

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
POSGRADO EN SOCIOLOGÍA

EL CUERPO Y SU RELACIÓN CON EL ESPACIO URBANO.  
LA PRACTICA CORPORAL DEL BREAK DANCE  
EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Guisel G. Alvarado Hernández

Idónea Comunicación de Resultados para  
optar por el grado de Maestra en Sociología  
Línea de investigación: Teoría y Pensamiento Sociológico

Miembros del Jurado:

Dra. Olga Sabido Ramos  
*Asesora de ICR*

Dra. Guénola Francoise Capron

Dra. Diana Alejandra Silva Londoño

Dr. José Othón Quiroz Trejo

Dr. Rafael Montesinos Carrera

## Agradecimientos

No creo que haya trabajo de investigación que no incluya un montón de agradecimientos, tengo deudas y reciprocidades por doquier. Y es que la formación académica va acompañada del esfuerzo y el compromiso de muchas personas, así también mis logros, por grandes o pequeños que sean, se los debo a ustedes. Debo un primer reconocimiento a la institución que me ha albergado y donde he podido desarrollar mis intereses profesionales, mi *alma mater*, la Universidad Autónoma Metropolitana. En el mismo sentido, agradezco al CONACyT por financiar y hacer posible esta investigación.

Mi mayor y más profundo agradecimiento a la Dra. Olga Sabido por su paciencia y compromiso con la formación de sus estudiantes. Su mirada experta me guio a lo largo de estos años (y contando), a la vez que siempre me contagió la emoción por el estudio; luego de cada asesoría se renovaba en mi la motivación y hacía que surgiera la pasión que ella contagia. Gracias por la mano amiga que me tendió durante los momentos tan difíciles que pasé, sus palabras comprensivas y de afecto se enraizaron en mi corazón. Su entusiasmo por la labor científica sumado al ejercicio de un oficio tan noble como el de enseñar, al que no se limita, sino que educa; hace que sus acciones afecten la eternidad, pues nadie sabe hasta dónde terminará su influencia. Por ser el ejemplo de profesora investigadora y mi modelo a seguir. Y he aquí la razón por qué no puedo hablarle de *tú*.

A mis estimados lectores: Diana Alejandra Silva, cuyas primeras observaciones me pusieron en aprietos, pero que al final clarificaron muchísimo la investigación; Guénola Capron, que desde su campo de estudio no sólo enriqueció mi propuesta, sino que plantó una semilla en mis intereses a futuro; Othón Quiroz, por mostrarme las aristas que habían quedado ensombrecidas y recordarme las múltiples formas en las que se manifiestan el arte y la estética en la vida cotidiana, y a mi querido Rafael Montesinos, que de inmediato aceptó ser nuevamente parte de este proceso y darle continuidad a mi formación, insisto, el honor es mío. A todos, gracias por su amabilidad, compromiso, apoyo y disposición. Un agradecimiento muy especial a Jacqueline García Bautista por sus valiosos comentarios que no sólo dejan huella en este estudio, sino en mi disposición siempre abierta a sugerencias; y finalmente, a José Hernández Prado, que en cada clase renovaba en mí las ganas de seguir aprendiendo y quien me hacía notar que lo que hago tiene sentido. A ambos, gracias por creer en mí.

A mamá por todo el apoyo, cuidado y soporte que una persona puede dar, por tu entera confianza y comprensión, a ti te debo lo que soy. Gracias mami. A mi hermana Liz con quien compartí quejas, desvelos, frustraciones, y por fin, el logro de un título más. Por entenderme, ambas sabemos todo el trabajo que está detrás de cada cuartilla ¡Lo logramos!

A mis amigos y colegas Mariana Helguera, Christian Hernández, Adriana Núñez e Ingrid Ots, que siempre estuvieron al tanto de mi avance y de mi salud, por su apoyo, su confianza y sus porras; y por nuestras interminables consultas telefónicas ¡Por ésta y las que siguen!

A Ernesto Domínguez, por salvarme de todas las formas posibles, porque confías y te involucras en cada proyecto que emprendo haciéndome sentir que es mi propósito de vida. Por escucharme hablar durante horas y siempre refrescar mi estado, por tus regaños y elogios que me empujan a seguir. Gracias por quedarse conmigo hasta el final.

Un profundo agradecimiento a las agrupaciones Ovarios Crew y Twisted Flavors Crew que aceptaron y apoyaron de cerca y desinteresadamente el desarrollo de este trabajo. Sin sus experiencias éste sería inimaginable, no sólo por la ausencia del objeto, sino porque la pasión y emoción que desbordan, reafirmaban el propósito del estudio: conocer su experiencia práctica. En momentos de duda, frustración y ganas de abandonar, no hacía otra cosa que mirar los videos que les tomaba, incluso a través de un monitor logran transmitir su goce y su sufrimiento, renovando el mío por la investigación y haciéndome sentir que la vida es baile.

Quiero agradecer particularmente a Agni Flores, a quien tuve la suerte de entrevistar antes de partir en busca de su crecimiento como *bboy*, por ayudarme a la gestión de entrevistas y estar al pendiente de desarrollo del trabajo a pesar de la distancia, y a quien podía consultar las 24 horas. Por su paciencia al explicarme cada detalle de lo que hace y lo que siente, por involucrarme en su mundo y ayudarme a revelar su complejidad. Por último, agradezco a todos lo que tuvieron la generosidad de compartir conmigo su experiencia y permitir que formara parte de esta investigación.

Son cosas por las cuales estoy agradecida y en deuda.

Y es bueno que así sea.

## Índice

Resumen	7
Introducción	8
Primera parte	
I. Acercamiento exploratorio para la selección de la práctica	11
II. Primeras aproximaciones	12
a) <i>Street workout</i>	13
b) <i>Slalom</i>	15
c) <i>Parkour</i>	16
d) <i>Break dance</i>	18
Segunda parte	
1. El cuerpo, las prácticas corporales y la ciudad	25
1.1 Sociología y cuerpo. Algunas categorías para entender las prácticas corporales	25
1.1.1 Dicotomía cuerpo/mente	25
1.1.2 Cuerpo y corporalidad	27
1.1.3 Posibilidades de reflexión sobre la práctica del <i>break dance</i>	27
1.2 El enfoque del cuerpo desde la práctica corporal como posibilidad de análisis empírico	31
1.3 Énfasis en la relación cuerpo-espacio. El cuerpo juvenil y sus prácticas en la ciudad	34
1.3.1 Juventud y ciudad	39
1.4 Algunas investigaciones empíricas sobre prácticas corporales urbanas	42
1.4.1 <i>parkour</i> y <i>skateboarding</i> , dos estudios de caso	43
1.4.2 El <i>break dance</i> como fenómeno de investigación social	47
a) Las condiciones sociales y la implicación política	48
b) La búsqueda identitaria y la vinculación afectiva	50
c) Las diferencias de género	51
d) El aprendizaje de la práctica	52
e) Apropiación espacial	53
2. La ruta analítica y algunas consideraciones teóricas	57
2.1 El <i>break dance</i> como objeto de estudio: una práctica corporal juvenil urbana recreativa	57
2.2 El habitus como principio de la práctica corporal	63
2.3 La práctica corporal como tecnología de género	75
3. Sobre la práctica y el espacio	81
3.1 Origen del <i>break dance</i> y la cultura Hip Hop	82
3.2 El <i>break dance</i> en México	90
3.2.1 El Break dance, más que un aprendizaje mimético	92
I. Aprendizaje: repetición exhaustiva y creación artística	102

i) Imitación	
ii) Concatenación	103
iii) Explosividad	105
iv) Improvisación	105
v) Estilo	108
3.2.2 Sincronía interaccional. Momentos de la práctica como rituales de interacción	111
a) El entrenamiento	112
b) La batalla	114
I. El problema de los jueces	121
II. El problema de los eventos	123
c) El <i>jam</i>	123
d) La exhibición	125
3.2.3 Práctica genéricamente diferenciada	127
3.2.4 La experiencia del espacio	136
a) La ciudad como recurso material	141
b) La ciudad como recurso simbólico	142
c) El cuerpo: un escenario vivo y móvil	143
3.3 La práctica corporal del <i>break dance</i> , una práctica con sentido	144
4. Sobre el grupo y el practicante	148
4.1 Más que un grupo de pares	148
4.1.1 Diferentes planos de la motivación	151
I. El problema de las familias	152
4.1.2 Dinámicas del grupo pequeño	154
4.2 Experiencia del y la practicante	158
4.2.1 Capital corporal	161
4.2.2 Hexis corporal	164
4.2.3 Habitus del <i>bboy</i> y la <i>bgirl</i>	165
Conclusiones y reflexiones finales	170
I. El <i>break dance</i> ¿una práctica corporal con campo?	173
Anexos	
I. Glosario de competencias lingüísticas	179
II. Series fotográficas	183
III. Instrumentos	194
Bibliografía	203

## Índice de figuras y tablas

Figura 1. La práctica del <i>break dance</i> como objeto de estudio	14
Figura 2. <i>Spots</i> de <i>break dance</i>	18
Figura 3. Modelo analítico de la práctica corporal del <i>break dance</i>	75
Figura 4. Efectos sociales del estilo	109
Figura 5. Modelo del ritual de interacción	117
Tabla 1. Plan de acercamiento exploratorio	9
Tabla 2. Perfil del practicante	16
Tabla 3. Inversión tiempo-dinero en la práctica	17
Tabla 4. Motivos que orientan la realización y valoraciones más frecuentes de la práctica	17
Tabla 5. Principales ejes temáticos de los instrumentos	19
Tabla 6. <i>Parkour</i> y <i>skate</i> , dos estudios de caso	43
Tabla 7. Estudios sobre el <i>break dance</i> en algunos países de América latina	47
Tabla 8. Orientaciones del habitus en la práctica del <i>break dance</i>	73
Tabla 9. Movimientos que integran el <i>break dance</i>	92
Tabla 10. Cualidades ascéticas de la práctica	98
Tabla 11. Tipos de practicantes	101
Tabla 12. Significado de los gestos en batalla	116
Tabla 13. Ingredientes y efectos de la práctica como ritual	118
Tabla 14. Tipos de jueceo	121
Tabla 15. Intenciones de la práctica	126
Tabla 16. Ritmos juveniles de la Ciudad de México	139
Tabla 17. Motivación y valoración de la práctica	151
Tabla 18. Emociones y sensaciones experimentadas en la práctica	159
Tabla 19. Publicaciones en <i>Facebook</i> referentes a la práctica	161
Tabla 20. Habitus del <i>bboy</i> y la <i>bgirl</i>	166
Tabla 21. Preguntas de investigación	170

## Resumen

El interés principal de esta investigación radica es el estudio sociológico de los usos del cuerpo en el *break dance* como práctica corporal estética recreativa realizada por grupos juveniles en el espacio urbano de la Ciudad de México. Haciendo uso del método cualitativo de corte etnográfico, en el seguimiento a diferentes agrupaciones de baile realizado a lo largo del año 2014, se intenta comprender el significado que los practicantes le atribuyen a su corporalidad con base en la práctica, conocer el papel que desempeña el uso social del cuerpo en los grupos, saber cómo la actividad se vuelve un modo de vivir su condición de juventud y estilo de vida, explorando las diferencias de género, pues al tratarse de una práctica masculinizada, el sentido subjetivo que los practicantes le otorgan a sus acciones es atravesado por una experiencia diferenciada tanto al interior como al exterior de la práctica corporal.

El trabajo discurre a partir de un marco analítico encabezado por la teoría de Pierre Bourdieu y L  ic Wacquant, con algunos ajustes planteados desde las aportaciones de Bernard Lahire, que orienta la comprensión del *break dance* como práctica juvenil urbana y recreativa. Posteriormente se da paso al abordaje interpretativo de la práctica corporal a partir de las cuatro dimensiones que la componen: la práctica, el practicante, el grupo y el espacio, concentrándose en la experiencia de aquellos que la realizan, el proceso de aprendizaje y de transformación de la corporalidad, el desarrollo y acumulación de capital corporal, el papel de la reflexividad de los agentes y la dinámica de los grupos; además se detecta aquello que el practicante debe incorporar para que sea identificado como *bboy* o *bgirl*, es decir se hace una propuesta sobre el habitus del practicante de *break dance*.

Finalmente, la investigación intenta desentrañar cómo el *break dance* se convierte en una forma de hacer ciudad con el cuerpo, pues a través del baile los colectivos le dan al espacio urbano público un uso diferente, al tiempo que lo dotan de sentidos y significados propios, donde se enlazan condiciones sociales y corporales particulares, además de normas y costumbres concretas, que observadas en conjunto permiten ver cómo una actividad repetida produce importantes transformaciones físicas, psíquicas y morales en los practicantes. Se concluye con una serie de reflexiones que no sólo rescatan aquello más destacado en el desarrollo, sino que abren la posibilidad de estudiar la práctica del *break dance* desde un campo intrínseco.

## Introducción

El interés principal de esta investigación radica en el estudio sociológico de los usos del cuerpo en una actividad específica: la práctica corporal del *break dance*, que como práctica realizada por grupos juveniles en el espacio urbano de la Ciudad de México tiene consecuencias diversas. A lo largo de estas páginas se intenta comprender el papel que desempeña el cuerpo en el grupo y el significado que los practicantes le atribuyen a esta actividad como modo de vivir su condición de juventud y estilo de vida, que además se convierte en una forma de habitar la ciudad, ya que a través de su experiencia, los colectivos le dan al espacio urbano público un uso diferente, al tiempo que lo dotan de sentidos y significados propios, donde se enlazan condiciones sociales, psíquicas y corporales particulares, además de normas y costumbres concretas.

Fue necesario observar toda una serie de elementos que se pueden agrupar en cuatro dimensiones: la práctica, el practicante, el colectivo y el espacio de entrenamiento, de igual forma se tuvieron cuatro unidades de registro de la información: el individuo, el grupo, el lugar y la actividad. Estas distinciones sirvieron en el terreno analítico como construcciones que permiten hacer conocible el fenómeno, sin embargo, en el terreno efectivo están profundamente imbricadas. Y es en esta superposición que se aprende a ser bailarín de *break dance*, es decir, *bboy* o *bgirl*. La práctica corporal como fenómeno sociológico invita a superar la brecha entre cuerpo y mente, al mismo tiempo que entre lo individual y lo colectivo, mostrando cómo ambos planos forman un conjunto mutuamente referido y reforzado.

Este trabajo es un esfuerzo por dar cuenta de una actividad corporal, tan sensorial y tan visual, como el *break dance*, sin dejar escapar al lector de la observación de sus rasgos más significativo, el movimiento y la *batalla*. No obstante, es inevitable que en las palabras se transforme la experiencia que intento comunicar, razón por la cual al final del documento agrego una serie de fotografías y un video que contiene un condensado del archivo audiovisual que recopilé a lo largo del trabajo de campo, con la intención de que el lector tenga un acercamiento más próximo y comprenda mejor la complejidad de la práctica.

Para mí, es importante destacar que durante las entrevistas los jóvenes reflexionaron sobre el aprendizaje procesual, la transformación de sus cuerpos y su

sentir, al tiempo que lo exteriorizaban. Lo anterior, en numerosos casos, causó meditaciones pausadas y silencios prolongados, mostrando que la incorporación de las disposiciones que supone la práctica, hace que las categorías no sean del todo accesibles a quienes las incorporan. Esto queda reflejado en los comentarios: *qué rara pregunta, eso no lo había pensado o necesito pensar un poco en eso*, y en la falta de palabras para expresar su experiencia; algunos practicantes recurrían a gestos y demostraciones corporales para ayudarse a responder. Por otro lado, la apertura y facilidad con la que pude acercarme (los diez minutos solicitados se convertían casi siempre en cuarenta) señala en estos jóvenes algo más que el gusto por hablar de su hacer, indica que además de buscar ser vistos en la exterioridad del espacio público advirtieron en este trabajo la oportunidad de ser escuchados y reconocidos.

El contenido de esta investigación se divide en dos partes; en la primera expongo los criterios metodológicos de la elección del objeto de estudio, así como la forma en que esté fue abordado en el terreno empírico. La segunda parte es el contenido por capítulos en el siguiente orden. En el capítulo uno presento un marco analítico que orienta la comprensión del *break dance* como práctica corporal juvenil urbana, rescato sobre todo las categorías cuerpo, corporalidad, interacciones rituales, prácticas, técnicas y disposiciones corporales, habitus, capital corporal y espacio urbano. Además, presento la revisión de algunas investigaciones empíricas sobre prácticas corporales cuyas reflexiones son más útiles para comprender el fenómeno de mi interés. En el capítulo dos defino tanto el problema de investigación como el horizonte analítico que me permitió abordar la práctica corporal, atendiendo las diferencias de género y el papel de la reflexividad de los practicantes. Para ello empleo la teoría de Pierre Bourdieu y Lööc Wacquant, principalmente, con algunos ajustes como las aportaciones de Bernard Lahire. Asimismo, propongo un modelo para estudiar la práctica corporal urbana desde las dimensiones individual y colectiva.

Los capítulos tres y cuatro son un trabajo de sistematización de los hallazgos encontrados que muestran la riqueza de la práctica que observo. Considerando las dimensiones analíticas: práctica, practicante, grupo y espacio, me concentro sobre todo en la práctica corporal desde la experiencia de quienes la realizan, destaco la función del grupo de pertenencia en el aprendizaje y en el proceso de transformación de la corporalidad. Subrayo la importancia del desarrollo y acumulación de capital, y su empleo tanto dentro como fuera de la práctica, así como la forma en que los jóvenes

experimentan el espacio urbano al bailar, resaltando la función espacial como recurso material y simbólico que dota a la ciudad de México de un ritmo juvenil específico. Al final del cuarto capítulo enfatizo qué debe incorporar el practicante para que éste sea identificado como *bboy* o *bgirl* en el universo de la práctica corporal, es decir el habitus del practicante. Por último, expongo unas breves conclusiones que responden a las preguntas de investigación planteadas y algunas reflexiones que permiten pensar al *break dance* como una práctica con campo en términos de la teoría bourdiana.

## PRIMERA PARTE

### Acercamiento exploratorio para la selección de la práctica

Al principio el objeto de investigación era múltiple, aunque sabía que mis intereses viraban hacia lo que algunas agrupaciones juveniles *hacen* en la ciudad, no estaba claro cuál sería la actividad elegida, ni la base de los criterios para tal elección. Durante la etapa exploratoria se llegó a la consideración de quince actividades grupales, éstas fueron: 1. *Parkour*, 2. Teatro callejero. 3. Grupos de baile de salón como tango y danzón. 4. *Break dance*. 5. Grupos musicales ambulantes o callejeros 6. Actividades deportivas fitness como zumba, taebo y aerobics. 7. Danza aérea. 8. *Skate boarding*. 9. Patinaje tipo *roller derby*. 10. Patinaje tipo *slalom*. 11. *Runners* o grupos de corredores urbanos. 12. *Riders* o grupos de motociclistas. 13. *Bikers* o grupos de ciclistas. 14. Malabarismo urbano. 15. *Street workout* o gimnasia callejera.

El primer recorte preliminar estuvo apoyado en la formulación de los siguientes criterios para el ordenamiento y descarte de las actividades: a) edad, que se tratara de prácticas juveniles donde la edad de los integrantes estuviera dentro del rango de 13 a 35 años, b) no remuneradas, c) no distinguidas como actividades deportivas, d) accesibilidad financiera de realización e) que sólo pudieran realizarse en la calle. Basadas en esta demarcación se llegó a la elección de cinco actividades identificadas como prácticas corporales urbanas juveniles y recreativas a las que se les daría seguimiento mediante un plan de observación etnográfico y un cuestionario exploratorio<sup>1</sup>, éstas fueron: *parkour*, *break dance*, *street workout*, *slalom* y malabarismo urbano. El caso del malabarismo urbano fue difícil su seguimiento y se descartó de la selección, ya que el grupo identificado en los alrededores del kiosco de la Alameda Central de la Ciudad de México fue retirado por las autoridades de vigilancia de la zona y se le perdió el rastro como agrupación.

Con base en la información obtenida a través de los instrumentos exploratorios, finalmente se tuvo la claridad de discernimiento para establecer los criterios metodológicos definitivos para elegir una sola práctica y su posterior seguimiento,

---

<sup>1</sup> Para consultar el cuestionario exploratorio y el plan de observación que se usaron en la aproximación exploratoria ir al anexo III.

tomando en cuenta los recursos económicos, materiales y temporales con los que se contaba para llegar a término exitoso esta investigación. Esos criterios fueron:

1. Actividad realizada por jóvenes
2. No deportiva
3. Aprendizaje en grupo
4. Ejecución primordial en la calle
5. El único o más importante instrumento que se requiere es el cuerpo
6. Que se observaran competencias
7. Que practicante requiriera y generara cierto capital corporal
8. Que la ejecución pudiera observarse tanto individual como colectivamente

Estas características específicas fueron observables en dos prácticas, la del *parkour* y la del *break dance*. Sin embargo, el *break dance* ofrecía a la investigación un elemento no observable en ninguna otra actividad, es decir la existencia de colectivos diferenciados por género. Aunque en ambas prácticas el aprendizaje es grupal, no así la ejecución; mientras que en el *parkour* el *traceur* ejecuta su trazado de manera individual en un tiempo muy breve, en el *break dance* en cambio, los *bboys* y las *bgirls* bailan tanto en grupo como en pareja o también individualmente, y su ejecución en comparación con el trazado es más prolongada. Además, los espacios de esta práctica están claramente acotados, donde la *vivencia de la ciudad* mediante el entrenamiento resulta una constante puesta en escena frente al espectador urbanita. Estas diferencias fueron capitales para dirigir el estudio hacia la práctica corporal del *break dance*. Este primer acercamiento exploratorio me permitió también distinguir y precisar mi objeto de investigación.

## **I. Primeras aproximaciones**

Presento a continuación los resultados de la primera aproximación a las diferentes prácticas consideradas como *prácticas corporales juveniles urbanas*, mediante un cuestionario exploratorio y plan de observación etnográfica que tuvo una duración aproximada de seis meses, de abril a septiembre de 2015. El cuestionario que se usó como base para el acercamiento a las diferentes prácticas recuperó los siguientes grupos de información a) perfil sociodemográfico del practicante, b) uso y preferencia del lugar de entrenamiento, c) experiencia en la disciplina tanto individual como colectivamente, d) valoración de la práctica por él o la practicante, y e) percepción que tenían de ellos mismos como practicantes y cómo se consideraban vistos por otros ajenos a la práctica. A raíz de este cuestionario surgieron cuatro entrevistas abiertas, una por práctica, cuyos

ejes temáticos fueron: a) capital corporal, b) aprendizaje, c) experiencia en competencias o exhibiciones y c) patrocinios. Por otro lado, el plan de observación etnográfica estuvo dirigido a las cuatro dimensiones de práctica. Algunos de los observables para cada dimensión los presento en la siguiente tabla.

**Tabla 1. Plan de acercamiento exploratorio**

<b>Práctica</b>	<b>Practicante</b>	<b>Grupo</b>	<b>Espacio</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Definición por el practicante</li> <li>• Objetos o instrumentos requeridos</li> <li>• Medios de difusión y aprendizaje</li> <li>• Existencia de competencias</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tiempo: diferenciado entre el tiempo lleva realizando la actividad, y el tiempo semanal de práctica</li> <li>• Dinero que invierte en la práctica</li> <li>• Tipo de complejidad más ventajosa</li> <li>• Motivos que orientan a la realización</li> <li>• Emociones experimentadas al momento de la ejecución</li> <li>• Rechazo recibido en el espacio público al entrenar</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nombre o distintivo</li> <li>• Tiempo como agrupación</li> <li>• Frecuencia y horarios de reunión</li> <li>• Presencia de hombres y mujeres</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lugar donde la práctica se llevaba a cabo (ubicación, concurrencia de personas, limpieza, deterioro, remodelación)</li> <li>• Ajustes del lugar para la realización de la práctica</li> </ul>

Se aplicaron entre trece y quince cuestionarios exploratorios por práctica; y el plan de observación se realizó en seis lugares, la Alameda Central, Parque Xicotécatl, Parque de los Venados, Parque de las Arboledas, Deportivo Vicente Guerrero y la Estela de Luz. Los resultados generales respecto a cada práctica se exponen a continuación.

**a) *Street workout***

La práctica del *street workout*, calistenia o gimnasia callejera surge únicamente en lugares apropiados para su realización, es decir en el área de barras, estructuras metálicas o de madera, y gimnasios al aire libre en distintos parques y deportivos de la ciudad. Esta actividad no tiene un carácter grupal, si bien los practicantes suelen establecer lazos afectivos por su encuentro recurrente al acudir a entrenarse en el mismo horario, el aprendizaje es primordialmente individual. La presencia de mujeres es casi nula y no se realizan competencias; las exhibiciones que acontecen son reuniones de convivencia y donde se comparan ejercicios y trucos, así como la resistencia y musculatura de los participantes; sin embargo, éstas tampoco son frecuentes.

En tanto a los ejecutantes, la razón que motiva la práctica es el mantenimiento de la salud y la estética corporales, ya que este tipo de entrenamiento desarrolla cuerpos musculosos, esbeltos y fuertes. Asimismo, las razones por las que deciden entrenar en aquellos lugares son la gratuidad del uso de los espacios, o la falta de dinero para pagar su entrenamiento en gimnasios privados, seguida del disfrute de los espacios abiertos y la cercanía con su hogar o lugar de trabajo. Las sensaciones experimentadas por los practicantes tienden al disfrute de *volverse fuertes*, el ardor muscular producto de las repeticiones y el esfuerzo son sensaciones gratas que también motivan al practicante a esculpir su cuerpo. La percepción de su práctica se sitúa en dos polos, por un lado, se sienten percibidos como sujetos sanos y deportistas, mientras por otro, se consideran vistos como presencia amenazante y relacionada con las drogas, la vagancia y el desempleo.

Estas concepciones de sí mismos frente a los otros están relacionadas con los lugares donde suelen entrenar, la primera aparece con más frecuencia en los parques de la zona sur de la ciudad, en el Parque de las Arboledas y el Parque de los Venados en la delegación Benito Juárez, y el parque de Xicoténcatl en la delegación Coyoacán. Los tres parques cuentan con vigilancia policial, mantenimiento periódico y limpieza continua; los paseos de familias completas, mascotas y actividades para niños también son frecuentes. Por otro lado, la segunda concepción está más presente en los deportivos de la zona oriente de la ciudad en la delegación Iztapalapa, como en el Deportivo Vicente Guerrero; lugar con poca vigilancia, poco mantenimiento y limpieza, así como horario restringido de acceso.



Jóvenes después de realizar su rutina, Parque de las Arboledas, México, D.F.

## **b) *Slalom***

En el caso del patinaje tipo *slalom*, los hallazgos muestran que para realizarse se necesita un piso liso, sin hendiduras y sin pendientes, de ahí que únicamente se practique en dos lugares de la ciudad: en los alrededores de la Estela de Luz y en la calle Dr. Mora de la Alameda Central. Dado que el elemento indispensable para patinar, además del cuerpo, son los patines con ciertas características especiales; la inversión de los practicantes varía entre los \$ 3,500 y los \$ 10,000 de inicio para comenzar con la práctica. Algunos patinadores advierten que su inversión es recuperada con el tiempo, ya que los patines funcionan también como su medio de transporte.

Entre las razones que motivan al patinaje están la libertad de movimiento y gusto por el desplazamiento sobre ruedas, además que la dificultad en la ejecución y perfeccionamiento de trucos sobre la línea de conos u obstáculos son logros corporales que motivan al practicante a continuar y acrecentar el grado de dificultad; además el patrocinio de la marca de patines *Seba* es también un fuerte estimulante para los practicantes. El colectivo que reúne un gran número de patinadores de distintos estilos incluido el *slalom*, se llama *Rollers en México*, fundado por el francés Vincent Etcheverry, sin fines de lucro y cuyo lema es *No patines solo*, alberga alrededor de mil quinientos patinadores, sin embargo, el *slalom* reúne apenas los quince ejecutantes en la Ciudad de México, menos de la mitad son mujeres.

El aprendizaje del *slalom* tiene un carácter colectivo y requiere, además de la imitación de los movimientos, una explicación meticulosa del truco a aprender que involucra la reflexión sobre el movimiento corporal, el balance, el equilibrio, los cambios de peso, y el reconocimiento y control de los impulsos corporales para evitar hacer lo que se hace cuando se camina o se cae. Considerados deportistas y preocupados por su salud y estética corporales, también suponen que son vistos como presencia contaminante ya que continuamente son desplazados por autoridades vigilantes de sus lugares de entrenamiento con la excusa de daño a bienes públicos.

Las competencias oficiales de *slalom* ocurren una vez al año, el *Slalom Fest México D.F.* lleva tres años consecutivos realizándose en el país y fue nominada en el 2015 como una de las mejores competencias en América. Las modalidades de competencia son *classic*, *speed* y libre, ésta última tanto individual como en pareja. El capital corporal desarrollado por los practicantes, además de la resistencia física y gran

coordinación, es lo que ellos consideran que únicamente se adquiere mediante el patinaje; la sensibilidad corporal del desplazamiento en las superficies, y el equilibrio a través de la transformación de la imagen mental del cuerpo, ya que para lograr un truco se hace un trabajo de reflexión corporal complejo, convirtiendo al patinaje en *una nueva forma de caminar*; de hecho muchos practicantes admiten pasar más tiempo patinando que caminando. Las emociones que experimentan estos patinadores se relacionan con las sensaciones de libertad y felicidad.



Israel poniendo la línea de conos, Estela de Luz, México, D.F.

### c) *Parkour*

Por último, la práctica del *parkour* fue observada en sus *spots* de entrenamiento, el Parque de las Arboledas, el Parque de los Venados y Ciudad Universitaria son sólo algunos de los lugares más recurrentes. La práctica ha tendido a pasar del aprendizaje organizado en grupos o colectivos, al establecimiento de *escuelas* con fines lucrativos; entre ellas están *Monos Urbanos*, *Urban Runners*, *Traceur Project*, *Parkour Legend*, *Pulgas del Asfalto* y *Aztecás Alpha*, por mencionar sólo algunas. Estas escuelas albergan un gran número de *traceurs* con horarios fijos de entrenamiento por clase y adaptadas a las necesidades de los practicantes; sin embargo, se observan también grupos independientes pequeños, cuya finalidad única es el entrenamiento.

El aprendizaje al igual que en el *slalom* y el *break dance* es grupal, profundamente mimético y explicativo de los movimientos gímnicos, pero sobre todo del cálculo de riesgos *in actum*. El enfrentamiento y control del miedo es un constante aliciente para la práctica, no así el riesgo que puedan correr los *traceurs*, éste se

minimiza en el entrenamiento arduo hasta el dominio del movimiento. Pese a que la lógica que orienta a la práctica es el desplazamiento y trazado de nuevas rutas, sorteando diferentes elementos o accidentes arquitectónicos, hasta saltar entre edificios, los practicantes intentan no interferir con otros transeúntes; sin embargo, son constantemente hostigados tanto por elementos de vigilancia como por civiles. Pese a que se consideran a sí mismos jóvenes sanos y deportistas que para lograrlo deben renunciar a vicios como las drogas, los desvelos y la mala alimentación; por otro lado, se consideran también una amenaza transgresora.

Los motivos porque los *traceurs* deciden hacer *parkour* están estrechamente relacionados con las emociones que experimentan en la ejecución; la sensación de libertad y adrenalina asociados a la *conquista* de nuevos trazados. Un dato interesante es que algunos practicantes han conseguido empleo a raíz de su capital corporal, entendido desde la estética desarrollada, las habilidades y destrezas, y la seguridad corporal del practicante en términos de la ejecución del trazado; como dobles de acción, protagonistas en espectáculos de entretenimiento, o como entrenadores deportivos; razón que también puede motivar la realización de la práctica. Las reuniones de *traceurs* o RTs no son competencias, ya que aún se carece de argumentos consensados que determinen a los ganadores, o una jerarquía valorativa que organice los trazados. Las RTs son convivencias y oportunidades para compartir trazados y difundir la práctica, además la noción de competencia es incompatible con la filosofía del *parkour*, *ser y durar*, que concibe a la práctica como un método de entrenamiento físico, mental y espiritual.

Algo interesante de destacar es que la escolaridad y el ingreso familiar de los practicantes tanto de *parkour* como de *slalom* exceden la media de los practicantes de *street workout* y *break dance*; mientras que para los primeros el estándar son los \$20,000 mensuales y la educación superior, para los segundos el ingreso promedio es de \$11, 000 y su escolaridad promedio es la media básica.

Si bien, en todas las prácticas se observa que el capital corporal desarrollado orienta las posiciones al interior de los grupos, en general existe una vivencia grata y cierta identificación y apropiación de sus espacios públicos de entrenamiento. Estas prácticas que orientan la vida de los practicantes, son a su vez formas de pensar, de actuar y de relacionarse con el mundo.

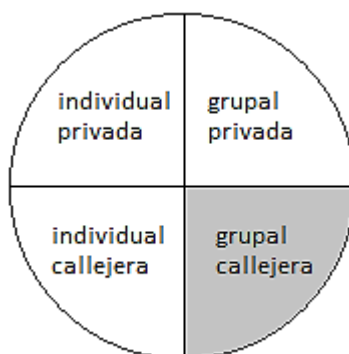


RT convocada por New Art Parkour, México, Cuernavaca Morelos

**d) Break dance**

La práctica del *break dance* esencialmente se observó de forma colectiva y en los escenarios públicos (en *spots* o puntos de encuentro callejeros), a diferencia de la que se realiza individualmente y en espacios privados (estudio o escuela de danza, talleres y clases privadas). En aras de construir y diferenciar el objeto de estudio, distingo cuatro tipos de práctica: la grupal privada, la grupal callejera, la individual privada y la individual callejera. Mi interés se encuentra en la práctica grupal callejera, la siguiente figura lo muestra gráficamente.

**Figura 1. La práctica del *break dance* como objeto de estudio**



La inmersión en este universo me la facilitó Aarón Hernandez Vázquez alias *bboy Orbeat* y su *crew Having Fun*. Gracias al breve seguimiento de estos primeros informantes calificados, pude identificar algunos lugares de entrenamiento y rastrear eventos y convivencias de *break dance*.

En mis constantes visitas como espectadora a los lugares que me indicaban pude escrutar a diferentes agrupaciones, particularmente a *Twisted Flavors Crew*, integrado por Samuel Serrano alias *bboy* Samix, César Villalobos alias *bboy* Saw, Agni Flores alias *bboy* Agni, Jacob Gavia alias *bboy* Kobbo, Carla Sánchez alias *bgirl* Kepsa, Oliver Rodríguez alias *bboy* Moreno Rock, Roberto Mendoza alias *bboy* Armas, Sergio Medrano alias *bboy* Checo, Sergio alias *bboy* Enthe-Sietres y Daniel Santiago alias *bboy* HosoH<sup>2</sup>, y a sus aspirantes como Miguel Ángel Coutiño alias *bboy* Chester, Giovanni Reyes alias *bboy* Shagg y Roberto Jurado alias *bboy* League.

*Twisted Flavors* se convirtió en el grupo de seguimiento dadas sus características, es decir, se trata de una *crew* con una de las mayores trayectorias en la escena del *break dance* en México, alrededor de quince años como agrupación, sus integrantes han tenido presencia constante como jueces en distintas competencias nacionales, asimismo han participado en eventos internacionales convirtiéndose en el referente de otros colectivos, los miembros fundadores siguen bailando y reconocen en sus nuevos integrantes la misión de mantener el nombre de la *crew* vigente en la escena.

El segundo grupo de seguimiento fue *O-Varios Crew* integrado por Laura Hernández alias *bgirl* Apeka, Laura Jiménez alias *bgirl* Ganhja y Perla Piña alias *bgirl* Perl. El seguimiento de esta agrupación femenina con una trayectoria de poco más de tres años me dio la oportunidad de observar las diferencias de género en el baile, desde el aprendizaje hasta las batallas, distinguiendo con mayor claridad el papel que juegan las mujeres en la práctica. Ambos grupos mostraron escisiones y deserciones, sucesos que requirieron la reflexión sobre las dinámicas de los grupos pequeños<sup>3</sup>.

La metodología utilizada se divide en dos partes, entrevistas (abierta temática y en profundidad) con los miembros de los grupos de seguimiento, y un plan detallado de observación etnográfica<sup>4</sup>. El seguimiento tuvo una duración aproximada de seis meses;

---

<sup>2</sup> Alejandra Colín es considerada desde hace tiempo parte de la *crew*, aunque no participa en competencias comparte los entrenamientos y el apellido *Twisted Flavors*. Su entrevista fue también muy valiosa, ya que su trayectoria como *bgirl* me permitió ver las razones por las que decidió no figurar en la escena del *break dance*, y reflexionar sobre las dinámicas de las mujeres en los colectivos. Su mirada como observadora participante también me permitió tener una perspectiva *outsider* de la práctica.

<sup>3</sup> En el caso de *Twisted Flavors* las renunciadas casi simultáneas de dos integrantes en el año 2010 cimbraron la lealtad en el grupo. Por otro lado, *O-Varios* era una agrupación de cinco integrantes femeninas que por conflicto de intereses se mermó. El episodio hizo que las tres chicas reevaluaran los objetivos de la *crew* y cerraran filas ante la inclusión de nuevas integrantes.

<sup>4</sup> Para consultar la guía de entrevista abierta temática, la guía de entrevista en profundidad y el plan de observación etnográfica para la práctica del *break dance*, ir al anexo III.

y consistió en observación tanto participante como no participante de los entrenamientos respectivos de ambos grupos y visitas a diferentes *spots* de la ciudad, tales como la calle Dr. Mora cercana a la Alameda Central, el parque de los Venados, el parque de las Arboledas, el parque de Xicoténcatl, el Mercado de Coyoacán, la Plaza Jardín Hidalgo, el parque Bicentenario, la Alameda Sur, el parque México, el kiosco de Mixcoac, el parque de los Periodistas Ilustres y las canchas de basquetbol de la unidad habitacional El Tenayo en el Estado de México; algunos *spots* cerrados, más no privados, como la Nana Fábrica de Creación e Innovación, y la casa de *bboy* Friek que la facilita como lugar de entrenamiento conocida como *Casa DFX*; así como la academia Danza a Tiempo, lugar de entrenamiento privado de *Twisted Flavors Crew*. La guía de observación etnográfica<sup>5</sup> estuvo orientada hacia las cuatro unidades de registro: el practicante, el colectivo, la práctica y el espacio. Esta guía orientada a la comprensión de las normas, los valores, los compromisos, los capitales y las funciones; intentó desnaturalizar y describir el proceso a través del cual aquellas disposiciones se incorporan.

Durante las visitas a los *spots* y con el objetivo de llegar a la saturación de datos, apliqué alrededor de cincuenta cuestionarios exploratorios a diferentes *bboys* y *bgirls* que con gusto colaboraron con su experiencia: practicantes con diferentes trayectorias y años de entrenamiento<sup>6</sup> e iniciadores de *spots* callejeros. Con el propósito de mostrar al lector un perfil del bailarín que permita su incorporación en un marco contextual, los siguientes datos resultan muy útiles.

**Tabla 2. Perfil del practicante**

Sexo	Edad (años)	Ocupación	Escolaridad	Tipo de familia	Ingreso familiar promedio
42 hombres 8 mujeres	Entre 16 y 36 Promedio 23.5 Moda: 20	17 estudian 34% 35 trabajan 70% • 23 precarios • 11 estables	2 Primaria 4% 5 Secundaria 10% 28 Media 40% 15 Superior 30%	30 Nuclear 58% 9 Extensas 18% 5 Monoparental 10% 1 Ensamblada 5 viven solos	\$ 11,500

<sup>5</sup> Los principales temas a observar fueron: estructuración del aprendizaje, interacción entre los integrantes, evaluación ética y moral, tendencias de acción, características del practicante para el desempeño exitoso, capital cultural del grupo, compromiso y valoración de la práctica y del grupo, características de los espacios, ajustes o cambios en los lugares para la práctica y su función.

<sup>6</sup> Los casos de Jordan y Fernando destacan ya que se trata de jóvenes en situación de calle. Para ambos el *break dance* es un tipo de terapia o método de rehabilitación a través del cual intentan superar sus adicciones y aislamiento social.

**Tabla 3. Inversión tiempo-dinero en la práctica**

<b>Años bailando</b>	<b>Practica semanal horas</b>	<b>Inversión mínima</b>	<b>Inversión máxima</b>
Entre 6 meses y 16 años  Promedio de 6.5 Moda: 6 años	Entre 3 y 25  Promedio de 9.5 Moda: 8 horas	De \$0.00 a \$800  Promedio de 62 pesos semanales en pasajes Moda: 20 pesos	De \$2000 a \$15000  Promedio de 2600 pesos en viáticos e inscripciones cuando van a competencias Moda: 3000 pesos

**Tabla 4. Motivos que orientan la realización y valoraciones más frecuente de la práctica**

<b>Motivos</b>	<b>Valoración de la práctica</b>
100% Vinculación afectiva 80% Método terapéutico 50% Reto físico 30% Estilo de vida 30% Salud 10% Conveniencia económica	100% Disciplina que forja el carácter 90% Estilo de vida artístico 50% Como terapia de desfogue de tensiones y método de rehabilitación del consumo de drogas, alcohol o de reinserción social 50% Por el grupo de amigos considerado familia 30% Expresión cultural

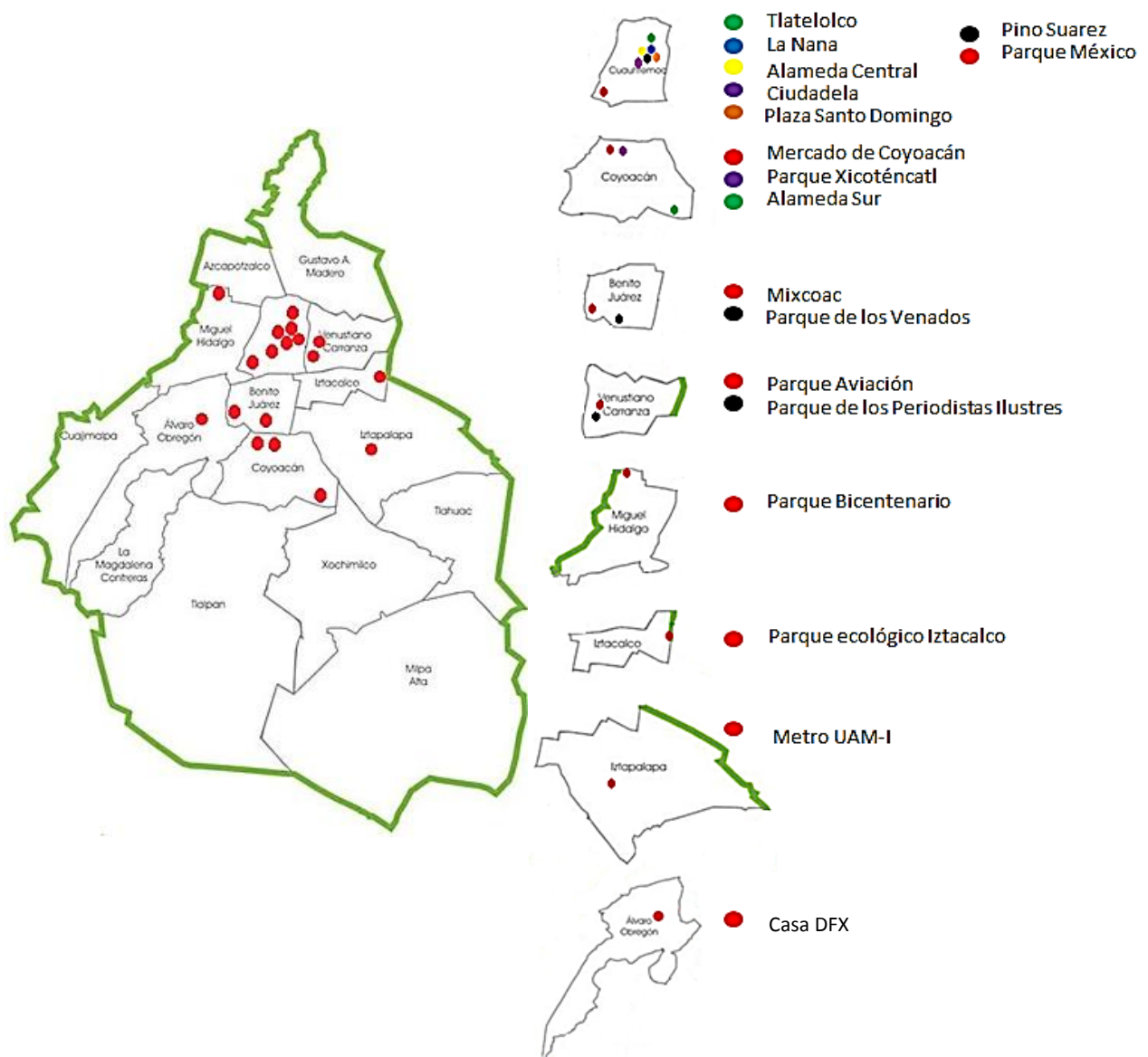
Como se puede observar, se trata de una práctica altamente masculinizada, alrededor del 96% de los practicantes son hombres, su edad promedio son los veintitrés años (*Twisted Flavors crew* excede un poco ese promedio de edad, esta agrupación presenta un promedio de 26.5 años) y su escolaridad promedio es la educación media. El 70% de los practicantes son trabajadores, donde el 68% tiene trabajos precarios (sin prestaciones o trabajos temporales), el 60% proviene de familias nucleares y su ingreso familiar mensual es alrededor de los \$ 11,500 pesos. En tanto a práctica, en promedio los jóvenes llevan más de seis años bailando, y dedican alrededor de diez horas de entrenamiento físico a la semana<sup>7</sup>, mientras que los dos motivos principales por las que deciden bailar son el fuerte lazo afectivo con el grupo y la satisfacción que les provoca la práctica, así como que ésta sea una forma de liberación y sanación. Asimismo, los

<sup>7</sup> Este tiempo es únicamente el registrado que los jóvenes invierten en el spot de entrenamiento, durante las entrevistas a profundidad el promedio es ampliamente superado ya que muchas de sus actividades cotidianas las hacen enfocadas al baile, como escuchar música e idear e imaginar rutinas, ejercitarse o realizar diferentes actividades (gimnasio, calistenia, yoga, acrobacia) con la finalidad de mejorar su baile, mirar videos y actualizarse sobre acontecimientos relacionados tanto al *break dance* como al Hip Hop, etcétera.

practicantes valoran el baile por la disciplina y el carácter que éste les forja, y porque les provee de un modo de vida tendiente al arte. Por último, la inversión mínima promedio al mes para la práctica es de \$60 pesos, mientras que la máxima promedio es de \$2, 600, el gasto se genera esencialmente por pasajes para los traslados hogar-*spot*-hogar o trabajo-*spot*-hogar, así como por la compra de calzado deportivo o la asistencia a eventos de *break dance* y Hip Hop.

Mediante los cuestionarios exploratorios pude ubicar los dieciocho *spots* callejeros donde se práctica *break dance* en la Ciudad de México. El siguiente mapa muestra los lugares, y como puede observarse, la práctica se concentra en la zona centro sur de la ciudad, específicamente en la delegación Cuauhtémoc.

**Figura 2. Spots de break dance**



Por otro lado, las entrevistas en profundidad de los grupos de seguimiento constaron de dos partes; la primera entrevista (abierta temática semiestructurada) abarca principalmente la trayectoria del practicante y la evolución de la agrupación, así como las experiencias de rechazo o censura por bailar en espacios públicos. La segunda (en profundidad) aborda la experiencia del practicante, sus retos personales, los cambios que ha sufrido su cuerpo debido al baile, la vinculación con el grupo, hasta su sentir al bailar. Tanto las entrevistas como del plan de observación fueron organizados de acuerdo a las cuatro dimensiones analíticas como unidades de registro (práctica, practicante, grupo, espacio), los principales ejes temáticos de acuerdo a cada método se resumen en la siguiente tabla:

**Tabla 5. Principales ejes temáticos de los instrumentos**

<b>Práctica (observación)</b>	<b>Practicante (entrevista y observación)</b>	<b>Grupo (observación)</b>	<b>Experiencia del espacio (observación)</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Enseñanza mimética estructurada</li> <li>• Sincronía interaccional</li> <li>• Normas y valores</li> <li>• Características para el desempeño exitoso</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Perfil sociodemográfico,</li> <li>• Tiempos y consumos relacionados con la práctica</li> <li>• Traslados y trayectos al lugar de entrenamiento</li> <li>• Motivos que orientan la realización de la práctica</li> <li>• Experiencia sensorial y emocional</li> <li>• Capital corporal, cuidado y percepción del cuerpo</li> <li>• Experiencia y posicionamiento en la <i>crew</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interacción entre integrantes</li> <li>• Capital cultural</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Características de los lugares</li> <li>• Ajustes</li> <li>• Función</li> </ul>

Por último, traté de enriquecer la observación etnográfica de la práctica mediante el acompañamiento de algunos practicantes en sus distintas trayectorias como trabajo-*spot*-hogar y trabajo-competencia-hogar, con la finalidad de observar la vivencia diferenciada de los lugares en tanto la práctica. También se recopilaron publicaciones y conversaciones en la red social *Facebook*, bajo el criterio metodológico de la vinculación afectiva del practicante con la práctica y con la *crew*, y que a la vez permitió ver la forma de organización de los grupos, y de los eventos o competencias de *break dance*, pues el uso de las redes sociales funciona como medio de expresión de las emociones y las vivencias relacionadas con la práctica urbana. Las publicaciones más destacadas son aquellas que describen diferentes conflictos, entre practicantes, con

autoridades o en competencias, así como las que refieren a las aspiraciones y los deseos de los jóvenes respecto a su práctica, tanto de carácter individual como colectivo.<sup>8</sup>

Los instrumentos y el abordaje empírico mostrados intentan responder a la interrogante principal de este trabajo, es decir, qué papel juega el cuerpo en la *crew*, y qué significado tiene el *break dance* para el practicante; sin embargo, también responden un cuestionamiento más general, es decir, cómo se llega a ser *bboy* y *bgirl* en la Ciudad de México. La disputa entre la luz y la sombra en las ciencias sociales sobre lo que es posible explorar y lo que queda fuera de los límites de una investigación, no es ajena a este estudio; aquí quedarán ensombrecidos aspectos como el patrocinio, la profesionalización de los bailarines, la articulación del *break dance* como elemento de la cultura Hip Hop, entre otros más. Sin embargo, el trabajo sociológico consiste en presentar los argumentos más convincentes a cerca de un fenómeno, en consecuencia, un buen sociólogo es también un buen contador de historias de la vida social (Clifford, 1998). Para presentar una buena historia se tiene que crear un ambiente dinámico que invite a desarrollar y articular argumentos; los siguientes capítulos que componen la presente investigación intentan dibujar la trama y los actores involucrados en esta historia

---

<sup>8</sup> El producto del trabajo de campo consta de 48 horas de audio (incluyendo las grabaciones del cuestionario exploratorio y las entrevistas en profundidad), la transcripción de las dieciséis entrevistas en profundidad es un total de 286 cuartillas (interlineado sin espacio y tamaño de letra 11 puntos), las grabaciones en video suman 7 horas con 20 minutos y la colección de mensajes en *Facebook*, fechada del 7 de enero al 30 de octubre de 2015, reúne alrededor de 45 publicaciones.

## SEGUNDA PARTE

### I. El cuerpo, las prácticas corporales y la ciudad

*Tal vez nuestra tarea más urgente sea volver a aprender a viajar, en todo caso, a las regiones más cercanas a nosotros, a fin de aprender nuevamente a ver.*

Marc Augé

El objetivo de este capítulo es mostrar al lector aquellas categorías y conceptos que guiarán el entendimiento del *break dance* como práctica corporal juvenil urbana, y que a la vez me permitan interpretar los hallazgos encontrados en campo. Expongo también algunas investigaciones empíricas sobre prácticas corporales cuyas reflexiones son más útiles para comprender el fenómeno de mi interés en su complejidad, como una práctica corporal anclada a un espacio particular donde se reproduce y que desata en sus jóvenes practicantes un modo particular de significar, usar y experimentar sus cuerpos, dando origen a una forma de hacer ciudad con ellos, que se convierte también en una definición internalizada de su corporalidad.

#### 1.1 Sociología y cuerpo. Algunas categorías para entender las prácticas corporales

##### 1.1.1 Dicotomía cuerpo/mente

A pesar de algunas variaciones el pensamiento occidental ha estado profundamente influido por la dicotomía naturaleza/cultura (Le Breton, 1995). Esta lógica dualista se ha constituido como el punto de partida para la concepción de las sociedades modernas y la ciencia occidental (Muñiz, 2010) encabezando una serie de relaciones binarias, antagónicas y jerarquizadas, tales como sujeto/objeto, razón/subjetividad y cuerpo/mente o cuerpo/razón. El efecto de la concepción del cuerpo separado de la conciencia ha funcionado en distintos campos del saber como paradigma fundacional y simplificador, que si bien, facilita el conocimiento al reducir al cuerpo a su dimensión objetiva, también limita el alcance de su comprensión. En las ciencias sociales apenas se había logrado una mirada tangencial sobre el cuerpo; no es sino hasta el giro corpóreo<sup>9</sup> que se le considera como elemento constitutivo de lo social (Sabido, 2011).

---

<sup>9</sup> Tomado del giro lingüístico que tuvo lugar a finales de la década de los cincuentas, y que en la sociología acontece una década más tarde con un repunte en la década de los años noventa. (Sabido, 2011)

En el desdibujamiento de las duplas se ha recurrido a la lectura en clave corporal de Maurice Merleau-Ponty, intentando lograr un resultado no dividido ni reduccionista, sino formas de conocimiento que no establezcan una división de origen (Muñiz, 2010, 2012), pues si bien, la reflexión del autor no distingue al sujeto del objeto, sino que ambos están implicados. En su *Fenomenología de la percepción* (1993) Merleau-Ponty apunta “se trate del cuerpo de otro o de mi propio cuerpo no tengo otro modo de conocer el cuerpo humano que vivirlo [...] confundirme con él” (1993: 291). Su perspectiva es tomada como punto de partida para observar la experiencia sensorial del cuerpo como base del sentido de la acción. De esta manera fenómenos como la motricidad y la espacialidad, no son funciones causales, sino que están ligadas entre sí y con el mundo, logrando articular la relación entre el cuerpo, la percepción y la interpretación de los agentes (Sabido, 2013). Esta última instalada en el cuerpo a través de su comprender, ya que para Merleau-Ponty el conocimiento no sólo se encuentra en la conciencia, sino en el cuerpo como conciencia encarnada, “tengo conciencia del mundo por medio de mi cuerpo” (Merleau-Ponty, 1957; 89) que permite un desenvolvimiento práctico en él, porque en su hacer cotidiano el cuerpo *comprende* no desde la conciencia sino frente a sus actividades y hábitos<sup>10</sup>.

Por su parte, la propuesta de Löic Wacquant en sus *Cuadernos de un aprendiz de boxeador* (2000)<sup>11</sup> se fundamenta en el conocimiento cimentado en el cuerpo, pero va más allá de la conciencia encarnada como recurso analítico. El autor distingue las condiciones estructurales que posibilitan una práctica corporal (particularmente la del boxeo) y el papel que desempeña el grupo de pares como parte del aprendizaje social. En este sentido, la propuesta de Wacquant resulta más útil para mi interés de estudio, porque los jóvenes que observo a través de la práctica social del *break dance* presentan también condiciones de posibilidad específicas para desempeñar su actividad, además que su experiencia espacial, de aprendizaje y de la práctica misma está fuertemente ligada al grupo con el que los practicantes eligen bailar. La lógica dualista de la dupla cuerpo/mente en el *break dance* se desdibuja a razón de la comprensión práctica del mundo, que sólo es posible mediante el aprendizaje colectivo del baile.

---

<sup>10</sup> El hábito no es un conocimiento, ni un automatismo “se trata de un saber que está en las manos, que no se da sino al esfuerzo corporal y que no puede traducirse por una designación objetiva” (Merleau-Ponty, 1993:157).

<sup>11</sup> Por su rendimiento analítico, la recuperación tanto de Löic Wacquant como de Pierre Bourdieu la abordaré en el siguiente capítulo.

### **1.1.2 Cuerpo y corporalidad**

Una primera distinción importante en el análisis sociológico es el paso del cuerpo a la corporalidad, ya que el cuerpo como objeto de estudio se postula como una elaboración sociocultural (Aguilar, 2014, Muñiz, 2010, Le Breton 1995), cuya existencia y atributos se problematizan en busca de una comprensión amplia, y no únicamente sobre su materialidad. El *cuerpo* refiere únicamente a la materialidad de éste y a sus propiedades físicas, a diferencia de la corporalidad, que da cuenta de su dimensión simbólica (Le Breton, 1995, Muñiz, 2010, Aguilar, 2014, Lindón, 2009). Cuando Le Breton apunta “el cuerpo es una construcción social y cultural” “sólo existe cuando el hombre lo construye culturalmente” (Le Breton, 1995: 14, 27) supone que el cuerpo es un término polisémico al ser modelado por la cultura, y da lugar al paso del abordaje conceptual del cuerpo a la corporalidad.

Para David Le Breton, el estudio de la corporalidad humana como estructura simbólica social y cultural, y como forma de constituir los diferentes valores y sentidos puestos en el cuerpo, produce representaciones, imaginarios y conductas que varían de una sociedad a otra. Implica también que el cuerpo no puede ser considerado como un dato evidente, como si existiera *un cuerpo*. De ahí que para el autor las preguntas elaboradas a su razón tampoco pueden plantearse de manera ingenua, la noción de “cuerpo natural” es impensable, ya que esta misma idea es una elaboración simbólica socialmente situada, “en el acontecer cotidiano no vemos cuerpos se ven hombres y mujeres” (Le Breton, 2002: 25). Otros autores que enfatizan esta distinción sugieren que la aproximación a la corporalidad desestabiliza la dicotomía cuerpo/mente (Aguilar, 2014, Muñiz, 2010) ya que para pensar al cuerpo es necesario hacerlo desde él, superar la ruptura del conocimiento *fuera* del cuerpo.

### **1.1.3 Posibilidades de reflexión sobre la práctica del *break dance***

Ahora bien, la recuperación en clave corporal de autores como Michel Foucault, Marcel Mauss, Randall Collins y Pierre Bourdieu ha logrado desplazar el análisis social hacia las representaciones e imaginarios corporales, la experiencia del sujeto y las prácticas corporales, es decir hacia la corporalidad.

Algunos autores han visto en la obra de Foucault una fuente de inspiración para abordar al cuerpo. Elsa Muñiz, por ejemplo, destaca de la herencia foucaultiana el

control y la domesticación del cuerpo por la cultura para volverlo útil, ya sea a través de discursos, disciplinas, prácticas, reglas e instituciones que le dan forma y lo definen como condición instrumental (Muñiz, 2010). Por su parte Milena Cevallos enfatiza las formas de ejercicio del poder sobre los cuerpos, y se pregunta sobre las relaciones, los mecanismos y las tecnologías que los atraviesa, rescatando que para Foucault nada es más material, más físico, ni más corporal que el ejercicio del poder (Foucault, 1979 en Cevallos, 2006: 3). Foucault concibe al poder en su dimensión relacional y advierte que en las sociedades modernas la ley funciona más como una norma, en otras palabras, como una expectativa social de homogenización de los comportamientos y la conducta de los individuos (Foucault, 2013); en este sentido el ejercicio del poder supone tanto la presencia como la aceptación del otro; y es en ese otro donde radica también la posibilidad de resistencia. Esta idea es relevante porque me permite ver en la práctica del *break dance* una posibilidad de resistencia cuando los jóvenes se empeñan en hacer su práctica pese a ser hostigados e incluso desalojados por autoridades de vigilancia pública, o pese a la negación familiar, ellos encuentran la manera de continuar con su baile ya sea por medio de negociaciones o disputas, rompiendo así con los estándares que homogenizan las conductas corporales, sobre todo las que acontecen en el espacio urbano público.

Otra fuente de inspiración ha sido Marcel Mauss que con su propuesta sobre las *técnicas corporales* nombra a los “gestos codificados que una sociedad genera para obtener eficacia práctica o simbólica, se trata de modalidades de acción, de secuencias de gestos, de sincronías musculares que se suceden para obtener una eficacia precisa (Le Breton, 2002: 41). Para David le Breton, Mauss muestra cómo el hombre es un producto de su cuerpo a través de sus técnicas (Le Breton, 2002). Elsa Muñiz en cambio, enfatiza la relación instrumental del hombre con el cuerpo, por ser éste su herramienta primera y más natural; en este sentido apunta que “para el antropólogo francés, las técnicas refieren a los modos en que los hombres, sociedad por sociedad saben servirse de su cuerpo” (Muñiz, 2010: 34) en actos cotidianos y de acuerdo a la condición etaria de la persona y el sexo (según la clasificación de técnicas que hace Mauss).

Cada sociedad posee técnicas y costumbres propias que se aprenden desde procesos de educación e imitación tempranos y reiterados, y que logran transmitirse generacionalmente (Mauss, 1979). De esta forma Mauss señala que la historia de un grupo se puede encontrar en el cuerpo de los individuos y que no existen cuerpos

homogéneos, sino que son diferenciados a razón de sus técnicas. La noción de técnicas corporales de Mauss lleva a preguntar por aquellas técnicas que tienen eficacia inmediata en el *break dance* y a reconocer las condiciones bajo las que se aprenden, incluso invita a indagar si el baile está orientado por la imitación de algún personaje destacado, como imitación prestigiosa. Además, cuando el autor advierte que la historia de un grupo se encuentra en el cuerpo, y considerando que el *break dance* lleva alrededor de tres décadas realizándose en la Ciudad México, se deduce que los movimientos y las técnicas en el baile han ido cambiado (así podría comprenderse la discrepancia entre los jueces para calificar una competencia, otorgan un valor diferenciados a los movimientos por su tradición y eficacia práctica). De este modo, también se pueden identificar generaciones de practicantes, a la vez que se reconoce que, aun en una misma práctica, no hay cuerpos homogéneos, se diferencian precisamente a razón de sus técnicas corporales.

El modelo propuesto por Randall Collins coloca la interacción ritual como entidad explicativa de la membresía social, este *modelo de ritual de interacción o mecanismo de foco común y consonancia emocional* (Collins, 2009) tiene las siguientes características: a) un ritual siempre acontece en copresencia física, b) necesita un foco de atención común, c) mantiene la solidaridad social, y d) honra lo que se valora socialmente. Cuando resultan exitosos, los rituales de interacción pueden construir identidades, objetos simbólicos y *energía emocional* (Collins, 2009), es decir, una fuerte carga emocional que guía la conducta de las personas; por el contrario, cuando fracasan tanto la energía emocional como lo sagrado se pierden.

A partir de su modelo, Collins distingue entre rituales naturales y formales; los naturales son los que surgen de manera espontánea, mientras que los formales son aquellos que están en gran medida estandarizados y siguen protocolos reconocibles. La propuesta del autor sobre los rituales de interacción posibilita el estudio desde la óptica situacional del *break dance*, ya que en el baile son reconocibles cuatro momentos situacionales: el entrenamiento, la competencia o batalla; la exhibición desinteresada o por lucro, y las fiestas. En los tres primeros se distinguen reglas claras y protocolos a seguir que organizan la actividad, en cambio en las fiestas, el baile y las batallas ocurren espontáneamente. Así, estos momentos de la práctica puede abordarse como rituales formales y naturales respectivamente, cuya observación se enriquece a través de la interacción ritual que provee el modelo de Collins, a partir del cual el autor también

sugiere que se genera una realidad temporalmente compartida, en este caso por los *bboys* y *bgirls*.

Finalmente, el enfoque sobre las disposiciones corporales de Pierre Bourdieu con sus categorías habitus, capital y campo permite ver en las prácticas de los agentes el funcionamiento del cuerpo socializado (Casillas, 2003, Sabido, 2013), dando cuenta de las condiciones sociales que lo posibilitan (Sabido, 2013). El habitus se entiende como “sistema de disposiciones duraderas y transportables” (Casillas, 2003:75) que opera independiente de la conciencia y la voluntad orientando las prácticas y las conductas de los agentes. Las disposiciones (de percepción, interpretación y acción) son durables porque tienden a resistir el cambio, y transportables por sus efectos en las diferentes esferas de la vida (Bourdieu, 1991). Así, mediante el habitus las personas se ven inclinadas a actuar, percibir, pensar y sentir de ciertas maneras y no de otras, sin reflexionar sobre ello si están familiarizados con el mundo y lo suponen como algo dado (Bourdieu, 1991). Sin embargo, el habitus no es una mera reproducción de lo social, sino que genera prácticas o acciones orientadas con un sentido práctico. Saber qué hacer, cómo hacerlo y en qué momento llevar a cabo acciones determinadas, sin plantearse una intención previa, hace que las prácticas “estén habitadas por un sentido común” (Bourdieu, 1991: 91).

Las prácticas generadas a razón del habitus desarrollan un tipo de conocimiento entendido como capital (Bourdieu, 1991), para el caso de los jóvenes que observo el capital es fundamentalmente corporal. En el *break dance* la capacidad misma de bailar, la ejecución y dominio de movimientos especializados, así como la capacidad de distinguirlos y evaluarlos es capital corporal, y se relaciona además con la manera en la que el practicante percibe su propia corporalidad y la de otros practicantes.

El *campo* como categoría es un recorte analítico del espacio social, donde los agentes entablan luchas materiales y simbólicas por la apropiación de capitales, mismos que establecen posiciones en un campo determinado (Bourdieu, 1999). A pesar de que esta categoría no es fundamental para entender al *break dance* como práctica corporal, como práctica social presenta características que corresponden a la lógica del campo bourdiano, ya que en éste se encuentran agentes, nacionales e internaciones, que regulan la práctica e instauran criterios para su realización, además que la apropiación de capitales corporales y culturales se concreta en las posiciones y las trayectorias de los

agentes. La reflexión sobre un posible campo *del break dance* se presentará como parte de las conclusiones de este trabajo, ya que mi interés primordial, a partir de la herencia bourdiana, es mostrar a la práctica desde su aprendizaje social, y la forma en que ésta desarrolla un habitus en el practicante, dando lugar a un sistema de disposiciones durable y perceptible en la forma de hablar, andar, vestir y bailar; y por ello de pensar y de sentir (Bourdieu, 1991), transformando el cuerpo del practicante y convirtiéndolo en un cuerpo eficaz, provisto de un sentido práctico, cambiando también la forma de percibirlo y significarlo. Así, la primera categoría fundamental para entender al *break dance* es justamente la de práctica corporal, que como acción orientada en el marco de una razón práctica la abordaré más adelante.

## **1.2 Enfoque del cuerpo desde la práctica corporal. Posibilidades de análisis empírico**

*Tu cuerpo y su gran razón: esa que no dice yo, pero hace yo.*  
Friedrich Nietzsche

Una propuesta fecundada en el sentido de reflexionar sobre el cuerpo desde él, que no rompe con la dimensión sensorial ni la ubica fuera del cuerpo es la de la *práctica corporal*. Su importancia como enfoque de análisis primordialmente empírico, radica en que concibe al cuerpo a partir de los usos intencionales, individuales y colectivos, y de la significación que tienen para los sujetos (Muñiz, 2010, 2014). “Las prácticas corporales, en tanto usos y disciplinas se constituyen en el epicentro de las exploraciones donde están comprendidas imágenes, representaciones, sensaciones y vivencias, tanto como los procesos de construcción y desconstrucción de las subjetividades e identidad de los sujetos” (Muñiz, 2010; 20-21).

El estudio de las prácticas corporales ha sido posible desde varias rutas analíticas, algunas propuestas son la fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, que refiere a la experiencia vivida del cuerpo y la interioridad; la de Michel Foucault que concibe al cuerpo como una superficie sobre la que se inscriben las leyes sociales, la moralidad y los valores, entendiendo por práctica “lo que los hombres hacen y la manera cómo lo hacen” (Foucault, 1984: 8) y la de Pierre Bourdieu que supone considerar a las prácticas como haceres y saberes que ponen en acción al habitus como sistema de disposiciones, mismas que producen un capital acumulable y responden a la lógica de acción de un campo determinado (Sabido, 2013); y que además implican

determinadas hexis corporales, como la manera admitida de llevar el cuerpo propio, reproduciendo la lógica específica del campo en cuestión (Bourdieu, 2002a).

Mediante la categoría de *práctica* se enfatiza la dimensión de la acción, además de la simbolización y el imaginario (Muñiz, 2010). Para definir a las prácticas corporales, la propuesta de Elsa Muñiz es muy útil, éstas son definidas como:

*“sistemas dinámicos y complejos de agentes, de acciones, de representaciones del mundo y de creencias. Donde los agentes actúan coordinadamente e interactúan con los objetos y con otros agentes que constituyen el mundo. Estos sistemas forman parte del medio en que se producen, es decir, son históricas y están sujetos a la transformación del medio y/o contexto en el que se desarrollan”* (2014: 301).

Reconociendo que esta categoría es una unidad compleja, para precisar lo que entiendo por *práctica corporal* como *cuerpo en acción*, la definición de Andreas Reckwitz es más útil:

*“un tipo de comportamiento rutinizado que consiste en varios elementos interconectados entre sí: formas de actividades corporales, formas de actividades mentales, las cosas y sus usos, el conocimiento en la forma de entendimiento, el know-how, los estados emocionales y el conocimiento motivacional”* (2002: 249).

Para este autor las prácticas corporales no pueden ser reducidas a uno de esos elementos, sino que se relacionan entre ellos. Asimismo, la práctica corporal es social, en tanto que es un tipo de comportamiento y de entendimiento que tiene lugar en diferentes espacios y tiempos, y es llevada a cabo por diferentes sujetos *cuerpamente* mediante conjuntos interconectados de actos. En otras palabras, son los movimientos del cuerpo. Una práctica social es el producto del entrenamiento del cuerpo en una forma específica: cuando aprendemos una práctica, aprendemos a *ser cuerpo* de esa manera específica. Una práctica puede ser entendida como la realización continua de un comportamiento hábil de los cuerpos humanos (Reckwitz, 2002). Por consiguiente, el cuerpo no es un mero instrumento que el agente utiliza con el fin de actuar, las acciones rutinarias son en sí mismas prácticas corporales que involucran la rutinización mental y las actividades emocionales. En conclusión, si las prácticas son el sitio de lo social, entonces los comportamientos corporales rutinizados son el sitio de lo social y del orden social (Reckwitz, 2002). Las prácticas corporales dotan al mundo de un orden visible; aprendemos con el cuerpo y el orden social se inscribe en él de manera imperceptible (Bourdieu, 1991).

La categoría de práctica corporal puede ser entendida de distintas formas, no obstante, para entender el fenómeno del *break dance* considero que la propuesta de Pierre Bourdieu es la más adecuada, ya que articula tanto la experiencia vivida del cuerpo que produce un sentido práctico, como las técnicas corporales en tanto formas tradicionales y eficaces de usarlo, adquiridas bajo la repetición e imitación que operan en el marco de una razón práctica en el mundo y que genera determinados capitales. La fórmula de estudio que me ofrece Bourdieu es un tipo de razonamiento que me permite ver a los practicantes de *break dance* desde el aprendizaje de las disposiciones generadoras de un habitus particular, que desarrolla en ellos un sentido práctico, determinada hexis (que como forma de llevar el cuerpo se distingue en las poses de los practicantes, la actitud en las batallas y un tipo de caminar cadencioso), y capital corporal; entendido como habilidades, destrezas motrices, gímnicas y rítmicas que adquieren valor material y simbólico en el grupo. Este último es fundamental en la organización y estructuración de los grupos, ya que el capital incorporado y acumulado en la corporeidad es el ámbito que orienta el liderazgo y la jerarquía.

Un análisis muy ilustrativo al respecto del habitus y que guía mi propuesta es el de Lóic Wacquant sobre la práctica pugilística (2006). En él la práctica no se limita a la suma de las técnicas eficaces y tradicionales del box; sino que se trata de un conjunto que va más allá y las supera, apareciendo como un saber práctico compuesto por esquemas inmanentes a la práctica. La inculcación de esas cualidades que conforman al boxeador es la síntesis de un proceso de educación y transformación del cuerpo y sus esquemas (perceptivos, sensoriales, visuales); y de una socialización determinada. En esta transformación el trabajo pedagógico tiene la función de sustituir el cuerpo original por el cuerpo habituado, como sede de habilidades entrenadas y fuente de la conducta intencional en el mundo (Merleau-Ponty, 1993); que está temporalmente estructurado y físicamente modelado según las exigencias de la práctica. A la luz de este autor surge mi interés por abordar al *break dance* desde su aprendizaje, y de las transformaciones que tanto en el cuerpo como en la corporeidad de los practicantes suscita.

El artículo "*Homines in extremis: what fighting scholars teach us about habitus*" (2015), que aparece como respuesta a la multiplicidad de estudios que encontraron en Wacquant una fuente de inspiración, el mismo autor distingue el habitus primario del habitus secundario y aclara, para efectos de este trabajo, las bases de formación de habitus del practicante de *break dance*, que puede ubicarse en la segunda

categoría. El habitus primario (genérico) es el conjunto de disposiciones que se adquieren desde la infancia temprana, lenta e imperceptiblemente a través de la inmersión familiar y por una difusa labor pedagógica. “Este conjunto constituye la base y el punto de partida de nuestra personalidad social, así como la base para la constitución ulterior de cualquier otro habitus” (Wacquant, 2015: 7).

El habitus secundario (específico) es en cambio cualquier sistema de esquemas que se injerta través de un trabajo de enseñanza especializado casi siempre acotado en su duración, acelerado en su ritmo, y explícito en su organización. Este habitus específico como sistema de disposiciones de acción, apreciación y acción es el que desarrollan los *bboys* y *la bgirls* mediante el baile. En el caso de los practicantes, su habitus es una formación secundaria cimentada en el habitus primario (de género, nacional o de clase). Las aportaciones del autor también me permitirán identificar en la observación empírica las dimensiones o componentes del habitus que son necesarios para que se adquieran en la práctica las construcciones cognitivas distintivas y los movimientos especializados, así como la sensibilidad emotiva para incurrir en las apuestas del juego social del *break dance*. Así, la práctica entendida desde el habitus secundario resulta más pertinente para este trabajo.

### **1.3 Énfasis en la relación cuerpo-espacio. El cuerpo juvenil y sus prácticas en la ciudad**

*La ciudad no está fuera del hombre, se encuentra en él, ella impregna su mirada, su oído y sus demás sentidos; él se apropia de ella y actúa sobre ella según los significados que le confiere.*  
David Le Breton

*Las ciudades en la ciudad, laberinto de planos que se contradicen, que se empalman, que se negocian, que se disputan cotidianamente.*  
Carlos Monsiváis

Para entender el tema de la espacialidad en relación con el cuerpo se puede partir de la aproximación de Maurice Merleau-Ponty que toma de inicio la experiencia sensorial del sujeto como base de la percepción de las cosas, de tal suerte que el espacio vivido es posible a razón de que la percepción se origina en el cuerpo (Aguilar, 2014). De su planteamiento surge la categoría de *embodiment*, que supone una forma de conocimiento desde la experiencia sensorial. No obstante, el entendimiento de la relación cuerpo-espacio a partir de esa categoría (como espacio vivido) se desarrolla en el espacio de lo inmediato, “el espacio urbano en cambio posee un carácter mayor a lo próximo” (Aguilar, 2014: 329).

La dimensión espacial que me interesa abordar en esta propuesta es la ciudad desde aquellos lugares que se definen como exterioridades: espacios abiertos y circulatorios, entendidos como públicos, cuya expresión emblemática son las calles (Lindón, 2012)<sup>12</sup>. Como refiero en la figura 2, la práctica del *break dance* tiene presencia en dieciocho puntos de la ciudad de México, de ahí mi interés en enfatizar la relación cuerpo-espacio urbano, y que mi propuesta busque distanciarse del *embodiment* como categoría analítica.

Ahora bien, parte importante del marco interpretativo que permite asignar un sentido a la interacción urbana, se encuentra en la corporalidad (Segura, Ferrety, 2011) no obstante, la relación entre los cuerpos y la ciudad tiene una larga y problemática historia en el mundo occidental (Sennett, 1996). El concepto moderno de ciudad como dispositivo, tuvo entre sus motivaciones la localización y la distribución de los cuerpos en el espacio, además, encontró en la analogía con la organicidad del cuerpo uno de los modelos para la organización de la ciudad (De Certeau, 1996). Sin embargo, las prácticas corporales no se circunscriben a estas localizaciones y distribuciones de la conveniencia urbana<sup>13</sup>, sino que se desplazan a través de ella, se la apropian y la habitan (Segura, Ferrety, 2011).

Vista así, la ciudad se constituye en el ámbito de encuentro, de relación y de conflicto entre los cuerpos, produciendo una relación de doble sentido: por un lado, lo que el diseño, la planificación, la construcción y las adscripciones simbólicas de la ciudad hacen con los cuerpos, y por otro, lo que los cuerpos hacen en la ciudad (Sennett, 1996 en Aguilar, 2014). El vínculo con el espacio es múltiple y complejo, “para ser entendido se requiere situar al cuerpo como producido y productor de espacio, a partir de prácticas que muestran tanto creatividad como su inclusión en sistemas ya estructurados” (Aguilar, 2014: 336-337). En este sentido, la experiencia del espacio a partir de la práctica del *break dance* resulta muy conveniente para reflexionar sobre esta doble relación.

---

<sup>12</sup> En contraposición a los espacios residenciales o habitacionales entendidos como espacios privados, y los espacios de consumo. Esta dimensión es frecuente cuando se piensa la ciudad en términos de expansión urbana (Lindón, 2012).

<sup>13</sup> Para Gabriel Cachorro el cuerpo y la ciudad se enlazan porque la ciudad predispone la aparición de prácticas corporales, las orientan según la composición de la geografía específica (propiedades terrestres, acuáticas y aéreas), el clima y la contaminación ambiental, propiciando actividades denominadas “de aventura” o “deportes *indoor*” (Cachorro, 2012).

El desafío de comprender y captar el espacio como lugar practicado, entendiendo por práctica de acuerdo con Michel de Certeau y Henry Lefèbvre, una *reapropiación individual, maneras de utilizar o formas de operar* que van más allá de lo que el sistema del lugar le sugiere al individuo. El lugar se produce y reproduce a través de esas prácticas de la ciudad con las que el individuo se familiariza *a ras del suelo*, y que hacen funcionar a la ciudad como una unidad polivalente y heterogénea (De Certeau, 1996, Lefèbvre, 2010). Sin embargo, no todas las personas tienen los mismos recursos materiales y simbólicos para apropiarse de la ciudad o transformarla de acuerdo a sus necesidades, intereses o deseos. Los grupos con mayor vulnerabilidad son las mujeres y los pobres (Fuentes, 2011a: 15)<sup>14</sup>.

En este sentido, los jóvenes también resultan vulnerables en tanto la tensión existente entre jóvenes y adultos, expresada como una forma de dominación que concibe a los jóvenes como sujetos pasivos y subordinados; privándolos así de las condiciones simbólicas de poder para la apropiación de espacios urbanos. Los espacios públicos concurridos por los jóvenes son sitio donde se refuerzan sus condiciones de vulnerabilidad (Urteaga, 2013). Los bailarines de *break dance* que observo, se han esforzado por apropiarse de sus lugares de entrenamiento desde hace más de quince años, sólo así han logrado una identificación en lugares como Coyoacán o la Alameda Central en el Centro Histórico de la Ciudad de México, exponiéndose corporalmente con su baile a miradas, críticas, rechazos, hasta desalojos o prohibiciones del baile; pero provocando también la admiración y reproducción, tanto de su práctica, como de la ocupación de lugares por otras prácticas corporales juveniles.

Para Jacqueline García, teorizar el espacio urbano en relación con el cuerpo y la corporalidad significa rescatar la idea de la *ciudad vivida*, para superar la creencia del cuerpo ajeno de la metrópoli (García, 2015) y la idea de la ciudad como escenario o telón de fondo. Para ello se vale de las *heterotopías* de Michel Foucault (2010). El término refiere a la variabilidad de contralugares que habitan los cuerpos. Son en esencia utopías que tienen un lugar preciso y un tiempo determinado<sup>15</sup>; lugares sagrados para ciertos grupos por las actividades que ahí se desarrollan y la significación que

---

<sup>14</sup> Jaqueline García apunta que la negativa a construir lugares en función de las necesidades de los habitantes revela que existe desde la planeación urbana, una restricción de acceso (García, 2014).

<sup>15</sup> Las *prácticas heterotópicas cotidianas* generan un tipo de resistencia que logra romper con el protocolo y la política estructural (Foucault, 2010), sin embargo, ésta ruptura suele ser efímera y producto de la disidencia de minorías.

tiene. Estos grupos poseen un particular sistema de apertura y cierre que los aísla respecto del espacio circundante, y para poder acceder a ellos es necesaria una serie de pruebas y evaluaciones. Al parecer de Jacqueline García (2015) una de esas evaluaciones es la corporalidad.

Así, la autora sugiere que la corporalidad debe ser considerada no como una parte complementaria de la ciudad, sino que *hace a la ciudad*, dotándola de sentido al mismo tiempo que hace manifiesto en los cuerpos su derecho de habitar y estar en ella<sup>16</sup>. Derecho que ejercen los practicantes de *break dance* en múltiples lugares de la ciudad. Es interesante señalar que a pesar de que los grupos de baile son “cerrados” en su denominación más ortodoxa, puesto que responden a lógicas internas de regulación, y están formados por un número específico de integrantes que han tenido que sortear algún tipo de prueba para ganarse la admisión; en los *spots* callejeros casi cualquiera puede bailar y entrenar con los grupos que ahí se reúnen, sin la necesidad de pertenecer específicamente a un grupo. La misma convergencia de distintas agrupaciones sugiere la lógica de inclusión, incluso la de algunos indigentes, cuya condición física (mal aspecto, suciedad, debilidad) podría ser motivo de exclusión.

Ahora bien, abordar la espacialidad en relación con el cuerpo requiere que el espacio sea pensado como un constructo socialmente diferenciado (Lindón, 2012), producto de las condiciones sociales, políticas y culturales que se inscriben en el cuerpo (Pandolfi, 1990). Mismas que suscitan espacios corporales de género, de clase, de edad, de raza, de etnia, etcétera (Lindón, 2012, Fuentes, 2011, Pandolfi, 1990); y tanto el uso como la experiencia del sujeto del espacio están condicionadas a razón de esa diferenciación (Fuentes, 2011). Por su parte, los practicantes de *break dance* constatan con la experiencia de su práctica la diferenciación de los espacios urbanos, principalmente por su condición juvenil y de género.

La perspectiva de Alicia Lindón que articula cuerpo-práctica-espacio intenta superar la delimitación de lo performativo que resulta del cuerpo y de su hacer, considerando las emociones como recurso para comprender la construcción social de la ciudad y sus lugares; esto es posible porque de los sujetos la habitan con sus cuerpos, sus emociones y su afectividad (Lindón, 2009). La práctica grupal callejera del *break*

---

<sup>16</sup> El “derecho a la ciudad” es una denominación de Lefèbvre (1991) que hace alusión al derecho de los individuos como usuarios, de apropiarse de los espacios urbanos mediante las *prácticas espaciales*, derecho a la participación en la construcción de los mismos, y a ubicarse en la centralidad de la acción y de los escenarios ciudadanos

*dance* es más que un performance o una muestra escénica improvisada, es un espacio de aprendizaje y reproducción de baile, que contiene una implicación afectiva con el grupo, con la práctica, y con el espacio. Ahora, para considerar al sujeto como constructor del espacio urbano, con su corporalidad y emotividad, la autora sugiere la categoría *sujeto-habitante*, que se desdobra con fines analíticos en *sujetocuerpo* y *sujetosentimiento*.

El *sujeto-cuerpo* es toda práctica que se concreta a partir de la corporeidad y la motricidad de sujetos, en ésta la corporeidad no sólo es constitutiva del actor (y en consecuencia de su actuar) también es una forma de espacialidad, “la primera dimensión espacial es corporal” (Lindón, 2009: 11). El *sujeto-sentimiento* recupera las emociones y la afectividad, considerando que estas dimensiones no sólo se conectan con la práctica, sino que conlleva efectos asociados al espacio donde ésta se realiza, “todas las prácticas espaciales del sujetocuerpo están teñidas de sentimientos y afectos, y generan en los sujetos emociones de diverso tipo” (Lindón, 2009: 12).

La fuerte implicación afectiva de los jóvenes con los lugares donde acontece la práctica hace que, a pesar del continuo hostigamiento y desalojo, ellos sigan ocupando esos espacios, que busquen negociaciones con las autoridades o permisos institucionales para seguir allí, o bien, recurran a las disputas y riñas verbales. Pues la identificación grupal de la práctica con el lugar, produce un tipo de identidad que relaciona cuerpo, práctica y espacio, y descubre al *break dance* como una forma de apropiación espacial física y simbólica. La recuperación que hace Alicia Lindón sobre los términos *topofilia* y *topofobia* refuerzan la distinción de los componentes emocionales y afectivos en la preferencia de los sujetos por lugares determinados, a razón de la alguna práctica, y que forman parte de sus imaginarios sociales y urbanos (Lindón, 2012). La *topofilia* es entendida como apego al lugar, refiere a aquellos lugares donde los sujetos se sienten cómodos, protegidos, libres. Así se entiende que los *spots* sean lugares de *topofilia* para los *bboys* y las *bgirls*. Por el contrario, la *topofobia* o rechazo por el lugar, comprende los lugares identificados por los sujetos como peligrosos que generan sensaciones de miedo e inseguridad (Scarnatto, 2013).

Por último, en el esquema que Lindón propone para distinguir algunas microsituaciones urbanas que acontecen es escenarios urbanos específicos, se puede ubicar al *break dance* en dos de ellos. Como práctica grupal se ubica en *escenarios urbanos fijos y efímeros temporalmente* ya que “la lógica de estos espacios está asociada a cierta visibilidad espacial buscada por la corporeidad”. (Lindón, 2009: 15).

Esta visibilidad es lograda mediante la puesta en escena del baile, así el grupo es identificado con el lugar, aunque no necesariamente de manera efímera. Como práctica individual se sitúa en *escenarios urbanos móviles y fugaces*, ya que el cuerpo del practicante puede verse como un escenario en sí mismo. Al ser un medio para el desplazamiento el cuerpo permite que el practicante lleve su baile a cualquier lado donde va.

En estos enfoques revisados la ciudad deja de tener exclusivamente el sentido de espacio preexistente para convertirse en un mapa dinámico reconstruido por los actores a través de sus prácticas (Urteaga, 2013). Los sentidos y significados del espacio son construidos a través de un proceso de contraste entre los elementos materiales y las representaciones e imaginarios con los que los individuos se vinculan con el mundo (Lindón 2012). De esta forma el espacio urbano no es únicamente el soporte material del *break dance*; desde mi perspectiva, la relación cuerpo-espacio implica fundamentalmente la práctica porque es a través de ésta que se conforman las experiencias corporales de los practicantes, y a su vez, hacen posible la configuración simbólica de la ciudad y su apropiación.

La ciudad vista así, deja de ser sólo un entramado de calles, casas y edificios, ya que muchos jóvenes a través del *break dance*, como modo de vivir su condición de juventud, transforman los lugares a lugares de significado para ellos (Reguillo, 2003). La ciudad es una configuración dinámica donde los sujetos imprimen sus desplazamientos, sus ocupaciones y sus haceres mediante sus prácticas; pero a la vez, la ciudad marca a los sujetos de sus propiedades específicas urbanas (Cachorro, 2010).

### **1.3.1 Juventud y ciudad**

Es importante señalar que cuando se habla jóvenes en los estudios que se aproximan a la diversidad y cultura juvenil, estos no aparecen como una categoría uniforme. La juventud es una categoría construida culturalmente (Reguillo, 2000) y los criterios de su definición se vinculan a contextos sociohistóricos particulares. Para definir a los jóvenes hay que ir más allá de límites biológicos o etarios, y concebir a la juventud como un estado y no como una etapa, “es un modo de entender al mundo” (Reguillo, 2000: 25).

En este sentido, al acercarse al estudio de las prácticas corporales urbanas juveniles hay que tener presente que la categoría *juven* se encuentra en constante

recomposición. Por su parte, los jóvenes han logrado tener visibilidad en la sociedad mexicana gracias a sus prácticas espaciales, como agentes sociales con dimensión e identidad definida, y con un rol participativo en la conformación de su propia categoría (Urteaga, 2013), de modo que resulta poco adecuado hablar de “la juventud” o de “el joven”, entendiendo que existen muchas formas de juventudes, y que los jóvenes son diferentes entre sí y viven su juventud de maneras muy diversas. (Reguillo, 2003).

Sin embargo, el tema de los jóvenes mexicanos en el espacio público tiene sus dificultades no sólo conceptuales, sino también empíricas; ya que los espacios públicos concurridos por ellos son sitios que refuerzan su condición de vulnerabilidad social mediante la creación de climas intimidatorios (Urteaga, 2013). Estos climas se pueden clasificar en: a) *posturas condenatorias*, es decir, actitudes represivas y criminalizantes a toda conducta que no encaje con los límites de lo permitido por los adultos, b) *actos de connivencia*, vinculados a la corrupción que permiten el funcionamiento de establecimientos sin condiciones de seguridad para los jóvenes, y c) *estigmatización de la conducta y agrupaciones juveniles*, denominándolos como delincuentes, sospechosos, rebeldes, pandilleros, drogadictos, narcos y otros términos desacreditadores (Urteaga, 2013, Pérez, 2010, Reguillo, 2010). “En América Latina los jóvenes situados en la calle son considerados como una *presencia contaminante* o una *amenaza potencial al orden*.” (Urteaga, 2013: 212), de ahí que el espacio público esté sujeto a distintas formas de vigilancia.

La emergencia de la juventud como sujeto social se expresa también en un proceso de redefinición de la ciudad en términos de espacio y tiempo, que se concreta con la aparición de universos espacio temporales específicos para los jóvenes (Feixa, 2000). Así se entiende que la ocupación juvenil de nuevos territorios corresponda con determinados horarios y ritmos temporales. Los ritmos temporales juveniles en la Ciudad de México se relacionan estrechamente con los *spots*, que albergan no sólo al *break dance* sino a distintas prácticas corporales espaciales, mismas que están claramente organizadas por zonas y horarios, que responden a las oportunidades de tiempo libre de los jóvenes.

Por su parte Maritza Urteaga explica por qué los jóvenes salen a las calles en busca de autonomía, su respuesta proviene de lo que tradicionalmente se entiende por

*público*<sup>17</sup> contrapuesto a *privado*. Los lugares públicos, como espacios físicos que sobrevienen en lugares de comportamiento colectivo en oposición al hogar (Vergara, 2005:204), y debido a la imposibilidad de encontrar en éste libertad, ya que el uso del espacio y del tiempo del hogar está regulado por los adultos, “el espacio público es el único lugar autónomo para los jóvenes y sus prácticas” (Urteaga, 2013: 212), mismas que son su estrategia de apropiación espacial. La *toma de los espacios públicos* advierte al mismo tiempo un tipo de actuación asociada a la *luz de los otros* (Feixa, 2000)<sup>18</sup> que “brinda un ambiente particular de libertad a sus interacciones y modos de estar juntos” (Reguillo, 2000: 33). Muchos practicantes que han intentado hacer *breaking* en sus casas, patios o garajes, ya sea solos o en grupo, les resulta muy difícil por dos razones; las dimensiones limitadas de los espacios domésticos, y la preocupación de los adultos porque lastimen sus cuerpos o causen años a la propiedad (rompiendo cosas, ensuciando o simplemente por mover muebles para disponer de espacio).

La acción de los jóvenes través de sus prácticas corporales urbanas se expresa en su activa participación en la reconfiguración territorial, cultural y social de la ciudad, así como en su construcción identitaria urbana. Cuando colocamos a los jóvenes como producto y productores del espacio, consideramos que sus prácticas corporales, que entretejen sujetos, lugares y adscripciones simbólicas, generan formas de espacialidad. Para la autora Maritza Urteaga, los jóvenes mexicanos construyen sus identidades y las proyectan a la sociedad a través de dos fuentes principales: la socialidad entre pares y mediante prácticas culturales y simbólicas (Urteaga, 2013). Una lectura del *break dance* con base en la reflexión de la autora, hace que tome relevancia como objeto de estudio porque involucra ambas fuentes; se trata de una práctica corporal realizada por grupos de pares que interactúan y que tienen una experiencia compartida diferente de otras agrupaciones. En este sentido, en el *break dance* los jóvenes movilizan toda una serie de

---

<sup>17</sup> En el enfoque de los estudios urbanos existen tres posiciones filosóficas respecto al espacio público, como ámbito de libertad desde la óptica habermasiana; lugar de poder disciplinario desde la óptica foucaultiana; y como lugar de acción que posibilita el aprendizaje (Fuentes, 2011b). Una de las definiciones más frecuentes del espacio público es “aquellos lugares potencialmente accesibles a todos y generalmente bajo la responsabilidad de colectivos, y/o instituciones públicas, suponiendo, además, un uso social, dominio público y gratuidad” (Sablet, 1989: 27 en Peña, 2011b:30). Por otra parte, Giddens apunta que la dinámica propia de la colectividad y los comportamientos de los agentes pueden crear espacios públicos que jurídicamente no lo son, o que no estaban previstos como tales. Por ejemplo, espacios residuales o abandonados que espontáneamente pueden ser usados como públicos (2002).

<sup>18</sup> A propósito de las normas de coexistencia que ordenan la interacción, Erving Goffman (1979) señala que las relaciones sociales que figuran en la vida pública generan pautas de comportamiento. las personas que coexisten, los lugares y las ocasiones en que se produce el contacto, son las partes integrantes del orden social público.

recursos corporales, culturales y simbólicos para marcar sus fronteras frente a otras agrupaciones en el espacio urbano.

Toda esta revisión me permite comprender la relación que existe entre cuerpo y ciudad desde la perspectiva de la práctica corporal. Una de las posturas más notables para fines de este trabajo es la que da cuenta del espacio como un constructo social diferenciado, donde las prácticas corporales se vuelven formas de construcción y apropiación del lugar física y simbólicamente (Lindón, 2009), lo que resulta en una identificación del sujeto con el lugar, al mismo tiempo que una identificación del lugar con la práctica constante que allí ocurre. Los jóvenes a través del *break dance* viven la ciudad, la vuelven suya al tiempo que la significan y transforman. Así, el espacio toma protagonismo para desdoblarse en un espacio de creación (Klein, 2013).

El plus de estudiar al *break dance* como práctica corporal es situarla en un espacio particular, el de la Ciudad de México; lo que tiene consecuencias diversas. Por un lado, observar las condiciones materiales más adecuadas que provee la ciudad como escenario donde se desenvuelve la práctica, y como constructo social diferenciado que orienta el hacer de los practicantes en ella. Lo segundo implicaría averiguar cómo la práctica construye la ciudad físicamente a través de las modificaciones que en ella se hacen para bailar, y simbólicamente por los significados que los jóvenes le dan sus lugares de entrenamiento, como recurso simbólico valdría la pena preguntarse qué significa bailar en lugares diferentes a los habituales. La construcción de la ciudad mediante la práctica también es una forma de apropiación espacial, pues la ciudad se transforma, se experimenta, se vive a razón de la práctica; y en este sentido, la relación cuerpo-práctica-ciudad se entiende aquí como un proceso.

#### **1.4 Algunas investigaciones empíricas sobre prácticas corporales urbanas**

Por último, presento una revisión de algunos estudios empíricos sobre prácticas afines a mi interés de investigación<sup>19</sup>, el ángulo de lectura desde el que las abordaré es la

---

<sup>19</sup> Los criterios de la búsqueda fueron a) estudios abordados principalmente desde la reflexión sociológica, b) que diferenciaron a las prácticas corporales del deporte, y c) que éstas tuvieran presencia en espacios urbanos. Ésta se realizó en los portales y buscadores electrónicos especializados RedAlyC, SSRN- Social Science Research Network, JSTOR y Dialnet, con las palabras clave *juventud + prácticas corporales, prácticas corporales urbanas, y prácticas deportivas urbanas*. El resultado alcanzó los cuarenta textos, de los cuales el 96% corresponden a estudios desde la óptica del rendimiento deportivo, la educación física, la psicomotricidad, la medicina y la promoción de la salud física y emocional. La dimensión espacial considerada en estos trabajos es la escolar, el gimnasio y el estudio de danza

*práctica corporal juvenil*. Ésta aparece como una configuración corporal de acción reflexiva, con un fuerte componente afectivo, modelada por la cultura en específicas condiciones sociales y materiales de realización y reproducción (Soto, 2014, Cornejo, 2007, Moraga, 2005), dotada de complejos engranajes de acciones motoras, e interpretada como un ordenamiento particular de movimiento donde se materializan los sentidos sociales de los sujetos (Scarnatto, 2013, Hincapié, 2012).

Las prácticas corporales juveniles así entendidas, resultan ser composiciones de los cuerpos, comunidades de sentido, de movimiento, de gestualidad y de motricidad; mediadas por la cultura en un devenir creativo y gimnástico, y que construyen identidades. En estas investigaciones actividades como el *parkour*, *el skate boarding* y el *break dance*, han tenido presencia como fenómenos corporales urbanos de inquietud intelectual. A continuación, expongo la manera como éstas prácticas corporales ha sido abordadas.

#### 1.4.1 *Parkour y skateboarding*, dos estudios de caso

Tanto el *parkour*<sup>20</sup> como el *skateboarding*<sup>21</sup> comparten una característica fundamental, dado que requieren de condiciones materiales específicas, su práctica ocurre esencialmente en los espacios públicos exteriores, es decir en la calle. La siguiente tabla muestra los dos trabajos revisados, sus autores, adscripción disciplinar, el año de publicación y el lugar donde se realizaron.

**Tabla 6. *Parkour y skate*, dos estudios de caso**

Título	Autores	Enfoque disciplinar	País	Año
Itinerarios del cuerpo y la ciudad, el caso del parkour	Martín Scarnato	Educación Física	Ciudad de la Plata Argentina	2013

---

principalmente. Elegí aquellos ocho que correspondían con los criterios mencionados; seis abordan específicamente la práctica del *break dance*, y dos más la del *parkour* y el *skateboarding*.

<sup>20</sup> Disciplina originada en Francia a finales de los ochentas que busca la libertad, fluidez, rapidez y estética en el desplazamiento. Su precursor David Belle se inspiró en el manual de entrenamiento militar de Georges Hébert que describe el método gimnico denominado “método natural”, elaborado a partir de las observaciones sobre las técnicas corporales de aborígenes africanos en sus traslados por la selva (Pereira, 2013).

<sup>21</sup> También llamado *skate*, surgió en California, Estados Unidos, hacia la década de los sesentas (Amnésica, 2012). Los deportes conocidos como *californianos* incluyen el *skate*, *surf*, *windsurf*, *roller*, y *mountainbike*, principalmente (Cornejo, 2007).

El skate urbano juvenil una práctica social y recreativa informal: el caso de los jóvenes chilenos	Miguel Ángel Cornejo	Sociológico	Comunas de Concepción y Talcahuano Chile	2007
--	----------------------	-------------	--	------

Los estudios presentan algunas coincidencias, ambos comprenden la relación cuerpo-ciudad y consideran la dimensión afectiva que vincula al practicante con la práctica. Otro énfasis en común es que observan que las prácticas no responden a las características de la actividad deportiva ni artística, y que operan al margen de los criterios de las instituciones que regulan el espacio público, en este sentido, ambas prácticas se presentan coordinadas y reguladas por los mismos practicantes, expuestos a constantes críticas, rechazos y desalojos. Por otro lado, una ausencia en ambos trabajos es la distinción de género. Específicamente, Martín Scarnatto hace una descripción detallada del *parkour*, sin embargo, no destaca las condiciones estructurales (sociales, políticas, económicas) en las que la práctica acontece. Por su parte, Miguel Ángel Cornejo se centra en abordar al *skateboarding* como una práctica corporal emancipadora, no obstante, logra apenas una mirada tangencial sobre el aprendizaje. A continuación, realizo una revisión más detallada de estos trabajos.

El estudio de Martín Scarnatto (2013) analiza la relación que los practicantes tienen con la ciudad y con su propia corporalidad en tanto *traceurs*<sup>22</sup>. El autor encuentra al *parkour* como modo de transitar en la ciudad, pues “el tránsito es el medio y el fin de la práctica” (Scarnato, 2013: 9), y cuyo objetivo es la conquista de aquellos lugares que ofrecen desafíos motrices, y no el riesgo que puede ser inherente.

A partir de este trabajo se puede interpretar que el riesgo se mide mediante una comprensión práctica y una acción reflexiva que transforma los esquemas corporales y mentales de los *traceurs*. Se aprecia también que para los practicantes no hay una división entre cuerpo, mente y espíritu, pues cuando entrenan su cuerpo, fortalecen su voluntad y entrenan su mente para superar el miedo y estimular la creatividad “no basta tener una buena condición física. Si la mente no está a la altura de las circunstancias, ningún obstáculo se podrá sortear” (Scarnato, 2013: 279). También se puede apreciar en la descripción una suerte de actitud ascética en la práctica, ya que los jóvenes tienden a

---

<sup>22</sup> Denominar francesa para los practicantes varones, significa *el que hace el camino o trazador*, el caso de las mujeres se emplea el término *traceuses* (Scarnatto, 2013), aunque en el estudio argentino no hay referencia de practicantes mujeres. En la ciudad de México no se observa la distinción de términos, los y las practicantes suelen denominarse *traceurs* o *parkureros*.

resistir el dolor y verlo como una forma de medir el progreso, “¡¡el cuerpo se acostumbra!!!... suele ser el argumento. A fin de lograr la eficiencia y fluidez en los recorridos, como también para generar sus acrobacias artísticas” (Scarnatto, 2013: 278). Así se comprende que la práctica sea también asimilada como *filosofía de vida*.

El *parkour* ha sido definido por sus creadores como *el arte del desplazamiento*, los principios rectores de los recorridos o trazados son la fluidez, la estética y la eficiencia, utilizando únicamente el cuerpo y sus habilidades acrobáticas y gímnicas, “caminar por barandas y cornisas, saltar por los techos, escalar rápidamente rejas o muros, trepar paredes y colgarse de bordes, ramas o salientes a grandes alturas son algunas de las variantes típicas que caracterizan los recorridos” (Scarnato, 2013: 281). En este particular desplazamiento, presentado por el autor como alternativa a las formas habituales de trasladarse, los *traceurs* se valen de los espacios urbanos como condición de posibilidad, en este sentido “cualquier accidente de la geografía citadina se vuelve un soporte material para la elaboración de su performance” (Scarnatto, 2013: 275). Así, el autor sugiere que la apropiación de espacios produce una resignificación de los mismos como espacios conquistados, y también distingue dos tipos de trazados con consecuencias diferentes: el primero es la incorporación del *parkour* a los tránsitos habituales del *traceur*, que resignifica la forma convencional de ser peatón; el segundo son los recorridos en arquitecturas urbanas fijas que se convierten en *estaciones* de entrenamiento; que si bien son lugares donde se aprende y reproduce la práctica, no están desprovistas de disputas.

El autor supone la ausencia de una identificación territorial como *zona de traceurs*, como consecuencia de las críticas y desalojos, no obstante, eso no descarta la dimensión afectiva, los lugares de preferencia de los practicantes son definidos en el estudio como lugares de *topofilia*. Tampoco se descarta la apropiación material del espacio, sin embargo, para el autor esta apropiación es fundamentalmente simbólica (las marcas del calzado en las paredes se vuelven símbolos de apropiación, logro, conquista o dominio) (Scarnato, 2013).

En cuanto al aprendizaje se observa un carácter grupal, y a partir del autor se pueden identificar tres medios de aprendizaje relacionados entre sí: a) la práctica sistemática, es decir, un aprendizaje organizado en términos de repetición y complejidad progresiva que poco a poco “va incorporando en el *traceur* las técnicas adecuadas a las

diferentes situaciones que debe sortear durante un recorrido” (Scarnatto, 2013: 279), b) las RTs o reuniones de *traceurs*, cuya lógica no es la competencia, sino compartir experiencias, saberes y técnicas, y c) los medios digitales y el uso de redes sociales. Dada la repetición constante de movimientos que hacen posible el aprendizaje, el autor enfatiza que en el *parkour* no se improvisa, sino que se busca ser cada vez más técnico y preciso. La práctica del *parkour* dota al *traceur* de fluidez, fuerza, convicción y conocimiento técnico; características que se convierten en capitales. Mas, a partir de la lectura identifico un capital que se desarrolla exclusivamente mediante esta la práctica: la seguridad y confianza corporales que se cimientan en el conocimiento práctico y el manejo eficaz del cuerpo.

El otro estudio hecho por Miguel Ángel Cornejo (2007) propone al *skateboarding* como una práctica corporal urbana que genera cuerpos autónomos, emancipados e identidad. El autor identifica tres atributos identitarios: el espacial (por la apropiación física y simbólica de lugares), el relacional (por la integración del grupo a razón de la práctica), y el temporal (por la intención de que la práctica siga realizándose). Los dos primeros producen relaciones muy estrechas entre los jóvenes ya que el lugar de entrenamiento representa un refugio, y el grupo una comunidad protegida (Cornejo, 2007). Sin embargo, en la observación del *skate* en lugares públicos de Concepción y Talcahuano (barrios urbanos marginales y segregados que presentan la falta de sociabilidad, altos niveles de delincuencia, drogadicción y alcoholismo en la población joven estudiantil) el autor destaca que la práctica aparece como perturbadora del orden público que irrumpe el tránsito de los peatones, y es asociado al consumo de drogas y la violencia. De ahí se entiende que las agrupaciones sean estereotipadas como “bandas criminales” y los jóvenes como “pandilleros”.

El autor, en cambio, encuentra en estas condiciones el origen de la incentivo deportiva (municipal y escolar) como medio de orientación y canalización juvenil, empero, se pregunta si deporte formal es un medio eficiente para que los jóvenes dejen el consumo, o si incluso los satisface e identifica plenamente. De esta manera sugiere ver al *skate* más allá de una forma recreativa, sino como espacio de reinserción social y de desarrollo personal y colectivo que la escuela podría incorporar (Cornejo, 2007). Así, hacer *skate* para Cornejo es mucho más que deslizarse en patineta y saltar obstáculos; es una práctica social juvenil alternativa que reivindica tanto a la práctica deportiva como al barrio, en la que los jóvenes se expresan y relacionan de modo lúdico.

Llama la atención que el autor sugiera que los jóvenes observados no desarrollen organización alguna, que su práctica ocurre en la espontaneidad y que los grupos se formen solamente por el “juego del momento” (Cornejo, 2007: 8), pues se puede apreciar que los grupos actúan como comunidades establecidas bajo la complicidad, ya que su práctica ocurre en la clandestinidad al no responder a las políticas deportivas municipales. El autor también apunta que el aprendizaje acontece como juego, y apunta que transmisión de saberes no está claramente formalizada, estructurada ni reglamentada (Cornejo, 2007) no obstante, se puede interpretar que el “juego” tiene un carácter grupal, y se distingue que la emoción, los aspectos estéticos y la libertad son fundamentales para aprender. Finalmente, el autor concluye que el *skate* cumple un rol social importante, permite el desarrollo de los jóvenes y es su medio de transporte; y forma parte del entramado urbano junto con el tránsito, las personas y los lugares que eligen para frecuentar, “es una forma de concebir la ciudad apropiándose de manera concreta y simbólica” (Cornejo, 2007: 46).

#### 1.4.2 El *break dance* como fenómeno de investigación social

Tanto el Hip Hop como algunas prácticas que componen de esta cultura juvenil (*break dance*, grafiti y rap) han sido objetos de estudio con diferentes énfasis en algunos países latinoamericanos. La siguiente tabla reúne de los seis estudios que abordan el fenómeno de mi interés, es decir, el *break dance* y que componen esta revisión, muestra los autores, así como la adscripción disciplinar predominante en la investigación, el año de publicación y el lugar donde se realizó el estudio.

**Tabla 7. Estudios sobre el *break dance* en algunos países de América latina**

Título	Autores	Enfoque disciplinar	País	Año
El proceso de subjetivación política Hip Hoper en Medellín 1984-2014. Una experiencia corporal performativa	Ana Cristina Soto	Sociológico	Medellín Colombia	2014
Break dance en Costa Rica: Handspro busca su identidad bailando	Amanda Quesada Montano	Etnográfico	San José Costa Rica	2014

La escuela, un lugar para la apropiación de las prácticas corporales urbanas de danza en la Comuna 13 de la ciudad Medellín, Colombia	Astrid Hincapié zapata	Etnográfico	Medellín Colombia	2012
La danza urbana “Break Dance” como aporte en la formación integral del ser humano y reconstrucción de la cultura. Jóvenes líderes, una reacción frente a la realidad del país	Diana Aguilera Garzón Sandra Bohorquez Grijalba Carmen Macías Chaparro	Etnográfico	Bogotá Colombia	2010
Del performance urbano al agenciamiento corporal	Cristina Ashassi	Cultural	Quito, Lima Ecuador	2008
Cultura urbana Hip-Hop. Movimiento contracultura emergente en los jóvenes de Iquique	Mario Moraga González	Sociológico	Iquique Chile	2005

Ahora, para la lectura recuperaré la forma en que los autores recuperan a la práctica como fenómeno empírico, esto me permitió encontrar diferentes tendencias: a) las condiciones estructurales y la implicación política, b) la búsqueda identitaria y la vinculación afectiva, c) las diferencias de género, d) el aprendizaje de la práctica y e) la apropiación espacial. En las siguientes líneas trazaré las características de cada una.

**a) *Las condiciones estructurales y la implicación política***

Una constante en los seis estudios revisados es el énfasis en las características estructurales en torno a las prácticas del Hip Hop, tales como condiciones de pobreza y exclusión juvenil en sectores populares, sectores urbanos de alta marginal y zonas marcadas por las dinámicas de guerra y la segregación urbana (Quesada, 2014, Soto, 2014, Hincapié, 2012, Aguilera, Bohorquez, Macías, 2010, Ahassi, 2008, Moraga, 2005). En estos contextos los jóvenes aparecen como minorías afectadas por la pobreza, el desempleo, el bajo nivel educativo y la violencia barrial; en condiciones de vulnerabilidad o riesgo, y con posibilidades objetivas limitadas para superar esas condiciones (Soto, 2014, Quesada, 2014, Hincapié, 2012). Sin embargo, las agrupaciones específicas de *break dance*, rap y grafiti aparecen como una estrategia de asociación juvenil vinculada a la construcción identitaria que hace frente a las limitaciones impuestas.

Éstos trabajos son también un esfuerzo por apartar la visión negativa que se tiene sobre las agrupaciones juveniles, resaltando la validez de sus expresiones artísticas, vistas además como formas de comunicación y acción preventiva frente a la violencia (Quesada, 2014, Aguilera, Bohorquez, Macías, 2010), mediante sus mensajes sobre la convivencia que, a la vez las hace actuar como estrategias de contención social (Hincapié, 2012). Igualmente, los trabajos destacan el desempeño de los grupos en el desarrollo comunitario y su participación en el entorno barrial (Soto, 2014, Hincapié, 2012, Aguilera, Bohorquez, Macías, 2010, Ahassi, 2008) desanclándolos de la noción de sujetos pasivos. La importancia de las prácticas artísticas en la vida de los jóvenes se muestra a raíz de los significados que los practicantes les atribuyen, ya que éstas no sólo proporcionan un espacio regulado de violencia, sino un aliciente para la vida cotidiana (Soto, 2014, Quesada, 2014).

Dos estudios vinculan las prácticas corporales del Hip Hop con la dimensión política como formas alternativas de denuncia, protesta y resistencia (Soto, 2014, Moraga, 2005). El trabajo de Ana Cristina Soto analiza particularmente cómo el Hip Hop “concebido como experiencia corporal, y sus prácticas corporales, pueden ser catalizadoras de procesos de subjetivación política en los jóvenes hip hoppers” (2014: 9). Es decir, la autora propone que a través de la práctica del *break dance* y el rap, se adquieren esquemas de acción, reflexividad, resistencia y empoderamiento que se sintetizan como un tipo particular de *sujeto político*.

El empeño de la autora por reconocer el valor político que tiene el trabajo colectivo de grupos ligados a actividades artísticas, sugiere que la implicación política es un proceso de subjetivación, ya que el Hip Hop “es necesariamente un proceso de transformación de esquemas de acción. En principio, emerge en una esfera de actividad específica, las prácticas artísticas del Hip Hop, pero ese proceso circular que ejerce la experiencia en la reformulación de las disposiciones sensomotrices tiene influencia también en la percepción y cognición del mundo social en general” (Soto, 2014: 203). Para la autora estas prácticas se tornan liberadoras porque superan los límites impuestos social y psíquicamente por el orden corporal político y estético. Así, la práctica corporal performativa reivindica la visibilidad de los sujetos en el espacio social y produce a su vez espacios sociales politizados.

Bajo la misma tónica, Mario Moraga González define al Hip Hop como “una acción contracultural consiente y reflexiva de expresión y significación artístico

contestataria” (Moraga, 2005: 5). En su trabajo el autor propone la cultura del Hip Hop como forma de resistencia y denuncia, y como medio de participación política y social de los jóvenes hip hoperos, donde se enlazan las dimensiones materiales y valorativas. Las primeras refieren a los espacios donde su arte es difundido, ya que para hacerse visibles los grupos se valen de espacios públicos y privados, tanto de forma legal como ilegal, ya sea para bailar, pintar o cantar. Las segundas “se enfrentan con el discurso de la cultura hegemónica de la sociedad moderna [...] En los cantos e improvisaciones nacen denuncias contra la iglesia católica, el servicio militar, las instituciones gubernamentales y la actividad política partidista” (Moraga, 2005,11). De este enfrentamiento se aprecia el surgimiento de mensajes que promueven el patriotismo, la anteposición de la comunidad frente al individualismo y el agrupamiento afectivo. La reflexión de Moraga vincula causalmente esta forma de asociación juvenil urbana con el desarrollo social e histórico cuando apunta que “el Hip Hop nace en Chile con motivo de denuncia política y como arma de resistencia artística y cultural contra la dictadura militar” (Moraga, 2005: 2). Vista así, la práctica actúa como medio de expresión política, social y emocional.

#### ***b) La búsqueda identitaria y la vinculación afectiva***

Una segunda constante en los trabajos es la búsqueda identitaria. Los jóvenes construyen lazos identitarios mediante la vivencia cotidiana (Soto, 2014), por medio de la práctica del Hip Hop se asumen formas lúdicas de vivencia de la corporalidad, de socialización y de expresión que definen su identidad (Quesada, 2014, Soto, 2014, Aguilera, Bohorquez, Macías, 2010, Ahassi, 2008, Moraga, 2005), que además está vinculada a los lugares donde las agrupaciones hacen visibles sus prácticas (Hincapié, 2012). Esta identidad contiene un fuerte potencial transformador tanto de su entorno como de las corporalidades mismas de los practicantes, constituyéndose como una herramienta creativa y una manera particular expresarse (emocional, política y socialmente), de pensar y consentir o resistir la realidad social (Soto, 2014, Hincapié, 2012, Moraga, 2005).

Este potencial se ilustra en el trabajo de Amanda Quesada Montano, donde la autora enfatiza la identidad étnica de los jóvenes del grupo de *break dance* Handspro. Pese a la tendencia a idealizar la práctica, hay clara evidencia de que esta agrupación difunde mensajes positivos por medio del baile y la música, manifestando que éste aleja

de los actos de violencia y vicios a los que los jóvenes están expuestos; y proporciona un aliciente para seguir con sus actividades cotidianas como el trabajo y la vida familiar (Quesada, 2014).

La tercera constante encontrada es la vinculación de las prácticas del Hip Hop con la dimensión afectiva y emocional de los practicantes (Soto, 2014, Quesada, 2014, Moraga, 2005). El break dance es abordado como una práctica que produce agrupamientos empáticos (Moraga, 2005) caracterizados por la performatividad (Soto, 2014), o como una puesta en escena (Hincapié, 2012, Ahassi, 2008) cuyo uso social específico del cuerpo construye un tipo particular de identidad; la del *bboy*, *breaker*, o *hiphoper*, (Quesada, 2014, Reyes, 2011)

### *c) Las diferencias de género*

La preocupación por hacer una distinción de género de las prácticas del Hip Hop se encuentra principalmente en cuatro trabajos (Soto, 2014, Quesada, 2014, Hincapié, 2012 y Ahassi, 2008), que enfatizan que los procesos de identidad y socialización no se viven de la misma manera entre hombres y mujeres (Garcés, 2011). En estos trabajos el Hip Hop aparece como un espacio predominantemente masculino donde hay un trato diferenciado entre hombres y mujeres (Soto, 2014, Hincapié, 2012), y cuyas dinámicas alejan al género femenino (Quesada, 2014).

A razón de esta distinción, Cristina Soto destaca el papel que las mujeres hip hoppers desempeñan como una lucha para hacerse valer en dos direcciones; como personas y como artistas “contra la representación hegemónica sobre lo que el cuerpo de la mujer es capaz de hacer [...] representación que está incorporada en los hombres y que guía su concepción masculinizada del Hip Hop” (Soto, 2014: 15). Igualmente, el trato diferenciado establece qué actividades son femeninas y cuáles masculinas (Hincapié, 2012, Quesada, 2014), que queda plasmada en los grafitis, en los movimientos corporales del baile, en la vestimenta y en las formas de expresión<sup>23</sup>. Se observa también una vinculación entre la libertad corporal de las mujeres con la dimensión moral “la mujer con demasiada libertad corporal es también propensa a ser vista como una mujer con demasiada libertad moral” (Quesada, 2012: 8).

---

<sup>23</sup> El trabajo de Astrid Hincapié Zapata (2012) muestra que en las expresiones de las mujeres prevalece el ideal de amor romántico y la familia nuclear, a diferencia de los hombres, en los que prevalecen expresiones de violencia y guerra.

Sin embargo, el Hip Hop constituye una experiencia corporal que permite las negociaciones para la subversión de género, respecto a los usos del cuerpo y sus capacidades, que devienen en identidad, pero sobre todo en empoderamiento (Soto, 2014). Las mujeres encuentran en esta expresión “una manera de confrontar el sistema patriarcal. Se valen de su posicionamiento para contrariar las posturas excluyentes y discriminatorias. Se han empoderado corporalmente en el rap y en el *break*, para demostrar su capacidad de desenvolverse en éstos ámbitos y en cualquier otro” (Soto, 2014: 205).

Es interesante ver cómo las autoras enfatizan que aunque la cultura del Hip Hop está orientada por una visión masculina porque exige resistencia y fuerza física, características que hacen pensar en una mujer masculinizada (Garcés, 2011); las mujeres rompan con los estereotipos y ordenes hegemónicos corporal, estético y de género (Soto, 2014, Ahassi, 2008), constituyendo códigos de comportamiento y símbolos propios como “alternativas corporales desde las cuales buscan visibilizarse en una sociedad que las ha hecho invisibles” (Garcés, 2011: 10). Por otro lado, Cristina Ahassi sugiere en su trabajo que el performance de la batalla de baile supera el género de los practicantes, produciendo cuerpos neutros y espacios de poder corporal.

#### ***d) El aprendizaje de la práctica***

El aprendizaje de la práctica y sus consecuencias se destaca básicamente tres estudios (Aguilera, Bohorquez, Macías, 2010, Hincapié, 2012 y Ahassi, 2008). Este abordaje hace énfasis en la descripción del baile, y cómo su aprendizaje provee de saberes específicos, habilidades y destrezas corporales, valores estéticos y morales, y herramientas de socialización que entiendo como capitales.

El trabajo realizado por Diana Aguilera Garzón, Sandra Bohorquez Grijalba y Carmen Macías Chaparro, muestra los resultados de la inclusión del *break dance* en la formación artística y cultural de niños y jóvenes en una institución de educación formal de danza. La premisa fundamental del trabajo es que la práctica provee de herramientas de socialización más eficaces que las que se obtienen mediante la educación formal (Aguilera, Bohorquez, Macías, 2010). Para las autoras, el baile es una forma de expresión artística urbana que “como acción y reconstrucción cultural permite la participación de los jóvenes en la transformación de una nueva y positiva sociedad, aprovechando la producción artística como un espacio expresivo donde se reformula la

cotidianidad, y la inmensa posibilidad que tiene la mirada artística de producir un primer desarraigo de la vida cotidiana para su posterior resignificación” (Aguilera, Bohorquez, Macías, 2010: 7). A través del *break dance* los jóvenes desarrollan más que sus habilidades físicas y corporales, pues debido a que los procesos de interacción social que tienen lugar durante el aprendizaje, el baile se convierte en una herramienta corporal comunicativa, mediante la que los jóvenes intervienen con su cuerpo en las relaciones que establecen, suscitando un pensamiento autónomo y sensibilidad.

Por su parte, Cristina Ahassi destaca tres tipos de saberes del *break dance*, adquiridos mediante diferentes formas de aprendizaje: los saberes sobre la historia de la práctica (que se transmiten durante la convivencia), los modos de transmisión de la práctica en los talleres, y la confrontación de los saberes acumulados en la corporeidad de los practicantes en las batallas de baile. Los resultados del trabajo muestran que la práctica se reproduce por medio de la enseñanza intencional, misma que la autora entiende como *agenciamiento corporal*, “lo que aquí se denomina como agenciamiento corporal se refiere a una práctica de intervención social y transmisión intencional de conocimiento a través de los cuerpos y que explica el rol del cuerpo en tanto participante activo en la sociedad.” (Ahassi, 2008: 66).

Cabe destacar que este trabajo es el único entre los revisados que recupera el papel de la batalla como primordial en el aprendizaje práctica. Abordada por Ahassi como performance ritual urbano, significa para los practicantes la *prueba* máxima de sus saberes incorporados en tanto habilidades y destrezas. Es interesante que la autora defina a la batalla como ritual, de ahí que el cuerpo aparezca como representación, pero también como actuación de género, “En las batallas de break se vuelven agresivos los distintos movimientos y figuras, de tal manera que se percibe aquella puesta en escena de movimientos violentos en un orden simbólico que se desea interpretar (Ahassi, 2008: 17).

#### e) *Apropiación espacial*

Es importante destacar que de los seis estudios revisados específicamente sobre *break dance*, sólo uno destaque el espacio de la calle<sup>24</sup>. El trabajo de Astrid Hincapié apenas logra una mirada tangencial sobre el aprendizaje, su preocupación principal es ver la

---

<sup>24</sup> Cabe mencionar que la vía principal de entrada a la práctica en estos trabajos fueron los grupos de *break dance* de estudios de danza o escuelas dedicadas al Hip Hop.

apropiación espacial a partir del baile. La autora observa un tipo de jóvenes muy específico, los estudiantes de una escuela de educación básica, donde el Hip Hop es una práctica disfrazada en las actividades libres de los jóvenes y en constante lucha con los profesores. Define al Hip Hp como “una práctica corporal urbana vivenciada y apropiada” (Hincapié, 2012: 267)<sup>25</sup>, y a las prácticas corporales como “ejecuciones corporales que se realizan con significados y propósitos propios” (Hincapié, 2012: 271) que pueden contener expresiones estéticas, emocionales, sociales, políticas y culturales. A la vez, la autora entiende al *break dance* como una puesta en escena motivada por las subjetividades de los practicantes, mismas que permiten interpretar los movimientos en el baile.

Como puesta en escena, el *break dance* requiere de un escenario, para la autora éste surge de la ocupación y apropiación de los espacios en la ciudad (parques, bibliotecas, escuelas, calles) que ocurre pese a las barreras físicas y simbólicas entre los lugares institucionales y los espacios informales. La ocupación de espacios específicos está directamente relacionada con la concepción que los jóvenes tienen de sí mismos en el mundo, ya que además de habitarlos por su uso “también son signos de distinción y clasificación social” (Hincapié, 2012: 274). Resulta interesante que la autora defina al *break dance* como una actuación, así se entiende que el cuerpo aparezca como un escenario propio. En tanto al aprendizaje, el baile es asimilado mediante secuencias y patrones de movimiento corporal con un propósito rítmico, en el que confluyen la expresión (emocional y de la forma de percibir al mundo), el dominio técnico y la indumentaria, al mismo tiempo que no excluye la transmisión de los valores estéticos y éticos que posee.

A modo de cierre, la revisión de estos estudios sobre diferentes prácticas corporales me permite ver cómo otros investigadores han recuperado las dimensiones que a mí me interesa destacar en el *break dance*. En cuanto a la práctica, veo la necesidad de posicionar al baile urbano en la intersección del deporte y la práctica artística (Scarnatto, 2013, Cornejo, 2007), además de entenderla como una práctica propia de las condiciones de la juventud que estructura la vida de quienes la realizan, incluso como *filosofía de vida* (Scarnatto, 2013).

---

<sup>25</sup> Es interesante notar que esta autora no recupera de forma explícita el legado meleau-pontiano sobre la experiencia vivida, sin embargo, se vale de premisas similares cuando considera a la práctica corporal del *break dance* desde esta dimensión, que para el caso de su investigación proviene de una rigurosa observación etnográfica (Hincapié, 2012).

Me interesa además recuperar las consecuencias que tiene como puesta en escena cercana al espectáculo (Hincapié, 2012, Cornejo, 2007), pues a partir de las lecturas entiendo que la satisfacción del baile está ligada no sólo al cuerpo, sino que también está asociada a la presencia de observadores. Otra herramienta para este trabajo proviene de la concepción ritual de la batalla como demostración de los saberes acumulados en la corporeidad (Ahassi, 2008).

En cuanto al espacio, los trabajos enfatizan la apropiación espacial (Scarnatto, 2013, Hincapié, 2012, Cornejo, 2007), y cómo esta se vuelve signo de distinción juvenil (Hincapié, 2012), a mí me interesa recuperar el énfasis como modo de hacer ciudad con el cuerpo mediante el baile, a través de la observación de los grupos que tienen presencia en *spots* callejeros. En los estudios la ciudad aparece como escenario, condición de posibilidad, fuente de apropiación, medio transgredido, y medio de distinción y clasificación social. Sin embargo, mi lectura sobre las características de calle de las prácticas, deja ver cómo éstas orientan las experiencias corporales de los practicantes, además de hacerlos visibles, la forma en que se configuran como *espacios juveniles*.

Potro lado, en cuanto al practicante y al grupo, la revisión deja ver la necesidad de profundizar en la práctica corporal desde la experiencia del bailarín y el papel que desempeña el grupo en el aprendizaje, saber la manera como la corporalidad se transforma, observar la hexis corporal (en las poses, los gestos, el vestir) y preguntar sobre los significados que le atribuyen, reconocer el capital específico que desarrolla en los bailarines, así como las diferencias de género. Además de profundizar en el aprendizaje mismo, conocer los procesos de transmisión de la técnica, y los valores éticos y morales que sustentan la práctica, así como los valores estéticos que la hacen posible la apreciación de la danza urbana. Particularmente, me interesa ver el aprendizaje del baile desde una actitud reflexiva (Soto, 2014, Moraga, 2005) que permite el desarrollo de capital corporal.

No obstante, considero que mi propuesta se inclinará más hacia la contribución de Lóic Wacquant que desde Bourdieu hace sobre la práctica reflexiva y las consecuencias de la especialización corporal (adquirida por la repetición constante, en la que los *bboys* y *bgirls* interiorizan una serie de disposiciones que orientan su actividad) sobre la vida de los practicantes. El papel que desempeña el grupo y las condiciones que

hacen posible su reproducción en escenarios callejeros específicos de la ciudad de México; con el fin de develar el dinamismo y la lógica que están presentes en el aprendizaje social de una práctica tan corporal. Ahora bien, los recursos analíticos que me proveen tanto Wacquant como Bourdieu los abordaré en el siguiente capítulo.

## II. La ruta analítica y algunas consideraciones teóricas

*Toda teoría es una manera de mirar el mundo, tiene que ser una  
fábrica de producción de preguntas y problemas.*

Danilo Martucelli

En el capítulo anterior se recuperaron distintas herramientas y recursos analíticos que permitieron dibujar la línea comprensiva que articula al cuerpo con las prácticas juveniles en la ciudad. El objetivo de este capítulo es exponer y desdoblar aquellas categorías que dan lugar a la ruta por la que abordaré al *break dance* como práctica corporal en la Ciudad de México.

### 2.1 El *break dance* como objeto de estudio: una práctica corporal juvenil urbana recreativa

Para conocer el papel que juega el cuerpo en el grupo o *crew*<sup>26</sup>, y saber el significado que el *break dance* adquiere para el practicante, necesito plantear a la práctica corporal como eje del análisis mismo; ya que mediante esta categoría, el cuerpo adquiere una importante significación porque involucra la posibilidad del practicante de construirse de la manera en que le gustaría ser (Muñiz, 2010), y también sugiere que la comprensión del cuerpo depende del uso intencional de éste, de lo que se hace con él.

Considero fundamental partir de la definición de Reckwitz por ser la más adecuada para este trabajo: entendiendo a la práctica corporal como un comportamiento rutinizado específico, que conecta formas de actividad corporal, de actividad mental, estados emocionales y el uso de ciertos objetos, dando como resultado un tipo de conocimiento a partir del entendimiento corporal (Reckwitz, 2002). Producto del entrenamiento del cuerpo de una manera específica que sobreviene de un uso intencional, la práctica corporal es al mismo tiempo una práctica social (Reckwitz, 2002, Muñiz, 2010, Mauss, 1979, Corti, 2012).

El *break dance* como práctica corporal realizada esencialmente por jóvenes, tiene consecuencias significativas, ya que este baile se vuelve para ellos una forma de vivir su condición de juventud, que ayuda a hacerlos visibles para la sociedad como

---

<sup>26</sup> En el contexto del Hip Hop, el vocablo *crew* (tripulación en inglés) se usa para identificar a un grupo de jóvenes con intereses comunes, que se reúnen para pintar, bailar o rimar. Históricamente las *crews* sucedieron a las pandillas, como agrupaciones pequeñas y regionales que ocasionalmente recurrían a la violencia, la lógica que motivaba las agrupaciones era la de exhibir su talento y de hacerse un nombre, bajo una política de tolerancia (Chang, 2014)

agentes capaces de negociar con las instituciones y sistemas (Urteaga, 2013), y con una identidad grupal bien definida<sup>27</sup>. Esta identidad se define no sólo en términos etarios o cronológicos, sino que los jóvenes comparten condiciones sociales y materiales que los sitúa en las dinámicas de dominación y reproducción social (Martín Criado, 2009). Ser joven es ser asignado de un papel específico en un contexto social que le proporciona un lugar en el mismo (Soto, 2014). El significado de ser joven varía culturalmente, siendo así una construcción social que enmarca un fragmento de la vida como etapa de transición a la adultez, y que obedece a representaciones ideológicas arbitrarias y manipulables de la división etaria, según la cual se establece una división de funciones y de actividades en la sociedad (Bourdieu, 1990). Para que exista la juventud deben existir una serie de condiciones sociales como normas e instituciones que distingan a los jóvenes de otro grupo de edad; y, por otra parte, imágenes culturales, valores y atributos asociados específicamente a ellos (Feixa, 2000).

Particularmente los grupos de *break dance* tienen una idea propia de ser joven que excede los límites de la división etaria, ésta se basa en el interés común en su práctica. En síntesis, ser joven envuelve una situación de dominación frente a un orden impuesto, en ese sentido los jóvenes que observo podrían definirse como “alternativos” (Urteaga, 2000), pues mediante el baile expresan su no incorporación a los esquemas dominantes<sup>28</sup>, mostrando un tipo de juventud que a través de la práctica refuerza su estatus como agrupación social, como modo de estar juntos y de entender al mundo (Reguillo, 2000), formando así una cultura juvenil o una microsociedad juvenil (Feixa, 1999).

Ahora, es necesario precisar que la práctica que observo se sitúa en un escenario muy específico, la ciudad, y de ésta en los espacios urbanos públicos, razón por la que la denomino *práctica corporal juvenil urbana*. Comprendo entonces que los

---

<sup>27</sup> La identidad tiene un carácter relacional de identificación-diferenciación, la *crew* de *break dance*, como grupo de pares, diferenciada de otros grupos juveniles se convierte en el referente empírico clave para leer la interacción entre los practicantes. Además, como sugiere Wacquant la experiencia del practicante, de su cuerpo y del lugar de la práctica, no es algo independiente del grupo, es una experiencia que se propicia en el grupo por la interacción con los otros (Wacquant, 2006).

<sup>28</sup> En México la mirada institucional sobre los jóvenes, ya desde los años cincuenta, los liga con las instituciones deportivas, implementando estrategias para ocupar su tiempo libre, donde se incluyen actividades recreativas y culturales. El objetivo de estas políticas es complementar las actividades escolares y evitar que los jóvenes caigan en conductas peligrosas (Pérez, 2000). No obstante, esta visión no contempla a los sectores excluidos del sistema escolar, ni a otras actividades que se asocian con la actividad delincinencial, como el *break dance*. Así, la historia de la juventud en México parece una historia de la clase peligrosa, donde hay que ocuparse de tres aspectos básicos: la instrucción, el control y la recreación legítima en el ámbito de lo reconocido como deporte.

practicantes experimentan el espacio de una manera particular cuando bailan. Por otro lado, recuperando al espacio urbano como constructo social diferenciado (Lindón, 2012, 2009, 2000) los jóvenes mediante su práctica también lo viven diferenciadamente, específicamente por género. Mas, en la ciudad, los jóvenes revelan apropiaciones físicas y simbólicas de los espacios urbanos mediante el baile, configurando imaginarios y representaciones de espacios juveniles (Urteaga, 2013).

El espacio público se vuelve un lugar autónomo donde el *breaking* se convierte en la estrategia de apropiación, que brinda también libertad a las interacciones de los practicantes. Las prácticas de los jóvenes no sólo reproducen los sentidos de la ciudad, sino que los transforman imprimiéndoles nuevos, generando escenarios modificados y ajustados al baile, donde las *marcas* de la práctica y los grupos son valoradas como logros y signos de pertenencia (Scarnatto, 2013). Por otro lado, la ciudad es el medio para hacerse visibles, y para liberarse de la regularización que imponen otros espacios (doméstico, escolar, laboral). Estos factores me permiten considerar en el *break dance* una forma de hacer ciudad con el cuerpo.

Un lugar es una configuración de posiciones con cierta estabilidad unívoca que lo establece como sitio *propio* (De Certeau, 1996). Por su parte, el espacio es un entrecruzamiento de las movilidades que ahí se despliegan, es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunscriben, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente (Lindón, 2012, De Certeau, 1996). En otras palabras, el espacio es la realización del lugar a razón de la práctica que ahí se despliega y que lo constituye como un sistema polisémico, de ahí que la práctica que observo pueda constituir *espacios juveniles*. De este modo intento plantear lo que los cuerpos hacen en la ciudad, ya que, en las prácticas, específicamente la del *breaking*, se puede observar un tipo de agencia (De Certeau, 1996). Distanciarlos de la visión de *sujetoscuerpo* pasivos dando cuenta, sin desconocer los mecanismos estructurales y de dominación, del modo en que mediante el baile urbano se pueden apropiarse del espacio anticipadamente organizado y modificar su funcionamiento, lo que hace posible una particular experiencia corporal. No obstante, esa apropiación no está libre de disputas y negociaciones.

Por otro lado, si bien es cierto que las prácticas deportivas también son prácticas corporales en tanto actividades físicas, no considero al *break dance* dentro del campo

del deporte<sup>29</sup>. Dado que se trata de un tipo de baile con una dimensión acrobática tendiente a la eficacia técnica, característica del deporte; y la búsqueda de lo estético y la originalidad, características identificadas con el movimiento artístico (Saravi, 2009), el *break dance* aparece en el límite entre la danza y el deporte. Como práctica artística, desde la óptica de Michel Maffesolí, el baile urbano es una expresión que contiene una fuerte excitación del placer deportivo, y que, como modo de ser, pensar, comportarse y estar-juntos: lo estético (*aisthesis*, el sentir común, los sentimientos compartidos y las sensaciones exacerbadas) reafirma el factor de socialidad y reasigna al presente un valor central (Maffesolí, 1990).<sup>30</sup> El *break dance* contiene fuertes valores éticos y estéticos que permiten su apreciación y que forman parte del aprendizaje social de la práctica, en este sentido es considerado un producto de creación artística desde la cotidianeidad y la contracultura. Mientras que para distinguirlo de la actividad deportiva propongo nombrar al baile urbano una *práctica corporal recreativa*<sup>31</sup>.

Norbert Elias y Eric Dunning distinguen a las prácticas deportivas como actividades donde prepondera la búsqueda de la emoción, y que funcionan así, como un espacio de desfogue de las tensiones acumuladas por el sujeto<sup>32</sup>. En los espacios deportivos, donde se encuentran tanto el practicante como al observador, existen reglas

---

<sup>29</sup> Definir al deporte no es tarea sencilla pues se trata de un concepto polisémico (Saravi, 2009). No obstante, una de las definiciones más aceptadas en el campo de la educación física es “el conjunto finito y enumerable de situaciones motrices codificadas bajo la forma de competición e institucionalizadas” (Parlebas, 1986 en Saravi, 2009: 4). Esta definición del deporte que implica la regulación de las instituciones y la oficialización de reglas y códigos, deja ver que el *break dance* está fuera de toda reglamentación deportiva.

<sup>30</sup> La influencia de Georg Simmel en los sociólogos contemporáneos ha significado reivindicar las formas estéticas de la vida cotidiana, tal como es el caso de las propuestas de Michel Maffesoli y Bolívar Echeverría. Con el objetivo de llegar a la “razón sensible” como conocimiento ampliado de la sociedad, considerando aquello que provoca que razón se estremezca (lo frívolo, las apariencias, las emociones), Michel Maffesoli plantea la *socialidad estética* (sobre la base de la existencia de un potente hedonismo cotidiano que sostiene la vida en sociedad), reivindicando la idea de un *homo estheticus* y considerando la “estética de la existencia” que permite integrar el uso de los placeres en la comprensión de la vida social (Maffesoli, 1990). Por su parte, Bolívar Echeverría expone como parte de su filosofía de la cultura una comprensión crítica de la vida cotidiana en la modernidad (que se preocupa obsesivamente por el disfrute de lo bello), y se pregunta el por el lugar que tienen la estetización y el *ethos* barroco en ésta. Es interesante su distinción entre las experiencias que tiene lugar en el juego, la fiesta y el arte, esta última como ceremonia ritual que lleva a la conversión de la vida cotidiana en un drama escénico por medio de la experiencia estética que produce, misma que lleva a la apropiación cognoscitiva de la realidad.

<sup>31</sup> Hago esta distinción porque como *actividad recreativa* tiene lugar en el espectro de las prácticas de ocio y tiempo libre (Elias, Dunning, 1992), que si bien implica formas lúdicas de socialización y aprendizaje (Wacquant, 2006, Cornejo, 2007, Saravi, 2009), no quiere decir que no se trate de una actividad en la que los practicantes no se comprometan. Distinguir al *break dance* como una práctica corporal recreativa es con el objetivo de diferenciarla del deporte y de las actividades corporales urbanas cuyo fin es la remuneración como el caso de las estatuas vivientes, los performances y las actividades *de semáforo* que buscan un donativo.

<sup>32</sup> Estas tensiones son acumuladas en términos de reglamentación de la conducta y los sentimientos en la esfera tanto pública como privada que se producen al vivir en una sociedad moderna, y como producto un proceso civilizatorio (Elias, Dunning, 1992).

de convivencia, de comportamiento, y regulaciones de la propia actividad. Entendido como forma de lucha física relativamente no violenta (Elias, Dunning, 1992), a partir de los autores se pueden identificar características del deporte, éstas son: a) la regulación a nivel supralocal por asociaciones o instituciones, mismas que reconocen la existencia de una actividad como deporte o no, e instauran las reglas para su realización, b) regulación y supervisión institucional del cumplimiento de las reglas, c) conlleva un factor de competitividad que excluye, hasta donde es posible, las acciones violentas que pueden lastimar a los competidores, con la finalidad de reducir el riesgo de daño físico.

En términos generales “el deporte es siempre una batalla controlada en un escenario imaginario, sea el oponente una montaña, el mar, un zorro u otros seres humanos” (Elias, Dunning, 1992: 68). Por su parte las actividades recreativas evocan sentimientos que pueden provocar una tensión agradable y controlada, sin riesgos ni tensiones asociados con la excitación en otras situaciones de la vida. Permiten que los sujetos fluyan con más libertad dentro de su simbólica escenificación, proporcionando alivio emocional (Elias, Dunning, 1992).

En las actividades recreativas como el *break dance* el cuerpo es experimentado de manera integral al situarse fuera de las limitaciones impuestas por el deporte. Ahora, partiendo del trabajo de Elias y Dunning encuentro las diferencias específicas entre el *break dance* como práctica corporal recreativa y las prácticas deportivas, estas son: a) la diferencia fundamental es el reconocimiento como deporte de alguna institución competente, b) la mayor libertad que los *bboys* y *bgirls* tienen para ejecutar sus movimientos que el que tiene el deportista. El *break* no se circunscribe a un espacio material en particular (cancha, pista, ring), ni se vincula con algún objeto (balón, pelota, raqueta, *stick*, *club*, patines); y c) los criterios que definen al ganador de una competencia de *break* no están establecidos ni formalizados. Un ejemplo pertinente son los deportes de apreciación, de donde muchos *bboys* y *bgirls* toman elementos para su baile (gimnasia olímpica y artística, baile de salón o deportivo), ahí los parámetros de evaluación están acordados, explicitados y escritos. Por otro lado, una cualidad presente tanto en el deporte como en el *breaking*, es el marcado carácter competitivo. Si bien hay practicantes que bailan o se ejercitan sin intención de competir, en el *break dance* la organización de los entrenamientos y la lógica de la práctica están esencialmente dirigidos a la batalla.

Otra cualidad del deporte es su marcado valor educativo (Saravi, 2009), en este sentido el baile urbano no ha cobrado esa dimensión en el espacio escolar, situación que le asigna un valor periférico en relación con el deporte. Por su parte Wacquant distingue en las prácticas corporales deportivas, en particular el box, la articulación de tres elementos; el cuerpo, la conciencia individual y la conciencia colectiva, mismas que se pueden encontrar también en el *break dance*, no obstante, el box está inscrito en una serie de reglamentos e instituciones que lo reconocen como deporte, exigente y duro como pocos, pero que tiene lugar en un universo competitivo. Independientemente de si se trate de un deporte reconocido como tal o no, el trabajo de Wacquant sugiere la lógica específica y en especial la del aprendizaje, que se puede atribuir a la lógica de cualquier práctica corporal, misma que abordaré más adelante.

Ahora, partiendo de la corporalidad, las actividades físicas y deportivas son instancias tanto para analizar los usos del cuerpo (sea el uso un medio o un fin en sí), como para observar el valor que se le atribuye (Louveau, 2007). Las formas de trabajo físico, deportivo o de mantenimiento del cuerpo, y los modos de comprometerse con él en una actividad específica para obtener ciertos resultados (observables en determinadas apariencias y habilidades) están atravesadas por la diferenciación entre los sexos, “si bien el objetivo primario es el rendimiento para ambos, cada uno tiene su relación con el cuerpo y su capital” (Louveau, 2007: 60). De esta manera para Catherine Louveau diferentes tipos de capital están en juego<sup>33</sup>. En este sentido, se puede ver cómo en la diversidad de prácticas y modos de comprometerse con cuerpo, se invierten y valorizan diferentes formas de capital.

La valorización del cuerpo en los grupos de baile está vinculada con el capital corporal (habilidades y destrezas motrices, gímnicas y rítmicas) desarrollado mediante la práctica, y que supera las cualidades estéticas que los cuerpos desarrollan también. Pero este capital corporal tiene una función central en los grupos: define posiciones, lo que se traduce en liderazgos y asimetrías en las *crews*. En el mismo tenor, pero desde otro registro Foote Whyte anota que “el cabecilla de la pandilla no necesita ser el mejor beisbolista, el mejor boleador o el mejor peleador, pero debe tener alguna habilidad en los desempeños que sean de interés particular para el grupo [...] su actuación

---

<sup>33</sup> La autora plantea que los sujetos, según su ubicación en la división social del trabajo, algunos pueden invertir capital corporal en deportes que requieran mucha fuerza (como por ejemplo el rugby) y otros trabajar más sobre la estilización de sus cuerpos, donde la práctica requiere menos capital físico y más inversión de capital cultural y económico (Louveau, 2007).

competente es una consecuencia natural de su posición; al mismo tiempo su rendimiento la mantiene. (Foote Whyte, 1971: 195). Así se comprende que los líderes de las *crews* tiendan a ser bailarines excepcionales, y que se distingan por una habilidad corporal específica competente a la práctica, y por su trayectoria; y deban su posición no sólo a su vocación si no a su estilo.

Así es como finalmente entiendo al *break dance*, una práctica corporal juvenil urbana recreativa, en la que los jóvenes participan con sus comportamientos intencionales y actividades rutinizadas de carácter grupal, mediante la cual se vinculan en la ciudad. El *breaking* así entendido “es un trabajo de conversión corporal, perceptual, emocional y mental, producido de forma práctica y colectiva” (Wacquant, 2006: 24) que transforma el cuerpo del practicante.

## **2.2 El habitus como principio de la práctica corporal**

La manera en que abordaré la práctica del *break dance* como práctica corporal es la que sugiere Pierre Bourdieu con su categoría habitus<sup>34</sup>. Recupero al habitus como un *sistema de disposiciones durables y trasportables* (Bourdieu, 1991: 92), inclinaciones a percibir, sentir, actuar y pensar de cierta manera. Estas disposiciones, inclinaciones o tendencias se adquieren durante la experiencia en el mundo, frecuentemente de manera no consciente, de modo que la interiorización esté condicionada por los medios de existencia y la trayectoria social de los agentes (Casillas, 2003). Este sistema tiene una génesis social (Bourdieu, 2000) y las disposiciones tienden a estar unificadas entre ellas, lo que produce cierta unidad y continuidad en vida de los agentes.

En este sentido, el habitus del practicante está constituido por las disposiciones de percepción, apreciación y acción que tanto *bboys* como *bgirls* incorporan por la

---

<sup>34</sup> Mauss explicó la razón del término en latín que él usa, y que apuntó las bases de la noción de *Habitus* en Bourdieu, “Durante muchos años he repensado sobre esta idea de la naturaleza social del «habitus» y observen cómo lo digo en latín, ya que la palabra traduce mucho mejor que «costumbre», el «*exis*», lo «adquirido» y la «*facultad*» [...] varían no sólo con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda” (Mauss, 1979: 340). Por otro lado, Merleau-Ponty enfatizó la dimensión del conocimiento incorporado cuando definió al hábito como “el conocimiento en las manos, que es próxima sólo cuando se hace un esfuerzo físico, y no puede ser formulado en el desapego de ese esfuerzo”. (Merleau-Ponty, 1993: 144). Así se entiende que el aprendizaje de una práctica sea mejor entendido como *experiencia*, que implica una interiorización de las estructuras que la organizan y las disposiciones que produce (*Habitus*) (De Certeau, 1993).

exposición constante de su cuerpo en el mundo particular del *breaking*<sup>35</sup>, y que es experimentado a través de la *crew*. Lo que me interesa saber desde la categoría de habitus como herramienta de análisis, es cómo se aprende a *ser* bailarín, en otras palabras, cómo se aprenden las disposiciones que los *bboys* y las *bgirls* muestran en la ejecución de su baile, y que desarrolla en ellos un sentido corporal de la acción, un sentido práctico como comprensión corporal, y saber actuar; porque su cuerpo y sus acciones están habituados, facilitados para el baile, y donde la afectividad queda plasmada en la motivación y el apego de los practicantes. Así, la categoría de habitus me permite ver cómo en la experiencia, exposición y aprendizaje de una práctica corporal específica se incorporan esas disposiciones particulares<sup>36</sup>.

Un efecto de la práctica en el cuerpo además del sentido práctico de la acción, es el desarrollo de capital corporal, que para en el caso del *breaking* que tiene valor tanto dentro del grupo como fuera de él, y es útil también en esferas distintas a la práctica. El desarrollo de este capital produce asimetrías y establece liderazgos en los grupos o en palabras de Bourdieu, “define posiciones de subordinación, homología o dominación” (Bourdieu, 1992: 61)<sup>37</sup>. El capital corporal en el practicante está compuesto de habilidades y destrezas motrices, así como habilidades rítmicas manifestadas en el movimiento. Otro desarrollo de la práctica es también determinada hexis corporal<sup>38</sup> que

---

<sup>35</sup> En *Meditaciones pascalianas* Bourdieu afirma que el cuerpo “al tener la propiedad de estar abierto al mundo y, por lo tanto, expuesto al mundo y, en consecuencia, susceptible de ser condicionado por el mundo, modelado por las condiciones materiales y culturales de existencia en las que está colocado desde el origen, se halla sometido a un proceso de socialización cuyo fruto es la propia individuación ya que la singularidad del yo se forja en las relaciones sociales y por medio de ellas” (Bourdieu, 1999: 177-178). De ahí que se adquiera todo un sistema de disposiciones acorde a las condiciones a las que se ha estado expuesto.

<sup>36</sup> Es interesante cómo John Serle desde el campo de la ontología y la filosofía de la mente postula conceptos análogos del *Habitus* como sistema de disposiciones. La propuesta teórica de Searle observa las disposiciones mentales como mecanismos que configuran las sociedades (Searle, 2010). Para el autor el *background* “es un conjunto de habilidades, capacidades, disposiciones, maneras de hacer las cosas, y, en resumen, saber cómo permitirnos efectuar nuestras intenciones y aplicar nuestros estados intencionales en general” (Searle, 2010: 31). Por otro lado, los estados intencionales son imágenes mentales (producto de patrones de conexión neuronal) que enfocan al agente en algo independiente de él mismo. Son modos de creencia, deseo, temor, etcétera, y aprendidos mediante procesos culturales, racionales o emocionales. Esta teoría permite reflexionar sobre la ubicación del *Habitus* en la mente humana.

<sup>37</sup> Para Wacquant, el capital corporal del boxeador, formado por una serie de posturas, gestos y actitudes, que estructura también el funcionamiento del grupo, está totalmente incorporado. De tal suerte que, una vez que se usa sufre desgaste, carece de valor en otro campo. No obstante, en su estudio se observa que los boxeadores retirados, cuyo capital incorporado puede interpretarse como *desgastado*, se convierten en entrenadores, lo que hace suponer que su capital sigue siendo útil, y que la práctica provee también de un capital cultural específico.

<sup>38</sup> “La *hexis* corporal *incorporada*, vuelta disposición permanente, manera perdurable de estar, de hablar, de caminar, y, por ende, *sentir* y de *pensar*” (Bourdieu, 1991: 113). La *hexis* corporal también le habla de manera directa a la motricidad, “como esquema postural que es al mismo tiempo singular y sistemático,

distingue a los *bboys* y *bgirls* de otros jóvenes, y que a la vez incide en la conducta hacia los demás (Bourdieu, 2004), consta de la indumentaria y la forma de portar y llevar el cuerpo, observable en las poses de los practicantes, la actitud en las batallas y un tipo de caminar cadencioso al que denomino *caminar musical*.

La categoría de habitus orienta la reflexión sobre el funcionamiento sistemático del cuerpo socializado, hacia el conocimiento incorporado (saber, saber-hacer, conocimiento del juego y de sus reglas) que es determinante para la construcción de las estrategias de los agentes, de su hacer y de su conducta (Casillas, 2003). No obstante, el habitus como sistema disposicional perdurable y transportables adquirido de forma no consiente ha sido motivo de precisiones. Recupero dos ajustes que son fundamentales para entender el fenómeno de mi interés, estos son: son la heterogeneidad y la incorporación reflexiva de las disposiciones.

Bernard Lahire reformula la característica del habitus como de *principio unificador* en tanto sistema homogéneo y transportable como *bloque*, enfatizando los modos en los que se adquiere y se transfiere a otras esferas de experiencia, porque “los individuos son producto de socializaciones heterogéneas” (Lahire, 2014: 73). El autor sugiere considerar lo que ocurre en espacios informales de socialización (diferentes a la escuela o la familia), ya que en estos también se incorporan disposiciones (maneras de hacer, sentir, pensar o decir). Para este autor, los individuos aprenden en la interacción a comportarse, generando expectativas sobre sí mismos y los demás, en consecuencia, las relaciones que surgen de la socialización informal se vuelven determinantes en la adquisición de una relación significativa y duradera en el cuerpo. De ahí que, por la intensidad de las interacciones entre pares, el grupo de *break dance* aparezca como un espacio de socialización significativo en la conformación de la identidad y en la adquisición de las disposiciones.

El sistema de disposiciones corporales adquirido, conformante del habitus *del practicante de break dance*, tiene un contexto muy particular: el grupo. Los jóvenes encuentran en la *crew* un sentido de las disposiciones que no está en la familia, en la escuela o en el ámbito laboral, “el cuerpo es el portador obligado de esquemas de acción o de hábitos no homogéneos, no unificados, y a veces, incluso contradictorios” (Lahire, 2004: 47). Del mismo modo, la incorporación de esquemas heterogéneos nos permite

---

esto es, solidario con todo un sistema de objetos y cargado con una multitud de significaciones y de valores sociales” (*idem*: 119)

actuar en contextos sociales variados. Dado que no existe una unicidad, sino pluralidad de experiencias de socialización, porque los jóvenes están expuestos a diversas influencias; el repertorio de esquemas no puede ser coherente (Soto, 2014). Todos tenemos múltiples universos de referencia “somos plurales, diferentes en situaciones sociales diferentes de la vida cotidiana” (Lahire, 2004: 59). Así se incorporan una multiplicidad de esquemas de acción (sensomotrices, percepción, evaluación, apreciación) o de hábitos (pensamiento, lenguaje, movimiento) que se organizan como repertorios. De igual modo, en las experiencias socializadoras aprendemos a distinguir y a activar las disposiciones en situaciones posteriores (Lahire, 2004)<sup>39</sup>.

Ahora bien, Bourdieu hace énfasis en que toda práctica obedece a una lógica que se efectúa corporalmente sin pasar por la conciencia o la explicación reflexiva (Bourdieu, 1991), es decir que las disposiciones que conforman al habitus son interiorizadas de un modo no consciente. L  ic Wacquant toma este legado como premisa en el referente empírico de su trabajo, y hace observable la categoría de habitus en la práctica pugilística. Wacquant entiende al box como práctica intencional, cualidad que permite la incorporación de disposiciones específicas, diferentes a las que se adquieren en la familia o la escuela (Wacquant, 2015), cuya intención es la de transformar el cuerpo del practicante. Distanciándose del paradigma del *embodiment*, estudia la experiencia individual pero construida sociológicamente; al considerar las condiciones de posibilidad<sup>40</sup> “como condiciones sociales del cuerpo” (Wacquant, 2006:

---

<sup>39</sup> Las disposiciones heterogéneas como experiencias incorporadas que constituyen nuestros esquemas de acción, son activadas selectivamente, “haciendo actuar a unas mientras otras permanecen en estado de vigilia, de acuerdo a las distintas situaciones o contextos sociales; de ahí que cambiar de contexto es cambiar las fuerzas que actúan en nosotros” (Lahire, 2004: 79, 88). Lahire recupera la metáfora del *stock* para designar al repertorio de disposiciones como mercancías disponibles en espera de ser activadas o detonadas. Los activadores pueden ser diversas situaciones sociales: una experiencia similar, un decorado, la visión de un detalle, una estimulación auditiva, gustativa u olfativa, pueden desencadenar un recuerdo o empujar a la acción, provocando la puesta en marcha de un sistema de acción (Lahire, 2004).

<sup>40</sup> Estas condiciones sociales de posibilidad permiten que la experiencia de familiaridad del mundo aparezca como algo dado y natural, implican considerar al cuerpo como no un objeto separado de una conciencia que piensa, sino como productor de un tipo particular de sentido, de “sentido práctico” (Bourdieu, 1991: 48), que orienta la acción de las personas. Las condiciones de posibilidad son aquellas condiciones estructurales y biografías bajo las cuales la persona ha sido socializada, los lugares y posiciones que ocupa en su vida en el espacio social, lo que explica que no todas las personas actúen de la misma forma, ni que puedan acceder a determinadas prácticas (Bourdieu, 1991). En el contexto particular del box la selección no opera en términos de la escasez de recursos económicos, sino mediante las disposiciones mentales y morales accesibles a sólo una parte de la población; porque dada la naturaleza de las costumbres que impone la práctica (ascetismo físico y moral) no puede desarrollarse en condiciones personales, sociales ni económicas inestables (Wacquant, 2006).

19). De modo que en su propuesta el autor articula las condiciones estructurales, el aprendizaje de la práctica y el contexto social de los boxeadores<sup>41</sup>.

Una de las preocupaciones centrales del autor es mostrar cómo en la práctica se desarrolla un sentido de la acción, es decir una comprensión interpretativa y significativa de la acción basada en la comprensión corporal, porque “el cuerpo piensa y calcula por él, insistentemente, sin pasar por el razonamiento abstracto ni el cálculo estratégico” (Wacquant, 2006: 99). Para el autor, el cuerpo produce un tipo de sentido práctico, desarrollado mediante la acción repetitiva y la larga preparación física y moral (Wacquant, 2006). En mi propio referente empírico, el sentido práctico de la acción es aquello que hace que los *bboys* y las *bgirls* bailen con soltura y precisión sin pensarlo, y que sus pasos se enlacen de tal suerte que no se distinga dónde comienza uno y termina otro, sino que siguen un curso “natural”. Producto de esa incorporación de esquemas de acción basados en la repetición constante “el sentido práctico es necesidad social vuelta naturaleza, convertida en esquemas motrices y automatismos corporales, es lo que hace que las prácticas sean *sensatas*, vale decir, habitadas por un sentido común” (Bourdieu, 1991: 111).

La comprensión que tiene el cuerpo del baile supera la comprensión conceptual, y permanece ahí, en la carne (Wacquant, 2006). El cuerpo piensa y actúa por él como una respuesta intuitiva inmediata (Yakhlef, 2010). Así, el cuerpo de los *bboys* y las *bgirls* comprende, aprende y guarda información en forma de secuencias de movimiento; y es este *almacenamiento* de reacciones posibles lo que le permite actuar como sabe hacerlo, bailar como se baila, ya sea en batalla, entrenamiento, fiesta o exhibición, pero que siempre es un despliegue de esas disposiciones que convierten al cuerpo en el “verdadero sujeto de la práctica” (Wacquant, 2006: 94). En este sentido, un experto no calcula o resuelve problemas, “hace sólo lo que le funciona normalmente y, por supuesto, que normalmente funciona” (Yakhlef, 2010: 422). Cuando Wacquant escribe “hay pocas actividades que sean tan prácticas como el boxeo” (Wacquant, 2006: 66) o desde mi referente, tan prácticas como el *break dance*, pues si bien, los esquemas de acción, percepción y apreciación se incorporan sobre la base de la repetición

---

<sup>41</sup> El barrio del gueto negro en Chicago en 1988 presenta un alto grado de precariedad, desempleo, pobreza, escasa oferta educativa, flujo de economía ilegal, homicidios y delitos. Los jóvenes se exponen y acostumbran a muchos tipos de violencia callejera, “la aparente violencia del box para los practicantes es apenas agresiva” (Wacquant, 2006: 44). Al respecto sobre la violencia regulada y constructiva como parte de los encuentros deportivos ver Elias, Dunning (1992).

exhaustiva y desarrollan un sentido práctico de la acción muy preciso, esto no quiere decir que el practicante no sepa o no conozca lo que hace.

Ahora, que la experiencia del cuerpo no sea propiamente reflexiva, tampoco quiere decir que no conlleve reflexión (Soto, 2014). Sin embargo, para Wacquant, las reglas del box “sólo se pueden aprehender completamente en la práctica y se inscriben en la frontera de lo inteligible intelectualmente” (Wacquant, 2006: 66), sobre todo porque la peculiaridad de inmediatez en el box hace que la evaluación de la práctica ocurra en el acto mismo, de modo que la amalgama acción-evaluación haga prescindible el examen reflexivo de la actividad (Wacquant, 2006).

Por otro lado, para Lahire, cualquier práctica corporal está acompañada en mayor o menor medida de esquemas de acción tanto prereflexivos, como reflexivos, y lo que se incorpora está condicionado por las situaciones y contextos específicos (Lahire, 2004). Para Lahire, los esquemas prereflexivos son modalidades de acción involuntaria y no intencionada, como los gestos o los hábitos; en cambio los reflexivos “son construcciones cognitivas racionales que involucran el cálculo, la deliberación y la reflexión durante la ejecución de la acción” (Lahire, 2004: 249)<sup>42</sup> como decidir, planear o prever actos. Por otro lado, conviene precisar que el habitus como sistema de disposiciones no es un sistema de estructuras cognitivas, empero es cognitivo (Wacquant, 2015).

Específicamente el *break dance* desde el habitus es una práctica donde ambas orientaciones, reflexiva y prereflexiva, están implicadas; incluso en un momento específico de la práctica (la batalla) aparecen amalgamadas. La práctica reflexiva va poco a poco dando lugar a la involuntaria a través del método explícito de entrenamiento gímnico, ésta característica de reflexividad en la adquisición particular de la acción es experimentada a manera de resistencia, es soportada y en ocasiones hasta sufrida. Los bailarines, principiantes sobre todo, cuando las disposiciones no están claramente comprendidas ni incorporadas, ejecutan sus movimientos lenta y deliberadamente, logrando un movimiento torpe que los distingue del resto, mas, a medida que lo comprenden corporalmente, lo hacen de manera eficaz, dinámica e involuntaria. Por otro lado, en la batalla el practicante realiza un tipo de planeación a modo de estrategia, a la vez que ejecuta su baile con la intensión de *contestar* el baile

---

<sup>42</sup> Lahire especifica que la incorporación ocurre poco a poco en las interacciones repetidas que se tienen con los otros, a través de objetos y en situaciones sociales particulares (Lahire, 2004: 250)

del adversario, lo que implica a su vez una suerte de evaluación. Esta relación entre lo intencional y lo rutinizado, es decir, que la intensión genera rutina, muestra que la actividad por ser intencional, no todo el tiempo es pensada.

En este sentido, el papel del lenguaje es central en el aprendizaje de la práctica. Lahire apunta que el lenguaje es el centro de toda práctica<sup>43</sup>, es constitutivo e indisoluble de ella porque es el primer elemento de interiorización. Cuando se explican las actividades se ayuda a incorporar las experiencias y a que la acción avance o se modifique (Lahire, 2004). Nombrar, describir, apuntar o señalar las acciones ayuda a su configuración material y simbólica (Yakhlef, 2010). Ahora bien, algunas disposiciones y conocimientos adquiridos mediante la práctica y la comprensión no son tan sencillos de describir de forma explícita, pero no quiere decir que no estén grabados en el cuerpo.

Al respecto del aprendizaje, el trabajo sobre el box de Wacquant también brinda muchas herramientas para observar al *break dance* y al *habitus* como sistema disposicional que hace posible la práctica. El aprendizaje corporal del *breaking* es profundamente colectivo, no acontece en cualquier lugar o situación, sino que surge en el grupo (ahí se origina) y lo mantiene unido mediante el programa de entrenamiento, en otras palabras, la corporalidad surge como forma de cohesión.

Para Wacquant el *gimnasio* tiene el carácter de espacio material indisoluble de la agrupación de pares y de la práctica, en este sentido, se vuelve una institución compleja y polisémica cargada de funciones, representaciones y principios ordenadores, convirtiéndose en una escuela de moralidad que ennoblece la voluntad, la disciplina y el respeto; y que actúa como medio de desbanalización de la vida cotidiana de los boxeadores, pues el remodelamiento corporal y la propia rutina se vuelve un medio de acceso al honor, y particularmente a la masculinidad (Wacquant, 2006). De tal suerte que también se presenta como escudo protector (simbólico y físico) del entorno barrial hostil, que a la vez que se vuelve una institución que reglamenta la vida del púgil, haciendo evidente lo que se valora socialmente, es decir, la forma como emplea el tiempo, el espacio, cuerpo, su cuidado, el lenguaje<sup>44</sup> y el control de las emociones. Estas

---

<sup>43</sup> Ali Yakhlef pone un ejemplo muy ilustrativo, el conocimiento sobre la cirugía que tiene un cirujano no sólo se comparte entre otros cirujanos de su comunidad, sino que también se encuentra en los dedos y la cabeza de cada cirujano, como disposiciones corporales, una especie de conocimiento en las manos que está grabado en el cuerpo y escrito en los manuales, incorporado a base de a prueba y error, pero se comunica y aprende a través de la narración oral (Yakhlef, 2010: 420).

<sup>44</sup> La regulación insiste sobre no blasfemar, hablar fuerte, fanfarronear, o decir insultos en las conversaciones, así como la insistencia de referirse al combate como *boxear* en vez de *pelear*; también los

cláusulas tanto implícitas como explícitas se van interiorizando poco a poco hasta que el pugilista adopta un régimen corporal, emocional y moral ascético indisociable que define su identidad y regula su vida cotidiana (Wacquant, 2006).

Las cualidades del grupo como escudo y la práctica como institución moral ordenadora de la vida, con un marcado matiz ascético de sacrificio, renuncia de placeres y resistencia al dolor, son análogas en el *break dance*, de ahí la importancia del estudio de Wacquant para esta investigación. Además, en la experiencia colectiva del entrenamiento el cuerpo del otro se vuelve un referente, ya sea positivo o negativo, en palabras de Wacquant “la disposición colectiva y sincronización de los cuerpos, cuya sola visión basta para producir efectos pedagógicos duraderos” (Wacquant, 2006: 76). Además, el aprendizaje progresivo supone a la vez grados de disposición interna (Wacquant, 2015), mismo que no sólo hace observable cómo se llega a ser bailarín, *bboy* o *bgirl*, sino cómo se llega a ser miembro de una *crew*. Al mismo tiempo, el remodelamiento corporal no sólo produce efectos visibles en la tendencia a la acción que queda grabada y permanece en el esquema corporal a base de la repetición exhaustiva, sino que es todo un remodelamiento físico funcional, porque el baile se marca en la carne y en los huesos de los practicantes, la transformación de sus manos, rodillas, codos y cabeza hacen del cuerpo una *máquina* para bailar. Esas marcas corporales cargadas de significados hacen del cuerpo un objeto sagrado.

Desde la categoría de habitus, los movimientos en el baile no pueden verse como ejecuciones simples ni obvias<sup>45</sup> porque suponen una reeducación completa del cuerpo (que queda grabada y permanece en el esquema corporal a base de la repetición exhaustiva), y una transformación física, psíquica y moral. En la incorporación de esas disposiciones de acción está presente una profunda reflexividad, a pesar de que no siempre es verbalizada, los practicantes explican sus movimientos recurriendo al uso de metáforas y señalamientos, los nombran y crean secuencias que hacen posible la acción eficaz y en consecuencia la incorporación exitosa. El mismo Bourdieu señala “que los

---

temas de charla son restringidos, y las conversaciones presentan un orden en los locutores, características que sugieren “una estructura compleja y jerarquizada” (Wacquant, 2006: 53).

<sup>45</sup> Una cosa es comprender y visualizar los movimientos, y otra es realizarlos; y otra más encadenarlos en el momento de la acción. “Para que un golpe sea eficaz, es inimaginable la cantidad de condiciones que deben reunirse: distancia, ajuste, colocación de pies, rodillas, cadera, hombros, brazos, transferir el peso... lanzarse en el momento oportuno.... El dominio teórico sirve de poco mientras no haya quedado grabado en el esquema corporal, a base de repetición exhaustiva, hasta que quede claro para el intelecto” (Wacquant, 2006: 74-75). Estas características son similares en los pasos de baile que componen al *breaking*.

esquemas puedan pasar de la práctica a la práctica sin pasar por el discurso y por la conciencia, no significa que la adquisición del habitus se reduzca a un aprendizaje mecánico por ensayo y error” (Bourdieu, 1991:123). El aprendizaje implica la incorporación y la absorción de nuevas competencias y entendimientos en nuestro esquema corporal, que a su vez transforma nuestra manera de percibir y actuar (Crossley 2001: 107). Esto se refiere a la mayoría de las actividades, no únicamente a las actividades físicas<sup>46</sup>.

Löïc Wacquant, en similitud con Lahire, sugiere reestructurar la noción del habitus a modo de *bloque*. En su propuesta se advierte la maleabilidad del habitus cuando lo desdobra dos tipos, desdoblamiento que obedece a la diferenciación de las prácticas que tiene lugar durante los procesos tempranos de socialización, de las prácticas intencionales e interiorizadas, como el box o el *breaking*, donde el uso social del cuerpo tiene por objetivo transformarlo voluntariamente; aclarando así las bases de la formación de habitus *del practicante de break dance*. El habitus el primario o genérico, refiere al conjunto de disposiciones que se adquiere imperceptiblemente desde la infancia temprana, a través del lento proceso de inmersión familiar en el mundo. La incorporación de las disposiciones no es por medio del aprendizaje explícito, sino por una “labor pedagogía sin precedentes” (Wacquant, 2015: 232). Los principales universos de socialización donde se forma este habitus son la familia y la escuela, que incorporan los sistemas de acción permanentes en los agentes; es decir, aquellos transferibles de una situación a otra. En este tipo de habitus Wacquant elimina el rol del contexto como activador del esquema (Lahire, 2004), porque éste dicta una especie de ley inmanente, “*lex insita* inscrita en el cuerpo” (Bourdieu, 1991: 96). Este conjunto constituye la base y el punto de partida de nuestra personalidad social, así como “la base para la constitución ulterior de cualquier otro habitus” (Bourdieu, Passeron, 1977:42 en Wacquant, 2015: 232).

El habitus secundario o específico es en cambio cualquier sistema de esquemas que se injerta posteriormente al primario y sobre él, a través de un trabajo de enseñanza especializado casi siempre acotado en su duración, acelerado en su ritmo, y explícito en

---

<sup>46</sup> Incluso las actividades más intelectuales o cerebrales, tales como las matemáticas, la ciencia y la filosofía requieren la incorporación de principios como los hábitos, por ejemplo, formas específicas de computación, lectura, escritura, razonamiento, etcétera. (Crossley, 2001, Wacquant, 2005). Cuando aprendemos una teoría científica se adquieren un repertorio de habilidades para ver, imaginar, y para la manipulación del mundo de formas nuevas (Yakhlef, 2010), ya que todas estas actividades corporales incluyen actividades mentales y emocionales rutinarias (Reckwitz 2002).

su organización (Wacquant, 2015)<sup>47</sup>. Este habitus específico como sistema de disposiciones de acción, apreciación y acción es el que desarrollan los *bboys* y las *bgirls* mediante la práctica del *break dance*, es una formación secundaria cimentada en el habitus primario (de género, nacionales, de clase).

Mediante ese desdoblamiento del habitus Wacquant muestra su fecundidad, pues si bien como categoría es una herramienta de análisis, también puede ser un objeto de investigación en sí. A la vez, el autor sugiere que ésta puede ser observable en dos sentidos, en el sentido diacrónico y en el sincrónico. El primer sentido corresponde al habitus primario, ya que involucra la trayectoria de la persona y se adquiere mediante una suerte de osmosis, funciona como recordatorio de las estructuras sociales inscritas en el cuerpo. Así, para detectarlo es preciso historizar a los agentes y observar sus trayectorias sociales. El habitus secundario, puesto que implica una organización explícita que genera patrones, se puede detectar en la manifestación sincrónica de las disposiciones de los agentes. Una tercera forma de detectar el habitus es a través de la experimentación carnal de la práctica, que permite comprender la formación, incorporación y activación de las disposiciones, es decir, como método de la sociología carnal que no cae en el subjetivismo.

En tanto a los componentes o dimensiones del habitus, Wacquant distingue tres: la dimensión cognitiva, la conativa y la afectiva<sup>48</sup>. La cognitiva consiste en las categorías de percepción a través de las cuales los agentes seccionan el mundo, distinguen sus componentes y les otorgan patrones y significados, es decir, dominan el sistema de clasificación que separa y relaciona cosas, personas y actividades dentro de una práctica específica. La dimensión conativa refiere a las capacidades propioceptivas,

---

<sup>47</sup> Los jóvenes adquieren diversos sistemas de acción del *break dance*, pero lo hacen sobre la base de lo que ya son “quien incorpora disposiciones sociales, hábitos, maneras de ver, de sentir, de actuar, se apropia de los gestos, de los razonamientos prácticos o teóricos, de las maneras de decir o sentir, pero lo hace en función de lo que él ya es, es decir, en función de su *stok* de hábitos incorporados durante sus experiencias sociales anteriores” (Lahire 2004: 251-252). Del mismo modo son posibles experiencias de desfase, desajuste y desacoplamiento, “generadoras de crisis y reflexiones sobre la acción, sobre los demás y sobre sí mismos. Crisis de adaptación, crisis de lazos de complicidad o de convivencia ontológica entre lo incorporado y la nueva situación, estas situaciones son numerosas, multiformes y caracterizan la condición humana en las sociedades complejas, plurales y en transformación” (Lahire, 2004: 73). Uno de esos desajustes por la ausencia de complicidad ontológica entre las disposiciones y la situación puede suceder cuando las mujeres en el *break dance* hacen lo que es considerado una práctica masculina.

<sup>48</sup> Para Yakhlef la percepción es tanto corporal como emocional, y la actividad cognitiva es al mismo tiempo una forma de acción y de pensamiento. La percepción no es la receptividad pasiva, sino la capacidad creativa y hábil para responder y adaptarse a las circunstancias (Yakhlef, 2010). En este sentido, las dimensiones que Wacquant observa en el habitus resultan indisociables.

habilidades sensomotrices y destrezas cenestésicas (Wacquant, 2015) que se perfeccionaron en y para la acción útil. El componente afectivo refiere a la implicación emotiva de la persona con los objetos, las acciones y las personas que habitan el mundo de la práctica que se trate.

La experiencia compartida en el aprendizaje de la práctica contiene un tinte emocional afectivo pues éste es parte fundamental del sentido del baile y de las relaciones entre los practicantes. En la siguiente tabla muestro los componentes del habitus que observo en la práctica del *breaking*.

**Tabla 8. Orientaciones del habitus en la práctica del *break dance***

<b>Orientaciones del Habitus</b>	<b>Observación en el Break dance</b>
Cognitiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conocimiento técnico: diferenciación mediante el reconocimiento y la denominación de los movimientos</li> <li>• Conocimiento de la lógica gímnica para llevar un movimiento a cabo, y que se transmite mediante el lenguaje oral y el señalamiento corporal</li> <li>• El conocimiento sobre el campo de la práctica: sobre <i>crews</i>, <i>spots</i>, eventos, competencias y de la cultura Hip Hop</li> </ul>
Afectiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compromiso</li> <li>• Involucramiento</li> <li>• Motivación</li> </ul>
Conativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Automatismo de los movimientos</li> <li>• Baile semi inconsciente cuando la fatiga está a punto de vencer al practicante</li> </ul>

Esta distinción permite ver con mayor claridad lo que hace que un *bboy* o una *bgirl* se conviertan en tales, en otras palabras, lo que es necesario para que un joven incorpore el conocimiento, los movimientos especializados, así como la sensibilidad emotiva necesarios para las apuestas del juego social del *break dance*, que como actividad interiorizada implica un compromiso colectivo con el mundo.

La práctica que observo supone un uso intencional del cuerpo, esa intencionalidad es su característica más sobresaliente, puesto que los practicantes se someten a voluntad un aprendizaje y disciplinamiento corporal específico que, si bien requieren de esa ejecución automática del movimiento que no es reflexiva, ésta es producto de un aprendizaje donde se descubre una reflexividad objetiva, dado que no es sólo mimético, sino también a base de explicaciones orales y señalamientos

corporales<sup>49</sup>. Reflexividad que como planeación estratégica aparece en la batalla. De esta manera, no desestimo que hay una incorporación que no necesariamente pasa por la reflexividad, que va formando parte de lo que las personas hacen, sin embargo, lo que me interesa conocer es cómo la práctica intencional y con sentido produce ese *habitus del practicante, bboy o bgirl*.

Pensar al *break dance* desde la categoría de *habitus* en este trabajo, es pensar una práctica donde se incorporan disposiciones específicas de modo reflexivo, que devienen inconscientes e involuntarias al constituirse en el cuerpo, porque las prácticas corporales y los procesos de pensamiento no son una relación dicotómica (Yakhlef, 2010). Las disposiciones se traducen en técnicas corporales eficaces, adquiridas bajo la repetición e imitación constantes que operan en el marco de una razón práctica, y que generan determinados capitales con función ordenadora del grupo. Pero además construyen identidad.

El aprendizaje del *break dance* involucra un proceso prolongado de rompimiento de los esquemas corporales, tanto sensoriales, como motrices y reflexivos, y la constitución de nuevos. El desafío y la superación de los límites del cuerpo desarrollan un sentido práctico, y funciona también como metáfora para el replanteamiento de otros aspectos interiorizados sobre los límites de la acción, no únicamente física (Soto, 2014). En consecuencia, surgen nuevas formas de hacerse patente en el mundo, de percibirlo e interpretarlo, de actuar en el espacio-tiempo y de interacción. Nuevas formas de reconocerse y de confluir en el estar juntos, confluir que construye la identidad de estos jóvenes que mediante el baile afirman su yo, y que es a la vez producto de una colectividad. La *crew* posibilita un estar-en-el-mundo y en la interacción con los otros.

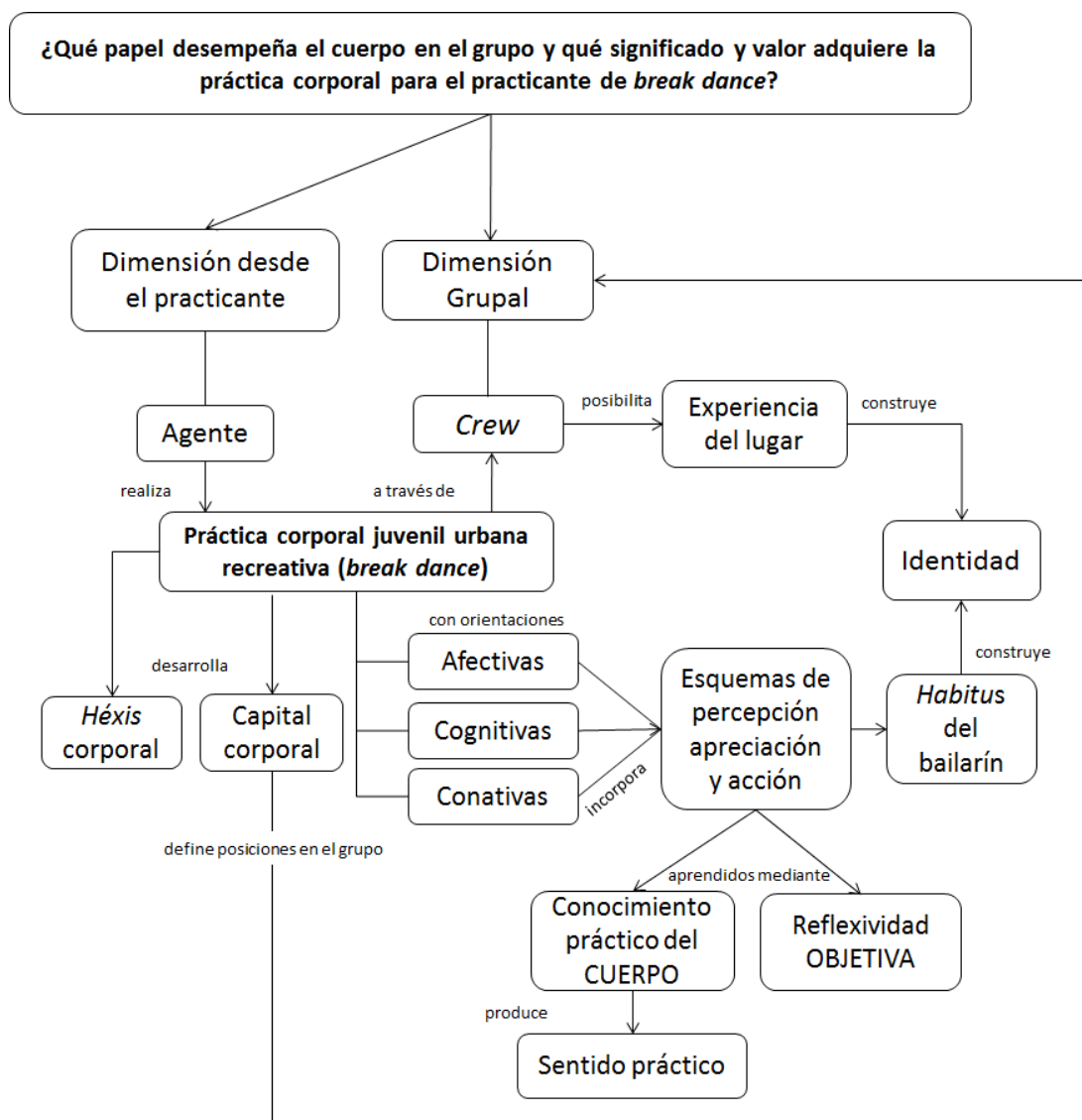
Visto a la luz de la reflexión teórica, el aprendizaje implica la construcción de identidades, la transformación y el cambio en las personas. El proceso de forjar una identidad en la actividad es un avance a lo largo de una trayectoria de participación en la práctica de grupo (Yakhlef, 2010). El apoyo y la labor de equipo contribuyen a la construcción de un cuerpo colectivo donde el esquema corporal de cada individuo crece con la incorporación de del de los otros (Crossley, 2001), así se entiende que la *crew* crezca con las incorporaciones de cada integrante.

---

<sup>49</sup> Para Wacquant la transmisión es de modo práctico, no pasa por la meditación teórica, sin embargo, en su trabajo de descripción etnográfica se deja leer un aprendizaje más complejo que incluye explicaciones, corrección de las posturas y señalamientos corporales, aunque el aprendizaje es primordialmente gestual, visual y mimético (Wacquant, 2006).

A modo de síntesis gráfica de este capítulo, el siguiente esquema muestra la propuesta de abordaje del *break dance* vista desde la dimensión tanto del practicante como desde la *crew*.

**Figura 3. Modelo analítico de la práctica corporal del *break dance***



La propuesta sobre la dinámica de la práctica corporal y la corporeidad de los bailarines es: el practicante (*bboy* y *bgirl*), en su calidad de agente, lleva a cabo una actividad denominada *práctica corporal juvenil urbana recreativa (break dance)* con el grupo de pares que elige (*crew*), y con el que tiene una experiencia particular del espacio de entrenamiento, así el espacio compartido es una dimensión de su identidad grupal. Esta práctica con orientaciones afectivas, cognitivas y conativas incorpora en el practicante esquemas de percepción apreciación y acción (*habitus*) que es la otra dimensión

constitutiva de la identidad, a través de un aprendizaje que implica reflexividad objetiva del movimiento, a la vez que automaticidad en él. Esta forma involuntaria de ejecución produce el sentido práctico del baile. Además, durante la práctica, los *bboys* y *bgirls* desarrollan un tipo específico de hexis y capital corporal que a la vez definen su posición en el grupo de adscripción.

### **2.3 La práctica corporal como tecnología de género**

Como señalé previamente los procesos de identidad y socialización no se viven de la misma manera entre hombres y mujeres (Garcés, 2011), los jóvenes hacen y experimentan su práctica de manera diferenciada, especialmente por género. En este sentido, es necesario detenerme en el papel específico de las mujeres en el grupo, y para hacerlo me valgo de la sugerencia de Teresa de Lauretis quien con su categoría *tecnología de género* me permitirá ver al *break dance* como una práctica genéricamente diferenciada, donde tiene lugar un ámbito de discriminación y segregación de género. El sistema de significados en el grupo que define los valores del mundo sexuado, es al mismo tiempo producción material de los cuerpos que realza rasgos distintivos (De Lauretis, 2000); en este sentido, la finalidad de las tecnologías de género como procedimiento en el ámbito de la acción, del hacer, es la producción de sujetos diferenciados a partir de la atribución de pertenencia a una de dos clases, hombre o mujer (Moreno, 2011), en otras palabras, son generadoras de género.

Es importante señalar que las culturas juveniles han tendido a ser vistas como fenómenos masculinos o androcéntricos (Feixa, 1999), otorgando a los varones una posición central en la propia visión de la cultura. Como referí anteriormente, la juventud ha sido definida como una etapa intermedia o un paso transitorio hacia la adultez, en donde el individuo sufre un proceso de emancipación de la familia de origen y de construcción de una identidad propia, con expresiones en el ámbito público y laboral fundamentalmente. En cambio, para las mujeres la juventud ha consistido tradicionalmente en el tránsito de una dependencia familiar a otra, confinándolas al espacio privado doméstico, y alejándolas a la vez de la calle, mismo que aparece como espacio de recreación y ocio privilegiado de las culturas juveniles (Feixa, 1999, Urteaga, 1996)<sup>50</sup>. En este sentido, las agrupaciones juveniles funcionan como espacios

---

<sup>50</sup> Para Maritza Urteaga, hasta finales de los años sesenta la participación de las mujeres en agrupaciones juveniles era extraña y moralmente censurada, “una mujer en la calle era casi sinónimo de “mujer pública”, esto es prostituta” (Urteaga, 1999:102). Fue esencialmente por los movientes estudiantiles de

donde los varones encuentran reafirmación de la virilidad “tanto en sus actividades violentas como estética dura” (Feixa, 1999: 6), y desenvolvimiento en el ámbito público.

En lo que compete al *break dance*, las mujeres han tenido presencia en la práctica desde que ésta surgió en los barrios marginales neoyorquinos de los años setenta (Chang, 2014)<sup>51</sup>, sin embargo, las autoras Angela McRobbie y Jenny Garber sugieren que la ausencia e invisibilidad de las mujeres en las culturas juveniles es resultado de un estereotipo generado por investigadores e informantes hombres (MacRobbie, Garber, 1983 en Feixa, 1999)<sup>52</sup>. Se entiende entonces que la imagen estereotípica del *break dancer* refiera directamente al cuerpo joven y masculino. No obstante, las diferencias de género tanto al interior de la práctica, así como la forma en que son vistas y juzgadas las mujeres practicantes, muestran que no es lo mismo ser *bboy* que *bgirl*. Las jóvenes, por lo general, se encuentran situadas en un rango de actividades subordinadas y pasivas (Feixa, 1999, Urteaga, 1996) ya que son los varones los que desempeñan el papel de maestros y líderes en las agrupaciones mixtas, por su parte, las agrupaciones de *bgirls* posibilitan un espacio donde construyen su identidad femenina, marcada fuertemente por rasgos masculinos.

Ahora bien, el enfoque de la tecnología de género permite ver al *break dance* como una tecnología que permite a los jóvenes efectuar “por cuenta propia y con la ayuda de otros, ciertas de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (Foucault, 1984: 48). El encuentro y construcción de sí mismos no es un repliegue, sino que es colectivo.

---

finales de la década que se produjo cierto cuestionamiento frente al papel tradicional femenino por parte de las culturas juveniles.

<sup>51</sup> Según Jeff Chang, los DJs invitaban a *bboys* y *bgirls* a bailar en las *house parties* o en los clubes, y las *crews* más antiguas y conocidas por realizar giras de difusión del *break dance* y por su participación en cintas cinematográficas como los New York City Breakers y los Rock Steady Crew, incluían también *bgirls*. Sin embargo, en las primeras fotografías que captan al *break dance* tomadas por Matha Cooper en 1974, las mujeres aparecen al fondo y sugieren ser más espectadoras que practicantes (Chang, 2014).

<sup>52</sup> Por su parte, Silvia Elizalde apunta que el androcentrismo como la propensión a considerar a los varones como “sujetos de referencia de la juventud” se constata en el conjunto global de investigaciones pues: i) las mujeres han sido invisibilizadas como productoras de prácticas y sentidos de la juventud, y han quedado sumidas en la representación hegemónica de lo “juvenil-masculino”, ii) son el referente empírico de análisis basados en *cuerpos biologizados* (reproducción, sexualidad, salud/enfermedad), y iii) conciben al género como sinónimo de diferencia sexual, como dato demográfico, variable analítica o como criterio descriptivo entre hombres y mujeres (Elizalde, 2006:95).

Por su parte, Catherine Louveau también reflexiona sobre la elección voluntaria de las disciplinas, y aclara que las prácticas corporales son sexuadas, es decir que hombres y mujeres se distribuyen muy desigualmente en las actividades físicas, debido en gran parte a la asignación de prácticas a cada uno de los sexos según las lógicas internas de las actividades. Pero también destaca que esta sexuación corresponde a un orden social de género incorporado desde la infancia, es decir a un *habitus* primario construido en el proceso de socialización. Así, a los hombres les toca las actividades donde haya que expresar fuerza, coraje, combate, riesgo; en cambio, a las mujeres les corresponde la práctica de actividades estetizantes, la danza, por ejemplo, donde la apariencia es primordial (Louveau, 2007).

Aclaremos que el *break dance* se encuentra justo en el límite entre lo deportivo y lo dancístico, característica que permite la afluencia considerable de mujeres practicantes. Sin embargo, la lógica al interior del grupo, sea esta de segregación y menosprecio, o de inclusión y enaltecimiento, revela que las mujeres están sujetas a discursos genéricamente diferenciados. Puesto que en las prácticas corporales el cuerpo es la herramienta de trabajo (Louveau, 2007), y que el género es un proceso capaz de producir hombres y mujeres (De Lauretis, 2000)<sup>53</sup>, la práctica del *break dance* como tecnología de género actúa no sólo en el plano simbólico, sino en la forma física de la producción del cuerpo. Hortensia Moreno propone reflexionar a la tecnología de género desde la capacidad del *habitus* para “engendrar razonables que tienen un esfuerzo continuo en las prácticas corporales” (Moreno, 2011: 50).

Así, en el baile se tiene que las mujeres sienten que sus movimientos y el capital corporal, no únicamente las habilidades y destrezas físicas, sino la estética que desarrollan como la musculatura, sean considerados atributos que no corresponden a lo “femenino”. No obstante, el orgullo que manifiestan por esas cualidades, pues inversión de tiempo, esfuerzo y privaciones necesarias para conseguir determinadas ganancias (Louveau, 2007) es satisfactoria en sí misma. Las ganancias son observables materialmente en el cuerpo eficaz para la práctica, y simbólicamente ya que buscan deliberadamente romper con el estereotipo de la mujer débil e incapaz corporalmente.

---

<sup>53</sup> De Lauretis define el género como un “complejo de costumbres, asociaciones, percepciones y disposiciones que nos generan como mujeres” (2000: 54) y asegura que “la construcción del género es al mismo tiempo el producto y el proceso de su representación” (2000: 39). Así, las tecnologías de género, por tanto, están ligadas con las prácticas culturales, los discursos y las instituciones capaces de crear “efectos de significado” en la producción de sujetos hombres y sujetos mujeres (Moreno, 2011). En conclusión, el género y las diferencias sexuales serían efecto de representaciones y prácticas.

Por otro lado, en la práctica también se reproducen actitudes o conductas de género plasmadas en la preocupación constante por la apariencia y los efectos de la sudoración o por la suciedad de la indumentaria, que son inherentes al esfuerzo físico y el entrenamiento del *break*. Así se comprende que el “ser en femenino” comprendido como lo que hacen las mujeres, a menudo se reduzca al “ser percibido”, y que esta percepción se inscriba en una relación de dependencia frente a los otros, en particular frente los hombres (Louveau, 2007, Bourdieu, 1998). Ahora, la libertad sexual de las mujeres está condicionada por la dimensión moral, pues es considerada como una conducta no apropiada en el universo del *break* porque tiene un efecto devaluarte o desestimador no sólo para el baile propio, si no del grupo, volviéndose una opinión generalizada que juzga a las mujeres. Por lo tanto, sus encuentros sexuales, noviazgos o flirteos se recomiendan fuera de los grupos, es decir, no con los pares que constituyen a la práctica, o bien tiendan a ocultarse o negarse.

Por su parte, la relación de las mujeres con el espacio, particularmente con el espacio urbano donde acontece el *break dance*, es doblemente oprimida. Por un lado, porque su presencia en lugares públicos es considerada “fuera de lugar” (Segovia, 2015), por el otro el baile es sinónimo de exclusión y de otredad. En consecuencia, la experiencia de las mujeres cuando entrenan en *spots* callejeros, dado el estilo de ocupación y apropiación espacial derivado de la práctica del baile urbano, está atravesado por el género desde el momento en que el “estar en el espacio” de las mujeres es diferente del de los hombres (Moreno, 2011). La diferencia tiene que ver con la amenaza de invasión al propio cuerpo, su entrenamiento en las calles es motivo de miradas lascivas e insinuaciones verbales, además, muchas mujeres viven el espacio disponible para el movimiento como algo constreñido que indica una carencia de confianza en el propio cuerpo, por ejemplo, el miedo a salir lastimadas es mayor en las mujeres que en los varones. A menudo “experimentamos nuestros cuerpos como un estorbo frágil, en lugar de verlos como el medio para la puesta en acto de nuestras intenciones” (Young, 1990, en Moreno, 2011: 40).

De acuerdo con la afirmación “los dispositivos de poder se articulan directamente en el cuerpo” (Foucault, 1984: 184), en el *break dance* las mujeres encarnan una doble lucha que hace frente a aquellos dispositivos, porque tienen que reivindicarse y validarse tanto hacia afuera como hacia adentro del grupo, sobre la representación hegemónica de la capacidad del cuerpo femenino (Soto, 2014),

representación que está incorporada en los hombres y que guía su concepción masculinizada del baile. De ahí que mediante la experiencia corporal las mujeres rompan con algunos esquemas y representaciones de género que las condicionan, a la vez que reproducen otros, además, considero que hay rasgos en ese orden que permanecen inamovibles en otros ámbitos donde se desempeñan las mujeres, como en el laboral, el familiar, el escolar o las relaciones de pareja, pues siguen estando asociadas a la domesticidad y al esquema dominante “heteropatriarcal” (Viera, 2014).

### III. Sobre la práctica y el espacio

El siguiente capítulo se divide en tres apartados, los cuales abordan desde diferentes aristas a la práctica corporal del *break dance* en la Ciudad de México. El primer apartado recupera brevemente los orígenes del *break dance*, en el segundo se presentan los hallazgos encontrados en campo como el aprendizaje, la distinción de género y una propuesta que distingue los diferentes momentos de la práctica, así como la experiencia del espacio que desde la práctica tienen los jóvenes. Finalmente, en el tercero se presentan unas breves conclusiones sobre el sentido que la práctica del *break dance* para los *bboys* y las *bgirls*.

Como he mencionado anteriormente, dadas las entramadas relaciones que articulan la práctica fue necesario hacer distinciones analíticas a modo de dimensiones que permitieran hacer observables esas relaciones en momentos particulares, las dimensiones son: la práctica, el practicante, el grupo y el espacio desde la experiencia del practicante. Éstas interactúan entre sí, no obstante, su profunda imbricación, resulta por momentos difícil distinguir dónde termina el practicante y empieza el grupo, o cuál es el límite entre la experiencia de la práctica y la del espacio.

En aras de mostrar un ordenamiento en la presentación de los hallazgos y resultados, mediante la dimensión de la práctica destaco las características del aprendizaje, la sincronía interaccional, las diferencias de género, las cualidades éticas, y morales, la valoración en términos afectivos y estéticos de la práctica, así como las posibilidades que ofrece al practicante como *momento vital*. En la dimensión del espacio incorporo la experiencia que el practicante tiene de los lugares a razón de su baile, además las características materiales que tienen la función de escenario, y como recurso simbólico. La dimensión del grupo distingue las relaciones y las dinámicas de las agrupaciones, el efecto del grupo sobre el practicante y como espacio de protección. Finalmente, en la dimensión del practicante se aborda su experiencia, sus motivaciones, el capital corporal y la hexis corporal, en aras de distinguir empíricamente el habitus del practicante de *break dance*.

### 3.1 Origen del *break dance* y la cultura Hip Hop

*Esto es más interesante que cualquier revuelta  
¡Estaban Bailando!*  
Martha Cooper

El primer elemento de los cuatro fundamentales que integraron a la cultura Hip Hop fue la música, inmediatamente vino el baile<sup>54</sup>, esta asociación es indivisible. Al hablar del *break dance* es inevitable hacerlo desde su inclusión en la (contra) cultura del Hip Hop. A pesar de que el significado del término es desconocido<sup>55</sup>, su origen se acuña al *disc jockey* o pinchadiscos; y hace referencia al movimiento de pasar o saltar de un disco a otro en el tornamesa: “*you hip and you hop*” (Reyes, 2007: 125). Sin embargo, el Hip Hop se fundó como una expresión artística de la otredad y la singularidad juvenil (Soto, 2014) especialmente por la adscripción de los jóvenes de sectores populares urbanos y su difusión a nivel mundial.

Las razones que incentivaron el surgimiento de este movimiento cultural se pueden remontar hasta 1953 con la *renovación urbana* de Nueva York, cuya intención de construir alternativas viales, intensificar el comercio y erradicar los movimientos sindicales emergentes, pero sobre todo, de demoler los barrios pobres de Manhattan, terminó por separar a la élite blanca de los habitantes de tez oscura (afroamericanos, afrocaribeños y latinos), judíos, irlandeses e italianos producto de la segregación racial (Chang, 2014). A finales de la década de los sesenta la mitad de la población blanca se encontraba fuera de los límites del condado del Bronx, mientras que en el interior se suscitaban peleas entre pandillas barriales juveniles, ya fuera por deporte, diversión o por poder. De 1968 a 1973 el barrio estaba dominado y repartido por las pandillas delincuenciales y violentas que aislaban unas de otras a las comunidades negras, latinas y blancas. Sin embargo, le daban estructura al caos del gueto, ya que las pandillas

---

<sup>54</sup> Estos componentes son i) la creación musical de secuencias y ritmos personificada en la figura del *disc jockey* (DJ) por medio la manipulación de tornamesas y de recursos como la mezcla, el recorte y el rasgueo de canciones, ii) el *break dance*, baile callejero que posee formas dancísticas propias, iii) el grafiti, arte pictórico de técnica libre destacado por su ilegalidad, comúnmente realizado en muros, calles y vagones de trenes, como forma de apropiación gráfica del espacio público y demarcación de la territorialidad de las bandas, y iv) el canto o composición rítmica basada en secuencias de rimas con una intención discursiva específica con una lógica conversacional del rapero o *master of ceremony*, MC (Parker, 2009, Reyes, 2007). Sin embargo, con el tiempo se han agregado prácticas que enriquecen, a la vez que complejizan la cultura del Hip-Hop tales como el *beat box* que es una forma de percusión vocal utilizando la boca, la lengua, los labios y la voz, así como palmadas y golpes leves en las distintas cajas de resonancia de una persona (Parker, 2009)

<sup>55</sup> Otra fuente advierte que proviene del sonido hip/hop producido en las marcas militares (Soto, 2014).

surgen como procesos de socialización primaria (Valenzuela, 2010), en el caso del Bronx, discordantes con las instancias institucionales de la escuela y la familia, pues muchos de los jóvenes pandilleros eran huérfanos, y la oferta educativa era escasa.

Para hijos de inmigrantes ausentes, huérfanos y jóvenes en situación de abuso, la pandilla era su resguardo, les daba protección y la sensación de pertenencia identitaria y familiar, canalizando sus energías contra enemigos en común. Las pandillas formaban alianzas y se declaraban la guerra entre ellas, la más poderosa eran los Gueto Brothers con más de mil miembros. Por otro lado, el porcentaje de desempleo juvenil era alarmante, 80% de los jóvenes en edad laboral estaban parados y sometidos a la vagancia, pero “si la cultura del blues se había desarrollado en condiciones de opresión y trabajos forzados, la cultura del Hip Hop surgiría, precisamente, de la falta de trabajo” (Chang, 2014: 25), sumado a la *negligencia benigna* que consistió en el recorte de gastos para barrios marginales, dejándolos en el abandono. Hacia 1977 no sólo se trataba de una situación de pobreza, marginalidad, exclusión y estigmatización, sino que la propia geografía urbana había cambiado, los más de mil incendios intencionales ocurridos en el verano de ese año (los arrendadores contrataban pandilleros para provocar los incendios con la finalidad de cobrar el seguro de los edificios) mostraban un horizonte que socavaba la voluntad de los habitantes. Sin embargo, la generación juvenil del 77 ante la panorámica apocalíptica ofrecida, se puso a bailar (Chang, 2014).

La tregua entre pandillas convocada por los Guetos Brothers el 8 diciembre de 1971 a causa del asesinato de su integrante Black Benjie quien promovía la paz entre las ellas, sucedida por los integrantes de otras tres bandas apenas seis días antes, si bien no cumplió el cometido de convencer a las pandillas del barrio entero de no confrontarse, marcó un precedente significativo, pues se vio por primera vez que la paz era una alternativa viable. Dos años más tarde los líderes pandilleros habían crecido y buscaron opciones laborales, entre ellas el ejército, las bandas estaban desapareciendo, en su lugar se empezaron a formar pequeñas agrupaciones regionales, *crews* (la palabra *crew* reemplazó la palabra pandilla) que se reunían en torno a los DJs más famosos del momento cuando organizaban y animaban las *house parties*, populares entre las escuelas secundarias. Frente a las limitadas opciones para la juventud, las fiestas y la diversión se convirtieron en el interés principal para muchos (Soto, 2014), donde se recurrían a la violencia sólo ocasionalmente (Chang, 2014). La agrupación más antigua y que aún sigue activa a través de sus nuevas generaciones es la *Rock Steady Crew*.

Los DJ pilares en la construcción de la cultura Hip Hop y la música que movería a toda la generación fueron Clive Campbell alias Kool Herc, Joseph Saddler alias Grand Master Flash y Afrika Bambaata Aasim, quienes cortaban la música si algún pleito, problema o pelea se suscitaba. La violencia regulada se fue trasladando poco a poco al terreno del baile en forma de competencia que motivaba a los jóvenes. Pero fue Kool Herc quien noto que las personas esperaban el break instrumental<sup>56</sup> de las canciones para bailar “cuando la sección rítmica se explayaba de manera más primitiva, nada de melodías, estribillos o canciones” (Chang, 2014: 109). Consiguió potenciar y mantener el ritmo, influenciado por a la música *Dubbing* jamaicana; su proyecto consistió en alargar las partes instrumentales, haciendo surgir la base rítmica conocida después *break beat*. El *breaking*, *bboying*, *breakdancing*, o comercialmente conocido como *break dance*<sup>57</sup> debe su nacimiento musical en 1974 cuando Herc introdujo los *break beats* usando las canciones de James Brown (Soto, 2014). Pero la acción tenía lugar dentro de los *ciphers*<sup>58</sup> de baile, formados por chicos con energía y personalidad que saltaban al centro de la pista y competían entre sí con sus mejores movimientos. Kool Heck llamaría a estos jóvenes *bailarines del break*, “*break boys*” y “*break girls*” o en su abreviación “*bboys*” y “*bgirls*”. Los estilos de baile comenzaron con ejecuciones más elaboradas de algunos pasos de James Brown que se mostraban por televisión, el estilo y la gracia eran las cualidades del baile que se tornaba ya un espectáculo.

La actitud de los jóvenes al bailar se caracterizaba por su agresividad, fiereza y confianza, el estilo era una forma de agresión cuya intención era dominar al otro. Había sólo dos cosas que distinguía al *breaking* de las artes marciales y los combates: la música y la *no realización* de los golpes, por otro lado, la guardia alta y la posición de ataque eran características en los *bboys*, pues muchos tenían sus orígenes en las pandillas. Los duelos organizados entre grupos rivales, herencia de la rivalidad

---

<sup>56</sup> Un “*break*” en el jazz es el interludio improvisado de los solistas entre las melodías de una composición.

<sup>57</sup> En el trabajo de campo de la presente investigación, el uso de los términos *bboying* y *breakdancing* no fue encontrado, mientras que la denominación *breaking* frente a la de *break dance*, esta última como producto comercial difundido por los medios de comunicación, no aparece tajantemente separada. Si bien algunos practicantes hacen la distinción porque al decir *dance* se redundaba en la condición de baile, *el break en sí es un baile, no dices salsa baile o tango baile, por eso el término correcto es breaking* (*bboy Sietres*), o para rescatar su carácter cultural, *es mejor decir breaking porque break dance es ya un producto comercial* (*bboy HosoH*), sin embargo los términos *breaking*, *break dance* y la abreviación *break* suelen usarse de manera indistinta, razón por la que en este trabajo tampoco se hace la diferenciación en la nomenclatura.

<sup>58</sup> Nombre que reciben los grupos de *breaking* o rap que se reúnen para competir, formando un círculo y turnándose para exhibir sus habilidades (Chang, 2014)

pandillera, dieron nacimiento al *up rock*, baile de guerra que reinventó la tradición de la *línea apache* como rito de iniciación. Los rivales se ponían en fila enfrentados y simulaban golpes y apuñalamientos entre sí, a veces el baile bastaba para resolver la disputa, en otras, empeoraba el conflicto (Chang, 2014).

Quienes tuvieron mayor influencia en la renovación del baile de guerra fueron los puertorriqueños, entre 1975 y 1979 los *crews* de baile crecieron notablemente entre esta población, y del *up rock* se pasó al suelo. La progresión del género había quedado establecida: bailar de pie-bailar en el piso, en ese orden. Los pasos comenzaron a ser cada vez más llamativos, como el *boyoin* o *rebote*, por ejemplo, en el que el bailarín hacía rebotar el pompón del gorro que llevaba puesto, agitando y contorsionando su cuerpo, asimismo el cuerpo del *bboy* también se convertía en pompón, pues luego de una rutina de movimientos de pie, *rebotaba* dejándose caer al piso y subiendo continuamente. Los movimientos fueron recibiendo su nomenclatura de acuerdo a lo que se veía (Chang, 2014). Denominaciones como *cork and screw*, *freezing*, *rock* o *Frankenstein*<sup>59</sup> se volvieron de uso corriente para distinguir los pasos. Los niños que formaban las *crew* de *breaking* (la mayoría tenía entre once y trece años) no tenían la edad suficiente para entrar a las discotecas, el baile se practicaba en los pasillos de los edificios y en sus casas, y se exhibía en las *house parties* y en las fiestas al aire libre.

Fue cuando las pandillas dejaron de controlar las calles que los *bboys* invadieron el barrio, las calles y los parques. La “basura” de cartones y piezas de linóleo producto de las remodelaciones de pisos por alfombras en los edificios de la ciudad, sirvieron como pistas de baile (Soto, 2014). Para los *bboys* que no usaban estos recursos para evitar lastimarse, la práctica les trajo consecuencias sensibles, debido al concreto áspero y los restos abundantes de vidrios en los parques que los hacía llenarse de moretones, raspaduras y cortaduras, mismas que se convertían luego en *cicatrices de guerra* (Chang, 2014).

Sin embargo, los jóvenes crecieron y sus gustos musicales cambiaron, las fiestas estaban cada vez menos concurridas y el hip hop musical amenazaba con extinguirse.

---

<sup>59</sup> El *cork and screw* (corcho y tornillo) consistía en bajar al piso girando, saltar abriendo las piernas y dar un grito. El término *rock* (mecer), refería al contoneo y los pasos con movimientos coordinados de pie. Los *freezing*, eran posturas estáticas, *congeladas*. El término está precedido del nombre de la postura, como *chair freeze* o *baby freeze*, estos *congelamientos* esencialmente se hacían en parados de manos o en posturas que no apoyaban los pies. El *Frankenstein* en cambio, aludía al movimiento del monstruo de la película (Chang, 2014).

En 1979 muchas *crews* se habían desintegrado y los *bboys* más legendarios dejaron de practicar su arte. Hacia 1980 Richard Colón, alias Crazy Legs, a sus trece años se inicia en una misión de rescate: recorrer la ciudad y batallar con los *bboys* que aun fueran activos, reclutarlos y mantener vivo el baile. De esta forma se ganaría la entrada a la *Rock Steady Crew*, inaugurando la segunda generación de la agrupación y convirtiéndose en un imán para los jóvenes que de forma aislada seguían bailando. Aquella segunda generación tomó su legado muy en serio, logró extender la práctica y las batallas de baile a otros escenarios urbanos como las pistas para patinar. La finalidad que buscaban estos jóvenes con mostrarse era evidenciar al mejor *bboy* con base en sus movimientos y estilo.

Fueron precisamente Crazy Legs y Kenneth James Gabbert, alias Ken Swift, ambos miembros de *Rock Steady Crew*, quienes modificaron y transformaron el baile en algo más avanzado, incorporando los movimientos de las artes marciales que veían en las películas de Bruce Lee, y otros como los *backspin*, *headspin* y *handspin*, *suicide* o *windmill*<sup>60</sup> que terminaron por convertirse en cánones. Movimientos descubiertos por accidente, serendipia que añadió al baile una nueva “mecánica corporal, mayor dinamismo y velocidad” (Chang, 2014: 181). Así, de los jóvenes reclutados surgieron otras agrupaciones como los *New York City Breakers* y los *Dymanic Rokers*, la competencia de los *Rock Steady Crew*, que cumplieron un cometido no planeado: representar la tradición del Bronx por medio de una expresión juvenil, que sería determinante para la cultura Hip Hop, “una nueva generación de jóvenes marginales cuya visión del mundo transmitía autenticidad, originalidad y libertad” (Chang, 2014, 186).

Para los *bboys* y las *bgirls* el *breaking* era una expresión de sí mismos, de su estilo, de tal suerte que la copia de pasos (o robo de rimas) era la definición del *sin estilo*. La práctica se convirtió en una forma de mostrar la individualidad, la voluntad y la fuerza, y en la posibilidad de romper con los esquemas de movimiento del cuerpo al nutrirse de las artes marciales, los pasos de la mezcla de *soul* y *funk* de James Brown, o el *hustle* disco, y acogiendo constantemente nuevas fuentes de inspiración que daban “la posibilidad de volverse parte de la música” (Soto, 2014: 68), de dejarse llevar por los

---

<sup>60</sup> Los pasos *backspin*, *headspin* y *handspin* consisten en giros que toman como eje una parte del cuerpo, espalda, cabeza o manos, el *suicide* es una voltereta con caída de espaldas, mientras que el o *windmill* consiste en un paso de forma casi horizontal a nivel del piso que aprovecha el impulso del giro sobre la espalda extendiendo las piernas, de manera que se dibuja con ellas un molino.

impulsos vitales a nivel grupal como la forma más segura de evitar una muerte colectiva. La práctica se volvió el eje de la vida juvenil, el foco de encuentro y *common ground* de integración y diversión que resignificó la vivencia de lo momentáneo.

Ahora, el Hip Hop como movimiento cultural juvenil revolucionario compuesto de un complejo entramado simbólico e ideológico de pertenencia identitaria (Reyes, 2007) tuvo como antecedente directo a Bob Marley, quien a través de su música había restaurado la unidad de su joven nación Jamaica. Afrika Bambaataa funda en 1973 la *Universal Zulu Nation*, en dónde reúne a las manifestaciones de las prácticas del DJ, el MC, el grafiti y el *breaking*, y los propaga como los *cuatro elementos* esenciales de la recién inaugurada cultura Hip Hop<sup>61</sup>. La *Universal Zulu Nation* fue la primera institución de Hip Hop en el mundo<sup>62</sup>, estuvo inspirada en la película *Zulu* de 1964 que contaba la historia de la batalla sudafricana de *Rocke's Drift* de 1879 y que impacta a Bambaataa por las imágenes de la solidaridad negra. El DJ ve en esta cinta una analogía con lo que los jóvenes neoyorquinos vivían, pues mostraba a los zulúes como una masa primitiva homogénea con ritos dancísticos de victoria, negada a rendirse frente a las bayonetas del ejército británico (Chang, 2014). El objetivo de la organización de Bambaataa era la restitución de la paz conduciendo a los pandilleros hacia actividades positivas, y canalizar las habilidades de lucha en competencias no sangrientas.

Con algunas excepciones, la *Zulu Nation* comenzó una época en el Bronx sumergida en la atmósfera de fiesta, estilo y optimismo juvenil que intentaba superar las diferencias raciales y territoriales entre los grupos, integrando a la generación del 77 como una fuente de poder y respeto en las calles, con acceso a oportunidades recreativas. Promoviendo los valores en su lema *peace, love, unity and having fun*, establecía a la vez un código de conducta que orientaba el modo de vida de adscritos a la cultura Hip Hop como zulús. En la década de los ochentas las expresiones juveniles y libres en el Bronx eran en sí mismas un acto revolucionario artístico que transformaba vidas (Chang, 2014). El mensaje de los beneficios que ofrecía el Hip Hop era inclusivo para todo aquel que quisiera corregir su camino, en este sentido implicaba el compromiso de los interesados; transformarse era una cuestión de decisión.

---

<sup>61</sup> Posteriormente añadiría al *overstanding*, *supraconocimiento* como quinto elemento, entendido como la *sabiduría apropiada* o incorporada.

<sup>62</sup> Una institución más reciente fundada en 1996 es el Templo del Hip Hop fundado por KRS One. En su libro *The gospel of Hip Hop, first instrument* declara una corriente espiritual fundada en el Hip Hop que puede transformar y orientar la vida de los practicantes por la conciencia colectiva que produce.

Sin embargo, el Hip Hop, incluida su expresión en la forma del baile urbano del *breaking*, no había salido de los once kilómetros que formaban los barrios del Bronx, el norte de Manhattan, Harlem, Queens y Brooklyn, el éxito mediático no había llegado. Por otro lado, la invisibilidad de las prácticas juveniles tenía ciertas ventajas, pues la única rendición de cuentas era ante los pares que conformaban las *crews*, además el sentido del Hip Hop se sintetizaba en el objetivo de distinguirse, hacerse valer y reconocer a fuerza de originalidad; demostrar que sobrepasaban las expectativas y limitaciones de lo que sus condiciones sociales y materiales les permitían, “eran más grandes, más salvajes, más audaces” (Chang, 2014). Crear algo único a partir de la nada era la clave para tener estilo en la generación.

El medio que catapultó al *break dance* haciéndolo conocible en Europa fueron: el documental *Style Wars* (rodado entre 1981 y 1983), el largometraje *Wild Style* (1982), y las películas *Flash Dance* (1983) y *Beat Street* (1984). *Style Wars* fue rodado con la intención de difundir el Hip Hop en todo Estados Unidos, sin embargo, no tuvo la respuesta positiva esperada, pues fue considerado un acto imprudente que fomentaba el vandalismo, sin embargo, con el tiempo se convirtió en el documental más influyente del grafiti y el *breaking*, y una de las películas más exitosas sobre el Hip Hop. Por su parte *Wild Style* fue un proyecto auto gestionado que tenía la intención de presentar una historia simple protagonizada con figuras del ambiente Hip Hop, es decir, no tenía el apoyo de actores profesionales. Logró captar la esencia del movimiento “sigue siendo la única película y banda de sonido que realmente refleja la excitación colectiva que genera sumergirse en la masa y dejarse llevar” (Chang, 2014: 243).

En cambio, *Flash dance* tuvo un éxito inesperado, en ella, integrantes de la *Rock Steady Crew* mostraban el *breaking* y hacían de dobles de la actriz protagonista Jennifer Beals. A razón de esta película Hollywood comenzará una oleada de films sobre Hip Hop, los más importantes: *Beat Street* y *Breakin'*. Este último amplió la participación de la *Rock Steady Crew*. *Beat Street* en cambio fue un proyecto más ambicioso pues reunió a los mejores DJs, raperos y bailarines del momento, entre ellos Kool Herc, Afrika Bambaata y *The Soulsonic Force*, *New York City Breakers* y *Rock Steady Crew* (estos últimos aparecieron en una batalla considerada clásica y legendaria). Sin embargo, el discurso fílmico simplificó el entramado complejo del Hip Hop para que el público pudieran entenderlo, omitiendo las tensiones, guerras y ataques policiales que marcaron la vida de los verdaderos protagonistas de la historia detrás de cámaras. y que

decidieron el rumbo de la cultura. No obstante, a mediados de 1984 los films lograron imponer al *break dance* en el *mainstream* internacional.

El espectáculo comercial empezó: los *New York City Breakers* inauguraron los Juegos Olímpicos de Los Ángeles en agosto de ese mismo año, escribieron manuales de baile, actuaban en performances televisados y participaron en la ceremonia del segundo mandato de Ronald Reagan. Los *Dynamic Breakers* realizaban espectáculos en vivo, cobrando sumas de hasta diez millones de dólares, líneas de juguetes tenían su nombre y vendieron superficies de linóleo portátiles para bailar, hasta *MacDonald's* grabó publicidad basada en el Hip Hop (Chang, 2014).

*Hip Hop has transformed our planet...changing the way you speak, think, dress, the way how music is made, the way how bussines is done... hip hop has chanced the wolrd.*<sup>63</sup>

Si bien la comercialización del Hip Hop en general y el *break dance* en particular los convirtió en mercancías desvinculadas de sus significados originales, al mismo tiempo permitió que estas formas de expresión artística llegaran a todo el mundo y que la organización *Universal Zulu Nation* se convirtiera en un organismo internacional<sup>64</sup>. La red simbólica de las prácticas del Hip Hop, ahora de alcance global, y la experiencia marginal que envuelve su origen tuvo buen recibimiento en los barrios pobres y segregados de algunos países latinoamericanos (Colombia, Ecuador, Chile, México), produciendo espacios culturales transnacionales y formas colectivas de identidad por la adscripción de los jóvenes en esas prácticas.

Específicamente en el caso mexicano, el *producto cultural* del *break dance* llegó masivamente por medio de los films, videos musicales y grabaciones caseras de batallas, presentaciones de los grupos en televisión y de concursos organizados de *breaking*, distribuidos esencialmente por medio de la piratería. Desde principios de los años noventa los pocos *bboys* de la capital mexicana solían ir al tianguis Cultural del Chopo en busca de estas grabaciones clandestinas en formato Beta o VHS, pues como espacio urbano de cultura alternativa juvenil permitía el flujo de *expresiones artísticas alternativas* (Nateras, 1995), además de la información directa de familiares o amigos migrantes radicados en los barrios donde surgió el baile, filtrándolo al país *en persona*.

---

<sup>63</sup> Idris Elba, *How Hip Hop Changed the World*, TV Movie, Dir. Sam Bridger, 2011

<sup>64</sup> El colectivo Planeta Rock con la filosofía pacifista de la *Universal Zulu Nation*, busca acercar la cultura del Hip Hop a los jóvenes de América Latina a través del festival anual que lleva el mismo nombre. Éste incluye *jams* de *breaking*, talleres, espacios de discusión, pintas masivas de grafiti y conciertos de rap.

### 3.2 El *break dance* en México

Desde la década de los ochenta los jóvenes mexicanos son concebidos como delincuentes violentos y consumidores de drogas (Reguillo, 2000). En estos mismos años, la creciente flexibilización y precarización laboral produjo un incremento en las tasas de desempleo y sub empleo juvenil (Suárez, 2013), generando una juventud desocupada y pobre en busca de pertenencia y reconocimiento. Hacia los años noventa esta visión se intensificó, considerándolos ahora tanto enemigos de la sociedad como víctimas favorables (Reguillo 2010), designaciones que siguen vigentes y hacen que los jóvenes se atribuyan a sí mismos el papel asignado.

En la Ciudad de México, el núcleo urbano más grande del país, los más de 4 millones de jóvenes que representan el 26% de la población son considerados institucionalmente como *problema* por decir lo mínimo<sup>65</sup>. Por otro lado, de acuerdo con los datos más recientes de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal (PGJDF)<sup>66</sup> la zona centro de la capital, específicamente la delegación Cuauhtémoc tiene los índices delictivos más altos, 2,353 averiguaciones previas (las estaciones del metro Pino Suárez e Hidalgo se consideran particularmente peligrosas por la concurrencia diaria), en tercer lugar, está la delegación Benito Juárez con 1206, y en cuarto la delegación Coyoacán con 1,036. Así se entiende que los grupos de *break dance* que concentran su práctica en la zona centro-sur de la ciudad de México sean directamente vinculados con actos delictivos.

La herencia de la visibilidad pandillera en México que desde principios del siglo XX asociaba a las agrupaciones juveniles de los sectores urbanos en extrema pobreza, vulnerabilidad y desarraigo, producto del crecimiento capitalista, el hambre y la expulsión del campo, sumado al proceso revolucionario, además de la asociación del incremento pandillero con los crímenes de sangre (Valenzuela, 2010), condenó a las agrupaciones juveniles pobres a la descalificación y vinculación dominante con el crimen. Vista así, la historia de la juventud en México es la historia de la “clase peligrosa” (Pérez, 2000). Para el caso particular de las agrupaciones de *breaking*, esta

---

<sup>65</sup> La declaración del Programa Nacional de Juventud 2008-2012 sobre el “sufrimiento” del impacto demográfico a consecuencia de una mayor proporción de jóvenes, no sólo en la ciudad sino el país, hace suponer que una de las razones del incremento de la precariedad laboral, la insuficiencia del sistema educativo y la violencia en México es que “sobran” jóvenes. (Suárez, 2013). En el programa vigente 2014-2018 aunque la palabra *sufrimiento* fue borrada, el discurso sigue siendo similar, pues se estima que el crecimiento juvenil comience a descender entre 2024 y 2028.

<sup>66</sup> Informe Ejecutivo de las Actividades de la PGJDF del mes de octubre de 2015.

condena refuerza la imagen estereotipada que vincula a la cultura del Hip Hop con el vandalismo, invisibilizando las cualidades de la cultura del trabajo colaborativo, las artes y la cohesión social (Olvera, 2014: 12).

En la década de los ochenta, para los jóvenes mexicanos de sectores populares, los grupos de pares ofrecían un nosotros compacto, que los dotaba de una forma de concebir el mundo, y construía su identidad colectiva enraizada al barrio, que como *territorio apropiado* mediante complejos procesos simbólico-rituales servía de demarcación de lo propio frente a lo ajeno. (Reguilo, 2000). Hacia los años noventa ocurre un cambio cardinal, las agrupaciones salen a las calles y toman la ciudad, situación que les permite experimentar y concebir el mundo de una forma distinta, a la vez que los hace parecer más violentos. Sin embargo, el tránsito del sedentarismo al nomadismo territorial y cultural les da la oportunidad de encontrar nuevas formas de relación entre géneros y productos culturales, (re)inventando mecanismos para sobrevivir a la violencia cotidiana y generalizada. Una de esas reinenciones es el *breaking*, el uso de las redes sociales y la inclusión del baile en videos musicales populares ha hecho más visible al *break dance* a la vez que se han convertido en fuentes de inspiración (Olvera 2014).

En este sentido, la importancia de las industrias culturales como mediadoras en la construcción identitaria de los jóvenes ofrecen no sólo expresiones, estilos y gustos imitables, visibles en la vestimenta o el gusto musical, sino también la construcción de redes tanto sociales como virtuales, y grupos organizados por estructuras y liderazgos definidos, así como rituales que los unen. (Valenzuela, 2010, Olvera, 2014). La juvenil disposición a formar parte de colectivos y trabajar por el bien común puede conjugarse con los procesos de apropiación y disfrute de bienes culturales y artísticos (Rodríguez, 2013), y se potencializan con el uso de Internet y las nuevas tecnologías de la información, instrumentos clave en la organización de los jóvenes. Así, las *crews* de Hip Hop en general y de *breaking* en particular, se pueden ver como organizaciones evolucionadas de las pandillas o bandas juveniles esquineras, orientadas a practicar uno o más elementos de esta manifestación y simultáneamente, dedicadas a desarrollar la conciencia cultural (Olvera, 2014). El movimiento no necesariamente pertenece a un barrio, sino que se tiene bases territoriales más amplias y con una actitud de convivencia entre grupos.

Finalmente, entiendo a la cultura juvenil del Hip Hop, de acuerdo a la recomendación de Maritza Urteaga, quien define a las culturas juveniles como “formas de vida y valores, de comportamientos prácticos y cosmovisiones elaboradas por colectivos juveniles de una misma generación en respuesta a sus consideraciones de existencia social y material, que son expresados mediante la creación de estilos de vida distintivos localizados fundamentalmente en el ámbito del ocio y en los espacios intersticiales de la vida institucional” (Urteaga, 2010: 206). En este sentido, me interesa posicionar a la práctica del *breaking* como parte de la cultura juvenil del Hip Hop, dentro de un complejo entramado colectivo, ético, estético interpretativo y recreativo, sometido a determinadas condiciones de posibilidad, pero sobre todo, como un complejo entramado de competencias corporales.

### 3.2.1 Más que un aprendizaje mimético

*Breaking significa volverse loco en el piso. Significa inventar un estilo propio (...) no es sólo una respuesta imperiosa al pulso de la música, sino también un combate ritual en el que la agregación se transmuta en arte.*  
Sally Banes

Como refiero en capítulos anteriores el aprendizaje del *break dance* es un aprendizaje sistemático donde la pedagogía práctica y mimética se articula con una descripción explícita de los movimientos<sup>67</sup>. Estos han sido nombrados y clasificados por los practicantes, y a lo largo del tiempo se han vuelto la forma tradicional de bailar: empezar con *top rock*, bajar a *footwork*, hacer algún *power move* y terminar con un *freeze*. En la en la siguiente tabla explico en qué consisten cada tipo de movimientos:

**Tabla 9. Movimientos que integran el *break dance***

Tipo de movimiento	Características
<i>Top rock</i>	Es todo el baile que se realiza de pie, básicamente refiere al balanceo del cuerpo y los brazos siguiendo el ritmo de la música o <i>break beat</i> . En el <i>top ropck</i> se usan también gestos que ayudan a demarcar el espacio y a llamar la atención del contrincante y la audiencia.

<sup>67</sup> Fue necesario realizar un glosario de competencias lingüísticas donde se explican los términos con base en las demostraciones y descripciones que los jóvenes hicieron de sus movimientos y los estilos de baile. Éste responde a la necesidad analítica de observar el papel que juegan tanto el lenguaje, como la explicación precisa en el aprendizaje de la práctica, y que además, refuerza la idea de la reflexividad. Así se puede observar que la práctica corporal es también una práctica discursiva. Para consultar el glosario ir al anexo I.

<p><i>Footwork/floorwork</i></p>	<p>Este término agrupa a todos los pasos que se realizan en el piso, normalmente apoyados en una o ambas manos, en cuclillas o mediante saltos bajos y giros. Algunos ejemplos de este tipo de movimientos son <i>six-step, four-step, three-step, two-step, one-step, middle swipes, babylove, pretzels</i> y <i>cc's</i>.</p> <p>Se trata de secuencias complejas elaboradas con pies, piernas, flexión y extensión de rodillas, que requieren mucha coordinación ya que suelen ejecutarse con rapidez. Son también valoradas las secuencias donde intervienen la capacidad creativa del practicante más que la reproducción de las formas preestablecidas. Los movimientos de <i>footwork</i> se usan normalmente como transición entre <i>top rock</i> y <i>power moves</i>.</p>
<p><i>Power moves</i></p>	<p>Son movimientos gimnásticos, acrobáticos y contorsiones, conocidos como movimientos de energía o poder, se realizan con fuertes transiciones y sus nombres derivan de las figuras que los practicantes dibujan esencialmente con las piernas como <i>air flare, swipe</i> y <i>windmill</i>. Los giros apoyando una parte específica del cuerpo como la cabeza o la espalda (<i>headspin</i> y <i>backspin</i>) también entran en la clasificación, así como los saltos morales con sus diferentes variantes (atrás, adelante, extendido y agrupado).</p>
<p><i>Freezes</i></p>	<p>Son básicamente posturas sostenidas a las que se llega luego de secuencias rápidas. Un <i>freeze</i> es la muestra de dominio total del cuerpo en movimiento, requiere no sólo del dominio de la técnica para ejecutarlo, sino de la fuerza y precisión para detener la trayectoria del movimiento en algún momento y mantenerlo <i>congelado</i>, el tiempo suficiente para que sea percibido y tenga el efecto intimidante o de desafío insultante en el oponente; así como la capacidad para regresar al baile con soltura luego de éste. Ejemplos de estos movimientos son <i>chair freeze</i> y <i>baby freeze</i>. Para algunos practicantes los <i>freezes</i> también incluyen las poses o placas (gestos representativos del grupo) porque éstas implican quedarse quieto un momento, ya sea para marcar el inicio o fin de alguna secuencia, para mostrar su pertenencia en alguna <i>crew</i>, o bien, para provocar al adversario. Los <i>freezes</i> se usan esencialmente para marcar y enfatizar el momento más difícil de la rutina, hacerlo requiere que el resto del baile sea fluido, lleve cierto ritmo y constancia en la velocidad o bien, un incremento progresivo, pues si el baile es pausado, lento o torpe, el <i>freeze</i> no tiene el efecto buscado.</p>

Existen algunos pasos llamados *fundación (foundation)*, sin embargo, la lista varía entre los practicantes. Una definición que se lee de las impresiones de los bailarines es que la *fundación* consiste en aquellos movimientos que actúan como estructuras a partir de las cuales un *bboy* o una *bgirl* comprende y construye su propio de baile, no obstante, se puede interpretar que hay tantas fundaciones como practicantes posibles. Por otro lado, considerando que como jóvenes que comparten un contexto, se puede definir a la fundación en el sentido de Marcel Mauss, como las técnicas corporales tradicionales y

eficaces que se transmiten de generación en generación que, por supuesto, van cambiando con el tiempo, lo que resultó eficaz para una generación puede no serlo para la siguiente.

*Hay pasos que son fundación, la originalidad es tema de importancia y tiene un lugar privilegiado, pero no se debe olvidar que es la fundación lo que te hace ser bailarín, saber la fundación, y ya después uno hace una construcción sobre esa base [...] si quieres ser bueno, lo que necesitas es tener corazón, echarle ganas sobre esa base, sobre esa fundación, sobre esas influencias de las que uno se va permeando se va construyendo como bailarín, se va haciendo más complejo como bailarín.* Goma-Rebel Beats

El conjunto de movimientos, tradicionales y no tradiciones, requieren una gran dedicación, técnica y disciplina para llevarse a cabo, además de fuerza y elasticidad muscular para poder soportar el peso propio, al tiempo que se hacen movimientos que por momentos desafían la gravedad. Pero además de la disciplina física el *break dance* exige una disciplina emocional y un sacrificio constante que poco a poco va regulando la vida de los *bboys* y *bgirls*, convirtiéndose en una escuela de moralidad que forja el carácter y el espíritu. Desbanaliza la vida cotidiana<sup>68</sup> en la medida en que la rutina corporal se convierte en un medio de acceso a un mundo grupal que entrelaza la aventura, el prestigio, el honor, el respeto, y la voluntad. El riguroso régimen corporal y moral del *breaking* define el estado de juventud de los practicantes y sella su identidad, transformando sus cuerpos en escenarios propios. En este sentido, el *break dance* les da la posibilidad de crearse a sí mismos.

En este punto conviene señalar que el término *bailarín* (que se ha utilizado de manera intercambiable con el de *bboy* y *bgirl*) no es únicamente un recurso lingüístico práctico para generalizar indistintamente a los y las practicantes, *ser bailarín* refiere directamente a las cualidades del *breaking* como practica dancística, así se comprende que los informantes se refieran a sí mismos también como bailarines. No obstante, los términos *bboy* y *bgirl* remiten en una sola palabra al modo en que los practicantes se definen, al tiempo que se relacionan con una actividad que va más allá del baile, porque involucra un modo de ser, de estar y de entender al mundo, triada que define la forma de vida de estos jóvenes.

---

<sup>68</sup> Para Bolívar Echeverría esta desbanalización surge de la ruptura de la vivencia cotidiana. El momento de ruptura concentra en sí a la actividad cultural, como momento reflexivo de cultivo de la identidad singular de una vida social (Echeverría, 1998).

En las secuencias que articulan el baile se lleva una forma narrativa generacional (Chang, 2014), es decir, la historia corporal de un grupo se manifiesta en el baile. En la década de los ochenta los jóvenes neoyorkinos comenzaban imitando los movimientos de los pandilleros al apuñalar a sus adversarios, hacían un *footwork* similar al juego de piernas característico de Muhammad Ali y los movimientos en el piso de James Brown, se inmovilizaban en poses que recordaban la particular chilena de Pelé, pero apuntando a la cara del contrincante, y terminaban con una sonrisa a lo Bruce Lee o sacando la lengua como los maoríes (Chang, 2014), en la actualidad los grupos mexicanos, si bien tienen a su disposición un mayor repertorio de movimientos para enriquecer su baile (producto de la trayectoria de sus predecesores), éste en gran medida corresponde a la historia de la agrupación. La reflexión de Jacob Gavia, es muy pertinente es este caso:

*El break dance es muy libre, tiene estructuras esenciales que se pueden entender en cualquier parte del mundo, y se ve en los bailarines; por ejemplo, los de Brasil bailan break muy diferente a los de Corea [...] me gusta venir a México y ver a los bailarines porque creo que todavía tienen algo esencial [...] la forma como entran a los círculos, todos tienen tanta hambre de ser, que hay más energía y emoción aquí que en Estados Unidos. Kobbo-Twisted Flavors Crew.*

Así por ejemplo el *breaking* de *Twisted Flavors Crew*, como bien indica su nombre, los sabores que caracterizan a cada bailarín logran una amalgama entre precisión técnica, creatividad artística, movimientos tradicionales del *breaking* y elementos de los bailes folclóricos mexicanos. Mientras que *Ovarios Crew* refuerzan la lucha que como mujeres enfrentan, intentando reivindicar mediante sus gestos y posturas su condición desfavorecida representada en las construcciones piramidales que hacen con sus cuerpos, marcando en la cima el signo de victoria, bien sea levantando el puño o dibujando con las manos los ovarios femeninos. La historia cobra sentido y forma en el virtuosismo y estilismo de los *bboys* y las *bgirls*, los cuerpos se diferencian a razón de sus técnicas corporales porque en ellas se sintetiza la historia de su grupo.

Se pueden identificar al menos dos generaciones de practicantes en la Ciudad de México, aquellos cuyos movimientos corresponden a los más tradicionales, denominados *vieja escuela*, y los que incorporan nuevos elementos, sobre todo acrobáticos o de otros estilos de *breaking* llamados *nueva escuela*. El caso de Samuel Serrano es ilustrativo:

*Yo me considero nueva escuela porque muchas de las cosas que hago nadie más las hace y no las entienden [...] mi técnica de footwork es un poco de footwork clásico del Bronx con un poco de footwork europeo, sobre todo de Alemania, donde empiezan los pretzels, pero lo más fuerte de mi footwork es lo que llaman Toronto style, que son muchos treds. La forma básica es el Let O, hace siempre una O con el cuerpo, y de la O pasar al movimiento fluido, de infinito. Samix-Twisted Flavors Crew.*

Así se entiende la discrepancia entre los jueces en la evaluación de las competencias, ya que aquellos que tuvieron mayor influencia de *breaking* de los años ochenta y noventa otorgan mayor valor a los movimientos por su tradición, mientras que los jueces de *nueva escuela* dan peso a la creatividad y explosividad.

Esta práctica tiene una génesis social, surge como producto juvenil en condiciones sociales marcadas por la violencia, la pobreza y el racismo en los contextos urbanos más desfavorecidos de Nueva York en la década de los setenta (Chang, 2014). En la Ciudad de México, las agrupaciones juveniles son asociadas con las parias sociales y las bandas delictivas de barrios marginales (Urteaga, 2013), debido en gran medida a los altos niveles de violencia, desempleo y a la escasez de alternativas gratuitas para la recreación juvenil. Por otro lado, la falta de recursos de los jóvenes para costear una actividad en un lugar cerrado, o bien, para adquirir algún artefacto como la patineta o los patines, hace que los *bboys* y las *bgirls* opten por el *break dance* frente a las opciones de actividades grupales que se desarrollan en su entorno barrial (fútbol, fiestas sonideras, pandillerismo, grafiti)<sup>69</sup>.

Para hacer *break dance* se necesita además de tiempo, constancia y perseverancia, principios que forman la voluntad: no rendirse, intentarlo hasta conseguirlo, requerimientos que se complejizan en los jóvenes porque su tiempo libre es limitado por las actividades familiares, escolares y laborales (algunos casos combinan las tres dimensiones). En este sentido, la organización temporal es fundamental, un desajuste en las actividades significa menos tiempo de entrenamiento. Así, el tiempo de la práctica va organizando la vida cotidiana y las relaciones del practicante, ya que los lazos de amistad que van fortaleciéndose en la *crew* provoca que las actividades con otros pares sean cada vez menos frecuentes, o bien que los lazos de la *crew* se extiendan fuera de la práctica fortaleciéndolos aún más.

---

<sup>69</sup> No todos los practicantes se insertaron en la práctica porque era una opción de las actividades barriales, algunos conocieron el baile en la calle cuando vieron a un grupo, a través de videos musicales, o bien tenían algún familiar que los introdujo en el *breaking*.

Los jóvenes usan cada instante de su tiempo libre para imaginar nuevas combinaciones de movimientos, planear sus entrenamientos y sus batallas, reflexionar en su baile, mentalizarlo para que en el momento de la práctica lo pongan en acción. Además, otras actividades y ejercicios físicos que realizan (acondicionamiento físico, yoga, danza prehispánica o contemporánea), son con la intención de enriquecer y mejorar su baile. Los itinerarios de César Villalobos y de Laura Hernández son buenos ejemplos:

*El Hip Hop es una cultura que te enseña muchas cosas, por la gente que conoces, por la disciplina en la que te inmiscuyas [...] y te vuelves detallista en todo lo que haces, detallista en el resto de tu vida. Te organizas, aunque no lo quieras te organizas porque no lo sacas de tu cabeza [...] como bboy voy pensando “en tal evento cómo voy a llegar vestido, qué voy a hacer en el primer set” [...] voy mentalizando todo “ahorita que llegue a la práctica le voy a dar a esto, porque como quiera esto otro ya lo estoy sacando, ahora necesito juntarlo ¿con qué lo meteré? ¿con qué se verá más mejor?” y ya rumbo al trabajo voy pensando qué practico, tengo la idea y eso hago, me enfoco en algo muy preciso porque al otro día tengo que trabajar. Saw-Twisted Flavors Crew.*

*Haces todo enfocado en el break, desde el ejercicio, escuchar música, en tu alimentación más sana que no te haga sentir pesada [...] entonces sales del trabajo y vas imaginando en tu camión de regreso a casa o rumbo a la práctica. Apeka-Ovarios Crew.*

De esta forma se puede ver que la práctica es una disciplina que requiere de un uso racional del cuerpo y del tiempo, y que el tiempo volcado en la práctica supera el tiempo de entrenamiento en los *spots*<sup>70</sup>. Ahora, esta condición, así como la inversión económica que cubra el costo de los traslados, el equipamiento de protección (rodilleras, coderas, gorros) y el cuidado corporal (aunque el equipamiento no es indispensable muchos jóvenes sufren lesiones en codos y rodillas, principalmente por el sobre esfuerzo, el uso incorrecto de la técnica o calentamiento insuficiente), hacen que el *break dance* y su eficaz aprendizaje sólo sea accesible a unos cuantos. Por otro lado, el origen callejero, y la forma como se practicaba el *breaking* en sus inicios, se han convertido en una reproducción *tradicional* de la práctica. En otras palabras, muchos jóvenes intencionalmente se someten a condiciones materiales semejantes a las que se enfrentaban los jóvenes del Bronx, reusando el uso de protecciones en busca del

---

<sup>70</sup> En sí misma la cultura se encuentra en la dimensión del gasto ultra-funcional o sobreproductivo de energías, en el *derroche* de las oportunidades vitales que alejan de la productividad impecable de la vida puramente animal (Echeverría, 1998). Aunque el ejercicio de la cultura se nutra con el excedente económico, la escasez de algunas sociedades no lo suspende sino que puede intensificarlo; al contrario, un excedente, en otras clases y situaciones, lo disminuye.

dominio pleno del cuerpo frente a niveles de riesgo variados, haciendo de sus magullas y heridas, *cicatrices de honor*.

Si bien es cierto que muchos bailarines han sufrido lesiones por diversas causas, se ha vuelto una idea generalizada que todo practicante que use protecciones en la batalla, tiene una lesión que los acusa de no dominar su cuerpo, de no resistir el entrenamiento, y que limitan sus movimientos, dicho de otra forma, los imputa de que su baile no es libre. Además, la negación a usar protección en las batallas se relaciona con la construcción de un tipo de masculinidad que ligada a la seguridad y la confianza con la fortaleza masculina; producto del dominio tanto del cuerpo como de las emociones.

*Muchos se someten a la ley del “mátate, rompe, explora”, mal, y quedan sentidos, necesitan bailar con armaduras porque ya no podrán bailar de otra forma [...] casi cualquier b-boy que veas de más de, no sé, veinticinco años, es casi seguro que tiene una lesión. Es más, alguien de más de veinticinco que use una rodillera, codera o tobillera, no la usa porque se previene, sino porque ya tiene una lesión, que si no usa la venda ya no puede bailar. Por eso nosotros, o yo por lo menos, sí les digo a los chavitos “cuídate”, “usa gorros”, “usa coderas” [...] el mío no es un régimen estricto, pero me voy dando cuenta cuánto dolor puede soportar mi cuerpo, en la parte que utilizo siempre, entonces llega un momento en que cosas que hago con el codo que me dolían antes se empiezan a hacer menos. Samix-Twisted Flavors Crew.*

El aprendizaje en este sentido exige también una moral con rasgos ascéticos y autocontrol emocional. La resistencia e indiferencia al dolor no solamente muscular por las repeticiones y el trabajo corporal, sino del dolor que provoca entrenar sobre concreto, *conquistar el piso* a base de raspaduras y golpes en busca de la perfección y la valoración como *bboy* o *bgirl*, y que verifica la incorporación efectiva de las disposiciones. En la siguiente tabla se muestran las cualidades ascéticas específicas de la práctica del *breaking*.

**Tabla 10. Cualidades ascéticas de la práctica**

Cualidad	Características
Resistencia	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Al dolor físico muscular causado por el esfuerzo en el entrenamiento.</li> <li>• Al dolor provocado por los golpes en el concreto, así como del dolor en los puntos de apoyo como manos, codos, y rodillas.</li> <li>• Al dolor provocado por lesiones. Muchos no cesan su práctica, sobre todo en competencia, aun estando lastimados.</li> </ul>

Régimen y Control	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Régimen alimenticio y resistencia al hambre</li> <li>• Control gestual de las emociones</li> <li>• Recomendaciones que regulan la actividad sexual y el flirteo de las mujeres, no en términos de abstinencia, sino de sobriedad y moderación con los miembros del grupo.</li> </ul>
-------------------	---

El éxtasis que produce el carácter sensorial de la práctica también forma parte de la educación del practicante. Esta resistencia se materializa en las transformaciones corporales, como en la callosidad de las manos, rodillas, codos y cabeza para resistir los entrenamientos. La socialización adecuada en los *spots* supone también la incorporación y la costumbre a los golpes, a la vez que favorece el desarrollo de la sensibilidad corporal para distinguir y conquistar diferentes superficies.

*Ahorita ya entiendo, ya puedo bailar en diferentes pisos, estaba tan acostumbrada a los pisos rudos que yo, bailar en una loseta no podía, me resbalaba, la duela se me hacía tan bonita, pero me costaba trabajo [...] en mis primeros eventos eso fue lo que me pasó, me resbalaba y no podía.*  
Ganjah-Ovarios Crew.

Esa resistencia está vinculada con la vigilancia emocional que les permite a los jóvenes ir controlando sus expresiones para no delatar cansancio o dolor, ni revelar mediante gestos que se equivocaron o que el movimiento no fue el planeado, pues en la batalla las expresiones corporales, faciales y verbales están enfocadas en intimidar al adversario, efecto que no se consigue si se delatan los errores propios. Sin embargo, la regularidad en aprendizaje de la práctica, así como el sentido de la disciplina física, mental, y emocional no pueden desarrollarse en condiciones sociales y económicas inestables ni con desorganización temporal. Se necesita de un margen determinado de estabilidad personal y familiar para que se adquieran de manera eficaz las disposiciones corporales y morales indispensables para soportar con éxito el aprendizaje. Así se comprende que el perfil educativo y socioeconómico asciende ligeramente a medida que se observa la jerarquía de la práctica.

Y aunque para bailar lo único indispensable es el cuerpo, la ropa, los atavíos y el equipamiento son también buenos indicadores del grado de implicación en la práctica, porque dan una idea de la inversión material y moral. La marca de ropa y de calzado más común es *Adidas*, considerada clásica o tradicional, ya que su uso es identificado con los practicantes newyorkinos de la década de los ochenta. Otras marcas deportivas que destacan también se destacan son *Nike* y *Converse Chuck Taylor All Star*. Pero más allá de las marcas, los practicantes buscan y prueban diferentes tipos de calzado

deportivo que se ajusten a sus necesidades de confort, soporte y agarre a las superficies para que no resbalen. Algunos tienden a reemplazar su tenis cada tres meses debido al desgaste, o bien tienen un amplio repertorio de modelos para combinar sus atuendos.

*Antes pensaba “yo que voy a estar gastando mil pesos en unos tenis” con eso me compro dos pares de tenis en el mercado, dos playeras y un pantalón (risas). Pero vas subiendo (de nivel) y te vas dando cuenta de las cosas, tienes que invertirle. Chester-Twisted Flavors Crew.*

Asimismo, algunas prendas se vuelven objetos simbólicos, camisetas ganadas u obsequiadas por compañeros de la *crew*, rodilleras que son propiedad grupal o paliacates olvidados en alguna batalla, son algunos objetos que se cargan de significados para los practicantes. Los colores llamativos en el calzado y las gorras de béisbol, así como la ropa deportiva holgada son parte fundamental de la *hexis corporal* de *bboys* y *bgirls*, a la vez que se han convertido en un estereotipo mediante el cual les gusta saberse diferentes de otros jóvenes. Los *bboys* y las *bgirls* se distinguen además por su desinhibición, está radica en la seguridad y comodidad con ellos mismos y con sus cuerpos, así como con su acostumbrada forma lúdica de convivencia.

*Antes mi forma de ser era mucho más tímida, como era muy cerrado. Con el paso del tiempo y gracias al breaking como que me he abierto a más ambientes, y aparte ya no soy tan tímido, soy más lanzado [...] En mí, personalmente, cuando empecé para hacer ciertos pasos ¡híjole! sentir esa timidez como que el mundo está viéndome y me está comiendo, me sentía muy rígido. Eso es cuando empezaba, hoy en día es como ¡qué me vea el mundo! Y véanme que estoy bailando, moverme libremente, ya no tanto esa rigidez, esa timidez, a eso me refiero, demostrar que me gusta y lo que siento transmitirlo a la gente. Moreno Rock-Twisted Flavors Crew.*

Ahora bien, tanto la ejecución del baile es tanto individual como grupal, pero el aprendizaje es esencialmente colectivo, se origina en un grupo y lo mantiene unido, ya que la simple visión del movimiento de los otros es ilustrativa para guiar los movimientos propios, de manera que el otro más próximo se vuelve referente, dando lugar a una corrección colectiva continua, al tiempo que el grupo se vuelve un escudo que protege de la violencia e inseguridad ciudadana, logrando crear un ambiente de seguridad en pleno espacio público, mediante la convivencia lúdica. Es común escuchar que los jóvenes prefieren estar ahí que en fiestas (la música popular no los identifica), que el baile les aleja de los vicios, o que pueden bailar hasta la media noche sin preocuparse mayormente por sus pertenencias, ya que acumuladas en una esquina son constantemente vigiladas por todos. De esta forma, jóvenes en condición de calle ven en

el baile que acontece en los *spots* un medio de socialización que les aparta de las condiciones en las que viven, al menos mientras dura el entrenamiento.

Los avances y logros en el *breaking* que tienen este tipo particular de practicantes, de convivencia, ejecución, y aprendizaje, los dota de autoestima y sentido de pertenencia que proyectan en su vida cotidiana, así a pesar de la falta de oportunidades educativas y laborales, se sentirse orgullosos porque pueden hacer algo: bailar. La práctica se convierte en una suerte de reivindicación (aunque no siempre resulta efectiva) porque encuentran en el baile la necesidad de dejar el consumo de drogas, de llevar un tipo de vida distinto (en términos de alimentación y ejercicio que les permita entrenarse), y aunque las relaciones entre practicantes no sean necesariamente fuertes, el grupo aparece también como escudo afectivo.

Como se puede observar, existen diferentes tipos de practicantes de acuerdo al grado de implicación e inversión en la práctica, la siguiente tabla muestra una distinción jerárquica de los practicantes, así como sus características.

**Tabla 11. Tipos de practicantes**

<b>Practicante</b>	<b>Características</b>
Parias	Practicantes indigentes o en situaciones desfavorecidas. Su práctica es ocasional y no cuentan con las condiciones de posibilidad para tener una implicación completa en la práctica.
<i>Breakers</i>	Practicantes no comprometidos con la cultura Hip Hop ni con las demandas morales y valorativas de la práctica, suelen ser considerados rapaces, pues no ven en el baile un estilo de vida.
<i>Bboys/Bgirls</i>	Practicantes que se han <i>ganado</i> el distintivo a través del grupo al que pertenecen por medio del reconocimiento de su capital incorporado y compromiso con la cultura Hip Hop y con las demandas morales y valorativas de la práctica, contribuyendo a la escena local del <i>breaking</i> .
Súper <i>bboys/bgirls</i>	Practicantes con reconocimiento internacional de su capital corporal y cuya aportación a la escena nacional o mundial del <i>breaking</i> es ampliamente valorada. Generalmente, la práctica o actividades relacionadas con ésta son su fuente principal de ingreso.

Por su parte, las conversaciones entre los practicantes en los entrenamientos también son un buen indicativo el grado de implicación en la práctica, éstas giran en torno al cuidado del cuerpo y el intercambio de consejos y trucos, se comentan las batallas y competencias pasadas, futuras, nacionales y extranjeras, el desempeño de los *bboys* y

*bgirls* ya sea como bailarines o como jueces, entre otros temas relacionados con la práctica; se hacen también comentarios divertidos y parodias de los practicantes que le dan al *spot* un ambiente ameno. Estas conversaciones son muestra del manejo del capital cultural propio del grupo, de los saberes histórico contextuales de la práctica, y de la constante actualización sobre la escena del *break dance* y el Hip Hop, además permiten identificar aquello que es socialmente estimado, los principios morales, éticos y estéticos; así como las categorías lógicas del universo del *breaking*, mismas que fortalecen la solidaridad del grupo, al tiempo que orientan el comportamiento y las expresiones, e inculcan las cualidades que distinguen a un buen *bboy* o una buena *bgirl*.

La cultura del practicante no está compuesta únicamente de información transmitida por medio de la palabra, sumada a los modelos normativos y valorativos, sino por una serie de movimientos que, por su repetición continua, rutinaria y ascética, amalgaman la intención reflexiva y el movimiento involuntario. El aprendizaje de la práctica, con toda la inculcación de las cualidades que forman a los *bboys* y *bgirls*, transforma los esquemas corporales, emocionales, visuales y mentales: es esencialmente un proceso de reeducación del cuerpo a través de una socialización determinada, en la que la pedagogía explícita y mimética sustituye el cuerpo inicial por el cuerpo habituado, temporalmente estructurado y físicamente remodelado para bailar. El *break dance* no sólo se observa en las habilidades y capacidades físicas, en la soltura del baile producto de la incorporación eficaz de las disposiciones que le permiten al practicante actuar, sentir, pensar y evaluar como lo hace; y que como saberes prácticos se convierten en capitales corporales<sup>71</sup>; la práctica también está depositada en el cuerpo de forma material en las manos y los pies, en la piel, la carne y hasta en los huesos de los bailarines.

### **I. El aprendizaje: repetición exhaustiva y creación artística**

Para poner más énfasis en la forma como se logra la incorporación de la práctica y la transformación corporal, distingo cinco estados del aprendizaje, que no son etapas mutuamente excluyentes sino procesos la mayoría de las veces simultáneos: la imitación, la concatenación, la explosividad, la improvisación y el estilo.

---

<sup>71</sup> El papel específico del capital corporal se abordará en el siguiente capítulo.

### ***i. Imitación***

El practicante imita los movimientos de otros practicantes, especialmente los de aquellos con prestigio o trayectoria singular, bien sean compañeros de grupo o figuras internacionales, ya sea a través de la visualización en vivo del movimiento o bien, a través de videos y tutoriales que se comparten sobre todo en las redes sociales. Este tipo de baile está más presente en los practicantes que llevan poco entrenando, si bien la imitación es el primer paso para la incorporación de las disposiciones también les genera *vicios*, pues superar las secuencias creadas por otros y que ellos incorporan como propias, en aras de encontrar originalidad y estilo les resulta difícil porque su cuerpo ya está habituado a ejecutar movimientos en un orden determinado, podría decirse, estandarizado. Al respecto Luis Roberto Martines Jr<sup>72</sup> critica el uso de Internet y redes sociales que, aunque facilita la difusión y el aprendizaje de la práctica, también la limita en términos imaginativos y creativos:

*Lo primero que dañó el baile fue el Internet, YouTube es la bendición y la maldición del baile. Bendición porque podemos tocar mucha gente en muchas partes del mundo, la maldición es que mucha gente está tratando de aprender de videos, y por eso es que todo el mundo se ve igual. En mi tiempo no había cámaras, y si tú veías algo que querías copiar, I want to do this, era algo que veías un instante en un lugar oscuro. Después te ibas a tu casa a practicar lo que pensabas que habías visto [...] por más que sentía que estaba haciendo lo que vi, cuando lo hacía era algo totalmente diferente [...] los ojos ticks on you, por eso en mi generación nadie bailaba igual. Alien Ness-Mighty Zulu Kingz.*

Los practicantes desprestigian el uso de internet como medio de aprendizaje ya que, para ellos, no *se aprende a ser bboy de videos*, estos funcionan más como motivación; privilegian en cambio el aprendizaje grupal y las correcciones que sus compañeros les indican, la incorporación de elementos de otras danzas y la exploración libre de los movimientos.

### ***ii. Concatenación***

*La transición es el verbo de tu baile.  
Tienes que hacerlo limpio y tienes que hacerlo diferente.  
Bgirl Ganjah*

Una vez que se tiene cierto repertorio de movimientos llega la hora de encadenarlos, sin que parezca que el cuerpo se pausa para ejecutar el siguiente movimiento como si se

---

<sup>72</sup> *Bboy* de talla internacional, actualmente pertenece a los *Mighty Zulu Kingz* y es miembro de la organización mundial *Zulu Nation* de *break dance*, en el 2009 publicó el libro *The Art of the Battle*.

tratara de una demostración de repertorio, sino mediante transiciones que ligen un movimiento con otro, a fin de que se tenga una multiplicidad de combinaciones. El reto consiste en agregar pequeñas variaciones progresivamente más complejas, y que cada una fluya *naturalmente* en el baile. Esta parte del entrenamiento es la más ardua y la que más tiempo requiere, es la razón del entrenamiento. Los practicantes argumentan que no se deja de hacer nuevas combinaciones, ya que éstas demandan imaginación y creatividad, cualidades que nunca deja de explotarse:

*Se trata de cambiar la rutina, no sólo de tu entrenamiento sino de tu vida, desde la forma cómo te levantas de la cama, lo que haces cuando esperas en camión, cambias, no siempre estás haciendo lo mismo. Samix-Twisted Flavors Crew.*

*Hago mi six step, paso a backspin y lo levanto a freeze de codos, pero esa combinación es muy mía porque hasta en los entrenamientos cuando alguien lo quiere sacar los demás dicen “ese es de Apeka, no se lo copies”, cuando los pasos son universales. Pero la cosa es variarle, no siempre hacer lo mismo, ahora lo estoy llevando a un codo, después levantarlo a mano, el cambio es parte de tu evolución. Apeka-Ovarios Crew.*

El cuerpo comprende, aprende, clasifica y guarda la información, encontrando la respuesta adecuada en ese repertorio de combinaciones, que en gran medida está condicionado por el tiempo que el practicante lleva bailando, Sergio Medrano que tiene más de diez años de trayectoria contesta así las críticas de los *bboys* más novatos:

*Me dicen “tú ya estás viejo, ya no aguantas, te gano con mis swipes”, entonces les digo “Ok me ganas, me ganas hasta en tres sets seguidos, pero ¿y luego? Yo puedo seguir bailando y no repetir movimientos, pero tú sacas todo lo que tienes en menos de tres sets”. Checo-Twisted Flavors Crew.*

Samuel Serrano ejemplifica el proceso de concatenación en el método que él usa con sus alumnos:

*Les digo a mis alumnos o a los que me piden consejo: haz tres pasos, muy bien hiciste un six step, un windmill y un freeze, a cada paso le pondremos un número, ahora haz esos mismos, pero en otro orden, y después encadénalos. Les causa mucho conflicto, pero lo que busco que hagan es que combinen 1-2-3, 2-1-3, 2-3-1, 1-3-2, 3-2-1 y 3-1-2, y que su final se convierta en inicio, y pasen de ser combinaciones aisladas a convertirse en un baile fluido. Samix-Twisted Flavors Crew.*

Ahora, la complejidad de la concatenación no sólo radica en la capacidad creativa de combinar diferentes movimientos aislados, sino en las transiciones que los vinculan, éstas deben ser limpias y sin titubeos pues son la médula del baile. Dicho de con otras

palabras, cuando se pasa de un movimiento a otro se debe respetar la posición inicial del cuerpo, sin caerse o hacer algún apoyo extra que la posición final no exija, evitando sobre todo tocar con los pies el piso. Es interesante observar cómo una variación resulta ser todo un descubrimiento para el practicante, dar un giro completo en vez de medio en una secuencia, modificación en apariencia simple, demanda un remodelado de la coordinación total del cuerpo. Ver, realizar, comprender y encadenar en la acción, son las estaciones de la educación del cuerpo de los *bboys* y las *bgirls*.

### **iii. Explosividad**

Este estado reúne esencialmente los ejercicios enfocados para lograr *power moves* y *freezes*, aunque durante el baile requieren de una concatenación previa de movimientos con complejidad creciente, cuyo desenlace es un *power move* rematado con un *freeze*, estos tienden a entrenarse de manera separada porque las transiciones exigen mucha fuerza y control corporal. Los bailarines pueden pasar semanas haciendo repeticiones de movimientos muy precisos para comprender corporalmente la lógica de un paso específico.

Al tratarse de ejercicios gimnásticos, acrobáticos y contorsiones su entrenamiento es de los más accidentados y peligrosos, el mínimo error puede conducir a una caída o lesión. Y pese a que demandan mayor instrucción son los que menos explicación reciben, ya que cada cuerpo comprende de manera diferente y transmitir esa comprensión requiere no sólo saber cómo se mueve y reacciona el cuerpo ante el movimiento, sino de un proceso de abstracción que permita transmitir con palabras dónde se necesita poner el apoyo, los cambios de peso, conocer el origen del impulso, la rotación de caderas y el dominio de los impulsos corporales al sentirse caer, además de tener presente la noción del espacio con el que se cuenta, para no lastimar a nadie ni salir lastimado cuando se está de cabeza y en *pleno vuelo*; explicación que la mayoría no hace, sino que se valen de metáforas y señalamientos que ayudan a los novatos a comprender el movimiento.

### **iv. Improvisación**

La improvisación en el *break dance* consiste en concebir y ejecutar una acción de forma simultánea, en este sentido, en la improvisación se amalgaman la acción reflexiva y el movimiento involuntario, producto de la incorporación de las disposiciones que conforman el habitus del practicante, y se observa principalmente en la batalla. La

improvisación es el estado del aprendizaje más complejo, pues involucra tanto el estado corporal como el estado emocional del practicante; que sobre la base de la repetición permite la ejecución no reflexiva de los movimientos como *sets*, pero que en aras de mostrar el factor sorpresa (el mejor ataque es la sorpresa), de ser impredecible, o salir airoso de accidentes como caídas o equivocaciones, los bailarines son capaces cambiar el curso de sus movimientos a voluntad, de añadir algo, de cambiar el paso, la intensidad o de usar los accidentes como parte de su baile. Se trata de una suerte de *reorganización espontánea*, sin el mínimo titubeo gestual que revele al contrincante y a los espectadores su “error”.

Como bien lo expresan las raíces latinas del término *improvisación*, *im-pro-videre*, lo *no considerado previamente*, implica que el baile de un *bboy* o una *bgirl*, al igual que en la improvisación musical, aunque admite una preparación física y técnica previa, no supone ninguna preparación estilística o estructural adelantada al momento de la ejecución (de lo contrario se estaría cayendo en la coreografía desajustada de la música); además, la improvisación supone una actitud de batalla intimidante. Para improvisar se requiere del conocimiento tanto técnico como gímnico del cuerpo, además del repertorio de movimientos y la capacidad de sincronizarlos con el ritmo y el sonido, por eso es que puede llegar a ser tremendamente musical, ya que el *breaking* es en sí *música con el cuerpo*; y para lograrla se necesita de una capacidad creativa simultánea a la acción, que sólo se aprende en el entrenamiento.

*Algo que quisiera que se dijera de mi como bboy es que no se sabe lo que voy a hacer; o sea, me vez y no te esperas, como ser impredecible en el baile, que no memoricen mis movimientos [...] la sorpresa, es lo que me gustaría que dijeran de mi como bboy. Yo sé que es difícil porque sí es cierto que seleccionas de tu repertorio de movimientos que has trabajado, entonces mi desafío consiste en hacer algo que no he hecho nunca, pero en ese sentido, el bboy tiene la oportunidad de armar sets, y yo no quiero hacer sets, ya sé que si te tiras te levantas a nailles, pero no, no me voy a levantar a nailles, me voy a levantar a otra cosa. Simplemente lo que hago es no darle a mi cuerpo un límite de decir “sólo puedo ir por aquí”, si no que pueda de una sola postura llegar a muchos otros movimientos, eso es lo que quiero, que no se espere pues. Y sí, no había reflexionado en eso y es interesante, tendré que trabajarlo como el jazz, muy reflexivamente. Armas-Twisted Flavors Crew.*

Es curioso que los encuentros de improvisación en la música jazz se llamen *jam sesión* y consistan en ejecutar música que previamente no ha sido escrita y que surge de manera espontánea, regularmente sólo para disfrute de los propios ejecutantes, en

analogía con el *jam* de *breaking*, del cual se hablará más adelante. Así como en la música, la creación simultánea a la acción, haciendo uso de los estímulos y del gusto inventivo del momento, debe estar organizada y contener unicidad de modo que sea comprensible e interesante, aunque de forma mucho más libre que una rutina memorizada. La improvisación en el *break dance* tiene varias formas, puede ser la combinación nueva e inmediata de movimientos, o tratarse de ajustes y variaciones de un set ya armado. Hasta cierto punto, cada interpretación de los *bboys* y las *bgirls* conlleva elementos improvisados, y en cierta medida, cada improvisación se basa en una serie de patrones implícitos del baile. La improvisación conduce a la sincronía interaccional entre el cuerpo y la música, que inspira en el practicante el sentido subjetivo del juego, el *fluir musical* como la actuación del cuerpo sin cálculo estratégico, tema que se profundizará en el siguiente apartado.

Convertirse en *bboy* o *bgirl* es hacerse vía incorporación-aprendizaje de un conjunto de mecanismos corporales, esquemas mentales y disposiciones morales tan estrechamente imbricados que borran la frontera entre lo físico, lo mental y lo espiritual, y superan el límite entre lo individual y lo colectivo. En este sentido el bailarín es una *maquinaria viva del cuerpo*. El control práctico de las reglas, o sentido práctico cuya lógica no puede comprenderse sino en la acción, se resume en la frase empleada por muchos *bboys* y *bgirls*, *el breaking éste no se piensa, se fluye*.

*Es como cuando brincas en la cama y te queda la sensación (Apeka). Es como una adaptación, por ejemplo, cuando empiezas un nuevo truco es como “¡ah! no puedo”, “¡ah! no puedo” y lo vuelves a intentar, y lo vuelves a intentar, y por ejemplo, llega un momento en que dices “¡ah! ya entendí cómo lo hago” y en realidad no es que tú lo entiendas, es que tu cuerpo entiende ese movimiento y ya se queda como en tu memoria muscular (Ganjah), y es difícil de explicar porque lo tienes que sentir (Apeka). Ovarios Crew.*

Vista así, la sensibilidad incorporada del practicante resulta la antítesis de su cálculo racional, en otras palabras, entre más control práctico de las reglas, menos comprensión mental, pues el gesto queda inevitablemente grabado en esquema corporal.

## v) *Estilo*

*El estilo es la esencia del bboy, su originalidad, su sabor.*  
Bboy Agni

El estilo es al bailarín lo que la batalla es a la práctica, en otras palabras, es lo más importante y valorado en los *bboys* y las *bgirls*, es su *piedra filosofal*. Sin el estilo un practicante no está completo, y los esfuerzos para encontrarlo están presentes en todo el entrenamiento. El estilo, podría decirse, es la creación artística a través de la técnica corporal, por lo tanto, su descubrimiento es complejo, pues el estilo no se aprende, se tiene, lo que implica el reconocimiento de aquello que los hace únicos como *bboys* o *bgirls* y que se percibe de manera general en cada una de sus interpretaciones individuales. Los practicantes aluden al estilo como aquello que eleva su baile a *otro nivel*, la originalidad que los distingue del resto aun cuando hacen movimientos idénticos, es en síntesis la impresión de la personalidad en el baile.

*El trabajo de un profesor no es enseñar cómo hacer los pasos, sino enseñar a desarrollar los pasos ellos mismos. Cuando hago un movimiento en un workshop y les digo “háganlo ustedes” y me piden repetirlo digo “no, hazlo como tú piensas que es” [...] hay que estar cambiando, no hay que ser un Xerox, hay que ser original. Alien Ness-Mighty Zulu Kingz.*

*Yo bailo locking, otro de los estilos, y Agni me sugería siempre “es que eso lo puedes incluir” No los movimientos como tal sino la esencia [...] y fue así como encontré mi sabor, mi flavor es más funky. Armas-Twisted Flavors Crew.*

Para ser una *bgirl* o un *bboy* completo se debe tener un poco de todo (*top rock*, *footwork*, *power moves*) pero, sobre todo originalidad o estilo. De tal suerte que no es necesario ser el mejor en una categoría sino tener la capacidad de trasladar lo elemental de cada tipo de movimiento (ritmo, fluidez y potencia) a los otros. Así, el practicante más completo es aquel que siente la música y puede ejecutar *footwork* con potencia, *power moves* con ritmo y *top rock* con fluidez. A través del estilo los practicantes se ganan el distintivo de *bboy* o *bgirl*, en este sentido también se ganan el respeto y reconocimiento de otros practicantes, sobre todo de los más experimentados, pues son ellos los que tienen las disposiciones de apreciación más profundamente incorporadas y pueden distinguir no sólo la dificultad de los movimientos, sino quién tiene o carece de estilo.

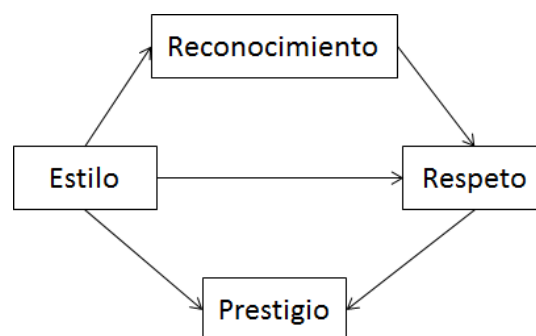
*Te das cuenta de los que recién empiezan o tienen menos tiempo, se les ven sus movimientos copiados; y de mi parte no tienen como ningún respeto porque yo pienso que lo primordial en esto es ser tú, tu baile, tu esencia, tu*

*carácter, tu carisma, porque en esto se refleja todo, hasta tus sentimientos. Yo pienso que eso es lo primordial, pero a veces como que los chamaquitos van aprendiendo así de YouTube y copian todo y no encuentran su personalidad [...] entonces no tienen como el respeto de un bboy. Es bien importante entre los bboy tener el respeto, pero de los bboys que tú consideras que son buenos, porque muchos te pueden decir “eres bien bueno, eres el mejor” pero son tus familiares [...] pero el bboy sabe las técnicas, qué está más difícil [...] y cuando alguien te dice “oye es que estás bailando bien” sí se siente padre y más cuando es un bboy que es bueno, igual yo les he dicho y me agradecen mucho. Checo-Twisted Flavors Crew.*

En este sentido, la apreciación del estilo sólo es posible mediante la incorporación de los valores éticos y estéticos que la posibilitan, y que se transmiten en todo momento de la práctica (desde la convivencia y las charlas informales que califican el performance de los practicantes, hasta la experiencia colectiva del entrenamiento donde el cuerpo del otro se vuelve un referente positivo o negativo), pues para bailar hace falta más que el dominio técnico y la habilidad para improvisar, tener ritmo o vestir cierta indumentaria; el *break dance* es a la vez expresión y obra de creación, en ambos sentidos produce una experiencia estética, pues ésta se convierte en un hecho existencial (Maffesolí, 1990)<sup>73</sup>.

Por otro lado, para muchas culturas juveniles la búsqueda del respeto es primordial, en el caso del *break dance*, el respeto, el reconocimiento y el prestigio están fuertemente vinculados al estilo, como efectos explícitos. La siguiente figura muestra lo anterior en forma de circuito.

**Figura 4. Efectos sociales del estilo**



La búsqueda del respeto y el reconocimiento social de por medio del estilo, son elementos que conforman el prestigio de *bboys* y *bgirls*, sumado a las condiciones y expectativas particulares que las diferencias de género demandan, lo que se relaciona

<sup>73</sup> Para el autor la estética se convierte en ética, pues la ética es particular y momentánea, funda una comunidad, se elabora a partir de un territorio dado, real o simbólico (Maffesoli, 1990).

más con la virtudes de la reputación y el honor (en el caso de las mujeres las restricciones están más dirigidas al ejercicio de la sexualidad y el noviazgo, mientras que de los hombres se espera el riesgo corporal que reafirme su masculinidad, al respecto se profundizara más adelante). No obstante, al encontrar *estilo*, los efectos del reconocimiento y el respeto frente a otros practicantes y ante la comunidad Hip Hop, se transfieren a la *crew*, por eso, muchos practicantes se esfuerzan tanto en encontrar aquello individual en su baile, y que éste se advierta, pues de lo contrario, un practicante *sin estilo* también supone una connotación negativa que atañe al grupo de pertenecía, limitando su actuación en batallas. Pero la búsqueda del reconocimiento y el respeto por medio del estilo va más allá de la ascendencia en el universo de la práctica. Para los jóvenes, estos atributos reconocen y refuerzan la singularidad del practicante, pero sobre todo la autonomía fuera de los límites que imponen las instituciones adultas, a la vez que le confieren cierta autoridad en la práctica.

No obstante, el estilo puede ser algo más complejo, para Geor Simmel el estilo “es siempre aquella manifestación formal que -en la medida que sostiene o ayuda a sostener la impresión de una obra de arte- niega su naturaleza y su valor individuales, su significado singular” (Simmel, 1998: 320). En otras palabras, el estilo somete la particularidad de una obra singular a una forma general, a una raíz común que comparte con otras, perdiendo así su genuina singularidad y personalidad artística. Esto, en la práctica del *break dance*, se comprende mejor cuando pensamos sobre todo en las coreografías o rutinas colectivas, cuyo principal objetivo es demostrar en ellas el estilo de la *crew*, pues en este caso la estilización del baile contendría la representación de una generalidad en la diversidad de las formas.

*Un día, esta Kepsa dijo, nos vio a través de los vidrios una vez que estábamos entrenando ahí en el gimnasio, estábamos casi todos. Entonces se nos quedó viendo y dijo: “¡ay! Se ve bien bonito como todos se ven diferentes, así cada uno con su estilo”. Y es algo que se me ha olvidado decirle, está bien que cada uno tenga su estilo individual y así, pero eso no es suficiente, ahora hay que llevarlo a otro nivel, ¿me explico? O sea, sí, pero hay que encontrar eso más que nos une y reflejarlo, plasmarlo, o sea, encontrar el sabor de cada quien es el primer paso, ahora llévalo a otro nivel. Agni-Twisted Flavors Crew.*

Siguiendo a Simmel, el estilo es un principio de generalidad que desplaza al principio de individualidad, en este sentido, aquello personal generalizado en la forma de bailar de un *bboy* o una *bgirl* conformaría su estilo (proveniente de su genialidad individual),

mientras que un baile como creación artística inimitable del practicante, sería más una *obra de arte*, donde lo fugaz reafirma su unicidad. Sin embargo, ambos principios constituyen posibilidades de la creatividad humana y ninguno puede prescindir del otro, sino que se vinculan en una infinidad de combinaciones. En el *breaking* orientan el desempeño y la interpretación de los practicantes, a la vez que satisfacen las necesidades vitales como sólo la creación artística del baile, en tanto obra de arte o estilización puede hacer. Por otro lado, la experiencia en común produce un valor, es un motor de creación, en este sentido la estética y su función ética (modo de estar y experimentar juntos) potencian la vida social como obra de arte colectiva, donde la estética tiene su acento tanto en el objeto artístico, en este caso, el baile, como en el proceso para admirar ese objeto (Maffesoli, 1990).

### **3.2.2 Sincronía interaccional. Momentos de la práctica como rituales de interacción**

*Toma la música de la mano, ve con ella, no esperes a que caiga. Siéntela. Fluye.*  
Bboy Chester

La primera cualidad que necesita un practicante es la constancia y la puntualidad, aquellos quienes llegan primero a los *spots* suelen ser lo que tienen la responsabilidad de llevar la bocina con batería, ya que sin música o *break beats* que marque el ritmo de los movimientos resulta casi imposible practicar el baile. En el *break dance* la sincronía interaccional entre el cuerpo y la música es el corazón de la práctica, pues a razón de esta sincronía es cómo surge el sentido del juego. Así se entiende que mantener el ritmo sea una característica muy valorada en los practicantes, éstos incluso llegan a tener la impresión de predecir la música logrando que sus movimientos entren en perfecta simetría, es entonces cuando describen la sensación de *fluir con la música, desconectarse, no pensar, dejar al cuerpo actuar*, entrar en el universo del sentido práctico.

Pero lograr la sincronía no es tarea sencilla, se requiere de la incorporación de los esquemas de percepción apreciación y acción que sólo se logran mediante el entrenamiento arduo y constante, así como de la continua improvisación en el baile, como ejecución y creación simultánea, de modo que el *sentir la música* también sea un aprendizaje. Además, se observan grados de sincronía en momentos diferentes de la práctica, motivo por el cual distingo cuatro momentos, a continuación, describiré en qué consiste cada uno.

### a) *Entrenamiento*

Para los practicantes su entrenamiento y aprendizaje son impulsados por diversos motivos, desde la convivencia lúdica con el grupo, la superación física y personal, el gusto por el estilo de vida que provee, hasta la intención de recuperarse de las adicciones mediante el baile<sup>74</sup>. En el entrenamiento suceden todos los estados del aprendizaje, y lo que se busca es refinar los pasos, desarrollar nuevos y perfeccionar el cuerpo, para emplearse en el objetivo común de la batalla, en palabras de los practicantes se busca *subir el nivel, no hay bboy que no quiera hacerlo*. El hecho no es casualidad, la propia dinámica de los entrenamientos corresponde a las características de la batalla, es decir, se forma el círculo del *cipher* y uno a uno van los *bboys* y las *bgirls* pasando al centro a bailar sin aparente orden. Lo que determina que entren al *cipher* es que sientan el impulso, que la música les agrade o que se sientan seguros.

A diferencia de las clases de hip hop<sup>75</sup> en donde el maestro se posiciona al frente del grupo, indica el movimiento y los alumnos lo repiten; la dinámica del *cipher* en el entrenamiento de *breaking* les permite a los practicantes la ejecución individual y la corrección de quienes lo rodean, a la vez que, mediante el fogueo, se va infundiendo el coraje para mostrarse. Esta dinámica no excluye que a la periferia del círculo se organicen grupos pequeños, de dos o tres integrantes, que hacen repeticiones exhaustivas de algún movimiento para aprenderlo, perfeccionarlo o generar resistencia física. Así, los practicantes pueden alternar entre el *cipher* y la repetición. No obstante, entrar en el *cipher* no es sencillo, pues implica la exposición de la persona y el temor a ser juzgado:

*Aunque llevo más de dieciséis años bailando, creo que mis primeros cinco o seis años el reto nada más era querer entrar al círculo. Practicaba en la esquina, no tenía el coraje para entrar y que otros vieran lo que hago. Entonces para mí es todavía un reto entrar al cipher y quizás por esa razón bailo muy tranquilo, no es que no me sienta seguro, sino que para mí no es tan importante que otras personas vean lo que hago, sino que yo me sienta cómodo. Kobbo-Twisted Flavors Crew.*

---

<sup>74</sup> Los motivos que orientan la realización de la práctica son cinco: la vinculación afectiva, la búsqueda identitaria, la expresión cultural, la terapia y el reto físico, y la conveniencia económica. Estas motivaciones las profundizaré en el siguiente capítulo.

<sup>75</sup> Los practicantes hacen mucho énfasis en el error que se comete en los medios de comunicación y las academias de baile, sobre todo, al denominar un tipo de baile hip hop (que combina algunas características del *breaking* y el jazz), ya que el Hip Hop es una expresión cultural compuesto fundamentalmente de baile, música y pintura.

*Yo cuando empecé a bailar me daba pena, era como “no me vean, no por favor” y trataba de bailar en el rincón más escondido para que no me vieran tanto. Después empiezo a darme cuenta de que la gente me ve y se sorprende y entonces digo “¡ah! Ok no se burlan de mí, les gusta, y empiezo a bailar más desinhibidamente. Ganjah-Ovarios Crew*

*A mí me daba mucha pena, mucho pánico escénico, me iba al rincón más oscuro que te puedas imaginar, lejos de todos, sin que nadie me viera porque me daba mucha vergüenza que no sabía y quería hacer algo como ellos (como los movimientos de los bboys que observaba) pensaba que ellos iban a ver que lo hacía de la shit. Apeka-Ovarios Crew*

Es interesante como el grupo *Twisted Flavors* en el lugar de entrenamiento que les facilita el trabajo de su líder Agni, un salón de gimnasio rodeado de espejos con condiciones más cómodas que en los *spots* callejeros (piso de duela, lugar cerrado que conserva el calor, equipo de sonido) y en un horario accesible que logra reunir a los doce miembros activos de la *crew*; el entrenamiento no se diferencia del entrenamiento en calle. Es decir, continúan haciendo el *cipher* en todo momento de la práctica y no hacen uso de los espejos que los rodean para corregir o sincronizar los movimientos cuando se trata de coreografías grupales, es decir, si quiera atienden al reflejo de los movimientos propios. El tiempo que pasan juntos entrenando y conviviendo hace que cada cuerpo sea espejo del otro. Por su parte, los entrenamientos de las integrantes de Ovarios se basan en la simulación de un adversario a quien dirigen sus gestos y movimientos, su frente de baile es siempre la batalla.

La dificultad del *cipher* deviene de su única condición: no admite más de una persona, y es que en el momento en el que un bailarín está en el centro, es el momento en que despliega toda su capacidad técnica y creativa, su personalidad y su estilo. El momento del *cipher* es el momento de culto a la individualidad, pero no a la individualidad *per se* sino a la que deriva de la colectividad. El *cipher* es complejo en este sentido, porque al ser anunciados con el apellido de la *crew* se entiende que ese *bboy* o *bgirl* no se formó solo, pertenece y representa a un grupo, el grupo está puesto en ese cuerpo, al mismo tiempo que ese cuerpo es individual y tiene por tanto cualidades propias que debe mostrar. Esto no es tan claro en los entrenamientos, se presenta mejor en la batalla. De ahí que la batalla como competencia sea igualmente un método de aprendizaje.

Los miembros de *Twisted Flavors* se entrenan en promedio cuatro veces por semana, las sesiones duran entre dos y cuatro horas, espaciadas por breves descansos y

charlas. Los ingredientes del entrenamiento son siempre los mismos y se dosifican de acuerdo al gusto: a) calentamiento mediante estiramiento, *top rock* y ejercicios moderados, b) entrar al *cipher* de acuerdo con impulso sentido, el baile en el centro del círculo suele ser corto y explosivo, normalmente no sobrepasa los tres minutos, c) repeticiones exhaustivas de algún movimiento específico, normalmente ayudados por algún practicante que corrige y enseña a la periferia del *cipher*, probando la eficacia de la técnica con base en cambios pequeños a modo de prueba y error, d) entrenamiento de rutinas grupales, y e) ejercicios de enfriamiento como estiramientos musculares prolongados. Este régimen vale para la mayoría de los grupos que se reúnen en spots callejeros. Por su parte las integrantes de Ovarios, al ser sólo tres miembros la dinámica varía un poco, pues a menos que estén entrenando con otros bailarines, el *cipher* no se realiza entre ellas, sino que las tres actúan como agrupación frente a un adversario imaginario, preponderando el entrenamiento de rutinas grupales y figuras piramidales. Cabe destacar algunas diferencias entre los y las practicantes<sup>76</sup>, por ejemplo, al terminar el entrenamiento las muchachas hacen un cambio de ropa, retoque de maquillaje, aplicación de desodorante y perfume, así como limpieza de las partes del cuerpo que estuvieron en contacto con el piso (manos, codos, rodillas). Además, cuando los entrenamientos son nocturnos las jóvenes se retiran antes de las diez de la noche, mucho antes que los varones, y suelen acompañarse, al menos hasta tomar el transporte público.

### ***b) La batalla***

*El bboy es para la batalla.  
Bboy Alien Ness*

*Aquí es el cuerpo el que habla, lo que tu cuerpo va sintiendo.  
Bgirl Apeka*

La razón por la que los practicantes entrenan entre diez y hasta veinte horas a la semana para ser más ágiles, fuertes y resistentes, a la vez que amplían su repertorio de pasos intentando que sean cada vez más fluidos, es por la batalla; cuyo objetivo es la dominación simbólica del otro. Ésta es el punto más alto y culminante de la práctica porque en ella se articulan todos los estados del aprendizaje, por ende, es un aprendizaje en sí misma puesto que se puede ser un buen bailarín, mas no un buen contrincante.

---

<sup>76</sup> Las diferencias que competen al género se profundizaran en el apartado 3.2.3 *Practica genéricamente diferenciada*.

Debido a que el baile está cargado de gestos, actitudes e intenciones que someten al cuerpo a una tensión que supera el entrenamiento, la batalla sólo se aprende en batalla<sup>77</sup>.

Durante una batalla, la corporeidad es sometida a la demostración de destreza, ritmo, carácter y estilo ante un número determinado de jueces, generalmente tres, quienes determinan la duración del encuentro, el número de participantes, y lo principal, a los ganadores. La batalla consiste en la ejecución alternada entre un competidor y otro de un conjunto de movimientos conocido como *entrada*. Es un diálogo corporal donde lo que uno dice con su cuerpo tiene el objetivo de provocar en el otro una respuesta, así las entradas se convierten en ejecuciones cada vez más improvisadas porque el objetivo es responder corporalmente lo que el oponente propone con sus movimientos, renovando el repertorio de movimientos en función del adversario al momento de la acción. Aunque la actitud de batalla varía según el practicante, por lo general sugiere la provocación y humillación del adversario, en este sentido, la actitud como complejo emocional y gestual direccionado también se aprende.

*Mi actitud es más de romper con la actitud agresiva del que está en frente, no por omitirla, sino enfrentándola [...] yo también vengo de la calle, pero aprendes que no en todas las situaciones tienes que ser agresivo, entonces yo lo disfruto porque mi carácter es otro. Armas-Twisted Flavors Crew.*

*Depende con quién batalle, si es mi amigo no puedo ser agresivo, los puedo dejar hasta que me ganen. Sobre todo, cuando van empezando me gusta bailar relax, sólo cuando siento esa arrogancia o prepotencia es cuando saco mi agresividad [...] ese control me lo ha dado el tiempo, yo bailo más por gusto que por obtener algo. Checo-Twisted Flavors Crew.*

*Si vas a hacer fallar al otro es mediante tu actitud y tus movimientos, no con palabras [...] estoy en el proceso de forjar mi seguridad y mi actitud aprendiendo a no delatarme cuando me equivoco. Pero esa seguridad sólo se gana batallando [...] meterte a muchas batallas hasta que llegue un momento en que sea como lavarte los dientes, como hacer cualquier cosa cotidiana que haces con seguridad porque la haces siempre [...] Tengo una idea de cómo quiero comportarme, no quiero ser de los bboys que hostigan, quiero ser un bboy que entre con una seguridad que impresione, y que por lo mismo el otro titubee, pero por mi seguridad no con palabras. Con eso quiero ser estricto, se habla con el cuerpo. Sietres-Twisted Flavors Crew.*

---

<sup>77</sup> Una regulación lingüística constante es la de referirse a la acción de batalla justamente como batallar, no se le llama competir, enfrentar o pelear.

La vigilancia interior de los sentimientos y el control expresivo es una capacidad adquirida y producida por el grupo, por la constante exposición en el *cipher* de entrenamiento. Es interesante cómo los practicantes aluden al personaje y a la teatralidad que acontece en la batalla, que no únicamente corresponde a los participantes, sino igualmente a los jueces.

*Yo creo que todos tenemos un personaje [...] tu forma de bailar en el cipher es diferente a la forma como batallas. En la batalla con quien te enfrentas te puede caer mal, pero cuando termina hasta lo abrazas y te da gusto porque todo se queda en el personaje, eres otro [...] Ser juez te da reconocimiento y como tal e tienes que meter en tu papel, cuando me presentan yo paso segura porque soy juez [...] y concentrada en lo que estoy y no titubeo cuando digo “ellos ganan”. Sí me creo mucho mi papel porque soy juez y lo voy a hacer bien. Ganjah-Ovarios Crew.*

Entre los contrincantes existen gestualidades específicas que como códigos de comunicación tienen dos funciones centrales dirigidas al adversario: perturbar su baile del y evidenciar sus errores. Así, por ejemplo, la mirada se vuelve un instrumento intimidatorio, mientras que golpear con la palma en el piso indica que el contrincante se cayó o que su transición no fue limpia. En la siguiente tabla se muestran los códigos de comunicación no verbal encontrados en la práctica:

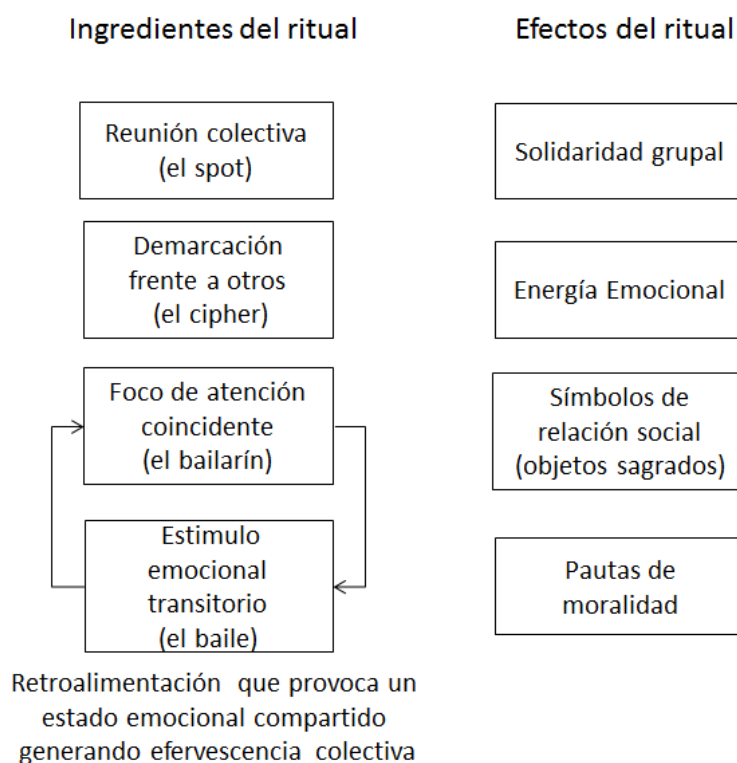
**Tabla 12. Significado de los gestos en batalla**

<b>Gesto</b>	<b>Significado</b>
Chocar horizontalmente los antebrazos	Movimiento copiado
Morder un dedo de la mano	Movimiento copiado
Juntar y separar los dedos de las manos de manera que simulen dientes mordiendo	Movimiento copiado
Señalar a la cabeza	Falta de creatividad, imaginación u originalidad en el movimiento
Enumerar con los dedos	Enumeran las veces que un movimiento ha sido repetido
Pegar al piso con la palma de la mano	Falta de limpieza en la ejecución o en las transiciones y caídas
Simular sacudir el polvo de los hombros o los brazos	Menos precio de los movimientos del adversario
Gestos de connotación sexual	Aluden a la relación de dominador-dominado

La dinámica de provocación-respuesta genera emoción, no sólo entre los competidores sino en los espectadores, reconocible en los aplausos entusiasmados, gritos y exclamaciones ante los mejores movimientos. El ingrediente emocional en la batalla

hace posible su observación desde el modelo de la consonancia emocional y el foco de atención común de Randall Collins. De esta manera propongo a la batalla como un ritual de interacción formal que sigue protocolos estandarizados y reglas específicas<sup>78</sup>, que además muestran el carácter regulado de la violencia en la práctica. El modelo para la batalla es el siguiente, y muestra tanto los ingredientes como los efectos del ritual:

**Figura 5. Modelo del ritual de interacción de la práctica**



Este modelo permite observar cómo la emoción permanece en el cuerpo y genera patrones de membresía grupal, energía emocional y objetos simbólicos<sup>79</sup>, del mismo modo, constituye normas y tipos de conductas que los practicantes convierten en protocolos a seguir en la continuidad de las interacciones situacionales, es decir en las batallas. Ahora, el mecanismo de la batalla no está completo sin precisar aquello que se

<sup>78</sup> Algunas de los estándares son: número de participantes, pueden ser *1 vs 1*, pareja hombre-mujer llamada *Bonnie & clyde*, o *crew vs crew*, cantidad y duración de las entradas, y tipo de batalla. Hay algunas muy específicas como *seven to smoke* donde siete bailarines formaban una fila y los dos primeros batallan con una entrada cada uno, al terminar los jueces emiten su veredicto. El ganador batalla con el siguiente bailarín mientras que el perdedor se forma al final de la fila esperando nuevamente su turno; y así sucesivamente hasta terminar el tiempo estimado. El ganador resulta aquel con mayor número de entradas aganadas, o bien por sistema de puntos, es decir, el practicante que los jueces consideren que tuvo un mejor desempeño con base en una serie de criterios acordados previamente.

<sup>79</sup> Los símbolos también se pueden recircular en redes de conversación (por ejemplo, hablar de batallas que por su intensidad se vuelven no sólo referentes sino *legendarias*) o interiorizarse en forma de pensamiento.

pone en juego, para los practicantes la apuesta les confiere tanto a sí mismo como a su *crew*, de modo que ganar o perder es una cuestión colectiva. Lo que se juega es la virtud de ser *bboy* o *bgirl*, es decir, el propio practicante en sí, en términos de las capacidades como bailarín y de los atributos sociales (respeto, reconocimiento y prestigio), en otras palabras, la reputación. Lo que conlleva a percibirse a sí mismo a través de la mirada de los otros, y a vigilar y orientar sus acciones en ese sentido.

*Yo digo que para todos está en juego la reputación, es decir, si eres buena bgirl o bboy, o eres un fiasco al que todo el mundo siempre le gana. A lo mejor se escucha egocéntrico, pero al final es lo que todos sentimos, “no me puedo dejar ganar porque no quiero que digan que siempre me ganan, o que siempre me quedo en los cuartos de final”. Es aferrarse, y si no ganas en una categoría, pues te metes a otra, el caso es escarbarle y representar a tu crew en todos lados, porque tu reputación es la de tu crew. Apeka-Ovarios Crew*

Cabe destacar que lo se gana en una batalla tiene forma material (dinero y prendas generalmente) y simbólica (respeto, prestigio, admiración). Para los practicantes, la experiencia de batallar es en sí una ganancia, con todo, lo que tiene más valor es el reconocimiento de las cualidades del *bboy* o a *bgirl*, y las apuestas como expectativas son mayores entre más atributos sociales se posean. Ahora, siguiendo el mecanismo del foco compartido y consonancia emocional podemos identificar los ingredientes del ritual, así como los resultados del mismo en una batalla de *break dance*, la propuesta es la siguiente:

**Tabla 13. Ingredientes y efectos de la práctica como ritual**

Ingredientes de la batalla	Efectos de la batalla
La batalla ocurre en copresencia física, lo suficiente para que se sincronicen ritmos y anticipaciones	La batalla mantiene la solidaridad del grupo, no sólo de los grupos que compiten sino de la comunidad Hip Hop reunida, pues DJ's, MC's, <i>bboys</i> y <i>bgirls</i> conforman su identidad colectiva y cultural.
El <i>cipher</i> es el espacio que circunscribe a los competidores y los distingue del resto, espectadores y jueces.	La alteración del ánimo percibida en las exclamaciones, aplausos, gritos, gestos y señas producen energía emocional que permanece en los cuerpos aun después de terminado el evento.

<p>El foco de atención común se está en aquél que baila, en la demostración de sus movimientos, de sus habilidades corporales, de su fuerza y estilo; se encuentra en la entrada en turno, sea ésta individual o grupal.</p>	<p>En la batalla se generan objetos sagrados que son símbolos de relación social. El principal objeto sagrado es el cuerpo del ganador, los movimientos y gestos que hizo, hasta las huellas de la batalla en él. Un segundo tipo de objetos sagrados son las prendas usadas o ganadas en la batalla, por último, el espacio ocupado en función del baile también queda fuera del orden profano.</p>
<p>La estimulación fisiológica que provoca el baile conecta los ciclos de otros practicantes que se retroalimentan y generan emociones compartidas y efervescencia colectiva.</p>	<p>Lo que se valora socialmente en las batallas es la personalidad durante baile, el estilo y la actitud. Los jueces definen a esta combinación aquello que hace real y creíble la presentación del practicante, y la historia contada por medio del baile. Estos valores generan pautas de comportamiento y moralidad que orientan el comportamiento en futuras batallas.</p>

Desde esta propuesta, la batalla es un ritual de interacción que enfoca una emoción y una atención conjuntas, generando una realidad temporalmente compartida basada en ese estado emocional, donde el cuerpo activo del practicante es un recurso simbólico lleno de signos y significados. Sin embargo, para Collins, cuando un ritual de interacción no es exitoso, tanto la energía emocional como lo sagrado se pierden, en la práctica del *break dance* el éxito requiere de la intención de participar en él, de lo contrario se torna aburrido y la energía emocional se disipa. Por otro lado, cuando una batalla es fallida, es decir, cuando los jueces declaran vencedor a quien el público considera que no lo es, acontece un tipo de una emoción negativa que puede romper con la dinámica protocolaria del evento, sin embargo, la energía emocional no se disipa, sino que la realidad compartida se transforma en una suerte de protesta.

Para los practicantes lo que está en juego en la batalla es más que su propia corporalidad, como mencioné anteriormente, el *bboy* o *bgirl* y su *crew* tienen una relación de mutua implicación, cuando se batalla individualmente se representa al grupo, de modo que la reputación y el prestigio de uno se traspasa al otro. Las apuestas que un practicante hace mediante su baile tienen el peso de la colectividad, en este sentido, en la batalla, la colectividad se sintetizada en un individuo. La locución que acontece previamente a la acción de batalla es un recordatorio de esa estrecha relación, y que surte un efecto motivador a los contendientes.

*... ya estamos aquí, ya nos inscribimos, ya nos va a tocar. Lo único que no quiero es miedo ni presiones (...) quiero que entren a disfrutar lo que estamos haciendo, por lo que entrenamos; así es que todos a disfrutar al máximo y ojalá nos echen a los más perros... uno, dos, tres ¡Flavors!*

Cabe destacar que, aunque las confrontaciones son serias, al terminar los practicantes suelen estrecharse las manos, chocar los puños o los antebrazos, y abrazar como en acto deliberado de paz y actitud deportiva, recordatorio del ideal del Hip Hop y la cooperación antagonista sintetizada en la frase de Afrika Bambaataa: *peace, love, unity and having fun*, que casi siempre logra calmar las emociones despertadas en los practicantes, sustrayéndolos del personaje adoptado y de la teatralidad.

Las emociones más frecuentes que se generan durante una batalla son: orgullo, satisfacción, enojo, frustración y vergüenza; factores relevadores en los fenómenos sociales porque están condicionadas por la naturaleza de las situaciones sociales que las personas experimentan, y expresan un tipo específico de relación social (Bericat, 2000). En este sentido, cada emoción generada en la batalla supone un vínculo social determinado, a la vez que se relaciona con aquello que está puesto en juego, y con las expectativas del practicante. Esto se complejiza cuando pensamos que entre *bboys* y *bgirls* se busca explícitamente provocar la humillación del otro, es decir, ridiculizar, abatir el orgullo o denigrar, a través de acciones que buscan devaluar al individuo, colocándolo en una posición de sumisión para obtener cierto poder sobre él (Fernández, 2008). Mientras que, como emoción inducida, acarrea una serie de emociones subsecuentes como la vergüenza, el enojo, el resentimiento o la venganza, ya que las emociones experimentadas no son aisladas, y tampoco afectan sólo a un practicante, sino a su *crew*, pues los vínculos que unen a los miembros establecen una forma de solidaridad.

Por último, conviene resaltar en la batalla se resuelve la contradicción cuerpo/mente en la acción, pues la capacidad de planear la estrategia al tiempo de evaluar los movimientos del contrincante para dar una respuesta firme, clara, patente y enérgica, con base en la incorporación que produce los movimientos corporales involuntarios, hace de *bboys* y *bgirls* un organismo unitario indivisible.

## I. El problema de los jueces

El problema central en la práctica del *break dance* como batalla es desarrollar una forma objetiva de evaluar y calificar el desempeño de los bailarines, en otras palabras, saber qué determina que un baile sea mejor que otro. Las cualidades de un baile que alude al estilo y a la originalidad vinculada con la ejecución técnica resultan difíciles de evaluar, sobre todo cuando no se tiene un sistema de referencia que indique específicamente aquello a lo que un juez debe prestar atención en el baile de un *bboy* o una *bgirl*. La pregunta se complejiza cuando los jueces son compañeros de entrenamiento, lo que pone en duda su imparcialidad, ya que conocen las habilidades de los practicantes, de modo que cuando se enfrentan en batalla pueden reconocer que su desempeño ha sido o no el mejor.

Para elegir un juez se tiene en cuenta su trayectoria y su habilidad como bailarín, características que no siempre coinciden pues, *es que el que seas buen bailarín no implica que seas buen juez, yo me considero buena juez, aunque no tengo tantas virtudes como bailarina (bgirl Ganjah)*. Por otro lado, ser juez otorga prestigio al *bboy* o a la *bgirl* que acepte la labor, e implica una actuación que refleje objetividad y autocontrol emocional, por otro lado, existen tres alternativas de sistemas de evaluación que los jueces usan para determinar al ganador, la siguiente tabla los muestra:

**Tabla 14. Tipos de jueceo**

Sistema de evaluación	Características	Dificultades
<i>Round por round</i>	Consiste en evaluar el concepto general del baile en la entrada del competidor o competidores, el veredicto se emite bajo la primera impresión.	El juez debe distanciarse emocionalmente, lo suficiente para que su decisión no quede afectada por la pasión e intensidad del practicante
Por puntos	Evaluación de la técnica, la originalidad y la fluidez, basada en una escala determinada.	La dificultad consiste en la capacidad del juez para distinguir cada elemento y poder asignar un punto sin eje de referencia o comparación.
Especializado	Sistema compuesto por jueces especializados que califican sólo aquello que corresponde a su campo de experiencia: dinamismo, fundación o técnica, creatividad, musicalidad y actitud de batalla.	Encontrar a los jueces especializados.

En su conferencia magistral *bboy* Alien Ness<sup>80</sup> hizo una interesante propuesta para solucionar el problema del sistema de evaluación y la imparcialidad. Éste consiste en la formación de una asociación de jueces que, sin ser necesariamente bailarines, se entrenen como oficiales calificados en la evaluación del *breaking*. Sin embargo, advierte que esta propuesta, semejante al sistema de jueces del box, está lejos de cumplirse pues la remuneración, además del prestigio que obtienen los practicantes por jueceo dificultará que se instruyan y acepten agentes externos, aunque permitiría la oficialización del *break dance* como práctica corporal semejante a cualquier práctica deportiva.

El caso de los jueces permite ver con mayor claridad la incorporación de las disposiciones de percepción y apreciación necesarias para escudriñar el baile, poder diferenciar un movimiento de otro, darle un valor, reconocer cuándo se improvisa, incluso identificar si se está *sintiendo* la música, son conocimientos que se adquiere mediante la práctica. Sin embargo, lo más valorado para los jueces sigue siendo la improvisación, la actitud combativa y osada del practicante y el estilo original, real y creíble del *bboy* o la *bgirl*.

*Hay que educar el ojo para observar ciertas cosas, tienes que ir aprendiendo, hay veces que incluso te arrepientes del veredicto que diste en el momento.* Saw-Twisted Flavors Crew.

*A veces no importa que hagas cosas muy impresionantes, sino que entres con actitud, con seguridad.* Ganjah-Ovarios Crew.

La cualidad de estrategia planeada y ejecutada simultáneamente, incorporando la actitud dirigida al adversario y la lectura de los movimientos del otro, hace que las opiniones entre los practicantes se polaricen en aquellos quienes consideran que la batalla es más mental que corporal, y para quienes dejar al cuerpo actuar por sí mismo les resulta más eficaz porque planificar sus entradas los obstaculiza y vuelve torpes. Estas opiniones encontradas refuerzan la distinción que en la batalla ocurre el proceso sincrónico de acción reflexiva y movimiento involuntario. Finalmente, y aunque la batalla es la razón de la práctica y el objetivo de los grupos, los practicantes se orientan hacia la recomendación de no perder su autenticidad, de permanecer siendo reales y no rendirse, porque *el último juez es uno mismo*. Alien Ness-Mighty Zulu Kingz.

---

<sup>80</sup> Encuentro de Danza Urbana Generación Hip Hop, 29 de mayo de 2015, Centro Nacional de las Artes, conferencia magistral *El arte de la batalla*.

## II. El problema de los eventos

Otra problemática gira en torno a la organización de eventos de *breaking*, estos generalmente cobran una cuota mínima de recuperación ya sea únicamente a los bailarines que se inscriben a las distintas categorías de batalla o bien, a toda la concurrencia. El fin de esta cuota es costear principalmente el pago del DJ, los jueces y los premios. Sin embargo, en numerosas ocasiones sucede que los errores de logística producto de una mala organización se conjugan con la mezquindad, y ni jueces ni ganadores reciben el pago acordado. Esto afecta la reputación a la escena de la práctica del *break dance* en México a nivel local e internacional, ya que jueces extranjeros que han sido invitados también han sufrido esta situación. Al respecto, van surgido toda una serie de previsiones para combatir la situación, en el sitio web *bboyworld* se pueden hacer denuncias de los acontecimientos, recomendando no confiar tanto en los eventos, como en los organizadores. Otra medida es hacer frente común mediante la no asistencia y la difusión de la mala calidad de un evento.

El menosprecio de las competencias no se reduce a las mal organizadas, también existe para aquellas que, aunque con renombre como la *Red Bull BC One*, caracterizada porque en ésta no se aprecia ni evalúa todas las cualidades que conforman al practicante, sino que se priorizan los movimientos de poder y la velocidad, es decir, la espectacularidad del baile, lo que se conoce como *world class bboy*, dejando de lado el ritmo y el estilo. Una de las competencias más importantes en el país es la *Boogie Master*. Organizada por la *crew Other side* y nacida en Ecatepec, Estado de México, se ha convertido a lo largo de sus doce ediciones anuales en un festival que reúne competencias, conferencias, conciertos de rap, exposiciones de grafiti y talleres, además ha logrado incluir entre sus jueces y DJs a exponentes internacionales. La popularidad de este festival se debe principalmente al compromiso con el ideal del Hip Hop, que lo convierte en una opción artística frente a la violencia y apatía en el entorno social en que viven los jóvenes mexicanos.

### c) *El jam*

En *jam* es un término utilizado en la danza que refiere a una exhibición informal de baile. Los practicantes integran un círculo, y se turnan para bailar en el centro, mostrando sus mejores pasos y trucos; ya sea solo, en parejas o en grupos, mientras que los restantes les animan. El *jams* alude a la naturalidad, cuando la energía y el estado de

ánimo de los *bboys* y *bgirls* lo generan, y en este sentido, las interpretaciones también apuntan más a la improvisación.

El *cipher* como *jam* es una innovación con no más de quince años en la historia del *breaking*, hasta los años noventa los practicantes no formaban el círculo para bailar (Chang, 2014), en las fiestas o *house parties* cuando empezaba a sonar el *break beat* lo que sucedía era la batalla. En ese sentido, el *cipher* sólo consistía en los grupos enfrentados y los espectadores, donde estos últimos hacían el papel de jueces, además la actitud esencial del baile ha estado históricamente orientada hacia la confrontación. En la actualidad, en la ciudad de México el *jam* por excelencia es la fiesta, en ésta todos, *bboys*, *bgirls* y espectadores participan. Ya sea bailando o animando, la energía emocional y el entusiasmo aumentan; el baile, la música, los gritos, silbidos y aplausos se vuelven una sola sustancia, de ahí que se le llame *jam*, cuyo significado anglosajón es *mermelada*<sup>81</sup>, y su característica principal sea la espontaneidad. En ese sentido puede entenderse como ritual de interacción natural.

*El breaking más natural y puro es el de las fiestas porque no hay reglas, como en los eventos que te limitan el tiempo. Coyote-Having Fun.*

*En los eventos muchas veces no batallas con quien quieres por el proceso de eliminatorias, pero en las fiestas todos están bailando y de repente se arma el cipher y le van entrando, y tú te das cuenta cuando alguien tiene ganas de batallar contigo por su actitud, por su mirada. Saw-Twisted Flavors Crew.*

Tanto los ingredientes como los efectos en este ritual natural son los mismos que en el formal, excepto que, ante la ausencia de jueces y limitaciones sobre la duración de las entradas y ordenación de las batallas, la energía emocional generada es más intensa, a la vez que lo que determina a un ganador es la aclamación de los espectadores, o bien la rendición por cuenta propia del practicante ante el cansancio, o el reconocimiento de la superioridad del otro. Por la cualidad de contienda alternada, se entiende que en el centro del *cipher* no pueden estar dos *bboys* o *bgirls* batallando simultáneamente, a menos que se trate de los integrantes de una misma agrupación que estén haciendo un

---

<sup>81</sup> Traducción del sustantivo de la palabra que, en analogía con la jalea, hace referencia a los múltiples ingredientes que integran ese momento específico de la práctica y que se mezclan formando una sustancia heterogénea. En el idioma inglés existen múltiples significados y usos de la palabra, especialmente como argot o jerga (sinónimo de fiesta, relajamiento, performance musical, o fuerte expresión de deseo, excitación, huida o problema). Uno de los más aproximados al *momento vital* que genera el *break dance* es el acrónimo de *just a minute (JAM)* que hace énfasis en aquello irreplicable, que bien podría hacer alusión al carácter improvisado y estético del baile urbano, así como a su condición en tanto creación artística.

baile coreografiado como arma de batalla (aunque estás acontecen primordialmente en las competencias, la lógica del *cipher* se orienta más al uno contra uno). Lo que sí sucede es que el impulso de entrar al círculo pueden sentirlo más de uno a la vez y precipitarse al mismo tiempo, en estas situaciones surge lo que parece ser la única regla acordada para el *jam* de *breaking* y es que el primero en *bajar al piso*, es decir en hacer *footwork*, es el que se gana el derecho al *chiper*, en correspondencia, los otros deben salir.

#### **d) La exhibición**

El último modo de la práctica es lo que denomino exhibición, y cuya finalidad es diferente al de la batalla o el entrenamiento; la intención de la exhibición es mostrar un espectáculo que bien puede ser remunerado o no. Encuentro que algunos practicantes hacen de su baile una forma de trabajo, sobre todo para promocionar marcas deportivas en tiendas departamentales, o para ser el espectáculo de intermedio en reuniones sociales. Otras agrupaciones buscan alguna remuneración de tipo donativo en *spots* callejeros específicos, sobre todo en donde hay una gran concurrencia de personas, la calle Gante, la Plaza Santo Domingo y la estación del metro Pino Suárez, todos lugares cercanos al Zócalo de la ciudad<sup>82</sup>, son un buen ejemplo de esta forma de remuneración. Así los practicantes generan ingresos no sólo para mantener sus gastos personales, sino que también contribuyen con el gasto familiar. Las *crews* que hacen de su práctica una forma de trabajo encuentran en éste un refuerzo de la experiencia colectiva, pues formados sobre la base de la implicación afectiva, el objetivo común de la remuneración conjuga placer y trabajo.

Por otro lado, las exhibiciones no remuneradas son aquellas en las que los grupos participan voluntariamente para promover causas sociales y ambientales, o para ser el número de entretenimiento en orfanatos, cárceles o casas de cultura; en estos eventos los jóvenes encuentran un medio para difundir su práctica. En general la práctica ya sea en los *spots* callejeros, en exhibiciones o en competencias responde a una razón común: el *dejarse ver*. La siguiente tabla muestra las intenciones específicas de este empeño.

---

<sup>82</sup> De acuerdo con la información del Fideicomiso del Centro Histórico, estos sitios son visitados por aproximadamente 200 mil personas cada día

**Tabla 15. Intenciones de la práctica**

<b>Intención</b>	<b>Finalidad</b>
Difundir	Hacer conocible la práctica para más personas y en más espacios, dejando un legado asociado al practicante y a la <i>crew</i> con la finalidad de impactar con el baile en otros.
Desmitificar	Que el <i>breaking</i> deje de ser relacionado con las drogas y las actividades delictivas.
Enseñar	Acercarse a las personas y mostrarles que la práctica es accesible a cualquiera que quiera involucrarse, ofreciendo el <i>spot</i> como lugar de aprendizaje y a ellos mismos como maestros. Los practicantes no apartan a los espectadores, ni cierran el círculo de <i>cipher</i> de modo que las personas puedan verlos y acercarse si están interesados, fomentando así el aprendizaje.
Enriquecer el baile	Que las personas y particularmente los practicantes tomen en cuenta la posibilidad de incorporar en su baile los elementos de otras disciplinas escénicas, haciendo propuestas artísticas multidisciplinares, por ejemplo: <i>breaking</i> y teatro, <i>breaking</i> y danza contemporánea, etcétera.

El último tipo de exhibición es el *semaforeo*, término que refiere al baile que algunos jóvenes realizan frente al tránsito con el motivo de pedir dinero. Esta práctica es desvalorada, pues no es una forma legítima de vivir la condición de arte del baile, ni la forma de vida de un *bboy* o una *bgirl*, las siguientes publicaciones en *Facebook* reafirman la posición de los practicantes:

Isaí Serrano Mendoza (comunicación personal, 7 de junio de 2015). *A mucha banda le he dicho que hay una diferencia abismal entre “bailar para vivir” a “vivir para bailar”, motivo por el cual también estoy muy en contra de la semaforeada como estilo de vida.* Samix-Twisted Flavors Crew.

Pablo Hueso Avalos (comunicación personal, 7 de junio de 2015). *Soy bailarín y vivo del baile y no necesito nada más”... ¿Qué pasará cuando te lesiones, te enfermes o seas tan adulto y no puedas bailar más? El sistema te escupirá en la cara tarde o temprano #solobaila #seleshacefacil.* Hueso-Twisted Flavors Crew.

Esta es la forma como los *bboys* y *bgirls* se distancian de los *breakers*, término con el que denominan a aquellos practicantes no comprometidos con la cultura Hip Hop y que ven en el baile sólo un medio para impresionar, ganar eventos y dinero, no un estilo de vida, en otras palabras, sin el compromiso que la disciplina demanda. Los *bboys* y *bgirls* recurren al *sema* únicamente en ocasiones excepcionales, empero, el sufrimiento tiene

una razón que sobrepasa a la práctica, el baile se convierte en su medio de supervivencia.

*Hubo un tiempo en el que estuve viviendo en Toluca y ahí yo viví del semáforo, diario iba a semaforar y el callo que tenía aquí (señala la palma de la mano) se hizo negro, y era una cosota, además íbamos al semáforo como a las dos de la tarde y era horrible porque el pavimento se calienta, se empezaba como a derretir y se te quedaba pegado [...] y la verdad agarras un buen de resistencia porque después de eso, ir al semáforo ya no me duele. Pero de verdad que sufrí mucho porque me sangraba y tenía que hacerlo porque no tenía ningún otro ingreso, tenía que vivir de algo, pero OK tengo el baile, y salía (dinero) pero sí le sufría. Ganjah-Ovarios.*

*Yo estoy en contra del semáforo, sí lo he hecho y no me arrepiento, de hecho, cuando fui estudiante la danza me pagó la universidad, pero estoy en contra de que el semáforo sea un estilo de vida porque no es un estilo de vida, porque ahí bailas para vivir porque es lo único que sabes hacer y es lo único que te va a dar para comer. Samix-Twisted Flavors Crew.*

A lo largo de este recorrido se puede ver cómo la práctica se vuelve una institución compleja que reglamenta la vida de *bboys* y *bgirls*. Desde la forma como se emplean el tiempo y el espacio, el cuidado del cuerpo, hasta a regulación el estado de ánimo; el *break dance* adquiere la forma de régimen corporal y moral indisociable que poco a poco va definiendo la identidad de los jóvenes. Bailar es modificar conscientemente la relación que se tiene con el cuerpo y el uso que los practicantes hacen cotidianamente de él, modificando el esquema corporal mediante la interiorización de una serie de disposiciones mentales, físicas y morales inseparables, alcanzando el grado de voluntad, determinación y autocontrol de las emociones que renueva el repertorio de movimientos en función de dos elementos: el ritmo musical y la sincronización con los otros miembros de la *crew*. En síntesis, el aprendizaje del *break* es un circuito comunicativo que va de la repetición a la incorporación, y que se perpetra *-realiza-* en el despliegue de esa incorporación.

### **3.2.3 Práctica genéricamente diferenciada**

Como mencioné con antelación, los procesos de identidad y socialización se viven de manera diferente entre hombres y mujeres (Garcés, 2011), en este sentido recupero de Teresa de Lauretis su concepción de género como una construcción procesual que tiene “efectos duraderos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales” (De

Lauretis, 1996 en Viera, 2014), y sugiero ver al *break dance* como una experiencia corporal socializadora que desde el ámbito de la acción de los cuerpos produce género.

El género actúa no sólo en el plano simbólico, sino de forma física en la producción del cuerpo a partir de las disposiciones incorporadas que configuran su propia materialidad. Ahora bien, propongo a la práctica corporal como tecnología de género básicamente en dos sentidos, i) porque se relega y discrimina a las mujeres, pues la práctica genera espacio donde se fomenta y prepondera la masculinidad, y ii) porque al prescribir la fuerza como cualidad masculina y a la fragilidad como cualidad femenina, produce representaciones sociales de género que afectan el sistema de disposiciones de percepción, apreciación y acción (habitus primario) de las practicantes, y coloca a los cuerpos en una organización jerárquica.

Refiero a las tecnologías de género desde la capacidad del habitus para generar conductas razonables que tienen un refuerzo continuo (Bourdieu, 1991), en este sentido, el *break dance* refuerza las disposiciones de género incorporadas por los hombres. Las mujeres por su parte, incorporan disposiciones de acuerdo a la representación hegemónica del género femenino, pero al introducirse en esta práctica corporal sufren un proceso de desajuste que bien puede hacerlas renunciar o, por el contrario, encuentran en la práctica una forma de trastocar el orden jerárquico y lograr cierto empoderamiento.

La elección de las mujeres de realizar una práctica predominantemente masculina está orientada por la voluntad de construirse a sí mismas como individuos autónomos e independientes, rompiendo conscientemente con la representación habitual sobre lo que sus cuerpos son capaces de hacer. No obstante, su presencia numéricamente ascendente y ejecución sobresaliente en la práctica tiende a ser devaluada por la noción que suscribe la superioridad de los hombres sobre las mujeres en esta práctica masculinizada<sup>83</sup>. Lo anterior queda ejemplificado en las competencias cuando en el panel de jueces no hay mujeres presentes, o si las hay el evento queda

---

<sup>83</sup> Para Cristina Soto la discriminación de las mujeres está dada desde el lenguaje; encuentra que en Medellín, Colombia, el término *breaking* es aceptable para referirse al baile y que *bboying* es el más aceptado para referirse a los practicantes, la autora cuestiona entonces la existencia del *bgirling* como forma de llamar al baile realizado por las mujeres y se pregunta si éste podría considerarse *breaking*. En cambio, en la Ciudad de México la denominación *bboying* prácticamente no es empleada, mas, esto no quiere decir que no haya en el baile un esencialismo de género, y que las bailarinas no sufran un desfase frente a la ausencia de complicidad ontológica entre sus disposiciones y el entorno del baile (Lahire, 2004).

desvalorizado aludiendo a su poca trayectoria e incapacidad para evaluar. Las competencias en las que la presencia femenina tiene autoridad como juez, son aquellas que no corresponden específicamente al *breaking*, sino a modalidades del baile urbano experimental y con inclinaciones a la danza contemporánea, o estilos como el *popping*, cuyos movimientos robotizados, en apariencia, no requieren tanta fuerza como en el *breaking*.

Las condiciones de fuerza, habilidad corporal y actitud combativa del baile son características atribuidas a los hombres, de ahí que éstos refuercen su identidad de género y que el orden inscrito en la práctica sea el masculino, en otras palabras, estas condiciones fortalecen la identidad de los jóvenes y el sentido de la práctica, ya que se basa en los gestos, las posturas y en la estilización corporal constituidos socialmente como masculinos. Mientras que las mujeres tienden a la actuación masculinizada para hacerse valer, pues si una mujer actúa de acuerdo a las disposiciones adquiridas conforme a la representación hegemónica de lo femenino, sus movimientos son interpretados débiles e insinuantes. Así es como se comprende que las *bgirls actúen más rudas para que no las rechacen*. Ganjah-Ovarios Crew.

*Todo tiene que ver con que el mundo es machista, las mujeres no pueden hacer un movimiento como de ellas, femenino, porque entonces no sería ofensa sino insinuación, entonces las chicas a veces contestan con movimientos como machos, pero también se ve mal porque esos sólo aplican para los bboys*. Armas-Twisted Flavors Crew.

Además, para que una mujer baile “bien” necesita hacerlo *como los hombres lo hacen*, y el sentido que adquiere el *saber hacerlo* no siempre asemeja la relación de poder, pues las normas que orientan la práctica están implicadas en el orden de género predominante, por eso, las *bgirls* tienen que demostrar y reafirmar sus capacidades constantemente. Por otro lado, en la batalla tienen lugar gestualidades de connotación sexual, con las que los hombres hacen alusión a la relación ganador-perdedor como dominante-dominado; no es el falo (o su ausencia) el fundamento de la visión masculina de la práctica, sino que, al estar organizada de acuerdo con la división de géneros se instituye al falo como símbolo de la virilidad y del pundonor masculino. La diferencia entre los cuerpos biológicos como fundamentos objetivos de la diferencia entre los sexos, construye los géneros como esencias sociales jerarquizadas (Bourdieu, 2003), en este sentido, los movimientos que hacen referencia explícita a los órganos sexuales están cargados del sentido de superioridad. Llama la atención el caso de las *bgirls* de

Ovarios Crew, que en sus gestos y en el nombre mismo de la agrupación llevan la intención de sembrar los órganos reproductivos femeninos con los masculinos, así los ovarios son dibujados en las posturas y marcados como naturaleza fuerte, irrumpiendo con la jerarquía y actualizando la relación de poder.

*Yo de por sí traía una onda de marcar mis ovarios [...] cuando me invitaron al crew yo sí les dije “va, pero le dejamos Ovarios” [...] los hombres cuando están batallando hacen esto (extiende el brazo hacia enfrente) que es su miembro (la representación) y nosotras no podemos hacer eso porque no tenemos, entonces es una manera de combatir eso, de dar a entender que también nosotras tenemos un sexo fuerte y no pasivo. El nombre (Ovarios) para mí es mucho porque está muy visto que las bgirls son débiles, que las bgirls no rifan, y yo me encontré con cantidad de comentarios en Facebook que dicen que las bgirls en México no valen ni madres, y los hombres dicen “es que nosotros tenemos los huevos bien puestos”, pues nosotras tenemos los ovarios bien puestos porque estamos igual de comprometidas que ellos. Entonces esa es la manera de representar que hacemos cosas, que aparentemente sólo hombres hacen, las hacemos y las hacemos con los ovarios bien puestos, con esto decimos: soy mujer y sí lo hago. Ganjah-Ovarios Crew.*

*Me encanta la placa (dibujar con los dedos de las manos los ovarios) porque para mí representa fuerza, que soy mujer, que estoy comprometida y que estoy representando a mi crew. Perl-Ovarios Crew.*

*Para nosotras significa esa reafirmación de la femineidad con poder, con la que también intimidamos a los ponentes, porque los hombres sienten que lo más rudo que tienen son los símbolos fálicos, pero nosotras sacamos entonces los ovarios [...] es una forma de ser vistas y que reconozcan que estamos comprometidas, y que no somos bgirls de pose. Apeka-Ovarios Crew.*

Los practicantes advierten que la falta de voluntad, perseverancia y compromiso recae en las *bgirls*, pues son las mujeres las que, por temor o bien, en su afán único de tomarse fotografías ejecutando un paso o por llamar la atención de los *bboys* se inician en la práctica, pero la abandonan al poco tiempo. En general, las *bgirls* no reconocen una falta de identificación de las mujeres con la práctica, ni alguna razón que no culpe únicamente a la vanidad de las nuevas practicantes como aquello que las hace abandonar prematuramente, así se comprende que las *bgirls* experimentadas tienden a rechazar más duramente a las nuevas practicantes. Esta falta de complicidad ontológica que deriva en la ausencia de identificación con la práctica, sumada a la crítica y el rechazo de las novatas, les impide a las *bgirls* actuar como maestras.

*Ves a las otras chicas que ya son bgirls de tiempo y empiezan a atacarlas (a las principiantes), así de “eras morras ni le van a dar, nada más son bgirls*

*de moda". Y es que las propias chavas empiezan a quererte pisar, yo no entendía por qué les decían ese tipo de cosas, pero mientras transcurría el tiempo yo vi que sí, empezaron a llegar muchas chavas que querían supuestamente bailar, pero solamente se tomaban fotos en freezes, no entraban a las batallas y de repente ya ni entrenaban, entonces entendí a qué se referían con ere tipo de discriminación. Ese no fue mi caso porque estando sola nunca fui vista ni reconocida. Apeka-Ovarios Crew.*

La dificultad de *bgirls* para aprender *breaking* es atribuída a su debilidad física, que de antemano las pone en desventaja, orientándolas a la autoimposición del *no puedo*. Lo que deja ver cierta ausencia en la unidad corporal manifestada en la falta de seguridad en sus propias capacidades corporales, en el control de sus movimientos, y en la incomodidad con sus cuerpos. Además, la experiencia corporal de las practicantes es a menudo vivida desde la mirada de los otros, específicamente la de los *bboys*, por eso, las mujeres mantienen una constante vigilancia sobre sí mismas, con el fin de asemejarse al cuerpo que no tienen, aquel que se reconoce como legítimo, es decir, el varonil (musculoso, hábil, potente). Al contrario de la soltura que expresan los *bboys*, las *bgirls* denotan inseguridad durante gran parte de su formación, ya que la práctica responde al orden de género masculino, son los *bboys* los que ha impuesto las normas de percepción del propio cuerpo.

Las *bgirls* que permanecen en la práctica sufren un proceso de desajuste consigo mismas, pues la debilidad muscular que demora su aprendizaje, para ellas se vuelve una diferencia intrínseca de su cuerpo comparado con el de los hombres, en este sentido, el cuerpo de las practicantes se vuelve más un estorbo que una herramienta. La aparición de la condición biológica una justificación *natural* del *no puedo* en el discurso de las *bgirls*, es parte también del orden de género predominante, que las mujeres han apropiado y normalizado (Viera, 2014), y las diferencias que establece en torno a las capacidades físicas tiene consecuencias de subordinación en las relaciones de poder.

*Para las bgirls es mucho más difícil hacer breaking porque nuestro cuerpo es diferente, las caderas te pesan y hacen que te vayas de lado o de sentón, eso no sucede con los bboys, por ejemplo. Además, otra cosa es que somos más débiles y tenemos que entrenar el doble o el triple para hacer algo que para ellos es más fácil. Galleta*

Para las mujeres, su práctica se complejiza dadas las limitaciones impuestas por el orden masculino inscrito en la sociedad, asimilado por ellas y que reproduce algunos de los esquemas aprendidos desde la infancia temprana; a pesar de romper voluntaria y conscientemente con las regulaciones físicas, sociales y culturales, en términos

tradicionales y estéticos, de su rol mediante el baile. La identidad de género incorporada surge en una suerte de negociación que mantiene el equilibrio entre lo femenino incorporado y lo masculino de la práctica, los elementos estéticos como la joyería, las prendas entalladas y la intención de mantenerse limpias mediante el cambio de ropa, el retoque de maquillaje y desodorante, acode con la apariencia femenina, son un ejemplo del *ser percibido* que inscribe una lógica de dependencia frente a los hombres; *baila como hombre, se viste como hombre, ni siquiera se enchina las pestañas* (comentarios hechos por *bboys* durante la práctica).

Es en el atuendo donde las *bgirls* equilibran su identidad de género, pese a que la práctica regula la compra de prendas, es decir, tienden a privilegiar los requerimientos para el baile (pantalones elásticos en vez de mezclilla, calzado deportivo en vez de tacones altos). De esta forma, las practicantes intentan no verse masculinas, lo que también trae consecuencias, ya que por su apariencia tienden ser más duramente juzgadas. Mostrar el cuerpo ya sea mediante prendas ajustadas o cortas es motivo de coqueteo y burla, en los hombres, por el contrario, al traer el torso desnudo muestran su musculatura como atributo masculino.

*Si usas ropa muy ajustada se te marca todo y los chavos están nada más viéndote, y si es incómodo “relájense banda, estamos practicando”, entonces de pronto te dicen “es que tienes un acá”. Sí de pronto son muy perros, ellos empiezan a metértelo en tono de juego, pero tú como mujer, te das cuenta de que te estaban viendo el trasero. Entonces empiezas a cambiar tu de manera de vestirte y en vez de short para bailar, mejor bailas con unos pants para que no se te marque nada, igual las playeras porque con las de tirantitos se te puede llegar a salir algo (un pecho) y no quiero pasar por esa vergüenza. Empiezas a usar camisetas más holgadas, largas, con cuellos altos, pero de pronto estás tan metida en tu baile que no te das cuenta que se te levantó la blusa.* Apeka-Ovarios Crew.

Las mujeres han normalizado en cierta medida el hecho de ser cuerpos expuestos “pues la heteronormatividad impone que el cuerpo femenino sea naturalmente deseado y apropiado por los hombres” (Viera, 2014: 26). La táctica de las *bgirls* para enfrentarlo es mejorando su baile, seguida de la vigilancia de las acciones que afecten su reputación, el cuidado del atuendo, e intentar ignorar las reacciones hacia su cuerpo (aunque las perciban y describan molestas), estrategias compensatorias del *ser mujer* en este tipo de practica masculina.

La libertad sexual de las mujeres también está condicionada y es considerada una conducta no apropiada en la práctica porque tiene un efecto devaluante o desestimador, no sólo para el baile propio, si no de la *crew*; desvirtuando las facultades de las *bgirls* y el *honor* del grupo, y convirtiéndose en una opinión generalizada que afecta indistintamente a todas las jóvenes. En ese sentido, los encuentros sexuales, noviazgos o flirteos se recomiendan, entre las mismas *bgirls*, fuera de los grupos, o bien tiendan a ocultarlas o negarlas.

*Sí, le decíamos cuida tu imagen, si te gusta ese chavo pues ya que sea tu novio, pero no andes de aquí para allá y de allá para acá, porque tú te aburres y dices “ay ya no” y a la otra semana ya andas con otro. Al menos abstente unos seis u ocho meses de novio [...] y a razón de ella fue que todos nos empezaron a echar popo “esas viejas son bien putas”, siendo que a raíz de ella nos atacaban a las demás. Pero es tu amiga y ni modo. Entonces teníamos que levantar más el nivel porque la fama que nos estaba dando ella, tenemos que trabajarle mucho más para que vean que somos *bgirls* y no sólo estamos aquí nada más para andar con ellos. Apeka-Ovarios Crew.*

Las *bgirls* advierten que la seguridad que adquieren con la práctica es una forma de romper con el estereotipo tradicional de la mujer que necesita protección, en ese sentido, la actuación subversiva de género supera los límites de la práctica, volviéndose una amenaza para la masculinidad,

*El breaking te hace una mujer mucho más independiente, fuerte, y de ahí viene el conflicto para que un chavo sea novio de una *bgirl*, porque como mujer lo que te permite el breaking es salir de ese estándar de mujer mexicana tradicional, y creo que es ese miedo a las mujeres que no necesitas a un hombre a su lado para que sea su protector, que es lo que ellos quieren [...] cuando le dices a un chico “eres mi compañero”, “vamos a compartir” es cuando ellos entran en conflicto, y como *bboys* pues es lo contradictorio porque ellos actúan de fuertes. Por eso entre *bboys* y *bgirls* no se dan muy buenas relaciones. Ganjah-Ovarios Crew.*

Contradictoriamente, en la batalla también tiene lugar ese *ser percibido* de las *bgirls* que limita sus habilidades corporales, el temor a exponerse a las miradas críticas de los *bboys* y por ende quedar ridiculizadas al enfrentarse con un varón, no les permite el despliegue libre de las disposiciones, es decir, las mujeres tienden a mentalizar más su baile debido a su desconfianza corporal.

*He visto que las *bgirls* que ya llevan mucho tiempo tienen cosas muy padres, sin embargo, creo que en sus entrenamientos sacan cosas que no sacan en batalla [...] creo que nos da mucho miedo experimentar nuevas*

*cosas en el ciper por miedo a caernos, por miedo a hacer el ridículo frente a muchísimas personas (bboys), por miedo a lastimarte te quedas en tu zona de confort. Y siento que ese miedito es el que no te deja avanzar ni decir “porque sólo los hombres pueden sacar airflares” nosotras también podemos.* Apeka-Ovarios Crew.

Las regulaciones sobre el comportamiento de las *bgirls* se imponen a través de una disciplina constante que concierne a todas las partes del cuerpo, a la sexualidad y al noviazgo, y es recordada y ejercida continuamente mediante la presión sobre el atuendo. Los principios opuestos de la identidad masculina y de la identidad femenina se codifican bajo la forma de mantener el cuerpo y de comportarse, que corresponden a las regulaciones del orden social masculino. Pero este orden también ejerce presión sobre los hombres, quienes constantemente deben hacer valer su posición dominante en la práctica lo que deja al descubierto cierta fragilidad masculina. Así se comprende que una vez que tienen una posición segura en el grupo, producto de su capital corporal; el entrenamiento pueda relajarse sin la tensión que provoca la preocupación de perder esa posición.

*Nosotros cuatro sabemos que estamos seguros, no seguros en la batalla, sino que tenemos el lugar y nadie nos lo va a quitar [...] que somos los que vamos a estar siempre independientemente si estamos bien de nivel o no, ya es amistad y confianza; sentimos bonitos batallar nosotros [...] Los nuevos pues se tienen que ganar el lugar para batallar y entre ellos escogen a los más fuertes [...] digamos que nosotros ya no tenemos nada que demostrar.* Checo-Twisted Flavors Crew.

La percepción generalizada sobre la incapacidad de las mujeres en práctica genera en los *bboys* dos maneras de tratarlas: la actitud condescendiente o la actitud de desdén explícita. Una tercera actitud a la que refieren sólo algunos practicantes es la de crítica constante, señalando que es la actitud que toman indiferenciadamente tanto para hombres como para mujeres. En este sentido, muy pocos practicantes reconocen un trato indiferenciado entre hombres y mujeres, además que estos comportamientos muestran las bajas expectativas que se tiene de las mujeres en el baile, además suelen ser los hombres quienes desempeñan el rol de tutores, enseñando, ejemplificando o haciendo correcciones, pues su mayor experiencia los sitúa en una posición dominante.

*El problema de que las *bgirls* no crezcan es por culpa de los *bboys* [...] porque hagan cualquier paso (bien o mal ejecutado) por el simple hecho de ser mujer ya le están gritando y alabando, dando props sin merecerlo. Entonces la *bgirl* se deja guiar, piensa que ya lo tiene y de ahí le sigue a otro paso y no está bien. Yo cuando practico con ellas le digo “si te voy a*

*dar props es porque realmente hiciste las cosas bien, pero mientras, te voy a decir tus verdades y te voy a decir que tu baile está del asco” porque de alguna u otra forma para un bboy es así, cuando haces un paso nadie te lo reconocen, entonces sabes que no estás haciendo las cosas bien, y tienes que practicar y practicar, hasta que alguien te dice o tú mismo te das cuenta que ya te salió, y eso no ocurre en las bgirls. HosoH-Twisted Flavors Crew.*

Resulta interesante que los *bboys* no reconocen un esencialismo de género en el baile, por el contrario, apoyan el carácter cultural incluyente de la práctica y aluden al atributo neutral del sexo, sin embargo, distinguen que las mujeres no son buenas ejecutantes, los comentarios: *están bien, pero todavía les falta, no se la creen, y les falta tener nivel* fueron recurrentes en todas las entrevistas realizadas, a la vez que establecen la comparación desde el desempeño masculino. De acuerdo con los *bboys*, para desempeñarse al mismo nivel que ellos, a las *bgirls* les hace falta disciplina, fuerza y estilo, las cualidades que distinguen al baile, y atribuyen esa falta de nivel a la incapacidad física e incluso emocional, inherentes a su condición femenina sexual-biológica. Las *bgirls* en cambio, imputan su *pobre desempeño* a falta de solidaridad entre ellas, producto de los egos y las descalificaciones que suelen hacer sobre todo a las principiantes, características que se atribuyen a sí mismas debido a su condición conflictiva “natural” femenina.

Tanto el *no poder* como la competencia entre mujeres son elementos del orden hegemónico de género. En la competencia por el reconocimiento que permita ocupar un lugar preeminente en la práctica, se muestra una carga misógina expresada como envidia, celos, rivalidad, desprecio o descalificación, y rechazo entre *bgirls*; pero lo más profundo es que se trata de una manifestación de la *baja autoestima de género*, que contribuye a exacerbar las tensiones entre las mujeres, y a reproducir la desigualdad (Lagarde, 2012). En este sentido, las *crews* de *bgirls*, cuando reconocen este mecanismo, se esfuerzan por desmontarlo y asumir un liderazgo ético y horizontal que evite las conductas dañinas, una suerte de alianza que minimice las diferencias que resalta la competencia.

Aunque las mujeres perciban que compiten con los hombres en condiciones de igualdad, la práctica las segrega; orientándolas a competir primero entre ellas, para luego seleccionar a las que compiten con los hombres. La crítica por parte de las *bgirls* hacia las jóvenes menos experimentadas, reproduce de alguna manera el orden

predominante, ya que reconocer que las practicantes novatas tienden a abandonar la práctica porque ofrece incentivos limitados para las mujeres, implica reconocer que existe una multiplicidad de circunstancias restrictivas que ellas atraviesan. Lo que para muchas es difícil de admitir, pues al hacerlo, se admiten también las diferencias de género de la práctica, cuando ellas mantienen una lucha constante porque esto no suceda así.

Estos esquemas son los más difíciles de desactivar, empero, las *bgirls* están cada vez más presentes en la escena del *break dance* en México, y reconocen la necesidad de orientar su práctica hacia un *estilo más femenino* porque *el break dance* no produce cuerpos neutros, sino cuerpo masculinizados.

*Tomas una personalidad que no es la tuya y te sientes bien [...] quizá como los hombres son así, se visten así y se ven bien, quizá si ellas hacen lo mismo es para ser igual que ellos [...] Siento que sí debería haber un punto en que digas “sí eres chica” y busques tu propio estilo, porque el estilo que tienen es el que están usando ellos, no el de ellas, lo que ellas podrían hacer con su cuerpo. Alejandra-Twisted Flavors Crew.*

#### **2.2.4. La experiencia del espacio**

*La ciudad no una identidad espacial con consecuencias sociológicas sino una entidad sociológica que se forma espacialmente.*  
George Simmel

La experiencia *a ras del suelo* que tienen los *bboys* y las *bgirls* mediante el *break dance* como práctica corporal, coloca a la ciudad de México como ámbito de encuentro, de relación y de conflicto entre los cuerpos, y produce relaciones de sentido doble, situando a los jóvenes simultáneamente como productos y productores del espacio, a la vez que muestra su condición de vulnerabilidad.

Los grupos de *break dance* mantienen interacción esencialmente con tres actores, las autoridades de vigilancia, los transeúntes, y otras agrupaciones juveniles, y el esfuerzo por el uso y apropiación física y simbólica de sus lugares de entrenamiento, trabajo o expresión, no ha estado libre de disputas y negociaciones, sobre todo con las autoridades de vigilancia, pero también con otras agrupaciones juveniles con las que comparten esos espacios públicos, la siguiente publicación en el grupo *Breaking (Metro Hidalgo)* de *Facebook* lo ejemplifica:

Andy Mora Barrera (4 de mayo de 2015). *Estos últimos dos días de practica (miércoles y jueves), a ocurrido una situación incómoda y de conflicto con la gente que compartimos el espacio público para realizar actividades. En detalle, es una rampa que unos "skates" (no todos) ponen a un lado, y ocupan el espacio acostumbrado de la práctica para llevar impulso y saltar sobre ella. Una situación lamentable, ya que se ha llegado a un acuerdo sobre el espacio, y éste no es respetado por los susodichos (no todos... muchos sí respetan. El motivo de comunicar esto es de prevenirlos, ya que es probable que la situación dicha vuelva a ocurrir. Pero también de pedirles, no como autoridad, sino como compañero, tolerancia a la situación para resolverla, y evitar cualquier provocación, ya que si esto se sale de las manos nadie va a ganar. Por el momento, de mi parte como compañero les propongo, si es que la situación se repite, buscar el dialogo y llegar nuevamente a un acuerdo. Si esto no es así, tomar medias justas, pero siempre evitando la violencia.* Aupy-Rebel Beats. Recuperado de <https://www.facebook.com/groups/847506705265743>

En los *spots* conviven diferentes prácticas, y por lo general se establecen acuerdos explícitos de horarios y zonas entre los practicantes para realizarlas, aunque igualmente pueden presentarse riñas. La exposición corporal de los *bboys* y las *bgirls*, si bien está sujeta a miradas, críticas, rechazos y hasta desalojos, de igual forma ha estimulado la reproducción tanto de su práctica, como de la ocupación de los lugares por otros jóvenes, ya que el uso del espacio público se potencializa entre más uso se hace de él.

Los *bboys* y las *bgirls* experimentan la diferenciación de los espacios urbanos por su condición juvenil y de género, ésta se polariza al encontrarse con quienes los desestiman y los relacionan con el desempleo, considerando su presencia contaminante y perturbadora del orden público, y quienes muestran asombro y admiración ante sus habilidades corporales. Por su parte, las mujeres suelen ser las más hostigadas y son objeto de conductas verbales con connotación sexual y miradas lascivas.

*Te etiquetan cuando ni te conocen, y como ven que haces cosas que nadie puede hacer piensan que te drogas para hacerlo, o que te estas juntando para hacer algún vandalismo, eso lo sientes en las miradas, o que se dan la vuelta. Pero eso ha ido disminuyendo, cada año más y más. Ahora es más común que te vean y se sorprendan, te aplauden, te felicitan y te preguntan si das clases o dónde practicas.* Saw-Twisted Flavors Crew.

*Hay experiencias malas y buenas, hay gente que no le importa, pero entre las malas nos han gritado "vagos, mejor pónganse a estudiar, pónganse a hacer algo", "dejen de estar arrastrándose ahí, limpia suelos".* HosoH-Twisted Flavors Crew.

*Me ha tocado vivir cosas padres y cosas feas. Las padres, pues que la gente pasa y te reconoce, inclusive una vez pasó un señor, se puso a vernos y sacó un billete de \$50 pesos "tomen para que se compren algo porque se rifan"*

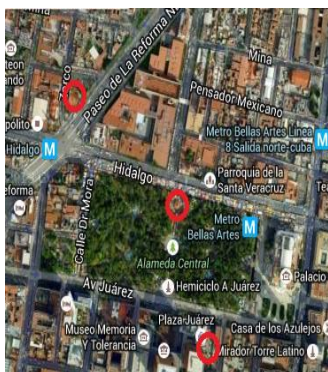
*y nosotros “gracias”, y me tocaron cosas como chica, que pasan tipos y te morbosean o te dicen cosas. Ganjah-Ovarios Crew.*

Estos comentarios muestran que los *bboys* y las *bgirls* no son desapercibidos, y que mediante su práctica poco a poco van haciéndose visibles, reconocibles y aceptados. Por otro lado, identifico tres objetivos principales por los que salen a las calles: i) respetar el origen tradicional del *breaking*, de manera que no se pierda la cultura Hip Hop y con ánimo de difundirla, algo que consideran, no ocurriría en los espacios cerrados, ii) la autonomía de sus acciones que les permite un espacio no regulado por los adultos, en términos de las disposición material y temporal. La convivencia que lo jóvenes logran en la calle les da la sensación de libertad porque tienen a su disposición espacios amplios que no están sujetos a horarios, y iii) la falta de recursos para costearse un espacio de entrenamiento privado (muchos practicantes asumen haber criticado a quienes se entrenaban en escuelas o academias, no obstante reconocen que ser *bboy* o *bgirl*, independientemente del lugar de formación, tiene que ver más con los valores, el compromiso y el aporte a la práctica; que con bailar en espacios públicos) que los empuja a salir a las calles en busca de algún espacio adecuado para la práctica. Así, el espacio público facilita el desarrollo de cualidades que vinculan la vida privada con el mundo público, mas, los jóvenes encuentran pocas opciones que se los permita, no sólo por las condiciones materiales adecuadas, sino por la vigilancia. La publicación de Aroll Castelan en *Facebook* lo atestigua:

*Aroll Castelan Tafoya (comunicación personal, 21 de mayo de 2015) Se siente molesto. Es triste que en mi país existan más oxxos, Televen, coppel que centros recreativos o espacios libres para la juventud sana... Hoy los policías te joden hasta por querer practicar breaking en un rinconcito. Aroll-Rocking Time.*

Esta regulación de los cuerpos permite ver el ejercicio del control en el sentido foucaultiano, sin embargo en el *breaking* los jóvenes encuentran una posibilidad de resistencia, y logran continuar con su baile, rompiendo así con los estándares que homogenizan las conductas corporales en el espacio público, pero sobre todo, mostrando que se puede estar en las calles sin tener vinculación con actividades delincuenciales, acostumbrando a los espectadores a su presencia y haciendo conocida y valorada la práctica. La siguiente publicación es un ejemplo de la organización de los grupos en busca de esos espacios, que también responde a la necesidad de protegerse

del clima pues al entrenar en *spots* callejeros la práctica no se puede llevar a cabo en condiciones de lluvia, en cambio, otras condiciones climáticas pueden ser soportadas.



Andy Mora Barrera (1 de junio de 2015). *En la imagen se pueden ver marcados con un círculo rojo los espacios para evitar la lluvia, en los cuales ocurren distintos problemas, pero sabiendo entender se puede hacer posible la práctica. Kiosco: este espacio se encuentra abierto al público cuando la lluvia comienza (sólo lloviendo, no chispeando) y se ha podido practicar algunos días. Plaza Juárez: sólo es posible practicar aquí en un turno del personal de seguridad, de lo contrario se nos retira, aunque no sabemos qué días se encuentre. Salida metro Hidalgo:*

*un espacio que apenas tomé en consideración, ya que nos cubre de la lluvia, el piso es útil para practicar, nos queda cerca de Dr. Mora y hay muy poco movimiento peatonal. Lo recomiendo como última alternativa, ya que los espacios anteriores son mejores. Aupy-Rebel Beats. Recuperado de <https://www.facebook.com/groups/847506705265743>*

Los *spots* de entrenamiento dotan a la ciudad de ritmos temporales, ya que estos albergan distintas prácticas corporales, mismas que están claramente organizadas por zonas, horarios y días de la semana. En la siguiente tabla se muestran las actividades que se desarrollan en los diferentes *spots* observados. Los horarios no son estrictos sino un aproximado del tiempo que los jóvenes pasan ahí, además el goce y disfrute de los espacios está directamente asociado con la práctica grupal, cuando ésta no acontece, los practicantes no lo experimentan, de modo que los spots son también lugares de *topofilia* para los practicantes.

**Tabla 16. Ritmos juveniles de la Ciudad de México**

Spot	Actividad	Horario
Calle Dr. Mora Alameda Central	<i>Break dance</i> <i>skate</i> <i>slalom</i>	<i>Break dance</i> : lunes a jueves de 7:00pm a 11:00pm <i>Skate boarding</i> : 2:00pm a 11:00 pm <i>Slalom</i> : lunes a viernes de 1:00pm a 10:00pm
Parque Bicentenario	<i>Break dance</i>	Sábados y domingos de 12:00pm a 6:00pm
Plaza Santo Domingo	<i>Break dance</i>	Sábado y domingos de 4:00 pm a 8:00 pm
Mercado de Coyoacán	<i>Break dance</i>	Viernes de 8:00 am a 11:00pm
Salida del metro Pino Suarez	<i>Break dance</i>	Sábados y domingos de 4:00pm a 8:00pm
Salida del metro UAMI	<i>Break dance</i>	De acuerdo a la organización de los grupos.
Calle Gante (Zócalo de la Ciudad)	<i>Break dance</i>	Sábados y domingos de 12:00pm a 7:00pm
Alameda Sur	<i>Break dance</i>	Sábados y domingos de 12:00om a 6:00pm
Ciudadela (explanada)	<i>Break dance</i>	De acuerdo a la organización de los grupos
Mixcoac	<i>Break dance</i>	Lunes a miércoles de 4:00pm a 10:00pm
Parque ecológico	<i>Break dance</i>	De lunes a viernes de 4:00pm a 6:00pm

Iztacalco		
Parque de la Aviación	<i>Break dance</i>	Sábados y domingos de 10:00am a 6:00 pm
La nana Fabrica de innovación y creación Casa DFX	<i>Break dance</i>	Estos dos spots no son callejeros, en cambio están abiertos para cualquier practicante y son gratuitos La nana: viernes de 6:00pm a 8:00 pm Casa DFX: miércoles de 4:00pm a 10:00pm
Parque de los periodistas ilustres	<i>Break dance</i> <i>skate</i>	<i>Break dance</i> : de acuerdo a la organización de los grupos <i>Skate boarding</i> : 2:00pm a 8:00pm
Parque Xicoténcatl	<i>Break dance</i> <i>Streetworkout</i>	<i>Break dance</i> : lunes a viernes de 4:00pm a 8:00pm <i>Street workout</i> : lunes a viernes de 4:00pm a 8:00pm
Parque México Parque de los Venados Plaza Tlatelolco	<i>Break dance</i> <i>Parkour</i>	<i>Break dance</i> Parque México: sábados y domingos de 2:00 pm a 7:00pm Parque de los Venados: de acuerdo a la organización de los grupos Plaza Tlatelolco: lunes a viernes de 4:00 pm a 10:00pm <i>Parkour</i> Parque México: lunes a viernes de 4:00pm a 7:00pm Parque de los Venados: de lunes a viernes de 3:00pm a 7:00pm Plaza Tlatelolco: lunes a viernes de 4:00pm a 8:00pm
Monumento Estela de Luz	<i>Slalom</i> <i>skate</i>	<i>Slalom</i> : domingo de 9:am a 2:00pm <i>Skate</i> : domingo de 12:00pm a 4:00pm
Parque de las arboledas	<i>Parkour</i> <i>Streetworkout</i>	<i>Parkour</i> : lunes a viernes 3:00 pm a 8:00pm sábados y domingos de 10:00am a 12:00pm <i>Street workout</i> : lunes a viernes de 6:00pm a 10:00 pm
Deportivo Vicente Guerrero	<i>Streetworkout</i>	Lunes a domingo de 8:00am a 12:00pm y 6:00pm a 11:00pm

De esta forma la ciudad deja de tener el sentido único de espacio preexistente para convertirse en un *mapa interactivo*, construido por los recorridos y las rutas de los jóvenes de acuerdo a sus intereses (Urteaga, 2013). No obstante, el asunto de la visibilidad es complejo, ya que en las calles la visibilidad de un cuerpo no sólo depende de las condiciones materiales de exposición, requiere también de un cúmulo de experiencias y de conocimiento práctico que le permita al observador ver lo el otro hace (Joseph, 1984 en Lindón, 2009). En este sentido, la práctica del *break dance* sólo es apreciada por aquellos que quieren verla, de lo contrario sólo se ven cuerpos en movimiento.

La otra complejidad más relevante en términos de la juventud, consiste en esa continua búsqueda de los *bboys* y las *bgirls* por *dejarse ver*, donde el espacio público juega un papel fundamental no sólo para visibilizar a los jóvenes, sino como parte esencial del *break dance* por su tradición y para difundir la práctica, lo que conduce a efectos importantes como la descriminalización y desestigmatización el baile urbano.

a) *La ciudad como recurso material*

La ciudad es el escenario que posibilita la visibilidad de los cuerpos, en ella los practicantes hacen la exposición de su baile, sin embargo, como hemos visto no todos los lugares son favorables para bailar. Para hacer *break dance* se requiere de ciertas condiciones mínimas que permitan que los jóvenes se reúnan a practicar y entrenar. Estas condiciones materiales para la práctica consisten esencialmente en un piso de concreto preferentemente liso, el resto de las *comodidades* pueden ser prescindibles (techo, lugar sombreado, piso de loseta, alumbrado). Cuando se encuentran lugares con condiciones se superan lo mínimo, la emoción surge, pues se ve en esos la posibilidad de una continuidad en la práctica, paralelamente a la posibilidad de apropiación.

*En mi municipio se hizo una concha acústica que hicieron con loseta, y cuando la hicieron fue la maravilla para los bailarines porque “¡por fin tenemos algo!”, antes de eso entrenábamos en las calles, en las banquetas, si bien nos iba yo creo que era en el patio de nuestra casa. Ganjah-Ovarios Crew*

Algunos grupos suelen acondicionar los lugares de entrenamiento, llevando un linóleo para bailar sobre él cuando las superficies son rugosas, tienen grietas o las separaciones entre las losetas son muy grandes. Estos ajustes aparecen con mayor frecuencia cuando se realizan competencias, pues se busca que las condiciones materiales sean las más favoreces para los bailarines. Pero también son el motivo que más llaman la atención de los vigilantes, ya que los cambios no se pueden hacer de manera permanente, de lo contrario se estarían perjudicando los bienes públicos; por eso, se transporta constantemente el linóleo y se retira cualquier ajuste. La molestia o tedio que pudiera ocasionar poner y quitar los objetos, además de transportarlas cada vez que se entrena, se reparte entre los integrantes, es decir, la responsabilidad se turna, sobre todo la de llevar la bocina con batería que inunde los oídos con los *break beats* y permita realizar el baile-entrenamiento colectivo.

Las modificaciones hechas en los lugares, los materiales y la misma presencia de los jóvenes, produce *escenarios urbanos fijos y efímeros* ya que “la lógica de estos espacios está asociada a cierta visibilidad espacial buscada por la corporeidad”. (Lindón, 2009: 15). Esta visibilidad es lograda mediante la puesta en escena del baile, así el grupo es identificado con el lugar de manera perdurable, en algunos casos indisolubles, aunque sus modificaciones materiales intencionales puedan ser efímeras.

## b) *La ciudad como recurso simbólico*

La ciudad también surge como recurso simbólico ya que de la práctica grupal callejera surge la vinculación afectiva del practicante con el espacio, en este sentido el espacio supera sus cualidades del lugar de aprendizaje y reproducción de baile, en la práctica están involucradas las emociones y la afectividad que tiñen los lugares, produciendo no sólo apego, sino un tipo de identidad que relaciona el cuerpo, la práctica y el espacio.

*A pesar de que nos corrieron varias veces del Kiosco no quisimos dejar Coyoacán, nos fuimos a la fuente de los coyotes, nos fuimos a los arcos, ahorita en el mercado. Coyoacán es muy significativo para nosotros, si terminan corriéndonos del mercado vamos a encontrar otro spot en Coyoacán, pero vamos a seguir ahí [...] ahí hemos festejado cumpleaños, reuniones, aniversarios, es más que lugar de entrenamiento. Samix-Twisted Flavors Crew.*

La fuerte implicación afectiva de los practicantes con los lugares de práctica provoca que a pesar del continuo hostigamiento y desalojo ellos sigan ocupándolos, que busquen negociaciones con las autoridades o permisos institucionales para seguir allí, o bien, que recurran a las disputas y riñas verbales; descubriendo al *break dance* como una forma de apropiación espacial tanto física como simbólica.

Los símbolos de apropiación no sólo están en los ajustes que se hace a los espacios para permitir la práctica, sino en las marcas que los jóvenes dejan en ellos. Ya sea en paredes o muros, algunos hacen dibujos, pegan *stickers*, escriben el nombre de su *crew* y sus alias, símbolos normalmente escondidos o poco visibles porque de lo contrario estarían legitimando su designación como vándalos. Otro símbolo más significativo es la transformación material por el uso del cuerpo en el espacio, me refiero al pulido del piso luego de años de bailar ahí. Ese espacio notablemente más liso que el resto, no tiene más de un metro cuadrado de dimensión, es la marca del centro del *cipher*; el símbolo del logro y la conquista corporal del suelo.

*Ya el piso está liso, está pulido, y no te miento los otros chavos que entrenan box ahí lo miran y hasta quitan a los niños de ahí “quítense de ahí que los muchachos ya van a trabar” [...] y es que ese espacio nos lo hemos ganado, es pequeño, pero significa demasiado. Chester-Twisted Flavors Crew.*

El piso es motivo de conquista, en consecuencia, también es motivo de respeto. Los pisos de concreto, duros, ásperos, que no permiten los desplazamientos se ganan. En la

conquista están implícitas la resistencia al dolor y el control de la gestualidad, producto de someter las manos y rodillas a superficies duras y lastimosas. Por otro lado, las batallas que ahí acontecen, los grupos que ahí se reúnen o los movimientos que ahí se logran también dotan al espacio de significados y sentidos al baile. De ahí que los lugares sean *suyos*.

A través del *break dance* los *bboys* y las *bgirls* logran resignificar los lugares, superando su distinción como *spots* de entrenamiento, los impregnan de nuevos sentidos y significados por el uso del cuerpo y la afectividad entramada en la práctica, por los retos, las competencias y las batallas que allí suceden, constituyendo identidades espaciales grupales. Así, estos lugares se realizan como espacios juveniles. “La espacialidad resulta preestructurante del significado de cooperar para mantener lo logrado mediante la práctica” (Lindón, 2000: 269) y para hacerlo es necesario no romper con el anclaje de los jóvenes en el espacio, al menos mientras las condiciones contextuales y estructurales no cambien.

**c) *El cuerpo: un escenario vivo y móvil***

*El piso no es tu lienzo, jamás va a ser tu lienzo [...] el lienzo eres tú, cuando  
tú te vuelves la música. El piso es sólo un extensor de tú movimiento.*  
Bboy Samix

El cuerpo es el recinto del baile. Para los *bboys* y las *bgirls* su cuerpo supera la condición instrumental porque ellos son cuerpo; su personalidad, estilo y habilidades están depositadas ahí. Durante los traslados trabajo-spot-hogar, hogar-spot-hogar y hogar-competencia-hogar no sólo se distingue la vivencia diferenciada de los espacios en cuanto a la práctica (éste sin duda es grato), sino que además se puede apreciar cómo los *bboys* y *bgirls* caminan por la ciudad desde su práctica. Los movimientos que imaginan invaden sus cuerpos, a veces sin notarlo, y van haciendo pasos de baile en el transporte público y en las calles.

Los trayectos cuyo destino es la práctica constituyen otro momento de la misma, pues en el transcurso, la mentalización del baile, la planeación del entrenamiento y el prestar oídos a la música sin perder ripio (la mayoría de los practicantes usan audífonos), se convierten en los elementos que conforman la antesala ritual, combinación de reflexión y emoción con un toque de ansiedad, que precede a la acción.

La categoría de habitus supone que la incorporación de las disposiciones de apreciación, percepción y acción, específicas de la práctica corporal del *break dance*,

permanecen en el cuerpo del practicante, transformándolo y constituyéndolo como cuerpo habituado. En los *bboys* y *bgirls* las disposiciones se activan cuando escuchan música, entonces sus cuerpos tienden a actuar, sentir y calcular como lo han aprendido, de esta forma los cuerpos de los jóvenes se presentan como *escenarios urbanos móviles* (Lindón, 2009), porque en el cuerpo se inscriben las disposiciones del baile, llevándolas a cualquier parte donde van. En este sentido, el espacio de creación no se reduce a los lugares de entrenamiento, el espacio de creación es el cuerpo mismo.

### 3.3 La práctica corporal del *break dance*, una práctica con sentido

*No es bailar por bailar, es bailar por vivir.*  
Bgirl Pearl

La intención de este capítulo ha sido mostrar que para los practicantes el *breaking* tienen sentido (comprensión interpretativa y significativa de su acción), desde el momento en que deciden comprender *con el cuerpo* esta particular forma de expresión, practicada de manera consiente en aras de transformarse a sí mismos. La finalidad es que el lector pueda observar cómo se articulan tanto las fuerzas motrices como los sentimientos de los practicantes en el aprendizaje social, que como trabajo de conversión corporal, perceptual, emocional y mental, incorpora en sus organismos todo un complejo de disposiciones que les permiten actuar, percibir, pensar y sentir de una forma que se convierte en su estilo de vida, con regulaciones ascéticas y valores específicos, mediante los cuales lo practicantes se *ganan* el reconocimiento como *bboys* o *bgirls*. La reeducación corporal convierte a los jóvenes en organismos *cuerpamente*, en máquinas adaptadas e inteligentes en el momento de la acción. Además, la reeducación moral está basada en la frase *peace, love, unity and having fun* con la que los jóvenes intentan orientar su vida cotidiana.

Estos jóvenes mexicanos construyen su identidad y sentido de pertenencia a través de su *crew*, con la que tienen una experiencia corporal compartida que los distingue de otras agrupaciones. En este sentido, se pueden identificar diferentes atributos de la identidad, tales como: a) tienen un marco delimitado de referencia en términos espaciales, b) tienen un doble marco de referencia en términos históricos, por un lado, el origen tradicional de la práctica, y por otro, el desarrollado a través del tiempo que llevan como agrupación, y c) hay cierta oposición entre la percepción y la autodefinición, es decir, entre la forma cómo los otros conciben al grupo y cómo el grupo se concibe a sí mismo.

En el *break dance* los practicantes movilizan toda una serie de recursos corporales, culturales y simbólicos para marcar sus fronteras frente a los otros en el espacio urbano, además, se perfila como herramienta corporal comunicativa advirtiendo que el gesto mismo no sólo es expresión, sino vivencia de la práctica. El baile para ellos es una forma de arte que liberadora del cuerpo y de la mente; descubriendo en ella la capacidad de construirse a sí mismos, de *reinventarse*. Es una forma de expresión, de apropiación y reivindicación de las agrupaciones juveniles, donde el goce es vivido como una forma de apropiarse del mundo. Mediante el baile los jóvenes enfrentan sus problemas, la pérdida de seres queridos, la falta de empleo o escuela, es un medio para dejar las adicciones, de escape o terapia para superar diferentes estados emocionales (tristeza, frustración, enojo), al permitir que se sientan identificados con una comunidad. De ahí la fuerte vinculación afectiva de los practicantes con su hacer corporal. Vista así, la práctica corporal juvenil, urbana y recreativa del *break dance* es una transformación vital importantísima, de modo que el valor que adquiere para el practicante hace que valgan la pena la entrega y la lucha por los espacios, pues se trata de una lucha es por la protección que la práctica les proporciona del entorno. El uso social del espacio es identidad y símbolo de practicante que genera valores afectivos en los lugares.

Es importante recordar que la definición del *break dance* como actividad recreativa convino para distinguirla del deporte y de las actividades remuneradas, al tiempo que la ubicó en el espectro de tiempo libre. Por otro lado, si bien es cierto que los practicantes reconocen que el baile supera al deporte, pues no basta una buena condición física, fortaleza o resistencia muscular para bailar, los *bboys* y las *bgirls* se vinculan con su práctica de una forma que también supera el entretenimiento (para muchos es una forma de trabajo), y en este sentido se comprometen profundamente con sus cuerpos, con su *crew* y con la práctica misma, lo que no necesariamente involucra una connotación negativa, pues para los practicantes, el disfrute de sus movimientos y la música, sumado a la dimensión afectiva de la práctica, son partes esenciales del *breking*.

La práctica también es un modo de la existencia en ruptura de los jóvenes, desde las distinciones que hace Bolívar Echeverría: el juego, la fiesta y el arte (Echeverría, 1998), el *break dance* reúne elementos de los tres esquemas. Como *juego*, el placer lúdico que provoca la práctica corporal es el placer que trae la experiencia del azar, de lo aleatorio experimentado en el momento de la batalla; además, en el juego, la apuesta es

la ganancia inmediata, como la notoriedad, el reconocimiento o la ganancia de poder, lo que sustenta el presentismo de fondo que conlleva (Maffesoli, 1990). Como *fiesta*, es una ceremonia ritual que afirma la vigencia de los valores que orientan la práctica y dónde lo que se sacraliza es el cuerpo, “implica un momento de abandono o de suspenso del modo rutinario de la existencia concreta” (Echeverría, 1998,191). Como *arte o experiencia estética*, el *breaking* es una experiencia donde, a través del cuerpo, se busca materializar la dimensión imaginaria, provocando una experiencia de plenitud que impregna la vida cotidiana de los practicantes, pues convierte sus actos, movimientos, discursos y hasta el espacio mismo en elementos de un drama vital, como estrategia propia y diferente de construir el mundo<sup>84</sup>.

Los jóvenes *bboys* y *bgirls* no pierden el tiempo, el estudio del *break dance* da cuenta de ese pequeño mundo social que se inscribe en un referente cultural, y que se convierte en el modo de vivir su condición de juventud, haciendo de la ciudad una configuración dinámica que transforma los lugares a *lugares de significado* para ellos. La continua de exposición en las calles y espacios públicos no se recude a la búsqueda de diferenciación respecto de otros grupos juveniles, conlleva la búsqueda del reconocimiento de su autonomía e independencia frente a las instituciones adultas como la escuela, la familia o el trabajo; y de la facultad que poseen para organizarse, defenderse y desempeñarse como agentes, haciendo valer su derecho a habitar la ciudad, y así participar en la construcción de espacios concretos más democráticos. Pues, aunque la definición de espacio público alude a la democracia al presentarse como potencialmente accesible a todos, las agrupaciones juveniles situadas en la calle, como hemos visto, han sido históricamente consideradas *presencia contaminante*, *vándalos*, o simplemente *problema*, sumado a las restricciones sobre el uso de los espacios que las denominaciones sugieren.

Para los *bboys* y las *bgirls*, *dejarse ver* es sobre todo una actitud y una postura ante el mundo que marca física y simbólicamente la Ciudad de México, misma que supera su función como escenario de la práctica, convirtiéndose en una construcción hecha con el cuerpo a través del baile urbano, y que nos interpela de diferentes formas a quienes la habitamos fuera de la práctica. El dinamismo juvenil que adquieren los *spots*,

---

<sup>84</sup> *Teatrum mundi*, el mundo como teatro, construir el mundo moderno como teatro es la propuesta *ethos* barroco frente al *ethos* realista como alternativa de resistencia en busca de la propia perfección (Echeverría, 1998).

conjugados con las otras prácticas que allí acontecen, los impregna de matices distintos, como la vivacidad, el espectáculo o la evadida, pero que sin duda va transformando la forma como la ciudad es vista y vivida; convirtiéndose en una sólida manifestación del vitalismo *-élan vital-* social que, pese a las duras condiciones de vida de algunos practicantes, no deja de afirmarse<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> *Élan vital* es un término introducido por el filósofo francés Henri Bergson y se traduce comúnmente como *fuerza vital* (*vital force*) o *impulso vital* (*vital impetus*), y refiere a la fuerza que provoca e impulsa la evolución y el desarrollo de los organismos.

## IV. Sobre el grupo y el y la practicante

El siguiente capítulo se compone de dos apartados, en éstos se conjuga la experiencia del practicante con el carácter colectivo de la *crew*. El primero versa sobre la iniciación de los jóvenes y la formación de las agrupaciones, aborda también los motivos que orientan la práctica, y se profundiza en las dinámicas de la organización de los grupos. El segundo explora la experiencia de los *bboys* y *bgirls* en términos tanto del sentido del juego (*illusio*), como del capital, la hexis corporal y el habitus que los distingue.

### 4.1 Más que un grupo de pares

*No reclutamos, reconocemos.*  
Bboy Alien Ness

*El reconocimiento de los demás y el respeto,  
eso vale más que los trofeos.*  
Bboy Checo

La *crew* es una institución compleja cargada de funciones y representaciones que posee principios ordenadores que regulan su lógica y funcionamiento, es un sistema indivisible de relaciones materiales, simbólicas y morales. Es ahí donde se *producen* los *bboys* y las *bgirls* mediante la coordinación de tres elementos, el cuerpo, la conciencia individual y la colectividad. Estas cualidades cohesionan fuertemente al grupo, y que, sumado su condición urbana de apropiación espacial específica, lo convierten en un santuario, un espacio protegido que aísla, adopta y resguarda. Como escuela de moralidad la *crew* infunde respeto, voluntad y disciplina, valores que se cultivan con los años y se refuerzan en las nuevas generaciones de integrantes.

Para que se forme una *crew* se necesitan esencialmente dos elementos, la empatía, es decir, la participación afectiva entre los practicantes, y el objetivo común de competir, cualidades que dan la sensación de una *agrupación natural*, pues la coincidencia en entrenamientos, en competencias y en el ánimo de transformar sus cuerpos y sus vidas, los orienta a unirse. Las fuertes implicaciones afectivas en la práctica se hacen eficaces por medio de la *crew*, incluso hay una vinculación emocional con los pasos por quiénes los enseñaron y dónde los aprendieron. Esta dimensión del grupo suscita que se convierta en una *familia por elección*, donde cada *hermano*,

término que alude directamente al lazo consanguíneo más que a la afinidad, cumple funciones específicas, pues en la *crew* el vínculo social se vuelve emocional.<sup>86</sup>

*Yo no nunca busque una crew, a excepción de la crew que me inspiró en Houston, pero además de ellos yo no esperaba ser parte de un crew. Fue en México porque nos llevábamos bien los integrantes de Twisted Flavors en ese tiempo, y era algo muy natural porque como entrenábamos juntos y entrábamos a las competencias. Creo que más que nada lo que une a un grupo de break dancers es la batalla, o sea los concursos, pueden practicar, pero tiene que haber una meta por la que estamos practicando para representar nuestro crew, nuestros estilos y que tan lejos podemos llegar en las batallas. Kobbo-Twisted Flavors Crew.*

Así se comprende que una vez agrupados del resto, dos o más practicantes busquen un distintivo, un nombre que los identifique, además de una marca, pose o seña particular llamada *placa*. Para el caso de *Ovarios Crew* forman la figura del órgano reproductor con los dedos de las manos, mientras que *Twisted Flavors Crew* forman las letras ‘T’ y ‘F’. Los nombres, tanto de las agrupaciones como de los seudónimos que adoptan los *bboys* y las *bgirls*, hacen alusión a dos cosas: al ritmo, la música o a alguna escena tradicional del Hip Hop, y a las cualidades que ellos distinguen como propias (algunos son acrónimos de sus nombres), de sí mismo o de la agrupación. El asunto de los pseudónimos es interesante porque hay toda una anécdota detrás de ellos, normalmente graciosa u ocurrente cuando es el grupo el que *bautiza* al bailarín. Son nombres por elección que indican cómo los practicantes quieren ser conocidos y anunciados, porque usualmente no son llamados por sus nombres de pila sino por los alias, y el nombre de la agrupación hace la vez de apellido. Es en estos donde se anida el personaje que surge en la batalla, *Sensual Tropic*, *King Hulk*, *Apocalíptika* (Apeka) y *Uxmal* son algunos de los ejemplos más llamativos.

*(Suspira) Mira, creo que es mi alias es mi otro yo, porque siempre he sido muy miedosa, muy callada, practicaba en un rincón. Entonces el entrar a batalla, es decir: he sido débil pero ahorita mi baile me respalda y voy a hablar con mi cuerpo, y es transmitir también mi alegría, mi baile, mi*

---

<sup>86</sup> Para Michel Maffesolí ese vínculo emocional deviene en *ethos*, es decir, en una manera de ser en la que lo primordial es lo que se experimenta con el otro. El autor lo denomina *ética de la estética*, donde la estética no queda restringida a las obras de la cultura, sino que rescata su difracción en el conjunto de la existencia y la vida cotidiana como expresiones de una experiencia estética primaria. En este sentido, los clanes y las pandillas son las expresiones más acabadas de ética de la estética. (Maffesolí, 1990). Aunque para el autor la ética es una moral “sin obligación ni sanción” y refiere al carácter efímero de las agrupaciones, es interesante destacar que el hecho de experimentar algo juntos es un factor de socialización.

*sentir, porque me encanta lo que hago y no es nada más por quererle ganar a alguien [...] es también decir: me sé mover, tengo manos, tengo pies; soy una criatura completa de Dios, entonces batallo con una postura más ruda por lo mismo que siempre he sido muy débil. Es mostrar esa otra parte de mí, porque por dentro sí tiemblo de miedo, porque sí soy muy, muy miedosa y la adrenalina corre, y a veces me tropiezo y me da mucho miedo caerme, como te decía, miedo a hacer el ridículo frente a los demás, al qué van a decir, que no has entrenado, que estás ahí nada más para sacarte fotos. Sin embargo, mi apariencia física es decir “ok me caí, pero mira cómo lo voy a recuperar, y esto es lo que yo traigo”, “qué es lo que tú tienes para vencer esto que yo soy”. Apeka-Ovarios Crew*

Por otro lado, la organización de los grupos va más allá de compartir la responsabilidad de para transportar la bocina o de buscar espacios adecuados; los principios que organizan las actividades van de la mano con la moral ascética y la disciplina de la práctica, la puntualidad, el compromiso, la voluntad y el interés por mantener unida la agrupación, así como de enriquecer por medio de su baile y estilo la escena del *break dance* en particular, y del Hip Hop en general.

Con el tiempo las *crews* idean mecanismos para incluir nuevos integrantes, ahora, para que un practicante forme parte de una *crew* ya establecida, además de mantener participación afectiva con los miembros, entrenando con ellos y batallando juntos (porque un criterio de aceptación importante de un grupo es que se éste se sienta cómodo batallando al lado del aspirante), debe pasar cierto rito de iniciación: *morir en el cipher*. La lógica de la iniciación es una prueba de voluntad, resistencia, coraje y astucia donde sucede el abandono individual por el control colectivo, que es la marca del miembro de la *crew*. Esta *prueba de valía* consiste en batallar al aspirante continuamente y sin descanso por todos los miembros del grupo, la idea es que el aspirante no se rinda ni se rehúse, sino que sea el cansancio el que lo haga sucumbir.

*La evaluación es: no te des por vencido [...] Como un nuevo integrante, no es nada más que se vea que tiene buen nivel o que no se dejó ganar, sino que hay mucho, mucho atrás, o sea es el respeto que te tienes como bboy y que quieres que te tengan a ti y a tu crew. Saw-Twisted Flavors Crew.*

En ocasiones sucede que los practicantes entran en un estado seminconsciente debido a la fatiga, no obstante, continúan bailando, es entonces cuando aparece la capacidad propioceptiva del cuerpo que regula la dirección de los movimientos y que permite las reacciones y respuestas automáticas, basadas en la técnica aprendida y profundamente incorporada. Esto sobreviene cuando el practicante es sometido a una dura prueba,

como la de la iniciación, pero suele darse con mayor frecuencia en el *jam*, ya que ahí el número de entradas no está limitado y dos bailarines pueden batallar sin descanso a fin de medir y demostrar su voluntad, misma que dota de un valor agregado al *bboy* o *bgirl*, y en consecuencia a la agrupación que representa.

*Difícilmente, sino es que casi imposible, vas a ver que un Twisted doble las manos en un cipher, que tú retes o te retes [...] No es por ego sino porque no nos lo permitimos, estamos representando al grupo y nos estamos representando a nosotros. Llega un momento en que nos entablamos de cansancio, ya estoy cansado y ya no me puedo cansar más, pero yo sigo, y sigo, y sigo.* Saw-Twisted Flavors Crew.

#### 4.1.1 Diferentes planos de la motivación

Se pueden identificar diferentes tipos de motivación que orientan a los practicantes a someterse a la práctica, y que tienen influencia en su desarrollo emocional y su comportamiento. Hablo de sometimiento porque si bien existe un goce innegable por la práctica, detectable no sólo en la vinculación afectiva, sino en el sentido del juego (dejarse llevar y fluir corporal y musicalmente), por otro lado, hay una renuncia y sacrificio constantes. La siguiente tabla muestra en orden jerárquico los motivos más frequent así como la valoración de la práctica.

**Tabla 17. Motivación y valoraciones de la práctica**

Motivación	Valoración
Vinculación afectiva	Todos los informantes admiten tener gusto, amor y pasión por el baile, así como por el grupo al que pertenecen y con quienes comparten esos sentimientos. También reconocen que mediante la práctica se forjan su carácter y voluntad.
Terapia y reto	Cerca del 80% también usa la práctica como terapia de desfogue de tensiones cotidianas, sentimientos y método de rehabilitación del consumo de drogas, alcohol, o como medio de reinserción social. Además de expresar a través del movimiento su estado emocional, los practicantes ven, sobre todo en la dificultad técnica para el manejo eficaz del cuerpo, un reto constante a superar y mediante el cual, logran el perfeccionamiento corporal.
Búsqueda identitaria	Para algunos practicantes la motivación para la práctica surge de la necesidad de vincularse con otros. En este sentido, la <i>crew</i> es la motivación porque los dota de identidad grupal.
Expresión cultural artística	Alrededor del 30% realizan la práctica por su expresión cultural y modo de expresión artística.

Conveniencia económica	Apenas el 10% realiza la práctica porque ve en ella un medio para obtener cierta movilidad social ascendente (como muy pocas personalidades han logrado), así como reconocimiento y prestigio.
------------------------	--

Las diferentes motivaciones no son mutuamente excluyentes, sino que los jóvenes demuestran diferentes tipos de impulso, el principal es el vínculo emocional con el baile y el grupo. Lo que sí es diferenciada es la reputación frente a otros practicantes, ya que un practicante o grupo que baila primordialmente para obtener beneficio económico y prestigio, ganando eventos y bailando en *spots* de remuneración (que bien pueden mostrar incluso mayor disciplina en el entrenamiento para lograr los pasos más difíciles), tiende a no ser reconocido por su poco compromiso con la cultura Hip Hop, y se le desprestigia considerándolo únicamente *breaker*. La razón del desprestigio radica en preponderar el beneficio individual sobre el colectivo, además de ver en el *breaking* un tipo de trabajo, lo cual se opone al ideal *amor, paz, unión y diversión* de pregonía de la cultura.

Otro tipo de motivación es aquella vinculada a las cualidades juveniles, los veteranos reconocen con cierta melancolía que, en sus inicios, lo que los hacía entrenar eran las energías e ímpetus propios de su estado, y la necesidad de hacerse visibles y llamar la atención.

*Antes había el factor motivación que éramos jóvenes, Coyoacán en el Kiosco era el lugar donde había muchas chavas, hay que ser sinceros, y nos queríamos lucir, y nos gustaba que nos viera la gente, le echábamos muchas ganas al baile. Yo me acuerdo que en los ensayos no siempre practicábamos rutinas, pero batallar sí, había muy buena motivación.*  
Agni-Twisted Flavors Crew.

## I. El problema de las familias

*Bboys be men, bgirls be women.*

Como mencioné anteriormente, para que un bailarín se desarrolle con éxito, es decir, que adquiera de manera efectiva las disposiciones corporales y morales de la práctica, se necesita determinado margen de estabilidad personal y familiar que lo facilite. Con todo, aunque algunas familias posean esa estabilidad, en términos de cierto equilibrio en la economía doméstica y en las relaciones familiares, así como la inculcación de la disciplina; suelen dificultar la práctica, ya que no ven en la ésta una forma *seria* de vida, dada su cualidad recreativa, pero sobre todo porque advierten un *vicio de calle*. En este

sentido, la práctica constante y comprometida, cuando no es indiferente, provoca un desajuste procesual familiar, que va del rechazo, a la tolerancia, la aceptación y en algunos casos a la motivación. Cabe decir que no todas las familias terminan alentando al practicante, muchos jóvenes admiten que, a lo sumo, sus familiares aceptan la práctica porque no la ven como algo perjudicial, a excepción de los daños o lesiones corporales que sufren, en cambio no la motivan, sino que continúan orientándolos hacia actividades escolares y laborales donde pueden aprovechar de forma *más productiva* el tiempo invertido bailando.

*Bacha lo dejó por presiones de su familia “deja de estar de huevón, ponte a hacer algo de provecho” entonces se buscó un trabajo de tiempo completo para darles gusto y dejó de bailar.* Saw-Twisted Flavors Crew.

*Ellos (la familia) saben que es para mí algo muy esencial y que me gusta, es forma de ejercicio igual que expresión artística o creativa. A veces mis papás ven el baile como una forma de no querer ser una persona más seria, más estable. Entonces, no lo ven como una pérdida de tiempo, pero sí “mejor enfócate y haz cosas de personas más grandes, más maduras”.* Kobbo-Twisted Flavors Crew.

*A mí mi mamá no me aceptaba, decía que dejara de andar de vago que hiciera algo de provecho, pero a mí me gusta lo que hago, lo que siento. Ahora (después de 10 años de práctica) me dice “quiero verte así, en la tele”.* Chester-Twisted Flavors Crew.

Esto se relaciona con la concepción del *breaking* o *bboying* como referente objetivo del estado juvenil, despreocupado y pueril del *ser niño* (*be boy*) argumento que se vale de la concepción del baile como un modo de regresión a ese estado donde sólo importa el momento vital del presente. Visto así el baile podría considerarse una negación a crecer. Sin embargo, pese a la prematura crítica de la práctica, la disciplina adquirida se refleja en la madurez de los jóvenes a través de la voluntad, la planeación estratégica, las responsabilidades que adquieren y las consecuencias de no cumplirlas, conductas que se proyectan en la vida cotidiana. El *breaking* así entendido, enseña a *batallar* con la vida.

*Como bboy tienes que estar preparado siempre, y la batalla no es llevar tus pants y unos tenis para que llegue el de la colonia vecina y te rete. Estar preparado para la batalla empieza desde que te levantas cuando escuchas el reloj a las cinco de la mañana [...] pararte, reinventarte, ser alguien nuevo todos los días, esa es la batalla más significativa [...] batallar contigo mismo para sacar lo mejor de ti siempre.* Samix-Twisted Flavors Crew.

#### 4.1.2 Dinámicas del grupo pequeño

*Un sólo amor, una sola crew.  
Bboy Saw*

La crew es una *comunidad moral*, con un sistema de creencias y prácticas que hace posible su constitución como tal. Las asimetrías y liderazgos establecidos deben su razón al capital corporal desarrollado. Las destrezas, habilidades y estilo de algunos *bboys* y *bgirls* se vuelven motivo de admiración, especialmente de los practicantes más jóvenes, que guían u orientan en el desarrollo de su aprendizaje. Por otro lado, las funciones específicas de cada integrante inculcan también los límites inherentes a su posición, en otras palabras, inculcan el sentido del grupo y el lugar que tiene cada integrante en él de manera silenciosa, pues no se hace explícita la función, pero se comprende. Las funciones y liderazgos varían con respecto a la cantidad de miembros, en las *crews* numerosas las decisiones sobre la participación colectiva en eventos y el llamado a entrenamientos privilegiados (sólo de los miembros) suelen dejarse a consideración del líder, en cambio en las *crews* más pequeñas las decisiones se dan en común acuerdo.

De acuerdo con Gerog Simmel, el límite numérico de un grupo permite el despliegue de funciones en dos sentidos, el positivo, que deviene de las nuevas formas de organización y conservación cuando se sufren ajustes cuantitativos, es decir, cuando se integra o separa un miembro; y el negativo, cuando las funciones sólo son posibles con determinado número de miembros (Simmel, 2014). Las *crews* de *break dance* son grupos pequeños que en general no exceden los quince integrantes, siendo este su máximo y tres el mínimo. Aunque los grupos en general se muestran optimistas ante la idea de crecer numéricamente, el límite difícilmente superaría esos quince<sup>87</sup>, pues los contenidos estables (conocerse unos a otros, establecer consensos, coincidir en disponibilidad para el entrenamiento colectivo, y consecuentemente, el recibimiento de la educación moral de la *crew*) resultarían afectados, así como la cohesión misma. Aunque el límite varía de un grupo a otro, la relación numérica es esencial, ya que un miembro más en una agrupación objetivamente estructurada, pese a las intenciones inclusivas, puede provocar desajustes y dividirla.

---

<sup>87</sup> En cuanto bailarines activos, ya que muchas agrupaciones siguen considerando en sus filas a bailarines retirados, otras incluyen *DJs*, *MCs*, grafiteros, o bien, bailarines de otras disciplinas urbanas como el *poping*, por ejemplo.

La forma de organización y dinámicas y que acontecen en las *crews* varían indudablemente por su dimensión, ya que “cuanto más estrecha sea la unidad exigida, tanto más escrupulosa ha de ser la especialización de los individuos y, por consiguiente, tanto más incondicional ha de ser la dependencia del individuo respecto al todo, y del todo respecto al individuo” (Simmel, 2014: 137). Así se comprende la relación de mutua dependencia y tendencia a la unanimidad y homogeneidad de las tres integrantes de *Ovarios Crew*, en cambio los doce miembros de *Twisted Favours Crew* acostumbran formar subgrupos de entrenamiento y a delegar la autoridad sobre el grupo al líder. Las características de éste último tienen que ver con la disposición de ayudar y ver por los demás, sus funciones no se limitan a la convocatoria de los ensayos, sino a propiciar la fraternidad entre los miembros, dirigirse con tacto para tratar con distintos temperamentos y personalidades, y tener claros los objetivos de la agrupación. En el caso de las agrupaciones más pequeñas los liderazgos tienden a la horizontalidad, pues al tratarse de pocos miembros, la responsabilidad que implica el cargo se reparte en proporciones equivalentes, sometiéndolos a la unidad. El resultado es que la solidaridad dentro y fuera de la práctica es más fuerte.

Los grupos se renuevan con el tiempo haciendo reconocibles generaciones de miembros de acuerdo con el periodo de integración. Por su parte, la experiencia en las agrupaciones grandes donde hay variaciones generacionales es distinta a la que se tiene en los grupos pequeños, por ejemplo, batallar al lado de los miembros más jóvenes causa cierta tensión, en contraste con hacerlo junto a los veteranos.

*Sentimos bonito batallar entre nosotros (los veteranos), con Samuel Agni y Saw me siento respaldado. Yo sé que ellos pueden aventar un paso matón al otro crew, o sea, yo sé que con ellos puedo confiar, me siento seguro, me siento cómodo. Y a veces con los nuevos no tanto porque estoy a la expectativa de lo que hacen, y con los otros no. Aunque la rieguen a veces yo tengo toda mi confianza puesta en ellos [...] mi baile cambia porque no me siento presionado, eso se nota, se ve forzado cuando te presionas (cuando baila con los novatos) te obligas y no lo sientes. Checo-Twisted Flavors Crew.*

Además, la función de los subgrupos generacionales se diferencia en términos de la reproducción de la práctica. En las *crews* numerosas existen al menos dos generaciones: la integrada por aquellos miembros originarios que cimentaron la agrupación, y los agregados posteriormente. Los primeros sienten la necesidad de dejar un tipo de legado en la estirpe cuya formación estuvo orientada por ellos, la expresión recurrente *estamos*

*de salida* lo resume. Los segundos, por el contrario, tienen la responsabilidad de mantener presente y patente a la agrupación en la escena, a través del patrimonio de conocimiento, capital corporal y reputación heredado. En el *break dance*, el compromiso con el cuerpo está ligado al compromiso con la *crew*, ya que los progresos no sólo se valorizan en forma de capital individual, sino que se suman como parte del capital colectivo de la *crew*. Se comprende entonces que los aspirantes busquen primero el progreso y reconocimiento de sus habilidades individuales para no *bañarse de la gloria* del grupo precedente a su integración, pues la intensión es ser reconocido por las cualidades propias, pero con apellido común.

El número de integrantes tiene consecuencia directa en las batallas, ya que las agrupaciones pequeñas gastan toda su energía y recursos de repertorio disponibles en pocas entradas, mientras que las *crews* más grandes tienen la ventaja de reservar, relevar y sustituirse entre los miembros, de ahí que la motivación para progresar como conjunto sea más efervescente en las agrupaciones con menos integrantes. Así se entiende también que para batallar muchas *crews* pequeñas o incompletas busque alianzas con otras para unir capitales. Aunque esta actitud no es del todo valorada, pues quedan en duda las capacidades de las agrupaciones únicas, suele ser una maniobra recurrente para ganar. Algo que también sucede en los eventos es que, ante el número límite de competidores estipulado para las batallas *crew vs crew*, se tomen decisiones estratégicas sobre quién participará, produciendo situaciones ríspidas entre los que se consideran desestimados, pues ellos no se han *ganado* el lugar para batallar.

La entrega sin reservas del *bboy* o la *bgirl* a la tendencia de la *crew*, producto de la fuerte implicación afectiva entre los miembros, sumado al objetivo común de la batalla, también tiene dos sentidos. El positivo es la unión resultante, el ascenso de las relaciones al estatus de lo consanguíneo, la confianza y el reconocimiento de la igualdad en el otro. El negativo deviene de la deserción, renuncia o salida de algún miembro, lo que trae desajustes y reacomodos, consecuencias muchas veces dramáticas. Los motivos pueden variar, miembros que cambiaron de residencia o por motivos familiares que decidieron cesar su práctica, aún siguen siendo considerados parte de las agrupaciones. Por el contrario, aquellos cuyo motivo de abandono fue el deseo de formar parte de otra agrupación, producen rupturas que desatan crisis afectivas y repliegues, pues este el cambio de bando es considerado *traición*. En estos casos, no cabe sino fijar un sistema riguroso de evaluación y prueba que distinga la intención

duradera de un nuevo aspirante a formar parte de la familia. Los grupos pequeños tienden a una dinámica de repliegue en tanto más pequeños son, adoptando una actitud decidida frente a otras agrupaciones.

*Por el momento tenemos buena integración, si alguien va a entrar a Ovarios debe crear primero esos lazos de amistad hacia nosotras porque no somos de reclutar, lo nuestro es hermandad, que nosotras hemos buscado y logrado tener, y precisamente porque a las tres nos gusta. Las tres estamos comunicadas como hermanas, nos queremos un chingo, pero sí, siento que debemos tener lazos fuertes con alguien para incluirla y ver, obviamente, su desempeño y compromiso. Si va a representar a Ovarios debe traer bien puesta la camiseta. Para mí no está bien ser de un crew y de otro porque a la larga eso te va a pesar, porque no estás al 100% ni con un crew ni con el otro, entonces, imagínate, llega un momento en que tus dos crews se enfrentan, con quién te vas a meter, y al crew que batalles lo vas a herir. Apeka-Ovarios Crew*

La evolución de los practicantes se puede ver en dos direcciones, en cuanto al crecimiento, madurez y progreso como bailarines individuales, encontrando su estilo propio; y en cuando las regulaciones que acontecen en las agrupaciones, propias de los procesos sociales de organización, mismos que no están exentos de volverse cánones inflexibles. Los que muestran mayor inflexibilidad a la inclusión son los integrantes más jóvenes, pruebas de iniciación, evaluación continua de las habilidades y repliegue de la agrupación en las batallas son algunos ejemplos de los comportamientos que, a consideración de los veteranos, amenazan con volverse costumbre dogmática, de ahí el recordatorio sistemático que la inclusión refleja la madurez emocional de los *bboys* y *bgirls*, y el reconocimiento del otro como igual.

*Al inicio Twisted Flavor nada más éramos los amigos, nos juntábamos y bailábamos, en realidad al inicio no hubo muchas reglas ni políticas, nos juntábamos y bailábamos. Cada viernes íbamos a Coyoacán y nos juntábamos a practicar rutinas, era muy natural ahora que lo pienso [...] Las reglas surgieron desde que empezamos a perder, así de “tenemos que ensayar, vernos tales días”. Tuvimos buenos resultados de disciplinarnos, ganamos eventos del 2006 al 2009, pero con las reglas hubo muchos jalones de greñas, pero empezamos a crecer [...] las reglas son buenas, pero si se toman muy enserio también son malas, porque es un baile, y al baile y a cualquier arte si lo limitas, no funciona. Es un crew, pero no es una secta. Agni-Twisted Flavors Crew.*

## 4.2 Experiencia del y la practicante

*Y de repente me perdí en el beat.*  
Bgirl Pearl

La experiencia del practicante tiene varios estribos, por un lado, el sentido de *inversión* en el juego, o lo que Pierre Bourdieu denomina *illusio*, como aquello que hace que el baile tenga un sentido subjetivo, una significación y una razón de ser (Bourdieu, 1991), es aquel *dejarse llevar* corporalmente por la música. Por otro, la embriaguez sensorial que provoca el entrenamiento colectivo y, en tercer lugar, las experiencias en torno al espacio de la práctica, que como vimos se polarizan en dos direcciones, las de rechazo y las de admiración. En cuanto al acondicionamiento de los lugares, sucede muchas veces que los practicantes deben limpiarlos o secarlos debido a la lluvia, en este caso el sentido de pertenencia no sólo se afirma, sino que el cuidado colectivo de los lugares también provoca sensaciones gratificantes evocadas por medio del recuerdo.

La conjunción de estas tres dimensiones de la experiencia hace comprender lo que viven los practicantes, y los motivos por los que están dispuestos a sacrificar otras actividades grupales y familiares, a dejar la escuela, someterse a un régimen alimenticio y a la propia moral ascética como renuncia a ciertos placeres y la resistencia del dolor en busca de la perfección. Todo por el *breaking*.

*A la edad que empecé estaba en la secundaria y mis padres pensaron que era como un jobbie [...] cuando pasé a la prepa mi ritmo de vida cambió y dejé de hacer eso (la escuela) por hacer esto (el baile), entonces sí se convirtió en problema. Lógicamente tengo que encararlos, ya llevo más de cinco años practicando y quiero hacer esto lo más que me sea posible, y quiero poder estabilizarme y vivir de ello. Aupy-Rebel Beats.*

El problema de la inversión e inmersión completa en el juego se desata cuando los jóvenes hacen una apuesta total de sus recursos psíquicos, corporales y económicos, en aras de convertirse en *súper practicantes*, y al no cumplir sus objetivos o metas planteadas sufren crisis emocionales que muchas veces conducen a la depresión. Los *bboys* y *bgirls* llaman a este estado *quedarse en el trip*, que se suma a la problemática de la madurez de carácter de los jóvenes, y refuerza la concepción de *bboying* como el *rechazo a crecer*. En este sentido, los practicantes más experimentados reconocen que debe existir un equilibrio entre el baile y el resto de las actividades de la vida, como el trabajo y la familia.

Ahora, la *illusio* no es sólo perceptible en el dejarse llevar sino en aquello que provoca el “interés de adhesión a los presupuestos” (Bourdieu, 1991:10), lo que orienta o dirige al practicante hacia la participación, es decir hacia la batalla, haciendo reconocible lo que se está jugando en ella: la apuesta de la creencia en el cuerpo y en sus habilidades. De acuerdo con esto es como los *bboys* y las *bgirls* se van *enganchando* en las batallas y en el *cipher*, proceso casi imperceptible que conduce de la vergüenza y el temor iniciales, al apuro del cuerpo por saltar a la pista y las ganas de querer batallar lo más que se pueda.

Los sentimientos y emociones que los *bboys* y *bgirls* tienen al bailar poseen un carácter unitario, es decir compartido, y son la síntesis de la vivencia puesta en el punto álgido de acción, y se vinculan directamente con el sentido subjetivo del baile. Tanto las experiencias como los sentimientos que éstas desatan se agrupan en la siguiente tabla.

**Tabla 18. Emociones y sensaciones experimentadas en la práctica**

Experiencia	Emociones/Sensaciones
Libertad y liberación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La práctica suele cambiar el ánimo y calmar los bríos impetuosos, es una válvula de escape de tensiones acumuladas</li> <li>• Libertad de acción y expresión corporal</li> </ul>
Sensación de la fusión corporal con la música	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reconocimiento de una conexión cuerpo-mente-espíritu que permite expresar lo que se siente por medio del movimiento</li> <li>• Plena conciencia corporal</li> </ul>
Bienestar	Ánimo, furor, alegría, felicidad, pasión, desinhibición; emociones relacionadas con el goce.
Disfrute del momento	Momento en que se es único y en el que hay libre expresión de la individualidad

La libertad como actividad se muestra en un continuo proceso de liberación (Simmel, 2014), en el sentido del rompimiento de los esquemas de movimiento o como desligamiento de las ataduras que limitan las expresiones corporales de los jóvenes. Por su parte, la experiencia sensorial no se reduce al dolor muscular por el esfuerzo o el apoyo sobre el concreto duro, sino que la sudoración, el calor corporal generado, las inclemencias del tiempo (cuando hace mucho sol, o mucho frío), el disfrute del piso, la cadencia de cada movimiento, pues los bailarines tienen su propio ritmo y estilo; la música siempre presente mediante el *break beat*, hablar más fuerte que éste para ser escuchado, sentir cerca y tocar al compañero, los jadeos, el cansancio, y sobre todo, la

disposición colectiva de estar ahí son parte de la embriaguez sensorial que sucede en *bboys* y *bgirls*, que además de ser condiciones del aprendizaje, también son parte de la motivación misma. La sincronización de los movimientos en el lugar común del *spot* hace que en este espacio limitado se vean cuerpos en acción continua, que lo dotan de un ambiente dinámico y energizante, de manera que el efecto visual y auditivo provoca a la vez efervescencia colectiva y energía emocional (Wacquant, 2006, Collins, 2009). Colores, olores, sonidos y formas se combinan de tal manera que favorecen un sensualismo colectivo cotidiano (Maffesolí, 1990).

El primer reflejo que se debe combatir es el miedo al ridículo, a caerse, y esa seguridad se gana poco a poco a medida que se entra en el *cipher* de entrenamiento. La práctica del *break dance* reeduca los sentidos y reorganiza progresivamente las capacidades perceptivas del cuerpo y las facultades visuales crecen a medida que se van distinguiendo los pasos y los trucos en las ejecuciones, y que practicante va afinando conforme más avanza en el aprendizaje porque los va *sintiendo*. El trabajo emocional también implica dominar los impulsos porque las emociones deben estar dirigidas y amordazadas las gestualidades que delaten nerviosismo, frustración y enojo. De tal suerte que se deben canalizar las energías mentales y afectivas para hacer de la combinación gestual y motriz una entrada eficaz. Este control emocional involucra también un control expresivo constante de forma que el contrincante vea lo que se está a punto de hacer. El baile es la imbricación mutua entre gestos, experiencia consciente, procesos emocionales y movimientos involuntarios. En la batalla el cuerpo propio del practicante le parece distinto, no obedece por la mezcla de ansiedad y miedo que tocan la frustración, el control emocional tiene que ejercerse, de lo contrario inevitablemente viene la derrota. Por eso se foguean en el *cipher*, por eso se entrena en público, para aprender a tener dominio de sí mismo.

La experiencia de los practicantes se refleja también en las publicaciones en las redes sociales (<https://www.facebook.com>), además de funcionar como medio de organización para los grupos, en éstas aparecen, videos, fotografías y mensajes que muestran la implicación con la práctica, mismos que funcionan también como motivantes. Éstos se pueden agrupar en tres rubros.

**Tabla 19. Publicaciones en Facebook referentes a la práctica**

Rubro	Características
Logro	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Logros estéticos en términos de musculatura ganada, flexibilidad y adelgazamiento.</li> <li>• Logros técnicos que muestran el progreso en la ejecución de movimientos difíciles o nuevos</li> <li>• Logros en batallas que muestran el desempeño de los practicantes</li> </ul>
Motivación e inspiración	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frases afectivas y optimistas que recuerdan la tradición y el compromiso con el Hip Hop</li> <li>• Videos que muestran cómo jóvenes en todo el mundo y en diferentes situaciones culturales y marginales logran hacer la práctica, por ejemplo, en los países musulmanes o africanos</li> <li>• Videos de súper practicantes que muestran sus arduos entrenamientos</li> <li>• Frases hacen referencia a aquello único que los distingue como practicantes, la pasión y la cualidad de la vivencia del instante.</li> </ul>
Rechazo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mensajes relacionados con el rechazo que reciben por bailar en la calle y sobre el estigma de la práctica.</li> </ul>

Lo que experimentan los *bboys* y las *bgirls* no es sólo el derroche de energía y golpes en el suelo, es toda una mezcla de emociones y sensaciones que permanecen en el organismo, y que se vuelven el *alimento* de cada día, ya que es el cuerpo el que solicita la emoción. La experiencia emocional entendida desde el habitus es producto de la incorporación de las disposiciones en el aprendizaje, mediante las que se aprende a sentir, a ser indiferente al dolor, que es indispensable en la adquisición del control gestual; y a *perderse en el beat*.

#### **4.2.1 Capital corporal**

El capital corporal entendido como las habilidades y destrezas físicas que se adquieren mediante el aprendizaje y el entrenamiento constante, va desde la ejecución de los movimientos hasta la estética corporal desarrollada, además de la musicalidad como elemento indispensable para bailar. Los bailarines que parecen innatos o a quienes se les facilita el aprendizaje, son aquellos que han tenido una inculcación deportiva o dancística previa a la práctica (o en todo caso simultánea), de forma tal que encuentran en el *break dance* una continuidad de las condiciones pasadas, al mismo tiempo que las van produciendo. Este esquema previo, además de dotarlos de fortaleza física, es un esquema corporal no discordante con el que demanda la práctica del *breaking*, por lo tanto, los practicantes se habilitan rápidamente a las exigencias del nuevo hacer. En cambio, para aquellos cuya educación física deportiva ha sido pobre, sufren un proceso

de desajuste porque las exigencias de la disciplina no se equilibran con las capacidades del nuevo practicante, porque no sólo tienen que remodelar su cuerpo y hacerlo fuerte, sino que implica la incorporación de esquemas de movimiento que chocan con los precedentes. Como vimos este desajuste lo sufren más duramente las mujeres y suele provocar tedio, frustración y molestia que causan que el o la practicante renuncie.

Las habilidades son fruto del trabajo de la participación del cuerpo y de la mente que, mediante la repetición infinita de los mismos movimientos y gestos, permite que los progresos individuales sean reconocibles, y que los avances significativos motiven al practicante a seguir. Por su parte, los progresos individuales no sólo son reconocibles en la subjetividad del practicante, sino por los otros, en este sentido el reconocimiento de los logros se vuelve la validación social del entrenamiento. Esta *naturaleza cultivada* a menudo es puramente gestual, los *bboys* y *bgirls* entrenen su cuerpo y sus posturas, de modo que después de un tiempo se vuelven parte de su andar y de la forma general de llevar su cuerpo.

El capital corporal tiene función en otras áreas, sobre todo en otras disciplinas corporales y deportivas, por la fuerza, resistencia, equilibrio y control que desarrollan. Los practicantes notan una diferencia considerable en la vida cotidiana porque, a razón del baile, la relación con sus cuerpos cambia, se saben más seguros y conscientes de sus capacidades, de sus movimientos y de su percepción espacial.

*Como humanos debemos estar siempre en movimiento, y te puede ayudar en cualquier instante (las habilidades corporales obtenidas mediante el baile), como que tienes más reflejos y despiertas tu cuerpo, eres más consiente de él, y todo eso te puede ayudar [...] lo integras a tu vida, cómo caminas, cómo te paras, resistencia cuando vas de aquí para allá en el metro y subiendo escaleras. Y en la música pasa que cuando la escuchas, inconscientemente tus sentidos ya saben lo que va a pasar antes de que pase, eso me pasa mucho y es lo que te ayuda a ir con la música.*  
Alejandra-Twisted Flavors Crew.

Aunque el capital corporal de los miembros de una misma *crew* muestra un umbral estrecho en el volumen de las competencias, es decir, los miembros de la agrupación tienden a mostrar habilidades y destrezas análogas, su desarrollo y reconocimiento continuo produce asimetrías y liderazgos; sin embargo, si el capital corporal no se ejercita tiende a disolverse, ya que al tratarse de habilidades y destrezas que, de no

mantenerse activas, el cuerpo las pierde poco a poco. En dos semanas sin entrenamiento se puede perder resistencia y fuerza física, en este sentido una vez reconocido el capital y el prestigio, el practicante suele sentir cierta responsabilidad y carga por mantenerlo y acrecentarlo, de forma que no deja de entrenarse.

Esto refuerza la concepción de la práctica corporal como una actividad propia de la juventud, pues es en esta etapa que las condiciones corporales se encuentran en su punto de máximo rendimiento físico, y los jóvenes pueden soportar entrenamientos arduos, caídas e incluso una alimentación deficiente, sin que su cuerpo se vea severamente afectado. El *hambre marca*, no únicamente define los músculos, sino en analogía a la carencia. Por otro lado, las disposiciones una vez incorporadas son permanentes, en el caso de los *bboys* de mayor edad, cuyas destrezas van menguando de acuerdo al deterioro corporal, no dejan de sentir el impulso de bailar al escuchar un *break beat* y ejecutar, en la medida de lo posible, *top rock*, *power moves* y *freezes*, pasos involuntarios que reafirman su disposición al *break dance* y su capital corporal.

Las lesiones más frecuentes tanto en *bboys* como en *bgirls* que pueden afectar el capital corporal ocurren en rodillas, codos y hombros (dislocación, esguince, derrame de líquido sinovial) a causa del mal o sobre entrenamiento. Como mencioné antes, los practicantes con mayor experiencia suelen recomendar el uso de protección (coderas, rodilleras y gorros con malla protectora en la frente y testa) a los más novatos para prevenir lesiones, y así mantener y potenciar su capital, pero únicamente durante el entrenamiento, ya que el uso de estos pertrechos en batalla devalúa tanto al *bboy* como a su baile y a su *crew*. El caso de las mujeres es diferente, ya que es más común ver a *bgirls* usando protecciones mientras batallan, esta permisibilidad refleja no sólo el discurso sobre la fragilidad del cuerpo femenino, sino que pone de manifiesto cierta desvalorización *a priori* en la práctica de las jóvenes.

*Tiene que ver con el cuidado, un chingo de cuidado del cuerpo [...] me refiero a que tratas de cuidarte para alargar ese proceso de vida y de bailar, porque imagínate yo tengo 21, si me lastimo, a los 23 ya no bailas y ¿qué va ser de tu vida? Nada, vas a estar triste y ya no va a ser lo mismo. Por eso uno trata de cuidarse, de calentar, porque sabes que tienes una vida por delante, uno no sabe si el destino dice “mañana te mueres” pero uno está aquí intentando llegar a los 50 dándole todavía. HosoH-Twisted Flavors Crew.*

#### 4.2.2 Hexis corporal

Para Bourdieu, la hexis corporal es el sistema de disposiciones vuelto imagen permanente, detectable en la forma *estar*, de llevar o portar el cuerpo, de comportarse y de caminar, incluye también la forma de vestir y de hablar, que por ende refleja la manera de sentir y de pensar (Bourdieu, 1991). Los *bboys* y las *bgirls* se distinguen en el atuendo holgado y por lo común deportivo (desgastado por la constante fricción con el piso), tenis en colores y diseños llamativos, y gorras de béisbol o paliacates. Aunque para los *bboy* y las *bgirls* las prendas tienen una funcionalidad, como ya vimos el calzado debe ser cómodo, dar soporte y no resbalar; la ropa suelta da libertad de movimiento y los gorros o paliacates sirven de apoyo para hacer *headspins*, la vestimenta varía de acuerdo con los gustos, estilos y posibilidades de adquisición de cada practicante, pero en general responden al estereotipo comercial del hip hop. Otro elemento que salta a la vista es la ornamentación corporal como los tatuajes, muchos llevan grabada en la piel la representación del *break dance*. También son muestra de la importancia que tiene la práctica para ellos, estos diseños hacen alusiones al baile y a la cultura Hip Hop, entre los más frecuentes son los alias, símbolos referentes a la danza, el movimiento o la música, y las palabras “*bboy*”, “*bgirl*” y “Hip Hop”.

En cuanto a la forma de portar el cuerpo, como mencioné anteriormente, los practicantes suelen hacer del balanceo su forma *natural de andar*, lo que les da cierta cadencia, un tipo de caminar musical. Algo que también se va arraigando es la actitud que se emplea en la batalla, produciendo una conducta interpretada como retadora, pendenciera o petulante que se convierte en motivo de evasión, aunque casi siempre se rectifica durante la convivencia. En tanto a la forma de hablar los *bboys* y *bgirls* hacen uso de las competencias lingüísticas que incluyen los términos específicos para referirse a cada movimiento y estilo de baile, así como anglicismos, además se refieren a otros practicantes por sus alias o por la agrupación de origen, de manera que, para alguien no familiarizado con esas competencias, las conversaciones pueden resultar por momentos confusas.

Ahora bien, esta hexis tiene consecuencias diversas, para Catherine Louveau las actividades físicas y deportivas tienen una distribución social que se puede rastrear en las hexis corporales (Louveau, 2007), porque a través de ellas se habla desde la motricidad como esquema postural sistemático y persistente, cargado de significados y

valores sociales (Bourdieu, 1991). En este sentido, la práctica del *break dance* desarrolla un tipo de hexis que identifica a los *bboys* y *bgirls*, y los vincula con una procedencia social específica: pobreza, precariedad o marginalidad y la asociación delictiva o vandálica, ya que su imagen es también un estereotipo del pandillero. De ahí que cuando reconocen que su apariencia dificulta su desenvolvimiento en otras esferas de la vida, se esfuercen por cambiarla.

*De hecho, ahora que estoy intentando cambiar; quizás empiece con el aspecto porque es lo primero que comunica [...] a lo mejor muy banal pero a mí me significa porque es algo en lo que nunca había puesto mucha atención, en mi aspecto, y me decían “es que estás bien greñado que bla bla bla”. Pero justo en este momento pienso “oye sí es cierto, pon un poco de atención en tu aspecto” por muchas cosas, profesionalmente. Y no sé, porque empiezas a verte, reconocerte y pensarte de otra manera y porque quiero cambiar algunas cosas que no me están ayudando a desenvolverme y que están ahí y son los vicios que he traído. Armas-Twisted Flavors Crew.*

En general los practicantes se sienten orgullosos de sus logros corporales en términos de habilidad y estética, sin embargo, las mujeres tienden a no sentirse totalmente satisfechas con ellas mismas, con su desempeño, ni su apariencia. La razón es atribuída a la debilidad física que no les permite dominar la técnica como los hombres, igualmente, son las *bgirls* las que muestran un mayor régimen alimenticio.

Desde la óptica simmeliana, “las comunidades estrechas e íntimas rara vez consienten en su estructura espacios solitarios intercelulares” (Simmel, 2014: 161), entonces se entiende la motivación de algunos practicantes que comenzaron a bailar porque se sentían solos, pues la configuración de la crew no favorece la soledad. Además, las personalidades tendientes a la introversión, cambian a medida que se aprende la práctica, de modo que la seguridad corporal que desarrollaran mediante el *breaking* se refleja en la seguridad de carácter y la autoestima. El cuerpo se muestra, así como un factor de confianza y seguridad de la personalidad.

#### **4.2.3 Habitus del *bboy* y la *bgirl***

Como hemos visto, el habitus como categoría de análisis ha dejado ver la forma en que la práctica incorpora en el practicante un específico sistema de disposiciones de acción y movimiento, de percepción y apreciación que permiten la práctica misma y que hacen que los *bboys* y las *bgirls* piensen, sientan, actúen, comprendan y evalúen su hacer de una manera muy particular y “natural” entre ellos. Ahora, como objeto de estudio el

habitus tiene tres orientaciones que se han venido desglosando a lo largo del documento, a saber, la afectiva, la conativa y la cognitiva.

Si bien el objetivo inicial de esta investigación era conocer el uso social del cuerpo en la práctica y su función en el grupo, durante el desarrollo del trabajo de campo se fueron dilucidando aquellas características que los practicantes reconocen que los convierten en *bboys* y *bgirls*, como parte de ese sistema de disposiciones incorporado, de tal suerte que el habitus del bailarín de *breaking* se compone de: i) dominio teórico y práctico de pasos, ii) compromiso afectivo con la práctica y la cultura Hip Hop, iii) actitud competitiva, y iv) disciplina y disposición de aprendizaje continuo. La *illusio* forma también parte de aquello distintivo del practicante, pues es en la inmersión emocional, sensorial y perceptiva que reconocen su identidad, misma que surte un efecto transformador. En la siguiente tabla se muestra aquello que los jóvenes consideran que se necesita para ser un *bboy* o una *bgirl*.

**Tabla 20. Habitus del *bboy* y la *bgirl***

<b><i>Bboy/Bgirl</i></b>	<b>Comentario</b>
Ganjah Ovarios Crew	Bailar, no sólo hacer trucos, ser una bailarina es entender el baile, conocer el baile y saber quién eres. Te puedes considerar <i>bgirl</i> hasta que entiendes qué es ser una <i>bgirl</i> : conocer el <i>breaking</i> , amar el <i>breaking</i> y saber por qué lo haces, comprender el compromiso que existe con lo que estás haciendo.
Apeka Ovarios Crew	Un <i>bboy</i> siempre está presente, siempre está en batalla, siempre está en entrenamientos, está informándose desde el nacimiento ¿qué es el <i>breaking</i> ? ¿Por qué nació? ¿Quiénes lo iniciaron? De igual manera saber ejecutar los diferentes movimientos, o si no en ejecución que sepan de lo que están hablando, porque muchos son “los helicópteros”, y no, es conocer los nombres de los movimientos. Para mí un <i>bboy</i> o una <i>bgirl</i> debe ser completo, tienes que tener musicalidad, <i>footwork</i> , <i>top rock</i> , meterle dificultad, tener <i>power moves</i> y no sólo decir “a mi nada más me gusta el <i>power move</i> y sólo voy a hacer giros de cabeza”, o sea no, porque no estás bailando, no va a escuchar la música, no va a saber lo que está haciendo, no va a sentir.
Goma Rebel Beats	Pues así estrictamente bailar <i>break dance</i> es saber bailar la base, saber un poco de la fundación, ya después uno hace su construcción.
Sietres Twisted Flavors Crew	Un <i>bboy</i> es aquel que está involucrado con toda la cultura Hip Hop que como cultura me da identidad. Yo siento la cultura con la misma intensidad sin importar el elemento en el que esté, soy <i>bboy</i> , pero también soy Hip Hop, y se trata de aportar, de concientizar y de armonizar con todo lo que haces en la vida.

Moreno Rock Twisted Flavors Crew	Más que nada es amor a lo que vas a hacer, ese amor, ese interés, más que nada disciplina, ética [...] un <i>bboy</i> o una <i>bgirl</i> se hace con esa pasión que tengas y depende de esa pasión que hace llevar tu baile a otro nivel, es mostrarlo, con esa pasión y ese amor que tienes.
HosoH Twisted Flavors Crew	Yo creo que lo que necesita es amor, a mor a esto, amor a bailar, amor a ti mismo [...] Si vas a bailar es porque tú quieres, es cuando tú quieres, es por ese momento. He visto muchos <i>bboys</i> que los deja su novia y tratan de refugiarse en el <i>break</i> , no digo que está mal, pero eso no es el chiste de esto. El chiste de esto hacerlo por amor a esto, por amor a bailar, por amor a tu cuerpo, porque si yo amo mi cuerpo me van a salir las cosas que si yo lo hago a lo tonto.
Pearl Ovarios Crew	Un <i>bboy</i> y una <i>bgirl</i> lo viven, todo el tiempo, y está en su organismo y en su mente. Muchas personas nacen, crece y se mueren, yo no quiero ser así, ahorita tengo muchos sueños y ganas de luchar por ellos, yo me viajo demasiado en el <i>break</i> .
Armas Twisted Flavors Crew	Ser auténtico, y no es como el cliché de sólo se vive una vez, creo que es algo más profundo. El <i>bboy</i> es como un proceso muy fuerte porque es practicar, es soñar, es vivir, comunicar; pero es vivir. También vives cosas cuando te estás confrontando con el otro, quizás el otro no es muy parecido a tí pero cuando bailas son iguales. Entonces creo que no sólo es autenticidad en el sentido dramático existencialista, sino que eres tú y no solamente bailando sino afuera [...] tiene que ver con esto un trabajo de reconocimiento, cuando te reconoces puedes cambiar muchas cosas de ti y puedes crecer.
League	Lo que me distingue a mi como <i>bboy</i> es que siempre me gusta estar activo, ser una persona que siempre está busque y busque oportunidades y aprovecharlas, y pues vivir el momento
Kobbo Twisted Flavors Crew	La constancia, la perseverancia, sí, porque los movimientos pueden ser muy particulares, pero no sé, con la práctica los puede hacer cualquiera, seas o no <i>bboy</i> . Es esa voluntad que te hace ser continuo y no dejar de practicar, al contrario, logras hacer esto o lo otro y siempre quieres más.

Este habitus da como resultado la expresión de la originalidad y lo distintivo del practicante por medio de un tipo de baile específico. Esta expresión en sí misma una motivación: encontrar lo esencial del sello individual en la práctica colectiva que aleja de la experiencia trivial.

*Para ser un bboy lo que necesita es agarrar un estilo personal único, de él mismo, porque no todos somos iguales. Sí, eso es lo que hace un crew, un crew lo que hace es que une a los individuos y a la vez lo hace a cada uno resaltar con su propia historia o sus propios aspectos, sus propias diferencias. Entonces para ser Twisted, nada, es cuestión de compromiso, que jale y que encuentre su sabor. Agni-Twisted Flavors Crew.*

Por último, y como mencionaba antes, la práctica corporal del *break dance* se convierte en una expresión de la individualidad, que hace que los jóvenes se reconozcan a sí mismos cuando la razón que los motiva supera el gusto. Es una práctica social producto de una organización colectiva, objetivamente coordinada, y donde las expectativas se ajustan a las demandas corporales de los *bboys* y las *bgirls*.

*Al principio era por soledad, ahora lo hago porque es algo que me gusta, que me mueve, que me encuentra. Pero lo más importante es que es algo que me hace ser yo, cuando tengo una buena práctica siento que se recupera una parte de mi esencia. No tiene mucho que descubrí eso. Agni-Twisted Flavors Crew.*

Las breves descripciones que siguen provienen de las notas de campo tomadas, y tienen como objetivo mostrar al lector la experiencia emocional que tuve al acercarme a los grupos de *breaking*, específicamente a Ovarios Crew y a Twisted Flavors Crew.

### **Aquí mis ovarios**

Entra al *cipher*, comienza el pavoneo alrededor del pequeño círculo. Con cara seria y aspecto retador, así marca su territorio, así dice “este es mi dominio”. Cuando termina se coloca en el centro y planta la mirada fija en el oponente, mientras que las de todos, espectadores, adversarios y su *crew* están puestas sobre su cuerpo a la expectativa del primer movimiento. Comienza a bailar, comienza la batalla. Algo de *top rock* para calar la música, balanceo de los brazos coordinado con el juego de pies, el ritmo musical y el corporal se sincronizan, se fusionan, la *bgirl* se deja llevar, siente el *beat*, siente el impulso y en un instante está en el piso. Es entonces cuando comienza el discurso para su oponente, su historia. Combinaciones complejas entre pies, rodillas, flexiones y extensiones, apoyando manos, codos, rodillas y antebrazos; durante instantes escucha a sus compañeras que le gritan exclamaciones motivándola a no rendirse, ella sigue con lo suyo, que es lo de todas, e intenta no prestar atención a los gestos del adversario con el que compite. En sus manos lleva la sensibilidad que le dicta al cuerpo la cantidad precisa de energía que necesita desplegar para aferrarse al suelo, en sus pies la urgencia por el movimiento. La estrategia la va planeando en el vuelo, apostando a la creencia en sí misma como unidad corporal, mental y espiritual. Sigue saltando, ejecutando, y con el impulso que nace de sus caderas se pone en posición vertical invertida, apoyando todo su peso sobre un codo, reta a la gravedad en gesto y habilidad desafiante, y por unos segundos su cuerpo se equilibra, se congela y el tiempo se detiene. La tensión se rompe cuando se pone de pie y erguida dibuja *la placa* que la distingue como miembro

de un grupo al que busca hacer presente en la escena, al que representa y acaba de hacer valer. En su cuerpo, su pose y sus movimientos se sintetiza toda una colectividad. Ovaciones, gritos, silbidos... espera el contraataque.

### **Gustos corporales**

¿A qué sabe un movimiento? La degustación motriz que acontece semana tras semana en una *isla* del Mercado de Coyoacán responde la pregunta. Lugar que los Twisted Flavors han disputado y reconocido propio puliéndolo con la piel, a través del baile que lo hace cobrar vida juvenil nocturna evocando sensaciones gustativas que entran por las pupilas y los oídos. Alumbrados por una luz amarillenta, cada viernes a partir de las ocho de la noche, *bboys* y *bgirls* se dan cita, y poco a poco van inundado el ambiente taciturno con *break beats*, risas, esfuerzo y sudor. El *jam* es más que entrenamiento, es un espectáculo que se mezcla con la lluvia, el frío y la noche, así terminan la semana laboral para dar inicio a la *fiesta del cuerpo*. Entre los viandantes que se detienen a contemplar y fotografiar, resaltan los niños asombrados y los padres que los detienen de entrar al *cipher*, mezcla de admiración y extrañeza; un pequeño grupo de indigentes sentados a la periferia también vitorean las mejores entradas que se extienden hasta pasada la medianoche. Tornados de arcoíris que dibujan con la ropa colorida y la rapidez de los pasos que escapan a la lente de mi cámara, *sabor rítmico*, contagioso pero diferenciado, que integra variaciones de fluidez y pausas estratégicas, complejidad técnica amalgamada a la cadencia donde el toque exacto de concentración traduce la afectividad del gusto en ovaciones, seseos o abucheos. La unidad-compuesto enlazada por el estilo que, como sabor, es el *condimento natural* que cada integrante aporta a la danza colectiva: tradición, creatividad, precisión, gimnasia, folclor y funk, *potenciales de acción* que, efectivamente, saben distinto.

## Conclusiones y reflexiones finales

A lo largo de este trabajo se han abordado las distintas dimensiones de la práctica corporal del *break dance* de acuerdo a las dimensiones que funcionaron como unidades de análisis y categorías de registro, es decir, la práctica, el practicante, el grupo y el espacio, y la manera como éstas se relacionan entre sí dando lugar a un tipo de identidad juvenil y modos de apropiación espacial, pero sobre todo, mostrando cómo el cuerpo y el uso social específico de éste conforma grupos de agentes y los mantiene unidos, desarrollando una disciplina que transforma el cuerpo y la corporalidad, y que origina un modo particular de hacer ciudad con el cuerpo.

Es importante destacar que los y las jóvenes en el *break dance* tienen formas de socialización distintas a otros jóvenes de su edad, particularmente en lo que al uso del tiempo libre y la recreación se refiere. La siguiente tabla muestra las preguntas que guiaron el proceso de investigación y que a su vez fueron consistentes con las dimensiones analíticas.

**Tabla 21. Preguntas de investigación**

Pregunta	Dimensiones
Qué papel desempeña el cuerpo en el grupo	Practicante, Grupo
Qué valor y significado adquiere la práctica corporal para el o la practicante	Práctica, Practicante
Qué función tiene el capital adquirido	Práctica, practicante, grupo
Cómo experimentan su práctica en los espacios públicos	Práctica, practicante, grupo, espacio

La pregunta central se mantuvo fija en explicar el papel que juega el cuerpo en el grupo, llegándose a esclarecer que los procesos de identificación social que tienen los practicantes en la realización colectiva del baile son compartidos por un grupo con el que el practicante se reconoce y hermana, lo anterior es posible en la medida en que el uso social del cuerpo funge como el aspecto que cohesiona a la *crew* y desarrolla un tipo de identidad colectiva juvenil que se convierte en un estilo de vida. La forma en la que se desarrolla la interacción, el desenvolvimiento y la consonancia en los grupos depende de la manera en que son transmitidos los diferentes conocimientos técnicos corporales y las orientaciones afectivas que surgen durante la práctica.

Como parte de la cultura juvenil heterogénea el *break dance* posee un flujo propio de valores y significados como atributos ideológicos y simbólicos apropiados y autoasignados que tiñen la vida cotidiana de los y las practicantes, generando un estilo de vida (con elementos materiales e inmateriales heterogéneos, provenientes de la práctica, la música y el lenguaje tanto verbal como no verbal) través del cual los jóvenes, sobre todo los de sectores urbano populares, expresan y dan forma a sus experiencias sociales colectivas.

Localizada fundamentalmente en el tiempo libre, en espacios intersticiales de la vida institucional y con un grado de autonomía significativo frente a las “instituciones adultas” (Urteaga, 2010, Feixa, 1999), la práctica configura espacios y tiempos específicos en la ciudad. Además, el *break dance* dialoga, convive y disputa el espacio público urbano con otras culturas juveniles también consideradas subalternas, que en conjunto se caracterizan por la no-integración o integración parcial a la cultura hegemónica y a las estructuras productivas, subrayando uno de los rasgos esenciales de la juventud (Feixa, 1999, Urteaga, 2013, Reguillo, 2000). Sin embargo, pese a la marcada desigualdad de poder, los grupos de *break dance* han sido capaces de mantener y fortalecer su autoafirmación e identidad colectiva.

Por otro lado, la experiencia de la práctica es variable de acuerdo con el género, para las *bgirls* el *break dance* se vuelve principalmente una forma construir un tipo de identidad femenina, de superar las barreras culturales intrínsecas a la corporeidad de las mujeres que dictan aquello que su cuerpo es capaz de hacer, en términos de habilidades y destrezas que involucran fuerza y resistencia físicas. Además de una forma de hacerse visibles, y de tener cada vez mayor presencia en espacios predominantemente masculinos. Mientras que para los *bboys* el baile es más una forma de entrenamiento que lleva al límite sus capacidades físicas, y cuya masculinidad agresiva y competitiva se construye y reafirma en las batallas. Por otro lado, la restricción sobre el comportamiento moral, erótico y sexual entre los practicantes está vinculado con el honor y la reputación individual que afecta a los grupos de procedencia, esta suerte de contaminación y desprestigio de la práctica corporal atañe casi exclusivamente a las *bgirls*, de modo que la práctica del *break dance* ofrece incentivos limitados a las mujeres, que se minimizan por la reproducción del orden de género hegemónico, es decir, el masculino.

Sin embargo, la implicación indistinta para los grupos de jóvenes es una constante búsqueda para *dejarse ver* que no radica únicamente en la búsqueda de espacios públicos adecuados que posibiliten el baile, sino en una manera de diferenciarse del mundo adulto y de otros grupos de jóvenes, así como de disputar o negociar el uso del espacio con estos. *Dejarse ver* consiste en una actitud frente al mundo que deja marcas físicas y simbólicas de logro y apropiación en la ciudad, en los *spots* de entrenamiento, en los recorridos y traslados que hacen los jóvenes ejecutando su práctica, *dejarse ver* va más allá del baile, involucra un estilo de vida, una forma de ser, estar y entender el mundo, pues en la práctica el cuerpo se construye para ser visto, y se teatraliza con ese fin. El *break dance* como práctica corporal juvenil, urbana, recreativa y profundamente estética, da origen a un modo particular de vivir el espacio el urbano, en este sentido da origen a una forma de hacer ciudad con el cuerpo.

Como vimos, en el ejercicio de la práctica los practicantes desarrollan capitales corporales en la forma de habilidades y destrezas, sin embargo, éstos capitales también se reflejan en la voluntad y la disciplina para realizarla repetida y constantemente. La función de ese capital corporal adquirido va desde el reconocimiento de un practicante como *bboy* o *bgirl*, hasta establecer asimetrías y liderazgos en los grupos. El capital corporal también se relaciona con la manera en la que se percibe la corporalidad, ya que poco a poco convierte el cuerpo no instruido en un cuerpo específicamente habituado, estas destrezas al ser experimentadas por los practicantes se convierten en definiciones internalizadas -incorporadas- del cuerpo y transforma la percepción de la corporalidad propia y la de otros practicantes, pues el cuerpo deja de ser considerado un objeto. Los *bboys* y *bgirls* reconocen en el baile más que una forma de expresión de sus emociones y estados de ánimos, se reconocen a sí mismos como un conjunto cuerpo-mente-sentimiento indisociable.

El *break dance* como forma de apropiación del espacio público tiene una consecuencia directa en la formación de ritmos juveniles en la Ciudad de México, los *spots* de entrenamiento se resignifican física y simbólicamente a partir de la realización de la práctica, convirtiéndose en espacios juveniles que por su uso constante se vuelven composiciones espaciales dotadas de un estilo de vida marcado por un tejido de relaciones sociales formado por practicantes de *break dance*, transeúntes, comerciantes, personal de vigilancia y seguridad, y otras agrupaciones juveniles. Finalmente, la apropiación del espacio público que tiene lugar durante la actuación del baile al no

encontrarse fuera del marco legislativo supone una valoración subjetiva específica, que va formando parte del modo en que las personas experimentan la Ciudad de México siendo practicantes o bien, observadoras. La ciudad es entendida como soporte y entramado de formas materiales y sociales conocidas a través de los sentidos, al tiempo que los estructuran, y donde las trayectorias cotidianas y los usos constantes posibilitan conquistas espaciales de los ciudadanos que la habitan con criterios y valoraciones subjetivas heterogéneas.

## I. El *break dance* ¿una práctica corporal con campo?

*El cuerpo cree en lo que juega. (...) No representa lo que juega, no memoriza el pasado, él actúa el pasado, así anulado en cuanto tal, lo revive. Lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee como un saber que se domina. Es lo que se es.*

Pierre Bourdieu

Esta investigación se propuso el objetivo de estudiar una práctica corporal en el marco de ciertas condiciones sociales específicas y de posibilidad (actividad grupal, realizada principalmente por jóvenes, en el espacio urbano público, diferenciada de la actividad deportiva, para la que se debe contar con un equilibrio familiar y económico mínimo que permita la eficaz adquisición de las disposiciones físicas y morales que demanda la práctica) es decir, no se partió de la suposición de un campo particular de la práctica del *break dance* en el sentido bourdiano. Si bien, y como se mencionó anteriormente, esta práctica podría ubicarse en la intersección de las prácticas deportivas y artísticas; dos campos de acción diferentes constituidos cada uno como espacios sociales estructurados y autónomos que funcionan al interior con sus propias reglas. No obstante, en la investigación presente se perfila que la práctica del *break dance* no responde sistemáticamente a ninguno de los campos.

El abordaje de una práctica *fuera de campo* atendió a la crítica de Bernard Lahire sobre la teoría de las prácticas de Bourdieu, al destacar que las prácticas no están necesariamente insertas en un campo y que los agentes viven en contextos sociales diferenciados, incluso contradictorios, lo que supone que pertenecen a varios campos a la vez. Además, acentúa que existen universos sociales que, a pesar de organizarse bajo la lógica de lucha de fuerzas en el sentido que Bourdieu da a la categoría, no constituyen propiamente un campo, la familia, los encuentros amorosos o las reuniones con amigos son un ejemplo de esos universos (Lahire, 2004).

Ahora bien, Bourdieu define al campo como “un espacio de conflictos y de competencia al interior del cual se desarrolla una batalla por establecer un monopolio sobre la especie específica de capital que es eficiente para construir una autoridad y un poder” (Casillas, 2003: 75-76). En otras palabras, un campo está determinado por la existencia de un capital común y por la lucha entre los agentes por su apropiación. Es un espacio social delimitado que acontece como una lucha en términos de las reglas que conducen el juego a la vez que lo definen, y posee una estructura determinada por las relaciones que establecen ente sí los agentes involucrados (Bourdieu, 1991, Casillas, 2003, Chihu, 1999), “el campo consiste en un sistema estructurado de posiciones sociales, a la vez que un sistema estructurado de relaciones de fuerza entre esas posiciones” (Chihu, 1999; 182). En este sentido, la *illusio* no es sólo el ambiente subjetivo de las prácticas que tienen lugar en un campo determinado, sino que es producto tanto de la experiencia, como de las estructuras objetivas del espacio del juego que lo posibilitan (Bourdieu, 1991). Además, produce el interés en el involucramiento y el seguimiento de las reglas, condición de funcionamiento de todo campo.

De acuerdo con Bourdieu, analíticamente, cada campo es un espacio compuesto por una red de relaciones objetivas entre agentes (individuos e instituciones) que existen independientemente de su conciencia y deseos (Chihu, 1999). Esta red supone posiciones y situaciones determinadas en dicho espacio, y que a su vez son consistentes con la distribución del capital y, en consecuencia, con la distribución de poder y con los beneficios inherentes a cada campo (Bourdieu, 1999). Para conocer la red objetiva de relaciones que forman el campo de la práctica corporal en cuestión, es necesario identificar a todos los agentes que intervienen en ella. Como mencioné al principio de este documento, la investigación deja fuera aspectos como el patrocinio, las marcas y la profesionalización de los practicantes, de modo que hablar del *break dance* como un campo específico e independiente, resultaría una trama incompleta. Sin embargo, los hallazgos encontrados permiten hacer algunas reflexiones a este respecto.

El desarrollo de capital corporal establece asimetrías y liderazgos que, si bien no aparecen como relaciones tácitas de dominación, la acumulación de capital implica relaciones jerárquicas entre los practicantes y los grupos. Asimismo, el liderazgo supone ganancias como el respeto, el honor social y el prestigio, que el líder de una agrupación inspira tanto en su *crew* como en otros grupos, a la vez que cierta sumisión de otros los practicantes. Esta característica de la *lucha* por el capital, resulta fundamental para

poder distinguir un campo autónomo del *break dance*, así como el reconocimiento de agentes locales, nacionales e internacionales (*bboy*, *bgirls*, *crews*, organizaciones e instituciones) que regulan y orientan tanto la realización y evaluación de las batallas en eventos, como la realización de la práctica misma, y distinguen las cualidades del baile y de los practicantes que son valoradas, o despreciadas. La organización mundial *Universal Zulu Kings* es una institución de este tipo, también los practicantes más experimentados y los mismos grupos funcionan como agentes reguladores que orientan las acciones y el comportamiento de los *bboys* y las *bgirls*.

A cada campo corresponde una forma particular de capital, en el caso del *break dance* el capital corporal es el eje en torno al cual gira la práctica, no obstante, dado que los campos son espacios sociales autónomos más no aislados, la vinculación de campos implica la vinculación de capitales. De acuerdo con Bourdieu, la naturaleza de una determinada posición depende de los distintos tipos de recursos que se ponen en juego en el espacio de un campo determinado (Bourdieu, 2002a). Estos recursos como capitales son el económico (recursos monetarios y financieros), el social (movilización de recursos humanos en forma de redes y organizaciones sociales), y el cultural (disposiciones adquiridas en el proceso de socialización) bien en forma de educación y conocimiento, o en forma simbólica que consta de las categorías de percepción y juicio para definir y legitimar valores y estilos culturales, artísticos y morales (Chihu, 1999). Dado que los agentes poseen diferentes cúmulos de estos capitales, al ponerlos en juego en el campo específico del *break*, lo tornan una realidad más compleja y conflictiva, revelando su multidimensionalidad.

Ahora bien, los agentes no únicamente deben su posición en el campo a la mayor o menor acumulación de capital corporal, los capitales simbólico y cultural tienen un importante papel, y operan en el siguiente sentido. Aquellos practicantes que han acumulado experiencia, conocimientos técnicos eficaces y poseen las disposiciones de percepción, apreciación y acción que le permiten evaluar el baile de otros, seguirá siendo convocado como juez y reconocido como figura de autoridad dada su trayectoria, aunque el practicante *veterano* o de *vieja escuela* no haga uso, o bien haya *desgastado* su capital corporal. Por su parte, aquellos *bboys* y *bgirls* que han constantemente ganado eventos, mantenido batallas extenuantes en el *jam* o cuyo capital corporal es reconocido y apreciado por otros practicantes, también tienen un lugar privilegiado en la red de relaciones objetivas del campo. En otras palabras, puede decirse que el capital corporal

conlleva capital cultural y simbólico, y que el cuerpo igualmente funciona como bien simbólico.

El capital cultural en la forma de conocimientos dancísticos legitimados por una institución educativa (sobre todo del campo artístico) también tiene valor como capital simbólico en el campo del *break dance*, porque no sólo permite la evaluación del baile urbano a partir de sus categorías de percepción y apreciación específicas, que le dan valor y lo reconocen fuera de los límites del espacio del *break dance*; sino que los títulos que legitiman a un bailarín, le admiten una posición superior en la práctica del *breaking*. Para Lahire, este reconocimiento desde la escuela legitima la práctica, pues la valoriza: “tomemos el caso de la danza Hip Hop en Francia. Algunos de esos bailarines que estaban en las calles son hoy grandes coreógrafos, se entrenan en la sala de ballet y forman parte del arte contemporáneo. Era un arte de la calle que quiso ser llevado al teatro. Pienso que eso tiene que ver con que la gente está cada vez más cultivada y sus ambiciones culturales están ligadas a la trayectoria escolar” (Lahire, 2014:74).

En tanto a los privilegios o ganancias que supone la acumulación de capital corporal, pueden ir desde la invitación a ser jueces en eventos y recibir una remuneración económica conforme a la acumulación, hasta cierta libertad de cambiar el grupo de pertenencia de acuerdo con la estrategia para ganar algún evento. De igual forma, los practicantes con mayor capital son contantemente contratados para realizar exhibiciones, ser el número de entretenimiento en reuniones sociales o eventos políticos, participar en videos y giras de grupos musicales o bien, convirtiéndose en promotor o imagen de alguna marca, principalmente las deportivas; labores que los hace más visibles tanto dentro como fuera del espacio social de la práctica. De este modo se entiende que el comportamiento de los agentes no consiste únicamente en el resultado directo de su posición en la red de relaciones que conforma el campo específico, sino como resultado de las mediaciones propias en los distintos campos que se intercomunican (Chihu, 1999). En ese sentido, en el campo del *break dance* se expresa, además de la lucha por la apropiación de capital y de los beneficios correspondientes a esa apropiación, cierta autonomía que confiere esa forma específica de capital corporal, a la vez que supone su intercambio por capital económico.

La distinción de campo permite la observación del *break dance* en dos direcciones. Primero, al enfatizar la configuración de la *práctica corporal juvenil urbana, recreativa* con fuertes rasgos *estéticos* como una red de relaciones objetivas

entre posiciones de agentes (Bourdieu, 1991, Casillas 2003), se le atribuye un potencial objetivo al configurar una estructura donde se distribuye diferenciadamente el capital predominante. Lo que tiene consecuencias desfavorables para las mujeres (Bourdieu, 2003) ya que rezago en el desarrollo de las habilidades y destrezas corporales, sumado a la lógica de dominación masculina en la que se despliega la práctica, provoca que las *bgirls* carezcan de relevancia en el campo.

Segundo, la lucha que tiene lugar en el campo del *break dance* es también por la pertenencia y el reconocimiento, pues sólo a través de la *crew* un bailarín se gana la denominación *bboy* o *bgirl*, en este terreno, el campo también es un objeto de disputa semántica (Casillas, 2003) que se refuerza en las competencias lingüísticas que los practicantes deben dominar como parte de la incorporación de capital para desenvolverse en el juego. Y es en este reconocimiento custodiado, que la práctica se reproduce legítimamente (Bourdieu, 1991), ya que a través de la claridad y explicitación de lo valorado se van estableciendo los límites del espacio social y las expectativas de los agentes, se marcan fronteras, los principios y se explicita la lucha en torno a las condiciones de pertenencia, en otras palabras, aquello por lo que vale la pena luchar y es protegido. Elementos que se convierte a la vez en el acceso de entrada al campo, codificado por el uso de las competencias lingüísticas, y el desarrollo de habilidades y destrezas corporales. El conocimiento de la cultura Hip Hop y el fundamento del *break dance*, así como los valores éticos, estéticos y morales específicos, permiten insertarse en el manejo de las reglas del juego de las estructuras objetivas y en el sentido subjetivo del baile.

Considero que a lo largo de esta investigación se ha logrado capturar la dinámica de una partica corporal que funciona como un universo autónomo, y que posee su propia lógica y especificidad, características que no son reductibles a las de otros campos. Ahora bien, es posible hablar de un habitus específico de campo que se constituye a través de la acción del cuerpo, cuyo uso social es el factor de cohesión, y funciona como recurso identitario mediante el que los grupos de jóvenes construyen un *nosotros* diferenciado, tanto del mundo adulto como de otras agrupaciones juveniles.

El habitus del *bboy* y la *bgirl* es un sistema de esquemas de percepción, apreciación y acción, que les permite a los practicantes llevar a cabo actos de conocimiento o sentido práctico (como ajustes anticipado a las exigencias de la práctica). Basados en el reconocimiento de los estímulos condicionales *-break beat-* a

los que los practicantes están dispuestos a reaccionar, así como a engendrar estrategias dentro de la lógica que imponen las reglas del campo, mismas que funcionan como un mecanismo doble: definen al campo al tiempo que son producto de él (Bourdieu, 1999). Es decir, este sistema de disposiciones, que fue adquirido mediante un aprendizaje intencional explícito, y mimético reflexivo, que funciona como generador de principios de clasificación, valoración, categorización o percepción del mundo social; también funciona como generador de principios o categorías organizadoras de la acción.

Para concluir, como mencioné antes el interés de este trabajo no fue establecer las bases para reconocer un campo del *break dance*, sin embargo, los hallazgos encontrados permitieron reflexionar sobre la posibilidad éste. En la tarea por reconocer objetivamente el campo de la práctica, quedan algunos pendientes y consideraciones en la agenda de investigación: i) la identificación de los agentes, sus posiciones, las relaciones que entablan, y las reglas de reproducción, a modo de dibujar la estructura objetiva jerárquica presente en todo campo, ii) observar la concordancia de estas posiciones con la posesión de los recursos que se encuentran en disputa, iii) una aportación fundamental de la teoría de Pierre Bourdieu consiste en las formas en que el poder se reproduce en los distintos campos, hace falta observar cómo funcionan los mecanismos de reproducción del poder en la práctica del *break dance*, iv) conviene seguir la recomendación de Bernard Lahire sobre la variabilidad en el funcionamiento de los campos y la jerarquía entre estos (Lahire, 2014), y en este sentido, realizar un ejercicio de comparación entre campos en los que los *bboys* y las *bgirls* están inscriptos que ponga de relieve las particularidades del *break dance*, conocer su grado de autonomía y su posición objetiva, v) considerar que la valoración del *break dance* como cultura legítima podría subordinar la práctica dentro de otro campo como el artístico, vi) las características de espectáculo de la práctica podrían situarla como producto cultural en la forma de entretenimiento-mercancía, lo que supone reconocer un público al que es dirigido, además de la consecución de beneficios en el mercado, y vii) vincular el campo de la práctica a nivel local y nacional con la escena internacional, observando las especificidades de la escena del *breaking* en México para identificar los múltiples escenarios del campo de la práctica corporal juvenil, urbana recreativa.

## Anexo 1. Glosario de competencias lingüísticas<sup>88</sup>

### A

**Airflare**, *airtrack*, *airtwist*: paso en posición invertida del cuerpo que asemeja el movimiento de las hélices de un helicóptero con las piernas, al tiempo que se alterna el apoyo de una mano a otra, usando como impulso el giro del torso. Este *power move* es uno de los movimientos con mayor dificultad, se usa también en capoeira y otras artes marciales. Una variación es el *airflare de codos*, apoyando estos y no las manos.

### B

**Batalla**: forma de competición basada en enfrentamientos de baile entre *bboys* y *bgirls*, ya sea de forma individual, en parejas o *crews*.

**Bboy/bgirl**: abreviación de *break break boys* para hombres, y *break girls* en el caso de las mujeres, términos con los que se les conoce a los practicantes de *breaking*, relacionándolos directamente con la base musical del *break beat*, bailarines del break, a la vez que resalta un tipo de identidad juvenil, con específicos valores éticos, estéticos y morales; y el compromiso de los practicantes con la cultura Hip Hop.

**Beat box**: forma de percusión vocal utilizando la boca, la lengua, los labios y la voz, así como palmadas y golpes leves en las distintas cajas de resonancia de una persona.

**Botar**: realizar saltos pequeños apoyando una, ambas manos o antebrazos manteniendo el cuerpo en posición invertida.

**Break beat**: sección rítmica de una canción que se toca sin acompañamiento, está basado en patrones diferentes que suelen ser sincopados y polirítmicos, se usa como base rítmica para la interpretación de los raperos y el baile de *bboys* y *bgirls*,

**Breaker**: término de connotación negativa con él se denomina a aquellos practicantes no comprometidos con la cultura Hip Hop y que ven en el baile sólo un medio para impresionar, ganar eventos y dinero, no un estilo de vida, es decir, sin el compromiso que la disciplina del *breaking* demanda.

**Breaking**, *bboying*, *break dance*: nombre con que se le conoce al tipo de baile juvenil que surgió a mediados de la década de los setenta en los barrios más pobres de la ciudad de Nueva York, como el Bronx. Consiste en la combinación de sus tres formas dancísticas propias, *top rock*, *footwork* y *power moves*, sobre la base musical del *break beat*. El término *break dance* ha tenido mayor difusión por los medios de comunicación, y hace referencia a su calidad como producto cultural comercial.

### C

**Cricket**: *power move* que parte de la posición *baby freeze*, es decir, levantado el cuerpo en forma horizontal, de cara al piso, flexionando los codos y apoyando ambas manos. Consiste en dar pequeños pasos adelante y atrás, o hacer círculos en esa posición imitando un grillo.

**Crew**, tripulación, grupo: en el contexto del Hip-Hop se usa para identificar a un grupo de jóvenes con intereses comunes que se reúnen para pintar, bailar o rimar. Históricamente las *crews* sucedieron a las pandillas, como agrupaciones pequeñas y regionales que ocasionalmente recurrían a la violencia. La lógica que motiva las agrupaciones es mostrar su talento y de hacerse de un nombre, con una política de tolerancia (Chang, 2014).

---

<sup>88</sup> Este glosario fue elaborado con base en las descripciones de los informantes sobre sus propios movimientos, también incluye algunas definiciones encontradas en la bibliografía consultada, así como observaciones propias. Conviene aclarar que no pretende ser exhaustivo, incluye sólo aquellos términos que aparecieron durante el trabajo de campo.

**Cipher**, cypher, círculo: espacio formado por practicantes de *breaking* o rap que se reúnen para competir, formando un círculo y turnándose para exhibir sus habilidades.

## D

**Danza urbana**, *street dance*: término que agrupa diferentes estilos de baile, primordialmente callejeros como el *breaking*, el *loking* o el *popping*, entre otros.

**DJ**: abreviatura de *disc jockey* o *poncha discos*, que por medio de la manipulación de tornamesas y de recursos como la mezcla, el recorte y el rasgueo, crea secuencias y ritmos musicales. A esta práctica se le conoce como *Djing*.

## F

**Flare**: también conocido como *molino americano*, es un *power move* que recuerda los ejercicios que hacen los gimnastas sobre el caballo con arcos. Consiste en dibujar en el aire círculos continuos con las piernas, separadas en un ángulo mayor a los 90°, alternando el peso sobre los brazos para equilibrar el torso. Una variante de este paso es el *virgin flare* o *européo*, en el que las piernas van juntas.

**Flip**: salto mortal ya sea adelante *frontflip*, o hacia atrás *backflip*. Algunas variaciones son el *monkeyflip*, que es una vuelta hacia atrás manteniendo apoyada una mano.

**Footwork**, **floor work**: este término agrupa a todos los pasos que se realizan a nivel del piso, así como secuencias complejas y rápidas que combinan movimientos de pies y piernas mediante extensiones, flexiones y rotaciones de cadera, apoyando de una o ambas manos, en cuclillas o mediante saltos bajos y giros. Algunos ejemplos de este tipo de movimientos son: *six-step*, *four-step*, *three-step*, *two-step*, *one-step*, *middle swipes*, *babylove*, *pretzels* y *cc's*.

**Flow**: cadencia y ritmo al bailar o rapear.

**Fundación**: aquellos movimientos o secuencias que actúan como estructuras generales en el *breaking*, a partir de las cuales los *bboy* y *bgirls* comprenden y construye su propio de baile.

**Freeze**: posturas sostenidas a las que se llega luego de secuencias rápidas. Consisten en detener la trayectoria de algún movimiento en un momento preciso y mantener el cuerpo *congelado*. Requiere de un balance corporal intensivo pues la intención es mantener la postura el tiempo suficiente para que sea percibido. Un *freeze* esencialmente es una posición estática, y se pueden identificar dos tipos de *congelado*, los que deben su nombre a en relación con la parte del cuerpo apoyado, son posturas normalmente con el cuerpo invertido; el parado en una o ambas manos (*handstand*), parado de cabeza (pino o *headstand*) o bien, apoyando un hombro, un codo o los antebrazos, también pueden considerarse *freezes*. Otro tipo de *freezes* son posiciones más complejas conocidas por un nombre específico. Algunas de éstas son:

**Baby freeze**: posición sostenida del cuerpo casi en forma horizontal y en dirección a un costado, manteniendo el apoyo en ambos brazos y la cabeza, a la vez que el torso se apoya sobre el codo más cercano, manteniendo las piernas desde la cadera en el aire, dando libertad a su posición.

**Chair freeze**: una variante del *baby freeze* pero haciendo arco con la espalda y el apoyo del codo en la parte posterior del torso, una pierna se deja en piso flexionada, mientras la otra descansa encima formando una suerte de *silla* con el cuerpo.

**Plancha**, tabla: consiste en mantener el cuerpo en posición paralela al piso, apoyando ambos brazos y abriendo las piernas para lograr el equilibrio

**Pike:** consiste en el parado en una sola mano, apoyando ésta o el antebrazo, pero rotando la cadera y llevando las piernas hacia la cabeza de modo que la mano libre pueda tocar los pies.

**Hollowback:** posición que consiste hacer arco con la espalda formando un puente hasta los pies sin que éstos toquen en piso y apoyándose en ambas manos y en la cabeza.

**Spider:** posición que consiste en llevar ambas piernas hasta la altura de los codos de modo que las corvas de las rodillas descansen sobre los brazos.

**Splits:** apertura de piernas que forma una línea recta, extendidas en direcciones opuestas, donde la posición encontrada forma un ángulo de 180°.

## G

**Graffiti:** arte pictórico de técnica libre destacado por su ilegalidad, comúnmente realizado en muros, calles y vagones de trenes, como forma de apropiación gráfica del espacio público y demarcación de la territorialidad de algunas bandas.

## H

**Halo, corona:** secuencia progresiva integrada por los movimientos *baby freeze*, *icey ice*, *headspin* y *windmill*. Dada la velocidad y fluidez que requiere el movimiento, debe su nombre al círculo que dibujan las piernas durante las transiciones.

**Hip Hop:** subcultura juvenil formada principalmente por cuatro expresiones culturales: el *breaking*, graffiti, *djing* y el rap, una expresión recientemente incorporada es el *beat box*. El origen del término se acuña al movimiento de pasar o saltar de un disco a otro en el torneosa del *disc jockey you hip and you hop* (Reyes, 2007).

**Icey Ice:** deslizamiento o desdoblamiento de la postura *baby freeze* que hace un recorrido de medio círculo adelante-atrás apoyando la cabeza.

## J

**Jam:** exhibición informal de baile cuya característica principal es la espontaneidad.

## L

**Locking:** estilo de baile callejero caracterizado por movimientos rápidos y continuos bloqueos, como pausas luego de sacudidas apoyándose de la interpretación mímica.

## M

**MC, master of ceremony, maestro de ceremonia:** nombre que reciben los raperos.

## P

**Placa:** seña particular formada generalmente con las manos que sirve como distintivo e identificación entre de los miembros de una *crew*. Casi siempre se trata de las iniciales del nombre de la agrupación.

**Plaquare:** acción de dibujar la placa de la *crew* con actitud desafiante.

**Popping:** estilo de baile callejero basado en la contracción y relajación continua de los músculos del cuerpo para crear diferentes efectos, entre los más comunes son el efecto *robótico* o el *waving*, este último da la apariencia de una ola viajando a través del cuerpo.

**Power move:** movimientos gimnásticos, acrobáticos y contorsiones, considerados formas dancísticas propias del *break dance*, se realizan con fuertes transiciones. Sus nombres derivan de las figuras que los practicantes dibujan esencialmente con las

piernas como *airflare*, *swipe* y *windmill*. En esta denominación se incluyen también los giros apoyando una parte específica del cuerpo como la cabeza o la espalda (*headspin* y *backspin*), así como los saltos morales con sus diferentes variantes (atrás, adelante, extendido y agrupado).

## R

**Rap:** el canto o composición rítmica basada en secuencias de rimas con una intención discursiva específica y una lógica conversacional.

## S

**Spin,** giro: a menudo los giros son combinados con los *freeses* y consisten mantener la rotación completa del cuerpo sobre un eje de apoyo que puede ser la cabeza, la espalda, o los brazos, a continuación, se explican estas variaciones:

**Headspin:** giro con base de apoyo en la cabeza que busca la mayor verticalidad del torso. Las piernas pueden ir juntas dibujando una línea recta continua con el torso (más conocido como pino), o bien, colocando las piernas en posición horizontal al piso formando una *L* con el cuerpo y separándolas en un ángulo mayor a 90°.

**Backspin:** rotación constante sobre la espalda a la vez que las piernas se flexionan para lograr mayor velocidad, este paso recuerda a una tortuga girando sobre su caparazón.

**Handspin:** se levanta y mantiene el cuerpo de forma vertical al piso, el apoyo se encuentra en una o ambas manos que sirven como eje para dar vueltas, este paso también es conocido como *ninetynine's*.

**Spot:** puntos de encuentro callejeros donde se reúnen las *crews*, ya sea para entrenar o expresarse.

**Swipe:** también conocido como turbina, es un *power move* que consiste alternar el apoyo entre pies y brazos al tiempo que giran 360° utilizando el impulso generado por la rotación de la cadera, de modo que una vez que se pasan los brazos de un lado a otro del torso para apoyarse en el suelo, le siguen inmediatamente las piernas, simulando el movimiento de las aspas de una turbina doble, es decir, con piernas y brazos.

## T

**Top rock:** baile que se realiza de pie. Esencialmente refiere al balanceo del cuerpo y los brazos siguiendo el ritmo de la música o *break beat*. En el *top rock* se usan también gestos que ayudan a demarcar el espacio y a llamar la atención del contrincante y la audiencia.

## U

**Up rock:** baile de guerra que reinventa la tradición de la *línea apache* como rito de iniciación de las pandillas. Los practicantes se colocan enfrentados en una fila y simulan golpes y apuñalamientos entre sí, apoyándose de otros elementos dancísticos y mímicos.

## W

**Windmill:** también llamado *munchmills*, molino o molino huevo, es un movimiento similar al *backspin*, pero aprovechando y extendiendo el impulso para poder rotar de forma continua las piernas en el aire como un molino. Entre las variaciones de este paso están el apoyo de la cabeza, alternado con el apoyando de la espalda. Otra variación consiste en entrelazar las piernas formando la posición de yoga llamada *loto* o *buda*.

**Writer,** grafitero: nombre que reciben los que hacen grafiti.

## Anexo 2. Colección fotográfica<sup>89</sup>

### Serie 1: Entrenamiento sobre concreto



*Bboy Hulk haciendo ejercicios de calentamiento antes de entrenar, CU, marzo de 2015.*



*Bgirl Apeka ejecutando un freeze de codo.  
Cortesía de Laura Hernández.*

---

<sup>89</sup> La colección completa consta de XXXX fotografías de autoría propia tomadas durante el seguimiento etnográfico, también incluye XX propiedad de algunos *bboys* y *bgirls*, recuperadas con su consentimiento de la red social *Facebook*, y que fueron tomadas sobre todo antes de la investigación. Se seleccionaron sólo aquellas imágenes que manifiestan el carácter explosivo y de combate ritual de la práctica, la hexis y el dominio corporal, el entrenamiento en *spots* callejeros, así como algunos objetos de valor simbólico. La colección completa incluye series que rescatan el carácter grupal y la convivencia entre los jóvenes y con otras prácticas, los ajustes a los lugares de entrenamiento, la enseñanza explícita, el traslado de los practicantes en sus diferentes recorridos, las lesiones y la incorporación sensible de la práctica. Para consultar la colección completa consultar el CD anexo.



*Bboy Orbeat ejecutando un freeze denominado pike, CU, abril de 2014.*



*Grupo de bboys entrenando en Casa DFX, el bboy que aparece al centro está ejecutando una variante del baby freeze, mayo de 2015.*



*Bboy practicando botes antes de su entrada en la competencia *Street Respect*, Parque México, marzo de 2014.*



*Bboy Aupy ejecutando un frontflip con caída de pecho. Cortesía de Andy Mora*



*Bboy Goma ejecutando botes en la posición spider. Cortesía de Andy Mora*



*Bboy ejecutando una variante de pike freeze. Cortesía de Andy Mora*



*Bboy Samix explicando y ejecutando hollowback. Se puede observar a los bboys de la derecha observando cuidadosamente el freeze. Kiosco de la Alameda Central, enero de 2014.*

## Serie 2: Llevar el cuerpo, dejarse ver



En la imagen se muestra la vestimenta regular de los *bboys* como parte de su *hexis corporal*. Encuentro nacional *Generación Hip Hop*, CNA, abril de 2015.



Vista posterior desde la *Casa DFX*. En el centro aparece la colección de calzado deportivo recién lavado, también resaltan los grafitis y el alias de *bboy* Kodacho, mayo de 2015.



Playera que bboy Orbeat conserva como objeto de valor simbólico, pues fue la primera con la que concursó en una batalla, marzo de 2014.



Ganjha en pose que luce los tatuajes que hacen referencia al *break dance*: HIP HOP (pierna) y B-GIRL (brazo). Cortesía de Laura Jiménez.



*Bboy* ejecutando un *cricket* en batalla, se destaca su torso desnudo, pues para darle mayor explosividad a su performance y a su pose intimidante se deshizo de su ropa como parte de su entrada. Encuentro nacional *Generacion Hip Hop*, CNA, abril de 2015

### Serie 3: Encuentros ritualizados



*Bboy Loko (izquierda) versus bboy Elian (derecha) en la batalla final de la categoría Footwork. Al fondo aparecen los jueces, mientras que a la derecha se observan los espectadores. Encuentro nacional Generación Hip Hop, CNA, abril de 2015.*



*Bboy Kodacho (frente) y bboy Koreoko (atrás) ejecutando una coreografía como arma de batalla en la final del encuentro nacional Generación Hip Hop, CNA, abril de 2015.*



Al centro *bgirl* Kepsa haciendo una transición de arco con la espalda, atrás aparecen algunos *bboys* que se reúnen en el *spot Mercado de Coyoacán*. Se observa cómo la atención se concentra en aquel que está en el centro del *cipher*. marzo de 2015.



*Bboy* Kodacho ejecutando *head spin* en la batalla final del encuentro nacional *Generación Hip Hop*, CNA, abril de 2015.



*Bboy Cirujano (izquierda) versus bboy kikis (derecha) en una batalla de la modalidad *seven to smoke*, al fondo se aparecen los cuatro jueces que la calificaron. Es interesante observar como los gestos de kikis que llaman a Cirujano a batallar en el piso. Encuentro nacional *Generación Hip Hop*, abril de 2015.*



*En el centro Bboy Metal ejecutando un *freeze*, a la izquierda y festejando, los compañeros de su *crew*; a la izquierda y actitud pendenciera, los miembros de la *crew* rival; al fondo los cuatro jueces que calificaron. Final del encuentro nacional *Generación Hip Hop*, CNA, abril de 2015.*



*Bboy Sietres ejecutando un pike freeze, al fondo aparecen otros bboys esperando su turno de entrada en la exhibición. Cuarto festival por la sierra, Tlahuac, julio de 2015.*



*Bboys y bgirls observando las entradas en el jam previo a la batalla. Encuentro nacional Generación Hip Hop, CNA, abril de 2015.*

## Ovarios Crew



De izquierda a derecha: Apeka, Pearl y Ganjha haciendo dos tipos de placas que representan a su *crew*, el dibujo del órgano femenino (Apeka y Pearl) y las letras “OC” (Ganjha). Cortesía de Ovarios Crew.

## Twisted Flavors Crew



De izquierda a derecha: Kobbo, Kepsa, Enthe-Sietres (atrás), Moreno Rock (adelante), Saw, Angni (atrás), Samix (adelante), Checo y Armas, los integrantes de la primera y segunda generación de *Twisted Flavors*. Fotografía tomada al finalizar el encuentro nacional *Generación Hip Hop* en el Centro Nacional de las Artes, donde la agrupación llegó a los cuartos de final. Se puede observar la placa que dibujan Kobbo y Samix con las manos, las letras “T F”. Cortesía de *Twisted Flavors Crew*.

## Anexo III. Instrumentos

### 1. Cuestionario exploratorio

Tiempo realizando la actividad: _____	Correo: _____
Primer cuestionario ( _____ )	Teléfono: _____
(Tipo de práctica)	

1. Nombre/pseudónimo: \_\_\_\_\_ 2. Edad: \_\_\_\_\_ 3. Sexo: \_\_\_\_\_

4. Dirección (delegación/colonia): \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

5. Cuántas personas viven en su casa \_\_\_\_\_

6. Último nivel de estudios: \_\_\_\_\_ 7. Ocupación \_\_\_\_\_  
(si no estudia, pasar a la pregunta 7)

7.1 En dónde estudia: \_\_\_\_\_

7.2 Además de estudiar, trabaja:

- Sí \_\_\_\_\_
- NO (pasar a la pregunta 7)

7.3 En qué trabaja (breve descripción): \_\_\_\_\_

8. En promedio, cuál es su ingreso familiar mensual: \$ \_\_\_\_\_

9. En promedio, de cuánto dinero dispone para sus necesidades al mes: \$ \_\_\_\_\_

10. En promedio, qué tiempo semanal dedica a la práctica: \_\_\_\_\_  
(solo, con otros colectivos, en otros lugares)

10.1 Cuáles son los horarios para la práctica: \_\_\_\_\_

10.2 En qué horario acude a el/ella a práctica: \_\_\_\_\_

11. Necesita algún tipo de objetos o instrumentos para llevar a cabo la práctica, incluida la vestimenta:

- Sí cuáles: \_\_\_\_\_
- NO (pasar a la pregunta 12)

11. Existe algún tipo de marca comercial del instrumento que prefiera:

- Sí, por qué: \_\_\_\_\_
- No, por qué: \_\_\_\_\_

12. En promedio cuánto dinero invierte en esta actividad: \$ \_\_\_\_\_

13. Enumere algunos motivos por los que realiza esta actividad:

13.1 \_\_\_\_\_ 13.2 \_\_\_\_\_ 13.3 \_\_\_\_\_

14. ¿Ha recibido algún tipo de censura/rechazo en el espacio/colectivo/por otros al realizar su práctica?

- Sí, de quién: \_\_\_\_\_
- No: \_\_\_\_\_

15. Qué emociones tiene/vive al realizar su práctica/actividad: \_\_\_\_\_

16. Qué opinan sus familiares sobre la práctica que realiza: \_\_\_\_\_

17. El colectivo/grupo tiene algún nombre que lo distinga de otros

- Sí, cuál: \_\_\_\_\_
- No, por qué: \_\_\_\_\_

18. Sabe de la existencia de otros grupos similares al suyo que realicen alguna práctica semejante y utilicen también el espacio urbano.

No \_\_\_\_\_ Sí \_\_\_\_\_

18.1 Cuál \_\_\_\_\_

18.2 En dónde se reúnen \_\_\_\_\_

18.3 Mantienen comunicación \_\_\_\_\_

19. Aproximadamente de cuántos integrantes activos se conforma el grupo: \_\_\_\_\_

19.1 Cuántos hombres/mujeres: \_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

19.2 Edades aproximadas de los integrantes: de \_\_\_\_\_ a \_\_\_\_\_

20. De esos integrantes, con cuántos ha establecido una relación amistosa: \_\_\_\_\_

20.1 En qué otros lugares/espacios diría que tiene amigos: \_\_\_\_\_

21. Por qué eligen este lugar ( \_\_\_\_\_ ) como punto de reunión/práctica \_\_\_\_\_

22. Existen otros lugares donde se reúnan:

- No \_\_\_\_\_
- Sí, cuales: \_\_\_\_\_

23. Qué opinión tiene sobre la actividad que realiza, sobre sí mismo como practicante, sobre el grupo con el que se reúne y el lugar donde practican (práctica, practicante, colectivo, espacio): \_\_\_\_\_

24. Qué opinión cree/siente que tienen las personas que lo ven hacer su práctica/actividad, tienen de usted, el grupo y la actividad misma y el lugar donde se reúnen (practicante, colectivo, práctica, espacio): \_\_\_\_\_

25. Qué medios utiliza para aprender/mostrar nuevas técnicas/movimientos: \_\_\_\_\_

26. El colectivo, la práctica, el espacio y/o el practicante difunde su trabajo/actividad por algún medio:

- Sí, cuál: \_\_\_\_\_
- No, por qué: \_\_\_\_\_

27. Recibe alguna gratificación económica o simbólica de otros al realizar su práctica:

- Sí, cuál: \_\_\_\_\_
- No: \_\_\_\_\_

## 2. Plan de Observación etnográfica

### Practica

Denominación de la práctica corporal	Lugar donde se lleva a cabo	Adecuación del lugar para la práctica	Frecuencia de reuniones (días por semana)	Horario	Objetos o instrumentos requeridos	Vestimenta/ instrumentos/ Marcas	Medios de difusión- aprendizaje/ Patrocinio	Tipo de complejión más ventajosa	Definición de la práctica por el practicante	Sensación de cómo agentes externos a la práctica la perciben
--------------------------------------	-----------------------------	---------------------------------------	---	---------	-----------------------------------	----------------------------------	---	----------------------------------	--	--

### Practicante

Nombre/ pseudónimo	Edad	Sexo	Tiempo que lleva realizando la actividad	Tiempo semanal que invierte en la práctica (solo/colectivo/otros colectivos)	Escolaridad	Ocupación	Capital social	Clase social	Dinero invertido en la práctica/ porcentaje respecto a sus ingresos	Tipo de complejión corporal que posee (antes/después de la práctica)
--------------------	------	------	--	--	-------------	-----------	----------------	--------------	---	--

Motivos que orientan a la realización de la práctica	Emociones experimentadas al momento de la práctica	Percepción de sí mismo como practicante	Sensación de cómo lo otros (ajenos a la práctica) lo perciben como practicante	Percepción de los familiares sobre el practicante	Medios de difusión/ aprendizaje	Rechazo/ amonestación por la práctica dentro/ fuera colectivo
--	--	---	--	---	---------------------------------	---

### Grupo

Nombre distintivo del colectivo/ slogan	Edad de los integrantes	Hombre y mujeres	Tiempo que llevan como colectivo	Clase social promedio de los practicantes	Promedio mensual de gastos para el colectivo (instrumentos, viajes, viáticos)	Medios de difusión/ comunicación con otros colectivos	Percepción que el colectivo tiene de su propio grupo	Forma como cree que el colectivo es percibido por agentes externos	Competencias/ Patrocinios
---	-------------------------	------------------	----------------------------------	---	---	---	--	--	---------------------------

### Espacio

Lugar de práctica	Ubicación del lugar (delegación/colonia, cercanía de avenidas principales o concurridas)	Concentración juvenil en la delegación donde se ubica el lugar de la práctica	Clase o estratificación social del lugar (delegación)	Descripción del lugar: concurrencia de personas, limpieza, deterioro-remodelación, cantidad de áreas verdes, estética del lugar	Cambios o adecuaciones para que en él se lleve a cabo la práctica, por parte del colectivo, otros colectivos u otras instancias	Percepción que el practicante/ colectivo tiene sobre el espacio	Sensación de cómo agentes externos perciben el espacio de la práctica	Presupuesto recibido para rescate y mejora de espacios públicos (delegación)
-------------------	--	---	---	---	---	---	---	--

### 3. Guía de entrevista abierta semiestructurada

- ❖ Cómo y por qué se inició en el *break dance*
- ❖ Trayectoria del bailarín en la práctica y en otras actividades corporales
- ❖ Por qué decidió practicar con alguna *crew*
- ❖ Dinámica del grupo: deserciones, posibilidad de nuevos integrantes y cambios generados en las relaciones
- ❖ Opinión del género femenino en la práctica y en el grupo
- ❖ Cambios percibidos en el *break dance* cuando se inició hasta el momento
- ❖ Expectativa del desarrollo de del *break dance* en México
- ❖ Cómo diría que se aprende a bailar, o bien qué constituye a un bailarín de *break dance*
- ❖ Qué está en juego en una batalla

### 4. Guía de entrevista en profundidad

Eje temático	Preguntas
Perfil sociodemográfico	Nombre o pseudónimo Edad Sexo Escolaridad Ocupación principal Ocupación secundaria Domicilio Personas que viven en casa Gasto familiar mensual Tiempo practicando <i>break dance</i>
Tiempos, capitales, trayectos y consumos culturales	Que el informante hable un poco de su vida cotidiana: <ul style="list-style-type: none"> <li>-La escuela</li> <li>-El trabajo (de tenerlo)</li> <li>-La familia</li> <li>-Los amigos</li> </ul> -Cuál es el trayecto que hace o el camino que toma para llegar al lugar de la práctica con la <i>crew</i> -Cuánto tiempo le dedica a la semana a practicar <i>break dance</i> , en la <i>crew</i> e individualmente, y a cosas relacionadas con el <i>break</i> o el <i>hip-hop</i> en general, como escuchar música, mirar videos o películas, leer artículos y noticias, etc. -Cómo organiza su tiempo para cumplir en todas sus ocupaciones

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Qué necesita para practicar <i>break dance</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Instrumentos</li> <li>-Habilidades corporales</li> </ul> </li> <li>-Cuánto dinero invierte mensualmente en su práctica, y en qué consisten esos gastos</li> <li>-Qué consumos culturales suele adquirir <ul style="list-style-type: none"> <li>-Música</li> <li>-Revistas</li> <li>-Películas o documentales</li> <li>-Artículos de colección (camisetas, gorras, tenis, figuras de colección o simbólicas)</li> </ul> </li> </ul>
Motivos que orientan la realización de la práctica	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Qué actividades se realizan cerca de su domicilio, hay grupos, a qué se dedican</li> <li>-Por qué ha decidido bailar <i>break</i> en vez de otras actividades o deportes que también se pueden hacer en la calle o en grupo.</li> <li>-</li> <li>-Qué espera de esta práctica, es decir, cómo se ve el informante en el futuro como bailarín de <i>break dance</i></li> </ul>
Experiencia en la <i>crew</i> (compañerismo y practica rutinizada, lo que convierte a la persona en bailarín de <i>break dance</i> )	<b>Que el informante hable sobre el grupo:</b>
	<p style="text-align: center;">En el caso del fundador del grupo preguntar: Por qué decidió formar la <i>crew</i> y con quién lo hizo</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Cómo conoció o contactó al grupo</li> <li>-Cómo entró al grupo (experiencia de iniciación)</li> <li>-Cómo es su relación con los otros integrantes <ul style="list-style-type: none"> <li>-De qué platican</li> <li>-Hacen otras actividades juntos además de las realizadas en la <i>crew</i></li> </ul> </li> <li>-Ha recibido algún rechazo o sanción dentro de la <i>crew</i></li> <li>-Cómo percibe o qué opinión tiene de su propio grupo</li> <li>-Cómo se siente en la <i>crew</i></li> </ul> <p><b>Que el informante hable sobre la práctica rutinizada:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Qué se hace en el grupo (descripción del itinerario habitual de la práctica)</li> <li>-Cómo instruye a su cuerpo para bailar <ul style="list-style-type: none"> <li>-Repeticiones</li> <li>-Imitación y lecturas de los movimientos de los otros</li> <li>-Análisis del movimiento</li> <li>-Cuál es el papel de la música en la educación del cuerpo</li> <li>-A qué le presta atención mientras baila</li> <li>-Como construye su rutina/secuencias/sets de baile</li> </ul> </li> <li>-Cómo experimenta esa práctica habitual</li> <li>-Cómo sabe si está o no progresando</li> <li>-Qué hace cuando se da cuenta de que no está progresando</li> <li>-Ha pensado alguna vez en abandonar la práctica o el grupo o, por el contrario, formar su propia <i>crew</i></li> </ul>
Experiencia sensorial y emocional	<p style="text-align: center;">Mostrar algunas imágenes captadas de los practicantes entrenando y bailando, para estimular la reflexión</p>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Cuál es su estilo favorito de break dance y por qué</li> <li>-Qué siente al bailar, qué emociones y pensamientos experimenta al hacerlo</li> <li>-Que percibe al bailar en grupo o en pareja</li> <li>-Cómo describe su experiencia al bailar en la calle, en un lugar público</li> <li>-Cómo se percibe a sí mismo como bailarín de <i>break dance</i>, en otras palabras, qué opina de sí mismo como bailarín</li> <li>-Música: importancia de la música y percepción musical, educación del oído, qué reconoce en la música</li> </ul>
<p>Experiencia en competencias y exhibiciones</p>	<p>Que el informante hable sobre las competencias de break dance donde ha participado:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-En dónde han sido y qué tan importantes son dentro del mundo del <i>break dance</i></li> <li>-Cómo se decide entrar a una competencia, ya sea individual o colectivamente</li> <li>-Cómo se financia la competencia <ul style="list-style-type: none"> <li>-Inscripción</li> <li>-Trasporte</li> <li>-Viáticos</li> </ul> </li> <li>-Cuál es el entrenamiento que se lleva a cabo cuando está cerca una competencia (descripción individual y colectiva)</li> <li>-Cómo se vive este entrenamiento a diferencia del habitual</li> </ul> <p>Que el informante describa su experiencia en la competencia más reciente:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Descripción del traslado al lugar de la competencia</li> <li>-Cómo se organizan los grupos para bailar</li> <li>-Qué siente al ver a otros bailarines</li> <li>-Existencia de algún ritual antes de bailar</li> <li>-En qué consiste una batalla</li> <li>-Como construye su rutina de baile en la batalla <ul style="list-style-type: none"> <li>-Imitación y superación de los movimientos del oponente</li> <li>-Estrategia empleada</li> <li>-Cómo percibe la música</li> <li>-Cómo percibe a la audiencia, quiénes son la audiencia</li> </ul> </li> <li>-Qué emociones y sensaciones experimenta durante el baile de competencia</li> <li>-Cómo se deciden los relevos durante la batalla</li> <li>-Cuál es la función del abucheo, las señas y los comentarios que durante el baile del contrincante hacen los integrantes del grupo</li> <li>-Cómo se decide al vencedor de una competencia</li> <li>-Qué experiencia y aprendizaje se obtiene de una competencia</li> </ul> <p>Que el informante hable sobre las exhibiciones en las que ha participado:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-En qué consiste una exhibición</li> <li>-Cómo se decide hacer o participar en una exhibición de</li> </ul>

	<p><i>break dance</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-En dónde se han llevado a cabo y por qué</li> <li>-Qué emociones experimenta en una exhibición a diferencia de la práctica habitual y en una competencia</li> </ul>
Capital corporal	<p>Que el informante hable sobre su cuerpo antes de iniciarse en el break y ahora; y cómo las habilidades adquiridas mediante la práctica del break dance ha influido en su posicionamiento y lugar en el grupo:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-En qué ha cambiado su cuerpo desde que se inició en la práctica <i>break dance</i> hasta ahora</li> <li>-Qué nuevas habilidades corporales ha adquirido desde entonces</li> <li>-Puede identificar otras destrezas que haya desarrollado (perceptivas, sensoriales, cognitivas, de concentración)</li> <li>-En qué otras actividades ha usado estas habilidades</li> <li>-Realiza otras disciplinas corporales o deportivas además del <i>break</i>, cómo se relacionan</li> <li>-Cómo se siente actualmente con su cuerpo</li> <li>-Cómo cuida su cuerpo</li> </ul> <p>-Cómo y cuáles de esas habilidades y conocimientos sobre su cuerpo han influido en su posicionamiento dentro del grupo</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Tatuajes: distinciones del grupo, de la práctica o del hip hop en el cuerpo</li> </ul>
Influencia de la práctica en otros ámbitos de la vida del bailarín	<p>Que el informante hable sobre cómo la práctica del break dance ha ejercido influencia en otras áreas de su vida como:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-La familia</li> <li>-La escuela</li> <li>-El trabajo</li> <li>-Los amigos</li> </ul>

## 5. Guía de observación etnográfica para la práctica del *break dance*

Unidad de registro	Eje temático	Qué observar
Práctica	Enseñanza mimética estructurada ¿Cómo se aprender a ser bailarín?	<p>Estructura de la enseñanza, identificar:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Quién llega primero al lugar de entrenamiento y qué hace</li> <li>-Cómo se inicia una sesión de entrenamiento</li> <li>-Cómo se decide qué entrenar (que estilo de baile o qué movimientos)</li> <li>-Quién pone y cambia la música</li> <li>-Qué formación emplean, quién muestra un movimiento, cómo lo explica o lo transmite</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Cómo se corrigen los de movimientos entre los bailarines</li> <li>-Cómo enfrentan la frustración</li> <li>-Cómo se da por terminada una sesión de entrenamiento</li> </ul> <p>Instrumentos que se requieren, identificar:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Cuáles son (linóleo, grabadora, amplificador, música)</li> <li>-Quién se hace cargo de ellos</li> </ul>
	Rituales de interacción	<p>Identificar los ingredientes y los efectos del ritual en una competencia, de poder observarla, y exhibición:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Ingredientes <ul style="list-style-type: none"> <li>-Presencia física (cuantas <i>crews</i> y bailarines, su vestimenta, gestos, etc.)</li> <li>-Demarcación frente a otros</li> <li>- Foco de atención común Efervescencia colectiva</li> <li>-Estado emocional compartido</li> </ul> </li> <li>-Efectos <ul style="list-style-type: none"> <li>-Sentimiento de membresía y la energía emotiva que genera</li> <li>-Símbolos que se producen y ritos que los signifiquen</li> <li>-Criterios morales para defender esos símbolos</li> </ul> </li> </ul>
	Normas y valores Disposiciones morales	<p>Identificar:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Normas y reglas, tanto implícitas como explícitas que se respetan</li> <li>-Qué cualidades, actitudes y habilidades se valoran positivamente y cuáles negativamente</li> <li>-Qué enseña la práctica del <i>break dance</i></li> </ul>
	Características para el desempeño exitoso	<p>Identificar:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Tipo de complexión corporal más ventajosa</li> <li>-Instrumentos indispensables para la realización</li> </ul>
Colectivo	Interacción entre los integrantes	<p>Identificar:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Cómo se relacionan entre ellos <ul style="list-style-type: none"> <li>-Qué actitudes y gestos se manifiestan durante la práctica y la charla</li> <li>-En qué momentos y cuánto tiempo charlan durante el entrenamiento</li> <li>-Códigos de comunicación no verbal como señas o miradas</li> </ul> </li> </ul>
	Capital cultural del grupo	<p>Identificar:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-De qué platican (cosas relacionadas con el baile)</li> <li>-Intercambio de trucos, consejos o experiencias</li> <li>-Cuidado del cuerpo</li> </ul>

Practicante	Compromiso y valoración sobre la práctica y el grupo	Identificar: -Tiempo real de práctica o entrenamiento -Esfuerzo y dedicación en el entrenamiento -Obediencia de las normas y valores -Participación activa en competencias y exhibiciones -Inversión en ropa o accesorios
	Capital corporal Disposiciones corporales	Identificar: -Habilidades corporales que el bailarín desarrollan con la práctica -Habilidades cognitivas, sensoriales y perceptivas también desarrolla con la práctica -Tipo de cuerpo que se tiende a desarrollar y sus características -Comportamientos adquiridos con la práctica -Desinhibición -Capacidad de improvisación de movimientos  -Valoración de ese capital que permite un posicionamiento específico de estructuración al interior del grupo
	Características únicas del practicante <i>break dance</i>	Identificar: - Vestimenta, accesorios, marcas más usadas, formas de hablar y expresarse, saludos, andar, códigos de comunicación verbal y no verbal
Espacio de entrenamiento	Características	Identificar: -Ubicación del lugar (delegación/colonia, cercanía de avenidas principales o concurridas, escuelas) -Cómo es lugar (conurrencia de personas, limpieza, deterioro, remodelaciones hechas, estética del lugar) - Que otras actividades se realizan en el lugar de la práctica, en grupo, a qué van las personas ahí -Espacio específico donde entrenan (kiosco, plazuela, cancha, banqueta, techado) -Presupuesto gubernamental que ha recibido la delegación para mejora de lugares públicos, y en qué se ha invertido ese presupuesto
	Adecuación	Identificar: Cambios o ajustes para que en él se lleve a cabo la práctica (por parte del colectivo, otros colectivos u otras instancias públicas o privadas) permanentes o temporales
	Función	Identificar: -Cómo funciona el espacio como escenario sobre el cual demostrar las habilidades corporales y el manejo del capital cultural propio del grupo -Cantidad y tipo de audiencia -Dirección hacia la que bailan -Distribución y uso del espacio

## Bibliografía

- Aguilar, Miguel Ángel (2014), "Corporalidad, espacio y ciudad. Rutas conceptuales", Adriana García Andrade y Olga Sabido Ramos (coords) *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea. Algunas rutas del amor y la experiencia sensible en las ciencias sociales*, México, Biblioteca de ciencias sociales y humanidades, UAM-Azcapotzalco, pp. 317-346.
- Aguilera Garzón, Diana, Bohorquez Grijalba, Sandra, Macias Chaparro, Carmen (2010), *La danza urbana "Break Dance" como aporte en la formación integral del ser humano y reconstrucción de la cultura. Jóvenes líderes, una reacción frente a la realidad del país*, Bogotá, Corporación universitaria Minuto de Dios Uniminuto.
- Ahassi, Cristina (2008), *Breakdance: Del performance urbano al agenciamiento corporal*, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.
- Alcocer, Martha (1998), "Investigación acción participativa" *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, Coord. Luis Jesús Galindo Cáseres, México, Addison Wesley Longman, pp.433-461.
- Bourdieu, Pierre (2004), "El campesino y su cuerpo", *El baile de los solteros. La crisis de la sociedad campesina en el Bearne*. Barcelona, Anagrama, pp.110-126.
- \_\_\_\_\_ (2003), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2002a), "El habitus y el espacio de los estilos de vida", *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus, pp. 199-263.
- \_\_\_\_\_ (2002b), "La "juventud no es más que una palabra". En *Sociología y cultura*, México: Grijalbo, Conaculta, pp. 163-173.
- \_\_\_\_\_ (2000), "Fieldwork in Philosophy", *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, pp. 17-43
- \_\_\_\_\_ (1999), "Conocimiento por cuerpos", *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, pp. 171-214.
- \_\_\_\_\_ (1996), "Programa para una sociología del deporte", *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, pp.173-184.
- \_\_\_\_\_ (1991), *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores S.A.
- Bericat, Eduardo (2000), "La sociología de la emoción y la emoción de la sociología", *Papers Revista de Sociología*, Núm. 62, pp. 145-176.
- Cachorro, Gabriel (2012), "Memorias del cuerpo en la ciudad. Capitales corporales", *XIV congreso REDCOM Investigación y extensión en comunicación: sujetos, políticas y contextos*. Eje temático 08. Historia y Memoria, Buenos Aires, Universidad de Quilmes.
- \_\_\_\_\_ (2010), "La ciudad, los jóvenes y el campo de las prácticas corporales" *Rev. Bras. Cienc. Esporte*, São Paulo, vol. 31, núm. 3, Campinas, pp. 43-58.
- Chang, Jeff (2014), *Generación Hip Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*, Argentina, Caja Negra.
- Chihu Amparán, Aquiles (1999), "La teoría de los campos en Pierre Bourdieu" *Polis Cultura política y debate teórico: análisis psicosocial y sociológico*, México, UAM-I, pp. 179-198.
- Casillas, Miguel Ángel (2003), "La sociología de Pierre Bourdieu", *teoría Sociológica contemporánea, un debate inconcluso*, Adriana García (coord.), México, UAM-A, pp. 71-82.
- Cevallos, Milena, Serra, Bernardita (2006), "La materialidad del poder: una reflexión en torno al cuerpo", *A Parte Rei Revista de filosofía*, España, <http://serbal.pntic.mec.es>

- Clifford, Reginald A. (1998), "Análisis semántico basado en imágenes: un enfoque etnometodológico" *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, Coord. Luis Jesús Galindo Cáseres, México, Addison Wesley Longman, pp. 385-430.
- Corti, María Laura (2012), *Abordaje de las prácticas corporales desde la teoría social contemporánea: El fitness y la danza en la ciudad de La Plata 2011*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.857/te.857.pdf>
- Crossley, Nick (2013), "Habit and Habitus", *Body and Society*, Vol. 19, Junio-Septiembre, pp. 136-161.
- \_\_\_\_\_ (2001), "The phenomenological habitus and its construction", *Theory and Society*, Vol. 30, Febrero, pp. 81-129.  
<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fev/article/viewArticle/6326>
- Collins, Randall (2009), "La teoría de los rituales de la interacción", *Cadenas de rituales de interacción*, Barcelona, Anthropos, UAM-Azcapotzalco, UNAM-FCPYS, Editorial Universidad Nacional de Colombia, pp. 17-70.
- Cornejo Améstica, Migue Ángel (2008), "El skate urbano juvenil: una práctica social y corporal en tiempos de la resignificación de la identidad juvenil chilena", *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Chile, vol. 28, no. 1.
- \_\_\_\_\_ (2007), *El skate urbano juvenil una práctica social y recreativa informal: el caso de los jóvenes chilenos. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*, México, Asociación Latinoamericana de Sociología.
- De Certeau, Michel (1996), "Prácticas de espacio", *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 103-140.
- De Lauretis, Teresa (2000), "La tecnología del género", *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, Horas y horas, pp. 33-69.
- Echeverría Andade, Bolívar Vinicio (1998), *La modernidad de lo barroco*, México, Era.
- Elias, Norbert, Eric Dunning (1992), *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Elizalde, Silvia (2006), "El androcentrismo en los estudios de juventud: efectos ideológicos y aperturas posibles", *Última década*, Chile, Núm. 25, Centro de estudios sociales Valparaíso, pp. 91-110.
- Feixa Pámpols, Carles (2000), "Los espacios y los tiempos juveniles", Gabriel Medina Carrasco (comp.), *Aproximaciones a la diversidad juvenil*, México, El Colegio de México, pp. 45-61.
- \_\_\_\_\_ (1999), "Cap. III De culturas, subculturas y estilos", *De jóvenes, bandas y tribus*, Barcelona, Ariel, pp. 84-105.
- Fernández Arregui, Saulo (2008), "Reflexiones sobre el significado social de la humillación", *Revista de Psicología Política*, Valencia, Núm. 37, septiembre, pp.29-46.
- Foot Whyte, W. (1971), "Sobre la evolución de la Sociedad de las esquinas", *La sociedad de las esquinas*, México, Editorial Diana.
- Foucault, Michael (2013), "Derecho de muerte y poder sobre la vida", *La historia de la Sexualidad Vol. I La voluntad de saber*, México, Siglo XXI Editores, pp. 80-95.
- \_\_\_\_\_ (2010), *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Alianza.
- \_\_\_\_\_ (1984), *La historia de la Sexualidad Vol. III La inquietud de sí*. España, Siglo XXI de España Editores.
- Fuentes Flores, César M. (2011a), "Introducción", *Espacio público y género en Ciudad Juárez, Chihuahua. Accesibilidad, sociabilidad, participación y seguridad*. Coords. César M Fuentes Flores, Luis E. Cervera Gómez, Julia E. Monárrez Fragoso, Sergio Peña Medina. México, El colegio de la Frontera Norte, Pp. 15-26.

- \_\_\_\_\_, Sergio Peña Medina (2011b), “Espacio público y género: hacia un marco teórico, metodológico y contextual”, *Espacio público y género en Ciudad Juárez, Chihuahua. Accesibilidad, sociabilidad, participación y seguridad*. Coords. César M Fuentes Flores, Luis E. Cervera Gómez, Julia E. Monárrez Fragoso, Sergio Peña Medina, México, El colegio de la Frontera Norte, Pp. 27-55.
- Galindo Cáseres, Luis Jesús (1998), “Etnografía. El oficio de la mirada y sentido” *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, México, Addison Wesley Longman, pp. 347-379.
- Garcés Moya, Angela (2011), “Culturas Juveniles en tono de mujer. Hip-Hop en Medellín-Colombia”, *Revista de estudios sociales*, Colombia, vol. 39 Universidad de los Andes, pp. 42-54.
- García Bautista, Jaqueline (2015), “Encarnar la metrópoli. La corporalidad como hacedora de ciudad”, *Primer Congreso Internacional El cuerpo Descifrado*, México.
- Giddens, Antony (2002), “Ciudades y espacios Urbanos”, *Sociología*, Cuarta edición, Madrid, Alianza Editorial, pp. 717-754.
- Goffman, Erving (1991), *Los momentos y sus hombres. Textos seleccionados y presentados por Yves Winkin*, Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_, (1979), *Relaciones en público*, Madrid, Alianza.
- González Moraga, Mario (2005) “Cultura urbana Hip-Hop. Movimiento contracultura emergente en los jóvenes de Iquique”, Centro de Estudios Sociales CIDPA, Chile, Última década Núm. 23.
- Hincapié Zapata, Astrid (2012), *La escuela, un lugar para la apropiación de las prácticas corporales urbanas de danza en la Comuna 13 de la ciudad Medellín, Colombia*, Medellín, Universidad de Antioquía, Maestría en Motricidad y Desarrollo Humano.
- Klein, Ricardo (2013), “Arte como expresión de territorio”, *Ciudades*, México, Núm. 97, pp. 58-64.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2012), *El feminismo en mi vida*, México, Instituto de las Mujeres del Distrito Federal.
- Lahire, Bernard (2014), “Socializaciones y disposiciones heterogéneas: sus vínculos con la escolarización, Entrevista a Bernard Lahire”, *Revista educativa*, Núm. 30, pp. 71-77.
- \_\_\_\_\_, (2005), “De la teoría del habitus a una sociología psicológica”, *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*, Bernard Lahire (coord.), Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 134-179.
- \_\_\_\_\_, (2004), *El hombre plural, los resortes de la acción*, Barcelona, Ediciones Bellaterra.
- Lefèbvre, Henri (2013), “De la contradicción del espacio al espacio diferencial”, *La producción del espacio*, Madrid, Gracel Asociados Alcobendas, pp. 385-430.
- \_\_\_\_\_, (1978), “El derecho a la ciudad”, *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península, pp. 123-142.
- Lindón Villoria, Alicia (2012), “La concurrencia de lo espacial y lo social” Enrique de la Garza Toledo y Gustavo Leyva (eds.), *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*, México, FCE/UAM, pp. 585-622.
- \_\_\_\_\_, (2009), “La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento” en *Cuerpos emociones y sociedad*, Córdoba, Núm. 1, Año 1, pp. 06-20.
- \_\_\_\_\_, (2000), “La espacialidad como fuente de las innovaciones de la vida cotidiana. Hacia modos de vida *cuasi* fijos en el espacio”, *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*, México, Anthopos, pp. 259-281.
- Le Breton, (2002), *Sociología de cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión.

- \_\_\_\_\_ (1995), “Lo inaprehensible del cuerpo” *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 7-61.
- Louveau, Catherine, (2007), “El cuerpo deportivo: ¿Un capital rentable para todos? En Cuerpos Dominados”, *Cuerpos en ruptura*, Stephane Haber, Bernard Andrieu, Pascale Molinier, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 58-79.
- Mafesolli, Michel (1990), *En l crisol de las apariencias. Para una Ética de la Estética*, España, Siglo XXI.
- Martín Criado, Enrique (2009), “Juventud”, *Diccionario de crítico de ciencias sociales. Terminología científico social*, Román Reyes (Dir.), Tomo II, pp. 1630-1635.
- Mauss, Marcel (1979), “Técnicas y movimientos corporales” *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, pp. 337-356.
- Merleau-Ponty (1993), “El cuerpo” y “El mundo percibido”, *La fenomenología de la percepción*, México, Planeta, pp. 87- 312
- Moreno, Hortensia (2011), “La noción de “tecnologías de género” como herramienta conceptual en el estudio del deporte”, *Revista Pinto Género*, Núm. 1, pp. 41-62.
- Muñiz, Elsa (2014),” Descifrar el cuerpo. Una metáfora para disipar las ansiedades contemporáneas”, Adriana García Andrade, Olga Sabido Ramos (coords) *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea. Algunas rutas del amor y la experiencia sensible en las ciencias sociales*, México, Biblioteca de ciencias sociales y humanidades, UAM-Azcapotzalco, pp. 279-315.
- \_\_\_\_\_ (2010), “Las prácticas corporales. De la instrumentalidad a la complejidad” *Disciplinas y prácticas corporales*. Barcelona, Anthropos, pp. 17-50.
- Nateras Domínguez, Alfredo (1995), “El tianguis del Chopo espacio público”, *Ciudades. Cultura del espacio público*, Revista digital Red Nacional de Investigación Urbana, México, Núm. 27, julio-septiembre, pp.29-34.
- Olvera, Juan José (2014), “El Hip Hop en Monterrey. Apuntes para su historia”, *Identidades Revista de expresiones culturales*, Nuevo León, Núm. 6, Consejo para la cultura y las artes, pp. 10-29.
- Pandolfi, Mariella (1990), “Boundaries Inside the body: Women’s Sufferings in Southern Passant Italy”, *Culture Medicine & Psychiatry*, Roma, Núm. 14.
- Parker, Lawrence Krisna-KRS One (2009), *The gospel of Hip Hop, first instrument*, Nueva York, power House Books.
- Pereira, Nicolas (2013), “La política del mercado sobre la influencia del parkour”, VII Jornada de Jóvenes Investigadores, Chile, Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Pérez Islas, José Antonio (2000), “Visiones y versiones. Los jóvenes y las políticas de juventud”, *Aproximaciones a la diversidad juvenil*, Gabriel Medina Carrasco (comp.), México, El Colegio de México, pp. 311-342.
- Quesada Montano, Amanda (2014), *Break dance en Costa Rica: Handspro busca su identidad bailando*, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, Escuela de Artes Musicales.
- Reckwitz, Andreas (2002), “Toward a Theory of Social Practices: A Development in Culturalist Theorizing”, *European Journal of Social Theory*, <http://est.sagepub.com/cgi/content/abstract/5/2/243>
- Reguillo, Rossana (2010), “La condición juvenil en el México contemporáneo. Biografías, incertidumbres y lugares” *Los jóvenes en México*, Rossana Reguillo (coord.), México, FCE, pp.350-395.
- \_\_\_\_\_ (2000), “Las culturas juveniles: un campo de estudio, breve agenda para la discusión”, Gabriel Medina Carrasco (comp.) *Aproximaciones a la diversidad juvenil*, México, El Colegio de México, pp. 19-45.

- Reyes, Francisco (2007), "Hip hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana" *Revista de estudios de juventud*, No. 78, pp. 125-139.
- Rodríguez, Hipólito (2013), "Los jóvenes en un Nuevo Proyecto de nación", *Los jóvenes de hoy: presente y futuro*, José Luis Calva (coord.), México, Juan Pablos Editor, pp. 300-314.
- Sabido Ramos, Olga (2013), "Los retos del cuerpo en la investigación sociológica. Una reflexión teórico-metodológica", Miguel Ángel Aguilar y Paula Soto (coords.), *Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones desde las ciencias sociales*, México, UAM Iztapalapa- Porrúa Ediciones, pp. 19-54.
- \_\_\_\_\_ (2011), "El cuerpo y la afectividad como objetos de estudio en América Latina: Intereses temáticos y proceso de institucionalización reciente". *Sociológica*, núm. 74, pp. 33-78.
- Saravi, Jorge Ricardo (2012), *Skate, espacios urbanos y jóvenes en la ciudad de La Plata*, Argentina, Universidad Nacional de La Plata Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- \_\_\_\_\_ (2009), "El skate como práctica corporal juvenil: ¿es posible su ubicación dentro del concepto de deporte?", *Memorias del XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS)*.
- \_\_\_\_\_ (2007), "Jóvenes, skate y ciudad: entre el juego y el deporte", *Revista de educación física y deporte*, Num. 6, Vol. 2, Colombia, Universidad de Antioquia.
- Scarnatto, Martín (2013), "Itinerarios del cuerpo y la ciudad. El caso del *parkour*", *Ciudad y practicas corporales*, Gabriel Cachorro (comp.), Argentina, Universidad Nacional de la Plata/Offset Grafitos, pp.268-292.
- Segovia Marín, Olga Elena (2015), "Violencia y desigualdad de género en el uso y apropiación del espacio", *Memorias del Primer Coloquio internacional sobre género y espacio*, México, UNAM, pp. 949-982.
- Segura, Ramiro, Emmanuel Ferretty, El cuerpo y la ciudad (2011), *Espacio público, fronteras urbanas y prácticas corporales*, Memoria Académica, Argentina Bibhuma, pp. 165-178.
- Sennett, Richard (1994), *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza Editorial S.A.
- Sierra, Francisco (1998), "Función y sentido de la entrevista cualitativa" *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, Coord. Luis Jesús Galindo Cáseres, México, Addison Wesley Longman, pp. 277-341.
- Simmel, Geor (2014), "Cantidad en los grupos sociales", *Sociología, estudios sobre las formas de socialización*, México, FCE, pp. 136-205.
- \_\_\_\_\_ (1998), "El problema del estilo", *Revista española de investigaciones sociológicas Reis*, Núm. 84, pp. 319-326.
- Soto, Ana Christina (2014), *El proceso de subjetivación política Hip Hoper en Medellín, 1984-2014, una experiencia corporal performativa*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, en revisión.
- Suárez Zozaya, María Herlinda (2013), Situación y desencanto de los jóvenes a tres décadas políticas neoliberales, *Los jóvenes de hoy: presente y futuro*, José Luis Calva (coord.), México, Juan Pablos Editor, pp. 271-284.
- Synnot, Anthony (2003), "Sociología del olor", en *Revista Mexicana de Sociología*, (México, UNAM) año 65, núm. 2, abril-junio, pp. 431-464.
- Turner, Bryan, BRYAN (1994), "Los avances recientes en la teoría del cuerpo", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Madrid, octubre-diciembre, pp.11-39.

- Urteaga, Castro-Postro, Maritza (2013), "Espacios públicos de los jóvenes y culturas juveniles", *Los jóvenes de hoy: presente y futuro*, José Luis Calva (coord.), México, Juan Pablos Editor, pp. 2009-230.
- \_\_\_\_\_ (2010), "Identidad, cultura y afectividad en los jóvenes punks mexicanos", Gabriel Medina Carrasco (comp.) *Aproximaciones a la diversidad juvenil*, México, El Colegio de México, pp. 203-247.
- \_\_\_\_\_ (1996) "Chavas activas punk: la virginidad sacudida", *Estudios sociológicos*, México, Vol. 14, Núm 40, pp. 91-118.
- Valenzuela, José Manuel (2010), Juventudes demediadas. Desigualdad, violencia y criminalización en México, *Los jóvenes en México*, Rossana Reguillo (coord.), México, FCE, pp.316-349.
- Vergara, Abilio (2005), "Desde la posciudad, repensando lo urbano y la antropología. Antropología urbana como producción simbólica", *Antropologías y estudios de la ciudad*, vol. I, núm. 1, pp. 187-227.
- Viera Alcázar, Priscilla (2014), "Mujeres en el rock tijuanaense: ¿no soy una muchacha normal!", *Versión. Estudios de comunicación y política*, Núm. 33, marzo-abril, pp. 15-30
- Wacquant, Löic (2006), *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, México, Siglo XXI editores.
- \_\_\_\_\_ (2014), "Homines in extremis: what fighting scholars teach us about habitus", *Body & Society*, Vol 20, Junio, pp. 3-17.
- Yakhlef, Ali (2010), "The corporeality of practice-based learning" *Organization Studies*, Núm. 31. Estocolmo, pp. 409- 431.