Danza contemporánea y break dance

Configuración de un lenguaje danzario particular

Autor

Samuel Garcia Osma

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

Proyecto curricular Arte Danzario

Bogotá D.C

2020

Danza contemporánea y break dance

Configuración de un lenguaje danzario particular

Autor

Samuel Garcia Osma

Monografía de grado presentada para optar por el título de:

Maestro en Arte Danzario con énfasis en Interpretación en Danza contemporánea

Directora:

Martha Esperanza Ospina Espitia

Dra. Ciencias Sociales y Humanas

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

Proyecto Curricular Arte Danzario

Bogotá D.C

2020

Agradecimientos

A mis abuelos, padres y demás familiares, por ser mi cimiento y motivación,

Al Macro proyecto TKC y a Armory crew, por haber sido los espacios donde germinó mi pasión y se trazó mi camino,

Al Proyecto Curricular Arte Danzario, sus directivos, administrativos y maestros, por acogerme, por creer en la danza y crear espacios para que jóvenes como yo contribuyamos a la sociedad desde el ámbito de lo humano,

A Martha Ospina, John Mario Cárdenas y María Teresa García, por ser guías y consejeros de estas líneas,

A mis amigos y colegas bailarines, con los que he compartido y aprendido hombro a hombro sobre el bello mundo del movimiento en salones, calles, escenarios y son artífices indirectos de cada uno de mis logros,

A Azud, por su complicidad, comprensión y apoyo incondicional,

A todos aquellos artistas que se reinventan día a día y contribuyen a que el conocimiento de lo sensible evolucione y se transmita a cada ser,

A la vida, la danza y el arte, por brindarme todo y cuanto soy.

Resumen

Esta monografía expone una investigación que surge de las indagaciones e intereses provocados por la adquisición de conocimientos sobre el cuerpo y el movimiento, convertidas en una necesidad propia que vislumbra la gestación y desarrollo del sentir, las construcciones de sentido de los estados creativos nutridos desde la vivencia y la reflexión sobre mi práctica danzaria.

Busco deliberar acerca de la influencia que tiene el *break dance* sobre mi desempeño como bailarín de danza contemporánea, además de identificar y analizar conscientemente mis procesos de entrenamiento y aprendizaje técnico que he vivenciado en los espacios académicos y autónomos que con el tiempo se han venido modificando y trascendiendo entre sí.

La *danza contemporánea* y el *break dance* son los estilos danzarios que conjugados en mi cuerpo, me incitan constantemente a estudiar, evaluar y evolucionar mis maneras de hacer danza; así, me convocan a realizar esta *autoetnografía del movimiento*, guiada por el interés de reconocerme y analizarme como bailarín. En ese orden de ideas, realicé y analicé tres registros audiovisuales a través de los cuales expongo dos momentos importantes tanto para esta investigación como para mi práctica danzaria profesional: el ciclo de aprendizaje y apropiación del lenguaje de la danza contemporánea a través del trabajo de varios aspectos técnicos que la componen (dentro de la academia) y el trabajo de exploración y creación desde el lenguaje del *break dance* y su cohesión con lo adquirido de la danza contemporánea (trabajo autónomo).

De esa manera, realicé un análisis comparativo sobre los aspectos técnicos del movimiento expuesto en dichos registros desde el cual me fue posible iniciar un estudio autoreflexivo que más adelante, considerando la constante evolución del mundo danzario, podría considerarse un estudio de colectividades desde las prácticas danzarias.

Danza contemporánea y break dance. Configuración de un lenguaje danzario particular, aporta de manera importante a la investigación de la danza, en y para el *break dance* y la danza contemporánea, presentando una experiencia desde el campo de conocimiento del cuerpo y su discurso a partir del análisis de los aspectos que construyen un intérprete bailarín de dichos estilos: la técnica danzaria y el entrenamiento.

Palabras clave: Técnica danzaria, entrenamiento, intérprete, movimiento, danza contemporánea, break dance.

Abstract

This monograph states an investigation that emerged from the inquiries and interests provoked by the knowledges acquisition of the body and movement, converted in an own necessity that glimpses the sense's breed and development, the construction of the creative statuses meaning fed from the experience and the reflection about my dancing practice.

I seek to reflect about the influence that the break dance has on my performance as contemporary dance dancer, furthermore, identify and analyze consciously my training processes and technical learning that has been established from the academic and autonomous spaces that with the time have been modifying and transcending each other.

The contemporary dance and the break dance, are the dance styles that, conjugated in my body, incite me constantly to study, assess and evolve my dancing ways; so, they summon me to realize this movement autoethnography, guide by the interest of recognize me and analyze me as dancer. In this vein, I realized and analiced three audiovisual registers, in wich I show two important moments for this investigation and for my professional dancing practice: the contemporary dance language learning cycle and appropriation through the work of some technical aspects that composed it (in the academy) and exploration and creation work from the break dance language and the cohesion with the acquired of the contemporary dance (autonomous work).

In this way, was possible for me, to realize a comparative analysis about the technical aspects of movement shown in the registers, from wich, was possible for me, to start a self-reflexivity study that further on, considering the constant evolution of the dancing world, it could be considered as a collectives study, from the dance practices.

Danza contemporánea y break dance. Configuración de un lenguaje danzario particular, contributes in an important way to the dance investigation, in and for the *break dance* and the contemporary dance, showing an experience from the body's knowledge and its speech as of the analysis of the aspects that make a dance interpreter of these styles: the dance techniques and the trainig.

Key words: dance technique, training, performer, movement, contemporary dance, break dance.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción 1

Justificación 4

Antecedentes 6

Pregunta de investigación 12

Objetivos 12

General 12

Específicos 12

Marco conceptual 13

SOBRE TÉCNICA, ENTRENAMIENTO E INTÉRPRETE 13

Técnica danzaria 13

Entrenamiento 22

Intérprete 28

Diseño metodológico 35

HACIA UN ANÁLISIS DE LO QUE SE VE Y LO QUE SE HACE 35

De la autoetnografía del movimiento hacia un método de análisis 36

Capítulo 1 41

MI LUGAR DE ENUNCIACIÓN 41

1.1 El cuerpo que se transforma 41

1.2 De la calle a la academia 51

Capítulo 2 57

ENTRENAMIENTO Y PRACTICA DEL BREAK DANCE 57

Capítulo 3 62

UNA CORPOPOIESIS BAJO ANÁLISIS 62

3.1 Cuerpo registrado. Análisis del movimiento 67

3.2 Gráfico de los resultados 76

Conclusiones 80

Profundizar en lo propuesto 84

Referencias 86

Enlace de vídeos realizados para la investigación 86

Bibliografía 86

Webgrafía 87

Anexos 88

Anexo 1. Relato autobiográfico 88

Anexo 2. Break dance 101

Anexo 3. Hip hop 106

Anexo 4. Descripción de vídeos 107

Anexo 5. Bitácora de la investigación 116

Lista de tablas

Tabla 1. Cualidades del acto motor 21

Tabla 2 Categorías del LMA 63

Tabla 3. Factores del movimiento..... 65

Tabla 4. Cuadro de las categorías de análisis 66

Tabla 5. Ficha técnica de los vídeos 67

Lista de ilustraciones

Ilustración 1. Organigrama del diseño metodológico 40

Ilustración 2: Samuel Garcia -Bboy SamRock-. 50

Ilustración 3: Bboys de Armory crew. Entrenamiento de break dance. CDJ Huitaca. Fontibón. 61

Ilustración 4: Clase de danza contemporánea peso. Facultad de Artes ASAB. Maestro Yovanny Martínez 68

Ilustración 5: Entrenamiento autónomo. CDJ Huitaca. Fontibón 69

Ilustración 6: Entrenamiento de break dance. CDJ Huitaca. Fontibón. 71

Ilustración 7. Gráfica araña. Resultado del análisis de los vídeos..... 76

Introducción

Estas líneas están inspiradas por aquella pasión que se fundó en mí desde los 14 años, cuando comenzó esta atracción por las posiciones invertidas, los giros de cabeza y el juego de pies sobre el suelo, por el hambre de identidad cultural que me sumergía en un mundo de movimientos extravagantes, fuertes, flotantes, rítmicos, complejos y liberadores, por la danza que me hizo sentir diferente, retado e insatisfecho, por el *break dance*. Además, muy de la mano, la *danza contemporánea* justifica muchos párrafos, permitiéndome profundizar en las indagaciones sobre el cuerpo y el movimiento con las que me familiaricé durante mi proceso académico y que me ha sugerido una constante exploración, creación e investigación desde mi propio cuerpo.

El presente texto abarca un recorrido histórico del *break dance* y la *danza contemporánea* en el contexto bogotano, referencia algunos textos sobre investigaciones y registros realizados alrededor de los mismos y brindan un panorama claro y pertinente de los antecedentes de esta investigación. De igual manera, contiene un relato autobiográfico que hace referencia a mi lugar de enunciación y mi punto de partida para realizar esta monografía. Se fundamenta conceptualmente en la construcción de las nociones de entrenamiento, técnica danzaria e intérprete, basadas en las perspectivas de algunos bailarines e investigadores de la danza y el movimiento como es el caso de Yudy Morales y su investigación sobre las compañías Cortocinesis y Danza común, además de algunos apuntes de teóricos como Arturo Rico, Rudolf Laban, Eugenio Barba, acompañado por la Teoría del movimiento de Kurt Meinel, un análisis técnico del movimiento desde el ámbito deportivo que, teniendo grandes similitudes con el campo de la danza, me permito enunciar

para complementar el espectro del conocimiento técnico objetivo, exponiendo el panorama de la variedad de aspectos que se deben tener en cuenta al momento de reflexionar, estudiar y ejecutar movimientos con conciencia, con técnica.

Desde dicha fundamentación se analizan mis espacios de práctica danzaria dentro y fuera de la academia en los que llevo a cabo procesos de aprendizaje, entrenamiento y creación de danza contemporánea y *break dance*.

De la mano con lo anterior, incluidos dentro de la investigación existen tres registros audiovisuales que son testigos de mi quehacer con el movimiento, dos de ellos desde la práctica de los dos estilos danzarios que me convocan y uno en el que se evidencia la síntesis cinético-corporal en la que se ha convertido mi danza desde el entrenamiento y desempeño en estos dos estilos. Estos vídeos, son descritos y analizados a la luz de la teoría del esfuerzo de Laban y la recopilación de conceptos sobre el espacio-tiempo en danza de algunos teóricos, como los ya mencionados, debido a su enfoque específico en el campo danzario, con el fin de dar una respuesta lo más objetiva posible, al interrogante que cobija estas páginas. El primer vídeo es un material corporal germinado a la luz de unas premisas establecidas a través de los años por la danza contemporánea, como la configuración espacial, la continuidad del movimiento, distribución del peso corporal, por mencionar algunos; los otros dos, dan fe de las apropiaciones, habilidades y capacidades físicas que he desarrollado a partir de la unificación autónoma de maneras de entrenar y estudiar la técnica danzaria, desde dichos estilos.

Desde allí, propongo unas conclusiones y unas recomendaciones que plantean la razón de ser, la utilidad, importancia y proyecciones que tiene esta actividad investigativa, como respuesta al interrogante de partida. Y como complemento, incluyo un material anexo que

permita al lector comprender y conocer más profundamente mi actividad danzaria, sobre el *break dance* y los vídeos registrados.

Justificación

En el campo de la danza en Bogotá se contempla un distanciamiento considerable entre la danza contemporánea y el *break dance* debido al contexto social y cultural donde se llevan a cabo, además de la existencia de pocos espacios y personas que dedican su trabajo a la práctica, estudio, análisis y creación dancística desde la conjugación de estos dos lenguajes, al igual que el poco conocimiento teórico práctico que posee uno del otro y lo que para mí es la causa más trascendental, la naturaleza de las mismas: la danza contemporánea surge mediante una formación institucionalizada, le brinda la oportunidad, a personas que aspiran a ser formadas profesionalmente en la danza, de llevar a cabo procesos formativos bajo la influencia estilística y técnica de los grandes personajes de la danza a nivel mundial, teniendo como fundamento la investigación y creación escénica a través del cuerpo. Por otro lado, está un estilo danzario que ha germinado en una cultura juvenil estigmatizada, con grandes falencias metodológicas, teóricas y pedagógicas en su práctica, que prevalece en el tiempo gracias a las conductas colectivas y autónomas de su gran número de exponentes, tratándose de uno de los estilos de danza urbana más fuertes y consolidados a nivel distrital, el *break dance.*

Gracias a la diversificación que en la actualidad se presenta en el campo danzario, es pertinente evidenciar y formalizar, la relación que estos dos estilos han venido insinuando en el ámbito escénico. Esto, debido a la existencia de bailarines que han vivido la oportunidad de tener experiencia en varias técnicas en espacios académicos, como el Proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que propicia la coexistencia de la danza contemporánea y la danza urbana (entre

otras) gracias a su plan de estudios y a la previa experiencia que los bailarines poseen al momento de ingresar, fortalecida durante todo su proceso estudiantil en el PCAD.

Desde allí surge en mí, la necesidad de analizar la experiencia técnico-corporal del (la) bailarín(a) de *break dance*, y más puntualmente en la mía propia, teniendo como enfoques la práctica danzaria desde el entrenamiento y la corporalidad que resulta de la cohesión de las prácticas dancísticas mencionadas, *break dance* y *danza contemporánea*. Poseo un interés especial en mi formación y desarrollo como bailarín intérprete de *danza contemporánea* y en el sello estilístico que germina en mi quehacer gracias a la síntesis de herramientas, lenguajes y experiencias corporales alrededor del movimiento, que recibo principalmente en los espacios de práctica de dichos estilos, los cuales he estudiado durante mi proceso formativo en el PCAD; igualmente, tengo la necesidad de realizar textos que continúen exponiendo la danza *break dance* desde ámbitos analíticos, teóricos y críticos, que nutran el campo bibliográfico sobre la misma.

Antecedentes

La realización de esta investigación requiere tener presente los registros que se han realizado alrededor del tema y visualizar las tendencias investigativas que cobijan mi campo de interés.

El ámbito del estudio sobre el *break dance* en Bogotá es mínimo desde el punto de vista dancístico (los textos existentes hablan de la historia y de los fundamentos de la danza) como es el caso de "Las rutas del giro y el estilo. La historia del break dance en Bogotá"[1], pero en ninguna se registran reflexiones profundas sobre el desarrollo y entrenamiento corporal de los bailarines, que es lo primordial en esta investigación.

En primera instancia, tomo tres textos que tienen como objeto un mapeo histórico del *break dance*[2], enfocándose en sus inicios y su desarrollo hasta los años 90 en la ciudad de New York, el surgimiento del mismo a nivel Bogotá y su desarrollo hasta los años 2000, partiendo desde el contexto Hip Hop[3] y su evolución cultural atravesadas por dinámicas y políticas públicas juveniles.

El primer caso es la publicación "Break Dance, más que giros", realizada por la iniciativa de la Corporación Cultural REDANZA, liderada por el bailarín y gestor John Jairo Salamanca[4], en alianza con el Instituto Distrital de las Artes IDARTES. Es una

[1] Investigación de carácter etnográfico, sociológico e histórico, realizada por Juan Pablo Garcia Naranjo, parte de la colección de textos de ciencias humanas de la Universidad del Rosario de Bogotá. Expone un recorrido detallado de la historia del break dance en Bogotá, desde sus inicios hasta el año 2006, aproximadamente.
[2] Ver anexo 2.
[3] Movimiento artístico y cultural contestatario surgido a finales de los años 60 en los sectores marginados de la ciudad de Nueva York, Estado Unidos, como Brooklyn, el Bronx y Queens. Caracterizado por acoger cuatro expresiones urbanas: el rap, el DJ, el Graffiti y el Break dance. Más información en anexo 3.
[4] Bailarín y gestor de *break dance* de Bogotá desde 1992, fundador de la Red de bailarines de Break Dance REDANZA. Autor de las publicaciones "Break dance más que giros"

cartilla, con dos publicaciones de aspecto pedagógico, investigativo e histórico, que pretende ser una apuesta al *break dance* como constructor cultural desde su modelo didáctico. Brinda un acercamiento al mundo dancístico del movimiento Hip Hop y a una compilación de experiencias, expectativas y perspectivas de las diferentes agrupaciones y organizaciones culturales dedicadas al *break dance* a nivel distrital, principalmente. Presenta concretamente un modelo metodológico de desarrollo de un plan de estudios formativo en dicha danza, siendo un aporte significativo a la consolidación de la cultura y su visión hacia el mundo académico, como alternativa en la construcción de conocimiento de manera más formal y oficial. A pesar de que se encasilla en un modelo metodológico tradicional, no toma en cuenta las dinámicas propias de los(as) bailarines(as) en relación a su aprendizaje y entrenamiento, pretende direccionar en una sola vía de acción dejando de lado la exploración corporal autónoma, base fundamental del arraigo de la identidad de los bailarines mismos, arriesgándose a una transformación desde el estado corporal hasta del contexto mismo.

Luego, profundizando en el ámbito histórico y sociológico, me dirijo al texto *Las rutas del giro y el estilo. Historia del break dance en Bogotá,* de Juan Pablo García Naranjo, el cual realiza un recorrido detallado de la historia del *break dance* en Bogotá, desde sus inicios hasta el año 2006, aproximadamente. Basado en el *habitus*[5] de Bourdieu (entendido como una extensión sociocultural de la transmisión de las técnicas corporales de Mauss), García Naranjo analiza principalmente el bailarín de *break dance* desde la noción de cultura

[5] Bourdieu sostiene que el habitus de un individuo se compone de diferentes tipos y cantidades de capital (económico, cultural y social) El *habitus* es un conjunto de disposiciones interiorizadas que informa las percepciones, los sentimientos y las acciones de la persona. Se construye a partir de la interacción del individuo, la cultura de grupo y las instituciones sociales de la familia y la escuela. Se reproduce y evoluciona con el tiempo mediante la interacción del subconsiente del individuo con las estructuras sociales con las que entra en contacto. http://www.nocierreslosojos.com/bourdieu-pierre-habitus/

juvenil con el fin de determinar las relaciones de seudoparentesco[6] (García Naranjo, 2006, pág. 13), donde se advierten conexiones históricas que vinculan a grupos juveniles específicos, sus expresiones y modos de concebir su propio contexto. Plantea la triangulación metodológica como estrategia de investigación, donde se integran las posibles conclusiones de la aplicación de métodos cuantitativos y cualitativos, como la encuesta, la entrevista y la tabulación, entre otras. Como hilo conductor usa la categoría *transmisión de las técnicas corporales*, ideada por Marcel Mauss, junto a la noción de grupo juvenil. Finaliza, con un apartado de conclusiones resumiendo los hallazgos de la investigación, una reflexión de la metodología desarrollada y anexos de un glosario que define varias narrativas usadas en el *break dance*.

De igual manera, me encuentro con el texto *Soñando se resiste. Hip Hop en la calle y al parque.* Una apuesta de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y el Observatorio de Culturas de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte; siendo uno de los más extensos y completos en materia del Hip Hop y por ende capta mi atención. Este se presenta como un reconocimiento a los diálogos interculturales juveniles alrededor de la cultura Hip Hop en Colombia, al mismo tiempo que evidencia las relaciones entre entidades del Estado y dicha cultura, los logros que han resultado de la construcción de políticas públicas juveniles y los espacios de participación que contribuyen a la cultura desde la experimentación, el encuentro y la escucha. Además, es un testimonio que busca reconocer la fuerza del movimiento Hip Hop y ser motivación en su continuo desarrollo. Se desenvuelve desde la investigación a través de los diferentes procesos que se llevan a cabo en la realización de los festivales *Hip Hop al parque,* en Bogotá, comprendidos en etapas previas a la

[6] Diferentes condiciones de parentesco en virtud de analogías, costumbres e instituciones diferentes de los sistemas de parentesco o matrimonio.

realización del evento principal en festivales locales. Se analizan a profundidad aspectos como la identidad juvenil, las pasiones y estéticas, los procesos formativos, el emprendimiento, la historia de esa cultura y el papel de sus cuatro componentes base: *Mc's* (*Rap*), *Dee Jay*, *Break Dance* y el *Graffiti*.[7]

Además de las investigaciones sobre la cultura Hip Hop y *break dance*, me resulta ineludible acercarme a referentes alrededor de la danza contemporánea en Bogotá que brinden una perspectiva pertinente a la investigación desde las siguientes categorías: cuerpo, entrenamiento, técnica danzaria, historia de la danza, siendo aquellas que corresponden a la identificación conceptual adecuada y van acorde con la presente indagación, desde mi interés, gracias a que ilustran las diferentes circunstancias, métodos y contextos bajo los que se han configurado las y los bailarines de danza contemporánea y el medio artístico que me cobija como bailarín bogotano y estudiante de Arte Danzario.

Hago referencia, en primera instancia, a *Huellas y tejidos. Historia de la danza contemporánea en Colombia.* Publicación que da cuenta de gran parte de la historia de la danza contemporánea en Colombia, correspondiendo a la actual dinámica del terreno de la investigación en danza, sus diferentes manifestaciones, reflexiones y diversidad de performatividades. Surge en mí un gran interés en él, gracias a que es un compilado de relatos, vivencias, anécdotas y reflexiones que constituyen unas memorias históricas importantes contadas de manera sentida y sensible que brindan diversas perspectivas de la danza contemporánea, siendo un referente con múltiple información significativa. La lleva a cabo un equipo de bailarines-coreógrafos, bailarines-historiadores, dentro del marco del taller *Historia de la danza contemporánea en Colombia*, iniciado en el año 2007 y

[7] Ver anexo 3.

finalizado en 2010, en su sede principal, el Centro de experimentación coreográfica CEC de Danza Común, con el propósito de reconocer las influencias de bailarines y coreógrafos colombianos de otras generaciones y el tejido de transformaciones que ha vivenciado la danza contemporánea en Colombia desde sus inicios hasta el presente. Su principal método investigativo es la oralidad, utilizando un formato de entrevista abierta determinada por la voz de los protagonistas (en total 26 bailarines-coreógrafos) sus particularidades y experiencias.

Por último, muy cercano a esta temática, entrando al campo de la investigación sobre el cuerpo y el entrenamiento en danza, me encuentro con la tesis de maestría en Estudios Artísticos de la investigadora Yudy Morales: *Nociones de cuerpo y entrenamiento en dos comunidades de danza contemporánea en Bogotá: Danza Común y Cortocinesis.* El cual es un relato etnográfico que nace de la necesidad de configurar el pensamiento y la acción dancística de la escena contemporánea de la danza en Bogotá para contribuir a los saberes académicos del plan curricular del Proyecto Curricular Arte Danzario, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Se presenta como una reivindicación del campo de la danza como manifestación que representa una profesión constructora de corporeidades colectivas e individuales, generadora de conocimientos desde lo sensible, ante la poca circulación y atención en el ámbito político y social alrededor de la danza. El texto está orientado a poner en evidencia lo que se hace, se dice, se reflexiona y se produce a partir de la indagación y construcción de la corporalidad desde el lenguaje de la danza, el cuerpo y cómo se nutre desde el entrenamiento técnico en dos compañías de danza contemporánea en Bogotá, elegidas por su influencia en la danza contemporánea tanto dentro como fuera del país, gracias a sus propuestas danzarias particulares.

Evidenciado de esta manera, que el medio dancístico profesional de Bogotá, necesaria y afortunadamente, se ha venido enriqueciendo y fortaleciendo paulatinamente, desde la investigación y la producción textual, gracias a las iniciativas de los bailarines e investigadores nombrados (además de muchos otros proyectos de investigación y publicaciones de estudiosos de las ciencias humanas, dramaturgos, directores, investigadores y bailarines, liderados y patrocinados por instituciones educativas universitarias, instituciones públicas como el Ministerio de Cultura, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, IDARTES y Colciencias). Incluido dentro de estas iniciativas, el *break dance* se posiciona y adquiere un reconocimiento formal dentro del campo de la danza, gracias a que varios de sus exponentes se han interesado en generar procesos formativos de calidad y así mismo, producir documentación que fundamente y sea testigo de la práctica a través de procesos críticos y analíticos de la misma.

Pregunta de investigación

¿Qué ha aportado el *break dance* a mi experiencia como intérprete formado en el PCAD de la UDFJDC y cómo ha influenciado mi lenguaje corporal como bailarín de *danza contemporánea*?

Objetivos

General

- Describir y analizar el aporte del *break dance* a mi experiencia como intérprete en formación del PCAD y a mi lenguaje corporal como bailarín de *danza contemporánea,* a partir de un ejercicio autoetnográfico.

Específicos

- Identificar el vínculo que ha surgido, entre el lenguaje de la danza contemporánea y el *break dance,* en mi experiencia como estudiante del PCAD.
- Analizar los efectos de dicho vínculo, con relación al entrenamiento, conceptos de teorías del movimiento y la construcción del bailarín intérprete.
- Formalizar dicho análisis mediante la construcción de un texto tipo monografía.

Marco conceptual

SOBRE TÉCNICA, ENTRENAMIENTO E INTÉRPRETE

> *La noción de técnica es abierta, está en todas partes, es cada célula puesta en función de la sensorialidad y la percepción del cuerpo en el desempeño de la acción, de la relación de lo interno y lo externo para producir movimiento.*
>
> *Morales, 2018, pág. 137*

Técnica danzaria

De la mano de la investigadora Yudy Morales, propongo un panorama general del concepto *técnica*. La autora se sitúa desde el artículo de Ugo Volli *Técnicas del cuerpo* (compilación de Islas, 2001) mencionando: "toda sociedad-cultura establece diferentes técnicas corporales que nos permiten constituir una distinción y estilo sin rupturas de sus desarrollos" (citado en Morales, 2018, p.64). En el texto, Volli se refiere a Marcel Mauss para comentar sobre el conjunto de usos del cuerpo, denominados *técnicas corporales* y las define como actos tradicionales eficaces, conservados, transmitidos y considerados culturalmente para una finalidad, que son enseñadas o le son inherentes al hombre, en función de su desarrollo como sujeto. Dichas técnicas se categorizan en dos grandes grupos (mencionados en el texto *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* de Eugenio Barba y Nicola Savarese, haciendo alusión igualmente a Marcel Mauss): técnicas cotidianas y extracotidianas. Dentro de las primeras se encuentran las "técnicas de nacimiento y obstetricia, de la infancia, de adolescencia, de la edad adulta", estas,

escalonadas según el progreso temporal del individuo, cobijan técnicas de carácter sociocultural como las técnicas de sueño, técnicas de actividades de movimiento de reposo o acción (marchar, correr, danzar, empujar, levantar, etc) además, técnicas relacionadas con actividades o acciones culturales: "las de cuidados del cuerpo, de consumación, reproducción o de beber".

Asimismo, contempla la concepción de Volli y Barba & Savarese sobre técnicas extracotidianas. Para Volli, dichas técnicas son "un grupo diferenciado entre sí debido a que se relacionan con determinadas funciones, generalmente en el ámbito de lo público, y que requieren un aprendizaje más o menos formal, prolongado o dentro de un período determinado" (Morales, 2018, p.66). Las segundas, las exponen de la siguiente manera: "son aquellas técnicas a las que recurren quienes se ponen en situación de representación" a razón que no corresponden a los condicionamientos habituales del uso del cuerpo, resultado de las acciones que representan "máximo gasto de energía para un mínimo resultado" (citado en Morales, 2018, p.66).

Acercándose al concepto de *técnica* en danza, se evidencia que existen perspectivas amplias y múltiples. Desde mi punto de enunciación, me voy a regir cuidadosamente bajo las concepciones que manejan las dos compañías de danza referenciadas por Morales, considerándolas pertinentes debido a su cercanía experiencial a mi contexto, como maestros y bailarines de la ASAB, siendo el caso de los maestros Yovanny Martínez (retirado), Edwin Vargas, Sofía Mejía (retirada) y Margarita Roa, y por ende son sus reflexiones, perspectivas y consideraciones sobre el tema, las que recibo de primera mano y me enmarcan dentro del heterogéneo campo de la danza contemporánea que me compete y atraviesa como bailarín bogotano.

Cabe mencionar que para ninguno de ellos existe una noción específica, determinante y rígida sobre técnica; en cambio y de manera muy adecuada, dialogan con posturas basadas en la conciencia corporal, el reconocimiento y el trabajo sobre el cuerpo y su desempeño en los espacios de encuentro danzario.

Para Danza Común, prevalece la idea de que nuestra danza contemporánea colombiana no se encasilla en una configuración corporal homogénea, como sucede en aquellos países (Estados Unidos, por ejemplo) donde se trabaja el cuerpo desde mecánicas y lenguajes específicos como los comprendidos dentro de la danza moderna: Graham, Limón, Horton, etc. Esto se evidencia, por dar un ejemplo, desde su propio trabajo como compañía al tener una gran experiencia con variedad de maestros, directores, bailarines y artistas en general, de varias partes del mundo, que han participado en sus propuestas; resultando un compendio de información, lenguajes, metodologías y maneras de ver, sentir y hacer, desde el cual estructuran su trabajo en formación en danza y creación escénica. Plantean el trabajo corporal individual y colectivo, desde la creatividad, la improvisación y la sensibilidad como cuna de ese *ser técnico*; allí, la técnica es algo que parte de unos motores que se estudian, se sienten y se sensibilizan, llevando el cuerpo a una disposición específica que posibilita la investigación constante de sensaciones y movimientos, direccionados hacia la autenticidad para responder de manera apropiada a la diversidad de experiencias propuestas por el movimiento, bajo la idea de que existen diversidad de alternativas para asimilar, proponer y ejecutar un movimiento, siendo estas, elementos igualmente técnicos.

En el caso de la Compañía de Danza Cortocinesis, la técnica es el resultado del entrenamiento. Comprende el afinamiento de la conciencia cinética, la sensibilidad, la rigurosidad, la precisión, la escucha colectiva, el reconocimiento y construcción del

espacio, en función de alcanzar un estado corporal que desemboque en el disfrute, bienestar y fluidez del movimiento, posible de abandonar y retomar a la voluntad del bailarín intérprete; de esta manera Edwin Vargas considera que la técnica es:

> La conciencia que se desarrolla en el espacio de encuentro –clase, entrenamiento- de la experiencia del cuerpo del individuo y su interacción con el movimiento y con los otros cuerpos. Es crear unos saberes para responder a las exigencias de las tareas escénicas o desde los principios de trabajo que se pongan en conflicto. Es tener los elementos necesarios para aportar soluciones individuales o colectivas ante el riesgo o los retos a los que se enfrentan. (Morales, 2018, p.137)

Teniendo en cuenta estas perspectivas, me atrevo a considerar que: en el caso del *break dance*, se presentan dos momentos indispensables en los que se desarrolla y se pone a prueba el fundamento técnico, mecánico y sensible, donde se estimula dicho reconocimiento corporal, los que denomino *componentes del break dance*: el momento de improvisación o *freestyle* y el estudio-repetición del conjunto de movimientos, siendo vitales dentro del entrenamiento de este estilo de danza (interpretando el termino *estilo de danza* como el resultado de la ejecución e interpretación de un conjunto de premisas e información de orden técnico que se codifican bajo parámetros estéticos)

Continuamente, a lo largo de este documento nos veremos obligados a abordar los componentes del *break dance* desde varias situaciones. En primera instancia, muchas nociones de técnica apreciadas en este estilo se resumen, en algunos casos de manera indiferente, en lo planteado por Lisa Ullmann teniendo en cuenta a Laban, en el texto *Danza educativa moderna, 1993* :

> Una técnica siempre se dirige a la adquisición de experiencia en la ejecución, necesaria para un estilo determinado. La mayoría de las técnicas de baile desarrolladas por lo general se dan unidas a una selección más o menos limitada y concisa de ejercicios fundamentales para el dominio corporal. (Laban, 1993)

Al mismo tiempo, debido a la esencia del aprendizaje empírico (por lo menos en la mitad del proceso de la mayoría de bailarines de esta disciplina) y la dinámica de intento error, muchos bailarines abordan este término de una manera ligera y despreocupada determinando la técnica como aquella noción de ejecución eficaz, limpia y correcta de los diferentes movimientos que el bailarín lleva a cabo de manera armónica, fuerte, progresiva y consecutiva, reuniendo la diversidad de combinaciones mecánicas que hacen del baile una experiencia de disfrute, lejos de lastimaduras o lesiones ocasionales, que edifica todo un grupo de movimientos indispensables enmarcados en una dinámica musical, rítmica, continua y rigurosa, establecida por la generalidad de practicantes como *la manera correcta* de bailar *break dance.*

Los movimientos que componen el *break dance* son subgrupos de ejecuciones técnicas que se entretejen de manera fluida y armónica, resultando un estado interpretativo múltiple que permite al bailarín elegir la manera de accionar y desempeñarse en los diferentes espacios propicios para dicha práctica. Referenciando directamente estos subgrupos tenemos: el *toprock*[8] *(*baile arriba), el cual define de manera más explícita la musicalidad y todos los timbres de los instrumentos junto con el *beat* en la posición bípeda, la más desafiante de este estilo*;* el *footwork*[9](Trabajo de pies. Baile en cuatro apoyos donde son

[8] Ver anexo 2
[9] Ver anexo 2

protagonistas la gran variedad de movimientos de los pies) con las exóticas interacciones entre el piso y los pies, apoyados por otras partes del cuerpo de manera transitoria*;* los *power moves*[10] (movimientos de poder) siendo lo giratorio, lo más acrobático y físicamente extraordinario, arriesgado y exigente; los *freezes*[11] (congelamientos, posturas atractivas para pausar, pose) con los instantes de tiempo inmóvil soportados en pocos apoyos del cuerpo; y los *tricks*[12] (repeticiones, trucos cortos) que al igual que los tiempos musicales se repiten de manera temeraria en acción de rebote o salto del cuerpo invertido. Existen maneras comunes de abordarlos y estudiarlos gracias a la existencia de lo denominado *foundation* o fundamentos pero, la manera de ejecutarlos es tan diversa y variada como lo son los mismos bailarines, lo cual resalta el hecho de que no exista una escuela determinada y corporalidad única y específica que enseñe una *técnica* que cobije la infinidad, si es posible tomarlo así, de posibles movimientos que se contemplan en el mismo.

La realización o ejecución de una rutina (o *set)* completa (baile realizado en el reto), según los estándares generales de calificación de las competencias, establecidos en común acuerdo a través del tiempo por los más experimentados en la disciplina a nivel mundial, contempla la fusión de dichas *ejecuciones técnicas* en función de la música y del resaltar competitivamente.

Un bailarín que tenga suficiente claridad y conciencia sobre estos términos y movimientos, posee las herramientas básicas para adentrarse en una búsqueda personal que demanda una disciplina pensada en desarrollar una metodología individual hacia un entrenamiento intensivo que posibilite el reconocimiento y las maneras oportunas de

[10] Ibíd
[11] Ibíd
[12] Ibíd

identificar y asimilar técnicamente dichos movimientos, igualmente, la materialización de un estilo distinguible, es decir, un sello personal resultado de la interacción del bailarín con la música y sus colegas, de la socialización de sus conocimientos, sus habilidades motrices y su personalidad, enmarcado dentro de la estimulación y desarrollo de un sentido kinestésico agudo.

Teniendo en cuenta lo anterior, es importante para esta investigación considerar objetivamente el enfoque del trabajo técnico a nivel motriz. Para eso, traigo a colación las teorías sobre el cuerpo y el movimiento desde la perspectiva de la danza, evidenciada por Rudolf Von Laban y desde el ámbito deportivo expuesto por Kurt Meinel y Gunter Schnabel. Los dos últimos son dos de los autores de la *Teoría del movimiento. Motricidad deportiva*[13]. Allí, además de un sistema complejo de análisis motor enfocado en la actividad deportiva, ilustra las *cualidades del acto motor* o cualidades motoras a partir de la estructura de los actos motores y la coordinación motriz. Su objeto de análisis es el *acto motor*, entendido, entre otras cosas, como: "proceso conducido y regulado sobre la base de sistemas regulativos, sensomotrices; un complejo de procesos fisiológicos y bioquímicos que provocan movimiento por medio de contracciones y relajaciones musculares" (Meinel, Schnabel, & Krug , 2013). Se puede hablar de su aspecto externo (movimiento) y su aspecto interno (motricidad), determinados así: *movimiento* como "componente externo ambiental de la actividad humana, el cual se expresa en los cambios de posición del cuerpo humano o de sus partes, en interacción de fuerzas mecánicas entre el organismo y el medio ambiente". Y *motricidad* como aquello que "abarca los procesos y funciones del organismo

[13] Obra clásica reconocida mundialmente en el campo de las ciencias del deporte y la pedagogía deportiva. Expone un modelo de sistematización para el estudio de los procesos de desarrollo y aprendizaje motor humanos, desde conocimientos histórico-filosóficos, fisiológicos, psicológicos y pedagógicos.

y la regulación psíquica (psicomotricidad) que tiene por consecuencia el movimiento humano" (p.23).

A dicho concepto le atribuyen una serie de contenidos, entre ellos: estructura y cualidades. La *estructura básica del acto motor* se configura a través de la construcción de procesos parciales (fases):

- *Fase preparatoria*: momento para lograr condiciones óptimas para ejecutar fase principal
- *Fase principal o intermedia*: solución del problema motor propuesto. Ejecución del movimiento planteado.
- *Fase final*: resulta de la cantidad de movimiento existente en el final de la fase principal. Presenta carácter pasivo-terminal o pasivo-frenante.

Dicha estructura se toma bajo el aspecto de tareas a resolver con el fin de generar conocimiento consciente de la acción, mediante la comprensión de las relaciones biomecánicas, anatómicas y fisiológicas. Esta puede presentar modificaciones constantes denominadas *combinaciones fluidas* o *combinaciones simultáneas*, en las que suceden dos o más actos motores al tiempo, posiblemente independientes, y presentan la posibilidad de que la fase intermedia desaparezca (lo más presente en el trabajo dancístico).

Como aspecto fundamental de los actos motores que hacen parte de dicha estructura, los autores exponen las *cualidades motoras*, las cuales se componen por:

Fluidez	Ritmo	Constancia	Intensidad
Grado de continuidad de un acto motor. Expresión de la coordinación del movimiento, condicionada por la relación armónica de los impulsos individuales, con las fuerza externas simultáneas.	División ordenada de los movimientos en su transcurso temporal. Depende de la dinámica muscular y representa la distribución de acentos en el transcurso temporal.	Relación entre movimientos repetitivos. Grado de coincidencia de los movimientos ejecutados repetidamente. Cualidad de la repetición constante.	Magnitud de la fuerza aplicada al movimiento

Precisión	Rapidez	Amplitud
Cualidad que marca el nivel de coincidencia entre lo planeado y lo realizado.	Duración de los movimientos.	Expansión del acto motor en el espacio.

Tabla 1. Cualidades del acto motor

De esa manera, en resumen, dicho texto propone un análisis exhaustivo de todos los componentes del movimiento o *acción motriz*, desde el ámbito deportivo, buscando una mayor comprensión conceptual de las particularidades esenciales del acto en sí.

Por otro lado, de manera similar, Laban propone el estudio y análisis del movimiento desde un sistema denominado *Laban Movement Analisys* (LMA), el cual plantea cuatro categorías: cuerpo, esfuerzo, espacio y forma; de estos se desprenden los denominados *factores del movimiento*: Peso, tiempo, espacio, flujo.[14]

[14] Este sistema está expuesto a profundidad en el capítulo 3, donde he ubicado sus especificidades para facilitar la comprensión lectora debido a que es el método de análisis seleccionado en la presente investigación.

Finalmente, en los dos casos expuestos, ya sea de bailarín de *break dance* o de *danza contemporánea* ¿A qué llamamos técnica? A partir de los autores antes expuestos se describe entonces la técnica corporal de danza como el dominio del hecho corporal, sensible, motriz, de la *corpopoiesis*[15] consecuencia de la experiencia y del entrenamiento de tipo extracotidiano durante un periodo y unas características que estratégicamente configuran y direccionan la corporalidad. Técnica como el hecho, el recurso, la habilidad, la potencia psicomotriz que en el hacer de ejecución y comprensión cinética, demandante de un análisis y estudio de las cualidades de la acción motora, resuelve las demandas de la labor escénica y configura un discurso corporal correspondiente a un estilo dancístico.

Entrenamiento

Este concepto puede resultar evidente y comprensible a primera vista; basta con recurrir a fuentes de consulta populares, como el internet, para tener un panorama lo suficientemente claro para no necesitar ahondar en el tema. A propósito, el significado que brevemente se encuentra es: "El entrenamiento es cualquier preparación o adiestramiento con el propósito de mejorar el rendimiento físico o intelectual. En conexión con el deporte, el entrenamiento implica una preparación física, técnica y psicológica para el desarrollo máximo de las capacidades del deportista"[16] Pero para esta investigación, es ineludible ahondar en la variedad de concepciones que dan lugar a frases cotidianas dentro del medio

[15] Neologismo utilizado por Morales para referirse a lo que sucede con el cuerpo en el espacio-lugar del entrenamiento en danza. Construcción de un cuerpo escénico para la danza. Maneras en las que el cuerpo se condiciona y es afectado para hacer, reelaborar, crear, producir nuevas formas y relaciones con los otros y con el mundo en general desde la danza.

[16] https://es.wikipedia.org/wiki/Entrenamiento

de los bailarines como: “hay que entrenar más” “eso lo da el entrenamiento” “el entrenamiento hace al bailarín”; y por ello, teniendo en cuenta el significado anterior, se debe ampliar el espectro y dirigirlo hacia una disciplina específica y desde allí, ser puntual en aspectos tales como: preparación física (cuerpo), técnica (movimiento) y psicológica (estado psico-motriz).

Como preámbulo, tenemos la siguiente referencia, que de igual forma nos presenta Morales (2018) de manera general y preliminar a toda su indagación sobre el mismo término.

> El entrenamiento es una actividad que sirve directamente a la búsqueda de conocimiento, habilidades y destrezas, con él podemos abarcar la acción del aprendizaje de algo a través de un proceso interactivo para perfeccionar, preparar o adiestrar el cuerpo desde lo físico, mental y técnico. (p.67)

Mediante la sensibilidad y la percepción de las acciones y estímulos que suceden en la variedad de espacios de actividad corporal (clase de danza, escena, etc), se configura un cuerpo que presenta una serie precisa de *necesidades* y *capacidades,* las cuales requieren una correcta solución y es precisamente el acto del entrenamiento, el encargado de equipar al cuerpo con las herramientas para hacer frente a esas exigencias.

Para plantar los conceptos de necesidades y capacidades desde el ámbito de lo corpóreo, es necesario evidenciar la teoría del cuerpo de Arturo Rico referenciada por Morales (2018). Para el autor, la construcción de vínculos interpersonales, el intercambio interno y externo, el contacto y encuentro con los otros, se denomina *valencias corporales* y dentro de ellas se encuentran las necesidades y capacidades.

Grosso modo, el significado que da Rico a *necesidades* corresponde a: "los impulsos que nos llevan a entrar en movimiento, consciente e inconsciente, con el fin de interactuar al exterior o interior de nosotros mismos" (citado en Morales, 2018, p.51). En el caso de capacidades, las define como: "los medios corpóreos cuyo concurso contamos (...) para satisfacer nuestras necesidades" (p.51) y son estas las que requieren ser ejercitadas con cierta regularidad para determinar su eficiencia. Cabe adicionar que las necesidades y capacidades están subdivididas en tres categorías (según Rico): *sociogenética,* las generadoras de la vida social y propiciadoras de identidad y construcción colectiva en pro de la sociedad, las comunicaciones de toda índole y la cultura. La *biogénica*, se refiere a todo el sistema anátomo-fisiológico que garantiza lo vital de la existencia del cuerpo humano. Y por último, la que más compete a esta investigación, pues sustenta nuestra actividad artística, la categoría *noogénica*: *"*nos permite el crecimiento y la realización plena de cada individuo como persona única y singular (...) desde ahí podremos alcanzar la plenitud corporal como cuerpos creativos, cuerpos de enunciación y cuerpos de intercambio". (Morales, 2018, p.52)

Dentro del campo de lo *noogénico*, se contemplan las extensiones corporales enfocadas en satisfacer esas necesidades, clasificadas como técnicas extracotidianas; en este caso, la danza. Al ser una actividad corporal, explícitamente compromete la motricidad (según Rico: capacidad de moverse del cuerpo que somos ante una actividad) como conducta consciente y se enmarca en el campo técnico del movimiento, de la acción tónica-motriz.

De igual manera, en su teoría, según lo expresado por Morales, el autor considera indispensable incluir el significado del término *conciencia*; "manera muy amplia de referirse a todas las formas de darse cuenta que poseen los seres vivos" (citado en Morales,

2018, p.53). Esta definición la complementa Morales con lo siguiente: “La consciencia humana es corporal, razón por la cual sus características se adaptan a las acciones del cuerpo, no solo en la autocomplacencia y el auto reconocimiento, también por la propia necesidad de respuesta de nuestras conductas”. (p.54).

Desde el ámbito teatral, según Eugenio Barba en su texto *Más allá de las islas flotantes,* considera el entrenamiento como un complejo de encuentros con uno mismo que se enmarcan dentro de una serie de acciones enfocadas en el reconocimiento del cuerpo y dan justificación personal al quehacer del entrenamiento y por ende, al propio trabajo. “El entrenamiento es un proceso de autodefinición, un proceso de autodisciplina que se manifiesta a través de acciones físicas” (Barba, 1986), desde allí contempla el valor del entrenamiento dado por la autodisciplina y el trabajo individual, modelado por necesidades, expectativas y motivaciones que desembocan en la búsqueda del dominio absoluto sobre el cuerpo y conciencia psicológica para lograr confianza en sí mismo, permitiendo adquirir y potenciar habilidades necesarias para la actividad creadora.

La complejidad de la práctica danzaria demanda una comprensión profunda y consciente de dicho proceso, desemboca en la ampliación y potenciación de las capacidades corporales en lo que concierne al ejercicio motriz, donde la connotación de cuerpo cobija un mecanismo perceptivo, motor y cognitivo a la vez; en el cual el movimiento es comprendido en un espacio-tiempo, ritmo, situación, sensación y dinámica.

En las prácticas que me convocan, el *break dance* y la *danza contemporánea*, el entrenamiento se organiza de maneras múltiples y particulares que demandan un análisis específico de cada una. De igual manera, como con la concepción de *técnica danzaria*, es

pertinente mencionar las apreciaciones de los bailarines pertenecientes a las dos compañías de danza analizadas por Morales.

Tomo en consideración la apreciación de Sofía Mejía: “Lo que me gusta pensar es que el entrenamiento es una relación del cuerpo con el pensamiento y el movimiento”. (citado por Morales Rodríguez, 2018, p.130) Ella presenta una perspectiva plácida e íntegra, al contemplar los tres aspectos que hasta el momento se comprenden (en las referencias anteriores) que componen un entrenamiento. La maestra Margarita Roa expresa de manera más explícita que el entrenamiento, en su caso, está dirigido hacia el proceso creativo y por ende corresponde a unas pautas específicas que dinamizan el trabajo y disponen el cuerpo en la dirección que propone determinada creación.

La compañía Cortocinesis está relacionada directamente con lo planteado por Barba en el entrenamiento del actor-bailarín y sus colegas de Danza Común, desde el punto en que el entrenamiento es la raíz de todo su trabajo creativo, según las palabras de Edwin Vargas citadas por Morales. Este proceso adquiere sentido y valor para todos, teniendo en cuenta que no se disgrega del trabajo técnico, en tanto se configura desde la corporalidad y sensibilidad hacia lo psicomotriz y proporciona herramientas para hacer. Además, el acto propioceptivo da paso al reconocimiento corporal y con ello al reconocimiento del colectivo por medio de estados sensibles, resultado de la práctica de métodos de ejercitación mental y física en pro de la construcción de un cuerpo apto para desempeñarse en el medio de la danza; como la repetición, la improvisación y la relación entre cuerpos que disfrutan moverse. Es a partir de este espacio que las experiencias corporales “orientan a transformar desde el sentir y el percibir la relación del sujeto con el mundo y a su vez recrear su propio mundo de sensaciones. (Morales, 2018, p.139)

Esta dinámica a la que se enfrenta continuamente el bailarín está determinada por una serie de ejercicios que lo obligan a estar en constante adaptación y demanda una inteligencia física, o lo que Meinel denomina *coordinación motriz,* encaminada en la búsqueda de resultados precisos; dichos ejercicios deben ser asimilados pacientemente a través de un arduo trabajo que permiten al intérprete modelar sus acciones, necesidades y motivaciones sobre un ritmo orgánico, que son el sustento del entrenamiento individual que más adelante se transforma y tiene efectos sobre el trabajo en colectivo, según Barba.

Abarcando estas generalidades, voy a considerar el entrenamiento en danza como una actividad hacedora de herramientas, sensibilidades, consciencia y cuerpo, dirigida a suplir las necesidades *noogénicas,* y más puntualmente, unas necesidades artísticas (creación, interpretación, movimiento). Está planteado bajo objetivos específicos, que exponen al cuerpo a situaciones y dispositivos en los cuales se estimulen y potencien sus habilidades y expresividades, donde se movilicen sus emociones y motivaciones y permitan dialogar al sujeto con su propio mundo de sensaciones, desembocando en el compartir colectivo. Es el espacio que demanda un reconocimiento corporal fino, ejercitación constante, hábitos de autodisciplina, enfocados en la investigación y experimentación con y a través del cuerpo, para lograr un óptimo desarrollo y potenciación de las cualidades psicomotrices que permiten al bailarín responder de manera precisa a las exigencias de su práctica dancística, inherente de la técnica. “Es donde se ejercita permanentemente para encontrar el discurso artístico propio, unas maneras de encontrarse con el movimiento y de provocar la dilatación de cuerpo, encontrar la expresividad necesaria para movilizar sus deseos, emociones e intenciones desde el lenguaje dancístico”. (Morales, 2018)

Intérprete

Abordar la construcción del bailarín intérprete puede resultar toda una odisea; en tanto que es subjetivo y particular en cada persona, pero es necesario crearnos una generalidad ya que estoy situado en un contexto común que de una u otra manera me ubica dentro de una dinámica, procesos e identidad igualitaria.

Siendo estudiante del Proyecto Curricular Arte Danzario de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, me encuentro en un espacio académico trascendental en lo que a procesos de aprendizaje se refiere. Allí, me veo expuesto a experiencias corporales diversas que oscilan entre el reconocimiento corporal, la investigación desde el movimiento y entrenamiento en variedad de técnicas danzarias.

Para proponer un concepto que colme las expectativas de este proceso, nuevamente me apoyo en Morales y su investigación. Como matriz de la construcción del intérprete se encuentran, indudablemente, las relaciones humanas y artísticas, las maneras de habitar y desempeñarse, que se gestan dentro del espacio de la práctica que en este caso va desde el aula de clase hasta el espacio no convencional. Dichas relaciones se determinan por fenómenos tales como el espacio, el tiempo y el cuerpo, fundamentalmente.

Para Rico (1998) el espacio y el tiempo son:

> "otras de las extensiones corporales dado que somos constructores de comportamientos en una relación tempo-espacial debido a la posibilidad de armar nexos intencionales ya sea con objetos (relación cósica), personas u otros seres vivos (interacción proxémica) o consigo mismo (relaciones dianóticas) en una conexión donde ponemos a funcionar valores de profundidad, amplitud y

> permanencia que para cada ser humano tiene valores personales (subjetivos) que le permiten crear una realidad propia" (Rico en Morales, 2018, p.55)

Esta apreciación está relacionada con lo que plantea De Certeau (2000) en su obra *La invención de lo cotidiano* en la cual atañe el término *topos* a la concepción de espacio-lugar, con la intención de distinguir uno del otro. En ese sentido, el autor conduce el término *lugar* hacia la concepción de *sitio*, siendo posible distinguirlo geográfica y geométricamente, donde los objetos y/o sujetos que lo habitan coexisten entre sí, configurando un orden determinado y cada uno ocupa su propio lugar, sin perturbar el de otro. El lugar es donde se realizan todas las acciones, donde *se está* y no se profundiza en su consideración o análisis. Así mismo, el término *espacio* se contempla puntualmente, como la "realización que sucede en un acto del presente o del tiempo, que se modifica y se transforma en múltiples convenciones; los cambios producidos en el espacio dan cuenta de la sucesión de acciones de los sujetos" (p.56) es decir, el espacio se configura por la experiencia corporal y motriz, caracterizada por las particularidades e intenciones de los sujetos en sus acciones, por ende, según De Certeau "hay tantos espacios como experiencias espaciales distintas" (citado por Morales, 2018, p.56)

Según lo expresado por Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la percepción,* citada por Morales, la relación de espacio-tiempo y cuerpo es directa y están fuertemente vinculados, "ninguno puede estar sin el otro, no son sumas de partes sino integrantes de una totalidad, sobre todo en la motricidad del cuerpo en comunión con el espacio corpóreo como con el espacio externo" (p.54). De allí que el espacio-tiempo sea considerado como

un sistema modificable en su totalidad desde la intencionalidad motriz y la percepción del sujeto.

Continuando, menciono uno de los fundamentos que determinan las experiencias corporales que edifican el aprendizaje del bailarín de danza contemporánea dentro de la academia, siendo uno de los lugares protagonistas de su formación: la clase de danza contemporánea. Apoyándome en Sofía Mejía y su publicación para *Cuerpo entre líneas,* parto de la consideración de que el estudio del cuerpo es algo totalmente vivencial; en este caso, la clase de danza a través de mecanismos pedagógicos, propone determinado entrenamiento hacia un lenguaje corporal específico que se postula hacia una codificación del mecanismo físico del movimiento, teniendo en cuenta aspectos tales como el trabajo colectivo e individual, el reconocimiento del espacio-tiempo, el estudio de cualidades y calidades del movimiento y la multiplicidad de posibles maneras de abordar el proceso de enseñanza y aprendizaje en cada una de las técnicas danzarias practicadas en las mismas. Para Mejía (2010) es indispensable que para los maestros (quien comparte y/o dirige la clase) sea clara la visión de cuerpo que se transmite y la noción de técnica, dado que esa es la base para que se origine una reflexión continua sobre las particularidades de cada clase y de la técnica que se aborda.

Son varias clases técnicas a las que un estudiante de Arte Danzario se ve expuesto a lo largo de su proceso formativo (las cuales evito nombrar puntualmente debido a que están en constante transformación programática, subordinada a las especificidades de cada maestro a cargo; sin embargo, corresponden a una linealidad metodológica y formativa), están configuradas bajo parámetros pedagógicos que guían al estudiante con un aprendizaje propicio y correspondiente al contexto profesional contemporáneo en danza. A lo anterior,

Mejía dice: “en los mecanismos y los principios mismos que las diferentes técnicas de danza contemporánea coinciden en proponer, se puede vislumbrar una búsqueda hacia la construcción de un cuerpo amable que anuncia una apertura en múltiples direcciones”. (Marín *et al* .2010, p.102). En ese orden de ideas, la vivencia de las clases técnicas académicas, son para el bailarín la fuente primaria de conocimiento e investigación corporal hacia la conciencia técnica y eficacia motriz.

Los procesos de aprendizaje que se realizan académicamente, son responsabilidad del estudiante, trascienden del ámbito académico al personal, donde su motivación, concepción de la práctica y el entorno, son los motores emocionales y físicos para que él mismo se disponga a recibir, asimilar y ejercitar la información que se le comparte y desde esa actividad, configure su rendimiento y establezca procesos psicomotrices conscientes, camino a la pulcritud, eficacia y precisión de su proceso. Laban (1993) considera que el aprendizaje de “la nueva danza” (como la denomina en el texto, refiriéndose a la danza moderna; pero de igual manera pertinente en este caso) “alienta el desarrollo de la conciencia clara y precisa de los diferentes esfuerzos del movimiento, garantizando así la apreciación y el goce de cualquiera de los movimientos de acción, incluso los más simples” (Laban, 1993). De igual manera, el estudiante se apropia de una reflexión profunda y particular desde la experiencia con el cuerpo, hacia la comprensión de lo técnico y del conocimiento del cuerpo en sí, en la cual se adopta una mirada indirecta, encargada de enfocarse en otros lugares diferentes al centro del propio cuerpo, como en el cuerpo de los demás, del maestro, en el espacio, etc.

En el espacio de la clase, el cuerpo se ve en constante diálogo entre lo que se consideraría su lenguaje corporal natural, el que emerge en su diario vivir, debido a su

formación cultural (técnicas cotidianas) y el lenguaje técnico formal que configura la danza; por ende, es evidente que cada bailarín/estudiante desarrolla por sí mismo particularidades en la manera de moverse e inevitablemente, aquella técnica, pasa a un universo exclusivo, propio, irreproducible por otros cuerpos. Esto, correspondiendo a la exigencia singular de cada clase, donde irreparablemente el cuerpo debe regirse tanto a la ya mencionada reflexión propia, como a la ejecución formal del movimiento, a la forma. "El cuerpo concreto, la materialidad del cuerpo obliga a hacer visibles las ideas o los principios, y para ello aparentemente recurre a las formas" (Marín *et al* .2010, p.98).

Dicha particularidad del bailarín, elabora un modelo interno que compete la percepción que él crea de su cuerpo y tiene como objetivo coincidir con el modo en que su cuerpo es visto desde el exterior, es la tarea propioceptiva de la representación de la forma.

En el contexto del *break dance,* sus practicantes se ven apartados de la metodología y pedagogía académica, la exigencia hacia el trabajo autónomo es mucho mayor, la asimilación y comprensión del movimiento es un proceso netamente investigativo, en el cual no se tiene certeza definitiva de los resultados. A esto hace referencia Mejía (2010) al expresar:

> Estudiar el cuerpo desde la apropiación sensorial de principios, que no necesariamente son claros a través de formas o modelos, obliga a entender la formación como investigación e incluso como creación. Si el modelo es variable o si no existe, si las bases de una técnica no están sujetas o no son visibles en algún estereotipo definido, si el lugar de llegada no es uno en particular, entonces la alternativa está en el sujeto, en su capacidad creativa, reflexiva y en la relación con su entorno. (Marín *et al* .2010, p.98).

Este acto potencia una individualidad fundamentada en la exploración corporal refugiada en la búsqueda de una identidad cultural que se esculpe dentro de las motivaciones del contexto y del movimiento mismo; el discurso del cuerpo adquiere una veracidad primaria mediante la carga emotiva que se excusa en lo técnico para acudir a la liberación muscular y articular inherente del cuerpo, lo que se convierte en materia prima del aprendizaje. Marín (2010) agrega, "aquello que hace que la danza sea danza, y no sólo técnica, es la unión o la identificación del yo con el mecanismo, del espíritu con el cuerpo" (Marín *et al* .2010, p. 81), aquello que se estructura en la autonomía, la individualidad, la investigación y la creación.

Lo referenciado hasta el momento, desemboca en la noción que se tiene del bailarín mismo, como sistema de mecanismos aprendidos y configurados cultural y académicamente, en lo que se considera como la expresión, manifestación y desempeño del ser, es decir, en lo que se hace evidente mediante el cuerpo, en lo corpóreo, en la corporalidad; lo cual es lo definitivo, el resultado, el punto de llegada pero a la vez, el universo de complejidades de la construcción del intérprete.

Siguiendo la luz al final del túnel, llego a estos dos conceptos: corporeidad y corporalidad, que ponen sobre la mesa la diversidad de nociones bastante amplias que darían mucho de qué hablar y debatir, pero me arropo bajo los conceptos que expresa Morales (2018) ya que se acerca a teóricos hispanohablantes, que se relacionan pertinentemente con mi contexto.

La autora transita por perspectivas de varios autores especialistas en disciplinas como la psicología, la educación física, la ciencia y el cuerpo; esto le permite referenciar varios puntos de vista que amplían el significado de dichos conceptos, correspondiendo a las

exigencias de su investigación, llegando así a la conclusión de que son indistinguibles entre sí, no son más que cualidades del cuerpo que somos, buscan distinguir el cuerpo cultural del cuerpo morfofisiológico, dando cualidad de corpóreo a las manifestaciones del cuerpo vivo y vivenciado.

De lo anterior, se puede reunir que la construcción del intérprete bailarín se fundamenta en la relación espacio-temporal y su desempeño psicomotriz en el entorno dancístico, ya sea guiado (academia) o empírico (autonomía, investigación corporal individual) donde su *corporeidad-corporalidad* participa como medio cenestésico en la adquisición, asimilación, ejercitación y desarrollo del conocimiento y vivencia de la técnica extracotidiana, teniendo el objetivo de perfeccionar el uso de su instrumento-cuerpo en la actividad creativa, investigativa e interpretativa que compone su danza.

Diseño metodológico

HACIA UN ANÁLISIS DE LO QUE SE VE Y LO QUE SE HACE

Al situarme desde un problema investigativo que me convoca a partir de mi experiencia, mi práctica y mi lenguaje corporal, enmarcado dentro del enfoque interpretativo de la investigación de carácter cualitativo, acudo a la etnografía como método para escudriñar aquellos aspectos que comprometen mi corporeidad-corporalidad (cualidades y manifestaciones de mi ser vivo, interno y externo, de mi cuerpo morfofisiológico y cultural), gracias a que me permite "vincular teoría e investigación favoreciendo nuevos descubrimientos" y "es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros" (Guber, 2001), fundamentado en la descripción o reporte del qué, el por qué y el cómo es, sucede o lo interpretan los actores en estudio, supeditado por la observación e interpretación del investigador, permitiendo que las actividades investigativas sean flexibles y tengan posibilidades amplias, las cuales se van estructurando, codificando y configurándose en el proceso mismo, según las necesidades que surjan.

A dicho método investigativo se le atribuye la autoetnografía como herramienta metodológica del mismo, ésta se considerada:

> "un enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) la experiencia personal (auto) con el fin de comprender la experiencia cultural (etno) (..) Una estrategia netamente subjetivista, interpretativa y comprensivista, basada en la premisa de que el único modo posible de comprender

> los fenómenos humanos es poniéndolos en relación con la propia experiencia vital del investigador." (Ellis y Bochner en Sáez, 2017, pág. 52).

Acudo a esta, por la razón de que es el medio para darle el valor suficiente a mi experiencia personal y a mi propia subjetividad, considerando que soy yo mismo el poseedor de la información corporal y la vivencia cinética, el que se cuestiona sobre su práctica danzaria y del cómo su experimentación alrededor del movimiento danzado construye un puente de conexión entre la *danza contemporánea* y el *break dance*, atreviéndome al mismo tiempo, a ponerlo en cuestión desde la investigación-creación-interpretación tanto en el escenario artístico como en el *escenario del texto escrito*. De esa manera, me permito ubicar y nombrar, dentro de este último escenario, el proceso investigativo que surge desde dicho método y estructura la presente monografía, como: *autoetnografía del movimiento.*

De la autoetnografía del movimiento hacia un método de análisis

Utilizando métodos como la autobiografía, el registro audiovisual de mi práctica artística de la mano de la observación participante, siendo mi lenguaje corporal, mi movimiento, mi danza, el objeto en estudio, la *autoetnografía del movimiento* es el enfoque indicado para que este texto dé a luz un método de análisis de la actividad cinética, del movimiento.

Como un derivado de la ya mencionada etnografía, a través del uso de recursos literarios de investigación, la *autoetnografía del movimiento* busca comprender, describir y analizar el fenómeno cinético, el sentido, valor simbólico y caracterización que el individuo le

atribuye a sus movimientos en calidad de poético-creativos y técnico-representativos. Relata la experiencia del movimiento en sí mismo, aquello manifiesto en él, dilucidando los procesos, efectos y/o resultados psicomotrices y espacio-temporales vivenciados por el propio investigador, el cuerpo/individuo que los ejecuta.

En este caso, las actividades que estructuraron dicho método con el fin de dar respuesta a la pregunta de investigación y cumplir los objetivos planteados en *Danza contemporánea y break dance. Configuración de un lenguaje danzario particular*, fueron las siguientes:

En la primera etapa, mediante la construcción de un relato autobiográfico realicé un análisis cronológico de mi vivencia en el *break dance*, manteniendo especial atención en las razones, objetivos y consecuencias que me llevaron a él y son resultado de dicha práctica, con el fin de vislumbrar justificadamente, el camino que he recorrido hasta este momento, el cual me atrevo a cuestionar e indagar por primera vez de manera formal, fundamentado desde el conocimiento otorgado por el movimiento y la danza misma.

Igualmente, llevé acabo acercamientos formales en papel de observador participante a mi lugar de entrenamiento, situado en la localidad de Fontibón, en la Casa de Juventud Huitaca, desde el mes de mayo hasta el mes de octubre de 2019, con el objetivo de obtener apreciaciones de mi desempeño en la práctica del *break dance* haciendo parte de *Armory crew*[17] a través de registros audiovisuales del entrenamiento. Al igual que en el lenguaje contemporáneo, donde se aplicó un análisis de los conocimientos que he adquirido durante mi vivencia de las clases de danza contemporánea dentro del PCAD y sus resultados, mediante relatos y registros audiovisuales que poseo sobre algunos procesos de las mismas. Además de un último registro audiovisual en el que se evidencian los efectos y

[17] Agrupación de *break* dance de la localidad de Fontibón, Bogotá. Ver anexo 1.

reconstrucciones de mi lenguaje danzario por medio de la síntesis de movimientos y elementos técnicos provenientes de ambos estilos de danza, gestada en los espacios de entrenamiento individual.

Seleccioné puntualmente tres vídeos, debido a que son fiel evidencia de mi desempeño y desarrollo psicomotriz en el estudio y entrenamiento de mi corporalidad, sensomotricidad y lenguaje danzario, de mi quehacer como bailarín y la forma de utilizar las herramientas técnicas que adquiero en los espacios donde me desenvuelvo. Cada uno seleccionado dentro de más registros realizados en la observación participante, teniendo en cuenta la diferencia de los contextos y del estado interpretativo que se da en los mismos. El vídeo 1, contrasta de manera clara desde la disposición del cuerpo de cumplir tareas técnicas específicas las cuales comprende, entre otras, el juego con el espacio, la poética del movimiento y el trabajo desde un cuerpo coreográfico de varias personas; el video 2 presenta una subjetividad interpretativa generada desde el movimiento improvisado, exponiendo movimientos tranquilos, fluidos y acrobáticos con cierto grado de riesgo y dificultad y el video 3, evidencia una dinámica potente enfocada en la ejecución de movimientos cíclicos y acrobáticos con una exigencia mucho mayor que en los otros videos, a la vez que muestra uno de los trabajos técnicos más característicos del break dance, desde el cual se diferencia de manera contundente de los demás registros y momentos de mi práctica. Puestos sobre la mesa, los tres registros me brindan un amplio espectro de la variedad de información y herramientas que componen mi práctica danzaria y así mismo, nutren este proceso investigativo.

De igual manera, son el material apropiado para ser analizado comparativamente a la luz del estudio y teoría del análisis del movimiento del maestro, teórico y bailarín húngaro

Rudolf Von Laban, considerando que mi objeto de estudio se enfoca en el movimiento in situ y la propuesta de Laban abarca de manera amplía la descripción, investigación, interpretación y documentación del movimiento del cuerpo humano desde el campo de la danza, además de los conceptos que definen varias situaciones desde la física como velocidad, distancia y desplazamiento y aportes al estudio del cuerpo en el espacio-tiempo que realiza Arturo Rico desde su teoría del cuerpo.

Considerando la relación de mi investigación con los conceptos aportados por dichos autores, decidí complementarlos entre sí dentro de un método de análisis del movimiento, el cual comprende un cuadro de categorías de análisis donde se valoran ambos estilos de danza según su caracterización frente a los conceptos de los autores; además de una descripción minuciosa de los registros audiovisuales mencionados anteriormente, donde narro el movimiento desde mi propia ejecución, los cuales dieron paso a la realización de un análisis del movimiento que me permitió evidenciar más puntualmente el contenido de cada variación o fraseo. Y por último, se realiza una gráfica comparativa que ilustran los resultados arrojados por la observación, descripción y análisis de lo visto en cada uno de los vídeos, en concordancia con lo expuesto en el cuadro de las categorías de análisis.

Este proceso al que denomino *método de análisis danzario*, me resulta vital para identificar el aporte que realiza el *break dance* a mi lenguaje corporal como bailarín de *danza contemporánea,* al igual que contribuir al alcance de los objetivos del presente documento. Este proceso comprendió el año 2019 y parte de 2020.

En ese orden de ideas, a manera de resumen, presento a continuación el organigrama del diseño metodológico de esta monografía:

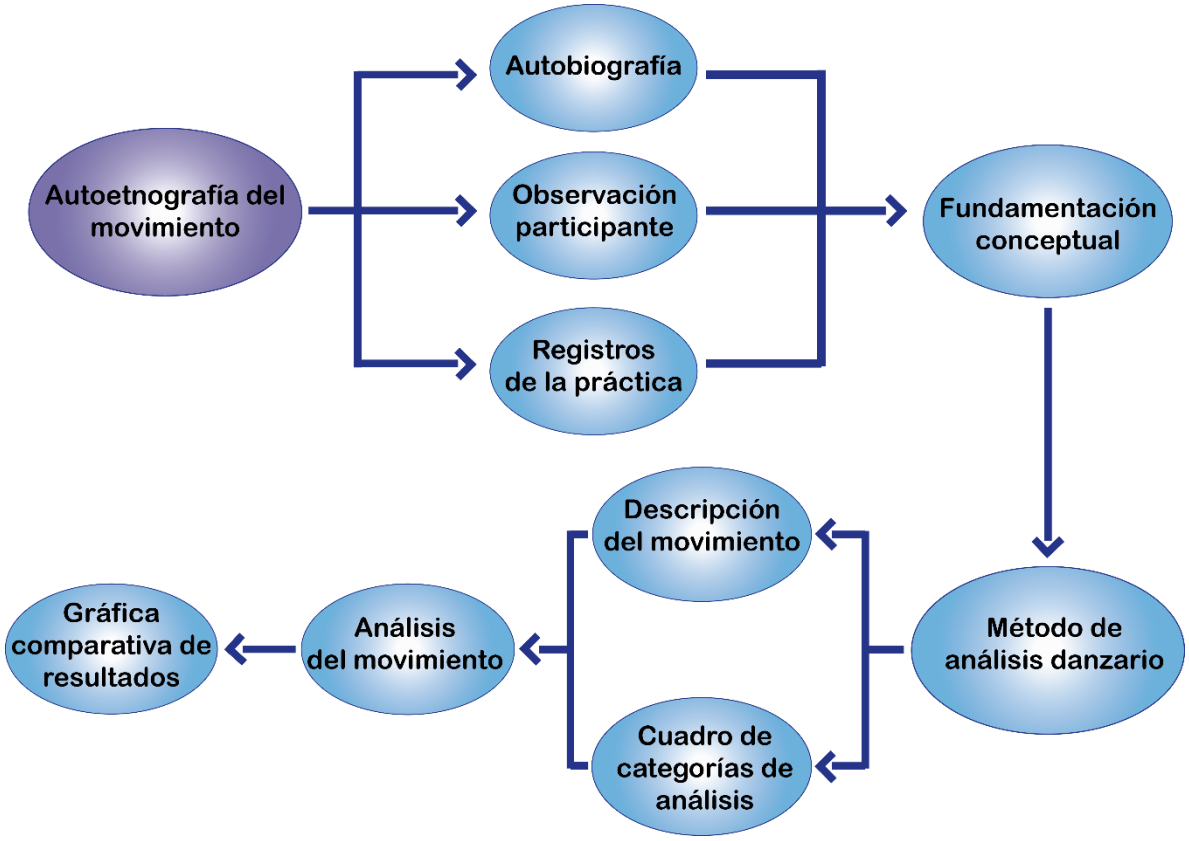


Ilustración 1. Organigrama del diseño metodológico

Capítulo 1

MI LUGAR DE ENUNCIACIÓN

1.1 El cuerpo que se transforma

En el segundo semestre del año 2017, en un Seminario de historia y teoría de la danza contemporánea, el maestro Julián Garcés nos pide a los estudiantes de la clase situar la danza dentro de una palabra que tuviera un significado trascendental para nosotros y realizar un relato analítico y crítico desde la misma. Consideré tomar la palabra *transformación* como aquella que abarca mi experiencia en la danza y que cobija la actividad misma. A continuación referencio un apartado del texto resultado de dicho relato, para dar introducción a este capítulo:

> En mi caso, la danza nunca es la misma, es irrepetible e intangible, más sensible y alerta de lo que quizás esperaba; estar acostumbrado a vivencias cotidianas de cierto modo pasivas, me llevó a necesitar de ese ir y venir de variedad de situaciones corporales y mentales que la danza misma brinda. Como consecuencia, el transcurrir del tiempo me ha enfrentado a constantes transformaciones, más conscientemente en el aspecto del cómo ver y vivir el todo, desde la individualidad, la dualidad y la comunidad. El *yo* como ser, estando permeado por el movimiento danzado, es muy maleable, propenso a la transformación constante, que trasciende del estado netamente corporal a un estado global entre el yo y el otro, entre yo y los otros. Transformaciones se dan, quizás, de manera recíproca entre el danzar

> para transformar o el transformar para danzar. ¿Transformar qué específicamente? Puede ser una respuesta tan básica como compleja, tan cuantitativa como cualitativa, tan objetiva como subjetiva, pero quizás solo baste con que se sienta diferente cada vez que se baila, solo ser consciente de esa "transformación".[18]

En mi infancia, la primera década de los años 2000, el movimiento cultural *Hip Hop* empezaba a tomar fuerza y popularidad dentro de los círculos sociales urbanos que conformaban los jóvenes, gracias a la reivindicación de su música y su danza, ya que se empezaban a consolidar agrupaciones artísticas sólidas. Tal como sucedió con el rock, el jazz, el metal, el pop, el punk y otras varias manifestaciones culturales y musicales gestadas en las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI a nivel internacional, Bogotá no fue indiferente a la llegada de nuevos sonidos y a la configuración de nuevas manifestaciones moldeadas por la moda y las tendencias del momento; lo que en palabras de Rodríguez se considera como un fenómeno en el cual las ciudades "producen mestizajes únicos e irrepetibles que discurren sobre su lugar de origen y que convocan lo que reconocen como propio, lo fusionan y lo expresan" (Rodríguez, 2005) . De la mano de la música y el baile, el *Hip Hop* trae consigo una manera particular de ser y habitar, basada en una estética inconfundible que se les atribuye a los jóvenes y a aquella configuración territorial y social que se denomina *ghetto*. Rodríguez Chaparro, ilustra está situación de la siguiente manera:

[18] Relato autobiográfico. Archivo del autor.

> "en la actualidad no podríamos hablar del "joven" o del "joven bogotano", porque hoy en día hay metaleros, góticos, *hoppers, punks, skinjets, etc.,* cada cual con sus propias características y, si se quiere, con su propia ideología. Precisamente esta pluriculturalidad se ha encargado de transformar lo que solamente era considerado como objeto pasajero de consumo en un valor de perspectiva y de discurso sobre la ciudad actual". (Rodríguez, 2005) .

"En mi barrio se viven las cosas como en cualquier otro,
Canalizo las caras, voy mirando los rostros.
Gente buena, que es la mera humildad,
Del pequeño hasta el más grande sufren la realidad.
Los chicos en el parque bailando break dance
y otros chicos que ya quieren empezar a rapear.
Sentido elemental en las calles se va formando,
Rap fenomenal es lo que yo estoy inculcando."
Todo copas. Ángel y Smith

"*Calles, mi pueblo, hip hop sentimiento, pussy, dinero, todo lo quiero.*
Familia, parceros, verlos contentos haciendo con el rap mi mundo perfecto.
Mujeres, graffitis, carros, dj`s, breakers, paz, ciudad Bogotá
ver reír, ver jugar, niños sacar,
fabricando con el rap mi mundo ideal"
Todo bien. JHT

Los anteriores son fragmentos de canciones de rap que pongo sobre la mesa para evidenciar una parte del panorama que reúne las manifestaciones alrededor de la cultural *Hip Hop* y su contexto nato, la calle. Sin que necesariamente sean los referentes que me hayan atraído en el momento de iniciación en la cultura, puesto que antes de estos, escuché muchos más, pero considero pertinente su contenido para exhibir, de manera muy cercana,

el discurso que se naturaliza y se apropia por los *hoppers*[19]. El primer fragmento corresponde a una canción que se popularizó entre los jóvenes hacia el año 2007, siendo el primer trabajo musical de la agrupación *Todo Copas,* en ese momento llamados por sus nombres *Ángel* y *Smith,* quienes son reconocidos por ser fuertes exponentes del *hip hop* del centro de Bogotá. El segundo, es parte de la canción *Todo bien* de JHT, lanzada y popularizada hacia el año 2004, igualmente en la ciudad de Bogotá.

Nunca fue mi situación real, convivir en el *ghetto* y no estuvo en mi diario vivir expresarme desde la marginalidad; pero de una u otra manera, el ambiente social que ilustraba dicha música me resultaba muy familiar y cercano, siendo esta expresión musical la que gestara en mi persona una naciente identidad y permitió que me situara desde un punto de enunciación que me atribuía ciertas particularidades, como el empezar a usar ropa más grande y a usar la jerga propia de esa cultura.

Así, fue primero la música, el rap, lo que me condujo a ser parte de la cultura *hip hop.* Unos años después, empiezo a sentirme atraído por el *graffiti,* alcanzando a realizar varios bocetos de este tipo de ilustración; y finalmente, me encuentro con la oportunidad de aprender a bailar *break dance.* Para ese momento, esta manifestación danzaria ya había pasado por dos períodos históricos importantes a los que García Naranjo (2006) denominó *Vieja escuela (1983-1986),* caracterizado por "un estilo artístico cuyo trasfondo expresivo fue la música *disco dance"* en el que se desarrolló el "estilo arriba"; y por el periodo de *transición (1987-1994)* caracterizado por la llegada del *house* a Bogotá y el surgimiento de varios grupos de *hip-house;* para finalmente ubicarse en la *Nueva escuela*[20] (1995-2004) en

[19] Denominación que se le da a las personas que profesan y hacen parte de la cultura Hip Hop
[20] Denominación oficial hasta la fecha de la publicación

el cual lo más destacado fue el cambio de las técnicas corporales del baile y se habla sobre "darle al piso", es decir, los *power moves* entran en auge.

¿Pararse en las manos, girar en la espalda o en la cabeza, hacer piruetas con las piernas por el aire?, tanto leerlo como hacerlo resulta extraño, lejano a las posibilidades generales del cuerpo; movimientos que como se diría coloquialmente "solo se ven en las películas" y así es, precisamente. El primer contacto de los jóvenes bogotanos con el *break dance* se dio a través de la llegada de las películas *Beat Street y Flash dance,* hacia mediados de los años 80. Los efectos que tienen estas producciones sobre la cultura juvenil son de gran magnitud dado a que esta empezó a adoptar los modos de habitar reflejados en las mismas, según García Naranjo (2006) "El baile se convirtió en una *moda audio visual* de las principales discotecas y fiestas que se organizaban en Bogotá a mediados de los años ochenta" (p.12). Conformados por jóvenes de estrato medio-alto, los grupos primogénitos del *break dance* en Bogotá surgieron en las localidades de Suba, Engativá y Los Mártires; con el tiempo sufre decadencia por la llegada de nuevas modas musicales como el *house,* que llama la atención de los practicantes de estos grupos y los aleja parcialmente de esta disciplina; pero para los inicios de los años 2000, se presenta el "resurgimiento" (García, 2006) y se consolidan varios grupos de *break dance* en gran parte de la ciudad, hacia el centro-sur, sur-oriente y el sur, principalmente.

Soy resultado de ese "resurgimiento" que cobija a muchos jóvenes a nivel distrital. Hacia la década de los años 2000, empiezan a gestarse programas formativos por parte de las instituciones del estado como el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la mano de los bailarines de la *Vieja escuela*, que tomaron la iniciativa de compartir la información y enseñar *break dance* a aquellos interesados, que en su mayoría pertenecían a zonas poco

favorecidas de la ciudad. Además del surgimiento autónomo de agrupaciones juveniles que les motivaba el hecho de aprender esta disciplina, a pesar de poseer apenas las condiciones mínimas para su práctica. Mis colegas de *Armory crew* germinan en esa coyuntura de reivindicación del estilo y de la danza del *hip hop* y por ende, sus conocimientos son los que llegan a mí, de primera mano, con esa metodología autónoma y empírica, característica de dicha danza.

A mediados del año 2011, apartado del centro del espacio, intentando moverme en un rincón, como si me autoexcluyera del "parche" por el hecho de no saber y ser mis primeros acercamientos al *break dance*; inicia mi participación en *Armory crew;* buscando ingresar a lo que en ese momento consideraba como un ritual de aceptación, el *cypher*[21]*;* el cual se convierte inconscientemente en mi objetivo más próximo como novato. Más allá de lograr diferentes movimientos, paulatinamente, me nutro del deseo de sentirme parte del grupo y lograr un posicionamiento social mediante la práctica de esta disciplina, sintiendo satisfacción y placer por ser un *bboy*[22].

Tenía 14 años de edad, en mi transitaban aquellos anhelos juveniles por bailar que proveen al cuerpo de toda energía, capacidad y motivación. A *Armory Crew* llego gracias a que tenían su lugar de entrenamiento en mi barrio, en la localidad de Fontibón; el salón comunal El Tapete, espacio que se concretó gracias a la gestión realizada por el grupo y la junta de acción comunal a cargo del salón. Allí, se consolida una agrupación de siete integrantes en el año 2010, resultado de la separación del grupo *Old Style* y unión de

[21] Termino en inglés. "circulo de fuego", disposición circular del espacio donde se baila libremente en el centro de él, estando más personas alrededor. Circulo de baile.
[22] Termino en inglés. Abreviatura de *breakbeat boy/girl* o *Bgirl*, para el caso de las mujeres. Designa a los jóvenes que bailan al ritmo de los *breakbeats*, adoptado por los seguidores del hip hop como manera definir su estilo. Bailarín de *break dance.* Debatido, comparado y tomado como sinónimo de *breaker*.

algunos compañeros de escuela, quienes tenían variedad de conocimientos de esta disciplina gracias a la previa experiencia adquirida con otros personajes activos de la cultura y material audiovisual que se impuso en la época, del cual se desprende una serie característica de narrativas y sentidos estéticos (vestimenta, arte plástico, música, gestualidades, formas de relacionarse) que adoptan los jóvenes en función de ser parte de la cultura *Hip Hop* e identificarse como tal en el círculo social, comprendido principalmente por el *crew*. En esta sede realizaron su entrenamiento durante dos años consecutivos.

Ese es el momento en que comienzo a evidenciar de primera mano aquello que se denomina "marco de sentido vivenciado", a lo que se le atribuyen los actos simbólicos de conocimiento y reconocimiento (Garcia Naranjo, 2006). Acto de conocimiento como la demostración de habilidad, cantidad y calidad de las acciones que cada uno de los integrantes del grupo pone sobre la mesa, "en el piso" si se quiere tomar de esa manera, al realizar los movimientos; de la mano de los demás bailarines, quienes observan, comparten y socializan, se evidencia el acto de reconocimiento mediante la valoración que se le atribuye al recibir los diferentes estímulos que permiten comprender dichas acciones, mediante la apropiación y estudio consciente e inconscientemente y quizás ignorando su concepto pero no su esencia, de lo que para Meinel se denomina la *cualidades de la acción motora*: todos aquellos aspectos que caracterizan los movimientos de nuestra práctica.

Dicho acto de reconocimiento era el protagonista de mi proceso en los primeros meses. A pesar de haber tenido experiencia con la danza antes de conocer el *break dance*, la dinámica de los entrenamientos y de los encuentros me resultó totalmente ajena. No hay un instructor ni profesor de danza, cada uno de los bailarines asistentes al espacio aprende por sí solo, a través de su autonomía y haciendo uso de sus conocimientos empíricos o aquellos

que se construyen de manera cooperativa, entre todos. Hecho que concuerda con lo planteado por Mejía (2010) al referirse a la formación del intérprete cuando se ve expuesto a un proceso de aprendizaje sin un guía establecido, un maestro: "la alternativa está en el sujeto, en su capacidad creativa, reflexiva y en la relación con su entorno" (p. 102).

De ese modo se desarrolla paulatinamente, aunque en mi caso se dio de una manera muy inconsciente, un discurso artístico propio atravesado por necesidades personales de superación, descubrimiento y expresión nutridas de las dinámicas del ambiente urbano y particularmente, aquel donde se visibilizaba la participación masculina sobresaliendo considerablemente sobre la femenina, debido a que anteriormente se consideraba el *break dance* como una práctica netamente masculina, ocasionando que sean pocas las bailarinas que se desempeñen en este medio. La naturalidad de la práctica masculina viene desde sus inicios, el cual como lo he mencionado continuamente en este texto, se da como reemplazo de las agresiones físicas entre bandos callejeros por el control territorial, en el *Bronx*, Nueva York.

Allí participaban principalmente hombres. Al tener la necesidad natural de demostrar superioridad física y cultural en relación a sus contrarios, quienes pertenecían o venían de otros lugares de la ciudad, desarrollan esta actividad como medio para trasmutar la riña callejera, dando paso al cuerpo como agente principal, al ser el encargado de dar a luz y exhibir las habilidades que se adquiere por medio de la sensibilización psico-motriz con la música, con el fin de generar cierto reconocimiento, respeto y admiración. Movimientos ondulados, robóticos, gimnásticos, acrobáticos, musicales, etc, cobijan a cada persona de miradas externas que los observan expectantes, desafiantes. Esto provee al bailarín de una sensación de admiración que al mismo tiempo despierta la noción de poseer un discurso de

poder, resultando en uno de los fundamentos simbólicos para llegar a aquella interpretación que caracteriza a los *Bboys.*

En mi caso, no soy consciente de que eso sucediera, no buscaba solucionar conflictos, obtener control territorial, vencer a un contrario demostrando la superioridad de mis habilidades; pero de cierto modo, aquella sensación de admiración desde aquellos ajenos al *break dance* hacia mí, si resultaba satisfactorio y exaltador.

Así me sumergí completamente en este mundo de movimientos extraños, fuertes, acrobáticos, intimidantes, sorpresivos, rítmicos e identitarios; aquellos que obedecen a unos patrones corporales comunes (correspondientes a las dinámicas del *crew),* que trascienden situaciones de conflicto y se trasladan al campo escénico, configurando su discurso social hacia una manifestación artística.

Uno me explica de una manera y otro de otra, siempre me pregunté el porqué, sí se trataba de los mismos movimientos coordinados de una manera específica. Sin embargo, ocurría algo que solo me fue posible comprender a través del tiempo; no son cuerpos iguales, no tuvieron el mismo maestro, no se mueven igual, no es posible abordar una sola manera de trabajar el cuerpo que sea funcional para todo individuo. Esa situación, se hacía consecutiva a medida que avanzaba mi aprendizaje y necesitaba instrucciones por parte de otros, y la misma configuraba en mí, un cuerpo diferenciado a primera vista que encuentra en sus propios caminos sus maneras de hacer, se ve impulsado por el deseo de moverse de determinada manera, tal como se mueve el sujeto "volador": aquel que parece no parar de levitar en el aire mientras gira, como aquel que parece tener los instrumentos musicales impregnados en su cuerpo; manteniéndose así en un constante sinapsis y apropiación de la información que recibe y lo que percibe de ellos.



Ilustración 2: Samuel Garcia -Bboy SamRock-.
Presentación de la agrupación Armory crew. Parque central de Fontibón, Bogotá. 2019
Fuente: Urbe Sonora bogotana. https://www.facebook.com/urbesonorabogotana/photos

A partir de mi experiencia y la adquisición y potenciamiento de habilidades técnicas en este estilo de danza, he venido siendo artífice de mi propio entrenamiento como *bboy*, a pesar de que inicialmente lo haya hecho de manera inconsciente, ahora lo reconozco de manera permanente y realizo continuamente los replanteamientos necesarios para colmar mis necesidades y objetivos. Es evidente que he desarrollado un cuerpo que usa, en gran medida, las extremidades superiores como base de sí mismo, adquiriendo así la suficiente fuerza y control propicio para explorar y experimentar con su propio peso y ejecutar desplazamientos, saltos y giros estando invertido; además de asimilar y tolerar de una manera más natural los golpes y caídas, puesto que sufrirlas es casi inevitable durante el proceso de aprendizaje de los diferentes movimientos del *break dance*, principalmente de los *power moves*; un cuerpo que es muy receptivo musicalmente y responde al estímulo de los diferentes timbres y *beats* de los que se componen varios estilos musicales (urbano y latino). De igual manera, presento una resignificación del movimiento, al que le atribuyo

nociones netamente personales, que lo nutren de un campo estético ligado totalmente a la identidad como bailarín, permitiendo que mis colegas y los bailarines del medio me reconozcan e identifiquen desde mi manera de bailar.

1.2 De la calle a la academia

Año 2014, paso de ser un estudiante bachiller a estudiante de danza universitario. Se incrementa en mí la expectativa por la danza y el movimiento, debido a que ya no sería un salón comunal, un parque o los pasillos de un centro comercial[23], los que serían testigos de mi proceso; sino que pasaría a habitar un salón de danza, un salón teórico práctico y a reconocer y vivenciar técnicas danzarias totalmente desconocidas para mi cuerpo; además de empezar a relacionarme, por primera vez, con maestros de la danza y bailarines con experiencia en diferentes estilos danzarios, con los cuales construiría lazos de camaradería en el ámbito estudiantil y profesional.

Mi primer acercamiento a la técnica contemporánea, más puntualmente a la danza moderna, en primera instancia; sucedió en mi segundo semestre universitario, al mismo tiempo que continuaba con mi práctica de *break dance*. La maestra Margarita Roa, introdujo en mi cuerpo los elementos corporales básicos que inician el camino a un estilo danzario que transforma la técnica clásica y le apuesta a la exploración del movimiento desde la variedad de posibilidades motrices del cuerpo y premisas filosóficas de diversa índole y que posteriormente se convierten en la base técnica de estilos contemporáneos. Es ella, quizá por las agradables coincidencias del destino, quien a través de sus clases,

[23] Si el lector quiere conocer más acerca de esta situación, dirigirse al Relato autobiográfico: anexo 1.

despierta en mí una necesidad de descubrimiento, exploración y desarrollo de las habilidades psicomotrices (puntualmente las relacionadas con la danza moderna) que fueron codificando mis movimientos y creando una conciencia técnica mucho más formal y especifica. A partir de esa experiencia, empiezo a asimilar e identificar desde el cuerpo de otros y el mío propio, aquellas dinámicas a las que se refiere Laban (1993) al decir que la vivencia de la "nueva danza" alienta el desarrollo de la conciencia clara y precisa de los diferentes esfuerzos del movimiento, incluso los más simples.

Son varias clases técnicas a las que como estudiante de Arte Danzario me vi expuesto a lo largo de mi proceso formativo, las cuales corresponden a una linealidad técnica progresiva y están configuradas bajo parámetros metodológicos y pedagógicos que guían al estudiante a un aprendizaje propicio y correspondiente con el contexto profesional contemporáneo en danza.

De la mano de la maestra y bailarina Natalia Reyes, del maestro y bailarín Yovanny Martinez y la ya mencionada maestra y bailarina Margarita Roa; llegan a mi cuerpo los códigos y apropiaciones fundamentales de la danza moderna, siendo principalmente estos los que exploran a fondo las posibilidades del movimiento desde los ejes y los planos del cuerpo como los movimientos en espiral, torsión, contracción e inclinación, por ejemplo, siendo enfáticos en identificar y comprender lo que Laban denomino la "Kinesfera"[24].

Así mismo, de manera consecuente, mi actividad en el *break dance* se ve altamente influenciada por esa noción de cuerpo, movimiento y conciencia que germinaba paulatinamente gracias a los procesos de las clases. La primera herramienta de

[24] La kinesfera constituye un espacio y una forma de desarrollar la experiencia espacio-temporal que sirve para la generación del movimiento. Contenedor esférico imaginario que rodea a cada individuo, teniendo como límites el radio de acción normal generado por las extremidades del cuerpo inmóvil.

entrenamiento que me percaté que fue permeada por lo anterior, fue el argot: la manera de referirme al movimiento. Sintiendo una brecha simbólica amplia entre la profundidad, y a la vez sencillez, de los términos usados en ambos espacios (clase de danza moderna y entrenamiento de break dance) es clara la diferencia. De la expresión: "gire primero el torso y luego las piernas" a "haga torsión desde el torso" sentí un importante cambio y efecto de un espacio a otro; el aprendizaje en y desde el cuerpo trasciende espacios formativos de manera natural, por ende a mi manera de ver, la transformación y/o el enlace resultado de esa influencia empieza por, paradójicamente, lo no corpóreo, aquello que en la *Teoría del movimiento* relacionan como "la imagen conceptual racional se codifica verbalmente para hacer comprensible el acto motor y que haga perceptible el movimiento" (Meinel, Schnabel, & Krug , 2013, pág. 96)

Más adelante, hacia el año 2017, me encuentro con la primera clase de estilos de danza contemporánea, concretamente con la impartida por el bailarín y maestro: Edwin Vargas, quien llevaba a cabo la clase basado en el sistema de entrenamiento piso móvil, desarrollado por la compañía Cortocinesis. Allí, se ve explícito el enlace cinético que surgió en la gestación de ese sistema, debido a la influencia de la danza urbana en el mismo, la cual nace desde la visión de Vladimir Rodríguez, cofundador de la compañía. "Vladimir hizo una investigación sobre el break dance, una recopilación sobre el break de la ciudad para el Instituto, porque estamos un poco influenciados por este tipo de danza, nos gusta la parte física, mucho de nuestro lenguaje viene de ahí"[25] (Grupo de investigación y creación Huellas y tejidos, 2013, pág. 68). Este sistema compromete un estudio específico sobre la fluidez y continuidad del movimiento, la configuración espacial, las posibilidades

[25] Comenta Ángela Bello en entrevista para la investigación Huellas y Tejidos.

cinético-corporales y la escritura del movimiento, entre otras. De igual manera, acoge elementos de la técnica *Flying Low*[26] y *reléase*[27], configurándose como un sistema hibrido, tan particular como el *break dance*.

Como particularidad del currículo del programa de danza contemporánea propuesto por Arte Danzario, en el que me vi incluido, las clases de dicho estilo llevaban el nombre de: piso, peso, desequilibrio y contacto (esto en el programa que tuvo duración hasta el año 2017, después de esta fecha se replantea su contenido programático y sus nombres cambian). Debido a la versatilidad y variedad de conocimientos de los maestros a cargo de estos espacios académicos, los estudiantes hemos tenido la posibilidad de recibir diferente información desde un mismo espacio, dependiendo el periodo. Las clases de piso, peso y desequilibrio, son aquellas que me brindaron procesos técnicos particulares basados en el reconocimiento de las calidades y cualidades del movimiento en función de la acción física y el movimiento danzado, llevando al cuerpo por senderos maleables, inestables, pegajosos, livianos, etc. Las singularidades metodológicas de cada una circulaban entre ejercicios de improvisación, de contacto, desplazamientos laterales (o diagonales) de repetición, fraseos o secuencias de movimientos y observación, realizados en pro de construir estados

[26] Técnica de danza contemporánea creada por el venezolano David Zambrano, en la que se estudia la interacción constante del cuerpo humano con la gravedad y su relación con el suelo, enfocado en la percepción de estar en caída constante manteniendo el cuerpo fuera de su eje. Enfatiza en movimientos agiles y rápidos, realizados con la menor tensión muscular posible.

[27] Grupo de principios y métodos de entrenamiento danzario usados en la danza contemporánea. A través del uso eficiente de la energía y la estructura anatómica, su propósito es realizar los movimientos con un mínimo esfuerzo, fluidez y organicidad. Estos principios ayudan a desarrollar conciencia corporal desde la alineación, la respiración, el mecanismo articular y la distribución del peso en el cuerpo. No se le atribuye un solo creador, una sola disciplina ni un solo periodo histórico. Tienes influencia directa de disciplinas como el Yoga, artes marciales, la Ideokinesis, el Feldenkrais y la técnica Alexander.

corporales que permitieran identificar, apropiar y reproducir las tareas de orden técnico e interpretativo que cada espacio demandaba, aquellas apropiaciones motoras que contribuyen a lograr la "armonía del movimiento" (Meinel, Schnabel, & Krug , 2013, pág. 181) siempre guiados por los maestros y su pertinente comprensión conceptual expresada en informaciones verbales y corporales puntuales, de manera pedagógica.

La clase de piso, me dejó principalmente el estado circular y continuo del movimiento, el encadenamiento de mecánicas y acciones físicas que generan un circuito o secuencia de movimientos ligados dentro de un tono muscular exigente y tranquilo. Es allí donde el contacto con el suelo se torna más íntimo, más cercano, construido por unas acciones simples que se complejizaban naturalmente: cerrar y abrir el cuerpo, realizar recorridos del mismo y sus segmentos estableciendo relaciones curvas y espirales entre sí, que provisionan al bailarín de herramientas para desempeñarse de manera acertada en situaciones cinéticas que demanden control de la energía corporal, direccionalidad, continuidad, fluidez y reacción. El cuerpo en esta clase adquiere un estado tónico y flexible, mantiene una energía estable que se formaliza en la circularidad de sus recorridos, la estabilidad y maleabilidad que se adquiere en el eje vertical y la atmósfera sonora que maneja el espacio, configurando la base técnica necesaria para entender las clases más avanzadas.

Seguido de esta, tomé la clase denominada peso, allí fue muy evidente la tarea de configurar el espacio a partir del estudio de las cualidades del movimiento en los diferentes planos: nivel bajo, medio y alto, se estudiaron los efectos de la gravedad sobre el cuerpo y su correspondencia con recorridos lineales, curvos y variables. Y por último, bajo la guía del maestro Julián Garcés, la clase de desequilibrio se enfocó en el control del cuerpo en

superficies inestables, específicamente sobre el cuerpo mismo. El contacto, la disposición de cuerpo sobre cuerpo, me permitieron trascender de la angustia y dolor de sostener el peso de un cuerpo sobre el mío, a un estado tranquilo y manejable que generó estabilidad en lo inestable.

Los lugares (o *sitios* según De Certeau citado en Morales (2018)) establecidos para llevar a cabo dicha práctica (clases de danza moderna) están estructurados bajos las necesidades básicas que demanda la actividad danzaria. Salones que crean atmósferas cinematográficas, como de ensueño, a través de los espejos en sus paredes que amplifican el espacio, el piso de madera o linóleo que brinda sensación de firmeza, estabilidad, seguridad y liviandad, además de un sistema sonoro que recubre el *sitio* como un aroma psicoactivo, convirtiéndose en influyentes directos en la configuración actitudinal de quienes los habiten.

Desde dicha experiencia continúa enriqueciéndose mi comprensión y visión técnica corporal, se complejiza aquella búsqueda intuitiva hacia los movimientos del *break dance* en especial hacia el *foot*work, el *top rock* y las dinámicas cinéticas del lenguaje contemporáneo se tornan más comprensibles desde mi cuerpo gracias a la información que se transversaliza de un técnica a otra y promueve el desarrollo de las habilidades corporales de manera continua y paralela. Y el hecho de mantenerme entrenando en ambos estilos simultáneamente, me mantiene en un estado perceptivo y sensible activo y agudo, posibilitando que se me facilite la comprensión y apropiación de la mayoría de la información, sin que dejen de existir los momentos de gran dificultad.

Capítulo 2

ENTRENAMIENTO Y PRACTICA DEL BREAK DANCE

Quiero verte impresionar una mujer
A los jueces… quiero verte dejar a una mujer
Con ganas de bailar contigo.
Bboy Alien Ness

Al ser una disciplina importada que llega desde los Estados Unidos, específicamente desde la ciudad de Nueva York, el cuerpo se sumerge en una atmósfera que de una u otra forma se alejan de lo que nos identificaría, en un principio, como latinos. Pero basta con que sean los mismos movimientos sustraídos de dicha cultura, los encargados de construir y moldear maneras de identificarse e interactuar con los otros, teniendo como base la influencia directa del grupo, de sus colegas más próximos y por ende del contexto. Desde este momento, teniendo esta situación, se evidencia fuertemente que los cuerpos de un grupo tienen métodos en común de trabajar, de entrenar, sin dejar de lado las individualidades. En mi caso, es muy evidente que desde la observación a mis colegas, adquiero cierto aire similar, algunos gestos aparecen como similitudes entre nosotros; algún movimiento característico de alguien se filtra en el cuerpo. Inconscientemente las apreciaciones visuales colonizan la expresividad corporal, construyendo una identidad colectiva parcial.

El entrenamiento es un espacio comunitario, es la transformación de un lugar en un espacio-tiempo particular. Está configurado por las cuatro paredes de ese salón amplió ubicado en la Casa de juventud Huitaca en la localidad de Fontibón, sus espejos, sus sillas, la música con la que tenemos la afinidad y cercanía suficiente como para conocer y

distinguir su métrica, acentuación, melodía y alguna de sus letras. Está compuesto por los cuerpos, que de indeterminada distribución se ubican a lo largo del salón teniendo los espejos como referente frontal, dejando libre la parte central del mismo cual si fuera una congregación festiva en una discoteca: el centro del lugar es para bailar. Allí mismo se arma intrínsecamente el *cypher*, la oportunidad de bailar para uno mismo, para los demás. Es la convergencia de deseos por ser movimiento, de clarificar y potenciar las capacidades corporales. Es el momento de aquella fiesta pegajosa, en la que se dispone el cuerpo a dejarse poseer por la música, la energía transita por nosotros dinámicamente, uno baila el otro descansa, unos bailan y otros observan, analizan y animan. En este entrenamiento no hay más metodologías o parámetros a seguir que los propios, aquellos que se plantean desde la autonomía estando bajo la batuta de los objetivos personales; los generales llegan hasta el punto en común que hace el papel de requisito propio del cuerpo, siendo únicamente el de calentar y preparar el mismo para responder a la exigencia del movimiento de la práctica.

Pero dentro de la prevalencia de la autonomía, la noción de grupo la evidenciamos cuando se transforma el espacio en una competencia; creada y animada por nosotros mismos, en la cual no hace falta ser un conocedor experto para comprender que es un reto cuerpo a cuerpo, donde vencerá el virtuosismo, el riesgo, el flow y la musicalidad. La caracterización teatral basada en la mofa y ridiculizaciòn del contrario, es el simbolismo al que se acude en ese momento, dado a que la razón de ser, originalmente, en su contexto de origen era la lucha por el control territorial y era necesario vencer al contrario demostrando superioridad en la batalla en todo sentido.

Basta con tener un par de tenis cómodos, un pantalón ligero que posibilite la amplitud de las piernas y una camiseta, chaqueta o buso igualmente cómodos, para llevar a cabo la práctica, dependiendo el gusto de cada bailarín. Muchas veces corresponden a una estética descomplicada, ligera, ancha y de colores vivos, atravesada por marcas de ropa populares y específicas[28], las cuales históricamente se han caracterizado por ser parte fundamental de la imagen de los bailarines de *break dance*, quienes las han apropiado y han portado a su gusto, de manera distintiva. A esto, es posible añadirle gorras planas, coderas y rodilleras, guantes de tela y otros accesorios que a voluntad del bailarín, son necesarios o hacen parte de su construcción identitaria.

Como toda práctica corporal, requiere una disposición física específica; en este caso, al iniciar cada sesión me enfoco en la activación muscular mediante ejercicios de estiramiento y fuerza, teniendo muy presente el estado articular de mi cuerpo dado a que regiones como la columna, los dedos, las muñecas, la cadera y los hombros se ven constantemente activos y en juego en la mayoría de los movimientos de esta danza. Como lo dije anteriormente, siempre realizo la misma preparación; a pesar de que nunca es igual, para mí es la misma: paradas de manos, estiramiento de piernas, espalda y cuello, flexiones de brazos y piernas y sesiones de movimientos aeróbicos con secuencias de *toprock*.

A continuación, en varias ocasiones, es mi estado físico y emocional y/o el ambiente grupal, lo que determinada qué tipo de entrenamiento tendré (como sucede de manera similar en las clases de danza, a pesar de estar supeditadas a la directriz de un maestro); puede ser uno enfocado a la experimentación y exploración con el movimiento que se base en realizar consecutivamente rutinas o improvisaciones de *break dance* que estén

[28] Marcas reconocidas como Nike, Addidas, Puma y Rebook, principalmente.

motivadas musicalmente, lo cual sucede la mayoría de las veces en que la gran parte de los asistentes al entrenamiento están en la misma sintonía y se llevan a cabo retos entre nosotros. A diferencia de la competencia, nuestros retos no se encasillan en reglamentos y parámetros específicos, gracias a que los consideramos un espacio de estudio, descubrimiento, atrevimiento y afinamiento técnico, funcionando así como el momento donde germina naturalmente la gestualidad y la actitud característica de nuestra práctica, aquella expresividad "de combate" que combina ridiculización y subestimación del oponente y que da un plus de sensación y estilo al propio baile. Este aspecto, gesto-actitud, no se crea y apropia en un espacio diferente al reto o *battle* fácilmente, es una de las particularidades individuales de cada bailarín, por lo tanto no pertenece al grupo de los fundamentos técnicos, de aquello que se enseña, a mi consideración.

De otro modo, la práctica la llevo a cabo de manera individual, sin desconocer a los demás asistentes, pero sin hacerlos partícipes de mi proceso puntualmente. Así, la autonomía es el aspecto principal que cobija el proceso de mi aprendizaje. Estando motivado para explorar dinámicas y combinaciones de las extremidades en relación con el suelo, me dispongo a realizar estudio de movimientos de *footwork;* se torna complejo desde el punto de vista de que no hay guías, no hay instrucciones a seguir, solamente es por medio de la acción misma que el cuerpo va creando sus propias rutas y maneras de ir, salir, llegar, girar, caer, parar, etc. Lo mismo ocurre con el *toprock*, con la búsqueda del estilo o *flow* a través la conjugación cuerpo-música, este es el momento donde más enfatizo en esa cuestión; cuando la música lleva la batuta del movimiento, es el principal motor y motivación de la acción expresiva.

En este espacio también hay oportunidad de reflexionar sobre la manera en que se dispone el cuerpo para bailar, debido a que en ella todos los cuerpos evidencian una diferencia postural (en relación a la posición del centro de gravedad y el tren superior del cuerpo) a pesar de la ejecución de los mismos pasos –fundamentos básicos-, el cuerpo se dispone de manera autónoma y distintiva. Esto se puede ver alterado por la diversa experiencia técnica del bailarín en otros géneros de danza o la conciencia corporal con la que lleva a cabo su propia práctica.



Ilustración 3: Bboys de Armory crew. Entrenamiento de break dance. CDJ Huitaca. Fontibón. Fuente: Archivo del autor

Capítulo 3

UNA CORPOPOIESIS BAJO ANÁLISIS

Hasta el momento me he enfocado en realizar un relato analítico desde la experiencia en ambos espacios danzarios: clases de *danza contemporánea* en el Proyecto Curricular Arte Danzario y el *break dance*. Ahora, desde la convergencia de la información, el conocimiento adquirido, los resultados del entrenamiento y el sincretismo germinado en mi cuerpo, le he apostado a una investigación corpopoiesica que resulta en una insinuación metodológica y técnica autónoma; consolida los dos lenguajes corporales en los que he profundizado a lo largo de mi carrera como estudiante y bailarín, tal como evidencia la presente investigación, y por ende formaliza mi trabajo técnico y mi sello estilístico, aquello que pongo al servicio de la creación escénica, de mi ejercicio como *bboy* y como artista danzario.

Lo exhibido hasta el momento se ve expuesto a una reflexión un tanto más objetiva y conceptual enmarcada dentro del *método de análisis danzario,* un sistema de análisis del movimiento, que funciona como herramienta comparativa entre los estilos dancísticos tratados, lleva a identificar, clasificar y caracterizar los fundamentos técnicos motrices que conceden su coexistencia en mí y los efectos que tiene uno sobre el otro.

En primera instancia, consideré incluir en dicho proceso el estudio y teoría del análisis del movimiento de Rudolf Von Laban, referenciado en este texto anteriormente. Esta teoría ha sido recogida de manera global por sus discípulos (entre los cuales se destacan Irmgard Bartenieff y Warren Lamb) en el *Laban Movement Analysis (*LMA), el cual:

> El LMA es un lenguaje para entender, observar, describir y anotar todas las formas de movimiento. A partir de las bases teóricas creadas por Rudolf Laban, como fueron la Kinetography/Labanotation: anotación del movimiento, el Effort Shape: estudio de la dinámica del movimiento, y el Choreutics: estudio del espacio; los discípulos de Laban profundizaron y ampliaron muchos de los conceptos creados por él. (Ros, 2009)

Este sistema está configurado por cuatro categorías:

Cuerpo	Esfuerzo	Forma	Espacio
Categoría física del movimiento humano. Describe las partes del cuerpo en movimiento, sus conecciones, secuencias, iniciación y organización.	Denominado por Laban como dinámica del movimiento. Se analiza desde los cuatro factores del movimiento: tiempo, peso, espacio, flujo.	Describe los cambios de posición del cuerpo durante el movimiento, en el espacio.	Describe el movimiento del cuerpo en conexión con la configuración espacial de su entorno.

Tabla 2 Categorías del LMA

Según la necesidad de mi investigación, tomo dos de estas categorías para realizar el análisis comparativo de los dos estilos danzarios en cuestión: cuerpo y esfuerzo. La categoría *cuerpo*, propone la organización corporal desde las subcategorías de:

1. Iniciación del movimiento empezando desde una parte específica del cuerpo (conducciones).

2. Conexión entre las diferentes partes del cuerpo.

3. Secuencialización del movimiento entre las partes del cuerpo.

4. Esquemas de organización del cuerpo y de su conectividad, llamado también Patterns of Total Body Connectivity, Developmental Movement Patterns, o Neuromuscular Patterns.

Tomando esta información, Peggy Hackney, hace un recopilado y plantea las conexiones corporales fundamentales de la siguiente manera:

> Conexión respiratoria (interior, intercelular), conexión centro-extremidades (radial, del centro a las extremidades), conexión cabeza-sacro (a través de la flexibilidad de la columna vertebral), conexión arriba-abajo (homóloga, de la cabeza y los pies), conexión entre partes del mismo lado (homolateral), conexión cruzada lateral (contralateral, oposición). (Ros, 2009)

Y son estas, a excepción de la conexión respiratoria, las incluidas en el análisis comparativo.

En el caso de la categoría *esfuerzo*, establezco el análisis desde los factores del movimiento, a los cuales Laban le atribuye las siguientes definiciones:

Tiempo	Espacio	Flujo	Peso
Corresponde a la actitud interior en relación a la duración o la continuidad del movimiento. Sus cualidades se polarizan en **repentino**, que hace referencia a movimientos realizados con urgencia o de manera súbita y **sostenido**, refiriéndose a la persistencia del movimi ento.	Corresponde a la cualidad de quien se mueve hacia el entorno. Sus cualidades se dividen en **directo,** como movimientos realizados en dirección rectilínea e **indirecta**, refiriéndose a movimientos con dirección ondulada y flexible.	Describe la continuidad de los movimientos según el esfuerzo muscular, definiendo cada uno como **controlado** (tenso) y **libre** (fluido, relajado)	Se refiere a la actitud interior del que se mueve a favor o en contra de la gravedad. Se divide en **pesado**, aquellos movimientos firmes y/o resistentes y en **ligero**, aquellos que son suaves y/o delicados.

Tabla 3. Factores del movimiento

De igual manera, he considerado incluir dentro de las categorías de análisis comparativo el aspecto del *desplazamiento*, visto desde su aspecto netamente físico, el cual es aplicable a cualquier objeto y/o sujeto susceptible al movimiento; entendido como el vector recorrido por un cuerpo de un punto a otro. De este, propongo una subdivisión en tres aspectos: *velocidad*, que de igual manera es vista desde su aspecto físico, siendo la relación entre distancia que recorre un cuerpo y el tiempo invertido en ello, valorada en el cuadro comparativo desde cualidades descriptivas como *alta, media* y *baja* ; *distancia***,** vista desde la configuración espacial propuesta por Arturo Rico, que a su vez pertenece al estudio semiótico de la organización del espacio de comunicación entre personas y objetos estando en interacción: la relación proxémica valorada en *íntima, personal* y *social* y por último, el

aspecto del *espacio,* manteniendo la misma connotación de la categoría *esfuerzo* del LMA, pero aplicada al cuerpo en desplazamiento.

Por último, propongo una categoría de análisis desde la *relación cosica* con el piso y los objetos varios, entendidos como los elementos tangibles que interactúan e intervienen eventualmente con el movimiento. En el caso del *piso*, es la superficie que por naturaleza nos sostiene y desde los diferentes estilos dancísticos se interactúa con él de manera completa (soporte de todo el cuerpo, superficie en plano horizontal en contacto constante con la totalidad o la mayoría de los segmentos corporales) o parcial (soporte de pocos segmentos del cuerpo debido a que este se mantiene mayormente en su eje vertical). Por otro lado, *objetos varios* está propuesto desde la posibilidad de existir una interacción entre elementos escenográficos y/o arquitectónicos, expresada en *parcial* y *ausente.*

Todo lo anterior en conexión con la configuración tiempo-espacio que propone Rico, siendo un campo que permite globalizar y agrupar los aspectos anteriores, el cual comprende la *relación dianótica* (con sigo mismo), *relación cosica (*con objetos) y *relación proxémica* (con otros seres vivos). En ese orden de ideas, propongo que estas categorías se dividan y organicen en las subcategorías propuestas anteriormente de la siguiente manera:

Relación dianótica: Cuerpo y esfuerzo (categorías seleccionadas del LMA)

Relación proxémica: Desplazamiento

Relación cosica: piso y objetos varios.

De esta manera se visualiza que estas categorías y todo lo que comprenden están ligadas a una concepción de espacio físico denominados *parcial* y *total.* Así, las categorías

proxémica y cósica se desprenden del *espacio total* y la categoría dianótica se desprende del *espacio parcial.*

Finalmente, los conceptos quedan organizados de la siguiente manera, configurando el *cuadro de las categorías de análisis* del *método de análisis danzario*, aplicado al *break dance* y la *danza contemporánea*:

	Espacio parcial (Kinesfera)					Espacio total				
Relaciones espacio y tiempo (Rico)	Relación dianótica					Relación cósica		Relación proxémica		
Metodo Laban Movement Analysis	Cuerpo (primera categoría de análisis LMA)	Esfuerzo (Segunda categoría de análisis del LMA)						Desplazamiento		
Subcategorias	cuerpo	Tiempo	Espacio	Peso	Flujo	piso	objetos varios	Velocidad	Espacio	Distancia
BREAK DANCE	contralateral / homolateral /centro -extremidades /conexión arriba-abajo	Repentino / sostenido	indirecto / directo	ligero / pesado	controlado	parcial	ausente	Alta/media	indirecto	personal / intima
DANZA CONTEMPORÁNEA	contralateral / homolateral /centro -extremidades /conexión arriba-abajo	Repentino / sostenido	indirecto / directo	ligero / pesado	controlado / libre	Parcial	parcial/ausente	Alta/ media/ baja	indirecto / directo	personal / intima / social

Tabla 4. Cuadro de las categorías de análisis

3.1 Cuerpo registrado. Análisis del movimiento

A continuación, realizo la descripción panorámica de los vídeos realizados para su posterior análisis. Para dar una idea del trabajo descriptivo escribo pequeños fragmentos de cada uno[29], donde se categorizan según los conceptos descritos e ilustrados en la tabla anterior. La dimensión cinética de cada vídeo se indica en el concepto *cuerpo*; entretanto, los demás conceptos se analizan desde sus cualidades correspondientes.

	Vídeo 1	**Vídeo 2**	**Vídeo 3**
Lugar	Facultad de Artes ASAB. UDFJDC Bogotá.	Casa de Juventud (CDJ) Huitaca. Fontibón, Bogotá.	Casa de Juventud (CDJ) Huitaca. Fontibón, Bogotá.
Duración	01:13	00:58	00:34
Fecha	Noviembre 2017	Octubre 2019	Octubre 2019
espacio	Clase de danza contemporánea Peso. Maestro Yovanny Martínez	Entrenamiento autónomo. Improvisación	Entrenamiento de break dance. Agrupación Armory crew. Improvisación.

Tabla 5. Ficha técnica de los vídeos

[29] Para ver la descripción completa ir a anexo 4.

Video 1

Link de acceso

https://drive.google.com/file/d/1_53QcsTrzDec04mObRI9RGX6BOgN9_Z3/view?usp=sharing



Ilustración 4: Clase de danza contemporánea peso. Facultad de Artes ASAB. Maestro Yovanny Martínez
Fuente: Archivo del autor

Cuerpo:

Las piernas son las encargadas de oponer el cuerpo a la gravedad, flexionándose y estirándose con fuerza de manera consecutiva, a la vez que con ayuda del torso dirigen el movimiento por una diagonal en el espacio. Saltos, rebotes, suspensiones y giros, exponen un momento corto pero intenso y explosivo, finalizando en una repentina pausa de todo el cuerpo agrupado hacia el centro, recostado en el costado izquierdo sobre el suelo.

Espacio parcial:

Realizando la marcha de manera circular el movimiento de los brazos es un ir y venir entre recorridos directos e indirectos en el espacio, predomina a linealidad del brazo derecho mientras el brazo izquierdo recorre el torso de arriba hacia abajo.

Distancia:

Los movimientos se realizan entre las dimensiones personales e íntimas, donde los brazos permanecen en la íntima y la marcha sitúa al cuerpo en un recorrido personal a pesar de que las personas no intercambian de lugar.

Flujo:

Este fragmento se caracteriza por tener un constante flujo controlado que varía según los momentos donde el factor tiempo es variable.

Video 2

Link de acceso

https://drive.google.com/file/d/1mKZnZszEQwNMAAyLuA6YGOFNR7-uW85_/view?usp=sharing



Ilustración 5: Entrenamiento autónomo. CDJ Huitaca. Fontibón
Fuente: Archivo del autor

Cuerpo:

Después de pasar por los isquiones y posteriormente por los cuatro apoyos en una acción continua, la pierna izquierda dibuja por el suelo hacia atrás provocando que el cuerpo gire y se prepare para un salto desde la segunda posición y una conexión contralateral, la pierna derecha cruza a la izquierda por atrás generando una espiral que eleva el cuerpo dos veces consecutivamente en giro, mientras los brazos se unen subiendo y bajando en consecuencia del impulso.

Tiempo:

Predominan el tiempo sostenido en la ejecución del movimiento, suceden unas variaciones repentinas en los momentos de impulsar y recepcionar los giros desde los saltos y el suelo, como en el giro sobre la cabeza.

Espacio total:

Los movimientos se realizan en constante circularidad alrededor de un punto central en el lugar, lo cual resulta en pequeños desplazamientos indirectos, haciendo del espacio una espiral continua.

Video 3

Link de acceso

https://drive.google.com/file/d/1lQB86vGZA3yRSwpw96S2OO-kE8YLRhuM/view?usp=sharing



Ilustración 6: Entrenamiento de break dance. CDJ Huitaca. Fontibón.
Fuente: Archivo del autor

Cuerpo:

La variación inicia desde el momento en que las piernas llevan el cuerpo hacia el centro del espacio. Allí se realiza consecutivamente un cruce de piernas desde el centro del cuerpo hacia el frente, mientras se traslada el peso de lado a lado y los brazos corresponden levemente a un abrir y cerrar que contrasta con el movimiento de las piernas. Después de un último cruce, la pierna derecha abre el compás de la cadera y se flexiona para permitir que las manos lleguen al suelo y funcionen como apoyo de un giro con eje en el pie izquierdo.

Dicho giro es un movimiento sorpresivo, pues rápidamente la pierna derecha recorre 360° mientras el peso se soporta en el pie izquierdo. Llegando al punto de inicio, la pierna derecha continúa por el aire y se dirige a la pantorrilla izquierda, provocando que esta se eleve igualmente y surja un movimiento acrobático al que llamamos *caballete* o *flare*.

Peso:

Al ser movimientos ágiles y un tanto acrobáticos, predomina la ligereza en el cuerpo, exceptuando el momento final donde se realiza un movimiento estático donde el peso del cuerpo no se transfiere y resulta pesado, en la postura con soporte sobre la cabeza y las manos (freeze).

Velocidad:

Al mantenerse en un pequeño espacio del lugar, el cuerpo no presenta desplazamientos considerables, por lo tanto en los únicos momentos donde se identifica velocidad espacial es en la marcha inicial y el giro hacia adelante del final, que presentan una velocidad media.

Son tres vídeos, cada uno en un lugar y momento diferente. El primero corresponde a una secuencia de movimiento establecida y trabajada con anticipación en un espacio específico como los que germinan en las clases de danza contemporánea, siendo el resultado de un proceso de aprendizaje semestral dentro del marco académico. El segundo y el tercero, corresponden a uno de los momentos más vistos dentro de mi práctica dancística: la improvisación; donde me enfoco en realizar variaciones de movimiento que comprendan el lenguaje dancístico de mi interés basado en la atmósfera, sensibilidad e inspiración provocadas por el lugar y la música que allí se escucha. En el caso del tercer vídeo, es un espacio de entrenamiento de *break dance,* de la agrupación Armory Crew en la Casa de Juventud Huitaca, en el que realizo variaciones de movimientos de ese estilo. Mientras que en el segundo, predomina el lenguaje de la danza contemporánea pero realizo una conjugación de elementos técnicos de ambos estilos (evidenciados en los dos vídeos

restantes) en un espacio autogestionado para realizar mis propios entrenamientos. Cada uno refleja de primera mano la *coordinación motriz*[30] (Meinel, Schnabel, & Krug , 2013, pág. 93) resultado del aprendizaje técnico y la experiencia en el entrenamiento.

La mayor característica del primer vídeo es que muestra un fragmento de una clase de danza contemporánea, lo cual sitúa y dispone al cuerpo en un estado de atención y concentración minucioso y particular, determinando directamente el estado interpretativo. Allí, se hace explícito el uso de las herramientas técnicas que se han estudiado y vivenciado en el espacio de la clase, aquellas que comparte el maestro en función de transmitir un conocimiento específico y puntual, correspondientes a un proceso de aprendizaje progresivo. La construcción corporal trabajada en este, se basa en las oposiciones y sucesiones de las conexiones corporales, la continuidad del tiempo, la configuración espacial a modo de espiral (indirecta) y lo pesado y tranquilo como sensación global, sin eliminar las ejecuciones que contrastan y matizan, eventualmente, dichas cualidades cinéticas.

El segundo y tercer vídeo exponen dos espacios ajenos al contexto académico. En el segundo, es evidente una configuración específica de tiempo, fuerza, espacio, velocidad y peso, causada por los encadenamientos de impulsos, lanzamientos, suspensiones y giros provocados por la dinámica intuitiva del *break dance* pero atravesada por elementos de la danza contemporánea como las espirales, los saltos y el particular contacto con el suelo, generando un estado corporal ágil y bastante continuo, es decir, las pausas del movimiento y de desplazamiento en el espacio se ausentan y se realizan movimientos arriesgados y

[30] Organización del desarrollo de los movimientos de acuerdo a un objetivo anticipado. De esta resulta la combinación armónica de todas las fuerzas internas y externas en juego y la modificación permanente de su intensidad.

complejos debido a las partes del cuerpo en las que se sustentan, como las manos y la cabeza, que se estudian principalmente en el *break dance*. Y en el tercero, predominan los movimientos acrobáticos y cíclicos que dan la sensación de no tener un final específico, sostenidos por pocas zonas del cuerpo, con ejecuciones en el nivel bajo y medio que incluyen pausas y aceleraciones repentinas, de alta dificultad física.

Teniendo presente que propongo la noción de espacio desde dos dimensiones diferentes (parcial y total), es importante resaltar que en los tres vídeos la configuración del espacio total es resultado de la forma del espacio parcial. En ese orden de ideas, en la clase de danza contemporánea (primer vídeo) se potencia la noción de espacio total de manera indirecta gracias a que en la dimensión íntima se diseñan movimientos que se dirigen hacia afuera del cuerpo, se amplían progresivamente buscando direcciones varias que provocan y se acompañan de desplazamientos continuos que trasladan la kinesfera en forma circular y espiral por gran parte del lugar.

Algo parcialmente contrario se evidencia en los movimientos improvisados, debido a que las acciones en la dimensión íntima dejan de ser totalmente diseños (formas establecidas) para convertirse en guías de dirección, provocando que la mayoría de estos sean causantes de los cambios de dirección en esa misma dimensión de manera casi ininterrumpida, lo que provoca que la interacción con el espacio total se limite a una configuración circular que permanece en un pequeño sector del mismo, desplazándose eventualmente.

En relación al contenido de las secuencias y a la ejecución misma, se evidencia un mayor contraste en el primer vídeo, a comparación de los dos restantes. La relación y contacto con el suelo se genera mayormente a través de los pies, siendo los encargados de

desplazar el cuerpo por el lugar de manera tranquila y continua, a pesar de existir el momento de saltos en giro donde la acción pasa a ser explosiva. Mientras el cuerpo se desplaza, el diseño de los brazos alrededor del mismo y del espacio resulta ser poético gracias a que sobresalen por la diferencia y oposición a la marcha que predomina en la mayoría de la secuencia. Existe un momento preciso donde el cuerpo deja de desplazarse y toma el nivel bajo, todo el cuerpo se pone en contacto con el suelo, a manera de recepción energética y de pausa de todo movimiento, de manera similar a algunas acciones de los otros vídeos. Lo que lo hace muy particular también en el aspecto interpretativo, gracias a que son varias las directrices y tareas con el movimiento, las cuales dan paso a la estimulación de todo un universo sensitivo en mi cuerpo, pasando por sensaciones como lo liviano, espeso, pesado, lo pegajoso y resbaladizo, lo intenso y veloz.

Entretanto, los vídeos restantes, son evidencia de ejecuciones basadas en el contacto del cuerpo con el piso desde las cuatro extremidades y la cabeza, son mínimos los desplazamientos y movimientos en posición bípeda. El traspaso constante de peso entre las extremidades y la dirección de los movimientos que mantienen, en su mayoría, dirección circular y ascendente en el espacio parcial, enlazan giros, saltos y pequeñas acrobacias dibujando el espacio ágilmente con el cuerpo, manteniendo un flujo controlado y un vaivén entre tiempo repentino y sostenido, además de una sensación de continuidad y reacción veloz, ausencia de pausas, flotabilidad ligada a ese particular estado fuerte y resistente que resulta ser sutil y apenas perceptible, correspondiente a la atmósfera creada por la música.

3.2 Gráfico de los resultados

A continuación resumo en un gráfico el resultado arrojado por el análisis de cada uno de los vídeos. El gráfico izquierdo corresponde a los resultados arrojados desde los conceptos del esfuerzo, correspondientes a la dimensión kinesferica o espacio parcial y el otro, indica los conceptos pertenecientes a la dimensión del espacio total, cada uno incluye la línea que representa cada vídeo: color azul para el vídeo 1, color verde para el vídeo 2 y color amarillo para el vídeo 3

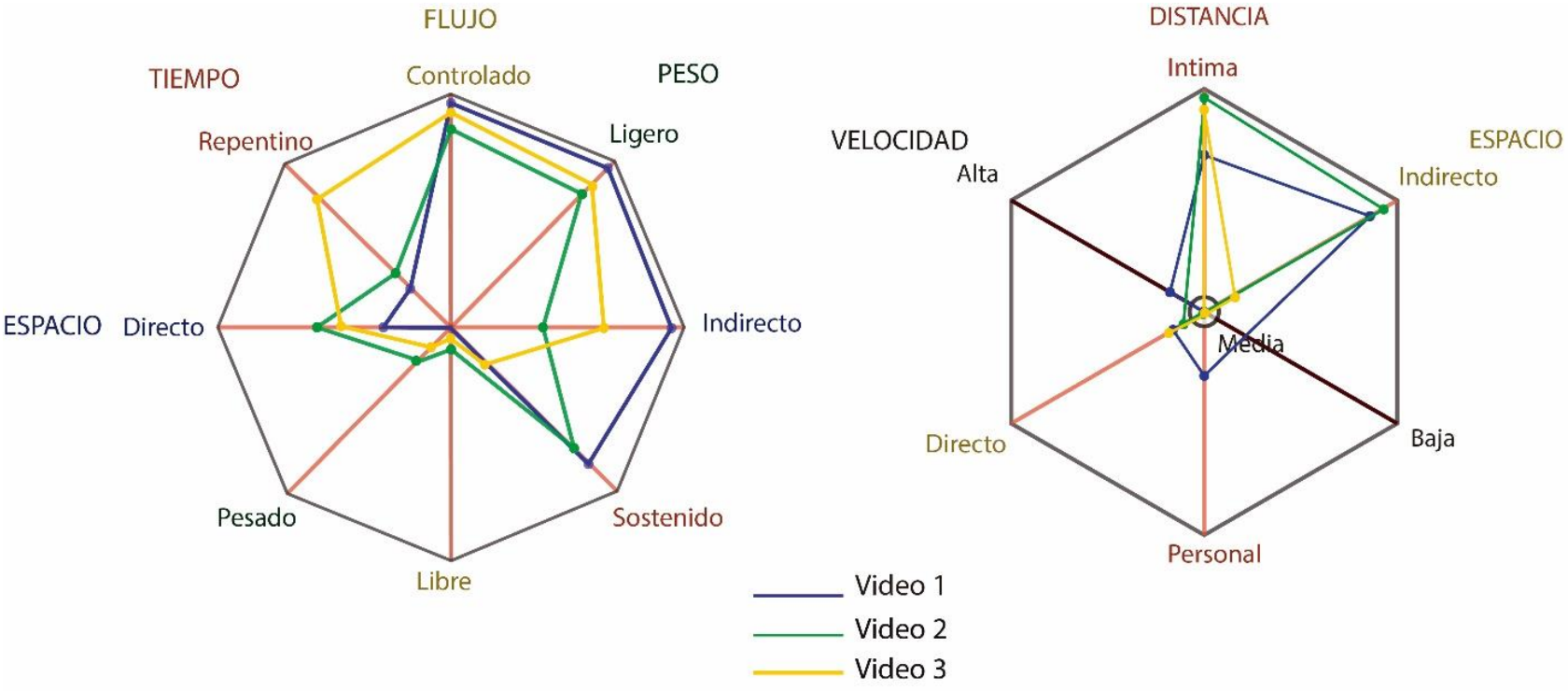


Ilustración 7. Gráfica araña. Resultado del análisis de los vídeos

El gráfico izquierdo es un octágono que contiene ocho líneas que parten de su centro hacia los extremos; cada una corresponde a las dos características (opuestos) bajo las que se identifica cada uno de los factores de movimiento que se ilustran en la categoría de *esfuerzo*. De izquierda a derecha lo ordené de la siguiente manera: espacio (línea horizontal), tiempo (línea diagonal izquierda), flujo (línea vertical) y peso (línea diagonal derecha), sus características están ubicadas a cada uno de los extremos de las mismas. De igual manera sucede en el gráfico derecho (hexágono) que corresponde a los factores del movimiento en el espacio total, el cual organicé de izquierda a derecha así: velocidad (línea diagonal izquierda), distancia (línea vertical) y espacio (línea diagonal derecha). En este gráfico, el único factor que presenta tres posibilidades es *velocidad*, que se clasifica en alta, media y baja; lo cual me obliga a señalar este aspecto en una línea de color negro y ubicando en la intersección de cada línea (centro del hexágono) la característica *media*.

Por último, las líneas pasan por los factores del movimiento y su ubicación en cada uno se resalta con un punto de su mismo color. En ese orden de ideas, entre más alejado esté el punto de la intersección de las líneas, es decir el centro de la figura, es mayor la realización de movimientos con esa característica, sí se encuentra cerca al centro, ese tipo de movimientos se realiza muy poco en cada vídeo y si no hay punto en esa línea esa cualidad no se presenta en los movimientos, a excepción del factor *velocidad* que presenta el punto central como *velocidad media.* De esa manera, es posible ilustrar claramente las características del movimiento que predominan en cada uno de las prácticas registradas; aclarando que la ubicación de los puntos señalados de cada vídeo en las líneas, es la tendencia que consideré resultado del análisis de cada vídeo, son aproximaciones de mi consideración que concluí desde mi propia observación.

En el vídeo 1 se evidencian en mayor medida movimientos de flujo controlado, peso ligero, espacio indirecto, tiempo sostenido, espacio total indirecto, distancia íntima y velocidad media, a pesar de que se realizan movimientos de espacio directo, tiempo repentino, espacio total directo, velocidad alta y distancia personal pero en menor medida y se omiten los movimientos de flujo libre, peso pesado y velocidad baja.

En el vídeo 2 los movimientos que tienen mayor protagonismo son aquellos realizados con tiempo sostenido, flujo controlado, peso ligero, distancia íntima, espacio total indirecto y velocidad media. En este caso se presentan de manera equilibrada los movimientos con la característica directa e indirecta en el espacio parcial. También se realizan movimientos con tiempo repentino, peso pesado y flujo libre, en menor medida, pero en relación al vídeo 1 se realizan más. Se omite la distancia personal debido a que es solo un cuerpo configurando el espacio registrado.

Por último, el vídeo 3 se caracteriza por tener una dinámica muy flotante donde predomina el espacio indirecto a pesar de estar también muy presente el espacio directo, el tiempo repentino, el flujo controlado, el peso ligero, la distancia íntima y la velocidad media; los momentos de desplazamiento en el espacio total son mínimos, por lo cual este se configura por pequeñas expresiones de espacio directo e indirecto. El peso pesado y el tiempo sostenido aparecen muy poco, menos que en el vídeo 2 y el flujo libre es apenas perceptible en un instante del vídeo (en las manos del inicio).

En definitiva, gracias a lo arrojado por los gráficos puedo contrastar y comparar lo observado. Se presentan dos factores en común entre los tres vídeos, la mayoría de los movimientos tienen flujo controlado y peso ligero, al igual que una tendencia a trabajar en el espacio total dentro de la distancia íntima. El vídeo 3, evidencia un punto medio entre los otros dos vídeos en gran parte de

los gráficos, su mayor contraste está en el tiempo usado por cada movimiento, es mucho más repentino y menos sostenido que en los otros dos y presenta poco desplazamiento en el espacio total.

El vídeo 1 es el que más se caracteriza por tener ejecuciones tranquilas, continuas y livianas, siendo predominantes, identificadas por el flujo controlado, peso ligero, espacio indirecto, tiempo sostenido y velocidad media. El vídeo 2 es el que más presenta contrastes en cuanto a las características de sus movimientos, se observa una variación considerable en la mayoría de los factores; se asemeja al vídeo 3 en la composición del espacio parcial pero en el espacio total su relación se acerca más al vídeo 1, tiene más movimientos libres y pesados, su tiempo más destacado es sostenido aunque se realizan más movimientos repentinos que en el vídeo 1.

Conclusiones

Los procesos reflexivos sobre mi quehacer y mis espacios de aprendizaje en danza son intervenidos por estados psicofísicos que fundamentados en mi necesidad de moverme y descubrir mis capacidades, me mantienen constantemente bailando, entrenando, creando. Es una sensación de insatisfacción recurrente motivadora de mi proceso de desarrollo técnico, de la búsqueda de nuevas rutas y posibilidades de generar, diseñar y estudiar el movimiento. Afortunadamente está *autoetnografía del movimiento* me ha permitido identificar con más claridad los ámbitos de mi práctica danzaria contemporánea que más han sido modificados por desempeñarme también como bailarín de *break dance* y de cómo me he constituido como síntesis de información psicomotriz, por ende, en búsqueda de dar respuesta a la pregunta de indagación enuncié a continuación las conclusiones que me arrojó este proceso investigativo:

- El presente texto es el resultado de un proceso dedicado y arduo, que fue trazando su camino progresivamente, identificando el modo de realizarse a medida que debía suplir sus diferentes necesidades, algo así como "caminante, no hay camino, se hace camino al andar"[31]. Por fortuna, después de escudriñar entre métodos de investigación de orden subjetivo, llegué a la *autoetnografía del movimiento,* a través de la cual construí una monografía que da cuenta del resultado de la indagación sobre mi experiencia como bailarín de dos estilos danzarios contrastantes que convergieron en mi cuerpo desde mi ingreso a la academia y mi desempeño en el espacio urbano; respondiendo la pregunta problema de la investigación de manera acertada, siendo un registro que además de

[31] Poema "Cantares" de Antonio Machado

formalizar el vínculo entre la *danza contemporánea* y el *break dance,* contribuye a la construcción y reconocimiento del cuerpo en y desde la danza en el contexto bogotano.

- Los objetivos planteados para esta investigación, se cumplen de manera concreta gracias al uso de herramientas como la autobiografía, registro audiovisual de mi práctica y procesos de descripción, comparación y análisis cinético de la misma; logrando puntualmente identificar y describir el vínculo entre los dos estilos danzarios mencionados, analizar sus efectos en el ámbito técnico e interpretativo y dejar un registro palpable del proceso.

- Tener experiencia previa en la práctica del *break dance* y la capacidad de abstraer su información cinética en función de la danza contemporánea vivenciada en la academia, me facilita la comprensión y apropiación de los aspectos técnicos que son trabajados en la misma en los espacios de clase.

- Realizar entrenamiento de *break dance* y *danza contemporánea* de manera paralela, permite complementar y fortalecer la reciprocidad entre ambos estilos, en lo que se refiere a conocimiento (habilidad) y reconocimiento (identificar la habilidad), es decir, el acto de conocimiento que se da en uno se replica en el otro a manera de reconocimiento, siendo el caso del manejo espacial y la relación constante con el suelo, la fluidez y armonía de las cadenas de movimientos, el uso constante de todo el cuerpo como soporte y eje, además del estado corporal y emocional supeditado a la música y el espacio. Estos actos llevan a que no sea admisible ver las influencias del *break dance* sobre la *danza contemporánea* ignorando el intercambio que se da recíprocamente entre ambos, de uno al otro de modo paralelo. En otras palabras, mi lenguaje de *danza contemporánea* influye en mi ejecución del *break dance*, a la vez que éste lo hace sobre la ejecución de *danza contemporánea.*

- Renovación constante de repertorio de movimientos y enriquecimiento interpretativo y técnico hacen parte de los aportes cinéticos que hace el *break dance* a mi lenguaje de *danza contemporánea*, debido a la aplicación del manejo y control de mi centro de gravedad en posiciones invertidas, el uso de otras superficies del cuerpo como apoyo del mismo (como cabeza, antebrazos, espalda, manos, hombros y rodillas), la configuración circular del espacio y la continuidad y la transferencia efectiva de peso e impulsos, logrados gracias a la autonomía que la pasión, sensibilidad y la necesidad por el movimiento me llevan continuamente a desarrollar. Lo cual me permite ver, desde una perspectiva unilateral (en virtud de la danza contemporánea) que el *break dance* puede considerarse, atravesando procesos configurativos y metodológicos, como entrenamiento para y en función de la danza contemporánea.
- El estado creativo e interpretativo que desarrollo en cada entrenamiento y/o clase de danza, sesiones de improvisación, ejercicios coreográficos o frases de movimiento, me ha posibilitado sincretizar mi sentido poético, político y emocional en una práctica danzaria que trasciende los espacios académicos y no se encasilla dentro de especificidades propias de un solo estilo, de una sola manera de hacer danza. Así, presento una resignificación del movimiento, al que le atribuyo nociones netamente personales, que lo nutren de un campo estético ligado totalmente a la identidad como bailarín, permitiendo que mis colegas y los bailarines del medio me reconozcan e identifiquen desde mi manera de bailar.
- La gráfica de los resultados del análisis, es efectiva para exponer de manera específica, las diferencias y similitudes de la ejecución técnica de los movimientos, debido a que dejan en evidencia tanto las cualidades de mis movimientos, de mi manera de bailar, como aquellas que no realizo, quizás porque no tengo cercanía con estas y nos la he

estudiado, no me llaman la atención o pertenecen a lenguajes dancísticos con los cuales no me siento identificado; como lo pueden ser los movimientos lentos y muy sutiles, elásticos, fragmentados y pesados y continuos desplazamientos en el espacio, por ejemplo.

- La coherencia con la presente investigación, de lo arrojado por el vídeo 2, principalmente, demuestra que se comparten, modifican y reutilizan varias características cinéticas propias de dichos estilos, de manera sintetizada en mis entrenamientos autónomos mediante un estudio técnico minucioso.
- El *método de análisis danzario,* estructurado por un proceso de análisis y descripción de movimiento, una fundamentación teórica expresada en el *cuadro de categorías de análisis* y la gráfica de resultados que propongo, puede ser usado en todas las investigaciones sobre el movimiento (deporte, danza, etc) que tengan carácter analítico o comparativo, por lo cual se podría considerar como *aporte metodológico* a la investigación en danza.
- La presente investigación me ha permitido reconocerme en mi quehacer como bailarín, poniendo en evidencia y tela de juicio la transformación que he presentado a lo largo del tiempo, gracias a la experiencia en danza. Reflexionar sobre mi manera de moverme, me sigue conduciendo por el camino acertado para aprender a sentir, a indagar sobre aquello que le da forma y sentido a mi universo creativo; el cual se nutre día a día con las herramientas para ser de varias maneras y una a la vez, para ser un cuerpo que estudia, entrena e interpreta, que apasionado por el movimiento en danza no se detiene su búsqueda.

Profundizar en lo propuesto

La presente, ha sido una investigación descriptiva de un proceso por el cual atravieso en mi actividad profesional artística, se convierte en la base de indudables futuras indagaciones a profundidad, desde el mismo o diferente campo de estudio. Siento la responsabilidad y la necesidad de seguir este camino investigativo, con el fin de dar a conocer esta fusión de lenguaje danzario que se está germinado no solamente en mi cuerpo, sino en muchos otros alrededor del mundo de la danza, contribuyendo a su fortalecimiento y configuración teórica, estructuración pedagógica y metodológica y a su utilidad en el campo escénico, para que le sea posible a otras personas, igualmente apasionadas, vivenciarlo y potenciarlo como es mi propósito.

La he realizado desde mi propia experiencia, desde mí ser hombre, ser bailarín; quedando apenas mencionada la existencia de mujeres que vivencian de manera muy similar la misma situación a la que me refiero. Considero necesario e importante que voces femeninas se sigan apropiando igualmente de espacios investigativos de apropiación e indagación sobre estilos danzarios contrastantes a los académicos y que expongan su punto de vista, su quehacer como mujeres artistas que se desempeñan en contextos mayormente masculinos y que contribuyamos continuamente a generar texto, evidencia, registros, testimonios, etc, de cómo usamos la danza como campo de conocimiento y estudio.

De igual manera, hago la invitación a aquellos lectores e investigadores, colegas y bailarines que coincidan con esta investigación, a aplicar el método comparativo que he generado para ser posible la solución de mis inquietudes (cuadro comparativo y gráfico de araña) si así lo requieren

y necesitan para satisfacer las necesidades comunes de preguntarse, investigarse y/o aplicarlo a ejercicios o procesos comparativos desde cualquier disciplina del movimiento.

Es importante mencionar que no me he referido a la funcionalidad que tiene esta síntesis estilística en el ámbito dramatúrgico y escénico. Es de considerar que también es de gran importancia preguntarse sobre su utilidad para la creación dancística y como se vería reconfigurada o no, para dicho fin, buscando que corresponda realmente a las necesidades y exigencias de la creación de atmósferas, situaciones, estados, personajes, etc, de obras o creaciones de danza y no solamente que sea útil para el movimiento en sí.

Referencia en un primer momento teorías sobre el movimiento apropiadas para el análisis del mismo, pero he dejado solamente mencionado la *Teoría del movimiento. Motricidad deportiva,* la cual a pesar de ser un sistema creado para el deporte, tiene mucha cercanía con el campo dancístico y pienso que, de igual manera, es posible usarla para el mismo fin, con el movimiento en danza. Considero que como investigadores y hacedores de la danza, también podríamos atrevernos a usar esa teoría en los momentos, estudios e investigaciones en las que sea pertinente y requerida.

Y por último, invito a mis colegas, a aquellos que comparten la misma inconformidad, la misma necesidad, la misma pasión que me convoca a bailar, a que no dejemos de preguntarnos qué nos mueve, qué nos compone, que nos transforma y qué pasa día a día con nuestro cuerpo cada vez que bailamos.

Referencias

Enlace de vídeos realizados para la investigación

https://drive.google.com/drive/folders/10zg-k_80r-PMbIi6W-ytRglEPIFI1fuj?usp=sharing

Bibliografía

Alejandra Marín, Alexander Rubio, Bellaluz Gutiérrez de La Torre, Carolina Caballero, Jenny Fonseca Tovar, Juliana Atuesta, Juliana Reyes, Leyla Castillo Ballén, Maria Claudia Parias Durán, Rodrigo Estrada, Sofía Mejía. (2010). *Cuerpo entre líneas.* Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Barba, E. (1986). *Más allá de las islas flotantes.* Baskerville: Grupo editorial Gaceta .

Barba, E., & Savare, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral.* México : Pórtico de la Ciudad de México.

Castillo Ballén, S. (2015). *Modos de relación sintiente Bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas.*

García Naranjo, J. P. (2006). Las rutas del giro y estilo, Historia del Break Dance en Bogotá. Bogotá: Centro editorial Universidad del Rosario.

Grupo de investigación y creación Huellas y tejidos. (2013). *Huellas y tejidos. Historia de la danza contemporánea en Colombia.* Bogotá: Ministerio de Cultura.

Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad.* Bogotá: Norma.

Laban, R. V. (1993). *Danza educativa moderna. Técnicas y lenguajes corporales.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Meinel, K., Schnabel, G., & Krug , J. (2013). *Teoria del movimiento. Motricidad deportiva.* (L. Mendoza, Trad.) Buenos Aires: Editorial Stadium S.R.L.

Morales Rodríguez, Y. d. (2018). *Nociones de cuerpo y entrenamiento en danza contemporánea. Colectivos Danza Común Y Cotocinesis.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Orquesta Filarmónica de Bogotá. (2010). *Soñando se resiste. Hip Hop en la calle y al parque.* Bogotá: Grupo Liebre Lunar.

Oyuela Morales, L. (2017). La práctica dancística como una estrategia dentro del contexto educativo para el desarrollo de un cuerpo más consciente y atento. *Calle 14*, 269-278.

Redanza. (2015 - 2016). *Break dance. Más que giros* (Vols. 1,2). Bogotá: Idartes.

Rodríguez, V. (2005). *Danza Urbana. Merorias de danza. Tomo I.* Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de cultura y turismo.

Ros, A. (2009). Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento. Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre.

Sáez, M. L. (2017). *Presencias, riesgos e intensidades. Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata.* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

Webgrafía

https://sites.google.com/site/tendenciasdanza/flying-low

http://danzaacontemporanea.blogspot.com/2017/05/tecnica-release.html

https://es.wikipedia.org/wiki/Entrenamiento

http://www.nocierreslosojos.com/bourdieu-pierre-habitus/

http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/4097/1/uba_ffyl_t_2016_se_saez.pdf

https://normasapa.com/formato-apa-presentacion-trabajos-escritos/

Anexos

Anexo 1. Relato autobiográfico

Soy Samuel Garcia Osma, oriundo de la ciudad de Bogotá, Colombia. He vivido gran parte de mi vida en la localidad de Fontibón, al occidente de la ciudad. Inicié mi trayectoria en la danza a los once años de edad en el grupo de danza del Macro Proyecto TKC, fundado y dirigido por el profesor Luis Fernando Cárdenas de la mano de su familia, en las instalaciones de la Institución Educativa Distrital Pablo Neruda, en el barrio La Laguna de Fontibón.



Equipo Juvenil del Macro proyecto TKC. Función dentro del marco de las ferias y fiestas de Puli, Cundinamarca. Año 2013

Enmarcado en el contexto de la danza tradicional colombiana y otros estilos dancísticos, siendo participe de este grupo de jóvenes que gustaba de reunirse en torno a la música y la danza con la intención de establecer una manera de habitar nuestro contexto desde lo sensible y desde lo que creíamos que era “lo bonito” y “lo divertido”, siendo conscientes de la funcionalidad y los efectos posibles que tenía nuestra actividad artística en un contexto académico y comunitario (hábitos de disciplina y responsabilidad. Actitudes de compañerismo y liderazgo. Perspectivas sociales sensibles y reflexivas), se fue creando en mi cuerpo un estado diferente y junto con eso, pero de manera inconsciente, las relaciones interpersonales más importantes del momento se fundamentaban en el sentir, en el reconocimiento del otro como un semejante a mí mismo y en la danza como pilar de mi mundo extra cotidiano. Allí, se dio el primer acercamiento a lo que más adelante identificaría como movimiento danzado y la importancia y trascendencia que tiene el cuerpo como parte de un contexto. Mi periodo de participación directa en este, termina en el año 2016. Participé activamente desde segundo grado de educación media básica, teniendo 12 años de edad; luego, dos años y medio mientras cursaba mi pregrado, a los 19 años de edad, para un total

de 7 años aproximadamente. La disolución del grupo de mi generación se da por razones de fuerza mayor; en mi caso, ya no era posible invertirle el tiempo requerido debido a mi apretado horario universitario.



Integrantes de Armory Crew en el salón comunal El Tapete, Fontibón. Año 2010

Sumergido en el interés por moverme, tomo el *break dance* como camino a la exploración e indagación, de la mano de la agrupación *Armory Crew*, la cual tenía su sede de entrenamiento en el salón comunal del barrio El Tapete, igualmente en Fontibón, espacio que se concretó gracias a la gestión realizada por el grupo y la junta de acción comunal a cargo del salón. Allí *Armory Crew* consolida una agrupación de siete integrantes en el año 2010, resultado de la separación del grupo *Old Style* y unión de algunos compañeros de escuela quienes tenían variedad de conocimientos de esta disciplina gracias a la previa experiencia adquirida con otros personajes activos de la cultura y material audiovisual que se impuso en la época, del cual se desprenden una serie característica de narrativas y sentidos estéticos (vestimenta, arte plástico, música, gestualidades, formas de relacionarse) que adoptan los jóvenes en función de ser parte de la cultura *Hip Hop* e identificarse como tal en el círculo social, comprendido principalmente por el *crew*. En esta sede realizan su entrenamiento durante dos años, tiempo en el cual me integré a ellos, teniendo catorce años de edad.

Armory Crew se crea como colectivo dancístico, basado en la práctica, enseñanza y exposición del *break dance* como elemento fundamental de la cultura *Hip Hop*, representando con este a la localidad de Fontibón, a nivel distrital y nacional en eventos de esta cultura urbana. Conformado principalmente por Oscar Muñoz, Felipe León, Daniel Cabrales, Milton Sepúlveda, Diego Ramírez, Fabio Contreras y Leonardo Aldana. Posterior a su consolidación oficial, se integran jóvenes como Jhon Ramírez, Jhon Criollo y Jeison García en ese mismo año. El nombre *Armory*

Crew se creó por la unión de buenos bailarines provenientes de diferentes partes de la localidad con capacidades artísticas y buen desempeño físico, que utilizan el arte como medio fundamental para habitar el contexto y ser partícipes de las dinámicas culturales y sociales.

La figura de *crew* como componente vital de la cultura, es el resultado del surgimiento de variedad de contactos, espacios y relaciones corporales que se conjugan con el gesto, la jerga y experiencias estéticas, visuales y sonoras que configuran las individualidades en pro de la colectividad, del estado grupal donde se vislumbran los hábitos locales constituidos desde un campo global, gracias a la vinculación con el mundo comunicacional donde se difuminan las restricciones y fronteras de tiempo y espacio, disponiendo y asimilando herramientas y narrativas que configuran culturas a nivel mundial. En este medio, la concepción de cuerpo y de -ser joven- en un contexto marginal, principalmente, está fundamentado en la imagen que llega desde Nueva York a partir de la década de los 80, trayendo consigo toda una serie de expresiones somáticas y lingüísticas que son imitadas y de cierto modo transformadas, en el territorio de la práctica del *crew*. Dentro de estas manifestaciones y/o expresiones, persiste la fuerza del gesto desafiante, aquel que trae consigo el anhelo de batallar, heredado principalmente de las contiendas entre bandas en la época de los 70. Allí prevalece la intención de intimidar al oponente como un objetivo individual y colectivo, por aquella concepción del cuerpo fuerte y duro en batalla, aquel cuerpo que se subordina al *flow:* "una especie de fluidez que conecta y deja hablar a la vida libremente, sin titubear" (Grupo Liebre lunar, 2010, p 57), ese estado en el que se transmuta el cuerpo guiado por la música. De los gestos más recurrentes se encuentran acciones como disparar un arma, golpear al contrario y hacerle mofa con imágenes sexuales. De igual manera, el universo simbólico que proponen las letras, números o nombres con las manos, en las fotografías o en momentos de salir al escenario y representarse.

Me acerqué al lugar de entrenamiento *de Armory crew* de manera curiosa, gracias a la publicidad compartida por medio de volantes, muy interesado por esta disciplina, gracias a que previamente los vi bailar en un evento de *Hip Hop* en la misma localidad. Ingresé en el segundo semestre del año 2011, allí me sumergí completamente en este mundo de movimientos extraños, fuertes, acrobáticos, intimidantes, sorpresivos, rítmicos e identitarios; aquellos que obedecen a unos patrones corporales comunes (correspondientes a las dinámicas del *crew),* que trascienden situaciones de conflicto y se trasladan al campo escénico y sensible.

Durante mis primeros meses de entrenamiento, me vi enfrentado a la metodología de entrenamiento por la que se rige el grupo. La autonomía es la base de su construcción corporal, no existen jerarquías, el proceso de enseñanza y aprendizaje se realiza de manera colectiva; nos apoyábamos unos a otros; cada uno aportaba según sus posibilidades y experiencias al entrenamiento de otros integrantes, gracias a que el conocimiento e intereses en el movimiento era muy diverso entre cada uno de ellos. De esta forma, la agrupación se fundamenta en el estudio del cuerpo y sus movimientos en el *break dance* de manera empírica, sin maestros o profesores establecidos oficialmente, la camaradería funcionaba como método de reconocimiento, exploración y potenciación del movimiento.

De la mano de esta dinámica, las narrativas entre el grupo se hacen muy evidentes, desde los nombres de los movimientos hasta los nombres o seudónimos de los propios integrantes. Dentro de la cultura del *break dance* se acostumbra a usar un nombre específico que identifique a cada bailarín, con el prefijo *Bboy* (abreviatura de *breakbeat boy/girl)* o *Bgirl*, para el caso de las mujeres). Un ejemplo claro es la utilización de palabras en inglés, por evidente influencia americana. Nuestro nombre *Armory,* es la versión anglosajona de la palabra arsenal, armamento o armadura, y *crew,* es la traducción de agrupación o grupo, esta abarca los nombres de casi el total de los grupos de esta danza. Comúnmente, los seudónimos de los integrantes son designados unos a otros por consecuencia histórica de la manera de llamarlos o por una característica propia de cada uno; por ejemplo, en un inicio me llamaban *Bboy* Sam, por la abreviación de mi nombre natural, el cual más adelante cambié por *Bboy* SamRock, cuando pasados cuatro años de práctica encuentro mi afinidad con la música y mi gusto por *rockear* en el sentido de bailar con el *beat* de la música y estar inmerso en los diferentes tiempos y timbres de los instrumentos que la componen.

Esta danza es, entre otras cosas, la representación simbólica del conflicto callejero germinado en sectores sociales juveniles marginados, en Nueva York, Estados Unidos. En ella se evidencia aquella visceralidad, aquel origen sensible del movimiento y su razón de ser, lo cual se ve representado en la corporalidad que desarrollan los bailarines, permeados por el sincretismo de estilos del movimiento influenciados históricamente por la música que germina en los suburbios de dicha ciudad y países del caribe a partir de los años 60. El *funk* y el *break beat,* siendo los más

representativos por sus características variaciones instrumentales y sonoras, conducen al cuerpo por uno de los estilos dancísticos urbanos más competitivos y destacados a nivel mundial.



New Style Crew en evento institucional del colegio Pablo Neruda, Fontibón. Año 2012

El hecho de que el espacio se torne circular gracias a la disposición de unos cuerpos que lo configuran, como sucede en un *cypher* "circulo de fuego o circulo de baile", el cual asimilo a un ritual indígena pues permite sentir una energía que transita de cuerpo en cuerpo como si se tratará de un relevo –sale, entro, salgo, entra-; al estar tanto adentro como afuera, el cuerpo se dispone, se energiza. Para mí, estar en un entrenamiento o evento de *break dance,* de acuerdo con lo que muchos bailarines han dicho a lo largo de la historia, "es como estar en una fiesta", la música es la encargada de generar una atmosfera dinámica donde sobresalen las ganas de bailar, de dejar que el *beat* se vea en el cuerpo a través de cada movimiento; y con ella el hacedor, el principal aliado de los *bboys,* el *Dj*. "Si el *Dj* es bueno, la fiesta es buena".

Inmerso en este estilo de danza, a la par que sigo perteneciendo al grupo TKC y realizando mi estudio de básica secundaria, empecé a distribuir de nuevo mi tiempo invirtiéndolo, principalmente, en entrenarme. La Institución Educativa Distrital Pablo Neruda, en la cual realicé gran parte de mis estudios básicos, fue testigo del inicio de mi proceso como bailarín de este estilo. Allí, realizando la práctica en los tiempos que quedaban entre clases, se creó el grupo *New Style Crew,* bajo mi liderazgo, conformado por los estudiantes: Edizon Alvarado y Johan Alemán, quienes actualmente son MCs de The Cave Records.

En el año 2013 asisto por primera vez como espectador a un evento, un campeonato de *Break dance* realizado en el Teatro Villa Mayor al sur de Bogotá, por la Corporación cultural REDANZA, la cual es pionera en circulación y difusión de procesos culturales y artísticos de la cultura *Hip Hop* enfocada en *break dance* con varios años de trayectoria dirigida por *John Jairo*

Salamanca; allí veo como el cuerpo tiene la posibilidad de "transformase" en función de un contexto y actividad específica y transita dentro de un estado de alerta y desafío constante hacia un contrario, hacia el *oponente*, en el cual predomina el objetivo común de demostrar la superioridad en habilidades, movimientos, actitud, riesgo y fuerza.

Continuando con mi participación en *Armory Crew*, tuve la posibilidad de ser parte del show realizado en el marco del Festival de *Hip Hop de Fontibón "Cuando las calles hablan"* realizado en mayo de 2014 en el parque central de la localidad, como es costumbre en los planes de desarrollo de la alcaldía local. Fue esta mi primera vez como participante en un evento masivo de la cultura *Hip Hop*, con un valor muy importante gracias a que se realiza en nuestra localidad y *Armory Crew* participa como máximo exponente del *break dance* de la misma.

Con este tipo de participaciones ante la comunidad en general, se legitima nuestra práctica y nuestra manera de habitar da sentido y construye nuestra identidad como jóvenes activos cultural y socialmente; fortaleciendo temporalmente nuestro estado de *crew*, que ya trasciende del parque, del salón comunal, del tiempo y espacio de congregación cotidiano, hacia los escenarios artísticos que nutren el ámbito artístico y social.



Armory Crew en su show del Festival de Hip Hop de Fontibón "Cuando las calles hablan". Año 2014

En el año 2012 se le impidió a la agrupación continuar entrenando en el salón comunal El Tapete, lo cual nos obligó a buscar alternativas para continuar los entrenamientos. Debimos adaptarnos a un espacio que es parte del Centro comercial Viva, ubicado sobre la calle 13 con carrera 104, muy cerca al salón anterior. Este se encontraba en la fase de culminación de su construcción y solamente algunos locales comerciales estaban en funcionamiento. Allí ocupamos un espacio público sin previa autorización, solo tuvimos en cuenta que era un espacio con las condiciones mínimas para poder entrenar, amplitud y piso en baldosa; nosotros contábamos con sonido propio. Fue complejo ser constantes en dicho espacio, a razón de que no era permitido ocuparlo, en muchas ocasiones fuimos desalojados por parte de la administración del lugar. La necesidad de tener nuevamente un espacio a nuestra disposición nos llevó a gestionar espacios privados, pasando por varios salones comunales pertenecientes a conjuntos residenciales de la zona, por periodos de tiempo indefinido, mayoritariamente cortos. Finalmente, en el conjunto residencial Reservado etapa cuatro, en el barrio Pueblo Nuevo, nos permitieron usar el salón comunal por el periodo de dos años (2014 – 2015) de manera gratuita. En contraprestación con la administración del conjunto residencial, realizábamos nuestros entrenamientos de manera abierta, todos los jóvenes residentes allí podían asistir y compartir con nosotros. En lo posible, compartimos nuestros conocimientos con aquellos que se animaron a hacer parte de esta actividad.



Bboy SamRock en entrenamiento. Salón comunal del conjunto residencial Reservado etapa 4. Año 2014

En ese momento, el objetivo de asistir a los entrenamientos, de compartir y enseñar lo que sabemos sobre el *break dance*, era bastante difuso y superficial, no respondíamos de manera permanente y concisa a un concepto de enseñanza, no había clases como tal, no nos desempeñábamos como "profesores" porque se continúa con el mismo método de aprendizaje y entrenamiento. A los nuevos asistentes, quienes eran muy intermitentes, se les daban

instrucciones generales sobre movimientos básicos y fundamentos de la técnica, pero no trascendíamos desde el punto de vista pedagógico. Obedecíamos a la necesidad y gusto por el movimiento, de seguir contribuyendo al ámbito cultural de nuestra comunidad, sin la premura de entrenar cuerpos para competir, a pesar de que ese sea el fin común de las agrupaciones de *break dance*. Y para mi sorpresa, a través del tiempo y el compartir con otras agrupaciones y lugares de entrenamiento, me he encontrado que esta dinámica metodológica es un común denominador de las agrupaciones. Por momentos muy recurrentes, en estos espacios de práctica, predomina la individualidad como potenciador de una posición privilegiada (sin ser lo primordial) y reconocimiento dentro de los mismos, donde uno de los objetivos principales del entrenamiento es, quizá, la competencia… aquella noción de "entrenar para ganar".

Terminado nuestro periodo en dicho salón, nos vimos nuevamente obligados a trasladarnos al Centro Comercial Viva (a finales del año 2015), el cual ya estaba finalizado completamente. Su actividad comercial había aumentado y su reconocimiento dentro de la comunidad de los barrios aledaños era mayor.

A diferencia del periodo en el que anteriormente habíamos habitado ese espacio, la nueva administración nos permitió practicar allí, cuidando el lugar y respetando las dinámicas que lo atraviesan. Específicamente, era un tramo de un pasillo en el segundo piso, el cual era muy concurrido por los visitantes. Nuestro horario acostumbrado era desde las seis o siete, hasta las nueve de la noche, hora de cierre del centro comercial. Dependiendo el día, nuestra actividad era apreciada por gran cantidad de personas, hasta el punto de llegar a formarse un círculo alrededor de nosotros, cual si fuera un espectáculo callejero totalmente preparado y destinado al entretenimiento. No era de total comodidad llevar a cabo nuestra práctica en este lugar debido a que estábamos en constante riesgo de chocar con los transeúntes, obstruir su tránsito y que estos interrumpieran nuestras ejecuciones, dando paso a posibles accidentes.

Paralelamente, en este periodo, pero de manera muy esporádica, realizamos nuestro entrenamiento en la Subdirección local para la integración social de Fontibón, al que comúnmente llamamos "Col de La Giralda", un barrio de la misma localidad un poco retirado de nuestros lugares de residencia, ya que todos vivimos en barrios contiguos alrededor de la calle 13 a la altura de la carrera 100 y la carrera 106. En este lugar se le permitía entrenar a la agrupación *Old Style*, con quienes después de superar algunas diferencias personales se volvió a entablar

relaciones artísticas y permitían a *Armory Crew* ser parte de su espacio y entrenar sin ningún tipo de reciprocidad. Este espacio me resultaba algo exótico; ver en acción a varios bailarines a los que no estaba acostumbrado, provocaba en mi, sensaciones de asombro y expectativa gracias a la ejecución de movimientos nuevos para mí, al punto de decirme a mí mismo "aquí aprenderé cosas nuevas", pero la lejanía del lugar y el horario, nos imposibilitaba asistir de manera regular, siendo pocas las ocasiones que fui a dicho lugar.

Todas las situaciones contextuales, grupales y personales por las cuales atravesamos cada uno de los integrantes de *Armory Crew*, han provocado que nuestras disciplina y constancia en la práctica se vea interrumpida por tiempo indefinido, ocasionando debilidad a nivel organizacional como agrupación. Razones laborales, académicas, familiares, lesiones, etc, mantenían al grupo existiendo de manera muy intermitente. Estar estudiando en la Universidad demandaba la mayoría de mi tiempo y rendimiento físico, lo que me impidió por varios semestres ser constante con la asistencia a los entrenamientos. Pero persevera la resistencia en la práctica como resultado del sentido de comunidad, de la necesidad de "entrenar con el parche", derivada de las pasiones compartidas, con el fin de dar luz a nuestra capacidad de acción y definición en la configuración cultural. Es allí donde se evidencia la "efectividad de la afectividad" (Grupo Liebre lunar, 2010. p 26).

Durante el mandato de Gustavo Petro en la alcaldía de Bogotá, la Secretaria de Integración social instala La Casa de Juventud Huitaca, en el barrio La Laguna, muy cerca a nuestro lugar de residencia. Después de estar firmemente constituida y equipada, hacia el año 2015, se nos dio la oportunidad de usar el espacio para nuestros entrenamientos. La casa posee un auditorio o salón apropiado para juntas y eventos de pequeño formato que tiene las condiciones básicas para la práctica dancística, de igual



Integrantes de Armory Crew presenciando las competencias en la Batalla de Fuego 2017. Cali. Julio de 2017

manera una biblioteca, salón de usos múltiples y estudio de grabación musical.

Dicha casa se convirtió en un espacio fundamental para el surgimiento y continuidad de grupos artísticos juveniles que trabajan en pro de la cultura y el arte a nivel local; convocando a diversas agrupaciones de índole musical, escénica, LGBTI, entre otras, para potenciar las prácticas y políticas socio-culturales que nos cobijan como comunidad juvenil de la localidad. De manera definitiva, hasta el momento, esta casa ha sido la sede donde realizamos nuestra práctica dancística permanentemente en los horarios de 6:00 a 9:00 pm, tres días a la semana.



Armory Crew preparando la Batalla de occidente. Casa de juventud Huitaca, Fontibón. Año 2017

Como actividad por resaltar, *Armory Crew* participó en la *Batalla de Fuego* de 2017 y 2018 (Cali, Valle del Cauca) en la modalidad 3 vs 3, pasando el primer filtro de la competencia el segundo año. Dicho evento congrega bailarines a nivel internacional con el objetivo de poner a prueba su talento y foguearse delante de *Bboys* con mucha experiencia y reconocimiento a nivel mundial, a través de una programación de talleres y competencias (batallas), espacios de emprendimiento y esparcimiento. De estas dos ocasiones, tuve la posibilidad de participar en el primer año, siendo esta mi primera participación fuera de Bogotá en eventos de esta índole.

De igual manera, somos participes activos de convocatorias y proyección estímulos por parte de la alcaldía local y Secretaria de integración social, habiendo participado en varias ocasiones en el

F*estival de Hip Hop de Fontibón "Cuando las calles hablan"* y realizando nuestro propio proyecto denominado *Batalla de Occidente. Más arte menos guerra* en el año 2017.

Más arte menos guerra, es una iniciativa que busca consolidar la presencia y desempeño de la agrupación a nivel local y distrital, al mismo tiempo que contribuye al fortalecimiento y reconocimiento de las expresiones artísticas y culturales de los jóvenes de la localidad a través de actividades para la generación del conocimiento como charlas, entrenamientos y batallas donde se conjugan las expresiones artísticas de la cultura *Hip Hop*, en torno al entrenamiento, estudio y competencias de *break dance*. Para su realización, nosotros como organizadores, nos situamos desde nuestro papel como jóvenes en un proceso de paz y de posguerra; desde nuestro quehacer como artistas propiciamos un evento cultural que se realiza bajo el lema antes mencionado, con el fin de hacer énfasis en la coyuntura política y social por la que atraviesa nuestro país. La dinámica del evento no es radicalmente diferente a los acostumbrados dentro del movimiento juvenil; lo que nos caracterizó fue el incentivo para los ganadores en cada una de las categorías: zapatillas y accesorios para vestir. La entrada al evento, tanto para competir como para ser espectador, requería entregar un alimento no perecedero que tenía como destino algunas familias de bajos recursos de nuestro barrio. De igual manera, planteamos un contenido teórico práctico compuesto por charlas, talleres y cine foros. Fui el encargado de llevar a cabo un taller corporal, donde conjugué estrategias metodológicas aprendidas en mi pregrado y dinámicas propias de un entrenamiento de *break dance*, como abordar el cuerpo desde un punto de vista formativo y disciplinado, que se desempeña en un medio con especificidades corporales difusas (el cuerpo del bailarín de este estilo no demanda biotipos específicos, en el momento de iniciación de la práctica).

Alrededor de este proyecto se congrega una cantidad considerable de bailarines de esta disciplina de toda la ciudad y algunos municipios cercanos; generando así, resultados de manera significativa y que la agrupación sea reconocida a nivel distrital por su gestión y aporte al movimiento cultural.



Batalla de Occidente. Casa de Juventud Huitaca. Fontibón. 20 de julio de 2017

La proximidad al contexto del *break dance* y mi experiencia académica con la danza, ha suscitado mis inquietudes e intereses en materia del cuerpo y su desempeño en esta disciplina del movimiento. He sido participe de variedad de talleres y clases de danza en los que se evidencia de manera indirecta una relación mecánica de dicho estilo de danza urbana y otras danzas enmarcadas dentro de las técnicas contemporáneas, generando una necesidad de indagar constantemente alrededor de esa relación y posibles transformaciones técnicas y corporales fruto de tal experimentación.



Fotografía publicitaria para la función de la asignatura Repertorio de danza contemporánea. Movimiento realizado: handstand freeze. Museo Nacional, Bogotá Año 2017

Actualmente, sigo desempeñándome como bailarín de la agrupación *Armory Crew,* conformada por un número itinerante de bailarines, donde se mantiene una cantidad aproximada de 8 a 12 asistentes a la Casa de Juventud. He estado al frente, en el último año, de algunas gestiones de la agrupación en materia de coordinación de espacios y eventos. Al mismo tiempo, hago parte de un proyecto escénico emergente colectivo llamado Movedizo Danza, en el cual tengo la posibilidad de dirigir una búsqueda e investigación alrededor de lenguajes contemporáneos de la danza y su relación y posible síntesis con el *break dance*. Además, estoy culminado mi pregrado en Arte Danzario de la Universidad Distrital, en donde se ha fortalecido mi interés por el movimiento y el conocimiento, teniendo como enfoque la danza contemporánea.

Anexo 2. Break dance

Sin la premura de referenciar el *break dance* desde un punto de vista histórico amplio, debido a que existen varias fuentes de consulta (libros, tesis, artículos, publicaciones textuales, vídeos) que abordan el tema desde ese punto y no es la intención de la presente investigación, hago un recuento breve de su origen y su dinámica actual en el contexto bogotano, para posteriormente hacer énfasis en un análisis local centrado en el territorio del cuerpo y el movimiento.

El break dance es una manifestación cultural juvenil que se gesta, principalmente, en las calles. Los antecedentes de la misma corresponden a la situación social y económica desfavorable por la que atravesaban varios sectores urbanos de la ciudad de Nueva York, en la década de los 60 y 70. Allí, la población se ve inmersa en un contexto violento y marginal, donde los jóvenes se vieron abordados por el vandalismo. Como consecuencia, germinan manifestaciones clandestinas de la mano de las comunidades afro e inmigrantes caribeños en los *ghettos* del sector del Bronx, enmarcadas dentro de grandes congregaciones de personas alrededor de las discotecas, la toxicomanía, la prostitución y la música disco, *rhythm and blues*, el *soul* y el funk.

Dentro de estas actividades, se destacan personas como *Clive Campbell* conocido como DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa ("Bambaataa" era el nombre del líder de la tribu de los zulúes en el sur de Africa)(García,2006, p.10); y DJ Grandmaster Flash, quienes tomaron la iniciativa de fusionar dichos géneros musicales junto con sonidos electrónicos y del caribe, creando un ritmo que permitía bailar (*breaking)*, hablar (*toasting*) y tocar (*dubbing*) sobre el mismo, de manera simultánea, en fiestas, calles y discotecas rodantes (*sound system*) a la vez que realizaban enfrentamientos con el objetivo de ganar reconocimiento y poder territorial en los barrios demostrando quién tenía los mejores sonidos y las mejores mezclas; convirtiéndose en un centro de atracción para las personas y llevándolas a un estado de goce y éxtasis que empezó a cobrar fuerza y convertirse en una actividad cotidiana con toda una complejidad de sensibilidades, acciones, conflictos y expresiones que desembocan en una construcción cultural que propició identidad, empoderamiento y posicionamiento político juvenil. Dentro de estas acciones, se presenta de manera imponente el baile, la expresión del cuerpo.

Bajo el nombre inicial de *b-boying,* luego denominado *breakdancing* y finalmente *break dance*, nació un estilo de danza competitivo con un aire pacifista, teniendo como esencia ser un

enfrentamiento simbólico que reemplaza la violencia física entre las pandillas del *Bronx* y se cobija bajo la ideología de la cultural *hip hop* apadrinada por el jamaiquino, ya mencionado, *Afrika Bambaataa.* Esta nueva manifestación, superó rápidamente las fronteras americanas y se globalizaría gracias a sus particularidades culturales y artísticas emergentes y los medios de comunicación.

A Colombia llegó en el año 1984 con la amplia difusión de las películas *Beat Street* y *Flashdance,* las cuales tuvieron gran repercusión en la población juvenil y esta empezó a adoptar los modos de habitar reflejados en las mismas, según García Naranjo (2006) "El baile se convirtió en una *moda audio visual* de las principales discotecas y fiestas que se organizaban en Bogotá a mediados de los años ochenta" (p.12). Conformados por jóvenes de estrato medio-alto, los grupos primogénitos del *break dance* en Bogotá surgieron en las localidades de Suba, Engativá y Los Mártires; con el tiempo sufre decadencia por la llegada de nuevas modas musicales como el *house,* que llama la atención de los practicantes de estos grupos y los aleja parcialmente de esta disciplina; pero para los inicios de los años 2000, se presenta el "resurgimiento" (García, 2006) y se consolidan varios grupos de *break dance* en gran parte de la ciudad, hacia el centro-sur, sur-oriente y el sur, principalmente.

En la actualidad, el *break dance* ha adquirido un carácter de peso dentro de las políticas y actividades culturales realizadas por las organizaciones juveniles que buscan posicionarse desde su punto de enunciación en nuestro contexto social, usando el arte y el deporte como principal generador de identidad y participación; las cuales trascienden el terreno de lo marginal, que si bien es donde se origina, no condiciona su práctica gracias a la variedad de procesos de participación ciudadana que se realizan con entidades del estado para posibilitar la apertura de espacios que fortalezcan la actividades que componen y desarrollan sus practicantes; llevando a cabo programas, festivales y convocatorias artísticas que congregan a la gran cantidad de bailarines y representantes de esta disciplina, sin omitir que su esencia, ideología y expresión se fundamenta y se sigue practicando en el espacio urbano, en la calle; tal como los expresa Rodríguez Chaparro:

> El gremio de los bailarines de *break dance* es uno de los sectores sobre los que la institución pública, a través del IDCT, ha proyectado su interés apoyando su actividad con presupuesto y poniendo a su alcance los medios

> para difundir su participación en la vida cultural de la capital.(…) De este diálogo, la manifestación artística del *break dance* construye con la entidad pública y la política cultural del Estado un espacio común. Es claro que independientemente de este espacio común, el break dance sigue conformando su ser cultural y social en los espacios que le corresponde hacerlo, también es fundamental para su existencia el contacto y la conciencia que el Estado adquiere sobre su presencia. (Rodriguez, 2005, p. 73)

Como evidencia de estos procesos se encuentran las iniciativas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, hasta el año 2002, con el programa *Jovenes Tejedores de sociedad* y las seis versiones del *Festival Distrital de Break Dance: Jóvenes Tirando Paso, Hip Hop Hurra, Festival de Hip Hop, Hip hop al parque,* entre otras. De igual manera, están los festivales al parque realizados por IDARTES, antecedidos por las *Batallas de break dance ViAlterna*, los programas de formación, publicaciones (*Break dance más que giros)* y festivales realizados por *Redanza (*Red de bailarines de *break dance* o Corporación Escuela de Formación Artística y Cultural Redanza*),* sin olvidar las iniciativas propias de los grupos de *break dance* consolidados a lo largo de la ciudad y sus municipios aledaños; ejemplo de estas se encuentra: *Batalla de occidente. Más arte menos guerra* en sus dos ediciones de la agrupación *Armory crew* de la localidad de Fontibón, *Batalla Esquizofrenica* de la agrupación *Esquizofrenia crew* de la localidad de San Cristobal, entre muchas otras.

Las competencias y eventos internacionales han tenido una repercusión trascendental en las realizadas a nivel distrital y nacional. Se toman como referencia el *Battle of the year* de Europa, el *Freestyle Session* de norteamerica y el *Red bull BC one (*internacional) por mencionar algunos, para construir un formato de competencia que esté acorde con los parámetros internacionales y la organización de convocatorias, escenarios, retos, jurados y demás, que sea similar a estos macro eventos; lo cual configura toda una estética característica del *break dance* (cabe aclarar que estos se organizan de maneras diferentes, sobre todo en la disposición de los escenarios).

Entrado más específicamente en la práctica de este estilo dancístico, es necesario abordar estos subgrupos de *ejecuciones técnicas*, desde su significado y/o traducción y desde la interpretación que algunos investigadores/bailarines/antropólogos relacionados con esta danza que se han atrevido a compartir para su comprensión y posterior difusión en los contextos ajenos al *break*

dance, teniendo premeditado que las personas que se inician en la práctica, asimilan rápidamente estos términos al incorporarlos a sí mismos por medio de movimientos y mecánicas corporales.

De la mano de García Naranjo, tenemos algunas traducciones y significados de estos términos que cobijan de manera general la concepción de los bailarines de *break dance* y son el resultado de su amplia investigación:

> Top rocking (o top rock): inglés. Es la entrada de la rutina (…) en donde se baila de pie haciendo juegos cruzados con las piernas y brazos, todo al ritmo de la música.
>
> Footwork: Término inglés que traduce "el trabajo de piernas". Es el estilo de baile que consiste en hacer juegos con las piernas mientras el cuerpo se encuentra en el suelo y es soportado por los brazos. Es una de las secuencias de los movimientos que componen una rutina de presentación o de reto.
>
> Freezes: inglés. Palabra que se puede traducir como "congelados" o "tomas". Son los movimientos que se asemejan a paradas rápidas que terminan en posiciones complicadas o contorsiones inverosímiles, por lo general constituyen el cierre de una rutina.
>
> Power moves: inglés. Movimientos de fuerza en el break dance, básicamente agrupa a los giros acrobáticos: handglide, headspin, backspin, windmill, etcétera.

Para ilustrarnos de algunos significados, Rodríguez (2005) plantea el top rock de la siguiente manera "(…) presentación del estilo particular del bailarín de break. En esta parte de la danza es el espacio donde se da cabida al locking, el puppet, el buggy, etc., y gran libertad al "estilo": la personalidad dancística del bailarín." (p.64). De igual forma, complementa la referencia de estas corrientes dancísticas urbanas que surgieron en periodos históricos cercanos y confluyeron en discotecas y espacios comunes donde fueron adoptados por los jóvenes y dan paso al top rock:

> El robot dance consistía en movimientos fragmentados y congelaciones (…). Paralelo a estos se desarrollan otros estilos como el electric buggy, consistente en una onda eléctrica que se expande a través del cuerpo. El puppet es un estilo donde el cuerpo desarrolla una serie de "nudos" que

> hacen con la contorsión de las articulaciones. El locking es un estilo en el cual la fragmentación, la disociación y el ritmo se mezclan simultáneamente. El Brooklyn es una sucesión de movimientos que se acercan peligrosamente al contendor y simulan un combate cuerpo a cuerpo pero sin realizar el menor contacto. (Rodríguez, 2005. p.63)

En relación al *power move* dice:

> *power moves*, término referido a una serie de movimientos que implican un alto grado de riesgo y agilidad, los ejercicios de piso hasta los grandes saltos. En el *power moves* el bailarín demuestra el grado de control y práctica de movimientos acrobáticos, como la capacidad de combinarlos uno tras otro con transiciones igual de ágiles y peligrosas. *(Rodríguez, 2005. p.64)*

De este subgrupo se desprende uno más pequeño que vale la pena mencionar y destacar, considerando que son movimientos que matizan y adornan la ejecución del *power move*, además de complementarlo y aumentar notablemente su dificultad: los *tricks* (truco). Combinación de *frezzes* y *power moves* que resultan en la repetición de posturas estáticas en el espacio (en su mayoría) a modo de salto o rebote.

Complementado esta referencia del *break* dance, también propongo una tabla de conceptos de analisis de la variedad de movimientos que presentan los subgrupos de ejecuciones técnicas.

		BREAK DANCE			
		Toprock	Footwork	Power moves	Freezes
Cuerpo	Cuerpo	Contralateral / Homolateral / centro-extremidades	contralateral / homolateral /centro - extremidades / arriba-abajo	contralateral / centro - extremidades / arriba-abajo	Centro-extremidades / Arriba-abajo
Esfuerzo	Tiempo	Repentino	Repentino	Repentino/ sostenido	Sostenido
	Espacio	Directo	Directo	Indirecto	Directo
	Peso	Ligero	Pesado	Ligero	Pesado
	Flujo	Controlado	Controlado	Controlado	Controlado
Desplazamiento	Velocidad	Media	Media/ Alta	Alta	Baja / media
	Espacio	Indirecto	Indirecto	Indirecto	Indirecto
	Distancia	Intima	Intima	Personal	Intima

Anexo 3. Hip hop

Movimiento artístico y cultural contestatario surgido a finales de los años 60 en los sectores marginados de la ciudad de Nueva York, Estado Unidos, como Brooklyn, el Bronx y Queens. Caracterizado por acoger cuatro expresiones urbanas: el rap, el DJ, el Graffiti y el Break dance. Consolidado como un movimiento ideológico bajo el liderazgo de Afrika Bambaataa y su organización *The Zúlu Nation*, la cual organiza sus ideales basados en la libertad, la justicia, la igualdad, el conocimiento y la sabiduría. A través del tiempo ha evolucionado y según el grupo social y geográfico que lo adopta adquiere características particulares que buscan darle valor a su condición y postura encaminada hacia la comunicación de su ideología, filosofía y modo de vida, siendo la calle su contexto principal. Se ha consolidado de tal manera que es un movimiento cultural reconocido y profesado a nivel mundial. A Colombia llega en el año 1974, a través de material audiovisual como películas, comerciales y canciones traídas desde Estados Unidos; varios grupos de jóvenes imitan la estética y las expresiones dancísticas de lo que presencian en dicho material y se apropian de la música, los movimientos, la manera de pintar, de hablar, etc. Creando así un sello identitario y cultural que prevalece muy fuerte en la actualidad.

Componentes:

Esta expresión agrupa cuatro expresiones principales, cada una de estas tiene variedad de secuelas y derivados que surgen por la misma transformación y apropiación de las prácticas según el territorio y las personas que la profesan, pero no pretendo profundizar en esas prácticas.

El primero de ellos es el ya mencionado ***break dance***, los demás los referencio a continuación:

Graffiti: *italiano.* Término que designa la manera de diseñar y pintar dibujos coloreados y vistosos de manera transitoria e ilegal en diferentes espacios públicos urbanos. Se realiza mediante el uso de aerosoles o pinturas en grandes espacios, especialmente muros, que constan de palabras e íconos alusivos al movimiento *hip hop* u otros términos como nombres de grupos de *rap* o la misma figura del *grafitero* (también llamado *escritor* o *writter).* Tiene su sintagma verbal en español: *grafitear*. (García Naranjo, 2006)

Rap: género musical procedente de los Estados Unidos a finales de los años setenta. Se basa en las melodías y percusiones electrónicas marcadas por los *beats,* sobre las cuales se canta en forma de rimas improvisadas. En muchas ocasiones se usan indistintamente los términos rap y

hip hop como sinónimos, pero el primero sólo es la parte musical del movimiento que lo engloba. En español también se ha derivado su sintagma verbal: *rapear*.

Disc Jockey: *inglés***.** El "pinchadiscos", persona que se encarga de poner las canciones en las fiestas por medio de acetatos en tornamesas o discos compactos en unidades similares a un DVD; se encarga de hacer que las canciones parezcan sucesivas una tras otra, y lo logra al coordinar la velocidad de los *beats* de dos discos diferentes, teniendo en cuenta los ciclos de ocho, dieciséis o treintaidos beats en la introducción de una canción y el final de otra. El término es, en principio, genérico para cualquier persona que ponga a sonar la música; no obstante, los *disc jockey* de hip hop se caracterizan por ejecutar el *scratching* de manera creativa en la producción de sus discos.

Anexo 4. Descripción de vídeos

VIDEO 1
https://drive.google.com/file/d/1_53QcsTrzDec04mObRI9RGX6BOgN9_Z3/view?usp=sharing
CUERPO
Momento A: 0:00-0:12 El movimiento tiene inicio en el caminar, en desplazarse desde el tren inferior. El diseño se realiza desde los brazos que hacen uso de la gravedad y suspensión para direccionarlos y conducir una energía continua, dando la imagen de algo que recubre el espacio íntimo como si acariciaran el aire y la piel, haciendo uso de la articulación de hombros, codos y muñecas, siendo el resultado de la conexión contralateral. **Momento B:** 0:13-0:22 Las piernas son las encargadas de oponer el cuerpo a la gravedad, flexionándose y estirándose con fuerza de manera consecutiva, a la vez que con ayuda del torso dirigen el movimiento por una diagonal en el espacio. Saltos, rebotes, suspensiones y giros, exponen un momento intenso y explosivo que termina en una repentina pausa sobre el suelo. **Momento C:** 0:23-0:45

Nuevamente son los brazos los que descomponen la quietud y a través de conexiones corporales dibujan nuevamente desde la intimidad recorridos circulares hacia afuera del cuerpo, a la vez que las piernas caminan describiendo un espacio circular y finalizan conduciendo la energía hacia el suelo.

Momento D: 0:46-1:03

Los brazos sin detenerse, continúan guiando al resto del cuerpo, realizando cambios de nivel: desde el piso asciende de manera progresiva y circular hasta que son solo pies los que mantienen contacto con el suelo. Gracias a un movimiento de oposición donde la mano derecha se dirige hacia la parte posterior mientras los pies contradicen la dirección, se distingue brevemente una trayectoria en línea recta que se convierte nuevamente en una marcha en dirección circular por el espacio y los brazos convergen en el centro del cuerpo después de estirarse por el exterior del mismo y rozar la piel desde la espalda a la cabeza, hacia el ombligo.

Momento E: 1:03-1:12

Una marcha en retroceso hacia atrás dibuja una espiral en el suelo mientras los brazos cargan el aire pesado en el centro del cuerpo. Como consecuencia de esa trayectoria, los brazos acuerdan realizar un movimiento de impulso y oposición para que el cuerpo gire sobre el pie derecho manteniendo una posición erguida desde las manos a los pies, dibujando una especia de estrella con todo el cuerpo en la posición bípeda.

TIEMPO

Momento A

La marcha es ambientada por una continua conducción de energía que resulta en la ejecución en tiempo sostenido, el cual solamente es perturbado cuando los brazos realizan movimientos repentinos en dirección al suelo mientras el cuerpo gira.

Momento B

Siendo los saltos y giros los movimientos principales, lo rápido y lo repentino de la duración de los mismos fundamentan y posibilitan su ejecución.

Momento C

Nuevamente el tiempo sostenido caracteriza la ejecución del movimiento, generando una armonía mecánica que traslada el cuerpo de abajo hacia arriba para dibujar un gran circulo en el espacio.

Momento D

Esta armonía se mantiene, la marcha continua y los brazos adornan y conducen el cuerpo entre oposiciones y sucesiones de las conexiones corporales. **Momento E** Los brazos parten desde el centro y de manera repentina generan un movimiento rápido que hace girar el cuerpo en un tiempo sostenido.
ESPACIO
Momento A Realizando la marcha de manera circular, el movimiento d elos brazos es un ir y venir entre recorridos directos e indirectos en el espacio, predomina la linealidad del brazo derecho mientras el brazo izquierdo recorre el torso de arriba abajo. **Momento B** Las piernas direccionan los movimientos de manera directa, mientras los brazos corresponden a tal dirección e inercia. **Momento C** El espacio se compone de manera indirecta en el momento que desde el suelo sube a una posición bípeda para retomar la marcha y los brazos configuran el espacio de manera directa para finalizar en un diseño indirecto que termina nuevamente en el suelo. **Momento D** Esta vez desde el suelo, piernas y brazos llevan el cuerpo hacia arriba configurando el espacio de manera indirecta. Estando en marcha de nuevo, los brazos vuelven a diseñar alrededor del torso y la cabeza de manera indirecta, para finalizar en el centro del cuerpo. **Momento E** El giro provocado por el torso y los brazos se realiza de manera indirecta.
PESO
La actitud del cuerpo en relación a la gravedad es ligero, estando de la mano con la conducción energética en tiempo sostenido y espacio indirecto.
FLUJO
Este fragmento se caracteriza por tener un constante flujo controlado que varía según el momento, donde el factor del tiempo es variable.
VELOCIDAD

Se observa principalmente una velocidad media en los movimientos que corresponden a la marcha y el contacto con el suelo, exceptuando el momento de los saltos, donde la velocidad se torna alta.
DISTANCIA
Los movimientos se realizan entre las dimensiones personales e íntimas, donde los brazos prevalecen en la íntima y la marcha sitúa al cuerpo entre un recorrido personal (las persona presenten no intercambian su lugar)
ESPACIO TOTAL
El espacio total se compone de manera directa en el recorrido de los saltos, mientras que los demás movimientos configuran el espacio indirectamente, debido a la marcha continua del círculo.

VIDEO 2 https://drive.google.com/file/d/1mKZnZszEQwNMAAyLuA6YGOFNR7-uW85_/view?usp=sharing
CUERPO
Momento A: 0:07-0:20 Todo el cuerpo inicia apoyado en el suelo, dejando que la gravedad actúe sobre el tranquilamente y las extremidades se proyectan hacia las afueras del mismo. El movimiento inicial lo ocasiona una conexión contralateral de las piernas, las cuales se flexionan al mismo tiempo hacia el costado izquierdo, seguido de una conexión homolateral en el costado derecho. Brazo y pierna del lado derecho conducen al cuerpo boca debajo de manera sutil, sin detenerse la mano derecha busca el pie izquierdo después de dibujar una curva por el suelo y dejan el cuerpo boca arriba nuevamente. Teniendo esa conexión de mano a pie, se forma una especie de ventana o espacio por el cual pasa el pie derecho sin demora en una continua trayectoria que hace que el cuerpo se supine y se prone nuevamente.

Se deshace el agarre y son las piernas las encargadas de llevar el tren inferior sobre los hombros a manera de "royito" que finaliza en el dibujo de una trayectoria circular del pie derecho sobre el suelo, dejando el cuerpo apoyado, sentado en los isquiones, todo sin pausa alguna.

Momento B: 0:21-0:40

Después de pasar por los isquiones y posteriormente por los cuatro apoyos, la pierna izquierda dibuja por el suelo hacia atrás provocando que el cuerpo gire y se prepare para un salto que sale de segunda posición de piernas y una conexión contralateral, la pierna derecha cruza a la izquierda por detrás provocando una espiral que eleva el cuerpo dos veces consecutivas en giro, mientras los brazos se unen subiendo y bajando en consecuencia del impulso.

La dirección circular que poseen los saltos finaliza en un giro sobre ambos pies que impulsa al torso a ir al suelo y apoyarse en el antebrazo derecho para que las piernas pasen elevadas al otro lado, sobre el torso.

De allí que se genere un pequeño juego de peso del cuerpo que va de un apoyo a otro mientras estos se cruzan (manos y pies) para lograr un giro en cuclilla que envía la pierna izquierda por una trayectoria circular, causante de que el torso llegue al suelo.

Sin detenerse, las piernas circulan levemente por el aire, provocando una espiral hacia el costado izquierdo levantando el torso, llevando el cuerpo a apoyarse en los isquiones y subiendo nuevamente a dos apoyos para originar un salto impulsado desde los brazos y el torso, girando en el aire y cayendo en la misma trayectoria sobre los pies y finalizando en un giro hacia adelante sobre el eje horizontal (royito).

Este último giro lleva a las manos a apoyarse sobre el suelo generando una espiral hacia arriba dejando las piernas elevadas sobre la cabeza con el cuerpo elongado sobre el eje vertical, en posición invertida.

Momento C: 0:41-0:53

Rápidamente cae la pierna derecha al suelo y la respuesta al impulso circular es nuevamente entrecruzar las extremidades apoyando el peso del cuerpo simultáneamente y llegar al apoyo del antebrazo para pasar las piernas elevadas sobre el cuerpo mientras la cabeza se apoya en el suelo, preparándose para un sorpresivo giro sobre la misma, impulsado por la trayectoria que trae el cuerpo y la ayuda de las manos, las cuales se ubican

al frente del rostro dando forma de triángulo en el suelo y finalizando el giro del otro lado, cambiando de frente espacial.

Rápidamente aterrizan los pies y colaborando con el apoyo de las manos se origina un recorrido hacia atrás que provoca una espiral que impulsa el cuerpo completo a una flexión sobre la vertical que permite realizar un giro en el aire impulsado por los brazos.

La energía que provoca el salto desemboca rápidamente en un giro sobre el piso, que traslada el peso del cuerpo por los isquiones de un lado a otro.

TIEMPO

Momento A

Los movimientos que recorren el suelo como si fuera un laberinto circular y pegajoso mantienen una continuidad energética, siendo todo en tiempo sostenido, como agua que corre.

Momento B

Se presenta necesariamente la alteración de la continuidad anterior para lograr los giros en el aire de manera eficaz, al igual que su recepción en el suelo, resultando en giros repentinos que guían la energía de manera espiralada hacia el suelo.

Momento C

Prevalece el tiempo sostenido en la ejecución del movimiento, suceden unas variaciones repentinas involuntarias en los momentos de impulsar y recepcionar los giros hacia los saltos y el suelo (giro de cabeza).

ESPACIO

Momento A

Ocurre una sucesión de direcciones en el plano horizontal que dibujan armónicamente el espacio de manera directa e indirecta.

Mientras una pierna dibuja una curva por el suelo que va y vuelve, una mano se dirige de un punto a otro en línea recta, simultáneamente, para voltear el cuerpo boca abajo, por ejemplo.

El torso y la cabeza funcionan como eje para que las piernas y brazos se contraigan y expandan dibujando alrededor de los mismos en trayectoria circular.

Momento B En los saltos se presencia la composición del espacio de manera directa. Mientras que el resto del fragmento se observan consecutivos cambios, directos e indirectos, pero predomina la configuración directa. **Momento C** Continua siendo protagonista la configuración kinesferica directa a pesar de que las trayectorias sean circulares, casi cíclicas.
PESO
Gracias a que en la mayoría de los movimientos se mantiene el tiempo sostenido, el peso resulta ser ligero. La actitud en relación con la gravedad no cambia a excepción de los momentos de los giros apoyados en las manos y en la cabeza en el eje horizontal y vertical, donde se torna pesado
FLUJO
El control del flujo predomina en prácticamente todo el fragmento de movimiento, solamente al caer las piernas al suelo desde el giro en la cabeza se aprecia un flujo libre.
VELOCIDAD
Se evidencia una velocidad media en los recorridos realizados por el cuerpo en el espacio.
DISTANCIA
Se evidencia permanentemente que el cuerpo se desplaza y se mueve en una distancia intima, no comparte el espacio con otros cuerpos.
ESPACIO TOTAL
Los movimientos se realizan en constante circularidad alrededor de un punto central en el lugar, lo cual provoca únicamente desplazamientos pequeños e indirectos, haciendo del espacio una espiral continua.

VIDEO 3 https://drive.google.com/file/d/1lQB86vGZA3yRSwpw96S2OO-kE8YLRhuM/view?usp=sharing
CUERPO

El movimiento inicia desde el momento en que las piernas llevan el cuerpo hacia el centro del espacio donde se dispone a realizar la variación.

Allí se realiza consecutivamente un cruce de piernas desde el centro del cuerpo hacia el frente, mientras se traslada el peso de lado a lado y los brazos corresponden levemente a un abrir y cerrar que contrasta con el movimiento de las piernas. Después de un último cruce, la pierna derecha abre el compás de la cadera y se flexiona para permitir que las piernas lleguen al suelo y funcione como pivote de un giro, junto al pie izquierdo.

Dicho giro es un movimiento sorpresivo, rápidamente la pierna gira 360° a la vez que el peso y el eje del cuerpo reposan en el pie izquierdo. Llegando al punto de inicio la pierna se dirige a la pantorrilla izquierda, provocando que esta se eleve igualmente y surja un movimiento acrobático al que llamamos *caballete* o *flare.*

Este movimiento consiste en que las piernas rodean el torso, estando elevadas a la altura de la cadera, estando el torso y el peso de cuerpo sostenido por las manos, respectivamente, las cuales intercambian en movimientos rápidos.

Cuando las piernas recorren el costado derecho del cuerpo, la base es la mano izquierda y al cambiar de lado las piernas, el soporte es la mano derecha, evidenciando claramente una veloz conexión contralateral, que mantiene las piernas suspendidas en el aire.

Este movimiento se realiza dos veces seguidas, para terminarlo, la pierna derecha dibuja una curva por delante del cuerpo rosando el suelo, lo que provoca que la cadera baje igualmente al suelo y seguidamente lo haga el pecho mientras la pierna no detiene su trayectoria circular.

De esa transición pasa el cuerpo a apoyarse en los isquiones y luego en los cuatro apoyos, pies y manos. Esos apoyos se relevan rápidamente mientras los pies realizan pequeños rebotes y lanzamientos, describiendo medio círculo en el suelo, pasando de adelante a atrás para luego realizar el mismo lanzamiento de piernas y hacer nuevamente *caballete*. Ese movimiento finaliza cuando el brazo derecho se flexiona en dirección al suelo y provoca que el torso baje rápidamente y gire manteniendo las piernas abiertas y suspendidas a media altura, realizando un movimiento que llamamos *windmill*. En este, el torso gira por el suelo apoyándose en la espalda media (boca arriba) y en los antebrazos (boca abajo), a la vez que las piernas dibujan un gran círculo por el aire, permaneciendo la cadera elevada sin tener contacto con el suelo.

Manteniendo ese movimiento circular por el suelo, se da un cambio de peso repentino. Después de pasar boca abajo, la mano derecha sirve de apoyo para el torso y en ese giro se apoya la cabeza y seguir girando mientras las piernas continúan. Rápidamente dicho giro es recepcionado por las manos y posteriormente por la espalda media, realizando de nuevo un giro de *windmill*.

De nuevo la pierna derecha finaliza el movimiento dibujando medio circulo por el piso, llevando ambos pies hacia atrás para que sea apoyadas las manos al frente y funcionen de apoyo para un giro en el plano horizontal apoyando la espalda.

Desde ese giro hacia el frente, el cuerpo retoma levemente la posición bípeda, pero rápidamente vuelve a nivel bajo, esta vez apoyando ambas manos en el suelo para soportar el torso con ayuda de la cabeza apoyada sobre la parte baja parietal, entre ambas manos; la mano izquierda se ubica cerca de la oreja de ese mismo costado mientras la derecha, del otro lado, soporta el torso. Sostenido ahí, las piernas se flexionan y estiran creando dos figuras entre ellas y por último, son las encargadas de subir el cuerpo al nivel medio mediante un fuerte rechazo en dirección parabólica hacia el suelo, a la vez que las manos empujan el suelo.

TIEMPO

La particularidad del tiempo en esta secuencia se encuentra en lo repentino de cada movimiento. La mayoría de cambios de movimientos se realiza de manera repentina, sin previo aviso o insinuación. A pesar de eso, no dejan de presentarse los instantes donde perdura el movimiento de manera sostenida, como en los giros sobre el torso, los giros de las piernas elevadas alrededor del torso y la marcha inicial de la secuencia.

ESPACIO

Se evidencia muy discretamente una diferencia en relación a la composición del espacio kinesferico, las manos diseñan directamente a la vez que los pies mantienen una configuración indirecta, en la mayoría de movimientos.

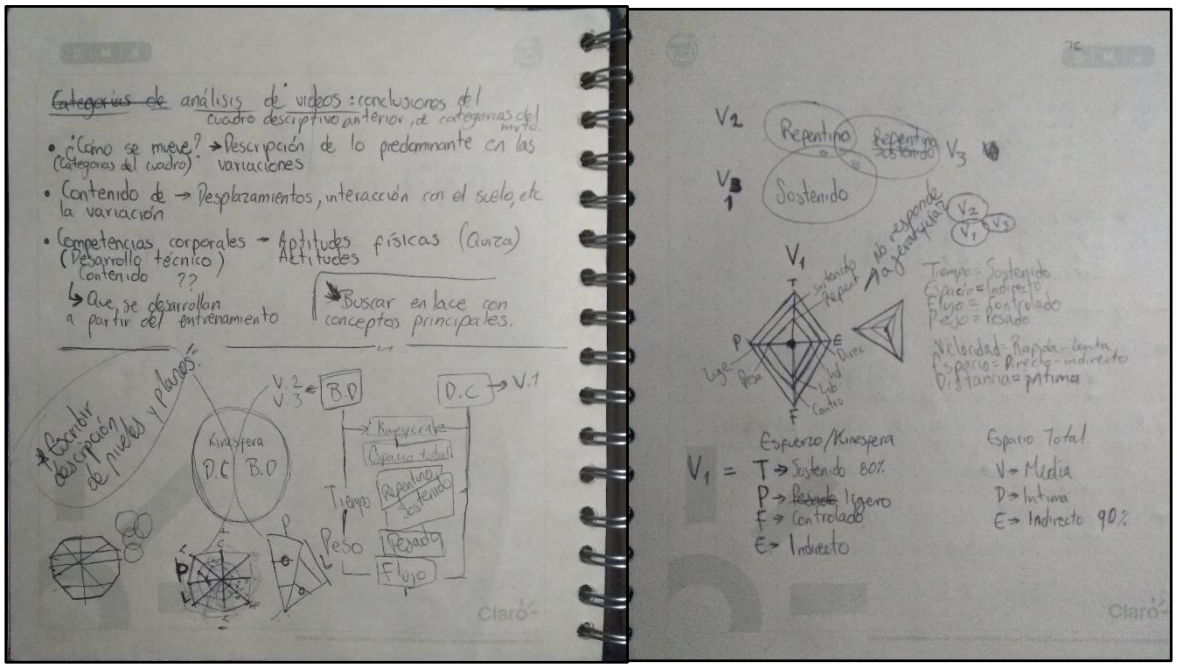
PESO

Al ser movimientos agiles y un tanto acrobáticos, prevalece la ligereza en el cuerpo, exceptuando el momento final donde se realiza un movimiento estático donde el peso del cuerpo no se transfiere y resulta pesado: postura sobre la cabeza y las manos.

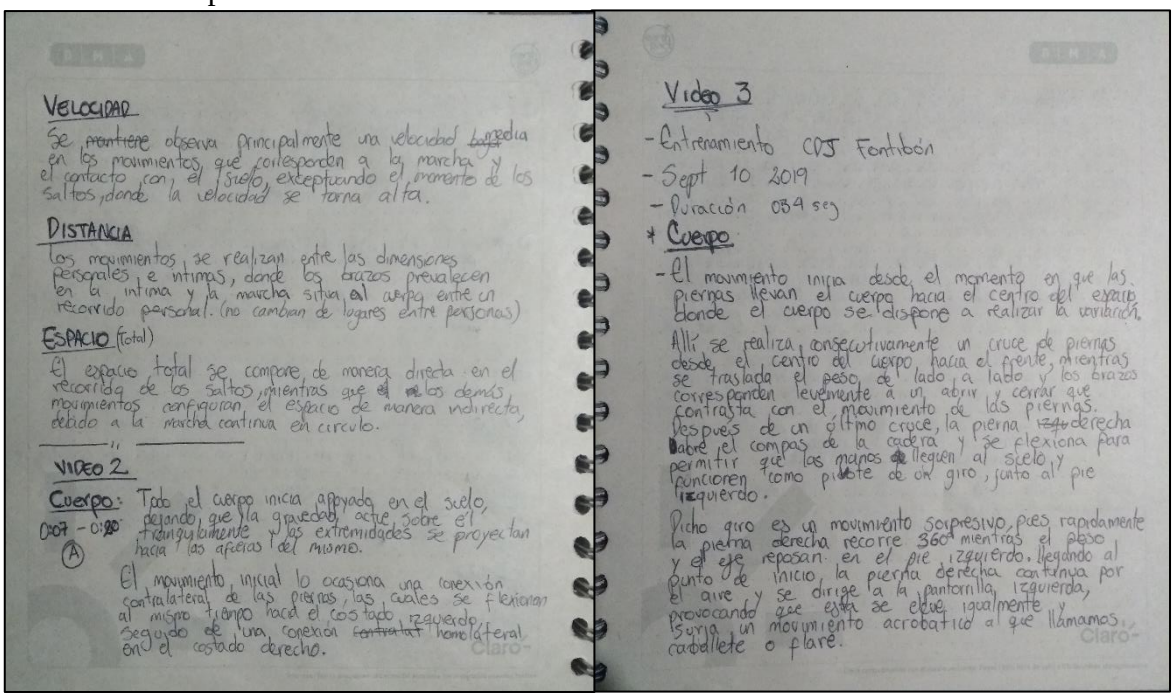
FLUJO
La correcta ejecución de los movimientos se da gracias al flujo controlado de cada uno de estos, predominando en toda la secuencia. Solo en una pequeña parte del inicio, en la marcha hacia el centro del espacio, las manos presentan flujo libre.
VELOCIDAD
Al mantenerse en un pequeño espacio del lugar, el cuerpo no presenta desplazamientos considerables, por lo tanto no se identifica una velocidad espacial. Solamente en el momento de la marcha inicial y del giro hacia adelante del final, que presentan velocidad.
DISTANCIA
Al no presentar interacción con otros cuerpos, el fragmento nos muestra la configuración de la distancia intima, desde el cuerpo que ejecuta.
ESPACIO TOTAL
Son mínimos los cambios de espacio realizados, uno se realiza directamente y otro indirectamente. La marcha inicial es indirecta, el giro del final es directo.

Anexo 5. Bitácora de la investigación

Facsímil. Creación de gráfica de resultados



Facsímil. Descripción de los vídeos



VELOCIDAD

Se mantiene observa principalmente una velocidad ~~baja~~ media en los movimientos que corresponden a la marcha y el contacto con el suelo, exceptuando el momento de los saltos, donde la velocidad se torna alta.

DISTANCIA

Los movimientos se realizan entre las dimensiones personales e intimas, donde los brazos prevalecen en la intima y la marcha sitúa al cuerpo entre un recorrido personal. (no cambian de lugares entre personas)

ESPACIO (total)

El espacio total se compone de manera directa en el recorrido de los saltos, mientras que el ~~el~~ los demás movimientos configuran el espacio de manera indirecta, debido a la marcha continua en círculo.

VIDEO 2.

Cuerpo: Todo el cuerpo inicia apoyado en el suelo, dejando que la gravedad actúe sobre él triangularmente y las extremidades se proyectan hacia las aperas del mismo.

0:07 - 0:20

(A)

El movimiento inicial lo ocasiona una conexión contralateral de las piernas, las cuales se flexionan al mismo tiempo hacia el costado izquierdo, seguido de una conexión ~~contralat~~ homolateral en el costado derecho.

Video 3

- Entrenamiento CDJ Fontibón
- Sept 10 2019
- Duración 0:59 seg

* Cuerpo

- El movimiento inicia desde el momento en que las piernas llevan el cuerpo hacia el centro del espacio donde el cuerpo se dispone a realizar la variación.

Allí se realiza consecutivamente un cruce de piernas desde el centro del cuerpo hacia el frente, mientras se traslada el peso de lado a lado y los brazos corresponden levemente a un abrir y cerrar que contrasta con el movimiento de las piernas. Después de un último cruce, la pierna ~~izq~~ derecha abre el compás de la cadera y se flexiona para permitir que las manos ~~de~~ lleguen al suelo, y funcionen como pivote de un giro, junto al pie izquierdo.

Dicho giro es un movimiento sorpresivo, pues rápidamente la pierna derecha recorre 360° mientras el peso y el eje reposan en el pie izquierdo, llegando al punto de inicio, la pierna derecha continua por el aire y se dirige a la pantorrilla izquierda, provocando que esta se eleve igualmente, y surja un movimiento acrobático al que llámamos caballete o flare.