

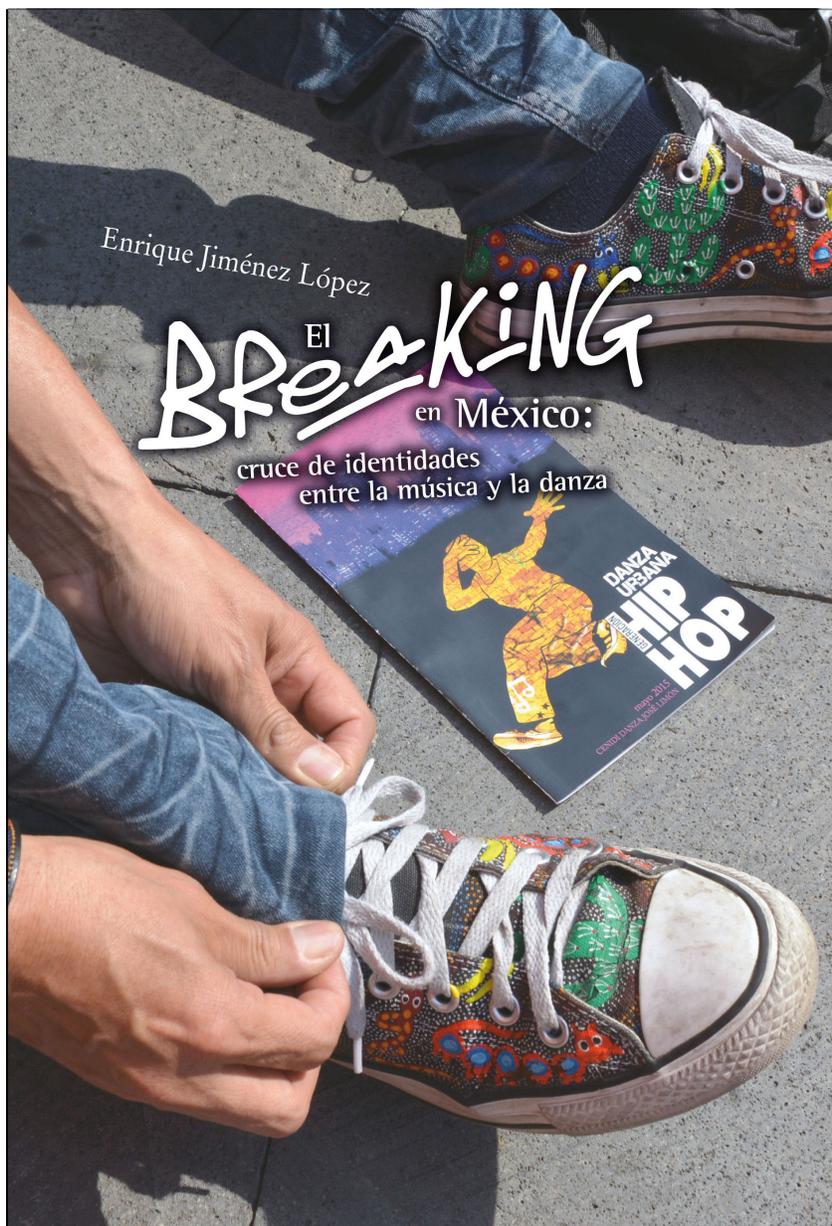


CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



 **CENIDID**

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Jiménez López, Enrique. *El breaking en México: cruce de identidades entre la música y la danza*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, INBAL, Cenidid, 2019. ISBN: 978-607-605-639-4.

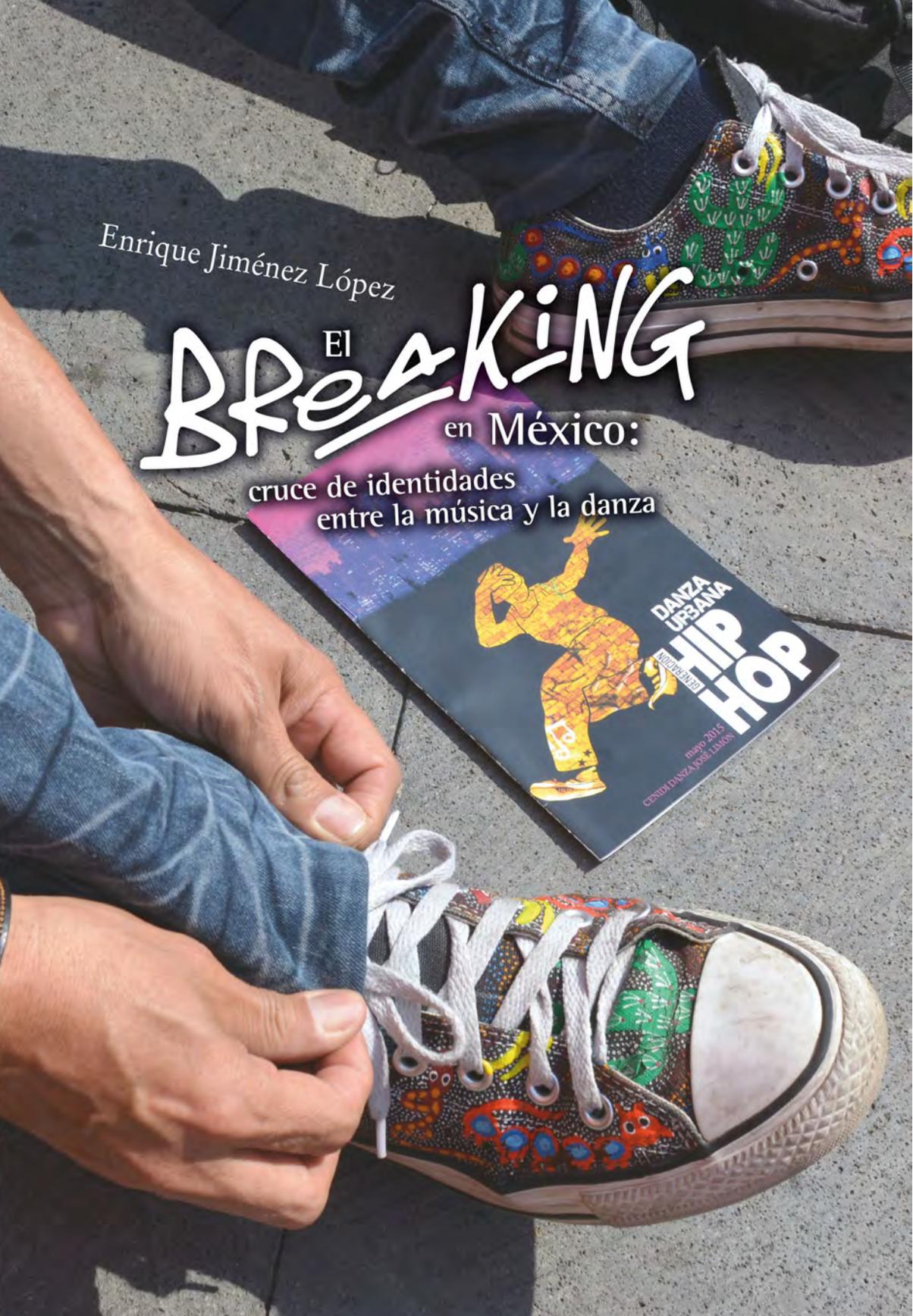
Descriptorios temáticos (palabras clave): Hip Hop, danza urbana, breaking, cypher, B-boy, B-girl, jam, DUGH 2015, DUGH 2016.

Enrique Jiménez López

El **Break**King

en México:

cruce de identidades
entre la música y la danza





Enrique Jiménez López

Es licenciado en Etnomusicología, con mención honorífica, por la Facultad de Música (FaM) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Licenciado en jazz con especialidad en contrabajo por la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Cuenta con una maestría en Musicología, con mención honorífica, por la FaM.

Ha centrado su labor como etnomusicólogo en el estudio de las culturas musicales y dancísticas tradicionales y populares urbanas. Como parte de su investigación sobre el Hip Hop en México creó el encuentro internacional Danza Urbana Generación Hip Hop, llevado a cabo en las instalaciones del Centro Nacional de las Artes en 2015 y 2016.

Fue galardonado con el premio al Desempeño Académico 2017 por parte del INBAL. Entre sus publicaciones destacan: *La danza de la pluma: sonido, movimiento tradición y cultura* (2018); *La música de fusión en México* (2017); *70 años de música en el Palacio de Bellas Artes: antología de crónicas y críticas (coord.)* (2004). Ha publicado diversos capítulos de libros, artículos y ensayos, entre ellos: “De las postrimerías del siglo XIX a los albores del XX: datos sobre la música bailable en el México urbano” (2010), obteniendo el premio (colectivo) “Raúl Guerrero”.

Hoy en día es director del grupo de jazz-fusión *Jazzfalto* con el que se ha presentado en diversos escenarios nacionales e internacionales.

Otros títulos de la colección:

Danza, vida y salud. Socorro Bastida. La danza clásica y moderna en el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) (ca. 1956-1992)

Roxana Ramos Villalobos

•

Lo que pudo haber sido... Una historia de la medicina de la danza en México (1983-1992)

Kena Bastien van der Meer

•

Trayectoria y contribuciones a la danza en México de Xóchitl Medina Ortiz

Patricia Salas Chavira

•

La danza en la reforma de la educación secundaria 2006

Fernando Aragón Monroy

•

La danza desde una mirada experta. Textos publicados en México de 1949 a 1977

Horacio Flores-Sánchez

Enrique Jiménez López

El BREAKING
en México:
cruce de identidades
entre la música y la danza

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

Primera edición
*El breaking en México:
cruce de identidades entre la música y la danza*, 2019

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

© Enrique Jiménez López

Enrique Hernández Nava / Coordinación editorial
Pablo Ramírez Reyes / Diseño y formación
Ma. Dolores Ponce Gutiérrez, Dora Torres Ponce
y Miryam Fabiola Téllez Torres / Corrección de estilo
Alejandro Reyes / Fotografía de portada

D. R. © 2019 de *El breaking en México:
cruce de identidades entre la música y la danza*
**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional
de Investigación, Documentación e Información de
la Danza José Limón (Cenidi Danza)**
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,
alcaldía Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad del
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de la Secretaría de Cultura.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción
total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento,
comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la
fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

ISBN: 978-607-605-639-4

Impreso y hecho en México



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

 **INBAL**

*A Carlos Tonatiuh Berlín Torres “MC Kaozz”,
con mi admiración y respeto. Buen viaje carnalito.*

A Miguel “Funky Maya” Rojas, gracias por todo amigo.

*A Andrea, Ana Isabel y Santiago, por su cariño,
apoyo, paciencia y comprensión.*

El Hip Hop es una de las grandes voces de nuestro tiempo. Es un movimiento artístico-cultural

AGRADECIMIENTOS

edificado sobre un terreno sólido y con buenos cimientos, fruto de las aportaciones de muchas generaciones, desde los pioneros, hasta los *hiphoperos* más jóvenes. Correspondía entonces, para concluir este libro, sistematizar los conocimientos y experiencias de los iniciadores de la escena del *breaking* en nuestro país, así como de las nuevas generaciones de *b-boys* y *b-girls*. Va mi especial agradecimiento al *b-boy* Miguel “Funky Maya” Rojas por compartirme desinteresadamente sus conocimientos, experiencia y talento, y por confiar en el reto que significó la creación del Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop (DUGH).

A quienes me regalaron parte de su tiempo y sus conocimientos en las entrevistas, a las *b-girls* Kepsa y Soul-B, y a los *b-boys* Ernesto Miranda, Roberto Correa, Jorge “Rekka”, Manolo, Miguel Marín, Tony, Dieter, Agni, Saw, Funky Maya, Friek, Balock, Scarf y Shoker. A todos los *b-boys*, *b-girls*, DJ’s grafiteros, MC’s (en especial al maestro de maestros, MC Kaozz †, que fueron parte primordial de nuestro país, incluidos los encuentros del DUGH. A la comunidad *hiphopera* de nuestro país, incluidos quienes trabajan desde el activismo y quienes recrean las prácticas del Hip Hop desde sus culturas tradicionales.

A la maestra Elizabeth Cámara, exdirectora del Cenidi Danza, por su apoyo y confianza y por ser parte fundamental en la creación del Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop. A Citlali Ugalde, excoordinadora de

Investigación; Abril Boliver, excoordinadora de Difusión; Aarón Lozano, coordinador de Documentación, y Ana Laura Rosas, administradora del Cenidi Danza, por su confianza y apoyo en la realización de dicho encuentro. A mis compañeros y compañeras del Cenidi Danza. A la maestra Ofelia Chávez, actual directora del Cenidi Danza, por su interés y apoyo para la publicación de este libro. Al Consejo Académico que dictaminó este trabajo.

A mis carnales de Jazzfalto. A Nahui Twomey, Alejandro Reyes y Fidel Romero por el registro fotográfico del encuentro. A María del Carmen Nucho por su ayuda en la selección de fotografías. A mis padres Bertina López y Rubén Jiménez †.

ÍNDICE

Introducción	8
I. Hip Hop: productor de identidades juveniles colectivas	17
Origen del Hip Hop	22
Las pandillas	29
Los <i>sound systems</i>	31
La fundación o fundamentos del Hip Hop	34
Filosofía del Hip Hop	37
II. El <i>breaking</i>: danza urbana de la cultura Hip Hop	40
El <i>boom</i> de las discotecas y el papel del DJ	49
El DJ de Hip Hop	58
Movimientos corporales del <i>breaking</i>	64
El <i>cypher</i> y la batalla: esencia del <i>breaking</i>	68
• El <i>cypher</i>	68
• La batalla	70
III. La música en el desarrollo del <i>breaking</i>	76
IV. Aproximaciones a la historia del <i>breaking</i> en México	89
Preámbulo	89
Escena pionera del <i>breaking</i>	96
Y después del temblor, ¿qué sigue?	137

V. Ruptura y continuidad:	152
la escena actual del <i>breaking</i> mexicano	152
Procesos de aprendizaje	167
Generaciones de <i>b-boys</i> y <i>b-girls</i> . Diferencias en el baile	178
El <i>breaking</i> : deporte o arte. Rutinas de entrenamiento	189
La musicalidad	194
Los <i>spots</i>	205
Definiendo conceptos: el <i>b-boy</i>	212
Rompiendo paradigmas: las <i>b-girls</i>	215
Los <i>crews</i> de <i>b-girls</i>	218
<i>Poder B-Girl</i> en La Nana	219
Identidades colectivas: los <i>crews</i>	229
Las batallas en el <i>breaking</i> mexicano	232
La gestualidad	236
Entrenamiento, <i>jam</i> y batalla: las lesiones físicas	244
El estilo	248
Los eventos de Hip Hop	259
Rompiendo estereotipos: el <i>breaking</i> en el escenario	262
Danza Urbana Generación Hip Hop 2015	269
Danza Urbana Generación Hip Hop 2016	273
Estado de salud del <i>breaking</i>	281
VI. Reflexión final	287
VII. Fuentes consultadas	290
VIII. Anexos	290
Glosario	294
Discografía selectiva de la música que ha acompañado al <i>breaking</i>	294

INTRODUCCIÓN

En todas las culturas del mundo la danza y la música han

estado presentes a lo largo de la historia como una forma

natural de comunicación a partir de elementos como el ritmo, el movimiento, el espacio, el sonido y la creatividad. En consecuencia, podemos afirmar que el baile es una actividad eminentemente social. Bailar ha sido una forma de expresión que conlleva maneras particulares de entender y asumir la corporalidad. Su disfrute obedece a varios aspectos, diversión, deporte, descarga de energías, salud, o bien, cumple una función ceremonial o religiosa. Mediante el baile el cuerpo aminora tensión, estrés, ansiedad y, al contrario, produce gozo, alegría y placer; es decir, la necesidad de crear con el cuerpo imágenes y percepciones sobre uno mismo y los demás para expresar algo, permite la descarga de energía, afectos, emociones y sentimientos, que establece un diálogo y una comunicación profunda consigo mismo y con los demás.

En nuestro país, dependiendo de los gustos musicales, de las formas de bailar y maneras de ver y pensar su entorno, los jóvenes han creado identidades múltiples, entre ellas, la comunidad *hiphopera*, formada por grupos que llegan a cumplir las funciones materiales y simbólicas de cuidado y solidaridad que el núcleo familiar ha dejado de cubrir: “[...] el Hip Hop ha sido una forma de integración de grupos vulnerables, convirtiéndose en muchos casos, en motor para la reinserción social, lo que la industria cultural capitalizó hasta dejarle ganancias por más de diez mil millones de dólares anuales”.¹

¹ Gustavo Álvarez Núñez, *Hip hop, más que calle: del Bronx a Eminem*. Buenos Aires, Era Naciente, 2007, p. 20.

Hablar de Hip Hop remite a muchos significados: un repertorio de piezas basadas, entre otras cosas, en el *funk*, el *electro-funk*, pero sobre todo en los *break beats* (fragmento musical caracterizado por la incorporación y mezcla de patrones rítmicos de percusión, interludios de batería, etcétera, generalmente sincopados y polirrítmicos). Una comunidad de *b-boys* y *b-girls* que baila al ritmo de la música, ya sea en un entrenamiento, un *jam* o una batalla. Hip Hop es disfrutar de la improvisación literaria de los raperos, quienes, al igual que un versador de décimas de Xichú, crean movimiento e historias usando la rima como eje común (aunque las industrias culturales han vendido la idea de que el Hip Hop solo es el rap); pero también es

escarbar entre cajas de viejos discos de vinilo para descubrir posibles tesoros (grabaciones).

Quando decimos Hip Hop recordamos a los *escritores* (como se conoce a los artistas visuales que hacen grafiti, sea ilegal, artístico o de cualquier otro tipo) y, más recientemente, la incorporación del *beatbox*, una forma de comunicación sonora que utilizando la boca, los labios y las cuerdas vocales recrea patrones rítmicos, sonidos percutivos y de otros tipos. Pero, sobre todo, hablar de Hip Hop nos remite a otro elemento que para la mayoría de la comunidad *hiphoper* constituye una característica fundamental de su cultura: *el conocimiento*. Este genera orden para los otros elementos; en palabras del *b-boy* mexicano Saw:

En México hay mucha banda que tiene el conocimiento entendido como las raíces, de dónde vino, quién lo empezó y cómo se difundió. Y está la otra parte del conocimiento, de dónde vienes tú, de tu entorno. El conocimiento es darles esa vertiente a las nuevas generaciones, o sea, tú no estuviste en el Bronx, en Queens, en Brooklyn, tú eres de Iztapalapa, eres de la Guerrero, y ¿gracias a quién, hacia quién va dirigido lo que estás haciendo actualmente?, porque necesariamente

va a llegar alguien diciendo ¿Esto qué es, puedo entrenar contigo? El conocimiento es para darle continuidad y fluidez. Así como tú adquiriste algo gracias a alguien, lo tienes que compartir.²

Este trabajo no pretende ser exhaustivo ni puede serlo. El Hip Hop es un movimiento cultural-artístico que ha trascendido fronteras y permitido que varias generaciones disfruten de un modo especial su condición de juventud, por lo que la pretensión de abarcar todos sus elementos en un solo texto se advierte difícil y presuntuosa. Al ser una herramienta de socialización, el Hip Hop adquiere implicaciones simbólicas, políticas, culturales y artísticas, por lo que actualmente se torna imprescindible llevar a cabo estudios interdisciplinarios sobre el tema. Con este trabajo deseamos que se incremente y se promueva el interés de otras disciplinas en investigar los procesos de relevancia social que conlleva la danza urbana.

Partimos de entender la música y la danza como hechos sociales en que se dan procesos de continuidad y cambio. De allí la necesidad del estudio, análisis y reflexión sobre el hecho dancístico desde dos puntos de vista interrelacionados: por un lado, como forma de expresión artística que utiliza un lenguaje técnico específico; por el otro, como fenómeno cultural que es reflejo de un contexto y una situación social concretos.

Danza y música son indispensables para entender la cultura Hip Hop; a pesar de que cada una tiene su propio bagaje teórico y sus propios métodos de aprendizaje, en el *breaking* ambas disciplinas han mantenido un diálogo y desarrollo paralelos. En su proceso de difusión masiva, quedó claro el papel de las industrias culturales como medio de propagación; sin embargo, una apropiación creativa de cualquier hecho cultural se puede transformar en una forma alternativa de enriquecimiento del capital cultural de los jóvenes, a partir de las necesidades locales, como fue el caso del *breaking* en nuestro país.

Es evidente que, si bien el *breaking* no ha tenido el alcance y difusión que las industrias culturales le han inyectado al rap, es portador de una herencia cultural en la que los jóvenes dotan de sentido a un tiempo y espacio determinados, dentro del contexto urbano (aunque actualmente ya es muy común hablar de Hip Hop de culturas indígenas y mestizas), y al mismo tiempo se apropian del

² *B-boy Saw* entrevistado por Enrique Jiménez en el *Cenidi Danza*, 6 de marzo de 2017. Todas las opiniones de Saw que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista.

espacio público instalando un proceso de resignificación, en tanto productor de identidades juveniles.

Lamentablemente, en algunos sectores académicos todavía hay desconocimiento de los elementos intrínsecos y de las posibilidades técnicas que el baile urbano puede aportar a la educación de la danza en general, como forma no institucionalizada de transmisión de conocimiento y de saberes. Esto se percibe en el hecho de que el *breaking* no ha sido parte de los intereses de investigación de especialistas, probablemente por haber sido catalogado durante mucho tiempo como moda, e incluso como enajenación, sobre todo en su etapa temprana de desarrollo. La comunidad de *b-boys* y *b-girls*, al perfeccionar sus movimientos mediante un notorio esfuerzo y desgaste físico, decide incorporarse a una práctica dancística que se vuelve un estilo de vida y que, además, genera formas alternativas de habitar la ciudad y de apropiarse simbólicamente de sus espacios. En otras palabras, un chico que se interesa por la práctica del *breaking*, además de iniciar un proceso de aprendizaje del baile, también se irá incorporando a una comunidad que lo cobijará a partir de ciertos intereses comunes, en lo individual (*b-boys* y *b-girls*) y en lo colectivo (*crews*), hasta apropiarse del espacio público, lugar donde se desarrolla uno de los eventos fundamentales del *breaking*: la batalla.

Así, uno de los objetivos de este trabajo fue conocer los elementos que motivan a un joven a incorporarse al proceso de aprendizaje del *breaking* y el significado que le atribuye al baile (dividido, desde los años noventa, en dos aspectos: los *b-boys* que dan prioridad a los movimientos de poder, y los que prefieren una perspectiva dancística, más inclinados hacia el estilo y el ritmo), así como señalar cómo surge la convicción de que “maltratar” el cuerpo significa empoderamiento. Por ello, después de la lectura de fuentes documentales relacionadas con el Hip Hop, durante el trabajo de campo realizado en varios eventos de *breaking* se puso particular énfasis en la observación de la práctica misma, para reunir elementos que nos permitieran reflexionar sobre los procesos de aprendizaje y la socialización de los jóvenes; el papel que desempeñan los colectivos en la conformación de identidades juveniles, así como las diferencias entre los distintos niveles y espacios que han creado para desarrollar su baile: el entrenamiento, el *jam* y la batalla (que se explican más adelante).

A partir del establecimiento de un marco teórico sobre las condiciones sociales y artísticas que permitieron la construcción del Hip Hop en el sur del Bronx, y con la realización de un estudio cualita-

tivo en el que la observación y la entrevista en profundidad se volvieron las fuentes primarias, pudimos comprender el significado que los protagonistas le atribuyen al *breaking*. Con la realización de dichas entrevistas utilizando la técnica de la historia de vida, obtuvimos datos que sirvieron como base para construir una historia del *breaking* en nuestro país:

Conocer la vida de otra persona es difícil pero fascinante porque se pretende encontrar lo diferente, es decir, lo que hace única e irrepetible a una persona y al mismo tiempo representativa de un contexto sociocultural específico. Pedirle a alguien que cuente su vida, la de un familiar o la de un amigo cercano es complicado, ya que supone un reto para el que construye una historia a partir de su propia historia, pues tiene que ordenar, seleccionar e interpretar diversos hechos que le son significativos. Cuando las fuentes escritas no son abundantes o incluso inexistentes, la historia de vida se vuelve una técnica indispensable para restituir al individuo su lugar en la historia a partir de la subjetividad, pero en franca relación con el mundo objetivo. Así, las fuentes orales no son ni más ni menos viables que otras; como cualquier fuente de información, la oralidad nos dice algunas cosas sobre la realidad y no nos dice otras. Asimismo, cuando hablamos de algún acontecimiento que transcurrió en el tiempo distinguimos dos ejes organizadores: uno lineal o cronológico que coloca un suceso después de otro, y otro simultáneo que selecciona diversos hechos de entre los muchos que ocurren en determinado momento y luego los relaciona para crear un relato coherente, aun cuando se refiera a eventos sucedidos en épocas distintas.³

Las entrevistas se crearon mediante un eje simultáneo; debido a que no se encontraron fuentes escritas sobre el *breaking* en México (salvo dos textos importantes, una tesis de maestría y una investigación sobre el *hi-energy* que toca brevemente el *breaking*, y que se

³ Enrique Jiménez López, “Zacarías Segura”, en *Homenaje Una vida en la danza*, 2ª época. México, INBAL/Cenidi Danza/Conaculta, 2010, p. 248.

incorporaron en las fuentes documentales utilizadas),⁴ se tuvo que recurrir a la técnica de historia de vida como fuente de información. El reto de esta forma de recolección de datos consiste en mantener la especificidad de una biografía y, al mismo tiempo, producir fuentes históricas confiables.

Como ya se mencionó, para desarrollar la presente investigación, además de la lectura de ciertos materiales, fue necesario llevar a cabo un trabajo de *rapport* con la comunidad *hiphopera*, para después pasar al trabajo de campo. Gracias al acercamiento que tuve con el *b-boy* Miguel “Funky Maya” Rojas, entré en contacto con parte de la comunidad de *b-boys* y *b-girls* y observé mis primeros *cyphers*, batallas y entrenamientos, pero sobre todo, sostuve las primeras pláticas informales con la comunidad sobre el desarrollo del Hip Hop en México. Los *b-boys* y *b-girls* trabajan arduamente para construirse una reputación y ganarse el respeto de la comunidad, lo cual implica ser reconocido en el baile, pero también por el tipo de relación que se establece con otros *b-boys*. Joseph G. Schloss escribe:

Para entender la poderosa autocrítica del Hip Hop, necesitamos entender el Hip Hop en sus propios términos. No solo porque tiene implicaciones simbólicas, políticas y sociales interesantes, no solo porque confirma nuestras teorías sobre la obra de arte en la era de la reproducción electrónica, sino simplemente, porque la forma en que el Hip Hop ve el mundo es en sí misma un sistema intelectual legítimo, consistente y fascinante. Y la danza es una parte crucial de ese sistema.⁵

⁴ Giselle G. Alvarado Hernández, *El cuerpo y su relación con el espacio urbano. La práctica corporal del breakdance en la Ciudad de México* [tesis de maestría en Sociología]. México, UAM, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Posgrado en Sociología, 2016; y Juan Rogelio Ramírez Paredes, *De colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida. Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música high energy*. México, AlterArte Ediciones, UNAM, Posgrado de Estudios Latinoamericanos, Master Genius, 2009.

⁵ Joseph G. Schloss, *Foundation: B-boys, B-girls, and Hip-Hop Culture in New York*. Nueva York, Oxford University Press, 2009, p. 4. [Todas las traducciones de citas del inglés al español que aparecen en el presente texto, incluida esta, son de Enrique Jiménez].

Así, nuestra investigación se divide en cinco apartados: I. Un marco general sobre el Hip Hop como detonador de identidades juveniles y la historia social y cultural que permitió el surgimiento de un movimiento artístico. II. Las características más importantes del *breaking*, desde sus elementos históricos hasta la descripción de sus movimientos corporales fundamentales. III. Un recorrido por los géneros y estilos de la música

que ha acompañado al *breaking*, hasta conformarse un repertorio, fruto de las mezclas de un Dj. IV. Una aproximación histórica y social al surgimiento y desarrollo del *breaking* en México. Y V. Una descripción de la escena actual del *breaking* mexicano.

Al organizar y sistematizar la información de las entrevistas como portadoras de historias de vida y con la observación en trabajo de campo, pudimos reunir un conocimiento del desarrollo y características del Hip Hop desde las categorías nativas, mediante su práctica dancística, el *breaking*. Es natural que, en una investigación introductoria o panorámica, como lo ha sido esta, no aparezcan todos los *b-boys* y *b-girls* de la comunidad *hiphoppera*. Somos conscientes de que faltan nombres de *crews*, eventos de *breaking* y de *b-boys* y *b-girls* activos en la escena; sin embargo, en términos generales, hemos asentado los datos que permitirán al lector, y a nuevas investigaciones, profundizar en el aspecto de su interés. Futuros estudios podrán recabar otros puntos de vista mediante nuevas entrevistas, como sería el caso de los *b-boys* mexicanos que actualmente están compitiendo en eventos internacionales con excelentes resultados (Dr. Hill, Baby o Zúmpy), así como

de *b-boys* con gran experiencia en el baile (Cirujano, Freezes, Mafía, Italiano, Kodacho, entre muchos otros). También será importante ampliar el panorama dancístico con las opiniones de *b-girls* que hoy están activas en la escena del *breaking* (Ivón, Xunli, Claoo, Abigail, Gabbeat, Ranita, Deya, Paola, Ketzal, Peste, Mayra y Karly, entre otras).

Debido a que el Hip Hop es un movimiento cultural vivo, es necesario reunir muchas historias. Con este trabajo se pretende dar una visión panorámica del baile urbano, de la cual se puedan desprender nuevos estudios que vayan integrando la historia del *breaking* en México. Como afirma el *b-boy* Agni, "El conocimiento que yo tengo de Hip Hop te cambia y te da una identidad, te da una oportunidad de hacer algo contigo mismo. A través del Hip

Hop te puedes enterar de qué pasa en el mundo, te puedes educar, puedes ser activista. El Hip Hop te da herramientas”, o bien, como lo dice el *b-boy* Balock:

El conocimiento dentro del Hip Hop debe ser universal, tu elemento crece cuando te comprometes con él, cuando sabes que hay matices y contrastes; como decía Fabel, cada quien en su contexto va a encontrar relaciones. A lo mejor nosotros hablamos de la décima, él nos mostró el tap, el charleston, acá tenemos el fandango de artesa, o los Chinelos, donde puedas encontrar tu referencia. Le imprimen un estilo a tu baile solo cuando te vuelcas en el conocimiento. Por ejemplo, si sabes pasos de concheros, algunos están muy relacionados o son parecidos al *rocking*. Originalidad es comprender el origen, y eso quiere decir rascar, investigar, y en algún momento alguien va a observar mi estilo.⁶

En síntesis, este trabajo pretende ser una herramienta de conocimiento que siembre la inquietud de futuras investigaciones y fomente la discusión entre la propia comunidad *hiphoperas*, con intérpretes de diferentes géneros de la danza, así como con el público en general, sobre los procesos de relevancia social que conllevan la danza y la música urbanas. Asimismo, es un primer intento de romper con una serie de prejuicios y estereotipos que han impedido que el *breaking* sea considerado como objeto válido de estudio e investigación.

La historia del *breaking* nos abre la puerta y nos obliga a reflexionar sobre su alcance y dimensión, ya que en México hay un fuerte movimiento de jóvenes que practican el *b-boying* o *breaking* (términos que intentan contrarrestar la influencia comercial de la palabra *breakdance*, acuñada por los medios masivos de comunicación), que ha rebasado el ambiente de calle. Existe un tejido social significativo entre los *b-boys* y *b-girls* que les ha permitido consolidar eventos, talleres y espacios relacionados con la práctica del baile. En otras palabras, la investigación abarca el conocimiento del contexto sociocultural en el que se origina y se desarrolla el baile urbano en nuestro país, generando procesos de relevancia social, hasta su apropiación por las industrias culturales y los medios masivos de comunicación. Y, por otro lado, se intentan sistematizar los rasgos textuales, o sea, los tipos de movimientos corporales fundamentales del *breaking* y su relación entre sí. De manera paralela, se trabajó en una discografía en la que se advierte la influencia del *funk* en la creación de un reper-

⁶ *B-boy* Balock entrevistado por Enrique Jiménez en el Centdi Danza, 17 de junio de 2017. Todas las opiniones de Balock que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista.

torio de música *break*: *electro funk*, *electro boogie*, los *breakbeats*, el *soul*, la música disco, la música afroantillana y el electro industrial, entre otros.

Finalmente, y partiendo del comentario del *b-boy* mexicano Miguel Marín, este trabajo es acerca de posibilidades, de puntos de vista que permiten establecer un hilo conductor en su historización:

A mí me han preguntado que por qué no escribo un libro, y sí me gustaría escribir uno, pero no es tan fácil [...] Yo puedo hablar de mis historias pero lo que tú estás haciendo se me hace muy complicado, porque estás entrevistando a mucha gente que te va a aventar su historia y su verdad absoluta. Yo no tengo la verdad absoluta, te hablo de posibilidades, no trato de ponerme en el lugar de que yo fui el primero.⁷

Yo tampoco tengo la verdad absoluta...

⁷ *B-boy* Miguel Marín entrevistado por Enrique Jiménez en el *Cenidi Danza*, 28 de febrero de 2017. Salvo indicación en contrario, todas las opiniones de Marín que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista.

1. Hip Hop: productor de identidades juveniles colectivas

Quando estoy bien en todo, mi baile está chido.
Tu baile refleja cómo está tu vida.
B-boy Friek

La juventud es una construcción histórico-social compleja que representa muchas maneras y significados de vivir una etapa específica, y no una mera condición de edad. Cada época, grupo social y cultura determinan las formas de ser joven; por lo tanto, hay muchas formas de experimentar la juventud. Un punto de partida para entender la problematización del concepto es el trabajo del sociólogo francés Pierre Bourdieu "La 'juventud' no es más que una palabra", en el cual plantea que las relaciones entre la edad biológica y la edad social son muy complejas y suelen estar expuestas a manipulación, sobre todo en el sentido de concebir que los jóvenes son socialmente homogéneos y tienen los mismos intereses, por la única razón de que comparten un rango de edad.¹ Por ese motivo, y con el afán de evitar ideas generalizadoras que no distinguen las especificidades, más que hablar de una juventud (por ejemplo, de la mexicana, así en abstracto y homogénea), es mejor considerar una construcción de identidades juveniles, donde se resalten las interrelaciones forjadas por los jóvenes para ir formando afinidades dentro de grupos o comunidades. Es decir, se habla de culturas juveniles en plural para destacar la diversidad de sus elementos intrínsecos, lo que ha permitido reelaborar la manera en que tradicionalmente han sido valorados los jóvenes: de la marginación

¹ Pierre Bourdieu, "La 'juventud' no es más que una palabra", en *Sociología y cultura*. México, Conaculta/Grijalbo (Colección Los Noventa), 1990.

a la identidad, de las apariencias a las estrategias, de lo espectacular a la vida cotidiana, de la delincuencia al ocio, de las imágenes a los actores.²

Ser joven no es estático y homogéneo; por naturaleza es diverso y cambiante. En su definición influyen diferentes factores socioeconómicos, más allá de estereotipos por los que muchas veces, por el simple hecho de ser jóvenes, se les considera alborotadores, delincuentes, peligrosos o, en el mejor de los casos, individuos a los que hay que encauzar. Como escribe Carlos Camaleón, “[...] he visto la transformación de Conade como institución de atención juvenil, en donde el criterio era: joven igual a deportista, joven no deportista igual a delincuente”.³

Aún más, algunos funcionarios que se encargan de tomar las decisiones sobre políticas públicas, al emprender acciones, prefieren establecer simplemente rangos o límites de edad para atender sus necesidades. Muchas veces caen en la tendencia general de concebir la juventud como una etapa pasajera, transitoria, que se resuelve con el tiempo y que en el futuro tendrá la oportunidad de ser protagonista, o bien, idealizar a los jóvenes para decir que todos son buenos o todos son malos, y que siempre actúan de la misma manera.

A pesar de que los jóvenes constituyen el 31.4 por ciento de la población de México (de 12 a 29 años),⁴ resulta extraño que los estudios sobre juventud no hayan adquirido carta de naturalización sino hasta hace relativamente poco tiempo. Se tiende a menospreciar la diversidad en las identidades juveniles y se da prioridad, en todo caso, a ciertos temas o tópicos. Es notorio que el Estado mexicano, a lo largo de nuestra historia sociocultural, no ha sido capaz de incorporar a los jóvenes a la vida social a partir de sus propias necesidades y de su propio capital cultural. Esta situación ha producido una fragmentación en el tejido social y ha desarticulado las expectativas juveniles en torno a cuestiones básicas

² Carles Feixa, *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*. México, SEP/Causa Joven-CIEJ, Colección JOVENES, núm. 4, 1998.

³ Carlos Camaleón, *No somos tribus urbanas*. México, El Under Ediciones, 2009, p. 16.

⁴ Dato tomado de “¿Cuántos jóvenes hay en México?”. En: <https://www.gob.mx/gobmx/articulos/cuantos-jovenes-hay-en-mexico>. Fecha de consulta: 9-02-2018.

como la paternidad y maternidad, el trabajo, la política, el matrimonio, etcétera. En palabras de José Manuel Valenzuela:

Ellos, como la mayoría de los jóvenes de las últimas tres décadas, han tenido como marco único de referencia una crisis económica prolongada que no atisba el final del túnel y observan con desconfianza las promesas de futuro; por ello viven un presentismo intenso, pues el futuro es un referente opaco que solapa la ausencia de opciones frente a sus problemas fundamentales. Para muchos, sus proyectos de vida quedaron olvidados, les expropiaron la esperanza. Las marcas ya están inscritas en sus vidas, en sus cuerpos, en sus carencias, en sus ritmos de envejecimiento, en sus expectativas, en sus escenarios disponibles. Para ellos el futuro es ahora, para ellos, como el *Angelus Novus* o el Ángel de la historia de Benjamin, el futuro ya fue.⁵

En la mayoría de los casos, los jóvenes son lanzados a la marginalidad debido a la falta de políticas culturales y sociales que los reconozcan como seres capaces de crear, recrear y disfrutar la cultura. Otros se emplean en la informalidad y se retrasa su inserción en la vida socioeconómica, lo cual afecta el ámbito cultural. En otros términos, el estancamiento económico y la política social seguida durante años ocasionaron una disminución en la calidad de vida y en las oportunidades de desarrollo personal y profesional; elevados precios en alimentos, reducción de los apoyos al campo, desempleo y bajos salarios fueron factores que influyeron en la migración hacia el país vecino y en el crecimiento de las ciudades, donde se buscaba mejorar los ingresos y las condiciones de vida. En suma,

[...] en lo político-social ha sido notoria la incapacidad del Estado para asegurar la inserción social a los jóvenes (vía dotación de capital cultural y social); estos, en cambio, ante el abandono estatal, se han visto lanzados a vivir en condiciones

⁵ José Manuel Valenzuela Arce, *El futuro ya fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*. México, El Colegio de la Frontera Norte, 2009, p. 20.

de marginalidad y pobreza, incrementándose con ello su exclusión social: han debido emplearse en la informalidad, o bien se ha retrasado su proceso de inserción socioeconómica (anteriormente considerado el acto simbólico de acceso al *status* de autonomía adulta), y en el peor de los casos han debido congregarse en las esquinas para vivir su juventud al margen de referentes socioinstitucionales que dan identidad y buscan igualar a los ciudadanos mexicanos (servicios estatales: sistema educativo, espacios recreativos, formación informal, capacitación laboral, empleo), quedando muchas veces en situación de calle. Estas exclusiones en lo económico y social repercuten en el ámbito cultural.⁶

Efectivamente, lo económico no está desligado de la dimensión cultural. Aun en años recientes, los jóvenes han sido los sectores más golpeados por todos los acontecimientos políticos y sociales ocurridos en México, y como consecuencia de la idea de país desarrollada por los gobernantes:

[...] ocho muertos por día a causa de la guerra del narcotráfico en los últimos tres años, o del crecimiento de 200 por ciento del suicidio entre jóvenes de 18 a 24 años en los últimos cinco años en el país; quizás este futuro que fue y se agotó explique por qué 71.8 por ciento de los jóvenes mexicanos no contó con un contrato en su primer empleo o por qué 49.8 por ciento no tiene acceso a ningún servicio de salud, y quizás este futuro escapado permita entender las razones por las que solamente el 3.2 por ciento de los jóvenes confía en el Congreso de la Unión.⁷

El modelo económico mexicano ha traído como resultado “[...] una juventud con niveles bajos de educación formal, poco capacitada, que se incorpora a mercados laborales que le exigen un capital cultural bajo”⁸.

⁶ Homero Ávila Landa y Tania Cruz Salazar, “Juventudes en la posmodernidad mexicana, identidades flexibles: dos experiencias con jóvenes urbanos”, en *JOVENES Revista de Estudios sobre Juventud*. México, Imjuve/SEP/Centro de Investigación y Estudios socio-
⁷ José Manuel Valenzuela Arce, *op. cit.*, p. 18.
⁸ Homero Ávila Landa y Tania Cruz Salazar, *op. cit.*, p. 184.

En este contexto socioeconómico, a finales de los años setenta y principios de los ochenta los jóvenes mexicanos tienen sus primeros acercamientos con el Hip Hop y, concretamente, con el *breaking*. La búsqueda de espacios donde puedan recrear sus prácticas culturales (reuniones en la calle, apropiación de las paredes, bailes de las esquinas) ha permitido que, sobre todo en el espacio público, se aglutinen y se organicen en *crews*,⁹ donde encuentran formas particulares de identificación y diferenciación, que responden a una búsqueda de sentido de pertenencia en lo individual y de identidad colectiva: “[...] dejar huella de la existencia, reunirse con los camaradas en las esquinas, calles y callejones, creando-demando-cons-truyendo un espacio urbano, son formas de la acción social juvenil, es decir, puentes que transportan de la invisibilidad a la visibilidad, del anonimato al protagonismo”.¹⁰

Sin embargo, los jóvenes no siempre se identifican con un mismo estilo, recibiendo influencias de varios y, generalmente, construyen uno propio, dependiendo de los gustos estéticos y musicales, pero también de los grupos con los que se relacionen. Podemos encontrar identidades juveniles de diversa índole (algunos las llaman “tribus urbanas”, noción que, más que abonar al entendimiento de los elementos intrínsecos de la juventud, la estigmatiza): reggaetoneros, punks, rudeboys, emos, hipsters, colombias, metaleros, darks, rastas, tribaleros, otakus, cholos, roqueros, roqueros urbanos, rockabileros, skinheads, skinheads antifascistas, mirre-chetos, grunges, stons o rollingas, electrónicos o tecnos, modernos y una larga lista.

Aspectos como la estética, los códigos del lenguaje, la música, el baile y la territorialidad (lugares que comparten) son asumidos de acuerdo con su ideología (los valores que les asignan a las cosas y que es asumida como una filosofía de vida). Desde la adolescencia, los jóvenes tienen la imperiosa

⁹ En el contexto del Hip Hop, el vocablo inglés *crew* (en español, tripulación) se usa para identificar a un grupo de jóvenes con intereses comunes que se juntan para pintar, bailar, rimar, etcétera.

¹⁰ Homero Ávila Landa y Tania Cruz Salazar, *op. cit.*, p. 194.

necesidad de descubrir un objeto, un espacio, una situación, una actividad que les permita sentirse parte de una comunidad. El Hip Hop ha sido un movimiento artístico-cultural con el que muchos jóvenes se identifican: el lenguaje verbal y no verbal, la música de los DJ's, la escritura (graffiti), lo corporal en el *breaking* y las rimas de los raperos.

Origen del Hip Hop

De acuerdo con algunos estudiosos, a principios de la década de los setenta se oye por primera vez el término Hip Hop. Entre varias conjeturas sobre su significado, la más difundida es que así se conocía el movimiento de brincar de un disco a otro en la tornamesa: *you hip and you hop*; no obstante, el artista visual, rapero y cineasta Fab 5 Freddy especifica: “la razón por la cual se convirtió en el nombre de esta cultura fue que todo el mundo decía en las fiestas ‘al hip, el hop, el hibby-hibby, dibby-dibby, hip-hip-hop y sin stop’”.¹¹ A pesar de que era un vocablo de uso común, la mayoría de los historiadores de la cultura Hip Hop sostiene que el rapero Lovebug Starski lo acuñó, al utilizarlo como muletilla en sus improvisaciones, aunque también comparten ese crédito los DJ's Hollywood y Cowboy. Sin embargo, tal como lo conocemos actualmente, el Hip Hop en calidad de cultura multidisciplinaria fue reunido gracias al trabajo del DJ Afrika Bambaataa, como se verá más adelante.

Independientemente de la paternidad del término, lo importante es que ya existía un nombre para referirse a la conjunción de los elementos artístico-culturales que integran el Hip Hop y que se adueñó de las calles del Bronx impregnado de irreverencia, rechazo y sobre todo de denuncia, como lo muestra un fragmento del rap *The message*, de Grandmaster Flash & The Furious Five:

Vidrios rotos por todos lados / Gente meando en las escaleras / Vos sabés: no les importa / No soporto el olor, no soporto el ruido / No tengo plata para mudarme, creo que no tengo opción / Ratas adelante, cucarachas atrás / Drogadictos en el callejón con bates de béisbol / Traté de escaparme, pero no pude ir lejos / Porque el hombre de la grúa se llevó mi auto.¹²

¹¹ Citado por Frank Broughton y Bill Brewster, *Anoche un DJ salvó mi vida. Historia del DJ: desde los orígenes hasta el garage*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2006, p. 272.

¹² Tomado de Gustavo Álvarez Núñez, *op. cit.*, p. 10.

El Hip Hop necesariamente nos remite al contexto socioeconómico de los años cincuenta en la ciudad de Nueva York. Debido a la construcción de la Cross Bronx Expressway a principios de la década, en el Bronx hubo que demoler varios conjuntos de departamentos de clase media-baja ocupados por latinos, irlandeses y judíos, lo que produjo hacinamientos en los pocos lugares que quedaban para habitar. En 1961, el funcionario público Robert Moses emprendió un plan de renovación urbana que implicó demoler varios edificios de Greenwich Village, Little Italy, Soho y Chinatown, con la finali-

dad de construir rascacielos y oficinas, sin imaginar que las consecuencias del plan sentarían las condiciones para el surgimiento de una cultura juvenil llamada Hip Hop: “Todo comenzó en la idea de transformar Manhattan en New York Regional Plan Association diseñó en 1929. Los intereses económicos que motivaron el proyecto se basaban en la idea de conectar el corazón mismo de un centro de riqueza, conectando la ciudad directamente con los suburbios mediante una red circundante de autopistas que atravesarían el corazón mismo de los barrios de los distritos más alejados”.¹³ En efecto, la vía rápida conectaría el Bronx con los suburbios de Queen y Brooklyn pasando por el Upper Manhattan, en tan solo quince minutos.

Para finales de la década de los sesenta hubo un éxodo de la población blanca hacia el norte de la ciudad; familias enteras desplazadas por el derribo de viviendas dejaron el sur del Bronx. Desde el momento en que las familias integradas por afroamericanos, afrocaribeños y latinos pusieron un pie en los “nuevos” conjuntos habitacionales, que como ya lo señalamos estaban habitados mayoritariamente por irlandeses, judíos e italianos, estos comenzaron a agredirlas en las calles y lugares públicos; la respuesta fue la autoorganización de la comunidad afrolatina mediante la formación de pandillas, primero como forma de defensa y demostración de poder e identidad, y posteriormente, por diversión. Como describe Jeff Chang:

¹³ Jeff Chang, *Generación Hip Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Argentina, Caja Negra Editora, 2014, p. 22.

Organizaciones políticas como el Partido de las Panteras Negras y los Young Lords compitieron con esas pandillas barriales para ganarse el corazón y la mente de los jóvenes pero no tardaron en llamar la atención de las autoridades, las cuales comenzaron a ejercer sobre ellos presiones constantes, a veces con desenlaces fatales. El optimismo del movimiento de los derechos civiles y la convicción de los movimientos negros y latinos como el Black Power y el Brown Power terminaron desembocando en una furia desorganizada y un gran cansancio.¹⁴

Asimismo, los dueños de los edificios de arrendamiento se dieron cuenta de que si dejaban de darles mantenimiento podían ganar más dinero, ya que aceleraban la autodestrucción del inmueble; llegaron al extremo de quemarlos para cobrar los seguros. Esto aumentó el recorte del gasto social, justificado por la “negligencia benigna”. Bajo el gobierno del alcalde Abraham Beame, la economía de Nueva York iba en picada; sin embargo, no se comparaba con el desgaste y destrucción que sufría el sur del Bronx, al grado de que las pandillas que por mucho tiempo habían proclamado que el territorio era suyo, casi habían desaparecido.

Sin duda, hablar de Hip Hop nos refiere necesariamente a una situación de migración y a una respuesta a las

desarrolla a la par de la lucha por los movimientos civiles y la no discriminación, en contra del racismo y la violencia, y de la falta de inversión en programas sociales. Debido a las condiciones sociales que causó el plan de Moses, en los años sesenta fue abundante la migración de jamaquinos, puertorriqueños y latinos en general hacia los Estados Unidos. Desde 1900 los puertorriqueños ya habían entrado al país, sobre todo a la ciudad de Nueva York; ellos, junto con la comunidad africana residente en Estados Unidos, pusieron los cimientos del movimiento cultural artístico Hip Hop. Sin embargo, como dice el *b-boy* mexicano Miguel Marín, “Para mí [el Hip Hop] se inició en África, se desarrolló en Estados Unidos y

¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

presiones de la vida urbana en Nueva York. El Hip Hop se desarrolla

hoy en día es de todo el mundo. Y así lo tenemos que ver, porque mucha gente piensa que el Hip Hop es de Nueva York, pero esto ya se volvió un movimiento mundial y poca gente es consciente de ello y entiende los inicios”. O bien, como puntualiza KRS-One:

Nadie puede tomar todo el crédito en la creación y desarrollo artístico del Hip Hop en sí – ¡esto solo pasó!-. Sí, DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, Crazy Legs, Phase II y otros son de hecho los arquitectos del Hip Hop e incluso se les puede llamar “padres”. Pero había simplemente demasiadas fuerzas invisibles, sobrenaturales, que ayudaron en el nacimiento del Hip Hop y en el desarrollo de cualquier persona, como para reclamar un crédito exclusivo en la creación del Hip Hop.¹⁵

Efectivamente, entre los pioneros del Hip Hop debemos mencionar a los DJ's Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash y Grand Wizard Theodore, los *b-boys* Crazy Legs y Ken Swift, a los grafiteros Phase II, Taki 183 y Cornbread; a Jam Master Jay, fundador del grupo Run DMC; a los raperos LL Cool J y Doug E. Fresh; a los grupos Furious Five y Salt-N-Pepa, Public Enemy, Poor Righteous Teachers; a Niggaz With Attitude y a la rapera MC Lyte, a MC Hammer, entre muchos otros. Si el jazz tiene su cuna en Nueva Orleans, o el blues en el Misisipi, podemos afirmar que el origen musical del Hip Hop se encuentra en la influencia que ejercieron Jamaica y Puerto Rico en el Bronx.

Como señalamos antes, desde 1967 el Bronx albergó a grupos provenientes de diferentes regiones de Latinoamérica y Europa, que llevaban sus propias prácticas culturales: “El Hip Hop parece ser el resultado de ciertas culturas extranjeras que se conocieron y se reunieron en el Bronx, y los afroamericanos fueron un grupo líder en aquella reunión”.¹⁶ La comunidad negra era una fusión cultural en la que cohabitaban diversas religiones y culturas: afroamericanos, puertorriqueños, jamaíquinos, haitianos, brasile-

¹⁵ KRS-One, *The Gospel of Hip Hop, First Instrument* (presented by KRS-One for the Temple of Hip Hop). EEUU, Power House Books, I AM HIP HOP, 2009, p. 34.

¹⁶ *Ibid.*, p. 754.

ños, cubanos, dominicanos, africanos y árabes inclusive. Ciertos sectores de población blanca (italianos, asiáticos, griegos, armenios y rusos, etcétera) podían trabajar en el territorio de la comunidad negra, pero no necesariamente vivían allí. La comunidad afro del Bronx durante las décadas de 1970 y 1980 aglutinó a quienes se consideraban no blancos (y pobres), que se concentraron en ese lugar, donde el Hip Hop tiene sus inicios.

Describe el escritor y periodista Steven Hager: “Los puertorriqueños vestían camisetas con estampados de flores, zapatos puntiagudos, y bailaban *hustle*; mientras que los negros usaban pantalones acampanados y tenis, y bailaban *break*”.¹⁷ En efecto, desde 1976 se sabe de la existencia de *crews* de puertorriqueños emigrados al Bronx, como los RCA Rockmasters y The Rockwell Association, que, como muchos grupos de la época, gustaban de bailar música disco. Era la época en que el diálogo entre la comunidad negra del Bronx y los puertorriqueños era limitado.

Como parte de las aportaciones de la comunidad puertorriqueña al *breaking*, sobresale la del DJ Charlie Chase, quien empezó a fusionar los dos estilos que manejan los DJ's de la época: por un lado, la música disco y por el otro, el *hard core funk*. Charlie Chase estuvo originalmente en una banda de la Alfred E. Smith High School, de 1974 a 1977, pero después se interesó en el tornameo: “había un *crew* en los alrededores de mi casa que se llamaba Monterrey *crew*, esa fue la primera vez que yo vi el estilo *b-boy*”.¹⁸

La mayoría de los trabajos que abordan el origen del Hip Hop marca un mito fundacional: la actuación del DJ Kool Herc el 11 de agosto de 1973 en Sedgwick Avenue 1520, en un salón comunitario del conjunto habitacional donde vivía. Herc tocó en una fiesta organizada por su hermana Cindy Campbell, para obtener recursos con los que comprarse ropa, ya que pronto regresaría a clases. Lo importante no es el lugar ni la cantidad de asistentes, sino la música y la forma de mezclarla, que dio a los *b-boys* más tiempo para desarrollar su baile. Fue tal su éxito, que mucho tiempo después se seguía hablando de esa fiesta, al grado

¹⁷ Steven Hager, *Hip Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti*. Nueva York, St. Martin's Press, 1984, p. 81.

¹⁸ Citado en *ibid.*, p. 81.

de que prácticamente cada mes se hacía otra, para disfrute de los seguidores de Kool Herc.

Clive Campbell, mejor conocido como DJ Kool Herc, fue el creador del *breakbeat*: en lugar de bajar gradualmente el volumen a una pieza para que entrara otro tema, como lo hacían los DJ's de música disco, utilizaba los *breaks*¹⁹ de la batería para cambiar de ritmo o de pieza. Para que esos *breaks* tuvieran mayor duración y pudieran ser reproducidos de manera continua en forma de *loops*²⁰ utilizaba dos tornamesas (y dos discos iguales) en las cuales reproducía el mismo tema, y así creó el *breakbeat*. En sus presentaciones observó que la mayoría de los jóvenes (principalmente menores de edad que no podían ingresar a los clubes de moda) esperaba la parte del *break* para hacer sus bailes y contorsiones. Al alargarlo, Herc les permitió que se *playaran* y se lucieran en su baile, de allí el surgimiento del *break boy*, posteriormente llamado *b-boy*. Tiempo después,

Herc reflexionaría en ello: "Le di a la gente lo que sabía que quería oír. Observo a la multitud y veo a todo el mundo en un lado esperando un determinado *break* en el disco [...] dije, voy a poner un par de estos discos juntos, que tienen *breaks*. Lo hice. ¡Bum! Bum, bum. Intenté que sonara como un disco. Se volvieron locos. Les encantó".²¹ Con el tiempo, Herc pasó de tocar en fiestas particulares a los grandes clubes de Hip Hop de la época: Twilight Zone, Executive Playhouse, Hevalo y Disco Fever.

Kool Herc mostró a los jóvenes las bondades de su *sound system*, que consistía en acondicionar un automóvil con un potente equipo de audio. Al ser un sistema portátil, el joven Herc podía improvisar fiestas gratuitas en prácticamente cualquier lugar del barrio. Entre la música que mezclaba en ese tiempo se encuentran: *Give it up or turnit a loose* de James Brown, *Funky music is the thing* de Dynamic Corvettes, *Bra* de Cymande, *Listen to me* de Baby Huey, *It's just begun* de Jimmy Castor Bunch, *If you want to get into something* de The Isley Brothers, así como la versión de Rare Earth de

¹⁹ Interludio instrumental generalmente interpretado por la batería, creado con la finalidad de dar una pausa o respiro a la melodía principal de una pieza.

²⁰ Fragmento musical reproducido y enlazado en secuencia, uno tras otro, dando sensación de continuidad.

²¹ Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, p. 248.

Get ready, una de las preferidas de los *b-boys*, pues duraba lo suficiente para ejecutar sus rutinas. Pero el sello personal de Herc, la pista que se convirtió en un himno en el Bronx (y uno de los discos más sampleados de Hip Hop) fue *Apache*, interpretada por The Incredible Bongo Band. Posteriormente, Herc

tomaría la decisión de incluir a un maestro de ceremonias (MC) en sus presentaciones en vivo para que animara a la gente y él se pudiera concentrar en las mezclas. Entre sus MC's estuvieron Mc Coke La Rock y Clark Kent. Por fin, los *b-boys* y *b-girls* habían encontrado a su DJ.

El DJ Grandmixer D.ST (hoy mejor conocido como DXT), reconocido mundialmente por su trabajo de *scratching* en el tema *Rock it* de Herbie Hancock,²² recuerda que en 1974 quedó fascinado con el trabajo de Herc en el club Executive Playhouse: "Allí estaba, en aquella época era un *b-boy*, estaba preparado para el *breakdance* en cualquier momento. Estoy escuchando, viendo a la gente bailar hustle, y espero a que venga *Apache* para desplegar mis habilidades de *b-boy*".²³ Para los asistentes a las fiestas de Herc, su música era diferente, se concentraba en el sonido *hard funk*, que no se podía escuchar en la radio. Sin lugar a dudas, Herc representa la influencia jamaicana del *dub*, aderezado con el *toasting* jamaicano (estilo de canto lírico o recitativo sobre una base rítmica, popularizado a finales de la década de los sesenta por los DJ's que acompañaban los *sound systems*). Utilizaba una cámara de eco, pero sobre todo, no concebía a los discos como canciones individuales sino como piezas que le permitían realizar verdaderas técnicas de composición.

²² Jean Karakos, del sello Celluloid, contrató a D.ST para unas presentaciones en París y, al observar su destreza en las tornameas, el pianista de jazz Herbie Hancock lo invitó a participar en la grabación de una de las piezas más emblemáticas de hip hop: *Rock it*. Sus *scratches* fueron auténticos elementos rítmico-melódicos.

²³ Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, p. 249.

Las pandillas

En el Bronx de la década de los setenta, la mayoría de los jóvenes pertenecía a una de muchas pandillas que se formaban debido al contexto social. Para ser aceptados practicaban la “línea apache” como rito iniciático y como condición necesaria para integrarse a alguna pandilla: “En medio de la pared puede verse un genio pintado en aerosol, el símbolo del pasaje, el fin de la línea apache. Antes de llegar debían atravesarse dos filas de veinte hombres. Si alguien lograba pasar a través de la lluvia de puñetazos, patadas, golpes de cadenas y bates de béisbol y tocaba el dibujo en la pared, se ganaba el derecho a vestir la prenda oficial con los colores de los Javelins”.²⁴

Entre las pandillas más grandes y con mayor presencia en el Bronx estaban los Chingalings y los Savage Nomads en la zona oeste; los Black Falcons en la zona norte; en el sur, los Ghetto Brothers, los Turbans, los Peacemakers, los Mongols, los Roman Kings, los Seven Immortals y los Dirty Dozens, formadas casi en su totalidad por puertorriqueños; al este de Bronx River, los Black Spades, que reunían a los jóvenes de las comunidades afroamericanas. Más al este y al norte, en las comunidades blancas del Bronx, se encontraban los Arthur Avenue Boys, los Golden Guineas, los War Pigs y los Grateful Dead.²⁵

El periodo fuerte de la proliferación de pandillas comprende de 1968 a 1973. Como ya señalamos, al principio fueron un refugio para los jóvenes, ya que sus padres trabajaban o simplemente los chicos huían de una familia violenta, así que las pandillas se volvieron un medio de protección y el único modo de sobrevivir en las calles. En unos tres años, habían tomado el control de los barrios; su número se calculaba en alrededor de cien, de las cuales 70 por ciento era de puertorriqueños y las restantes, de origen negro. Si una pandilla grande se desintegraba, se podían formar muchas otras con la finalidad de defenderse. Debido a su extendida presencia en el Bronx, eran la verdadera autoridad y con ellas había que negociar.

Por su trascendencia, es preciso detenerse brevemente en los Ghetto Brothers, que superaban los mil integrantes. Dirigían la pandilla Carlos Suárez y Benjamín Meléndez, este último, un joven de 19 años que gustaba mucho de la música y que años después se convertiría en el líder de la

²⁴ Jeff Chang, *op. cit.*, p. 64.

²⁵ *Ibid.*, p. 65.

banda de rock latino los Ghetto Brothers. La contribución de esta pandilla en la posterior pacificación del Bronx fue decisiva. Los Ghetto Brothers no se salvaron de la migración inducida por Moses al crear nuevos complejos habitacionales como Bronx River Houses y Millbrook Houses, que, según el urbanista, resolverían problemas de vivienda. Benjamín Meléndez, mejor conocido como Benjy, tenía inclinaciones políticas claras, por lo que se acercó al Partido Socialista Puertorriqueño e intentó que su pandilla se interesara en los problemas políticos de su entorno. Esta etapa fue registrada por Henry Chalfant y Rita Fecher (maestra de la escuela Dwiyer Junior High que, al estar ubicada en el entronque por el que transitaban diversos grupos de jóvenes, tenía contacto con muchos de ellos) en un documental realizado a partir de entrevistas con los líderes de las pandillas: *Flyin' Cut Sleeves*. Fecher impulsó que los líderes de bandas se reunieran para discutir problemas que aquejaban a los barrios. Así, Meléndez llevó a la mesa de discusión el tema de la paz y, bajo esa premisa, empezaron a crear un grupo de rock para intentar cambiar su imagen de delincuentes o drogadictos.

Para 1971 ya era claro qué bandas o pandillas estaban en contra o a favor de la guerra. En noviembre, cuando los conflictos alcanzaban su punto álgido, los líderes organizaron una primera reunión de emergencia en la Bethesda Fountain, en Central Park; asistieron los Skulls, los Nomads, los Roman Kings, los Bachelors y los Black Spades, pero el ambiente en las calles siguió tenso. Después, por un trágico suceso surgido entre las pandillas, cambiaron de manera fundamental sus formas de relacionarse. Así lo relata Jeff Chang:

El 2 de diciembre [1971], a la sede de los Ghetto Brothers llegó la noticia de que tres pandillas –los Mongols, los Seven Immortals y los Black Spades– habían ingresado en su territorio y estaban atacando a los jóvenes del vecindario. Meléndez envió a Cornell Benjamín para que oficiara de mediador [...] “Escuchen hermanos”, dijo Black Benjie al ingresar al parque con las manos en alto, mostrando que no tenía armas, “estamos aquí para hablar de paz”. Los Spades, los Mongols y los Seven Immortals rodearon a Benjie y al resto de los Ghetto Brothers. “Paz una mierda”, dijo uno de los Immortals, esgrimiendo un

cañón de metal [...] El cañón impactó en su cabeza y cayó al piso. El resto de los pandilleros se abalanzó sobre él pisándolo, cortándolo y golpeándolo hasta matarlo.²⁶

El asesinato de Black Benjie provocó gran movilización tanto de las pandillas, como de los cuerpos policíacos; el futuro del barrio quedó prácticamente en manos de los Ghetto Brothers. Al manifestarse varias pandillas por la violencia y la venganza, y como una forma de responder a la muerte de Benjie, Meléndez expuso: “Black Benjie murió tratando de lograr la paz y si ustedes declaran la guerra, su misión habrá sido en vano”.²⁷ La misma familia de Black Benjie se oponía a tomar represalias y favorecía el inicio de un proceso de paz. Muchos integrantes de la pandilla salían enojados, ya que responder a la agresión era su acción lógica. Después de un emotivo funeral, los Ghetto Brothers convocaron a una reunión el 8 de diciembre en el Bronx Boys Club para solicitar una tregua; el lugar era emblemático, pues allí se consumaba constantemente la “línea apache”. Asistió un joven de los Black Spades que después sería considerado el padrino del Hip Hop: Afrika Bambaataa. Aunque el acuerdo de paz no llegó a ser duradero, sí marcó un cambio sustancial en el Bronx: de la falta de creer en algo, los chicos pasaron a un escenario más creativo, más artístico.

Los *sound systems*

Como ya fue señalado, el Hip Hop tiene sus cimientos inmediatos a principios de los años setenta en las calles del Bronx, Queens y Brooklyn, barrios populares de la ciudad de Nueva York, conformados en su mayoría por comunidades afrocaribeñas, afroamericanas y latinas. Durante la década de los setenta se vieron afectados por el desempleo, el racismo, el recorte del gasto social sobre todo en deporte y arte, hostigamiento policíaco y desalojos familiares, que condujeron a una ruptura del tejido social

²⁶ Jeff Chang, *op. cit.*, p. 81.

²⁷ *Ibid.*, p. 83.

y la consiguiente ola de violencia. Al no tener los recursos para divertirse o la edad suficiente para entrar en los bares de moda y en los sofisticados clubes de música disco de la época, como el Studio 54 y The Loft, las comunidades de afrodescendientes crearon las *block parties* (que se celebraban en las calles, patios de colegios y parques públicos), como una respuesta desde el gueto²⁸ a la exclusión social de que eran objeto. Por ese motivo se empezaron a desarrollar los llamados *sound systems*, una forma particular de escucha y disfrute de la música, en la que el DJ se encargaba de seleccionar y tocar diversos estilos: desde música disco, *funk*, *soul*, *reggae* y *dub* jamaíquinos, hasta *blues* y *jazz*, sobre todo en su modalidad de *scat*.

Por la influencia que tuvo el *sound system* jamaíquino en la conformación del Hip Hop, conviene detenerse brevemente en sus principales características. Una primera fue el uso de numerosos altavoces que daban prioridad a las frecuencias graves, para competir así contra otros sonidos. Años antes de que se les ocurriera a los DJ's de música disco y Hip Hop, los jamaíquinos habían empezado a experimentar con la remezcla, por lo que el disco dejó de ser un producto musical terminado; es decir, mientras "pinchaban" un vinilo mediante la tradición del *toasting*,²⁹ la obra dejaba de ser una pieza completa al recrearse en una interpretación diferente del DJ. En otras palabras, el *sound system* consistía en unidades móviles en las cuales se instalaban amplificadores y altavoces con la finalidad de "tocar" discos al aire libre, normalmente en espacios grandes y abiertos, donde se solía cobrar la entrada al baile. El papel del DJ era (y sigue siendo) crucial para el éxito del baile, ya que permitía un diálogo con el público, añadía rimas y en general animaba la fiesta y el baile.

El *sound system* fue producto de una combinación de varios factores sociales característicos de Jamaica: con la urbanización

²⁸ La parte más pobre y conflictiva de un pueblo o ciudad.

²⁹ Estilo de canto lírico combinado con frases habladas, utilizado sobre todo en la música *dancehall*, la cual involucraba a un DJ que improvisaba sobre un ritmo dado. Fue un elemento muy popular entre los DJ's en Jamaica a mediados de la década de los sesenta.

de la posguerra, los jóvenes se vieron en la necesidad de reformular su cultura musical de acuerdo con las nuevas condiciones, en medio del apogeo de la música norteamericana. En ese entonces vivían en Estados Unidos muchos migrantes jamaquinos, quienes mandaban discos a la isla; por otra parte, en Jamaica se podían recibir las señales de algunas radiodifusoras estadounidenses: WINZ de Miami, WLAC de Nashville o la WNOE de Nueva Orleans, entre otras. En los radios jamaquinos se escuchaba la música de Memphis y Nueva Orleans. De esta manera, “La mayoría de la historia musical reciente de Jamaica puede considerarse una respuesta a tales sonidos estadounidenses importados; el *ska*, el *rocksteady*, y más tarde el *reggae*, se desarrollaron en gran medida de la interpretación local de estos estilos de música”.³⁰ Por ese motivo, el *sound system* estuvo presente en la vida política de Jamaica. Durante su independencia en agosto de 1962, en el país ya existía un pujante espíritu revolucionario, y el *reggae* fue el sonido característico de la oposición, al igual que el movimiento rastafari. El papel del DJ cobró relevancia, al ser quien satirizaba la realidad política adoptando el papel de jugar.

Para el historiador Jeff Chang, “[...] un *sound system* es un grupo de DJ’s e ingenieros de sonido que colaboran para tocar y producir música. Su aparición en Jamaica a finales de la década de los cincuenta fue crucial para el desarrollo de géneros como el *ska*, el *reggae*, el *dub* y el *rocksteady*. El término también abarca los equipos de audio (parlantes, tocadiscos, amplificadores, consolas) que emplean en sus recitales”.³¹ La cultura de los *sound systems*, según el historiador de *dancehall* Norman Stolzoff, se originó luego de la Segunda Guerra Mundial en Kingston, Jamaica, porque la cantidad de músicos que tocaban en vivo disminuía drásticamente, pues estaban emigrando a Gran Bretaña o Estados Unidos, a pesar de que el turismo aumentaba, sobre todo en el norte de Jamaica. A principios de la década de los cincuenta se formaron en Kingston los primeros *sound systems* en lugares al aire libre, entre ellos, Waldron, Goodies, Count Nick The Champ, Count Jones y Tom The Great Sebastian. Estos

³⁰ Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, p. 128.

³¹ Jeff Chang, *op. cit.*, p. 36.

grupos acercaron a Jamaica las canciones de *rhythm & blues* estadounidenses que estaban de moda, y que permitirían el posterior desarrollo del *ska* y del *rocksteady*:

King Edwards empezó en 1955, cuando trajo algunos discos y un equipo de sonido a su regreso de una corta estancia en Estados Unidos. Era conocido por tener la mejor selección de discos y fue el primero en poner énfasis en el volumen. En 1959 tenía el *sound system* más poderoso de la isla, denominado Giant, y en ese mismo año fue declarado el sonido número uno de Kingston, derrocando a Reid y a Coxson.³²

Para ese tiempo ya era práctica común la competencia entre *sound systems*, para ver quién lograba mayor audiencia a partir de la potencia y el tipo de música, aspecto que el Hip Hop retomaría en forma de batallas. Gracias a la competencia, los DJ's empezaron a desarrollar sus habilidades, al mismo tiempo que empezaban a coleccionar discos raros y valiosos: " Toda la música jamaíquina desde los años cincuenta le debe mucho al DJ, ya que casi todo se desarrolló gracias al impulso de este por conseguir discos mejores y más exclusivos".³³ Efectivamente, una de las aportaciones de los DJ's jamaíquinos fue añadir la voz, aspecto en el que sobresale la figura de Winston "Count" Machuki, quien en 1956 ya sumaba efectos vocales de diferentes ritmos anticipándose al *beat box*.

La fundación o fundamentos del Hip Hop

Históricamente, se tiende a identificar al Hip Hop desde varios puntos de vista; de ellos, algunos han surgido por influencia de las industrias culturales, sobre todo la de la música: "El primer sentido del término Hip Hop se refiere colectivamente a un grupo de formas de arte relacionadas en diferentes medios (visual, sonido, movimiento) que fueron practicadas en los barrios afrocaribeños, afroamericanos y latinos en la ciudad de Nueva York en los años setenta".³⁴ El segundo concepto o visión, por cierto de los más di-

³² Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, p. 132.

³³ *Ibid.*, p. 135.

³⁴ Joseph G. Schloss, *op. cit.*, pp. 4 y 5.

fundidos entre la población en general, es el de una “forma de música popular que fue desarrollada fuera de la cultura Hip Hop [...] también conocida como ‘música rap’, resultado de la interacción entre la cultura Hip Hop y la industria de la música preexistente”.³⁵ Una tercera y última interpretación del término Hip Hop se refiere a “una especie de designación geográfica flexible para la juventud afroamericana contemporánea, independientemente de que tenga alguna conexión abierta con la música rap o con otras artes del Hip Hop”.³⁶ Al margen de que para efectos de la presente investigación retomemos el primer sentido interpretativo del Hip Hop, consideramos que ninguno de los tres conceptos es más legítimo que otro, ya que cada persona se identifica con el Hip Hop según sus propias necesidades de expresión, y justamente en eso radica su riqueza y diversidad, a partir de sus prácticas y sus conceptos.

En el ámbito del Hip Hop, “fundación” es un concepto usado por *b-boys* y *b-girls* “[...] para referirse a un conjunto casi místico de nociones acerca del *b-boying* que pasa de maestro a estudiante. Además de los movimientos físicos reales, incluye la historia y la forma de los movimientos en general, estrategias para improvisar, filosofía sobre la danza, asociaciones musicales y muchos otros temas”.³⁷

De acuerdo con esta premisa, entre los *b-boys* es común pensar que una persona con “estilo” tiene muchas posibilidades de aprender la técnica, pero que alguien con técnica no necesariamente adquirirá un estilo, sobre todo, si no tiene claro a partir de qué concepto desarrolla su baile. Para el legendario *b-boy* Ken Swift, los fundamentos son “el enfoque mental, filosófico, la actitud, el ritmo, estilo y carácter, combinados con el movimiento”.³⁸ Es decir, más que pasos o movimientos físicos, los fundamentos comprenden la actitud, el ritmo, el estilo, el carácter, las estrategias, la historia, la tradición, la filosofía y, ante todo, la formación de conceptos, categorías e incluso leyes, que no necesariamente son explícitas.

Mediante la creación de conceptos el *b-boy* podrá determinar qué es lo fundamental para él, lo decisivo, lo que determinará la complejidad de su baile. En ese sentido, “[...] dado que el concepto de fundación combina la disciplina física con la filosofía de una manera sofisticada, no debería sorprender

³⁵ *Ibid.*, p. 5.

³⁶ *Idem.*

³⁷ Joseph G. Schloss, *op. cit.*, p. 12.

³⁸ Citado en *ibid.*, p. 50.

que muchos comparen su educación en el *breaking* con el entrenamiento en artes marciales”.³⁹ Por esa razón, para muchos *b-boys* la influencia de Bruce Lee no solo está relacionada con el movimiento corporal, sino también con los conceptos y filosofía que él manejaba. No es casualidad que los inicios del Hip Hop coincidieran con el lanzamiento a la fama de Bruce Lee en Estados Unidos, en 1973. Evidentemente, al igual que las artes marciales, el *breaking* no se aprende nada más en la relación maestro-alumno, sino que es un proceso colectivo en el que los propios “estudiantes” generan procesos de aprendizaje donde se autorregulan, se autocritican y se motivan entre sí, de tal manera que la experiencia, los aprendizajes y la confianza que adquieren en la práctica del *breaking* los aplican en otras áreas de la vida.

Uno de los primeros aprendizajes adquiridos de manera colectiva es diferenciar el uso de los términos *breakdance*, *b-boying* o *breaking*, ya que entre *b-boys* se considera que la palabra *breakdance* se refiere a la parte que la industria cultural maquilló para desdibujar lo crudo de la danza (sobre todo en el contexto del Bronx de los años setenta y ochenta) y mostrarla solamente en su parte acrobática y explosiva, muy digerida para un público general, con cierto grado de descontextualización.

Otra de las características importantes de la “fundación”, fundamentos o bases, es que se aprende en una relación cara a cara, es decir, con la práctica diaria y la interacción entre *b-boys* y *b-girls*. Como señala Schloss, “Esta historia contiene muchos de los elementos principales de la experiencia típica: el papel de los amigos al traer un nuevo bailarín al redil”.⁴⁰ De acuerdo con la experiencia de algunos *b-boys* mexicanos, los fundamentos se refieren, más que a reglas o lineamientos, a bases, y hacen la analogía de que para construir un edificio se necesitan buenos cimientos, en este caso, bases y conocimiento elemental del *breaking*. Además, afirman con autocrítica: “Generamos un esquema de cómo se tenía que hacer *breakin*’ de la manera correcta, pero no nos pusimos a indagar qué era realmente ese concepto”.⁴¹ O bien, “en realidad [el fundamento] es un vocabulario que se vuelve importante aprenderlo. Los fundamentos no son pasos, son principios que debemos adoptar y adaptar para lograr nuestra máxima expresión dancística”.⁴² Bajo

³⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁴¹ *B-boy Samix, Foundation* más allá de la palabra, 2018. En: <http://bboysmx.com/2018/01/foundation-mas-alla-de-la-palabra/> Fecha de consulta: 7-02-2018.

⁴² *Idem.*

este paradigma, el *six step*, además de un paso, es un concepto basado en que, partiendo de un origen, se puede regresar a él utilizando un trayecto de seis pasos sin importar el orden, siempre y cuando haya una coherencia en la ejecución y se transforme en un ciclo continuo, pero no repetitivo. A partir de conceptualizar el baile, el *b-boy* puede definir el tipo de movimientos que utilizará en él.

Lo más importante de los fundamentos o bases es que le permiten a un *b-boy* o una *b-girl* adquirir su propia identidad, primero en lo individual y luego en el ámbito de un grupo; es decir, en sentido amplio, gracias a los fundamentos pueden conocer sus debilidades y fortalezas.

Filosofía del Hip Hop

Independientemente de quién haya sido la primera persona que utilizó el término Hip Hop, es más importante tener presentes los

elementos simbólicos y filosóficos que lo transformaron en un movimiento artístico-cultural de los jóvenes y para los jóvenes. El rapero KRS-One, quien estuvo en la fiesta fundacional del Hip Hop (aquella en el edificio de Sedgwick Avenue con el DJ Herc) escribe, en su libro de carácter histórico, filosófico y metafísico *El evangelio del Hip Hop*,⁴³ el sentido que todo *biphopero* debe tener, desde su punto de vista. Entre otras cosas, afirma que es peligroso que un *biphopero* no viva una vida productiva y llena de Hip Hop, ya que si se concentra en ser bueno en alguno o algunos elementos del Hip Hop, no termina por entender la cultura como una forma alternativa de ver el mundo. Partiendo de esta premisa, para él, quienes muestran poco respeto por dicha cultura, pronuncian la palabra Hip Hop como hip-hop (con minúsculas). Más allá de una cuestión ortográfica, KRS-One entra en el terreno de la polisemia al proponer un método para identificar los posibles significados del término:

Es cierto, se les aconseja a los *biphoperos* pronunciar *Hiphop*, así como escribir *Hip Hop* con H mayúscula, ya que es el nombre de nuestra conciencia colectiva, es la “fuerza” que nos anima a nuestro modo de vida, nuestra cultura, nuestra tribu, nuestra nación. Cuan-

⁴³ KRS-One, *op. cit.*

do el *Hiphop* y/o el *Hip Hop* se escribe *hip-hop*, se refiere a los productos de la música rap y sus actividades anexas [...] El *Hiphop* o el *Hip Hop*, cuando está mal escrito como *hip-hop* significa (*hip*) cadera o moda, (*hop*) saltar o bailar; sin embargo, esto no solo es un baile de moda [...] Deletrear incorrectamente el *Hip Hop* como *hip-hop* es negar nuestro derecho a existir como pueblo. El término *hip-hop* se usa para describir a gente real, que se reduce a ser solo personas o productos. Sin embargo, el *Hip* (con H mayúscula) viene de los antiguos africanos *hipi*, y significaba *conocer* o *ser consciente*. Es una forma de inteligencia, un conocimiento [...] Por otra parte, *Hop* (con H mayúscula), proveniente de los aborígenes americanos *hopi* (*Hopi*), significaba algo bueno o pacífico. Juntar *hipi* y *hopi* (la unión de las culturas originales en las Américas) puede simbolizar no solo la unidad de África con las civilizaciones nativas americanas, sino también una conciencia pacífica, buena conciencia o la conciencia de la paz o de la bondad.⁴⁴

En síntesis, la idea de KRS-One es que *Hiphop* o *Hip Hop* se refiere al nombre de la cultura, del arte como conciencia colectiva, mientras que *hip-hop* (con minúscula) es el producto que se puede vender.⁴⁵ El objetivo del autor al asignarle diferentes significados simbólicos al término es elevar el conocimiento de la propia existencia para no considerarlo solo entretenimiento y lograr una verdadera ciudadanía *Hip Hop*. Asimismo, siguiendo esa lógica, KRS-One propone descubrir los elementos intrínsecos de la palabra *Hip Hop*, acordes a su uso y función dentro de una comunidad:

El *Hip Hop* es la pronunciación correcta de *Hiphop*. Esta es un acrónimo/afirmación de H.I.P.H.O.P., que puede ser interpretado como Su Infinito Poder Ayudando a Gente Oprimida [*Her Infinity Power Helping Oppressed People*]. O bien, Tener Paz Interior para Ayudar a Otras Personas a Tener Prosperidad [*Having Inner Peace Helping Others Prosper*], o Sagradas Personas Integradas en la Omnipresencia Poderosa [*Holy Integrated People Having Omnipresent Power*].⁴⁶

⁴⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵ Por estos motivos, en este trabajo siempre se utiliza *Hip Hop* con mayúsculas, para definir el movimiento artístico-cultural en general.

⁴⁶ KRS-One, *op. cit.*, p. 70.

El rapero KRS-One enfatiza el contexto social en que se desarrolló el Hip Hop y la fuerza creativa de este movimiento artístico cultural, así como una forma auténtica de ser uno mismo a través de las artes:

[...] cuando todo parecía perdido y la opresión parecía permanente, una atención, protección, educación, fuerza creativa, nos independizó de todos los políticos del mundo, de las instituciones empresariales, educativas y religiosas, y se ha extendido por nuestros corazones y hogares, que fueron rescatados de la enfermedad, el odio, la ignorancia y la pobreza con un compartimiento que, finalmente, empezamos a llamar Hip Hop. Y de lo cual nunca debemos olvidarnos.⁴⁷

Efectivamente, dicha fuerza creativa fue utilizada por los pioneros del Hip Hop como un modo de expresión, autoconocimiento, diversión y sentido de pertenencia. Mucho se ha afirmado que el Hip Hop está formado por cuatro elementos fundamentales: el grafiti, el *disc jockey* (DJ), el maestro de ceremonias (MC o rapero) y el *breaking*. Sin embargo, para KRS-One:

Como hemos observado en nuestra historia de 36 años (1973-2009), el Hip Hop es una fuerza salvadora [...] Sí, el Hip Hop se ha inspirado en el desarrollo del *breaking*, del MC, del arte del grafiti, del DJ, del *beat box*, de la moda callejera, el lenguaje de la calle, el conocimiento de la calle y el emprendurismo callejero, pero todos estos elementos básicamente hicieron una cosa: nos han salvado.⁴⁸

Como se observa, KRS-One piensa que, más allá de los cuatro elementos habitualmente considerados parte del Hip Hop, existen otros que también son parte esencial de dicha cultura y a los cuales, para muchos *b-boys* mexicanos, como permanentes e inamovibles. De ellos, para muchos es uno de los principales elementos del Hip Hop que hay que desarrollar y alimentar, al margen de la destreza que se tenga en el baile, las rimas o la escritura.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

Las manifestaciones culturales provenientes de lo popular urbano han generado procesos de relevancia social, con la creación de movimientos juveniles a lo largo del territorio nacional. El Hip Hop es un movimiento cultural que ha aglutinado a varias generaciones de jóvenes que han visto en el *breaking* una forma de expresión, comunicación y convivencia. El término *break* proviene del lenguaje musical del jazz y se refiere a la parte instrumental que no hay melodía y solamente permanece el elemento percusivo.

II. El **BREAKING**: danza urbana de la cultura Hip Hop

Los DJ's de Hip Hop dotaron una muestra o fragmento corto de alguna pieza musical que se repite en forma de *loop*. Como ya se mencionó, cuando los *b-boys* y *b-girls* contaron con más tiempo para mostrar su baile a partir del uso de un *break* más largo, se abrió espacio para el desarrollo del *breaking*. Este, según Andrés Rodríguez, “[...] se baila vestido con ropas deportivas de colores chillones, con movimientos robóticos y acrobáticos que incluyen contorsiones musculares y algunos giros realizados en el suelo con la espalda y la

cabeza. En sus coreografías más complejas el *breakdance* exige a los bailarines, en muchos casos, una forma física atlética, protectores corporales y algunas mínimas medidas de seguridad.¹ Si partimos de un conocimiento muy general del baile, se corre el riesgo de dejar de lado muchos aspectos esenciales del discurso corporal del *breaking* y también el elemento rítmico, el baile mismo, como veremos más adelante.

El *breaking* es una danza en constante transformación, pero al mismo tiempo, sus cimientos están claramente identificados. A diferencia de estilos como el *bustle* (baile característico de los años sesenta), cuyos pasos homogéneos y sin movimientos complicados robóticos de los años setenta), creada a mediados de los años sesenta), cuyos pasos encajaban a la perfección dentro del compás de cuatro tiempos (4/4), los movimientos frenéticos de *lockin'* de la costa oeste, permitieron el desarrollo de una gramática del *breaking*. En sus inicios, emulando la "línea apache", las pandillas bailaban *up rock* como parte de un proceso de cambio, es decir, en su momento prefirieron sustituir el hecho violento de la "línea apache" por elementos simbólicos adaptados al baile. Así, a principios de la década de

¹ Andrés Rodríguez, *ABC de la música moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 53.

los setenta, el *breaking* estaba formado principalmente por movimientos provenientes del *up-rocking*, que tiempo después le abriría las puertas de la industria del cine en Hollywood. En 1983 el *breaking* apareció en una película que daría la vuelta al mundo y que se considera la primera que abordó el movimiento Hip Hop: *Wild Style*, del director Charlie Ahearn.

El *breaking*, en tanto elemento dancístico de la cultura Hip Hop, tiene sus inicios en la década de los setenta; su proceso de mundialización se lleva a cabo en los años ochenta, con una breve desaparición de su práctica en el espacio público y un resurgimiento vigoroso en la actualidad. Un elemento contextual poco estudiado fue el *northern soul* surgido en Inglaterra a mediados de los años sesenta, baile que experimentó muchas de las condiciones que llevarían al surgimiento del *breaking* en la Gran Manzana, en un paralelismo entre Estados Unidos y el Reino Unido. El *northern soul* era una música y baile de jóvenes, para jóvenes de clase trabajadora. Era música totalmente *underground* con la que los jóvenes blancos del Reino Unido podían bailar con un ritmo rápido, pero como fondo tenía la música “negra” norteamericana. El uso de drogas permitía mantenerse en la pista durante toda la noche; la característica esencial era el baile con grabaciones de artistas desconocidos en su momento, para experimentar con el *funk*, que se sentía muy lento. Este baile se recreaba en lugares alejados de las fábricas, en las regiones de Wigan, Manchester, Blackpool y Cleethorpes. Como relata Dave Godin, el londinense dueño de una tienda de discos que acuñó el término *northern soul*: “Me di cuenta de que la gente que procedía del norte no compraba lo que más tarde se llamaría *funk*, así que empecé a utilizar el término *northern soul*, lo que quería decir que cuando teníamos la tienda llena de gente del norte, ese estilo de música era el único que habíamos de poner. Así fue como empezó todo”.²

El *northern soul* era practicado en uno de los clubes más importantes, el Twisted Wheel, un sótano de Manchester. Lamentablemente, fue cerrado en 1971 por el uso de drogas que permitían bailar a los chicos de manera acelerada y gimnástica. Ejemplos de *northern soul* fueron las piezas *There’s a ghost in my house* de R. Dean Taylor y *Tainted love* de Gloria Jones. En un futuro sería interesante estudiar los elementos comunes que tuvieron estos bailes y de qué manera la cultura Hip Hop influyó al *northern soul*.

Después de practicarse el *b-boying* por más de cinco años consecutivos, varios integrantes de *crews* de color decidieron dejar de bailar en 1978. La gran mayoría de los jóvenes se dedicó a bailar *hustle*, *freak dancing*, *popping*, y ahora los puertorriqueños empezaban a bailar *breaking* sin intención de

² Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, p. 101.

abandonarlo por mucho tiempo. Prueba de ello es que la propia iglesia católica de Saint Martin's, localizada entre las avenidas 182 y Crotona, "[...] empezó a patrocinar batallas de *breaking* en su gimnasio, con la participación de sacerdotes locales como jueces. Es bien sabido que los *crews* que tomaban parte en las batallas eran The Disco Kids (TDK), The Apache Crew, Star Child La Rock y TBB [cuyos integrantes eran, en su gran mayoría, de origen puertorriqueño], aunque los Rockwell fueron considerados por mucho los mejores".³

Cuando habían ganado muchas batallas, numerosos chicos

Ibid., p. 89.

Fue tal el auge y popularidad que empezó a alcanzar el *breaking*, que surgieron clubes asociados con el Hip Hop, entre ellos el Negrit (dirigido por la promotora Ruza Blue y el músico y cineasta Michael Holman) y el emblemático The Roxy, fundado por Steve Bauman, Richard Newhouse y Steve Greenberg, adquirido en 1985 por Gene DiNino. "Uno de los grandes momentos del Negrit fue cuando el Rock Steady Crew batalló contra los Floor Masters, un *crew* del Bronx que después sería conocido como los New York City Breakers".⁴

Richie Colon, quien pensaba que el *breaking* no tenía sentido si no había contra quién batallar. A pesar de que no conoció a Kool Herc, a Bambaataa o a Flash, siempre habló con mucho respeto de estos DJ's pioneros del Hip Hop. Después de pasar los fines de semana viajando y buscando por todo Manhattan a *b-boys* contra quienes batallar, asumió el nombre con el que era conocido por sus movimientos "locos" con las piernas: Crazy Legs. Tenía el sueño de crear su propio *crew*, que se hizo realidad al integrarse al famoso Rock Steady Crew (formado en 1977 por los *b-boys* Jimmy Dee y Jimmy Lee), donde tuvo entre sus compañeros a Ty Fly, Ken Swift, Frosty Freeze, Devous Doze y Take 1, entre otros. En 1981, ante el prestigio que había adquirido el Rock Steady Crew, el fotógrafo y cineasta de la cultura Hip Hop especializado en grafiti, Henry Chalfant, los invitó a presentarse en el Lincoln Center para batallar contra los Dynamic Rockers, actuación que fue transmitida por la televisión local y difundida por *The New York Times*, *The Village Voice*, *The Daily News* y *National Geographic*, y que les dio fama mundial. Actualmente el Rock Steady Crew tiene franquicias en varios países.

³ Steven Hager, *op. cit.*, p. 83.

los Rockwell, como fue el caso de un adolescente de 14 años llamado Richie Colon, quien pensaba que el *breaking* no tenía sentido si no había contra quién batallar. A pesar de que no conoció a Kool Herc, a Bambaataa o a Flash, siempre habló con mucho respeto de estos DJ's pioneros del Hip Hop. Después de pasar los fines de semana viajando y buscando por todo Manhattan a *b-boys* contra quienes batallar, asumió el nombre con el que era conocido por sus movimientos "locos" con las piernas: Crazy Legs. Tenía el sueño de crear su propio *crew*, que se hizo realidad al integrarse al famoso Rock Steady Crew (formado en 1977 por los *b-boys* Jimmy Dee y Jimmy Lee), donde tuvo entre sus compañeros a Ty Fly, Ken Swift, Frosty Freeze, Devous Doze y Take 1, entre otros. En 1981, ante el prestigio que había adquirido el Rock Steady Crew, el fotógrafo y cineasta de la cultura Hip Hop especializado en grafiti, Henry Chalfant, los invitó a presentarse en el Lincoln Center para batallar contra los Dynamic Rockers, actuación que fue transmitida por la televisión local y difundida por *The New York Times*, *The Village Voice*, *The Daily News* y *National Geographic*, y que les dio fama mundial. Actualmente el Rock Steady Crew tiene franquicias en varios países.

Existen referentes importantes en el desarrollo del *breaking*, además de la evidente combinación de movimientos aeróbicos y rítmicos en su interpretación, que le permitieron ir configurando, en diferentes periodos de su historia, su actual gramática de movimientos: la influencia de ciertas danzas ancestrales africanas, la confrontación del capoeira brasileño (arte marcial con reminiscencias de danzas de Angola), la agilidad del kung fu, el influjo de la gimnasia olímpica, el tap, el charleston, la salsa y el *funk*. Sin embargo, en este trabajo nos centramos en sus orígenes y contexto sociocultural más inmediatos, aquellos de la década de los setenta en la ciudad de Nueva York.

De acuerdo con un punto de vista distinto, en realidad los jóvenes del Bronx de los años setenta, como Crazy Legs, no conocían ninguna de esas disciplinas dancísticas y solo tenían influencia di-

recta de la música y el baile de James Brown. Debido al valor del baile urbano entre la población juvenil, en los años setenta la pista se dividía básicamente entre quienes gustaban del *hustle* y quienes preferían bailar *breaking*, aunque había otro sector que disfrutaba de los dos estilos. A lo largo de su histo-

ria, el *breaking* ha sido nombrado de diferentes maneras dependiendo del concepto, alcance y visión del baile:

En sus primeros momentos, la danza tuvo diferentes nombres, como *burning*, *downrocking*, *going off*, *scrambling*, *the boyoing* y muchos otros. Vistos en retrospectiva, muchos de esos nombres se refieren a aspectos específicos de la danza. *Burning*, por ejemplo, apunta a algunos movimientos que implican un insulto o a que los han superado en el baile. *Downrocking*, a aspectos de la danza ejecutados en el piso. *Going off* se aplica al uso de movimientos exuberantes. *Scrambling*,

a los movimientos exuberantes hechos en el piso. *The boyoing*, a los procesos de bajar al piso y volver a subir. El hecho de que no parezca haber existido una palabra única para describir todo el baile, sugiere que a lo largo del tiempo no fue visto como un estilo completo e independiente.⁵

A principios de la década de los setenta la práctica dancística se estandarizó con el nombre de *b-boying* que, como ya señalamos, tiene en su origen el uso del término *b-boy*, acuñado por el DJ Kool Herc para referirse a los chicos que esperan el *break* en la pieza para mostrar sus habilidades en el baile y llegar a un punto explosivo en su interpretación. Actualmente es inusual que los *b-boys* bailen con su nombre de pila; generalmente escogen nombres que describen las facultades que desean proyectar en sus danzas y les agregan el título de *b-boy* o *b-girl*. El sobrenombre muchas veces es dado por algún maestro o por la propia comunidad, o bien, asumido por ellos mismos. Las palabras *b-boying* y *breaking* tratan de incluir todos los aspectos esenciales que están implícitos en la cultura Hip Hop y no solo el comercial, al cual se asocia el *breakdance*, como ya se mencionó. Otro factor que condujo al desarrollo de *breaking* fue, sin duda, la presencia de James Brown, cantante, compositor, director de orquesta y bailarín, cuyas composiciones en ritmo de *funk* y *soul* crearon un idioma musical completo, y que al mismo tiempo sentó las bases de la música Hip Hop. Canciones como *Sex machine*, *I got you*, *Funky drummer* sea la pieza más sampleada por los DJ's de Hip Hop, enfatizaban el lado percusivo de todos los instrumentos con que fueron graba-

⁵ Joseph G. Schloss, *op. cit.*, p. 58.

das, combinando las síncopas con polirritmias vertiginosas, que en su conjunto irremediamente hacían bailar a la gente. En 1969 Brown disfrutaba de su éxito *Get on the good foot* y se convirtió en una gran influencia entre los que gustaban del *breaking*, al realizar movimientos semiacrobáticos en sus presentaciones, lo que permitió que su baile fuera conocido por muchos chicos alrededor de Nueva York.

Sus giros, sus movimientos rápidos, su balanceo con las rodillas y sus “bajadas” al piso fueron imitados por varios artistas, desde Michael Jackson hasta Mick Jagger. Como lo afirmó Crazy Legs, “la única influencia inmediata fue el estilo de baile de James Brown”.

Se puede decir que la etapa que cimentó las bases del *breaking* corrió de finales de los años sesenta hasta 1974, justamente los años de emergencia y ebullición de las pandillas como formas de sobrevivencia y, posteriormente, como diversión. Este fenómeno fue aprovechado por los primeros *b-boys* para frenar la violencia de su entorno con la práctica del *breaking*, entre ellos, Clark Kent, Tricksy, The Amazing Bobo, El Dorado Mike y los gemelos Nigga Twins (formado por Kieth y Kevin Smith en 1972). Una segunda fase del desarrollo del *breaking*, como ya fue señalado, viene con la aparición del DJ Charlie Chase, quien mezclaba los *breaks* utilizando su herencia musical latina, entre otros elementos, y con la creación de los primeros *crews*, como el Rock Steady Crew (que se encargó de desarrollar la mayoría de los actuales movimientos del *breaking*), así como los New York City Breakers, antes llamados Floor Master Crew.

Sobre el Rock Steady Crew, dice KRS-One:

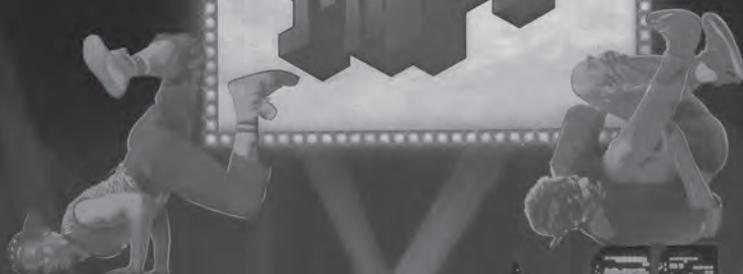
Si bien el *break-dancing* (un término repudiado por todos los *b-boys*) comenzó con *crews* como los Nigga Twins, los Zulu Kings, el Salsoul Crew, los City Boys, Freeze Force, Starchild La Rock, los Disco Kids y el KC Crew, los más influyentes fueron sin lugar a dudas los Rock Steady Crew. Fundados en 1977 por Jojo Torres, Jimmy Lee, Mongo Rock, Spy y Jimmy Dee, los Rock Steady Crew reunieron lo mejor de la segunda ola de *b-boys* latinos que habían llegado a dominar el campo, ya que habían emigrado del Bronx a principios de los años setenta.⁶

⁶ KRS-One, *op. cit.*, p. 114.

THE MUSIC AND BREAK DANCE EXPLOSION OF THE SUMMER!



*With the incredible
New York City Breakers
and Rock Steady Crew
and the sensational
music of Grandmaster
Melle Mel and
The Furious Five,
Africa Bambaataa &
The Soul Sonic Force
+ Shango and
many, many more...*



A HARRY BELAFONTE AND DAVID V. PICKER PRODUCTION
"BEAT STREET" MUSIC PRODUCED BY HARRY BELAFONTE AND ARTHUR BAKER EDITED BY DOV HOENIG
PRODUCTION DESIGNER PATRIZIA VON BRANDENSTEIN DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY TOM PRIESTLY, JR. ASSOCIATE PRODUCER MEL HOWARD
STORY BY STEVEN HAGER SCREENPLAY BY ANDY DAVIS BY DAVID GILBERT & PAUL GOLDING
PRODUCED BY DAVID V. PICKER AND HARRY BELAFONTE DIRECTED BY STAN LATHAN
PRINTS BY DE LUXE ORIGINAL SOUNDTRACK ALBUM AVAILABLE ON ATLANTIC RECORDS & TAPES

PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED
SOME MATERIAL MAY NOT BE SUITABLE FOR CHILDREN

DO NOT RETURN

Orion PICTURES
A Time Warner Company

840066
BEAT STREET

En los años ochenta se desarrolla otro elemento fundamental del *breaking*, el *power move*, movimientos acrobáticos que exigen al *b-boy* o *b-girl* mucha fuerza, velocidad y resistencia. Como ya se mencionó, el Rock Steady Crew y los Dynamic Rockers protagonizaron una batalla en el Lincoln Center de Nueva York en 1981, transmitida por diferentes medios de comunicación, y que después formó parte de *Style Wars*, documental de Tony Silver y Henry Chalfant (1982). Esto dio una gran difusión al *breaking*, sobre todo en lo relacionado con los movimientos de poder, un fuerte estímulo para que los jóvenes se interesaran en el baile. Fue también el momento de la difusión masiva, por la exhibición de las películas que tuvieron al Hip Hop como tema central: *Breakin'* (1984), *Breakin' 2: Electric Boogaloo* (1985) y *Beat Street* (1984), entre otras.⁷ Así, el *breakdance* se dio a conocer en muchos países y, poco a poco, su práctica se extendió por todo el mundo.

Para el investigador Jeff Chang, el fotógrafo y productor Henry Chalfant es uno de los precursores de la industria cultural del Hip Hop, por haber creado documentales como *Style Wars* (1982) y *Flyin' Cut Sleeves* (1993). Como ya se describió, en el primero se muestra la batalla entre el Rock Steady Crew y los Dynamic Rockers en el Lincoln Center en 1981. La comercialización y masificación del *breaking* se extiende cuando los New York City Breakers participan en la ceremonia de clausura de las Olimpiadas en la ciudad de Los Ángeles, en 1984. A lo largo de su desarrollo, no solo se ha estudiado el *breaking* con una mirada externa; ha sido objeto de estudio de la misma comunidad de *b-boys* que, además de haber sido pioneros del baile, lo fueron en la documentación del *breaking*, entre ellos, PopMaster Fabel, Thomas "T-Bopper" Guzmán Sánchez, Alien Ness, Ken Swift, Trac 2 y Mr Wiggles.

⁷ De la amplia oferta de películas y documentales de la industria del cine y video que abordan la cultura Hip Hop destacan *Breakin'*, *Beat street*, *Style wars*, *Wild style*, *Planet b-boy*, *The freshest kids*, *Detours*, *B-girl the movie*, *The LXD*, *Flashdance*, *Battle of the Year movie*, *You got served*, *Respond to the sound 1 y 2*, *From mambo to hip hop*, *Scratch*, *Scribble jam*, *Once upon a time in New York: the birth of hip hop*, *disco and punk*; *Inside the circle*; *Turn it loose*, *Bouncing cats*, *Breakin' n' enterin'*, *Beat this: a hip hop history*; *Big fun in the town*; *Stolen moments: red hot + cool*; *Founding fathers: the untold story of hip hop*; *Rubble kings*, *Freestyle session*, *Body rock*, *The b-boy mercenaries* y *The get down*, entre muchas otras.

El boom de las discotecas y el papel del DJ

Si nos basamos en el término francés *bibliothèque*, la palabra *discothèque* nos remite a una biblioteca de discos. Sus orígenes se remontan a Marsella, donde los marineros encargaban sus colecciones de discos en las bodegas de los cafés cuando se adentraban en el mar. El primer sitio que utilizó el término fue el bar parisino La Discothèque, que, al ser tiempos de guerra, no tenía música en vivo y por lo tanto ponía discos de jazz para bailar. No mucho tiempo después, más que un lugar donde sus asistentes pudieran escuchar su propia música, se convirtió en un sitio sofisticado, con glamur, por lo que la gente empezó a acudir con sus mejores trajes de gala. Aun así, no fue sino hasta 1947 cuando Paul Pacine abrió un espacio parecido a lo que actualmente entendemos como *discotheque*: Whiskey-A-Go-Go.⁸

En Nueva York, el primer local que reunió todos los elementos necesarios para ser considerado un club fue Le Club, que no por casualidad fue abierto por un francés. Este lugar competía con los clubes de jazz, que también eran muy socorridos. Una de las características más importantes de las *discotheques* era que, gracias a un potente equipo de luz y sonido, el uso de una parafernalia adecuada y un buen DJ, la experiencia de los asistentes de las *discotheques* era que el DJ dejó la radio para incorporarse a la pista de baile, cambió su esencia; en lugar de seleccionador de discos, era el personaje central que tenía la obligación de estar atento a la respuesta del público y provocar estardos de ánimo diferentes: “En el momento en que la relación entre la música y el público fue interactiva, el público entró a formar parte del evento, de alguna manera, el público era el evento, y el DJ, un controlador interactivo del placer”.⁹

A finales de los años sesenta el concepto de la *discotheque* ya había cambiado al incorporar elementos tecnológicos con un buen equipo de luz y sonido, el papel del DJ y la diversidad de clases sociales que asistían, en menos de un cuarto de siglo la idea de bailar mientras alguien “pinchaba” discos evolucionó rápidamente:

⁸ Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, p. 65.

⁹ *Ibid.*, p. 91.

El impresionante éxito de las discotecas comenzó a sugerir una fórmula para el negocio del entretenimiento en los elusivos setenta: sacar a la gente de sus vecindarios y dejarla vagabundear en la desolación del distrito de los depósitos industriales con ningún otro reaseguro que una dirección garabateada por algún amigo en un pedazo de papel; darles un subidón de sonido cuadrafónico y el estímulo de prendas satinadas bajo luces estroboscópicas; agregar un poquito de perversión; limitar la entrada a unos pocos elegidos mediante una política de membresía y... vendrán en manadas.¹⁰

Con el uso de la tecnología y la proliferación de los DJ's, al principio de la década de los sesenta se crea una compe-

¹⁰ Peter Shapiro, *La historia secreta del disco, sexualidad e integración racial en la pista de baile*. Argentina, Caja Negra, 2015, p. 264.

tencia entre ellos, que después sería llamada *white labels* (práctica de quitarles las etiquetas a los discos para dificultar su reconocimiento); es decir, los DJ's les quitaban las etiquetas a sus vinilos para esconder el sello discográfico, o en otros casos, les asignaban un nombre falso, actividad que después sería retomada por los DJ's de Hip Hop para mantener en secreto sus *breaks*:

Rob Bellar fue el primero en versionar y cambiar el nombre de las canciones. Por consiguiente, "What a wonderful night for love" de Bobby Paterson se convirtió en "What a wonderful" de Benny Harper. Esta moda se extendió como un virus: "Double cookin" de Checkerboard Squares se transformó en la un tanto ridícula "Strings a-go-go" de Bob Wilson Sound, y "Crazy baby" de Los Coasters se convirtió en "My heart's wide open" de Freddie Jones.¹¹

¹¹ *Ibid.*, p. 121.

Para mediados de la década de los setenta, en Nueva York había unos 200 clubes, entre ellos, el Gallery, el Flamingo, el SoHo Place, el Reade Street y el Tenth Floor. Sal Abbatiello, propietario del club Disco Fever en el Bronx, recuerda que entre 1977 y 1985 “el ambiente era violento”. En realidad, todo el barrio lo era:

Abríamos siete noches a la semana. El lunes era como un sábado. Teníamos a Grandmaster Flash los lunes, Lovebug Starski los martes, conseguí a Eddie Cheba para los domingos, y le di a Kool Herc una noche, Kool Herc tiene una noche con Clark Kent. Siempre quise conseguir a DJ Hollywood [...] Al final, convencí a Hollywood y trabajaba los miércoles. Y también está Jun-Bug [...] Costaba dos dólares la entrada. Nunca lo anunciaban,

nunca hablaban del club en la radio, solo de boca en boca.¹²

El Fever era el club popular más grande de Nueva York, pero, a diferencia del Manhattan y el Studio 54, con toda su parafernalia y glamur, tenía a los mejores DJ's y, por lo tanto, la mejor música. Como escribió Bob Casey en el *New York Sunday News*: “Las discotecas desempeñan el mismo papel que el que tuvieron las salas de baile con arañas de cristal durante la Depresión”.¹³ Con la multiplicación de las discotecas, se expandió la vida nocturna. No era necesario tener un local completamente acondicionado, bastaba la presencia de un DJ para que hasta una pizzería se convirtiera en discoteca:

¹² *Ibid.*, p. 244.

¹³ *Ibid.*, p. 179.

Los primeros tiempos del disco inspiraron grandes avances en la reproducción de sonido de los clubes, en el equipo disponible para el DJ y, por supuesto, en la música y en los estilos que se ponían. Las ondas llegaron hasta Brooklyn, el Bronx y Harlem, donde DJ's de discotecas móviles como Ron Plumber, Grandmaster Flowers, Maboya y Pete DJ Jones pusieron su propio sello en la música y ayudaron en el nacimiento del Hip Hop.¹⁴

Cuanto más se extendía la música disco por Nueva York, la interpretación de los DJ's se refinaba, hasta trascender el mero papel de seleccionadores de música. Tal fue el caso del DJ Walter Gibbons, quien trabajaba en el Galaxy 21, que abrió sus puertas de 1972 a 1976. Gibbons exploró el uso de patrones rítmicos de percusión y creó una narrativa sonora a partir de pequeñas frases musicales. Con esta acción perfiló la que luego sería una de las características de los DJ's de Hip Hop, cortar y pegar para alargar los *breaks* de batería y percusiones: "Remezclar es una parte vital de la industria del baile actual, como instrumento de *marketing* y como una fuente creativa para los DJ's. Sus raíces se asentaron con firmeza en la era disco, cuando los DJ's aprendieron a transferir el tipo de mezcla en directo que habían llevado a cabo, extendiendo las introducciones y los *breaks*, en cinta o con el tiempo, a vinilo".¹⁵ Para llegar a lo que hoy en día conocemos como DJ moderno fue necesario un periodo de exploración de las posibilidades de las mezclas y del arte de la programación, con la finalidad de manipular el sonido. Sin embargo, lo

principal era comprender las necesidades de la audiencia y la dinámica propia de la pista de baile.

Mientras por un lado se desarrollaba el sonido del *funk* con fuerte influencia latina de la música disco, por el otro, el sonido del eurodisco emergía de la mano de los productores y compositores Giorgio Moroder, Jean-Marc Cerrone y Pete Bellotte; con

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, p. 196.

el tiempo se le conocería como *hi-energy*, *hi-nrg* o simplemente *nrg*, y su característica principal era que el *funk* adquiría mayor velocidad. Sus principales impulsores fueron Donna Summer, Sylvester James y Harris Glenn Milstead, mejor conocido como Divine, y se convirtió en el estandarte de las pistas de baile de jóvenes blancos gays en prácticamente todo el mundo. El *hi-energy* fue el resultado del colapso de la música disco comercial, maduró en los clubes de blancos de clase alta en Nueva York y acompañó la liberación de la comunidad gay.

A veces se cree que el Hip Hop fue la respuesta del gueto al carácter homosexual de la música disco; sin embargo, además del *funk*, la música disco era el género que ponían los Dj's de Hip Hop antes de que la comunidad mezclara sus propios temas. Basta recordar el caso de *Good times* de Chic, éxito de Grandmaster Flash e imprescindible en los inicios del Hip Hop. O bien, *The Mexican* de Babe Ruth, banda de rock británica conocida en 1971 como Shacklock, uno de los discos más sonados en el club Loft y que luego se convertiría en una pieza emblemática del Hip Hop.

A principios de la década de los cincuenta, el *rock and roll* nacía como una respuesta cultural

de que el sistema económico hegemónico era sinónimo de riqueza material y espiritual; sus principales adeptos eran los jóvenes. Pero a la llegada de los años setenta, el *rock and roll* empezó a tener competencia con la irrupción mundial de un nuevo género, la música disco:

Sus raíces las encontramos en las minorías homosexuales, negras y latinas de los Estados Unidos [...] En su desarrollo adquirió características propias y novedosas. En primer lugar, inauguró un nuevo espacio social conocido como discoteque (discoteca). La exclusividad en la que devino este lugar per-

mitió considerar a esta música, sobre todo fuera de Estados Unidos a partir de 1977, como una oferta musical para la juventud adinerada.¹⁶

Debido a esa situación, el rock tuvo que diversificar sus estilos en los años ochenta creando el *heavy metal* y el *punk*, que intentaban competir con el avance de la música disco y su natural evolución: el *bi-mrg*. El desarrollo de la música disco iba de la mano del imaginario social que identificaba lo moderno con los avances tecnológicos y el glamur, pero sobre todo, se desplegó una característica propia en el baile, el alejamiento físico de los bailarines. En ese sentido, el Hip Hop le debe mucho a la música disco, al *reggae* jamaicano e incluso al *punk rock*. El Hip Hop y el *punk* compar-tieron algunos aspectos más allá de su actitud rebelde, incluso, el *punk* hizo que el mundo volteara hacia el Hip Hop. Johnny Dynell, empresario y Dj en el Mudd Club de Manhattan, especializado en música *punk*, afirmó que cuando vio por primera vez a Flash, cambió radicalmente su manera de “pinchar” los discos.

Sin duda, los grandes presupuestos utilizados en la industria musical surgieron de la mano del rock; no obstante, a mediados de los años setenta empezó a decrecer el consumo del rock debido al surgimiento de otros subgéneros, como el *heavy metal*, el *hard rock*, el *punk rock* y el progresivo. En este contexto, la música disco tuvo un papel importante en la generación de nuevos recursos económicos a las grandes compañías discográficas, lo que se hizo más evidente cuando la radio empezó a abandonar al rock para cambiarlo por la música disco.

En 1975 el tema *Never can say goodbye* de Gloria Gaynor ocupaba el primer lugar como álbum de música disco, seguido por *Do it til you're satisfied* de BT Express. Fue tal el éxito de ambos, que llegaron a transformar la manera de promocionar la música de la industria discográfica: las grabaciones tenían que pasar forzosamente por la mano de los Dj's. Los clubes, los bares, incluso los restaurantes, se dieron cuenta de que incorporando un Dj de música disco y una pista de baile incrementaban considerablemente sus utilidades.

Aunado a lo anterior, con la película *Fiebre del sábado por la noche*, estrenada el 16 de diciembre de 1977, se masificó la influencia de la música disco. Basada en el relato de Nik Cohn publicado en la revista *New York* con el título “Tribal rites of the new saturday nights”, trataba acerca de la vida de un italo-americano de clase trabajadora. La música de los Bee Gees

¹⁷ Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, p. 215.

¹⁸ *Ibid.*, p. 146.

En realidad, la música disco predijo una era de grandes cambios sociales y una forma de celebrar las libertades ganadas por las minorías. Así, la primera

Antes de que el éxito comercial convirtiera a la música en una perversión de políester en sí misma y la arrancara del ambiente gay *underground* neoyorquino [...] la música disco era lo mejor, lo más sexy, lo más redimido y la música de baile más sensual que jamás hubiera existido. Dependía de la maestría musical, y con frecuencia era poética y lírica, podía ser tan experimental y tan profunda como se deseara, y siempre *funcky*. Hoy en día el nombre “disco” está relacionado con *Fiebre del sábado por la noche*, los Bee Gees, ABBA, Village People, las recopilaciones y clubes retro horreras. En su momento, sin embargo, para su familia original, era una palabra de salvación.¹⁸

Otros proponen, sobre todo los musicólogos, que la música disco empezó en Filadelfia, a través de una canción que resume la cultura disco: *Love is the message* del grupo MFSB (1973). Desde 1969 la cultura gay había tomado las calles de Nueva York, cuando en el Stonewall Inn, bar gay ubicado en Greenwich Village, estallaron los disturbios que iniciarían el movimiento de liberación y lucha por los derechos civiles de dicha comunidad, tras décadas de discriminación, opresión y humillaciones. Después de una redada policíaca en el bar, los asistentes respondieron a los ataques. Al mismo tiempo, cerca del Stonewall, en otro bar, llamado Haven, el DJ Francis Grasso tocaba la grabación *I'm a man* de Chicago Transit Authority, que llenaba la pista de baile con un ritmo vigoroso y redescubría las reglas para “pinchar” discos en los clubes. Puede decirse de Grasso que fue el primer DJ moderno que perfeccionó la técnica de cuadrar el compás entre el final de una pieza y el inicio de otra para que el pulso no se perdiera. Estos dos acontecimientos condujeron al auge de un ritmo primero *underground*, listo para emanciparse:

Fue fundamental para su difusión: “Los Bee Gees fueron para el disco lo que Elvis Presley para el *rhythm & blues*, lo que Diana Ross para el *soul*, lo que Dave Brubeck para el jazz. Lo hicieron accesible para gente de raza blanca, heterosexual y de clase media, al arrastrarlo del gueto subcultural a la luminosidad de la corriente comercial”.¹⁷ Así, el cine de Hollywood entró en escena y una gran mayoría de los jóvenes del mundo se volvió *fan* de la música disco.

de la banda de rock-funk Barrabás, que tenía un sonido afrolatino. A

¹⁹ *Ibid.*, p. 164.

Sin lugar a duda, el Loft fue un espacio ideal para la experimentación sonora, para “escarbar” discos raros, como fue el caso de la

El Loft no tenía nada de especial y no era muy grande. Pero era acogedor, tenía un equipo de sonido para uso doméstico estupendo, y en Mancuso tenían a un director musical con un perspicaz oído para lo espectacular, para crear atmósferas y ritmos contundentes. Mancuso, que era tanto un producto de la era psicodélica como un aficionado a la música negra, concibió el Loft como una serie de fiestas de alquiler, cuya invitación se reducía a amigos cercanos.¹⁹

quien sentó las bases de la era moderna de los clubes: que trabajaba en el legendario club The Loft, David Mancuso, con el poderoso rock. Este contexto fue aprovechado por un DJ esta razón, la música disco fue el único género que pudo competir clubes se transformaron en clubes gay de la noche a la mañana. Por neoyorquina se volvió un mercado valioso, al grado de que varios y quedaban en el olvido los ritmos bailables; la comunidad gay terminaba la era del rock psicodélico, se abría paso al progresivo en que fallecen Janis Joplin y Jimi Hendrix. Con estos hechos co. La banda británica The Beatles se separa en 1970, mismo año pandilla los Angeles del Infierno asesinó a una persona del público. En un concierto gratuito y al aire libre de los Rolling Stones, la varon al desarrollo de la música disco: a finales de los años sesenta, Fueron varios los acontecimientos sociales y musicales que llevaron a un desarrollo de la música disco: a finales de los años sesenta, papel muy importante y especial en el desarrollo del baile. mayor duración y más rítmicas), lo que dio al DJ de los clubes un Con ella surgieron las canciones creadas para la pista de baile (con de la música disco con las aportaciones de Sly & the Family Stone y la orquestación del sonido Filadelfia de Gamble and Huff. mitad de la década de los sesenta fue el escenario del surgimiento

Así, *Woman* y *Wild safari*, de esta banda, se convertirían en clásicos en el Loft. Se mencionó ya otro disco que tuvo su peso en la posterior conformación de la cultura Hip Hop, *The Mexican* de Babe Ruth; su LP *First base* se hizo famoso con ese tema y la mayoría de los DJ's de Nueva York empezó a buscarlo, incluidos los del Bronx, quienes lo convirtieron en un himno de los *b-boys*. “Los mejores DJ's de *discotheque* son estrellas *underground* que descubren álbumes que habían sido ignorados con anterioridad, importaciones, temas de LP y sencillos difíciles de encontrar; con el poder de hacer que el público grite y mezclándolos sin parar, bailarás hasta que te desplomes”,²⁰ escribiría Vince Aletti, crítico de la música disco.

Otro club emblemático que contribuyó a la propagación de la música disco fue, sin duda alguna, el Studio 54 creado por Steve Rubell e Ian Schrager, club opulento, glamuroso, visitado por personajes como Bianca Jagger; Margaret Trudeau, esposa del primer ministro canadiense; las actrices Liz Taylor y Liza Minelli, John Travolta, Michael Jackson, Woody Allen y Diana Ross, entre otros. Se decía que tenía el sistema de luz y sonido más caro de las discotecas, de modo que los “famosos” podían sentirse en su ambiente, pero dentro del espacio público. Studio 54 era lo contrario a la tradición de los clubes originales de disco, pues era sinónimo de glamur y de dinero (de este lugar nació la tradición de filtrar el acceso a la entrada de las discotecas, con el “cadenero”). Sin embargo, había otro público, sobre todo en el *underground*, que lo concebía como algo muy alejado: “Muchos lo veían como el anticristo [...] El Studio 54 [afirma Vince Aletti] desbancó a la democracia de la fiesta. Era el principio del disco convirtiéndose en un negocio de otro tipo. En mi opinión, nada atractivo”.²¹ A pesar de la parafernalia y opulencia que lo distinguían, Studio 54 contaba con un DJ que se había dado a conocer en el club *underground* Hollywood, Richie Kaczor, quien descubrió el clásico de la música disco *I will survive*, escrito por Freddie Perren y Dino Fekaris y popularizado por Gloria Gaynor en 1978.

²⁰ *Ibid.*, p. 173.

²¹ *Ibid.*, p. 213.

Un suceso importante en la proliferación de los DJ's, sobre todo en el Bronx, fue el "New York City Blackout"; el 13 de julio de 1977, después del anochecer, el alumbrado público de la ciudad falló, lo que se aprovechó para el saqueo de varias tiendas, incluidas las de sonido:

Al principio, la gente estaba tranquila, charlando como si nada ocurriera. Con el correr de las horas y viendo que no había ningún indicio de que la energía volviese, algunos empezaron a hacer notar la preocupación levantando un poco más la voz [...] Johnny estuvo caminando sin rumbo, casi como un espía de esa enorme feria a oscuras en que se había convertido el barrio [...] La deriva lo llevó a encontrarse frente a un negocio de electrónica, de esos que venden equipos de audio, parlantes, amplificadores... y bandejas [tornamesas]. Johnny se dio cuenta de que era su oportunidad [...] entonces sin pensarlo [...] tiró unos piedrazos a la enorme vidriera del Royal Music [...] y se abalanzó sobre unas preciadas bandejas Stanton.²²

Los "saqueadores" salieron a las calles en lugares como Crown Heights, Bedford-Stuyvesant, Harlem, el este de Nueva York y el Bronx; como consecuencia, si en ese tiempo en el Bronx solo había unos cinco *crews* de DJ's, estos se multiplicarían después del famoso apagón.

El DJ de Hip Hop

Como ya lo señalamos, el tornamesismo o *Djing*, en el contexto de la cultura Hip Hop, surgió gracias a las innovaciones introducidas por los entonces jóvenes del Bronx para adaptarlo a un tipo de baile urbano estimulando los *breaks* de percusiones, partes fundamentales de la pieza para bailar. Herc fue el detonador del *breakbeat*. Mientras Herc mezclaba, mandaba saludos y hacía algunas rimas, dos miembros de su *crew*, Coke La Rock y Clark Kent (para muchos, los primeros raperos), utilizaban un micrófono conectado a una cámara de eco para imitar el *toasting* jamaiquino, lo que le permitía a Herc concentrarse en las mezclas:

²² Gustavo Álvarez Núñez, *op. cit.*, pp. 28-29.

Este tráfico indiscriminado de grabaciones se emparentaba con el furor que cobraron los discos que venían con *breaks* “calientes”, esos que ponían la pista “patas para arriba” y que desataban la excitación de los *b-boys* y las *b-girls*. En el verano de 1978, la revista *Billboard* contaba con sorpresa que a una disquera neoyorquina, Downstairs Records, llegaban DJ’s negros del Bronx para llevarse discos oscuros de *R&B* y *funk*, y que de ellos solo rescataban treinta segundos o los cortes de batería y percusión que contenían.²³

Se ha dicho ya que entre la música que Herc solía utilizar en sus mezclas figuraban *Give it up or turnit a loose* de James Brown, *Funky music is the thing* de Dynamic Corvettes y *Bra* del grupo Cymande, pero el sello personal de Herc fue *Apache* de The Incredible Bongo Band. La potencia de su equipo de sonido (bautizado Herculoids) fue un valioso factor de su amplio poder de convocatoria. Con su impresionante sistema de audio lograba un nivel colosal en el volumen, sobre todo en los sonidos graves.

Después de la aportación de Herc, otro DJ mejoró la precisión en las mezclas, gracias a lo cual los *b-boys* podían bailar durante el *breakbeat* con más tiempo y sin perder el pulso original de la pieza: Joseph Saddler, mejor conocido como “Grandmaster Flash”. Su apodo venía de los comics de Flash Gordon y se ganó lo de Grandmaster por su habilidad y manejo en las mezclas. Es sabido que a Kool Herc no le importaba utilizar una pieza cuya velocidad estuviera a 90 *beats* por minuto junto a otra de 120, lo que producía un cambio en el tiempo. Cuando Grandmaster Flash pudo resolver las mezclas manteniendo un ritmo y *tempo* constantes, así como la precisión en sus cortes, los *b-boys* se sintieron más cómodos al bailar. Años después, la tecnología lograría sintetizar lo que Grandmaster Flash hacía manualmente con el *sampleo*, recurso mediante el que se podía conseguir la repetición cíclica de un fragmento de música sin perder el *beat*. Con este recurso electrónico el Hip Hop alcanzó su desarrollo junto con otras músicas basadas en el *breakbeat*, como el *jungle*, el *trip hop*, el *drum’n’bass*, el *house* y el *big beat*. Otra de sus aportaciones fue perfeccionar el *scratch* (girar el disco hacia adelante y hacia atrás a la vez que se manipula el *crossfader* para producir un sonido de percusión), que azarosamente inventó el DJ Grand Wizard Theodore: “Una década después,

²³ *Ibid.*, p. 37.

este sorprendente sonido formaría las bases de todo un estilo de música DJ, hoy en día conocido como turnabilismo [...] El *scratching*, además de ser un salto conceptual enorme para convertir los platos en instrumentos, era una atracción que movía masas”.²⁴

Es importante anotar que la otra influencia de Flash fue la recibida de un DJ de música disco, Pete DJ Jones, quien ya empezaba a mezclar los *beats* sin cortes y sin pausas, es decir, de manera continua, aspectos que Herc no incluía en sus presentaciones. De ahí le surgió la idea a Flash de juntar las técnicas de los dos DJ's para crear su propio discurso musical. Flash recuerda:

Herc ponía las secciones de *breaks* de los discos, pero su ritmo no era parte del asunto [...] Ponía un disco que quizá tenía 90 *beats* por minuto y después ponía uno que iba a 110. La precisión del tiempo no era otro de los elementos, ponía discos y nunca iban al mismo compás [...] Pero la precisión del tiempo debía tenerse en cuenta, porque muchos de los que bailaban eran muy buenos. Sus movimientos estaban sincronizados. Así que me dije: tengo que ser capaz de concentrarme en una sección en particular del disco, solo el *break*, y extenderlo, pero a tiempo.²⁵

Flash es considerado un científico de la mezcla, gracias a su conocimiento casi perfecto del funcionamiento de las tornamesas. Uno de los principales problemas que resolvió fue la pre-escucha del disco que seguiría para saber en qué parte estaba la sección que quería reproducir, sin que los bailarines se dieran cuenta del cambio. Para solucionarlo, Flash creó lo que llamó *quick mix theory* (teoría de la mezcla rápida), la cual consistía en tomar un fragmento de la pieza y cortarlo a tiempo, uno detrás de otro, en menos de treinta segundos. Para ello, descubrió que marcando el disco con una línea sobre la etiqueta, como si fuera la manecilla de un reloj, y contando cuántas vueltas o revoluciones había, podía saber con exactitud dónde empezaba la frase que utilizaría para mezclar. Esta acción le permitió rebobinar inmediatamente la parte de la canción que quisiera repetir. Fue una manera muy inteligente de recapturar el principio del *break* sin levantar la

²⁴ Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, pp. 267-268.

²⁵ Citado en *ibid.*, p. 255.

aguja de la tornamesa. Esta forma de samplear y hacer *loops* de una pieza pero sin perder el pulso o *beat*, también sentó las bases artísticas del Hip Hop.

Para sorpresa de Flash, cuando presentó sus hallazgos en las tornamesas la respuesta del público no fue la que esperaba. Como él lo platica, “Pensé: lo que voy a hacer es coger la parte culminante de estos discos y las junto y las pongo a tiempo, una detrás de otra; voy a volverlos locos. Pero cuando salí estaban completamente callados. Como si fuera a dar un discurso. Estaba muy decepcionado. Muy triste. Lloré durante un par de días”.²⁶ En realidad los asistentes simplemente no daban crédito a lo que escuchaban; en otras palabras, era el preámbulo de lo que después convertiría a Grandmaster Flash en una estrella del Hip Hop. Así, en 1976, después de tocar en gimnasios, parques, canchas de baloncesto y en clubes pequeños como el Black Door y el Dixie Room, Flash, con su grupo los Furious Five y sus célebres maestros de ceremonia como Melle Mel, fueron valorados como los mejores DJ’s del mundo.

Por su parte, Kevin Donovan, “Afrika Bambaataa” (sobre nombre que tomó de un rey zulú del siglo XIX y de un viaje que hizo en su adolescencia a África), originalmente pandillero del Bronx y hoy considerado el padrino del Hip Hop, esbozó los cuatro pilares de la cultura Hip Hop: DJ’s, MC’s, *b-boys* y grafiteros. Simbólicamente, utilizaba el mismo escenario en donde se generaba la violencia, las calles, para realizar sus competencias. De esta manera, ahora el respeto se ganaba con los mejores ritmos, movimientos y rimas a partir de un círculo formado por las pandillas que se enfrentaban. Bambaataa formó una de las primeras organizaciones culturales del Hip Hop, con la cual se encargó de difundirlo por todo el mundo, la Zulu Nation. Así lo explicaba el propio Bambaataa:

Zulu Nation no es una pandilla. Es una organización de individuos en busca de éxito, paz, igualdad, comprensión y respeto. Los miembros de Zulu deben buscar formas positivas para sobrevivir en la sociedad actual. Las actividades negativas son propias de gente irrespetuosa. La naturaleza animal es la naturaleza negativa. Los Zulu debemos ser civilizados.²⁷

²⁶ *Ibid.*, p. 258.

²⁷ Citado por Gustavo Álvarez Núñez, *op. cit.*, p. 35.

Mediante la Zulu Nation, Bam (como lo llamaban afectuosamente sus contemporáneos) organizó una gran cantidad de competencias de *breaking* y de los otros elementos del Hip Hop para promover la tolerancia, la paz y el respeto por medio del arte. Bambaataa mezclaba música de diferentes géneros y estilos, desde James Brown, Sly Stone, Miriam Makeba y Fela Kuti, hasta Led Zeppelin y *soul* latino. Así amplió los gustos y conocimientos musicales de los asistentes a las *block parties*. Afrika Bambaataa tenía la habilidad de hacer bailar a los *b-boys* y *b-girls* con temas de The Beatles, The Rolling Stones, o hacia el *punk*, con Siouxsie and The Banshees o The Flying Lizards.

En 1973 empezaron a desaparecer las pandillas; en consecuencia, hubo más posibilidades de practicar el grafiti y el *breaking* en el espacio público, pues se podía salir sin miedo a encontrarse con pandillas rivales: “Probablemente estaría muerto de no haberme metido en el Hip-Hop, hacer una cultura de ello e introducir a mucha de mi gente de aquel estilo de vida”,²⁸ comentaba el propio Bam.

En 1975 Bambaataa estudiaba la secundaria en la zona conocida como Bronx River. El joven tuvo una experiencia que marcaría su trabajo con las pandillas: ganó un concurso de ensayos organizado por UNICEF, cuyo premio fue un viaje a África (Costa de Marfil, Nigeria y Guinea-Bisáu). De allí que decidiera llamarse Afrika Bambaataa (cuyo significado es jefe afectuoso), como ya se dijo, nombre de un líder zulú del siglo XIX que, como también ha narrado, tomó al ver la película *Zulú* (1964), en la que Michael Caine y sus soldados británicos se defienden de esa tribu. Desde adolescente Bambaataa organizaba fiestas en el Bronx River Community Center, aprovechando que en su casa había una colección grande de vinilos. En otras ocasiones las organizaba en su casa porque su madre, al ser enfermera, tenía horarios de trabajo amplios. Su colección abarcaba no solo música *funky*, sino de otros estilos: B52, Rolling Stones, Aerosmith, Dizzy Gillespie, The Beatles y The Monkees, entre muchos.

²⁸ Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, p. 262.

El 12 de noviembre de 1976 el entonces joven Bam tocó en su primera fiesta como DJ. Convirtió varios temas en éxitos de la cultura Hip Hop del Bronx: *Big beat* de Billy Squier, *Slow ride* de Foghat e *Inside looking out* de Grand Funk Railroad, o de grupos como Kraftwerk y Yellow Magic Orchestra, grabaciones muchas de ellas provenientes del sello Record Pools, del cual Bam era miembro. Sobre el grupo Kraftwerk, Shapiro comenta lo siguiente:

Al igual que Bo Diddley, la banda alemana Kraftwerk también creó algunos de los ritmos más duraderos del siglo merced a la imitación de un tren. Claro que en lugar de una guitarra como la de Diddley sonando cual máquina a vapor que arranca a lo lejos, el disco de Kraftwerk de 1977, *Trans-Europe Express*, incluía un lick de sintetizador que sonaba más bien como el efecto Doppler que deja tras de sí un tren bala japonés [...] Kraftwerk estaba en cambio celebrando la capacidad de la industrialización para acercar a la gente, su poder de borrar fronteras. En segundo lugar, *Trans-Europe Express* era una demostración de hasta qué punto la central de energía eléctrica alemana había intuido la mismísima esencia de la máquina.²⁹

Uno de los discos más influyentes en la historia del Hip Hop es sin lugar a dudas *Planet rock* de Bambaataa, de 1982, que les abrió las puertas al *electro funk* y a la música *house*. Arthur Baker, productor del disco, dice sobre su valor musical: “Lo supe incluso antes de que lo mezcláramos. Lo supe antes de que le incluyéramos el rap. La noche en que cortamos el tema me llevó la cinta a casa y le dije a la que entonces era mi mujer: ‘hemos hecho historia en la música’”.³⁰

Planet rock es una visión futurista con percusiones electrónicas, melodías sintetizadas y sampleadas, que recrea varios elementos de otros discos como *Trans-Europe Express* y *Numbers* de Kraftwerk. Otros elementos que Bam utilizó en el disco fueron el *beat* de *Super sporm* de Captain Sky y un fragmento de *The Mexican* de Babe Ruth. *Planet rock* es considerado el primer disco de Hip Hop que

²⁹ Peter Shapiro, *op. cit.*, p. 137.

³⁰ Cit. en Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, p. 286.

utilizó una caja de ritmos (Roland TR-808), equipo que después usarían grupos como Run DMC: “Lo que diferenció a *Planet rock* de sus predecesores fue que era algo más que un popurrí de éxitos pop. Baker y Bambaataa demostraron que los elementos sampleados no tenían que permanecer intactos: podían colisionar entre sí y tejerlos en una nueva e intrincada textura sonora”.³¹

Herc tenía la potencia y el volumen, Flash la precisión, pero Bambaataa tenía los discos. Como lo señalaba él mismo, “Flash siempre estuvo en el Black River Center o en el 23 Park en el verano. Herc estaba en el Hevalo, en Sedgwick Avenue Park. Yo siempre estuve en el Bronx River Center o en gimnasios de institutos y colegios del sureste del Bronx. Pero nos respetábamos unos a otros”.³²

Movimientos corporales del *breaking*

El *breaking* ha desarrollado movimientos corporales con un importante componente expresivo y rítmico donde se combinan diversas capacidades interpretativas: fuerza, velocidad, agilidad, técnica, equilibrio, ritmo, destreza, expresión y creatividad. Es tal la preparación y el acondicionamiento que los *b-boys* y *b-girls* deben cultivar para ejecutar su baile, que muchos miembros de la comunidad de *hiphoperos* consideran que el *breaking* es una actividad artística, pero también un deporte. En la actualidad ya están claramente definidos los tipos de movimientos propios o identificados con el *breaking* (aunque el *b-boy* decida incorporar pasos de otros bailes urbanos, como el *popping*, el *locking*, etcétera), pues en sus inicios básicamente era una combinación de estilos. En muchos casos el *alfabeto* de pasos característicos del *breaking* implica cierto reconocimiento al *b-boy* que lo creó y además refleja el contexto en que se lleva a cabo el aprendizaje colectivo. Hoy en día, para que el discurso corporal del *breaking* esté completo se ha dividido en varias ramas, a partir de las cuales el *b-boy* o la *b-girl* despliega su baile y, con el tiempo, su estilo.

³¹ Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, p. 287.

³² Cit. en *ibid.*, p. 266.

Movimientos básicos del *breaking*

Rama	Descripción	Ejemplos
<i>Top rock</i>	Baile de pie o vertical, generalmente utilizado para iniciar una competencia, para anunciarse, llamar la atención del contrincante y delimitar su espacio. Requiere gran sentido rítmico para que los pasos concuerden con los acentos de la música.	<i>Cross over, apache step, hustle step, truck driver, in and out, walk, shuffle, indian-step, salsa-step, outlaw-step, front-step, march-step, battle rock, kick-step, Brooklyn-step, charleston, skipps, James Brown</i> , entre otros.
<i>Go downs</i> o <i>drops</i>	Movimientos creativos, de transición, que permiten a un <i>b-boy</i> o <i>b-girl</i> fluir del <i>top rock</i> al trabajo a ras del piso.	<i>Colt 45, parachute, knee drop, the "W" go down, L drop, spin down, corkscrew, kick out drop, back drop, coin drop, baseball go down</i> , entre otros.
<i>Floorwork,</i> <i>down rock,</i> <i>go off,</i> <i>legwork</i>	Movimientos realizados en el suelo, al ras de piso, donde el uso de los pies adquiere gran relevancia, aunque también participan las manos y brazos. De ellos destaca el <i>footwork</i> , donde se realizan secuencias complejas que combinan movimientos de pies y piernas mediante extensiones, flexiones y giros, apoyando una o ambas manos o en cuclillas (posición cero).	<i>Six-step, four-step, three-step, two-step, one-step, russian-step, pretzels, middle swipes, babylove, kick turn, monkey swing, jumpback, hook, sling, octopus, paddle walk, round the worlds, coffee grinders, shuffle, kick outs, cc steps, cc long, switches, leg works, threats, knee works, 8 balls</i> , entre otros.
<i>Power moves</i>	Movimientos complicados y espectaculares que exigen fuerza, equilibrio, elasticidad y control del cuerpo; se les considera extremos. También forman parte de los <i>power moves</i> el <i>air move</i> y <i>spin moves</i> , sumamente acrobáticos.	<i>Windmill, halo o corona, flare, air-flare, swipe, airtrack, headspin, backspin, saltos mortales, turtle, air twist, 1990, 2000, jack hammers, UFOs, munchmills, babymills, superman swipe, nut crackers, shoulder spins, knee spins</i> , entre otros.
<i>Freezes</i>	Posturas o movimientos donde el cuerpo queda congelado por unos segundos, es decir, se detiene la trayectoria en un momento preciso y se mantiene el cuerpo inmóvil, congelado.	<i>Vela, baby freeze, chair, halo freeze, hollowback, invert, pike freeze, air freeze, Hong ten freeze, dead freeze, ninja freeze, Jordan freeze, elbow freeze, Kenny freeze</i> , entre otros.

Se considera de manera simbólica que el *top rock* es como el saludo de una carta; el *floorwork*, el cuerpo o contenido de la carta, en donde se explora una infinidad de temas, como la agresión, el humor, la técnica, las habilida-

B-girl Clao bailando *top rock*. Danza Urbana Generación Hip Hop. Cénidi Danza, INBA/Cenart, 2015. Foto: Fidel Romero.



*B-boy Ztimp*y haciendo *footwork* en batalla *seven to smoke*. Danza Urbana Generación Hip Hop. Cénidi Danza, INBA/Cenart, 2016. Foto: Fidel Romero.

des, etcétera (y en él participan los *power moves*), y con el *freeze* termina la historia de golpe, en un cierre fuerte.³³

En términos generales hay tres maneras de aprender el repertorio danístico, el cual debe abarcar los aspectos antes enumerados: a) aprendiendo distintas variedades y estilos de los movimientos que se están practicando y la forma de unirlos, b) creando más dificultad o tipos distintivos de cada movimiento y c) aprendiendo a ejecutar cada movimiento con mayor precisión. Sin embargo, la práctica del *breaking* no se limita a conocer y dominar las técnicas de cada elemento por separado. El *b-boy* o *b-girl* debe tener la capacidad de manejar las técnicas de una misma rama y saber encadenarlas entre sí. El discurso corporal del *breaking* suele realizarse como sigue: se inicia con un *top rock*; después, a partir del uso de los *go downs* se ejecutan movimientos que permitirán al *b-boy* o *b-girl* bajar a ras del piso. Aquí se trabajan los *floorworks*, sobre todo el *footwork*, de donde se pueden desprender los *power moves*, para finalizar con un *freeze*. Esta secuencia también está organizada en función del proceso de aprendizaje, siguiendo la lógica de comenzar con movimientos sencillos y aumentar progresivamente el grado de dificultad e intensidad.

Varios factores van construyendo la identidad, presencia y habilidad (*skills*) en el baile de un *b-boy* o *b-girl*, que lo llevarán a ganarse el respeto de sus colegas; entre ellos, el *flow* (fluido), que se puede entender como el dominio de la fluidez en el baile y la comunicación de los diferentes

³³ Véase Joseph G. Schloss, *op. cit.*



movimientos entre sí y con la música (*on beat*). El siguiente es el *contraste*, que permite identificar el grado de dificultad que existe al coordinar algunas técnicas pertenecientes a las distintas ramas de la ya mencionada gramática corporal, por ejemplo, cuando se pasa de un movimiento acrobático, de potencia, a uno totalmente estático de gran complejidad, como los *freezes*. Otros son el *estilo* y la *originalidad*, que resultan de la capacidad creativa e innovadora del *b-boy* o *b-girl* y su *flow*, principalmente.³⁴ La lista del alfabeto corporal que el *breaking* ha desarrollado es enorme, gracias a la dedicación y disciplina de los *b-boys* y *b-girls*. Por su complejidad, antes de cualquier otro movimiento, generalmente hacen un calentamiento, estiramiento y movimiento articulador, para evitar fracturas o lesiones.

³⁴ Véase Pablo Castiñeira, Ramón Lema y Rubén Navarro, *La música, la danza y la expresión corporal como elemento educativo e integrador en la Educación Secundaria Obligatoria: el Breakdance*. En línea: <http://www.efdeportes.com/efd140/la-musica-la-danza-el-breakdance.htm> Fecha de consulta: 6-11-2017.



Cypher, Parque Bicentenario, 2015. Foto: Enrique Jiménez.

El *cypher* y la batalla: esencia del *breaking*

- El *cypher*

En el *breaking* el tiempo y el espacio son dos elementos que han conllevado su fluidez y desarrollo. En el aspecto del espacio, para los *b-boys* es importante conocer la *superficie*, la *forma* y el *tamaño* donde bailan; para algunos, adaptarse a cualquier superficie para bailar es una habilidad, es decir, saber utilizar o escoger los recursos propios para adecuarlos a las condiciones del lugar. No es lo mismo bailar en el cemento, que en una duela o en un piso liso resbaloso. Incluso, de estas condiciones cambiantes surgió un elemento ideológico entre un sector de *b-boys* y *b-girls*, para quienes bailar en el cemento —y su asociación con el ambiente urbano, literalmente de las calles— tiene cierta crudeza que se lee como autenticidad histórica³⁵.

En cuanto a la forma del espacio de ejecución, ya es parte de la dinámica del aprendizaje que el *b-boy* tenga que participar en el *cypher* como una for-

³⁵ Joseph G. Schloss, *op. cit.*, p. 97.

ma de legitimar el baile ante la comunidad de *b-boys*. El *cypher* es un círculo formado por los espectadores que también son *b-boys* y dentro del cual, como ya lo mencionamos, se baila libremente, sin la presión de una batalla, aunque generalmente se tiene que ganar la entrada o el turno al centro para mostrar las habilidades en la danza. Algunos antecedentes históricos del *cypher* provienen de la matemática suprema del Cinco por Ciento, también conocida como la Nación de los Dioses y las Tierras (Nation of Gods and Earths). En este movimiento creado en Manhattan en 1963 se utiliza el término *cypher* para representar algo asociado con círculos o ciclos, y se incluye el número cero o la letra “o”, pero en especial los círculos de personas que se reúnen para aprender o pregonar su filosofía, aspecto que fue retomado en el Hip Hop, sobre todo en el rap y en el *breaking*:

La Five-Percent Nation es una organización estadounidense fundada en Harlem en 1963 por un exintegrante del Islam, que también se conoce como Nation of Gods and Earths. El nombre del grupo deriva de su creencia de que el diez por ciento de la población conoce la verdad y se asegura de que el 85 por ciento se mantenga en la ignorancia; el cinco por ciento restante lo forman los miembros de la organización. Su influencia en el hip-hop es notoria, y abarca bandas como Wu-Tang Clan y Public Enemy, entre otras.³⁶

En general, un *cypher* puede construirse en cualquier espacio en el momento en que un DJ inicia con la mezcla de algún estilo asociado al *breaking*. Sin embargo, según pláticas con algunos *b-boys* de la primera escena en México, en nuestro país el *cypher* se adoptó apenas hace unos quince o veinte años, lo mismo que en la escena del Bronx, donde al principio no existía dicho concepto. Antes, en el momento de escucharse el *breakbeat*, inmediatamente empezaba la batalla.

Hoy en día el *cypher* no requiere un escenario especial ni un tiempo específico de duración, sino simplemente la presencia de *b-boys* o *b-girls* y un DJ (o, en su caso, una banda en vivo). Cuando los *b-boys* hablan del *cypher*, se refieren al espacio circular donde se danza y a las relaciones que se construyen entre el *b-boy* o *b-girl* y el DJ, es decir, entre la música y el baile. Algunos elementos básicos que caracterizan al *cypher* son la abundancia de energía y la muestra del potencial del *b-boy* o *b-girl* en turno; no hay un proscenio que separe al público de los bailarines, ellos mismos lo determinan. Los ejecutantes, así como los espectadores, tienen la facultad de decidir en qué aspecto de la danza ponen su atención, es decir, el baile adquiere significado espe-

³⁶ Jeff Chang, *op. cit.*, p. 29.

cial para cada observador, lo que crea diferentes formas de percibir el baile. Generalmente se desarrollan varios círculos que adquieren su dinámica propia; incluso, es muy común que, al calentarse los ánimos, de algún círculo se desprenda una batalla. Entrar al círculo implica ganar el turno o la entrada de manera que se haya llamado la atención de los otros *b-boys*, es decir, cada *b-boy* debe ganar un *set* o turno que dura unos 20 o 30 segundos, los cuales son aprovechados para realizar *top rock*, *floor work*, *power move* y *freezes*.

Evidentemente, la música es un elemento que delimita el espacio. Cuando se escuchan los primeros *breakbeats*, de inmediato se abre la posibilidad de que se construyan los círculos. Aquí los *b-boys* y *b-girls* pueden transformar su apariencia, su personalidad y, en algunos casos, su espiritualidad. Es el momento en que el alias cobra importancia. En otras palabras, el *cypher* está formado por personas que se unen para bailar en un círculo emulando la diáspora africana y teniendo como eje de comunión la música y el espacio. El tamaño del *cypher* se determina a través de la autoorganización y el autocontrol de los procesos creativos y de desarrollo del baile. En el *cypher* o círculo operan las conexiones corporales de forma más natural; la danza y la música pueden fluir con libertad al no tener la presión de una batalla ni las pausas para repetir movimientos durante el entrenamiento.

- La batalla

Una de las principales características del Hip Hop es, sin lugar a dudas, la batalla (que en la actualidad ha sido adoptada por campeonatos de *breaking* en diferentes países). Las batallas se han transformado en competencias que no solo se realizan entre bailarines, sino entre DJ's y MC's. Desde sus orígenes, la batalla o competencia se centró en buscar el reconocimiento local, ya sea ins-

potentes equipos de sonido, donde la lucha era por escuchar quién tenía los mejores discos, volumen, potencia y técnica, o bien, buscando demostrar quién tenía un mejor discurso corporal mediante los movimientos complejos de los *b-boys* y *b-girls*. Los MC's se trezaban en una lucha de rimas; por solo mencionar un ejemplo: "Los trajes de gángster de los Cold Crush hicieron su debut en una de las batallas más famosas de la historia, Cold Crush Brothers versus Theodore y los Fantastic Romantic Five, invierno de 1981 en Harlem World. Fue una batalla llena de rencor, debido a que dos de los MC's de los Fantastics habían sido protegidos de Grandmaster Caz, el MC de Cold Crush".³⁷

En el ámbito del *breaking*, las batallas, competencias o retos son enfrentamientos entre *crews* de *b-boys* y *b-girls* donde se tiende a sobrepasar las capacidades dancísticas del contrincante en un diálogo corporal. Cuando la batalla es individual, se hacen entradas libres que ponen a prueba el estilo propio; si es por parejas o grupos más grandes, es común realizar rutinas creativas. Los ganadores son aquellos que demuestran tener mejor estilo, ritmo, interpretación, compenetración, originalidad y otros valores, previa decisión de los jueces. Durante la batalla se exhiben habilidades y destrezas físicas ante un público formado por los mismos *b-boys*, que crean un *cypher*. A partir de una pregunta corporal planteada por alguno de los participantes, y validada por el público con sus exclamaciones y gestos, dependiendo del estilo de la batalla, el oponente debe responder mostrando mejores movimientos.

Durante la batalla de *up rock* o danza de guerra, varios *b-boys* se colocan frente a frente formando dos líneas (la *apache line*) y bailan recreando una escena violenta con ademanes que sugieren

³⁷ Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, p. 279.

simbólicamente una pelea. Muchos de los movimientos del *up rock* fueron retomados por los *b-boys* como parte de su “arsenal” de pasos de *top rock*. En este contexto, hay tres técnicas que los bailarines ocupan para ganarle a su oponente: a) superioridad en la técnica de la danza, b) gestos agresivos que insulten o provoquen y c) simulación de ataque físico (haciendo quemadas o *burns* al contricante), pero sin llegar a tocar al rival. Por este motivo es fundamental saber decodificar el significado del “ataque” que el contricante está ejecutando, para tener la mejor respuesta con un movimiento, y en una fracción de segundo.

En una batalla, una de las técnicas más socorridas es el *burning* (o quemadas, como se conoce en español), que da la oportunidad de empezar a jugar psicológicamente con el adversario intentando provocarlo con movimientos violentos, intensos, potentes, y con una actitud y gestualidad burlona. Las quemadas suelen terminar con movimientos rápidos llamados *jerks*, súbitos, repentinos, por lo general realizados en cuatro tiempos de la música: el *b-boy* empuja hacia adelante sobre los dos primeros tiempos y luego cae en posición de cuclillas durante el tercero y cuarto tiempo.

El legendario *b-boy* Alien Ness, en su libro *El arte de la batalla*, asegura que el *breaking* no existiría sin la batalla. Por tal razón, después de sistematizar 26 años de su propia experiencia y la de muchos *b-boys* del mundo, creó un manual para brindar herramientas, consejos y sugerencias a quien desee entrar en el mundo de las batallas. Si bien trata de las principales técnicas y métodos para batallar, afirma que sus principios se pueden aplicar a la vida misma, ya que es un método de resolución de conflictos, un trabajo de arte, herramientas de enseñanza e incluso una forma de catarsis personal.

Uno de los principales problemas que aborda Ness es que los *b-boys* deben ser conscientes de los factores que tienen que tomar en cuenta para decidir si entran en una batalla: “1. La real batalla es contra uno mismo [...] y debes ser mejor que tu última vez. 2. La batalla secundaria es entre uno y los jueces; estás en un concurso. 3. La multitud. Nos guste o no, la multitud cumple un papel

importante en una competencia en la que hay jueces”.³⁸ Afirmar que, si entiende estas tres premisas, el *b-boy* tendrá más oportunidad de conducirse mejor en las batallas. Otro de los asuntos que propone para reflexión entre los *b-boys* es el relativo a los niveles de práctica del *breaking*: un primer elemento es generar procesos creativos, por eso sugiere practicar en casa, solo, donde se pueda tomar el tiempo para crear nuevos movimientos y entrenar *sets*. También recomienda practicar con diferentes tipos de música para entrenar la musicalidad del baile, usando diferentes velocidades. Además, sugiere que el entrenamiento siempre sea en el *spot* local del *b-boy* y ejecutarlo como si estuviera en una batalla; finalmente, que la práctica debe hacerse en los *cyphers*, que son considerados los mejores lugares para corroborar avances del entrenamiento.³⁹

Hay otra mirada con la que se puede entender una batalla, desde el punto de vista sociológico y antropológico. Dice el sociólogo francés Roger Caillois en su teoría de la fiesta:

La fiesta es renovación profunda del mundo. Rito sagrado en las culturas cubiertas por las túnicas del mito. Lo festivo propiciaba la salida del tiempo profano y el acceso al momento del origen, lugar esencial de la realidad donde se concentran energías eternas, divinas. A la vida normal, ocupada en los trabajos cotidianos, apacible, encajada en un sistema de prohibiciones, donde la máxima *Quieta non movere* mantiene el orden del mundo, se opone la efervescencia de la fiesta. No hay ninguna fiesta, aunque esta por definición sea triste, que no incluya al menos un principio de exceso y francachela: basta evocar los banquetes funerarios en el campo. Ayer y hoy, la fiesta se caracteriza siempre por la danza, el canto, la agitación, el exceso de comida y de bebida. Hay que darse por el gusto, hasta agotarse, hasta caer enfermo. Es la ley misma de la fiesta.⁴⁰

Siguiendo los principios de Caillois, bien podría considerarse que el baile dentro del *cypher* se transforma en un lugar sagrado, ya que el *performance* que ahí se celebra conlleva un ritual de integración y convivencia. Al tener los *b-boys* y *b-girls* la capacidad de crear un espacio único y un tiempo

³⁸ Alien Ness (s/f). *The Art of Battle, Understanding Judged B Boy Battles*. Estados Unidos, ThrowDown [Ness decidió no utilizar número de páginas].

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 111.

para bailar, este se transforma en un tiempo sagrado, en oposición al tiempo profano, que es el del trabajo. Participar en una batalla implica dominar un proceso creativo que se transforma en una serie de rituales de aprendizaje, necesarios para tener cierto nivel y experiencia en el *breaking*.

Para alcanzarlos, en el futuro *b-boy* o *b-girl* primero nace la motivación de bailar, lo que se traduce en acciones: entrenamiento y aprendizaje intensivos con pasos básicos de *top rock* y *footwork*. Una vez dominados, será necesario trabajar algunos *freezes* y se intentará improvisar con los pasos aprendidos, con la idea de desarrollar movimientos fluidos. Después de

un intenso
programa de

entrenamiento, al futuro *b-boy* o *b-girl* le surgirá la necesidad de participar en un *cypber*, es decir, transitar al espacio público,



hasta que finalmente logre incorporarse al ámbito del espacio sagrado de la batalla.

El *performance*⁴¹ del *breaking* no estaría completo sin la participación pero incluyente; es decir, una *b-girl* se gana el respeto por su participación de un *b-boy* y son capaces de retar a cualquiera. En ese sentido, el ser hombre o mujer no determina al ganador de una batalla, sino la fuerza, la velocidad, la agilidad, la flexibilidad, la coordinación, el movimiento, la expresión y la creatividad en la ejecución. En ese sentido, practicar *breaking* es una forma de empoderamiento desde lo corporal, que les permite ejercer su autonomía e independencia y, de esta manera, tratar de contrarrestar el estereotipo existente entre muchos sectores de la población (incluidos algunos *b-boys*) acerca de lo que significa lo femenino. (Se ahondará en el tema de las *b-girls* capítulos más adelante).

En la actualidad se desarrollan batallas desde el *underground*, en festivales, exhibiciones, bailes callejeros y competencias de todos los niveles. En Europa destacan la *Battle of the Year* y *The Notorious IBE*; en Estados Unidos, la *Freestyle Session* y la contienda *Red Bull BC One*.

⁴¹ Según el antropólogo Milton Singer, un *performance* debe tener un marco de tiempo específico (hay un principio y un fin), un lugar (espacialidad), motivo (metas), programa de actividades, ejecutantes y público, aspectos que están implícitos en una batalla de *breaking*. Véase Milton Singer, *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*. Nueva York, Praeger Publishers, 1972.

Final de la batalla *crew vs. crew*: Unik Invade con Huevos vs. Footwork Halex. Al centro, *b-boy* Metal. Danza Urbana Generación Hip Hop, Cenidi Danza, INBA/Cenart, 2015. Foto: Fidel Romero.

III. La música en el desarrollo del *BREAKING*

Así como el surfista es llevado naturalmente por el movimiento e intensidad de las olas, la música evoca esa sensación para los *b-boys* y *b-girls*. Son cuerpos que se transforman con la música por el enorme poder que tiene sobre ellos. Cierta tipo de música puede escucharse y bailarse en distintos espacios sociales (discotecas, antros, salones de baile, etcétera), pero existe una especial que puede ser bailada y escuchada, incluso gratis con los amigos en la calle, como el *funk*, el *electro funk*, los *breakbeats* y las mezclas con música latina, gracias a que han caminado de la mano del *breaking*. Así, esta práctica nace en la pista de baile de la calle mediante la creación y aportación musical de los DJ's, hasta apropiarse de nuevos espacios escénicos. A pesar de que bailar es una actividad natural del ser humano, en ciertos sectores académicos la música creada directamente para el baile ha sido poco valorada e incluso tachada de "moda pasajera".

Es indudable que uno de los principales factores en la configuración de identidades y sentido de pertenencia es la música y su estilo de baile: “Se trata de ver cómo las preferencias musicales han construido y re-creado ciertas identidades sociales que, a su vez, implican diversas formas colectivas de expresión, así como la ocupación de ciertos espacios sociales y la participación en rituales simbólicos compartidos. Se trata de la música como fundamento de la identidad”.¹ Efectivamente, después de la Segunda Guerra Mundial el *American way of life* sirvió de soporte ideológico al proyecto capitalista de Estados Unidos y se convirtió en un referente mundial. Por ello, se produjeron acontecimientos históricos en el ámbito de la cultura que se reflejaron con mayor claridad en la música, por ejemplo, el surgimiento del *swing* como una forma de “blanquear” la música negra, lo que generó formas diferentes de bailar: “La radio desempeñó un papel fundamental en el éxito del género [el *swing*], al igual que el final de la Depresión, las crecientes ventas de música negra ‘caliente’, como la de Armstrong, a un público estudiantil blanco cada vez más amplio, y la edad, el talento y la raza de Goodman”.² Como ejemplo, basta recordar el *lindy-hop*, popularizado en Nueva York en el Savoy Ballroom de Harlem por bailarines afroamericanos, quienes retomaron elementos del *cakewalk*, lo que produjo que el *lindy-hop* fuera catalogado por la revista *Life* del 23 de agosto de 1942 como un baile nacional.

De igual manera, el *rock and roll*, surgido en los años cincuenta, retoma elementos del *blues* y del *gospel*, prácticas musicales de minorías negras que, al mismo tiempo, se convirtieron en una respuesta a las promesas de riqueza material propias de la posguerra. Fue tanto el impacto de este género, que no tuvo competencia musical durante toda la década de los cincuenta y los sesenta, hasta que surgió otro género de difusión mundial que pudo rivalizar con él: la música disco (con su posterior evolución, hasta transformarse en el estilo *hi-energy*, como ya lo señalamos). La música disco inauguró un nuevo espacio de recreación de la música y el baile: la discoteca, identificada en un principio como un lugar para gente con recursos económicos y glamur; desde allí el Hip Hop generó su propia forma de recreación y diversión con la música, mediante las *block parties* y la práctica del *breaking*.

Los estilos del rock se empezaron a diversificar en los años setenta, de modo que no perdiera la supremacía entre los jóvenes; de tal manera, el

¹ Juan Rogelio Ramírez Paredes, *op. cit.*, p. 16.

² John Fordham, *Jazz: historia, instrumentos, músicos, grabaciones*. México, Diana, 1993, p. 27.

hi-energy tuvo que enfrentarse a músicas mejor consolidadas (sobre todo el *punk* y el *heavy metal*). A tal grado llegó la diversificación del rock, que en los años ochenta el *rock pop* le arrebató casi en su totalidad los gustos juveniles al *hi-energy*. En nuestro país, durante la década de los ochenta el *hi-energy* fue un referente musical en torno al cual empezaba a perfilarse un repertorio de piezas *break*, que acompañarían al entonces llamado *breakdance*, cuya característica sobresaliente era el uso de estilos latinos en sus mezclas, lo que produjo cierto paralelismo entre los gustos dancísticos del *hi-energy* y el *breaking*.

Por tal motivo, el *breaking* es un movimiento urbano en el que con más claridad se puede identificar la fuerte relación y conexión que existen entre música y danza. Si bien es cierto que los antecedentes más remotos de este baile están en algunas danzas africanas, el capoeira, las artes marciales y el tap, entre otros, como ya se anotó, el *breaking* se vio favorecido con la aparición de los DJ's de Hip Hop, gracias a su labor de mezclar de cierta manera los *breaks*. Recordemos que esto permitió que los *b-boys*, antes agazapados durante casi toda la pieza que tocaba el DJ, ahora esperaran los famosos *breaks* para empezar a realizar sus movimientos; es decir, gracias a la aparición de la música interpretada por el DJ, el baile se expandió entre prácticamente todos los jóvenes del mundo.

Se considera que el primer DJ de la historia moderna fue el ingeniero Reginald A. Fessenden, quien en 1906 “[...] envió señales de radio sin codificar (música y discurso) desde Brant Rock [...] sorprendiendo a varios operadores de telégrafos de barcos en el Atlántico [...] En medio de todo esto, se convirtió en el primer *disc jockey* de la historia, porque también puso un disco a través de las ondas”.³ Como escriben Broughton y Brewster: “El concepto revolucionario de bailar al ritmo de discos puestos por el *disc jockey* no nació en Nueva York,

³ Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, p. 32.

ni siquiera en Londres o París; nació en la ciudad inglesa de Leeds, en el oeste de Yorkshire”.⁴ Sin embargo, en Estados Unidos los primeros eventos con DJ surgieron en los bailes de los años cincuenta conocidos como *platter parties* o *sock hops*, donde los asistentes se quitaban los zapatos para no estropear el suelo, y que se celebraban comúnmente en los gimnasios de las escuelas secundarias.

El arte del *Djing* lleva prácticamente un siglo siendo la figura central en la música de baile y, como lo apuntan algunos estudiosos, “[...] ser DJ tiene más que ver con coleccionar buena música que con hacer movimientos sobrenaturales con la mesa de mezclas”.⁵ Efectivamente, la diferencia entre los distintos tipos de DJ y los de Hip Hop radica en la música utilizada para amenizar las fiestas, lo que acarrea cambios de estado de ánimo entre los asistentes, aunque, desde luego, el arte de mezclar también tuvo un papel importante. Tal es el caso emblemático del *funk*, género creado a finales de los años sesenta y fruto de la amalgama de estilos como el *soul*, el jazz y el *R&B*. El *funk* se volvió una creación colectiva donde todos los instrumentos se concentran en generar un patrón rítmico, supereditado a la melodía. James Brown tuvo la genialidad de concentrar a grandes instrumentistas dentro de este género: el saxofonista y compositor Alfred “Pee Wee” Ellis, el cantante y saxofonista Maceo Parker, el trombonista y compositor Fred Wesley y el bajista y cantante William “Bootsy” Collins.

En todo club debe haber dos elementos centrales, de los cuales nace el interés de asistir a ese lugar: la música y el baile. Al tener la capacidad de mezclar diferentes tipos de música, el DJ (o la banda en vivo, en su caso) puede transformar estados de ánimo y, en ese sentido, las grabaciones se tornan en instrumentos para generar emociones; finalmente, la asistencia a los clubes se vuelve casi un ritual en la vida de los bailarines.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵ *Ibid.*, p. 12.



El DJ que trabaja en los clubes ha rebasado el mero papel de presentador de piezas para volverse un intérprete. A partir de una selección de temas, compone una narrativa para crear una interpretación propia de la música utilizada, enfatizando, evidentemente, las conexiones entre tema y tema (*patchwork*). Más allá de los requerimientos técnicos que todo DJ debe conocer (el tipo de tornamesas, mezcladoras y amplificadores; el tipo de conexiones de un equipo de sonido; el uso de *crossovers* para dividir graves, medios y agudos, realizar mezclas, mezclar con tres tornamesas, los diferentes parámetros de ecualización, etcétera), la colección y cantidad de discos es un elemento fundamental en el surgimiento de los DJ's de club y, posteriormente, los de Hip Hop. Para estos últimos no solo es importante la cantidad, sino la selección y el orden en que serán "pinchados". En el ambiente del Hip Hop, es necesario conocer el arte de "escarbar" (*diggin'*) para recuperar discos de vinilo, lo que ha llevado a atesorar ciertas grabaciones como una forma de empoderamiento.

En un sentido estricto, el DJ controla la relación entre la música y los bailarines. De ahí la importancia de tener contacto visual

con las personas que asisten a un club. A decir de varios especialistas, en esto radica la diferencia entre un buen y un mal DJ; es vital la comunicación con su público, siempre observando y siguiendo las necesidades corporales y emocionales de los bailarines. Como afirma David Mancuso, padre de la música disco, “Un DJ debe ser una persona humilde, que se desprende de su ego, que respeta la música y está ahí para mantener el ritmo, para participar”.⁶ En otras palabras, utiliza una selección de discos y hace un *collage* musical. Para los investigadores de estudios culturales, es apasionante el surgimiento del DJ, ya que “roba” ideas y estilos para combinarlos desde una perspectiva creativa y generar algo nuevo. El DJ ha transformado la forma de crear y de consumir cierta música, y se ha vuelto parte central del fortalecimiento de una industria de la música, sobre todo la compuesta para bailar. Un DJ de Hip Hop conoce perfectamente los cortes que favorecen el baile de un *b-boy* o una *b-girl*; identifica las partes que funcionan para que sientan el impulso de saltar a la pista y mostrar sus habilidades en el *breaking*.

Se mencionaron ya algunas de las piezas emblemáticas de los años setenta; entre otras figuraron *Apache* de Incredible Bongo Band (1973), *Give it up or turnit a loose* de James Brown (1969), *T plays it cool* de Marvin Gaye (1972), *It's just begun* de Jimmy Castor Bunch (1972) y *The Mexican* de Babe Ruth (1972). Sin embargo, para el investigador y *b-boy* Schloss no existen canciones Hip Hop: “Lo que existe son canciones de rock y *funk* que los creadores del *b-boying* bailaron a mitad de la década, entre el surgimiento del Hip Hop como movimiento sociocultural alrededor de 1974 y el desarrollo de un género musical asociado en 1979”.⁷ Es decir, las canciones que ahora son identificadas con el Hip Hop son piezas que ya existían, pero a las que los DJ's y, por consiguiente, los *b-boys*, les dieron otro significado, entre ellas, *Buffalo gals* de Malcolm McLaren, *Bustin' loose* de Chuck Brown, *Start me up* de los Rolling Stones, *Soul Makossa* de Manu Dibango, *Release yourself* de Aleem, así como los temas de rap de Phase 2 y Fab 5 Freddy. En palabras de Jeff Chang:

Silverman editaba una popular publicación sobre la industria discográfica llamada Dance Music Report cuando oyó hablar de la música hip-hop por primera

⁶ Citado por Frank Broughton y Bill Brewster, *op. cit.*, p. 24.

⁷ Joseph G. Schloss, *op. cit.*, p. 17.

vez, gracias a un amigo que trabajaba en Downstairs Records [...] Se llevaban discos viejos o discontinuados que costaban alrededor de un dólar cada uno, pero que ahí se vendían a diez. Álbumes como *The long run* de The Eagles y *The big beat* de Billy Squier, discos rarísimos de Bob James, *Apache*, *Dance to the drummer's beat* [...] ⁸

Para que un *b-boy* o *b-girl* pueda explotar mejor su baile es necesario que conozca en profundidad la pieza que va a bailar y, por supuesto, que genere conexiones con la música. Eso fortalece la relación que deben tener música y danza en el momento de la ejecución. Incluso, como señala Schloss, “[...] el aumento de los *air moves* y *power moves* (que demuestran la capacidad y la fuerza acrobáticas, respectivamente) ha llevado a que una parte significativa de *b-boys* sean arrítmicos”. ⁹ No es casualidad que para la mayoría de los *b-boys* mexicanos la musicalidad sea un elemento clave para desarrollar un estilo o sello propio, como lo veremos en el apartado correspondiente de este texto.

La pregunta que nos debemos plantear es cómo el Hip Hop ha instaurado sus propias convenciones, sus normas estilísticas y su autoconciencia histórica: “[...] el establecimiento de un repertorio clásico de discos que los *b-boys* prefieren bailar, en efecto, un canon, es una de las formas en que el Hip Hop ha desarrollado su propio conjunto de tradiciones culturales”. ¹⁰

Las principales características del repertorio musical que los DJ's supieron aprovechar para consolidar un repertorio de Hip Hop son:

- a) grabaciones cuya dotación instrumental está basada en el uso de las percusiones latinas, en las que el bongó adquiere preponderancia;
- b) la batería realiza evidentes y marcadas sín-copas y por supuesto interpreta los famosos *breaks*;
- c) están en tiempos relativamente rápidos, aproximadamente entre 110 y 120 *beats* por minuto;
- d) usan motivos melódicos repetitivos en los alientos;
- e) el uso de acordes simples (tríadas) en la guitarra, que da mayor importancia al aspecto rítmico, con rasgueos secos, casi percutivos;
- f) el uso del bajo eléctrico, que construye líneas melódicas sobre las cuales se realiza el arreglo

⁸ Jeff Chang, *op. cit.*, p. 224.

⁹ Joseph G. Schloss, *op. cit.*, p. 30.

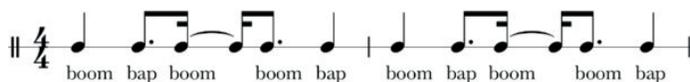
¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

de la pieza, en el que se incorporan efectos percutivos como el *slap*; g) se practica el *stop time* (paros repentinos de todos los instrumentos creando un momentáneo silencio absoluto) en algunas partes de la canción; y h) lo más importante, los *breaks*, que básicamente son interpretados por la sección rítmica, en especial por la batería. Recordemos la historia ya evocada en este trabajo, cuando Kool Herc, al re-producir los *breaks* en forma de *loops*, permite la fluidez y desarrollo dancístico de los *b-boys* y *b-girls* al tener más tiempo para bailar. Como dice Schloss, “La música Hip Hop y el *b-boying* nacieron como gemelos y su madre fue el *break*”.¹¹

En otras palabras, por *breakbeats* entendemos no un género musical, sino varios estilos de música que utilizan pequeños cortes o incluso “solos” de percusiones, principalmente de batería; es decir, se crean cuando hay una interrupción en la parte melódica y armónica de un tema y solamente permanece la parte rítmica-percutiva. El *break* es la ruptura melódica y armónica, desde el punto de vista formal de una pieza, que crea una nueva sensación y le da un nuevo significado auditivo a la parte rítmica, ya que el oído puede escuchar sin dificultad nuevos elementos sonoros y, por consiguiente, el cuerpo percibe nuevas sensaciones y emociones. Por tal motivo, el *break* puede considerarse la célula musical básica a partir de la que se desarrolló el *breaking*.

Muchas de las canciones con las que se baila *breaking* coinciden con el uso de patrones rítmicos como elementos generadores de clímax en su estructura interna. En ese sentido, comparto la experiencia que viví en un evento de *breaking* celebrado en el parque Bicentenario, uno de los *spots* más acreditados de la Ciudad de México, cuando en plena batalla, al quedarse sin corriente eléctrica, el DJ tuvo que dejar de tocar. Debido a la energía y adrenalina que había entre los *b-boys* que se estaban enfrentando, el público (también *b-boys*) empezó a tocar con las palmas la célula básica o patrón rítmico básico de la música Hip Hop para que continuara la competencia. Dicho patrón rítmico es conocido como el *boom bap*, onomatopeya que utiliza KRS-One en su rap *Boom bap, original rap* y que para los *b-boys* es un recurso mnemotécnico. El ritmo que crearon con las palmas los *b-boys* y las *b-girls* presentes en aquella batalla fue el siguiente:

¹¹ *Ibid.*, p. 19.



Por otra parte, la rítmica que se escucha en el rap de KRS-One *Boom bap original rap*, con una evidente diferencia en el tercer tiempo del compás en relación con el patrón rítmico anterior, es la siguiente:



Como sucede con la clave en la música latina, de la que probablemente provenga el *boom bap*, este puede estar claramente identificado o no en un tema, pero en general se le considera la unidad rítmica mínima significativa que distingue a la música Hip Hop. Para determinar la influencia latina del *boom bap*, a continuación escribimos la célula rítmica del cha-cha-cha:



En plática con Funky Maya, me mostró cómo interpretaban los *b-boys* mexicanos la base rítmica del *boom bap*, que, como pude comprobar, es la misma que la del cha-cha-cha, simplemente cambiando las sílabas de la palabra cha-cha-cha por las del *boom bap*. Después el mismo *b-boy* me mostró que a partir de esa célula los *b-boys* agregaban los “claps” (*baps*), de manera que los acentos quedaban en los tiempos dos y cuatro. Sintetizando el análisis y juntando visualmente las variaciones, encontramos que la célula del cha-cha-cha y la célula básica que algunos *b-boys* en México identifican del *boom bap*, es la misma. Al incorporar los acentos donde se incorporan los “claps” (*baps*) identificados por Funky Maya, se apoyan el segundo y cuarto tiempos. Al relacionarlo con el patrón rítmico de la pieza de rap de KRS-One observamos que tienen ligeras variaciones, pero el acento siempre está en los tiempos dos y cuatro. De tal manera, podemos sintetizar la información en el siguiente dibujo musical:

Cha-Cha-Cha

Rítmica base del boom bap

Boom bap interpretado por B-boys en México

Boom bap KRS One

La estrecha relación de este patrón rítmico con el *breaking* genera dos situaciones: por un lado, permite a los bailarines identificar y concentrarse en canciones que comparten ese ritmo, pero por el otro, hace que sea difícil o extraño bailar con canciones que no se ajustan a dicho patrón, especialmente las que tienen un pulso lento. Debido a la naturaleza de los pasos y movimientos del *breaking*, en general las piezas no pueden ser ni muy rápidas ni muy lentas, porque alterarían la esencia del baile y le quitarían estilo y *flow*, sobre todo por los saltos y brincos, el arrastre de los pies y las bajadas que ejecutan los *b-boys* y *b-girls*.

Por solo mencionar un ejemplo, nos referiremos a uno de los pasos básicos del *top rock*: el *indian-step*.¹² Su estructura básica está creada a partir de un pulso que se ajusta en dos compases de cuatro cuartos, ya que en la primera parte de su interpretación existe cierto nivel de tensión, que se resuelve justamente en la segunda parte. Si recordamos el patrón rítmico básico del *boom bap*, observamos que están muy sincronizados en su estructura, pero, debido a los movimientos corporales que se tienen que realizar para interpretar el *indian-step*, si la música es alterada en su velocidad (rápida o lenta), el paso pierde su esencia y significado en su gramática interna:

¹² Llamado así por la influencia nativo-americana, que tiene sus antecedentes más remotos en el movimiento conocido como *apache step*. (Dato proporcionado por el *b-boy* Funky Maya en entrevista informal).

Indian step

Boom bap interpretada por B-boys en México

boom bapboom boom bap boom bapboom boom bap

Por otra parte, al identificar que el *boom* corresponde al sonido grave de una batería u otro instrumento de percusión, y el *bap*, justamente al sonido agudo o *slap* (como se conoce entre las percusiones que se ejecutan directamente con las manos, como las congas, los bongós o el djembe), el ritmo es perfectamente interiorizado por los *b-boys*, lo que les permite una mejor musicalidad en el baile.

Otro ejemplo de cómo los *b-boys* resuelven su musicalidad es el análisis de uno de los pasos más importantes del *footwork*, el *six-step*, que consiste en que el *b-boy* o *b-girl* actualmente ejecuta movimientos continuos en círculo alrededor de su centro de gravedad en un patrón de seis tiempos. A partir de este, el bailarín puede conectar con otros pasos. En ese sentido, surge la duda de cómo realizar un paso que tiene seis tiempos, si la música que generalmente ha acompañado el desarrollo del *breaking* está en un compás de cuatro cuartos. Según Schloss,¹³ existen varias posibilidades: la primera es que los *b-boys* lo interpreten sin musicalidad, es decir, fuera de tiempo, concentrándose únicamente en la ejecución limpia y fluida del paso. El divorcio entre el barrido circular de pies que suele hacerse con el *six-step* y el pulso de la música se soluciona cuando el *b-boy* o *b-girl* desde el mismo *six-step* hace una transición a otro movimiento respetando el pulso de la canción. La segunda opción es interpretarlo respetando el pulso y los acentos, dando la posibilidad de crear métricas diferentes. La manera de resolverlo es pensando el pulso o *beat* original de la canción al doble de velocidad; de este modo, el *b-boy* logrará ejecutar cuatro rondas completas del *six-step* en cada tres compases de música, para quedar como sigue:

Pulso original

Doble velocidad

Cuatro Six-step

1-Six-step 2-six-step 3-six-step 4-six-step

¹³ Véase Joseph G. Schloss, *op. cit.*

Y por último, la forma más interesante en que puede interpretarse el *six-step* es a partir de la polirritmia, cuando los primeros tres tiempos del paso corresponden a un pulso o *beat* de la pieza musical que está enmarcada en un compás de cuatro pulsos o cuatro cuartos (4/4), dando la sensación de fluidez, ya que en cada dos tiempos el *b-boy* cierra un ciclo del *six-step*, de modo tal que en un solo compás completa dos ciclos:



A pesar de estas posibilidades, un *b-boy* tiene un recurso más importante, que es la improvisación, con la que responderá al estímulo musical en el momento conectando el cuerpo con la rítmica de la música. Cuando un *b-boy* o *b-girl* entiende el diálogo entre la música y la danza, puede trascender y liberar su instinto, su fluidez y sus múltiples sensaciones al bailar. Por tal motivo, en el *breaking* la estructura de la danza está profundamente relacionada con la estructura de la música. Uno de los mejores momentos de un *set* de un *b-boy* es justamente cuando inicia sus técnicas de transición para bajar al piso (*go downs*) y comenzar con su trabajo de pies, que a menudo se sincronizará para coincidir con los momentos estructurales o formales más importantes de la pieza. Aquí entran en juego el pulso, el ritmo y la acentuación de una pieza, además de las melodías que se estén interpretando y que sean significativas para el *b-boy* o *b-girl*.

El conjunto de piezas que actualmente se considera parte intrínseca del *breaking*, por un lado, permite la permanencia y adecuación del *alfabeto* de pasos, del que los *b-boys* eligen cuál ejecutar; y por el otro, construye comunidad dentro del Hip Hop. Debe remarcar que las grabaciones que se escuchan en un evento de *b-boys* no solo contienen elementos claros u obvios de la música latina, como es el uso de sus percusiones, sino que comprenden elementos conceptuales de esta música, como el propio concepto de la clave o la sensación que genera el cha-cha-cha, ya que, a final de cuentas, el uso de los *breaks* representa una tradición influida por la forma de bailar la música latina.

Por último, debemos reconocer el valor histórico de las piezas que ahora se juzgan apropiadas

para bailar *breaking*. Sobre todo en los inicios del Hip Hop, permitieron que los primeros *b-boys* crearan y desarrollaran los pasos actuales del *b-boying*. Como escribe Schloss: "Bailar bien con las canciones escogidas del *b-boying* en la historia del Hip Hop. La existencia de un grupo reconocido de canciones para los *b-boys* de otra época representa una relación entre las habilidades individuales y la historia colectiva".¹⁴ Para tener una idea más completa de los temas, géneros, estilos y agrupaciones musicales que han acompañado la historia del *breaking*, en el anexo 2 se presenta una discografía selectiva de los vinilos más importantes y representativos del *breaking*.¹⁵

¹⁴ Joseph G. Schloss, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵ Agradezco profundamente al coleccionista e investigador Ignacio Marrell el haberme proporcionado desinteresadamente las portadas de sus vinilos, de las cuales obtuve la gran mayoría de los datos de la discografía.

IV. Aproximaciones a la historia del **BREAKING** en México

Mientras el cuerpo diga “Va güey”, seguimos.
B-boy Tony

Preámbulo

A principios de la década de los ochenta, la sociedad de nuestro país resentía el mal manejo de los recursos públicos, el desempleo aumentaba considerablemente y el dólar se elevaba a cifras muy altas; era el inicio de una crisis de la que México en realidad no ha salido. Estas condiciones condujeron a un aumento del índice delictivo, al alza de los precios, la desarticulación familiar, aumento del alcoholismo, la migración y una desordenada urbanización, que engrosó los llamados cinturones de miseria. En estas condiciones sociales los jóvenes mexicanos tienen sus primeros encuentros con la cultura Hip Hop, una forma de adquirir sentido de pertenencia e identidad colectiva. Sin embargo, como puntualiza Ernesto Miranda, fundador de los Master Wavers, uno de los primeros *crews* profesionales que se conoció en nuestro país: “Los inicios del *breaking* en México fueron por la diversión, por dar el show, por la novedad, a diferencia de los inicios en el Bronx”.¹

¹ Ernesto Miranda entrevistado por Enrique Jiménez en el Cenidi Danza, 26 de abril de 2017. Todas las opiniones de Miranda que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista.

En México el *breaking* fue practicado por amplios sectores de jóvenes, debido a la difusión que en su momento hizo la industria del cine, principalmente del baile, beneficiándose de la efervescencia del movimiento Hip Hop en el mundo, y cuyo objetivo era desarrollar un público que consumiera la música surgida en los años ochenta. Sin embargo, como en esos años en nuestro país era difícil tener acceso a videos y en general a cualquier información, los jóvenes de la época aprovechaban que Televisa, antes de iniciar la programación diaria del canal 5, transmitía videos de canciones que utilizaban el baile urbano como elemento coreográfico, entre ellos, el de Rod Stewart con su tema *Young turks*, de 1981, en el que se podía disfrutar de la participación del *popper* Cool Pockets; dicho tema formaba parte del disco *Tonight I'm yours*. Entre la gama de opciones que brindaba ese pequeño espacio televisivo también figuraba el video *Crosseyed and painless*, de 1980, del grupo Talking Heads, producido por la legendaria Toni Basil,² donde aparece bailando Popin' Pete; o el de Lionel Richie *All night long*, de 1983, aunque no bailaban mucho *breaking*, sino más bien *popping*. Esto permitió un aprendizaje colectivo del baile en la escena pionera, es decir, quienes ya tenían dominado un paso se lo enseñaban a los otros y se retroalimentaban, todo a partir de lo que veían en los videos, entre otras influencias.

Aunque en nuestro país se desarrolló una escena pionera de *b-boys* a mediados de la década de los ochenta, probablemente a finales de esa década o principios de los noventa se ubique el auge del Hip Hop en la Ciudad de México y el Estado de México, sobre todo en su zona norte, desde el antiguo Toreo de Cuatro Caminos, La Quebrada en Cuautitlán Izcalli, Tlalnepantla y hasta Cuautitlán de Romero Rubio y zonas circunvecinas. No fue casualidad que el programa *Mi barrio*, de Televisa, conducido por Ricky Luis y Graciela Mauri, se transmitiera desde esas zonas a principios de los años noventa. En este programa se dieron a conocer algunos grupos de *breakdance* y de rap, como Sindicato del Terror, Cuarta Cuadra y Cuarto del Tren. Por esa razón, en Cuautitlán Izcalli se abrió una de las primeras discotecas de Hip Hop, El Planet, donde se llevaron a cabo varios eventos de *breaking*, aunque por ese tiempo se decía bailar “under” o “rap”.³ Esta actividad se volvió tan popular que surgieron programas de televisión como *A todo dar*, en el que había competencias de bailar “rap”.

Posteriormente, en aquella misma zona surgían otras discotecas afines, El News y el Magic Circus, esta última, la preferida de quienes gustaban

² Una de las primeras bailarinas de *locking*, integrante fundadora del grupo The Lockers.

³ Por la influencia de una compañía especializada en música *house*, llamada Underground Construction. (Dato proporcionado por el *b-boy* Funky Maya en entrevista informal).

de bailar “rap” o *new jack swing*, como otros lo llamaban. Sin embargo, durante la primera etapa del *breakdance* en México generalmente no se bailaba con *electrofunk* ni con *breakbeats*, se utilizaba música electrónica como un antecedente del *freestyle*, el *electrofunk*, el *latin funk* y las mezclas con elementos de música afroantillana.

A pesar de que varios grupos no eran de esa zona, la mayoría se trasladaba al norte del entonces Distrito Federal porque era donde se estaba formando la escena del Hip Hop; ahí estaban presentes los grandes bailarines de la época, o grupos como Rapaz, Speed Fire, Vip, cuyo baile consistía en combinaciones de pasos de varios estilos. Recordemos que, al decaer en una primera instancia el *breaking* y entrar en escena el rap, grupos como los anteriores se transformaron en colectivos de rap, un cambio que también se dio por la necesidad de experimentar e incorporar los elementos del Hip Hop.

Sin embargo, en sus inicios, en el país los elementos del Hip Hop nunca estuvieron juntos, ni tuvieron el mismo nivel de interés e importancia, aspecto que hasta la fecha se cuestiona mucho entre la comunidad *hiphopera*. El temblor de 1985 que afectó a la Ciudad de México provocó que el *breaking* desapareciera del espacio público casi en su totalidad, “[...] solo se quedan algunas personas practicándolo, pero en su casa, ya no era algo público o visible ni se le podía considerar ya una escena, era gente que le gustaba bailar en su casa, en algún evento; después de los ochenta entró todo lo del *hi-energy*,⁴ obviamente tanto el *breakdance* como la música *break*, el *electro funk* y el *hi-energy* fueron desapareciendo y volviéndose *underground*”.⁵

Antes del declive del *breaking*, en Cuautitlán Izcalli ya se organizaban eventos con los principales “luz y sonido” (verdaderas discotecas ambulantes), como Patrick Miller, Soundset y Polymarchs,⁶ que, como parte de su espectáculo, contaban con un “ballet” que ejecutaba diferentes estilos de la época, como el *hi-energy*, pero también el *breaking*. Sin embargo, el detonante del Hip Hop en el mundo, y particularmente del *breaking*, fue su apropiación por la industria cultural en la década de los ochenta,

⁴ Entre 1981 y 1982, la música disco se fusionó con el *techno-pop*, también llamado electropopular, a partir del uso de sintetizadores, para formar el concepto o estilo *hi-energy*.

⁵ Ignacio Martell entrevistado por Enrique Jiménez en el Cenidi Danza, 30 de enero de 2017. Salvo indicación en contrario, las palabras de Martell que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista.

⁶ Discoteca móvil de luz y sonido creada a principios de los años setenta, cuya fama arrancó en los ochenta. Fue formada por los hermanos Apolinar, Mary y Alicia “Lichi” Silva de la Barrera. Obtuvieron el nombre por la combinación de los suyos propios: Apolinar (Poly), Mary (Mar), Alicia “Lichi” (Ch) y la “S” de su apellido. En 1978, los DJ’s eran Apolinar y Jaime Ruelas.

con la proyección de películas como *Wild Style* (1983), *Flashdance* (1983), *Beat Street* (1984), *Breakin'* (1984) y *Breakin' 2: Electric Boogaloo* (1984).

Efectivamente, en 1983 se inicia el auge de este baile, sobre todo a partir de la película *Flashdance* protagonizada por Jennifer Beals, en una de cuyas escenas unos chicos (integrantes del famoso Rock Steady Crew) bailan *breaking* y *poping* con la música de *It's just begun* de Jimmy Castor Bunch. Como veremos más adelante, esta escena propició que los jóvenes se interesaran en conocer y aprender esos bailes. Asimismo, entre los factores que los motivaron a aprender *breaking* destaca Michael Jackson con la ejecución de algunos pasos como el “robot” en su tema *Dancing machine*, o el famoso *moonwalk* en su *Billy Jean*, aunque este ya había sido ejecutado por otros bailarines, como Bruno Falcon “Pop N Taco” y Timothy Earl Solomon “Popin’ Pete”. En nuestro país, el *b-boy* Miguel Marín y Víctor Jackson fueron de los primeros imitadores de Michael Jackson en los años ochenta.

Como ya se acotó, otro elemento importante para que el *breaking* se convirtiera en un referente de aprendizaje entre los jóvenes fue la exhibición de las películas que abordaban la temática del Hip Hop, concretamente del *breaking*, en específico el famoso “baile de la escoba” (secuencia donde un chico baila acompañado de una escoba), mostrado en una escena de la película *Breakin'*. Relata el *b-boy* mexicano Funky Maya:

En los años ochenta, el “baile de la escoba” de la película *Breakin'* fue el detonante para la difusión de este baile en México, pues todos querían bailar como ese chico. La escena fue acompañada con la música de *Tour de France* del grupo Kraftwerk. Los que se dedicaban a piratear la música sacaron la de esta escena y esto permitió que en todas las fiestas se empezara a bailar *break*, hasta llegar a obtener un recopilado con la música que se baila en todas las películas dedicadas a este género dancístico.⁷

En 1984, ante la euforia del *breaking*, no solo las estaciones de radio programaban música para los *b-boys*, sino que también los poderosos “luz y sonido” (llamados popularmente sonideros) contribuyeron a difundirla. Estas discotecas móviles llevaban por todos los rincones del país varios decibeles de música, y además incluían

⁷ Dato proporcionado por el *b-boy* Funky Maya en entrevista informal.

“ballets” que interpretaban bailes urbanos como parte de su espectáculo. La movilidad fue un elemento clave para que aparecieran diferentes discotecas ambulantes y que se distribuyeran por distintos lugares de la ciudad:

Entre los más importantes podemos encontrar a Forastero en Azcapotzalco y zona noroeste, Master Genius en Tlalnepantla y toda la zona norte, Polymarchs en Tlatelolco y toda la zona norte, Soundset en Ciudad Nezahualcóyotl, Aragón y las partes norte y oriente, Banana en Aragón y la parte noreste, Menergy en Progreso Nacional y la parte noreste, Sonido Montesquiu en San Felipe de Jesús y la zona noreste, King Kong en la colonia Morelos y la zona centro, Patrick Miller en la colonia Centro, Chester’s en Coyoacán y la zona suroeste, Top System en la colonia del Valle y la zona sur centro, Winners en Iztacalco y toda la zona oriente y sur, D’Vinci en Xochimilco y la zona sur centro, Macheli en Villa Coapa y toda la zona sur, Valentino en Tlalpan y toda la zona sur, Rhamses por toda la ciudad y sin zona de influencia específica.⁸

El Patrick Miller fue uno de los impulsores de la música *hi-energy* y *break* en la radio, con su programa saba-tino en Radio Hits, que dedicaba un fragmento exclusivamente al *breaking*. Por otra parte, “[...] el sábado 22 de septiembre de 1984 en un evento del sonido Banana se presentaron por primera vez los bailarines originales de la película *Breakin’*”, aunque anteriormente tuvieron un par de apariciones breves en programas de televisión como *Siempre en domingo* y *La disco Jackson*.⁹

De 1984 a 1998 Tony Barrera, en su programa *Estelares de Polymarchs*, transmitido los sábados y domingos en la noche por Kosmoestereo 103, mezclaba los grandes éxitos de música de los años setenta, *new wave* y *hi-energy*, para deleite de los *b-boys*. Para 1985 empezó a tener competencia con las estaciones WFM y Rock 101, lo que sirvió para difundir aún más el baile. Asimismo, en el Club de Periodistas se bailaba *breaking* cuando el DJ Roberto Devesa, del sonido Patrick Miller, mezclaba discos de vinilo con temas como *Rockit* de Herbie

⁸ Juan Rogelio Ramírez Paredés, *op. cit.*, p. 168.

⁹ Ignacio Martell, *Diggin’ in the Breaks: Electro-Funk Records & B-Boying Culture*, inédito.

Hancock o *Planet rock* de Afrika Bambaataa y Soul Sonic Force utilizan- do su inconfundible estilo de *scratch*, momento en que *b-boys* y *b-girls* empezaban a ejecutar sus giros y saltos.

De los primeros programas televisivos dedicados a este tipo de baile pueden mencionarse *La disco Jackson* del canal 4, conducido por el co- mediante César Bono, y posteriormente *Estrellas de los 80's*, conducido por Marcos Valdés y Gloria Calzada en 1984. La vestimenta utilizada por los *b-boys* en esos programas consistía regularmente en tenis, pantalones bombachos de colores, paliacates en la frente y las rodillas, guantes negros o blancos y sudaderas o chamarras holgadas con gorro.

En los años noventa se reaviva la masificación y auge comercial del Hip Hop, gracias al surgimiento de artistas como Vanilla Ice y MC Hammer.

Como parte de ese proceso, la televisión mexicana continuó seduciendo a jóvenes interesados en exhibir sus habilidades dancísticas. Tal fue el caso del programa *A todo dar*, transmitido a principios de los años noventa en el canal 13 de Imevisión y conducido por Juan José Peña y Alby Casado, que organizaba el concurso *Copa de Oro del rap*, donde se veían algunos estilos de baile urbano. Entre los grupos que participaron se encuentran Cobacha Disco Club, Star Fire, Valex, Ace Boys, Baxter, Factory Enigma y Kings, por mencionar a algunos.

En el nuevo siglo, la televisión mexicana siguió atrayendo a *b-boys* y *b-girls* con programas que presentaban concursos de baile, como *Vida TV*, del canal 4 de Televisa, donde participaron varios *b-boys* interesados en di- fundir su trabajo de manera masiva. Entre los jueces del concurso estaban algunos integrantes del *crew* Los Primos (LP Breakers), que llevan muchos años trabajando en las calles de la Ciudad de México, sobre todo en el Zócalo, y en espacios alternativos como las pistas de circo (entre otros, del Atayde).

En 2010 el paso a desnivel para peatones de la calle 20 de Noviembre, a la altura de Fray Servando, fue rescatado por jóvenes pertenecientes al Programa de Empleo de Verano del Instituto de la Juventud del Distrito Federal. Lo acondicionaron con colchonetas, sillones y mesas, y empezaron a desarrollar varios talleres, entre ellos, uno de *breaking*. Otros

lugares donde los *b-boys* han podido mostrar su cultura dancística son las instalaciones del metro de la Ciudad de México, sobre todo la estación San Lázaro desde 2011. Actualmente, el *breaking* atraviesa por una etapa

vigorosa a partir de los eventos que los mismos *b-boys* y *b-girls* organizan y las competencias internacionales que tienen presencia en nuestro país.

Por su parte, algunas instituciones culturales han vuelto la mirada a esta manifestación dancística urbana. Es el caso del Departamento de Danza de la UNAM, que organizó Cultura Urbana en Ciudad Universitaria (CU en CU) en dos emisiones (2014 y 2015), que incluyó conferencias, clases magistrales, batallas y una muestra fotográfica. Destaca también el Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop organizado por el autor de estas líneas con la asesoría y colaboración del *b-boy* Funky Maya, y con apoyo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi Danza) y del Centro Nacional de las Artes en 2015 y 2016.¹⁰ Otros eventos organizados por instituciones culturales son el Festival de Expresiones Urbanas “Radical” del Centro de las Artes de Guanajuato, en 2015; y Callegenera, Festival de Expresiones Urbanas organizado por Conarte/Conaculta en Monterrey, en el cual se han abor-
dado los elementos del Hip Hop como movimiento cultural.

¹⁰ Más adelante se detallará la creación del Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop.

Escena pionera del *breaking*

Es natural que cuando el *breaking* se volvió parte de los intereses de los jóvenes de nuestro país, no haya aparecido una escena callejera fuerte de *b-boys* o *b-girls* mexicanos, como sí sucedió en Estados Unidos y en Europa, ya que las circunstancias de aprendizaje y difusión fueron muy diferentes. Sin embargo, no podemos negar que probablemente haya existido una escena de *b-boys* en el *underground*, en el subterráneo, que no tenían interés o posibilidades de visibilidad mediática.

Es de suponerse que el surgimiento del *breaking* o *b-boying* en México se haya cimentado a finales de la década de los setenta en los estados del norte, por su proximidad con los Estados Unidos, donde se originó dicho movimiento artístico-cultural. La práctica del *breaking* fue una consecuencia lógica de la euforia y poder de con-

vocatoria de la música disco, ya que del sonido de esta música se empezaron a crear piezas con estilos como el *funk*, el *soul*, el *electro funk* y, por supuesto, los *breakbeats* tan utilizados por los DJ's.

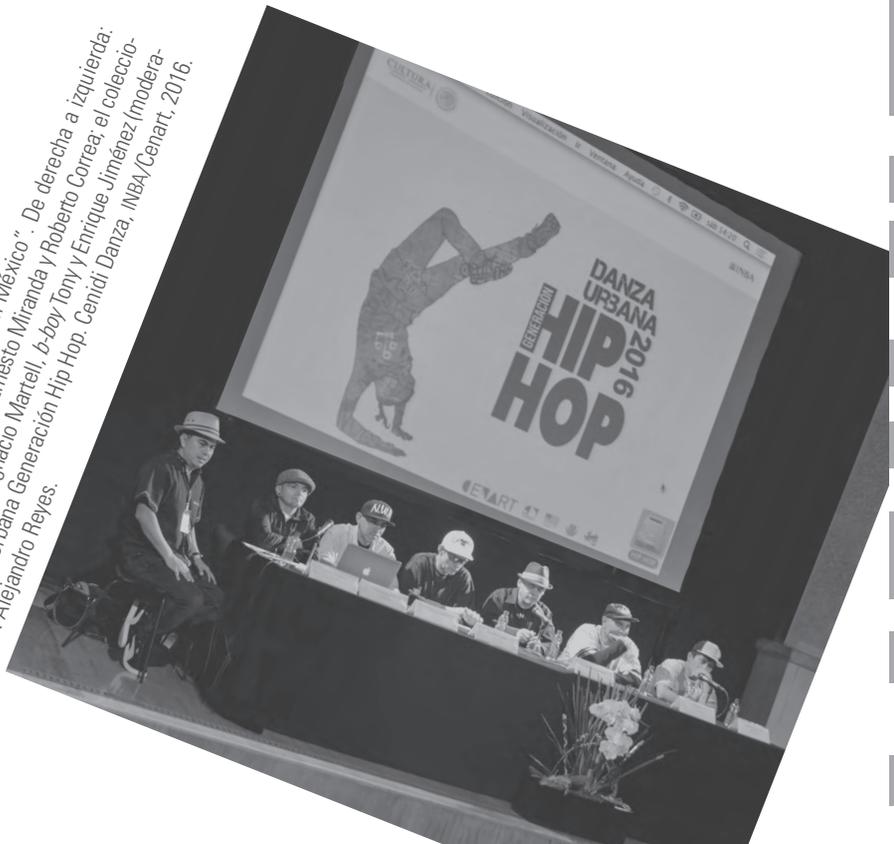
En otras palabras, es probable que durante la década de los setenta haya surgido una primera generación temprana de *b-boys* a lo largo de la frontera norte, lugar donde mejor se bailaban esos estilos, influidos también, como ya lo señalamos, por películas como *Fiebre de sábado por la noche*, estrenada en diciembre de 1977 y dirigida por John Badham, por la que John Travolta obtuvo su primera nominación al Oscar con solo 24 años. Pero también ejercieron influencia programas televisivos como *Fiebre del 2*, conducido por Fito Girón y Chela Braniff (con la voz en *off* del locutor Mario Vargas), transmitido los sábados en 1978, con duración de dos horas y dedicado a concursos de música disco principalmente, así como el de variedades musicales estadounidense *Soul train*, transmitido desde 1971, creado

y presentado por Don Cornelius, en el que participaban artistas de *rhythm and blues*, *soul*, *funk*, disco y góspel, quienes eran vistos en las zonas fronterizas.

El probable recorrido que hizo el *breaking* en nuestro país fue de Tijuana a Nogales, Monterrey, Guadalajara, Querétaro, Estado de México y la Ciudad de México; sin embargo, falta mucha investigación para saber quiénes formaron esa escena de pioneros en dichos lugares, entre ellos, el *crew* los Electro Turbo.¹¹ Tomando en cuenta lo anterior, y partiendo de la información disponible hasta el momento, podemos señalar que la primera generación de bailarines de *breaking* que conocemos fue la formada en la década de los ochenta por *b-boys* como Ernesto Miranda (fundador de los Master Wavers), Roberto Correa (integrante de los Master Wavers), Jorge Viramontes (miembro fundador de los Rekkas), Manolo (fundador de los Neza

¹¹ Dato proporcionado por el coleccionista e investigador Ignacio Martell.

Mesa redonda "La escuela pionera en México". De derecha a izquierda: *b-boys* Manolo, Jorge Rekka, Ernesto Miranda y Roberto Correa; el coleccionista e investigador Ignacio Martell, *b-boy* Tony y Enrique Jiménez (moderador). Danza Urbana Generación Hip Hop. Cénidi Danza, INBA/Cenart, 2016. Foto: Alejandro Reyes.



York City Breakers), Tony (integrante del grupo Los Freaks y luego de los Rekkas) y Miguel Marín, entre otros.

En lo que sigue, los datos sobre la escena pionera del *breaking* en México provienen de las entrevistas sostenidas con *b-boys* y *b-girls* mexicanos. Somos conscientes de que en el país hay una gran cantidad de *b-boys* y *b-girls*, que cada uno tiene un punto de vista y que las ideas vertidas no son acabadas, sino formas particulares de entender el baile. Futuras investigaciones podrán enriquecerse con las opiniones de otros participantes de la escena. Cabe añadir que cada bailarín entrevistado pertenece a una de las cuatro generaciones de *b-boys* que probablemente ya se han desarrollado a lo largo de la historia del *breaking* en nuestro país.

► Ernesto Miranda

El *b-boy* que tuvo el contacto más cercano con la cultura Hip Hop directamente en Estados Unidos es Ernesto Miranda Olmos, fundador del *crew* Master Wavers. Actualmente vive en Tlalnepantla, Estado de México, y tuvo su primer acercamiento al *breaking* en Sacramento, California, cuando cursaba estudios de preparatoria en esa ciudad. Justo en esa escuela Miranda vio por primera vez a unos jóvenes bailando; después se enteraría de que a ese baile le llamaban *breakdance*: “Se daban sus duelos bailando y el que mejor bailaba era quien ganaba la batalla”, nos narra.

Aprendió básicamente a partir de la observación y la posterior práctica de lo que se le quedaba grabado en la mente: “Tratabas de aprender el paso en el momento y después practicabas hasta que lo sacabas [...] había otros chavos con quienes interactuábamos, pero nunca nos enseñábamos nuestros pasos, solo hacíamos duelos y ahí es donde aprendíamos”. Con el paso del tiempo les propuso a sus amigos de Sacramento crear un grupo, por lo que diariamente asistían al lugar donde bailaban aquellos jóvenes “a copiarles sus pasos”. Se reunían en casa de un amigo y se organizaban para aprender diferentes movimientos, de donde resultó la formación del grupo los Master Wavers, durante 1981 y 1982 en Sacramento.

Al principio los Master Wavers practicaban mucho el movimiento conocido como “olas”, de ahí el nombre que asumieron, aunque poco a poco fueron incorporando algo de *popping* y también baile en el piso. Los primeros integrantes fueron tres bailarines, Sergio Rentería, originario de Sonora; Arturo, oriundo de Nicaragua, y el propio Ernesto Miranda; su objetivo principal era simplemente presentarse en las fiestas familiares. A pesar de que apenas comenzaban a bailar, rápidamente se dieron a conocer en su propia escuela, gracias a la calidad de sus rutinas. Luego pasaron al plano laboral, al ser contratados por casinos, restaurantes y hoteles.

Después de dos años de estancia en Sacramento, Ernesto Miranda regresó a México a principios de 1983 y empezó a reclutar amigos para volver a crear los Master Wavers (ahora versión México). Al ser una actividad recreativa para él, nunca tuvo problemas familiares por dedicarse al *breakdance*: “hasta me pedían que bailara, yo era el centro de atención de las fiestas, de la familia, por eso me gustaba vestirme como *pachuco*, zapatos de doble color, pantalón bombacho, cadena y sombrero”. Ya de vuelta al país, advirtió que bailar *breakdance* era algo novedoso. Volvieron a seguirlo en las fiestas y se dio a conocer entre los jóvenes que le hacían “la rueda”, herencia de la música disco. Sus propios amigos se sorprendían de su talento, por lo que le pidieron que les enseñara.

Como ya dijimos, Miranda formó los Master Wavers mexicanos a principios de 1983; el grupo se desintegraría en 1986 aproximadamente. Lo formó con los mismos amigos que conocía antes de irse a California: “Nos reuníamos, practicábamos, pero nunca nos imaginamos que íbamos a salir en la televisión, a estar con Polymarchs, a ganar dinero”, sostiene. Los Master Wavers de México estuvo compuesto por Ernesto *aka* “El Henry”, Rubén *aka* “El Jonathan”, Pedro *aka* “El Perico”, Javier *aka* “El Ganso”, Rodolfo *aka* “El Maní” y Roberto *aka* “El Michael”; posteriormente se sumaron Juan César *aka* “El Johnny” y Eric Alberto *aka* “El Gus”.¹²

La intención original del grupo no era llegar a ser profesional, en realidad a Miranda solo le gustaba que lo miraran en las fiestas y ser el centro de atención. Sin embargo, reconoce, gracias al baile la gente lo trataba bien; por eso sus amigos le pidieron que les enseñara: “también querían estar en el centro de atención”. Debido a la difusión que empezaba a tener el *breaking* en nuestro país en diferentes

¹² *Aka: also known as* (“también conocido como”) es el alias o mote artístico con el que le gusta ser conocida a una persona.

medios, los Master Wavers pudieron incorporarse al ámbito profesional: “Tuvimos una audición con Tony Barrera, fue hasta Los Reyes para hacernos la audición. Nunca había visto algo así, por eso le gustó. Nos contrató y fuimos parte de Polymarchs”.

A los pocos meses de ser contratados por Polymarchs recibieron otra oportunidad, ahora en la televisión: “El padre de Rodolfo [El Maní], quien se dedicaba a la charrería, tenía contactos en Televisa y nos consiguió una entrevista con Paco Ayala, del programa que en ese tiempo se llamaba *La hora feliz, con sus cómicos y cantantes*, del canal 4”. Después de una entrevista y una audición en las oficinas de Televisa, previa espera en una larga fila por la cantidad de personas que querían una oportunidad en la televisora, lograron un contrato exclusivo: “Debido a la presencia de los Master Wavers, el programa *La hora feliz* tomó el nombre de *La disco Jackson* y todo se cambió al *breakdance*”.¹³

Efectivamente, en dicho programa antes se daban noticias y reportajes, y al transformarse en *La disco Jackson* cambió su programación por concursos de bailes urbanos, sobre todo de *breaking*. Salía al aire de lunes a viernes, y los Master Wavers eran parte importante de él. Allí trabajaron cerca de un año: “era un trabajo pesado porque teníamos que sacar rutinas diariamente, sacábamos una y la cambiábamos un poquito, pero teníamos que practicar todos los días para sacarlas”. Esto les dio un acercamiento amistoso con el comediante César Bono, a quien algunas personas del medio consideran uno de los primeros maestros de ceremonia

¹³ Sobre este programa es pertinente recordar un fragmento de lo que escribió Florence Toussaint en la revista *Proceso*, en su artículo “Disco Jackson”, del 9 de julio de 1984: “Mezcla de danza moderna y gimnasia, un poco de ritmo, mucha fibra y la repetición que lo puede todo, son elementos y método para llegar hasta el luminoso escenario de *Disco Jackson* en Canal 4. Bailar, bailar con todos los músculos, con el gesto y las manos siguiendo la música de tipo disco que reproducen las pistas grabadas para el concurso. Pues de un evento-competencia se trata. Remotos son los antecedentes en la pantalla casera de concursos de baile. Desde los patrocinados por Vanart hasta los que hoy dan cabida únicamente al ritmo de moda. A *Disco Jackson* llegan solistas, dúos, tríos, grupos a moverse con desplazamientos cortos, como de robots, a rodar por el suelo, a brincar sobre las manos, a agitar brazos y piernas como aspas de molino. Buscan la mayor audacia en el movimiento, el riesgo mayor en el salto y la voltereta. Demuestran que los jóvenes mexicanos tienen la capacidad de ejercer el arte dancístico como los mejores. Nada falta, fuerza expresiva, cualidades histriónicas, ni dominio de ciertas técnicas. El cuerpo ha sido conquistado, el movimiento reducido a la precisión que exigen los tiempos cortos del ritmo musical; la energía canalizada hacia una forma fugaz, efímera, bella, ‘La danza contra la muerte’”. En línea: <http://www.proceso.com.mx/139044/disco-jackson> Fecha de consulta: 2-03-2018.

(MC) en el ámbito del Hip Hop, debido a su labor de animación en el programa.

Al mismo tiempo que salían en televisión, los Master Wavers hacían giras con Polymarchs. Sus primeras rutinas para Televisa y Polymarchs fueron realizadas en el pasillo de la casa de los papás de Ernesto; después, gracias a que sus integrantes provenían de familias de ferrocarrileros, les facilitaron un salón de eventos (con piso de cemento liso) en Los Reyes Ixtacala, donde practicaban sus rutinas.

Según Ernesto Miranda, en los años ochenta estaban los dos estilos de bailar, arriba y en el piso, sobre todo, la ejecución de los *power moves*: “[...] de hecho era lo que más llamaba la atención [...] había los *waves*, *popping* y el estilo arriba; algunos jóvenes los sabían combinar muy bien, se tiraban al piso y hacían movimientos arriba, aunque yo en lo personal me dediqué a bailar arriba, uno que otro pasito abajo, las olas, el *popping*, pero casi nunca practicaba en el piso”.

A principios de 1986, cuando Miranda regresó a Estados Unidos, esa vez a Chicago, dejó el baile momentáneamente, porque el *breaking* que se bailaba en ese país “era muy diferente, muy avanzado, y yo no lo podía superar. Comparado con lo que nosotros teníamos en México, allá iban uno o dos años adelante”. Si bien los Master Wavers eran un *crew* profesional de baile urbano, en algunos lugares donde se presentaban con Polymarchs o Soundset había *b-boys* que estaban en el *underground* y los retaban: “Nosotros llegábamos con nuestras chamarras de los Master y todos nos querían batallar y se hacían los duelos. Recuerdo mucho un evento con Polymarchs en el Estado de México, probablemente por Lechería, donde se presentó Sylvester. Era un lugar grande, ahí es donde los jóvenes nos veían en la multitud con nuestras chamarras y nos retaban”.

Desde el punto de vista de Miranda, el detonador del *breaking* en México fue la combinación de las actuaciones de los grupos que participaban con Polymarchs y con *La disco Jackson*, “antes de eso, era esporádico que la gente pudiera ver el *breakdance*”. Seguramente había jóvenes que practicaban *break* pero no en el espacio público, quizás en las fiestas privadas, sin necesariamente llegar a construir una escena. Miranda piensa que, si bien no hubo *old school* en México, los Master Wavers dejaron cierta herencia: “así como se formaron los Master Wavers, aparecieron los Master Wavers Juniors, tal vez en el 84, que también salieron en Televisa. Dos de ellos, chicos de entre 10 y 11 años, eran los hermanos menores de dos integrantes de los Master Wavers”. Como aún eran niños, fue difícil que actuaran en fiestas y clubes, por lo que se desin-

Los Master Wavers en el programa La disco Jackson, 1984. Colección: Roberto Correa.



tegraron muy rápido. Fue un intento de hacer escuela, lamentablemente no tuvieron continuidad.

A pesar de que el joven Miranda vio el baile directamente en el ambiente escolar de Estados Unidos, no escapó a la influencia de la industria cultural en su difusión mundial. La primera película que vio donde aparecía el *breaking*, aunque en una breve escena, fue *Flashdance*.¹⁴ “La vimos como cincuenta veces en un cine muy popular allá en Azcapotzalco. Llegábamos al cine, la veíamos, pero como ya la habíamos visto tantas veces, hasta nos dormíamos, le calculábamos más o menos la hora en que iba a salir esa escena y todos despertábamos con la mirada puesta. Íbamos todos los Master para tratar de copiar esos pasos, para hacer más grande nuestro repertorio”.

En suma, Miranda representa actualmente el antecedente directo de un *b-boy* mexicano que tuvo la fortuna de conocer el *breaking* en el país de origen, de lo cual resultó la creación de uno de los primeros *crews* de *breaking* profesional en la historia del Hip Hop en México: los Master Wavers.

¹⁴ Como ya fue señalado, en esta película, proyectada en 1983, aparece el Rock Steady Crew integrado en ese tiempo por Crazy Legs y Mr. Freeze, entre otros.

► Roberto Correa
 Roberto Correa González¹⁵ aka “Michael” vive en la colonia La Romana de Tlalnepantla, Estado de México. Es otro *b-boy* importante en la escena pionera del baile urbano. Se acercó al *breaking* por medio de su amigo y maestro (como él lo reconoce con toda humildad) Ernesto Miranda, quien le enseñó sobre todo el baile de “olas”. Correa ya bailaba música disco, pero al tener contacto con Polymarchs conoció el *hi-energy*. Por la gran influencia que ejerció Miranda sobre su baile, decidió aprender *breaking*: “Él traía el *popping* arriba, traía el *pescadito*, pero hay otros pasos, el *footwork*, el *moonwalk*, el *top rock*. Giraba con la cabeza, con la espalda, y nos empezó a enseñar. Así fue como conocí el movimiento del *breaking*”.

Recuerda: “yo ya conocía a Ernesto, de hecho fue el novio de mi hermana, y en una fiesta que le organizaron de bienvenida, me platicó que allá en Sacramento había formado con otros dos chavos los Master Wavers. Después me empezó a gustar el baile y decidí integrarme con los Master Wavers ya en México. Posteriormente íbamos a ver las películas para fusilarnos algunos pasos, hasta inventar nuestras propias rutinas”. Entrenaban en la casa de alguno de los integrantes; incluso, si había una fiesta, ellos se quedaban hasta tarde y después practicaban sus rutinas.

Cuando empezó su trabajo en *La disco Jackson* comenzaron a crear rutinas más llamativas, más elaboradas, con más pasos, tanto en parejas como individuales o por grupo. Cada vez que presentaban a los integrantes del grupo, en la época de Polymarchs (casi siempre en Sala de Armas o el Palacio de los Deportes), cada uno mostraba sus mejores pasos. Generalmente Roberto hacía pareja con Javier, porque eran los más altos, utilizando mucho la técnica de hacer movimientos escalonados. Antonio Barrera, de Polymarchs, les hizo una audición en el Teatro Ferrocarrilero de Los Reyes Ixtacala y los contrató después de que el grupo fuera por un tiempo ochenta hubiera discotecas establecidas donde se bailara *breakdance*, o ninguna donde se bailara solamente *break*.

Correa no recuerda que en los años ochenta hubiera discotecas establecidas donde se bailara *breakdance*, o ninguna donde se bailara solamente *break*. Ya de los noventa recuerda el Magic Circus, donde se hacían batallas, de manera que para él la forma de difundir el *breaking* fue la

¹⁵ Roberto Correa entrevistado por Enrique Jiménez en el Cenidi Danza, 15 de febrero de 2017. Todas las opiniones de Correa que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista.

televisión y después los sonidos como Polymarchs, aunque menciona también el programa de radio de Kosmoestereo 103, que le dio difusión al *break*.

La mayoría de los integrantes de los Master Wavers vivía en Los Reyes Ixtacala y provenía de familias de ferrocarrileros. Curiosamente, varios de sus integrantes (Juan César, Ernesto, Erick) vivían antes en la colonia Guerrero de la Ciudad de México y, aunque eran vecinos, nunca tuvieron contacto en la ciudad; no fue hasta Los Reyes Ixtacala donde se conocieron y resolvieron reunirse los fines de semana. Colocaban un tapete en el parque y se ponían a entrenar y bailar. De Juan César, otro integrante de los Master Wavers, Roberto Correa comenta:

Ernesto conoció primero a Juan César, pero a este le gustaba el *hi-energy*. A pesar de que era vecino de Ernesto, veía muy raro el *break* y todavía no era del ballet de Polymarchs. Después le gustó porque en Irapuato vio bailar a Los Macacos en una discoteca; se sorprendió al ver el *popping* y decidió aprender a bailar olas. Tiempo después regresó a Irapuato, batalló contra los mismos Macacos y les ganó, ya que ellos no hacían baile abajo, solo *popping*, y él sí giraba con la espalda. Así fue como aprendió Juan César.

Antes de *La disco Jackson*, en una ocasión los Master Wavers aparecieron en otro programa, del canal 13, que se llamaba *Esos locos aventureros*: “La novia de un amigo en común tenía un salón de baile cerca de la Torre Latinoamericana y ahí nos audicionaron. El camarógrafo nos tomó en la posición de estatuas, justamente en la Alameda, como las que están en ese lugar, mientras el locutor intentaba explicar el movimiento del baile urbano. Esto fue antes de *La disco Jackson*”. En ese programa los jóvenes se hacían presentes en lugares históricos o de interés turístico.

Los Master Wavers bailaron mucho en lo que se conoce como la Zona Rosa de la Ciudad de México, en la calle, o bien, en la entrada de un hotel que tuviera piso de mármol, porque al ser liso, les facilitaba desarrollar sus pasos. “Ahí vimos a los de Caló, ellos tenían una ‘ruedota’, estaban bailando

popping, nosotros no lo hacíamos por dinero sino por mostrar la cultura de la calle y saber que había otros en la onda del *popping* y el *breakdance*”.

Con sonidos móviles como Soundset, Banana, Meteoro, Polymarchs, Star2 y Sonido Pepe Trueno de Atizapán, los Master Wavers eran invitados a bailar; sin embargo, comenta Correa, “para bailar *break* estaba el Magic Circus, donde se bailaba también *hi-energy*. Cuando estaba en pleno apogeo *La disco Jackson*, iban muchos grupos a concursar. Los Rekkas y nosotros éramos los jueces del concurso. Marisol era la única chica que bailaba *break*. Entre los grupos invitados que recuerdo están Break Machine, Gerónimo Aviléz, Los New Poppers de Mexicali, Abel ‘Mr. Flash’ y Phaze II de Chilpancingo”.

Según Correa, antes de que llegara la película *Flashdance*, los Master Wavers ya tenían las bases del *popping*, por la experiencia que traía Miranda de Sacramento, pero al igual que varios jóvenes de la época, observaron muchas veces la película tan solo para disfrutar la escena del *breakdance*. Como parte de la influencia que Correa recibió de los medios masivos de comunicación en referencia al *breaking*, menciona haber visto el video de Lionel Richie *All night long* (en el que aparecen escenas de bailarines de *popping* y *break*) y por supuesto la película *Breakin’*. Recuerda que, ya siendo exclusivos en *La disco Jackson*, al programa llegó un *b-boy* apodado “Mr. Flash”, quien les enseñó a mejorar su estilo de *popping*.

Sobre el programa *La disco Jackson*, Correa señala también que antes se llamaba *La hora feliz, con sus cómicos y canciones*, pero como ya estaba en pleno apogeo la música de Michael Jackson, Televisa decidió cambiarle el nombre:

Paco Ayala, productor de Televisa, fue quien nos hizo la audición. Les impactó vernos bailar algo que nunca habían visto a nivel televisivo. En esos tiempos estaban en su apogeo el *hi-energy* y la música disco, que competían con otros estilos por tener más adeptos. Incluso, también crearon un ballet exclusivo de Televisa con el

nombre de *Thriller*, pieza emblemática de Michael Jackson. *La disco Jackson* duró un año, con emisiones de lunes a viernes. Probablemente si hubiera sido cada fin de semana, habría durado más; creo que lo saturaron.

En 2010 Correa se reencontró con el movimiento del Hip Hop a partir de un acercamiento fortuito con el *b-boy* Osmer de los Other Side. Así lo recuerda:

Yo venía en la micro, regresaba de trabajar, y en la plaza de Tlalnepantla estaba el evento de Urban Fest. Entonces vi bailando *breakdance* a los chavos en las tarimas. La combi me dejaba en mi casa, pero me bajé antes. Llevaba comida para la casa, me bajé con todo y comida a ver a los chavos, estaban los Unik Breakers, me gustó y me impresionó. Me acerco al MC y le pregunto “¿Va a haber batallas de *popping*?”. Me dice que no, se me queda viendo y me pregunta “¿Tú bailas?”. Le digo “Sí, soy de la vieja escuela de los Master Wavers”, y me dice “Si quieres hacer una presentación, adelante”. Le digo “Dame chance de llevar la comida a mi casa y regreso”. Me emocioné, me fui rápido a dejar la comida, le dije a mi esposa que había un evento de *breakdance* y que me iba a bailar. Me cambié, me puse mi tenis y mis pants. Me regresé, me aventé mis pasos y estaban los Unik Breakers sentados en la tarima, eran como cinco chavos, creo que eran los finalistas, los del otro *crew* no estaban. Me ponen una música, aunque me hubiera gustado que me pusieran algo de Afrika Bambaataa, traté de bailar lo mejor que pude, me aplaudieron, y así fue como me reencontré con el movimiento del *breakdance*. Me bajo de la tarima, se me acerca Osmer de los Other Side y me pregunta “¿Tú eres de los Master Wavers? Yo ya había tratado de localizarlos porque había oído hablar de ustedes”. Osmer iba a realizar su evento en septiembre o noviembre [el Boogie Master] y me pidió que fuera. Ya muy emocionado yo, nos dimos nuestros datos, por eso a los eventos que más he ido es a los Boogie Master. *Juecí* algunos eventos del Boogie Master y así salí un poco del *underground*.

Correa se considera pionero o iniciador del *breaking* en México: “a lo mejor no fuimos escuela, pero lo dimos a conocer”. Considera que Ernesto sí hizo escuela porque les enseñó a los integrantes de los Master Wavers: “A lo mejor es porque no estamos en la escena, ahorita ya hay tutoriales, hay escuela directa, yo podría enseñar pero ya todo lo puedes ver en los videos, no necesitas pagarle a alguien, ya te enseñan la técnica”, dice un tanto nostálgico. “A mí no me afecta que digan que no fuimos vieja escuela. Los Master

Wavers fuimos pioneros, dimos a conocer el baile y lo generalizamos por medio de la televisión y el Polymarchs”.

Como Rodolfo, integrante de los Master Wavers, era el único que tenía videocasetera VHS, fue él quien grabó dos programas de los Master Wavers, aunque ya no saben dónde quedaron, por lo que lamentablemente no hay registro de cómo bailaba el grupo. A principios de los años noventa los Master Wavers se desintegraron por intereses personales y cuestiones de trabajo; algunos emigraron a otro país y otros se casaron.



Mesa redonda “La vieja escuela”. Roberto Correa (izq.) y Ernesto Miranda (der.). Danza Urbana Generación Hip Hop, Genidi Danza, INBA/Cenart, 2016.

► Jorge Viramontes¹⁶

Para platicar con Jorge Viramontes Madrid, mejor conocido como Jorge “Rekka”,¹⁷ acudimos a un *spot* identificado por la comunidad *hipopera* como uno de los principales del sur de la Ciudad de México, en Xochimilco. Al igual que varios de los pioneros, Jorge se enteró de la existencia del *breaking* por la película *Flashdance*, justamente por el fragmento donde baila el Rock Steady Crew. Su proceso de aprendizaje fue en colectivo, con sus propios compañeros de grupo. Alguno aprendía un paso, se lo enseñaba a los demás y después observaban quién lo hacía mejor:

¹⁶ Jorge Viramontes entrevistado por Enrique Jiménez en el kiosco de Jardines del Sur, Xochimilco, el 10 de junio de 2017. Todas las opiniones de Viramontes que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista.

¹⁷ Contracción de “re cabrones”, según dice el propio Jorge. Entrevistados para la revista *Contenido* (1984), explican sin censura el origen de la palabra Rekkas, que en la televisión nunca les permitieron explicar.

En aquel tiempo no había tecnología, tenías que ir al cine y ver las películas varias veces, hasta que llegó la videocasetera y entonces ya podías grabarlas. Como no había nada, tenías que inventar cosas: patadas de karate, gimnasia, capoeira, el *parkour* no existía todavía, los mortales los acoplabas a los movimientos del *break* [...] Los maestros de los Rekkas realmente fueron los videos y la práctica en común. Cuando sacábamos los pasos, los pulíamos, y cuando los hacíamos más rápido nos dábamos cuenta de que estábamos avanzando en el baile.

Según Jorge, el *breaking* se dio a conocer en México porque “salía en la tele y todos querían bailar eso. No solo estaban los Rekkas y los Master Wavers, había muchos grupos y todos querían salir en la televisión [...] fue como con la película *Roller Boogie* [1979], salió y ya todos querían traer unos patines”. Especifica que no conoció el *break* hasta 1984, “por eso ya llegué ruco al *break*, me salté la música disco”. Es interesante la contundencia que Jorge les asigna a los medios masivos de comunicación en la difusión del baile urbano, justo como una forma de apropiación de un movimiento juvenil que se expandiría a prácticamente todos los rincones del planeta. A pesar de ello, para Jorge “Rekka” sí hubo vieja escuela en México:

Existen videos en YouTube de los Rekkas bailando en 1984 en *La disco Jackson*. También hay videos de los Cocsos, integrado por Gerardo Méndez y Andrés Castillo, quienes bailaban *breaking* en las calles y después se integraron al grupo Caló por los años noventa; ellos también dejaron escuela, incluso vieron a México Lucinda Dickey [fue el personaje principal llamado Kelly en la película de culto *Breakin*, de 1984] y Popin Pete [uno de los creadores del estilo *poping*, miembro de los Electric Boogaloos].

Los Rekkas se formaron a finales de 1983 a partir de los intereses dancísticos de tres hermanos Viramontes: Mario Alonso, Mauricio “El Moris” y el propio Jorge. “Había un chavo en la unidad que se llamaba Marco Antonio López, alias ‘El Travolta’; también estaban Orlando Guerra y Francisco Espinosa ‘El Osito’, un chavo que vivía en Nativitas”; ellos, junto a los hermanos Viramontes, formarían el grupo los Rekkas. Jorge recuerda que empezó a practicar primero con El Osito porque le gustaba cómo ejecutaba las patadas y le pidió que le enseñara: “intenté hacer el *moonwalk* que hacía Michael Jackson, que no lo inventó él, ya lo hacían otros, y también hacía mortales porque hice gimnasia”.



Los Rekkas en el programa *La disco Jackson*, 1984.
Colección: Jorge Viramontes.

El trabajo profesional de los Rekkas empezó cuando los viernes, a principios de 1985, se transmitía el programa *La hora feliz*, que presentaba un concurso de *breaking*: “Los Master Wavers ya estaban ahí; una vez vino Polymarchs acá por la colonia Las Flores y ahí estaba el grupo. Fuimos a echar desmadre y nos rifamos contra ellos. Como nada más bailaban arriba y nosotros en el suelo, ni batalla hubo; desde entonces son mis amigos”, relata Jorge, y aclara que en realidad los Rekkas bailaban en donde les pagaran, sobre todo en sonidos móviles como el Soundset y Polymarchs, pero también en las discotecas Magic Circus y El Quetzal, en la Zona Rosa.

Según Jorge, a principios de los años ochenta no existía el concepto de *b-boy* como se entiende en la actualidad; a quien le gustaba bailar *breaking* se le llamaba simplemente *breaker*: “*B-boy* solo se usaba en algunas canciones de rap, y en los noventa decían que un *b-boy* era un *breakboy*”. Jorge se especializó en movimientos de poder, como los “helicópteros”, y hacía giros de cabeza: “la gente aplaudía cuando hacías cosas en el suelo y eso es *breaking*, cuando tocas con las manos el suelo [...] por eso los Rekkas se especializaban en el *power*”.

Sobre sus inicios como grupo en la televisión, Jorge “Rekka” recuerda que al principio no querían ir a audicionar al programa, pero su mamá los motivó para que asistieran:

Cuando llegamos a Televisa Centro estaba la fila que daba vuelta a la manzana de chavos que querían audicionar. Así que pusimos la grabadora en la mera puerta y

ahí bajando de la banqueta nos pusimos a *breakear*; se hizo un desmadre, había mucha gente y se paró el tráfico. Entonces abrieron y dijeron “¿Qué pasa?”. Nosotros contestamos “Somos los Rekkas”. Nos dijeron “Pásenle, están contratados sin audición”, y ese mismo día hicimos dos programas.

Además de los Rekkas y los Master Wavers, Jorge trae a la memoria *crews* de los años ochenta como los Arizona Break, los Poktapok [juego de pelota en maya], los Persi Punk de Iztapalapa y los Cocsos, que después se integrarían al grupo Caló. A los Rekkas les gustaba bailar con rap, sobre todo con música de Grandmaster Flash y Afrika Bambaataa: “Antes era puro rap, no había esas combinaciones como el *electro funk*; después llegaron Vanilla Ice y Eminem, pero ni modo, es MTV [...] El programa bueno era *Video songs*, *MTV raps*, ese era el bueno”.

En cuanto a los espacios para bailar *break* en la Ciudad de México en aquella década, Jorge describe:

Cuando íbamos con los de Patrick Miller, ahí en Filomeno Mata en el Club de Periodistas, hasta mero atrás estaba la zona del *breakdance*. Atrás había un grupo que se llamaba Los Freaks, íbamos mi hermano Mario y yo contra todos, esas eran las batallas, entraba uno de ellos y entrábamos nosotros, pero como era un nivel bajo, querían imitarte y se rompían la madre. Terminamos siendo amigos, venían a entrenar aquí, en el gimnasio de hombres en la Deportiva; de ellos solo quedó el Tony.

En 1985 Jorge participaba en la obra *José el Soñador* con Julissa: “Yo hacía mis ocho ochos de *breaking* y aparte era el guardia; era sábados y domingos en los Televiteatros, que se cayeron con el temblor [...] todo el *boom* del *breaking* fue en 1984, que coincidió con la difusión de las películas. A finales de los noventa hubo otro *boom* de grupos por todas partes otra vez”. Después del temblor Jorge se fue a Cancún por unos diez años, por lo que se vio en la necesidad de mantenerse alejado de la escena del *breaking*.

En 1995 regresó a la Ciudad de México, pero no fue sino hasta 1997 cuando volvió a tener contacto con la escena del *breaking*: “[...] en 1997 me rescataron porque me vinieron a buscar unos chavos de Azcapotzalco, Mario (‘El Nalguitas’) y el Chundo Electrónico. Hablé con Tony y nos empezamos a juntar otra vez; me junté otra vez con Manolo, incluso, fui con Mario al Patrick Miller en la calle de Mérida y ahí estaban Tony y Manolo”. De igual manera, evoca el primer Encuentro Nacional de Hip Hop en la Refinería de Azcapotzalco, en 1994: “Venían de Monterrey y Gua-



B-boy Jorge "Rekka" Viramontes.
Colección: Cenidi Danza.

dalajara muy buenos, pero todavía no volaban, todavía no habían llegado El Borrego o El Gato, o Hill”.

En opinión de Jorge Rekka, gracias a Manolo se empezaron a organizar más eventos de *breaking*, lo que favoreció que llegara a más gente y que se conocieran los *b-boys*, que estaban desperdigados por todas partes: “Yo traía un taxi y allá por el Cerro del Judío había un güey solo haciendo *breakdance* en un kiosco. Hablé con él y le dije que se lanzara al Vulcano, que ahí se juntaban los fines de semana, hasta que quemaron la disco”. Los Rekkas se desintegraron entre 1985 y 1986: “solo duramos un año, lo que duró el programa; yo le seguí porque era mi ejercicio y me gustaba, individualmente ahí estaba y conocí a todos mis cuates”.

Al igual que a sus colegas contemporáneos, a Jorge no le preocupa cómo lo clasifiquen, si vieja escuela, pionero o primera escena. Para él, uno de sus mejores reconocimientos es que en la calle le pregunten: ¿Tú eres de los Rekkas, verdad? Gracias a la difusión que tuvieron por *La disco Jackson*, recuerda Jorge, los Rekkas hicieron una breve aparición en la película mexicana *El ratero de la vecindad*, invitados por César Bono, así como una presentación en la que iban de estelares: “llegamos a bailar en lo que era Reino Aventura, hoy Six Flags; en los puentes del Periférico decía con letras grandotas los Rekkas y con letras chiquititas Luis Miguel y Timbiriche”.

Así Jorge Rekka nos hizo entrever las diferencias que advertía en el baile de dos de los *crews* profesionales que estuvieron activos en los años ochenta: Rekkas y Master Wavers. De igual manera, dejó en claro su forma de percibir el *breaking*, tanto de aquellos años como en la actualidad, sin duda, datos importantes para crear una historia aún no escrita.

► Manuel García Olmos¹⁸

Hablar con el *b-boy* Manolo es acercarnos a uno de los pioneros del Hip Hop en México, que han puesto trabajo y corazón para darle continuidad a la escena del *b-boying* en nuestro país, así como la lucha por ganar nuevos espacios. A Manuel García Olmos en los años ochenta lo conocían como “Chavarín Manolo”, debido a que en ese tiempo jugaba fútbol de manera semejante a un jugador profesional del equipo Atlas a quien le decían “Astroboy Chavarín”. Después se le conoció simplemente como Manolo.

Manuel se inició en la música disco cuando vivía en la colonia Vocea-dores: “[...] yo veía bailar a mis tíos, luego, ya sabes, los quince años de mis hermanas; estaba de moda la música disco, y luego la película *Fiebre de sábado por la noche* con Travolta; por eso empecé a bailarla”. Se interesó por el *breaking*, como la mayoría de los jóvenes de ese tiempo, gracias a la película *Flashdance*. La disfrutó en el cine Lago, que estaba sobre la avenida López Mateos, en Nezahualcóyotl:



B-boy Manuel García Olmos “Manolo”.
Colección: Manuel García Olmos.

¹⁸ *B-boy* Manolo entrevistado por Enrique Jiménez en el Cenidi Danza, el 8 de febrero de 2017. Todas las opiniones de Manolo que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista.

Llega mi hermana un sábado que nos íbamos a ir a bailar *bi-energy* al famosísimo salón FBI, que todavía está en la López antes de llegar a la Chimalhuacán; ahí se hacían fiestas de todo tipo como el rock, y ese día tocaba Soundset. Yo estaba en el proceso de la música disco al *bi-energy* en el año 82-83, y me cuenta que fue a ver la película *Flashdance* y que salían unos que giraban de espalda y de cabeza. Yo le digo “Estás loca hermana, eso no se puede hacer, City Breakers, el famoso Chiquis, le platico lo que me había dicho mi hermana, y me dice lo mismo “Tu hermana está loca, eso no se puede hacer”. Quedamos de ir al cine al otro día. Entramos a las once de la mañana; como había permanencia voluntaria, salimos a las once de la noche porque vimos muchas veces los fragmentitos [de *breaking*].

Manolo recuerda que en 1983, como el cine Lago tenía alfombra, cuando terminó la proyección, la mayoría de los jóvenes que habían asistido a la función se colocaban en la alfombra para intentar ejecutar los movimientos que acababan de ver, como el *backspin*, para posteriormente practicarlos en sus casas. No en balde Steven Hager comenta que “*Flashdance* recaudó más de 95 millones de ingresos en taquilla, su éxito al menos en parte se debe a dos breves secuencias que muestran al Rock Steady Crew. La película provocó la aparición nocturna de bailarines de *breaking* en todas las ciudades importantes de Estados Unidos, y los más conocidos *crews* comenzaron a aparecer en programas de entrevistas en televisión, comerciales nacionales y videos en MTV”.¹⁹

En 1984 llega la película *Breakin'*, donde aparecen los personajes Turbo y Ozono, por lo que el furor por el *breaking* se incrementa: “Dio la pauta para que los chavos usaran sus cartones, incluido yo, pero no me visto *Beat Street*, las dos de *Breakin'* y la sentí más parodia de lo que era el movimiento, después de haber Como ya lo señalaron algunos pioneros del baile urbano en nuestro país, otro elemento que permitió la difusión del *breaking* en México fue el programa *La disco Jackson*, aunque Manolo aclara que a él no lo atrapó mucho (recordemos que empezó a transmitirse cuando en Estados Unidos, en plena época del

¹⁹ Steven Hager, *op. cit.*, p. 102.

racismo y la discriminación, surgió un ídolo “negro” que creó una forma muy especial de bailar, hablar y vestirse, con influencia de la cultura punk y el rock: Michael Jackson. Es indudable que su habilidad en el baile le cosechó un enorme éxito entre los jóvenes). Con *La disco Jackson* Televisa retomaba esa euforia por el nuevo ídolo y lo familiarizaba con el público mexicano, capitalizando talentos y virtuosismo.

Manolo precisa que, a pesar de que no sentía mucha atracción por ese programa, “[...] en los ochenta audicioné y me quedé en el ballet de Milton Ghio, aunque muchos lo duduen. Milton me daba clases de *street dance*, junto con Carlitos Espejel y los del programa *Chiquilladas*, por eso yo no podía ir a competir a *La disco Jackson*, porque era parte de Televisa; después me salí del ballet porque mi papá no me daba chance, yo tenía que estudiar y trabajar”. Tuvo otras influencias en el baile urbano, entre las que menciona a Fred Astaire, cuyas películas pasaban constantemente en el canal 4 de Televisa, al igual que las de Resortes y las de Roberto Cobo “Calambres”.

Cuando Manolo vio *Beat Street* en 1984 en el cine Nezahualcóyotl, no por casualidad se encontró con muchos colegas que bailaban *hi-energy*: “como muchos eran vecinos, veías a todos practicando los movimientos que habían visto en las películas”. Al terminar la proyección, exclama Manolo, “[...] es donde yo digo ¡Wow!, y relaciono que los que bailaban ahí eran los que salían en *Flashdance*. Me volvió loco *Beat Street*.

Vimos los créditos y aparecían los New York City Breakers, por eso a mi grupo le pusimos los Neza York City Breakers”. Y justamente sobre los orígenes de este *crew*, relata lo siguiente:

En 1984 había una pista que se llamaba La Esfera ahí en Neza, en la Avenida Texcoco y la Avenida Sor Juana; era un taller mecánico que los fines de semana se convertía en pista de baile, ahí nos veíamos varios de los Neza pero no nos hablábamos, porque ya había cierta rivalidad por ver quién bailaba mejor, aunque no nos enfrentábamos. Cada quien hacía su rueda con sus amigos, Martín tenía su rueda, yo tenía la mía. Un día llegué tarde de trabajar, como a las nueve, el baile comenzaba a las siete en La Esfera; viene mi hermano a decirme “Carnal vente, le están echando montón los *punk* de la San Lorenzo al Pingüino (así le decían al Martín) y su amigo el María no le hace el paro”. Llegamos, me metí

a la rueda y vi a Martín contra todos; eran como seis de los famosos Persi Punk, *punks* que bailaban *breaking*, a ellos también ya los conocía del Patrick. Se me queda viendo el Pingüino como diciendo “Hazme el paro”; mi hermano se me queda viendo como diciendo “¿Le hacemos el paro o no?”. Se mete mi hermano, luego yo, y hacemos la batalla. María, también de los Neza, no se metía. Les dimos una arrastrada porque ellos tenían su estilo, no era *breaking* como tal, sus movimientos eran muy duros, medio raros por ser *punks*, y nosotros, como bailábamos música disco, éramos más elásticos. Al final Martín se acercó a nosotros y ahí fue donde nos unimos. María fue el que nos puso el nombre en homenaje a los New York City Breakers.

Los integrantes de los Neza York City Breakers fueron Manuel García “Chavarín Manolo”, Martín Rico “El Pingüino”, Anselmo “El Abuelo”, Carlos “El María”, Alberto García “El Beto”, Sergio “El Sololoy”, Ricardo Flores “El Chiquis” y El Togüi, entre otros. Manolo recuerda dos acontecimientos que lo marcaron como bailarín: en los años ochenta se presentó Harris Glenn Milstead, mejor conocido como Divine, en el Club de Periodistas, y ese mismo día también, en un frontón ubicado en la calle de Bucareli, vio un concurso de *breaking*, aproximadamente en 1984. Y por otra parte, “[...] los Neza York City Breakers batallaron contra los bailarines de la película de *Breakin’* cuando estaba tocando el Patrick Miller en Los Reyes, en el Auditorio de La Paz, en 1984 o 1985”.

En este contexto, Manolo y sus amigos se ponían a practicar, no sin llevarse muchos golpes porque no tenían quién les enseñara la técnica del movimiento. Cuando a alguien del grupo le salía un *windmill* (en ese tiempo los llamaban “helicópteros”), era considerado un logro colectivo. Debido a que su papá y su hermano se dedicaban a la lucha libre, con ellos Manolo trabajó la elasticidad y aprendió a dar maromas, habilidades que le serían muy útiles en la posterior práctica del *breaking*.

Como en ese tiempo Ciudad Neza no estaba pavimentada, narra Manolo, para practicar y bailar tenían que llevar cartones, regularmente cajas de lavadoras o de refrigeradores, a las colonias y barrios, donde los retaban. Y a contracorriente de lo que se podría pensar por los estereotipos, Manolo y su grupo

Neza York City Breakers, ca. 1993.

De pie, de izquierda a derecha: Sergio "Chikilin", Pablo Rojas, El Chupacabras y Manolo. Sentados: Dieter, Israel García "Pibe" y Erick. Colección: Manuel García Olmos.



nunca tuvieron problemas con la policía o los vecinos por bailar en la calle: "Al contrario, la gente nos arrimaba agua; me acuerdo que después de regresar del FBI [discoteca], ya como Neza York City Breakers, caminábamos desde la avenida Chimalhuacán hasta la avenida López, por- que ya no había transporte y todos éramos del mismo rumbo. Había una señora que vendía quesadillas y pasábamos a comprarle; luego hasta se iba al FBI para vernos bailar y siempre nos tenía agua de limón".

Por su tenacidad y pasión por el *breaking*, posteriormente Manolo formó el *crew* los Spin Master, de donde han salido *b-boys* como Gil Hernández (*b-boy* Dr. Hill), Saúl Hernández (*b-boy* Baby) y Daniel Aguilera (*b-boy* Freezes); estos últimos tres en la actualidad pertenecen al *crew* Unik Breakers. Si bien los Spin Master en algún momento tuvieron casi cuarenta integrantes, ahora lo forman Aramis (hijo de Manolo), Gloria Reyes (*b-girl* Xunli), Javier Sánchez "Thomas", Israel García "Pibe", Ismael "Moquito", Alan García "Pera", Ricardo Castro "Toga", Alejandro "Topo", José Luis "Trejo", Oswaldo Sánchez "Pope" y Jonathan "Johnny Black". Manolo platica una anécdota relacionada con la creación de los Spin Master, "época en que todos querían pertenecer al grupo":

En el Estratus, que era el punto de reunión de los *b-boys* de Neza y Chimalhuacán y apenas tiene como un año que lo quitaron, mientras yo bailaba, un chavo se me acercó y me pregunta "¿De qué grupo eres?". Le respondo y el chavo me dice "Yo soy de los Spin Master". Al rato llegan los demás, mi hijo,

mi nuera, varios de los integrantes, y el chavo les dice “Les voy a presentar a un señor que también baila *break*”. El Toga le dice “No seas güey, ¿no sabes con quién estás hablando?”. El chavo “No, ¿por qué?”. “Porque él es el que hizo los Spin Master, es el papá de Aramis...” El chavo se quedó de a seis.

Gracias al trabajo de los *b-boys* y *b-girls* del grupo Spin Master, el *breaking* empezó a expandirse por varias ciudades del país: “Yo los llevé al programa de Adal Ramones *Otro rollo*, y de ahí me empezaron a llamar, comenzamos a dar presentaciones en diferentes estados, a sembrar la raíz”.

De los grupos de *breaking* que se formaron en la década de los ochenta, Manolo afirma: “Los más famosos eran los Rekkas y los Master Wavers, pero también estaban Los Freaks del Tony, que antes no era Rekkas, Los Persi Punks, Los Luchadores (entrenaban en la arena de Santa Martha); La Paraíso, que era de Ejército de Oriente; Los Pachucos; Metrópolis, una disco que hizo su *crew*; Los Harley y también muchos *b-boys* como Cholito, El Chicharo y El Caniche”.

En la década de los ochenta, comenta el *b-boy* Manolo, los enfrentamientos de baile no se pensaban exactamente como batallas, ya que el triunfo se lo adjudicaba uno mismo. Había ciertas discotecas en Ciudad Neza que organizaban concursos de *breaking*, como La Chaplin: “No nos dejaban competir porque nos ponían de jueces [a él y a su amigo El Charro], y eso que daban buenos premios en efectivo; además de La Chaplin estaban La Harley, La Players, el Estudio 54, la Baby O y la Mustafá”. Manolo también recuerda El Zorba, que estaba en la glorieta de Insurgentes y tenía sonido disco, “afuera llegaban Andrés Castillo y Gerardo de Caló, El Pantera, y bailaban *breaking*”. En la discoteca Vulcano (ubicada en Neza, en la avenida Texcoco casi esquina con la avenida Sor Juana, y que lamentablemente se quemó) Manolo convivió con *b-boys* de la vieja guardia y con raperos, conoció a Big Metal desde sus inicios, al Petate Funky, a Sociedad Café y al Sindicato del Terror.

De su experiencia en el Club de Periodistas, ubicado inicialmente en la calle Filomeno Mata, donde estaba el sonido Patrick Miller, Manolo narra:

Hasta el fondo, donde vendían los refrescos y estaban los baños, era nuestra zona de *b-boys*; si todos le hubiéramos seguido, habríamos hecho un movimiento grande porque buscábamos evolucionar, ya no nos conformábamos con lo que sabíamos, estábamos en búsqueda de hacer cosas más difíciles. Con las hieleras mojábamos el piso, nos quitábamos las playeras y a bailar sin playera, a ver quién daba más vueltas, éramos muy extremos, era como El Roxy mexicano.

Manolo nos cuenta su experiencia como radioescucha y televidente en la difusión de la música del baile urbano: “En Kosmoestereo 103 había una secuencia de Patrick Miller que ponía puro *break*. En La Pantera, Estéreo 100 y Radio Capital había programas que transmitían música *break*. En cuanto a la televisión, estaba *La hora feliz*, que comenzó antes que *La disco Jackson*, y también *Fiebre del 2* con Fito Girón”. Actualmente Manolo está trabajando en la organización de una asociación civil para crear un fondo, un seguro que beneficie a los *b-boys*, y sigue trabajando en su comunidad para recuperar espacios. Comenta que la Federación Mexicana de Baile le ha informado que los *b-boys* y *b-girls* podrían acceder a prestaciones y seguro si se afiliaran a ella, pero les costaría, y Manolo opina que no tienen por qué pagar, sin duda alguna, tema muy importante que investigar en otro momento: la salud de los bailarines de *breaking*.

Si bien ya no “batalla” en los eventos de *breaking*, Manolo ha impartido una gran cantidad de cursos y talleres en diferentes lugares, uno de ellos, La Lata en Iztapalapa. Finalmente, reflexiona sobre su experiencia y su paso por el baile urbano, en especial por el *breaking*:

Nos dicen la generación X, no sé por qué; no esperamos nada a cambio, no hemos tirado la toalla, aunque nos digan viejitos, y queremos dejar la semilla, que se nos reconozca a los que nunca hemos tirado la toalla. No saben los sufrimientos que hemos tenido que pasar para seguir en esto. Hemos tenido muchas satisfacciones, pero también muchas tristezas y carencias, y aun así, muchas veces a mí me tiran mucha tierra. En un evento de hace como tres años que hicieron los Unik, “Sabor Añejo”, con puros veteranos, de 30 para arriba, aunque en realidad los de 30 todavía están chavos, es nueva generación todavía, yo no iba a competir porque iba lastimado

del brazo. Me nombran, alguien me había inscrito y no me había preparado; elimino a cuatro chavos de 34 años, y dije, Ya voy a dvertirme. Llegué a la final con el *b-boy* Saw, pero antes de empezar la batalla pide el micrófono y dice: “Quiero agradecer a Manolo que siempre ha estado en todos lados y no se raja; mi respeto para Manolo”. A mí me critican en el mundo comercial, que no estuve en la escena porque estaba en el *underground*, que no me conocían. Hay mucha gente de esa época que me conoce y saben quién soy. No salí en televisión, pero siempre he estado y está mi grupo de respaldo, Roberto Devesa sabe quién soy (el de Patrick Miller); le pedí una foto y me dijo “Claro que sí Manolo”, sabía quién era yo. Me decía “Tú eres de los que no han dejado morir el movimiento del *breakdance*, desde que ibas a Filomeno Mata, cuando te juntabas atrás con los *b-boys*, sé quién eres”. Yo sentí bien chido.

► Miguel Marín

Miguel Marín Ugalde es un bailarín fundamental en la construcción y difusión de la danza urbana en nuestro país. Es representante de la primera escena de *b-boys* en México. Vive en la colonia Roma de la alcaldía Cuauhtémoc. Se acercó al *breaking* y al baile urbano en general en la década de los setenta:

Fue en los años setenta. Lo que más me inspiró fue, más o menos en 1977 o 1978, un programa comercial que se llamaba *Fiebre del 2*. Ahí participaba mucha gente que me inspiró, la que me llevó a todo esto, y lógicamente toda esa generación es la iniciadora de



B-boy Miguel Marín.
Colección: Miguel Marín.

este movimiento para mí. Había personas que querían bailar como robot, como muñeco, esa manifestación viene siendo parte del *poping*, gente que hacía cosas en el piso. Había grupos; por ejemplo, uno que venía de Torreón, que se llamaba Trébol, fue de los primeros en ser mi inspiración; ellos bailaban disco, a ese estilo se le llamaba *bustle*, pero también había ciertas manifestaciones de *locking*, de *breaking*. De repente se tiraban y hacían ochos de “rusos”, se paraban y seguían bailando, era la parte negra de la música disco, el *disco funk*. Esos grupos me marcaron mucho. También el Ballet Fiebre, que todavía siguen vivos, como Raymundo, él fue una inspiración para mí.

Para Marín es muy difícil que alguien de la primera generación haya aprendido el baile urbano en la calle, ya que ese estilo fue promovido de manera comercial, en primera instancia, por los medios de comunicación: “[...] en ese tiempo era muy difícil conseguir información, videos y música, era difícil conseguir todo, pero lo poco que veía lo grababa en mi mente, con eso me quedaba y empezaba a crear sobre ello; no copiaba, lo empezaba a desarrollar en mi propio estilo”. En ese sentido, considera como su primera escuela a la generación que estaba arriba de él, la que lo motivó a bailar, pero en su proceso de aprendizaje también tuvo influencia directa de las discotecas móviles, los “luz y sonido”:

Los fines de semana había tocadas de luz y sonido, que eran como discotecas móviles; nos juntábamos porque éramos una pandilla, yo pertenecía a la pandilla de la Roma. Todos los de la Romita íbamos a todos los sonidos que tocaban por ahí, como Marlboro, Voyage, Gabitos, Hollywood Disco, La Charlie, estos sonidos actualmente ya no se oyen, ya no existen. Los que todavía existen y todo mundo conoce son Polymarchs, que en ese tiempo, estoy hablando del 79 más o menos, hicieron sus pininos. Más adelante vino Patrick Miller, que se juntaba con otra disco, que se llamaba Meteoro Patrick Miller; esos sonidos fueron parte de mi escuela, tocaban en estacionamientos, en la calle, en bodegas, en un deportivo. En la Roma tocaban donde está Patrick Miller ahora, en Mérida 16, ahí era el epicentro, ahí veía a mis amigos que admiraba y quería bailar como ellos.

Cuenta Marín que en 1983 vio por primera vez a un bailarín de *poping*, al que llamaban “El Nipón”, quien lo sorprendió con su baile, sobre todo porque aún no empezaba la fiebre del *breaking* en la televisión de nuestro país. Marín bailaba *funk*, disco y *new disco*, género que se transformaría en *bi-energy*

Después de 1979 Como parte de

después de 177. Como parte de su formación como bailarín empezó a desarrollar la habilidad de participar en los retos o competencias que en esos años se conocían como “un mano a mano”, sobre todo en la escena *underground*. A mucha gente le gustaba su estilo de baile, eso lo motivó para buscar al Nipón y “retarlo”. Marín lo cuenta así:

Él vino a retarme y le dije “La semana que viene”, porque yo todavía no había batallado y pensé que me iba a poner en la torre. Llegó esa semana que ya era esperada por todos los de la Romita, que eran un buen, como ochenta o más. Cuando llegamos dijeron “¡Órale, a bailar!” y se hizo inmediatamente el círculo; éramos él y yo nada más, empezamos a bailar y la gente, bien sacada de onda de lo que alcanzaba a percibir [...] Esa semana yo me había puesto a crear y a inventar varias cosas, y llegué a la batalla con lo que yo creía que estaba de moda. Fue una gran batalla, muchos dijeron que ganó él, muchos dijeron que gané yo, pero esto se volvió de cada ocho días, la batalla entre él y yo. Un día llegamos al Frontón que está en avenida Cuauhtémoc, donde se hizo posteriormente el primer evento de *breakdance*; en ese Frontón llegó a tocar Patrick Miller. Llegamos Nipón y yo, toda la gente dijo “Va a haber mano a mano”. Se empezaron a abrir, como en la película, y éramos solo Nipón y yo [...] Los chavillos nos veían un poco raro porque hacíamos *back slide*, que no era muy común. Fue algo espectacular, hasta amigos que no me habían visto hacía mucho tiempo corrieron hacia mí y me decían “¿Qué estás haciendo? Yo quiero bailar como tú”; muchos se empezaron a juntar conmigo. Esto fue mi inicio real, no quiero decir que yo fui el primero, te hablo de mi historia y de lo que yo llegué a ver también. Nipón fue el primer chico al que vi bailando algo parecido a lo que hoy llamamos *breakdance*. Esto se empezó a hacer más grande, hasta que llegó *Disco Jackson*.

Otra historia que enfatiza el uso del concepto “mano a mano”, hoy relacionado de alguna forma con el término batalla, es la que vivió Marín en las calles de la colonia Juárez, que nos da una idea de cómo se desarrollaba la escena del *breaking* en el *underground* en esos años:

Un día estaba afuera de mi casa, en Hamburgo, atrás del metro Sevilla. Estaba con mis amigos, que éramos como cinco, y dijimos “Vamos al cine”. De repente, vemos que empiezan a llegar un chorro de cuates con paliacates, y dijimos “Se van a madrear”. Vimos que se van para el otro lado, donde había una tortillería, regresan y preguntan “¿Quién es

Miguel Marín?” “¿Para qué?”, pregunté primero, “Es que lo queremos retar a un mano a mano”. Te lo juro por Dios. Ahí en la calle de Hamburgo, donde pasaban los coches, se hizo el circulate y nos echamos el “mano a mano”, pusieron su grabadora, que luego ni se oía. Se asomaba la gente por las ventanas de los edificios para ver todo.

Según Marín, el surgimiento del programa *Disco Jackson* permitió la comercialización del *breaking* en paralelo a una escena *underground*: “[...] mucha gente dice que el primer grupo en México fueron los Rekkas o Los Master Wavers; yo digo que sí fueron los primeros grupos si hablamos del rollo comercial.²⁰ En el *underground* real está difícil decir quién fue el primero. Yo no me jacto de eso, ¿fui de los primeros? Yo creo que sí, pero atando cabos tengo que dar reconocimiento a quien lo merece, a mis antecesores, creo que todos debemos hacerlo, pero pocos lo hacen”.

²⁰ Esta es una discusión que aún no se aborda dentro de la comunidad Hip Hop, pero como afirma el *b-boy* Dieter, hay dos tipos de *crews*: los profesionales (que ganan dinero por su trabajo) y los que se reúnen para bailar como parte de su convivencia y amistad.

Para el *b-boy* Miguel Marín, dos de los pioneros importantes que tuvieron contacto directo con la escena estadounidense, razón por la cual traían un baile más avanzado, son Ernesto Miranda de los Master Wavers y Gerardo “El Muppet”, integrante del grupo Electric Boogie Master. Como ya lo señalamos, Ernesto lo aprendió en Sacramento, California, y Gerardo en Nueva York. De este último Marín recuerda: “[...] cuando yo lo conocí, llegaba con los casetes con la música real, pura música negra, nos platicaba sus historias, por ejemplo cuando fue a una fiesta en Nueva York, salió y no tenía cómo regresar, le decían que estaba difícil llegar a su destino y como en la película *Guerreros*, levantó una coladera y se quedó ahí hasta que amaneció”. Marín se integró por poco tiempo al grupo de El Muppet, del que aprendió la esencia del *popping*. Como parte de su experiencia como bailarín urbano, aporta la siguiente información relacionada con los pioneros del *breaking* en nuestro país:

Electro Boogie Master era el grupo más artístico en ese momento, podía contar historias mediante el baile. De él salió una de las primeras *poppers* de nuestro país, Marisol.²¹ Otros

²¹ Pude entablar comunicación con Marisol, pero por cuestiones de tiempo, lamentablemente no se concretó la entrevista.

de sus integrantes fueron Gerardo, Alejandro Nájera “El Pantera”, estaba Marc, estaban unos chavos que venían de Los Ángeles, Los Pollos. Era un supergrupo, muy artístico, que nunca salió en el rollo comercial como *La disco Jackson*. Cuando regresamos de gira, Marisol entró al rollo comercial. Yo veía que Roberto Correa bailaba increíble en el rollo comercial, me acuerdo de él y de otro chavo al que le decían “El Lobo”; Roberto tiene la humildad de decir “El que nos enseñó fue Ernesto”.

Además de los Electric Boogie Master, otro de los primeros grupos de *breaking* en que Miguel participó fueron Los Only Break, integrado por “[...] los mejores *b-boys* de México en ese momento, con chavos que dejaron de bailar completamente: el Caliche y el Chicho, Arturo y Carlos; eran dos *b-boys* de los mejores, estaban evolucionados, porque los que te digo lo más que hacían era *backspins*, giros de espalda, y ellos ya estaban haciendo *windmill*, *headspin*”. Marín enfatiza con modestia que él no pretende ser protagonista, solo quiere contribuir a que se escriba la historia del *breaking* en México, y justamente, al igual que sus colegas pioneros, es pieza clave para armar el rompecabezas del baile

urbano en México: “[...] quién más sino nosotros, que le vamos a dar valor a esto”, afirma.

Retomando la idea de que el aprendizaje del *breaking* en su etapa pionera fue individual, pero reforzado en lo colectivo, Marín relata que él y Los Only Break practicaban en diferentes partes de la ciudad, en el Centro, en la colonia San Simón, atrás del Claustro de Sor Juana, y como una práctica común de esa década, “sacábamos cartones y ahí ensayábamos, ellos veían que yo bailaba *popping* y me decían ‘Enseñanos *popping*, porque queremos bailar arriba, y te enseñamos *breaking*’”. A pesar de tener amigos con los que practicaba *breaking*, como los Electric, Marín tuvo lesiones fuertes en la espalda por realizar movimientos sin la guía de un maestro; de ahí la importancia de la práctica colectiva.

Después de una experiencia aleccionadora en tiempos de *new disco* (se ofreció como coreógrafo en la escuela de la actriz mexicana Elizabeth Aguilar, cuya mamá le empezó a hacer preguntas sobre coreógrafos internacionales, a lo que Miguel en ese tiempo no pudo responder), Marín decide iniciar el estudio concienzudo del baile urbano desde 1982-1983, empezando por la recopilación de fuentes documentales sobre danza. Fue tanta su pasión e interés por conocer más sobre la danza, que asistía diariamente a una tienda departamental a leer li-

bros sobre el tema, que no podía adquirir debido a sus elevados precios. Después de una semana de estar yendo a la misma tienda para continuar con su lectura, decidió tomar un libro “prestado” por tiempo indefinido. Estaba adquiriendo el conocimiento, “es algo que me hace sentir mal, pero en ese tiempo era lo que me permitía tener algo de información”.

Debido a la cantidad de gente que conoce a Marín, es natural que existan varias visiones o percepciones sobre su papel como pionero: que si es *old school*, que si estuvo con la gente de *Fiebre del 2*, que si bailó en el tiempo del *hi-energy*, que si estuvo en el tiempo del comercialmente llamado *breakdance*, en el *house*, con grupos como Top House, Latin Expression, Electric Boogie Master, como parte de Los Only Break, del Ballet Muppet, Go West en los noventa, que era parte del grupo del imitador Víctor Jackson... Todo eso lo lleva a decir orgullosamente que él no solo fue parte del Ballet Champagne Explotion de Polymarchs:

Tengo amigos del Champagne que su máximo era Polymarchs; yo no, anduve en muchos lados y con todos me llevo bien, ellos son los que te dan la credibilidad. Muchos dicen que fueron los primeros, pero no tienen cómo demostrarlo. Yo tengo con qué argumentar muchas cosas; con Andrés del grupo Caló nos veíamos en el Patrick Miller y era batallar, fuimos parte importante, estuve dentro del movimiento con gente que era popular en ese momento.

En los años noventa Marín conoció al grupo Rapaz que, a su entender, fue un *crew* parteaguas en la historia del *breaking*, al ser uno de los responsables del resurgimiento del *breaking*, pero también del *popping*, *rocking* y *locking* entre 1995 y 1996 en nuestro país. Contemporáneo de Rapaz, existía otro que se llamaba Universal, originario de Guadalajara, y cada vez que ambos se encontraban, eso significaba llevar a cabo una de las esencias del *breaking*: la batalla.

Rapaz organizó un festival de *breaking* en Ciudad Satélite. Marín empezó a trabajar con sus integrantes, Ricardo Hernández “Rico”, Alberto Archundia “El Pollo”, Gamaliel Fonseca “Gama”, Jesús Hernández “Dragón” y Luis Fernando Archundia “El Roto”, incluido el DJ Jesús Mota Romero, “Chuy Mota”, para pulir sus coreografías, aprovechando que él tenía experiencia en ese campo (en ese tiempo era el coreógrafo de un rapero panameño llamado Tony Fox). Posteriormente se incorporó también como bailarín del grupo. Así lo recuerda Marín:

Años después, cuando conocí a este grupo [Rapaz] de la nueva generación para mí en ese entonces, 1995-96, inmediatamente nos conectamos por la misma

locura llamada comercialmente *breakdance*. Así comenzamos una nueva era en la danza urbana en nuestro país. En 1996, ganando el concurso de baile del programa *XE-TU Remix*; un año después, en 1997, la grabación del disco, y otro año después, en 1998, se logró el lanzamiento del primer disco de rap *Rapaz del barrio* con la disquera Musart y de la mano de Andrés Castillo [grupo Caló]. Yo fui parte fundamental de este logro.²²

Además del grupo Rapaz, estaba activo el *crew* Speed Fire, integrado por los hermanos Alex, Leo, Luis, Andu y Víctor Molina Montes, originarios de Tlalnepantla. Ambos, además de ser considerados parte de la historia del baile urbano, son pioneros en la escena del rap mexicano. Como muchos otros, estos dos grupos cohesionaron el movimiento del Hip Hop en México. Muchos jóvenes querían bailar y vestirse como ellos. Como hace notar Marín, “Rapaz y Speed Fire marcaron una pauta [...] Yo creo que esas dos generaciones, de los ochenta y de los noventa, fueron la estructura y soporte de todo”.

Al igual que para muchos *b-boys* de la generación de los años ochenta, para Marín fueron significativas las películas de la época, como *Beat Street* y *Breakin’ 1 y 2*:

Fue algo que nos abrió el panorama de lo que era la esencia del baile, creo que la primera película que vi aquí en México fue *Flashdance*, posteriormente *Breakin’* y luego *Beat Street*. También hubo una que se llamó *Fast Forward* [1985, dirigida por Sidney Poitier], esa también me alucinó, y si me voy más atrás está *Xanadu* [1980, dirigida por Robert Greenwald, en la que aparece el bailarín de *breaking* Adolfo Quiñones], ahí salen unos *lockers* espectaculares. Vi a los primeros *poppers*, como Jeffrey Daniel y Paul “Cool Pockets” Guzmán Sánchez, que sale en el video de Rod Stewart. Fueron los primeros que vi bailar *popping* comercialmente en México [...] La primera vez que se vio un *windmill* fue con Herbie Hancock en la entrega de los Grammy en el 84, con la pieza *Rockit*, fue la primera vez que se vio un *windmill* al cien por ciento, salían los maniqués y cuando los vi me emocioné mucho, no lo podía creer, así como el *backslide* que hizo Michael Jackson, fue algo increíble.

Para Marín, la escena pionera del *breaking* duró poco tiempo, de 1984 a 1985. A la par, en otro ámbito se desarrollaban eventos de *breaking* donde había

²² Dato tomado de la descripción del video de YouTube *Grupo Rapaz (parte de mi historia), Miguel Marín, 90’s*. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=RO8PDEprjaM>. Fecha de consulta: 3-03-2018.

competencias, como fue el caso de los que se hacían en la calle de Bucareli, espacio al que le decían “el epicentro del *breakdance*”, organizado por la disco móvil Meteoro. Los lugares más comunes para bailar y conocerse entre bailarines de *breaking* eran los “luz y sonido”, o la calle propiamente. Había algunas discotecas establecidas que en ocasiones brindaban un espacio para los *b-boys*; por ejemplo, Marín nos relata que empezó a dar shows de *breaking* en la discoteca Margo Stouch, ahora llamada La Maraka (ubicada entre la avenida Eugenia y la calle Mitla). Asistía con su amigo Ernesto Gílaber, quien presentaba el show Latin Touch Ballet, en el que Marín ayudaba

con la iluminación, pero cuando lo vieron bailar, le pidieron que formara parte de la apertura del show.

Así fue como algunas discotecas (por ejemplo La News) le dieron espacio al baile urbano, especialmente en las tardadas que, como su nombre lo indica, eran bailes que empezaban por la tarde y que las discotecas utilizaban para atraer a un público más joven. Marín coincide con sus colegas pioneros en que un lugar fundamental para el encuentro y la convivencia entre *b-boys* fue el Patrick Miller, ubicado en el legendario Club de Periodistas, en cuya parte trasera se juntaban los *b-boys* para bailar.

Una de las principales diferencias entre el *breaking* de los años ochenta y el de los noventa es el nivel de ejecución del baile, pero también la actitud del *b-boy* al bailar. Como explica Marín, en los ochenta no era común tener la mirada puesta en el oponente, lo habitual era concentrarse en el baile. En los noventa empezaron a crearse movimientos más espectaculares y más ágiles:

[...] nosotros girábamos de espalda, nos parábamos y regresábamos; ellos [la generación de *b-boys* de los años noventa] estaban haciendo giros de espalda, giros de cabeza y otro movimiento de poder. A esto se le llama *power moves*, y empezaron a mezclarlos; nosotros no lo hacíamos en ese tiempo. Yo creo que ha ido evolucionando, ha habido un cambio tremendo”.

Otro cambio en el *breaking* fue cuando los pioneros se dieron cuenta de que los pasos tenían un nombre genérico y una técnica. Marín afirma que en 1983 no se tenía mucho acceso a la información:

En los noventa hubo un parteaguas, fue el momento en que oí por primera vez de la cultura Hip Hop. Algunos dicen que en el disco de acetato de Sugarhill Gang *El cotorreo* ya venía la palabra Hip Hop. Pero yo oí en el 93 la palabra y pregunté “¿Qué es eso?”. “No, pues es un movimiento cultural, una cultura.” Ahí empecé a discernir y, para no quedarme con mis ideas antiguas, me empecé a agarrar de esa generación. Pensé “A lo mejor yo ya me visto a la antigua, me

tengo que actualizar”. De repente los Rapaces, “Mis tenis, mis chipotes, mis conchas”; me empecé a actualizar en cuanto a moda. Así ha sido mi desarrollo, siempre he tratado de estar a la vanguardia, imagínate si me hubiera quedado con mis ideas de aquel tiempo.

Desde su experiencia, Marín observa que durante la década de los ochenta el *breaking* era una mezcla de todo: “para que se entienda, era *breakdance* exactamente, no era *breaking*, o *popping* ni *locking*, era *breakdance*. Revolvías todo, hacías algún movimiento de *popping*, algo de *locking*, te ibas al piso, hacías tantito *breaking* y te parabas, o de repente entrabas bailando *popping*, luego te tirabas al piso, hacías muchas cosas en el piso, te parabas y acababas bailando *popping*; rollos así”.

Por otra parte, si bien la mayoría de los *b-boys* entrevistados opina que existen cuatro generaciones de bailarines (incluidas las *b-girls*, por supuesto), Marín propone una manera muy interesante de clasificar las etapas por las que ha atravesado el *breaking* en nuestro país: “Como yo lo manejo es: de la *old school* existen los *pre old school*, los *old school*, los *middle school* y la *new school*. Para mí, en cada etapa o generación existen estas cuatro etapas. La *pre old school* es cuando no fue algo comercial, los de la música disco; la *old school* ya se volvió un poco comercial, fue el inicio, cuando ya se le dio forma, esta ya fue la *middle school* y estos ya fueron los de la salida”.

Con el paso del tiempo, Marín ha adquirido mucha experiencia y conocimientos en su andar por el baile urbano, rompiendo paradigmas y estereotipos; así sucedió cuando con su grupo de *breaking* participó en los concursos que se organizaban en el Teatro Manolo Fábregas al lado de bailarines de ballet clásico, sin importarle que los consideraran bailarines de calle. De igual manera, cuando tuvo la oportunidad de participar en una coreografía en el Palacio de Bellas Artes con el maestro Marco Antonio Silva, “[...] te veían mal, era muy despectiva la gente, los bailarines [...] Era 1995, era un show sobre el México profundo, muy interesante todo el rollo, se hablaba de cómo

están matando gente, de cómo te están robando, era algo sarcástico sobre nuestra cultura”.

Sobre el estado actual del baile urbano en general, y del *breaking* en particular, Marín tiene muchas inquietudes, preguntas, pero también propuestas para mejorarlo. Lo primero que observa es que el *breaking* actual (y enfatiza que probablemente esto se haya dado desde la generación que se inicia en 2010), si bien sigue evolucionando, tiene cualidades espectaculares

y se baila con mucho poder, muestra un síntoma de estancamiento. Lanza la hipótesis de que tal vez sea el uso desmedido de las redes sociales, porque hay “muchos clones”, mientras que antes un buen *b-boy* tenía su propia esencia, ya que pasaba por un proceso muy largo de interiorización de los movimientos, no era tan inmediato como lo viven ahora las nuevas generaciones, al tener tanta información al instante. Para Miguel, falta trabajar mucho en la originalidad: “El mundo tiene que buscar su propia identidad, su propia personalidad, eso es un buen *b-boy*, tu manera de pensar, de expresarte, tu cultura, de transmitir ciertas cosas. Este es mi mundo y, aunque tengo la edad que tengo, nunca he parado, sigo tratando de actualizarme”.

Marín amplía su forma de ver el *breaking* en la actualidad.

Cuenta que algunos jóvenes le han compartido sus ideas: que si el *breaking* no se baila en la calle, no es real; que si no se fuma mota, no es real; que si no se grafitea y se vandaliza en la ciudad, no es real. A lo que él mismo se responde: “Yo digo: mi Hip Hop es positivo y si tu Hip Hop es negativo, no quiero estar de tu lado, no soy Hip Hop entonces”. En este punto convendría recordar lo que KRS-One escribe en su ya citado libro: “Un *hiphoper* sano tiene una actitud positiva hacia la vida misma y está en paz con el estado de su cuerpo físico, así como de su mente [...] La salud es un estado de paz con la mente y con el cuerpo. Es estar bien o estar entero. Para los *hiphoperos*, la salud es el estado de total bienestar físico, mental, social y espiritual”.²³

Por otra parte, Marín también deja clara su posición en cuanto a qué se entiende por ser “real” en el contexto del Hip Hop, ya que una de las críticas que le hacían algunos *b-boys* de su generación era que estaba lucrando con el movimiento al impartir y cobrar las clases, a lo que él respondía: “Pregúntale a Crazy Legs cuánto te cobra por venir a dar clases, pregúntale a Mr. Wiggles, ellos son los que iniciaron todo, tus ídolos están lucrando también, y si no fuera por ellos, tú no estarías haciendo lo que haces hoy en día”. Y para ser congruente, Miguel considera que, en la medida de sus posibilidades, ha apoyado al movimiento y en especial a algunos *b-boys* en su crecimiento. Se siente satisfecho de haber apoyado en su momento a *b-boy* Gato o a *b-boy* Hill, le enorgullece verlos triunfando. Incluso, tiene la humildad de calificar al *b-boy* Funky Maya como el mejor bailarín de *breaking* en México:

²³ KRS-One, *op. cit.*, p. 206.

Maya se me hace el mejor *b-boy* de México. Me preguntan por qué, si no hace *power moves*. Simplemente porque entiende todo, lo tiene naturalmente y posee cualidades que otros *b-boys* no tienen; por ejemplo, Lil G de Venezuela hace *power moves* tremendamente; Maya no los hace pero baila mucho más que Lil G, se me hace mejor *b-boy* porque tiene un proceso, una estructura, entiende lo que es el baile, tiene esencia y *groove*. Todo eso que estoy diciendo lo tendría que explicar largamente para que lo entiendan, pero Maya se me hace el mejor *b-boy* aquí en México.

Sin duda, el papel que ha cumplido y sigue cumpliendo Miguel Marín en la construcción de una historia social del *breaking* en México es muy enriquecedor y destacado. Al igual que los *b-boys* de su generación, con su experiencia ha impulsado y contribuido a desarrollar el baile urbano y, por consiguiente, a construir la historia del Hip Hop en nuestro país. Independientemente del modo de ver las cosas, la generación de los ochenta se vio obligada a aprender con los recursos que tenía a la mano y se apropió de la forma en que los medios empezaron a difundir el baile urbano. El trabajo realizado por los pioneros seguramente es parte del conocimiento, elemento intrínseco del Hip Hop, y con su trabajo diario se acercan a lo que escribió KRS-One:

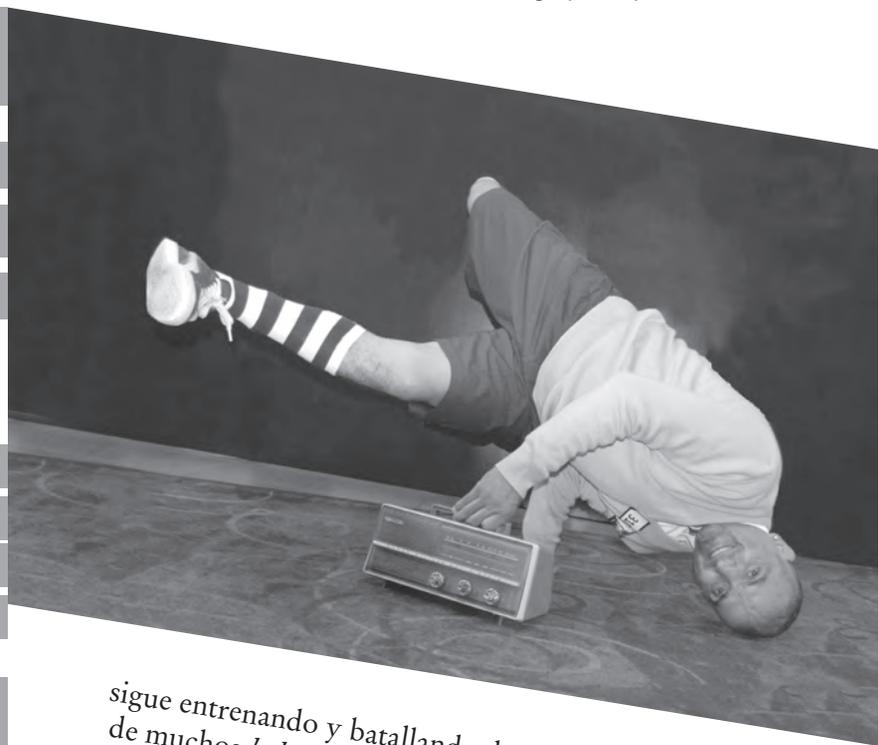
Nuestro trabajo es, por lo tanto, apartar al Hip Hop de la ignorancia y conducirlo hacia un mayor conocimiento. Nuestro trabajo es inspirar a la comunidad Hip Hop para que se logre una comunidad a través del entendimiento uniforme de su propia existencia, más allá del entretenimiento. Nuestro trabajo consiste en construir y mantener una cultura Hip Hop sustentable y que pueda proteger a nuestra gente de sí misma primero y después, de las fuerzas no productivas que nos tientan a nuestra propia desaparición. En resumen, estamos cultivando una auténtica ciudadanía Hip Hop.²⁴

► José Antonio Cortés²⁵

A José Antonio Cortés Mendoza, *aka* “*b-boy* Tony”, en la década de los ochenta le decían “El Gremlin” por la película homónima, ya que en esa época hacía un giro de manos volteándose de lado completamente, al igual que lo hacían los personajes de la película al bailar *breaking* en una escena. Es un pionero clave de la escena nacional del *breaking*. Hasta donde tengo información, es de los únicos *b-boys* de la primera generación que sigue vigente y activo en el baile. Asiste a los eventos que la comunidad organiza y sobre todo

²⁴ KRS-One, *op. cit.*, p. 86.

²⁵ *B-boy* Tony entrevistado por Enrique Jiménez en el Cenidi Danza, 11 de febrero de 2017. Todas las opiniones de Tony que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista.



B-boy Tony.
Colección: Tony Cortés.

sigue entrenando y batallando, lo que le ha ganado el respeto y admiración de muchos *b-boys* y *b-girls* jóvenes.

Con la finalidad de socializar las historias de vida de los protagonistas del baile urbano, Tony deja constancia de su forma de ver y entender el *breaking* durante su primera etapa: los años ochenta. Para empezar, aclara que los cuatro elementos principales que integran el movimiento Hip Hop no llegaron juntos a nuestro país; a su parecer, no fue sino hasta que se exhibió *Beat Street* en México cuando empezaron a dialogar, porque en esta cinta sí se aborda el nacimiento real del Hip Hop: “[...] ves los edificios grafitados, güeyes rapeando en la calle, ves el barrio”.

Como ha sido una constante, y al igual que otros integrantes de la etapa pionera, Tony tuvo su primer acercamiento al *breaking* a partir de la difusión hecha por la industria cultural. Recuerda que fue a través del video *All night long* de Lionel Richie, de 1983, “[...] donde participan *poppers*, bailan un poco de piso, no era ni siquiera un *footwork* chingón, era sencillo, pero era un video que pasaban en el canal 5 de Televisa al mediodía, antes de que empezara la programación”. Además, tuvo conocimiento del baile por medio de sus familiares: “También tenía un hermano, Fernando, un año más grande que yo, que ya había conocido a los Master Wavers en Los Reyes Ixtacala, pero en ese tiempo todavía no me llamaba

mucho la atención, ni siquiera sabía que se llamaba *breaking*. Tony empezó a bailar a los 18 años y por ese motivo no pierde la ocasión de “picar” a sus colegas, sobre todo a los más jóvenes: “Ojalá que llegue a veinte años más para ver si sigues bailando o lo haces solamente por moda; obviamente para mí no es un hobby, tengo 50 años”.

Al igual que tantos chicos de su época, supo de la cultura Hip Hop por el cine. Disfrutó la película *Breakin'*; curiosamente no vio *Flashdance*, que había salido un año antes y fue la que motivó a muchos *b-boys* de los ochenta para aprender; después *Breakin' 2* y *Electric Boogaloo*, “pero la que generó una explosión cabrona en el DF fue *Beat Street* [...] en esa película tratan de enseñarte más lo que es esa cultura [...] sobre todo el *breaking*. Hay un poco de *power*, de *footwork* e incluso de *up rock*”. Como en esa época había permanencia voluntaria, la gente se podía quedar a ver las películas todas las veces que quisiera, incluso, si lo deseaba, todo el día. Tony vio *Breakin'* en el cine Cuicatláhuac de Clavería, hoy una plaza comercial. Relata que pasó todo un día viendo la película y una cosa que le llamó la atención fue la escena en que Turbo, personaje interpretado por Michael “Boogaloo Shrimp” Chambers, hizo el ya mítico “baile de la escoba” con acompañamiento del grupo Kraftwerk interpretando *Tour de France*: “[...] se veía chingón, era nuevo, era la novedad, aunque casi todos los *breakers* empezamos bailando *breaking*, porque es lo primero que empezamos a hacer, yo empecé a hacer olas, robots, el *moonwalker*”. Como muchos *b-boys* de entonces, concursó con su hermano en el programa *La disco Jackson* con el nombre de los Only Break, y llegaron a la final del certamen. Estos datos nos confirman nuevamente que uno de los factores, tal vez el principal, que detonó el interés de los jóvenes por aprender y conocer el *breaking* fue la difusión y apropiación que la industria cultural hizo de la cultura Hip Hop.

Fue tanto su interés en el Hip Hop, producto de la influencia de las películas que abordaban el tema, que en la primera oportunidad que tuvo Tony emprendió un viaje a Los Ángeles, California: “Quería ver en vivo lo que vi en la película *Breakin'*”. A punto de iniciar la preparatoria, uno de sus amigos que tenía familia en esa ciudad lo invitó a ir; con apenas 20 años, Tony no malgastó la ocasión, no solo fue a Los Ángeles, sino que hizo todo un recorrido en busca de la música y los movimientos del *breaking*. Estuvo en San Francisco, Chicago, Nueva York y Miami. Casi un año duró esa búsqueda, tiempo que aprovechó para medirse en las calles con los *b-boys* locales. Esa experiencia fue tan significativa, que decidió adoptar la cultura Hip Hop como una forma de vida.

Como ha sido una constante entre los *b-boys* pioneros, Tony enfatiza que en la década de los ochenta en la Ciudad de México no era fácil acceder a la información, y si alguien quería adquirir un conocimiento sólido y fundamentado sobre el Hip Hop, tenía que irse directamente a la frontera o a Los Ángeles, o bien, observar los pocos videos que circulaban, si se tenía la suerte de conseguirlos. Por ese motivo, su aprendizaje fue empírico, básicamente a partir de los videos, “[...] no había quien nos enseñara, veíamos los videos una y otra vez, no había nadie que nos dijera la técnica, las bases, la fundación [...] En los ochenta no se tenían las bases, solo se bailaba por gusto. Antes la música con la que se bailaba era puro rap y *scratch*, ahora en cambio ya tienes que calificar originalidad, musicalidad, técnica, energía, *power moves*, saber terminar, no equivocarte, no caerte”.

Empezó a ir al Patrick Miller, lugar emblemático para bailar *hi-energy* en los años ochenta que, como ya se ha señalado, se encontraba en la calle Filomeno Mata, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Al igual que lo recuerdan otros pioneros, Tony relata que en la parte trasera del local se reunían los *b-boys* para convivir, bailar y batallar. Fue allí donde conoció a su primer *crew*, Los Freaks, la mayoría de cuyos integrantes estudiaba en el CCH Azcapotzalco. También en el Patrick Miller conoció a Jorge “Rekka”, quien tiempo después lo invitaría a integrarse a su grupo. Por esta razón, durante mucho tiempo acudía los martes y jueves a Xochimilco a entrenar: “[...] ellos [los Rekkas] llegaban al Patrick a querer *desmadrar*. Ahí batallé contra el hermano de Jorge, el Mario, recuerdo que le apliqué la del *Gremlin*, pero él hizo otra más difícil; por eso tenías que sacar algo más chingón, mejores combinaciones. Anduve tanto tiempo con Jorge, que algunos *b-boys* de la época me empezaron a decir Tony Rekka”.

Contrariamente a la experiencia de algunos de sus colegas contemporáneos, por el baile a Tony sí lo tachaban de vago, malviviente, drogadicto y de no hacer nada productivo, pues según sus críticos, “se la pasaba bailando en la calle”, aunque por fortuna su mamá lo apoyaba, no sin darle algunos consejos: “estudia para que tengas una base y luego haz lo que quieras”. A

despecho del estereotipo creado en torno de los *b-boys*, Tony no consume alcohol ni fuma, incluso, gracias a que está activo, entrenando y batallando en la escena del *breaking* mexicano, tiene muy buena condición física, al grado de que actualmente es integrante de un *crew* de jóvenes de 20 años, llamado Big Bang. Con ellos tiene establecido un plan de trabajo: lunes, miércoles y viernes hacen rutinas de ejercicio, elasticidad, escalera, planchas; martes, jueves y domingo trabajan propiamente en la técnica de *breaking*, fundación y *power moves*; baile, *top rock*, *up rock*, y algo que ningún otro grupo ha mencionado como parte de su rutina de entrenamiento: escuchar la música primero.

En cuanto a los grupos de *breaking* que Tony recuerda que estuvieran activos en los años ochenta están los Rekkas, Neza York City Breakers, Master Wavers, Spin (tres chicos que bailaban en el Patrick Miller) y, por supuesto, Los Freaks. Según Tony, la vestimenta que se utilizaba generalmente eran pantalones Aca Joe, tenis Converse, Pumas o Adidas; guantes y gorra, estoperoles para adornar los pantalones, o bien, pants, y sus paliacates, mientras que “ahora casi todos se visten iguales, debido a la estandarización que provocan los videos”. Es indudable que en esos años existieron muchos jóvenes que bailaban *breaking*, ya que era el baile de moda, pero estaban alejados, no se conocían, todavía no se tejían redes de comunicación entre ellos. Si un *b-boy* quería tener información de los pocos eventos de *breaking* que había, forzosamente tenía que estar en alguno, porque ahí se repartía la propaganda del siguiente. Si alguien faltaba a uno, le era muy difícil enterarse del lugar y fecha del que siguiera.

Por su experiencia directa en el baile, Tony afirma que en la década de los ochenta los *b-boys* hacían mucho *power move*, un poco de *indian-step*, un poco de *footwork*, pero que en realidad, la mayoría se enfocaba al *power* porque era más espectacular, y además no tenían la información de los ele-

mentos fundacionales, “en dónde nació, de dónde vino, cómo empezó”. En un análisis comparativo, determina que algunos pasos que se hacían en los años ochenta son los mismos que se bailan hoy, “solo que con otro güey [...] no es nada nuevo, de ahí que hay que respetar al que tuviste primero, a tus mayores [...] pero está muy cabrón, tienes que innovar para hacer un estilo mexicano”.

A lo largo de tantos años de practicar el baile Tony ha sufrido lesiones que le han impedido desarrollar al máximo su danza urbana: “[...] para un *b-boy* es muy difícil dejar el baile. Dejé de hacer *windmill* por tres meses. Hacía puros *babys*, puro *footwork*, baile, *top rock*”. Para mejorar, sobre todo en el *top rock*, actualmente Tony toma clases de salsa cubana, rumba, guaguancó, como una forma de enriquecer su *top rock*: “Antes llegaba a desmadrar en corto con puro *power*, pero cuando decides volverte *b-boy* es cuando empiezas a madurar, tienes que llevar un *set*, hacer una entrada,

un final [...] uno empieza así copian-
do, pero después tienes que trabajar
tu originalidad. Por eso me metí a to-
mar clases de salsa cubana, estoy más
suelto en mi *top rock*”.

En cuanto a la musicalidad, que Tony considera muy importante en el *breaking*, afirma que hay muchos *b-boys* que, como ya tienen hecho su *set*, no escuchan la música, no interiorizan el pulso o ritmo interno de la pieza que están bailando: “Mucha banda te lo toma a mal, se enojan cuando les digo ‘Carnal, siente la música, escúchala, disfrútala’, me dicen ‘¡Ya pinche viejito!’ Aún no tienen madurez como *b-boys*”.

En los años noventa algunas estaciones de radio retomaron la euforia de la música *break* y por supuesto del *hi-energy*; en Alfa, Stereo Cien y Radio Hits empezaron a sonar los famosos *breakbeats*. Como un ejemplo de la manera en que los *b-boys* se apropiaban de la música y la entendían con sus propios recursos, Tony recuerda: “[...] yo no sabía que se llamaban así, antes a un *breakbeat* le decíamos ponte una rola chida para bailar”. También, afirma que el *break* se siguió bailando en algunas discotecas fijas, como El Celebration y News, en las tardeadas. En cuanto a los grupos de los años noventa menciona, entre otros, a los Latin Kings y Los Primos, y en sus palabras, “antes que el *crew* Los Primos, fuimos nosotros [los Freaks] los que bailamos por primera vez en la plancha del Zócalo, con linóleo, como en *Beat Street*, y grabadoras chonchas”.

Tony considera que el surgimiento del internet fue uno de los factores que condujo al cambio en la forma de bailar *breaking*: “hay tutoriales de todo en YouTube, tienes toda la información a la mano, antes no teníamos nada. Actualmente hay muchos eventos e información”. Y justamente en el renglón de las generaciones de *b-boys*, Tony puntualiza que no está de acuerdo en que lo llamen *old school*:

Tengo apenas 50 años, yo me consideraría primera generación de *breakers* en la Ciudad de México, en el Distrito Federal. Obviamente en el interior de la República había güeyes que ya bailaban, pero lo dejaron porque no había la información, se perdió el pedo, llegaron otras modas [...] Yo no me puedo considerar vieja escuela porque ahora que ya tengo la información sobre el *up rock* o el *rock dance*, veo que esos güeyes antes de hacer movimientos de *breakers* o de *b-boys*, ya hacían los bailes, lo que es el *jerk*, los *drops*, obviamente ya habían visto a alguien antes y, para mí, ellos sí son *old school*. Tengo entendido que eso viene desde los sesenta, setenta. Lamentablemente ya felparon y no hay un documental o algo que sirva para corroborar esa información. Si yo llego a los 70 años, a lo mejor me consideraré un *old school*, pero del lugar donde yo esté.

Sin enfado y sin darle demasiada importancia a que algunos *b-boys* de la escena actual crean que en México no existió una vieja escuela de *breaking*, Tony afirma: “Hay mucha banda que dice que los pioneros no dejamos nada. Hay quien dice que los pioneros no dejaron escuela, pero a mí me vale verga. A mí me dicen ‘Pinche viejito, ¿todavía bailas?’, y les digo ‘Papá, cuando quieras’”. Su punto de vista es el de alguien que estuvo activo en la escena pionera de *b-boys*, pero también en la actual; identifica perfectamente los cambios habidos en el baile y sabe cómo se desarrolla el *breaking* en nuestros días. Como ya se dijo, de los *b-boys* de la primera generación entrevistados, es el único que todavía sigue entrenando y batallando.

Después de su trabajo, Tony dedica muchas horas a practicar, sobre todo al aire libre, ya que no le gusta entrenar en gimnasios o espacios cerrados, y en su momento, cuando se lo piden, brinda consejos, que además reflejan su historia de vida:

Un día un chavito de 16 años me vio en las barras paralelas y me dice “¿Usted practica gimnasia olímpica?”. Le digo “No, yo bailo *breakdance*”. Me dice el chavo “No mame, ¿a poco usted baila *breakdance*?, yo tomo clases de Hip Hop”. “A ver, a ver, ¿cómo que tomas clases de Hip Hop, qué es Hip Hop para ti, o qué te están enseñando?”. “Un poco de *popping*, *footwork*...”. Me da el nombre de sus maestros, y son chavos nuevos. Le pregunto “¿Qué te enseñó ese cabrón?”; le enseñó un puto *six step* horrible, sucio. “Mira güey, te voy a dar un consejo, el *break*, el verdadero *breaking*, se aprende en la calle, no en academias”. A lo mejor mucha banda me lo va a tomar a mal, pero para mí esto es el concepto, nació en la calle. El chavo se puso a entrenar conmigo lunes y miércoles después de su academia; lo traía en chinga, “Hazlo bien, despacio, cuenta tus tiempos, no metas velocidad, memorízalo”. Le dije “Carnal, allá te ven con signo de pesos, no seas pendejo, esto se debe transmitir. Si quieres que esto se expanda, no siempre tiene que ser varo”.

En opinión de Tony, además de un baile urbano, el *breaking* es un deporte y un estilo de vida; para que alguien se llame *hiphoper* tiene que conocer la cultura, amarla, disfrutarla y transmitirla. Señala que el *breaking* mexicano tiene buena salud, puesto que hay muchos *b-boys* que están activos o que han salido al extranjero representando a nuestro país en competencias, por ejemplo, los *b-boys* Hill, Baby, Friek, Spaw y Los Kodacho, entre muchos otros. Con plena confianza y seguridad afirma: “Mientras el cuerpo diga ‘Va güey’, chingue su madre, seguimos. A lo mejor ya no voy a poder hacer un pinche *power* chingón, pero puedo hacer un *footwork* chingón, un *top rock* chingón, con musicalidad”.

Independientemente de que cada persona puede conocer, percibir e interpretar los sucesos históricos de modos distintos, a partir de su propia historia de vida, lo cierto es que las experiencias y puntos de vista de cada una son el camino por el que se puede empezar a escribir la historia del *breaking* en México; dándoles la palabra a los protagonistas se puede ir tejiendo una historia social del *breaking* en nuestro país. Como afirma Miguel Marín, “[...] la vieja escuela tenemos la responsabilidad de actualizarnos, de hacer publicaciones de nuestras ideas y conocimientos para que la nueva escuela conozca, valore y sepa de dónde viene su baile actual, y al mismo tiempo darle una identidad al *breaking* mexicano [...] tenemos que irnos a lo grande y entender a las nuevas generaciones, cómo están hablando, cómo están pensando, cómo están bailando” .

Y después del temblor, ¿qué sigue?

Como pudimos saberlo por los testimonios y opiniones de la primera generación de *b-boys* en México, el acercamiento de los jóvenes al *breaking* en los años ochenta partió de la apropiación que hizo la industria cultural del movimiento Hip Hop, materializada en películas, videos y algunos documentales. Debido a que no existía el internet, la información carecía de la inmediatez de ahora, había que procesarla desde diferentes fuentes, incluida la observación directa en territorio estadounidense, como consecuencia de un proceso de migración. Los primeros *b-boys* tuvieron que aprender observando y con la posterior práctica colectiva. Sin embargo, como ya lo señalaron algunos pioneros, después del temblor de 1985 el *breaking* (al igual que muchas otras disciplinas artísticas) dejó de practicarse en el espacio público, debido a que lo prioritario era la reconstrucción de la ciudad y las relaciones sociales de su gente. Seguramente el *breaking* solo lo bailaban en fiestas particulares o chicos que en lo individual lo practicaban en sus casas.

A partir del surgimiento de una siguiente generación de *b-boys* el *breaking* empezó a cobrar un nuevo impulso, con la organización de eventos por la propia comunidad de *b-boys*. Este factor permitió que se comenzara a hablar de una segunda escena de *b-boys* o una segunda generación, y que se desarrollaran redes de comunicación y circuitos de información, por lo que *b-boys* y *b-girls* se empezaron a conocer. Según el *b-boy* Osmer:

Si ves videos de los ochenta verás que había un buen nivel, pero por el temblor, la escena del *breaking* desapareció. Vuelve a surgir cuando muchos inmigrantes regresan y dicen “mira lo que hay allá”, agarra auge cuando empiezan a salir videos; muchos *b-boys* que eran de los ochenta regresan en los noventa y se empieza a dar un segundo auge; se habla mucho de la segunda generación de los noventa: *b-boy* Dieter, los Hamm House, los Latin Kings, llegan nuevos y los viejitos, y se empieza a dar la escena otra vez.²⁶

Efectivamente, algunos *b-boys*, en las entrevistas o en pláticas informales, coincidieron en que un personaje fundamental permitió tender puentes de comunicación entre las generaciones: el *b-boy* Dieter.

A pesar de que muchas personas creen que Dieter es su alias, Dieter Garay Gallardo en realidad es su nombre, aunque siempre quiso usar el alias “Hunab Ku”,

²⁶ *B-boy* Osmer entrevistado por Enrique Jiménez en el Cenidi Danza, 27 de junio de 2017. Todas las opiniones de Osmer que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista.

dios maya al que reconocían como padre de todos por ser el dios de la creación, que está en todos lados y que representa la unión de todo.²⁷ En 1988, a los 13 años, tuvo conocimiento de la existencia del *breaking*, pero en realidad fue hasta 1993 o 1994 cuando formalmente se interesó en aprenderlo, aunque él mismo recuerda que por esos años ya casi nadie lo bailaba, pues ya estaba en su apogeo la música disco. Fue Enrique, el hijo de su padrastro, quien le enseñó un *backspin* al que llamaba “vuelta de tortuga”. Dieter relata su acercamiento al baile urbano:

En 1993 fueron los quince años de una amiga y fue la primera vez que oí la música disco. El chico de ahí iba a un lugar que se llamaba Patrick Miller, en Filomeno Mata, y ahí yo escuchaba la música, había muchas de estas discos móviles como Polymarchs y Vacancy, y un amigo y yo íbamos mucho a esos lugares porque supuestamente ya estábamos bailando. A mí me gustaba más que nada Michael Jackson, entonces eso sí lo hacía. Empecé a ir a esos lugares, conocí a un chavo al que le decían Ros, vivía en la Petrolera, lo conocí en el Vacancy, una disco móvil que está en la Petrolera. En ese tiempo yo hacía un poquito de *popping*, no hacía *breaking*, y cuando conocí a Ros, me enseñó los *top rock*, me costaban trabajo, eran muy sencillos, pero me costaba sacarlos porque no entendía esos movimientos, además Ros no te los enseñaba como ahora de 1, 2, sino que era muy creativo, él tenía la influencia de la película *Breakin'*.

Dieter asegura que Michael Jackson fue una influencia muy fuerte entre todos los jóvenes de esa época, debido a lo cual la mayoría de quienes gustaban del baile urbano primero aprendió *popping*, y que uno de los lugares emblemáticos para practicarlo era el Patrick Miller. Para que le permitieran el acceso a ese “luz y sonido” tuvo que esperar hasta cumplir la mayoría de edad: “[...] cuando saqué mi credencial de elector, inmediatamente me fui al Patrick Miller con Ros, que me enseñó los primeros movimientos del baile *top rock*. En ese tiempo él le decía *el estilo*, ‘esto se llama estilo y esto se llama la bajadita’, y al *footwork* sí le decía *footwork* y las vueltas con la espalda”.

En cuanto a los grupos de la vieja guardia (como los nombra Dieter) activos en la década de los ochenta, pero que solo llegó a ver en televisión, estaban los Rekkas y Los Master Weavers. Sin embargo, relata, había otro

²⁷ *B-boy* Dieter entrevistado por Enrique Jiménez en el Cenidi Danza, 15 de febrero de 2017. Todas las opiniones de Dieter que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista.

grupo que se llamaba los Lluvia Púrpura pero que no salió en la televisión, probablemente porque sus integrantes eran

B-boy Dieter.
Colección: Dieter Garay Gallardo.



muchos. Este dato es importante para ir conformando la historia de los grupos que, como ya lo señalamos, decidieron seguir en el *underground*.

En 1994, Dieter se anima a mostrar sus primeros pasos de *breaking* en el Patrick Miller, que para esos años ya no estaba en Filomeno Mata, sino en Mérida 17, en la Zona Rosa, aunque en una ocasión se llevó a cabo un evento especial en Filomeno Mata, para recordar los viejos tiempos, puesto que ese local ya no lo ocupaban para tocar. En ese evento conoce al *b-boy* Manolo: “[...] lo vi bailando *breaking*. Le pregunté ‘¿Oye, me dejas hacer unos pasos?’. ‘Sí, pásale.’ Me vio bailar, me dijo ‘Tengo unos amigos con los que bailo’ y me dio su teléfono pero ya no lo volví a ver, lo perdí de vista, hasta que fue otra vez, ahora a Mérida 17, ahí lo volví a ver con un señor que se llamaba Martín y otro que le decían El Chino”. Dieter afirma que cuando conoció a Manolo en Filomeno Mata lo vio haciendo “helicópteros, potros, y bailaba *poping* [...] Su esposa Blanca es bien buena onda, le dio apertura y de hecho son la única familia que conozco aquí de México que hacen Hip Hop”. Sin duda el encuentro entre Dieter y Manolo fue muy importante porque, a partir de este contacto, Dieter cumplió el papel de intermediario entre dos generaciones de *b-boys*.

Narra Dieter que sus primeros pasos de *breaking* los aprendió con Rosendo (Ros)²⁸ y después los desarrolló con el *b-boy* Manolo: “Cuando empecé a bailar, ya conocía el *breaking*, Manolo ya me había pasado toda la información, me enseñó muchísimo; Ros y Manolo fueron mis grandes maestros”, aunque también reconoce haber recibido la influencia de la industria cinematográfica, que exhibía películas cuya temática era la efervescencia del movimiento Hip Hop. Fue tal su interés en ellas, que se aprendió el baile de la escoba de la cinta *Breakin’*. Al igual que lo han expresado algunos de sus colegas, piensa que “*Breakin’* trae un contenido, tal vez te enseña las cosas muy por encima, pero *Beat Street* te está hablando de la cultura completa, te muestra a los DJ’s. Cuando vi *Beat Street*, observé que ya eran movimientos más difíciles, y dije ‘Ah, se pueden hacer cosas mucho más difíciles’”.

Con 18 años cumplidos y debido a su pasión por bailar y su energía, Dieter emprendió un viaje por la danza urbana de la que hoy es parte importante. De las vivencias significativas de su proceso de aprendizaje, comenta que Manolo fue el primero que le enseñó un video de los L.A. Breakers, *crew* de Los Ángeles, cuando en 1995 o 1996 la mayoría no tenía un video para verlos o acceso en general a ellos. Fue la primera vez que vio a alguien girar rápidamente de cabeza usando casco.

De su experiencia con el baile urbano y el contexto en el que aprendió *breaking*, Dieter comenta:

Quando yo iba a bailar a los clubes nadie bailaba *breaking*, todos bailaban *underground*;²⁹ estaban de moda el pantalón *bum* y la playera guanga, bailaban *underground construction*. Ya había pasado el rap, ya había pasado el *new beat*, toda esa música, la gente ya no bailaba eso, pero hacía los pasos de esos tiempos. Los pasos eran de *new jack swing*. En ese tiempo aquí en México le decían rap. Yo estaba en la secundaria, iba a los clubes y me veían bailar *break*, llevaba mis pants de rayas, mi gorrito cosido con mi malla y se burlaban de mí, me decían “No chavo, así se vestía mi abuelito”, y yo respondía “No, este baile todavía lo hacen”. “No, eso lo bailaba mi abuelita.” Entonces ellos hacían sus retas, yo me metía y no les parecía; llegaron a quererme sacar con golpes.

²⁸ Rosendo, quien tiene actualmente unos 50 años, también podría ser considerado pionero de la escena temprana de *b-boys* que no se conoce, por no haber estado presente de alguna manera en los eventos que organiza la actual comunidad de *b-boys*.

²⁹ Baile proveniente del género de música electrónica, iniciado en el Reino Unido en la década de 1990. También es llamado *hard house* por ser un subgénero de la música *house*. Generalmente el *underground* no lleva melodía y se basa en patrones rítmicos repetitivos, en estilo minimalista.

La mayor parte de las veces en que llegaba a una discoteca, Dieter escuchaba que ponían música para bailar *underground*, no *break*, así que tenían que bailar con un pulso más rápido y más agresivo; a pesar de eso, cuando los chicos que gustaban del *underground* observaron los pasos de *breaking* empezaron a practicarlo, sobre todo en su rama de *top rock*, y lo incorporaron a su estilo *underground*. Toda esta fusión de estilos se podía ver en el Rodeo Santa Fe, donde se llevaban a cabo muchas batallas en las que participaban chicos provenientes de Cuautitlán Izcalli, Azcapotzalco, el Toreo y Pantitlán.

Dieter señala que fue en la disco Celebration, muy cerca del Ángel de la Independencia, donde organizaron el primer concurso de baile *underground*, en 1997, pero combinado con *breaking*; es decir, ponían música para bailar *underground* y se podían utilizar pasos de *breaking* en la misma pieza: “Estaba muy padre porque era un lugar donde la gente se reunía a bailar, solo a bailar, realmente a bailar, no iba a tomar, eran tardeadas. Todos se subían a la plataforma y abajo había una pista de acrílico con mármol, era muy padre porque el ambiente era muy de antes. Las batallas eran grupo contra grupo, como ahora, pero no te daban un premio; solo al que ganaba, a la siguiente semana lo tenían en una pantalla y era la estrella del club. Ahí se hacían las primeras batallas”. A pesar de que en esos tiempos (1998, 1999) solo se hacían batallas en el Celebration y en el Rodeo de Santa Fe, había otras discotecas donde se podía bailar *breaking*, como el Coliseo y el Vulcano. Fue en esta última donde el *b-boy* Manolo, junto con los Neza York City Breakers, empezó a hacer eventos propiamente de *breaking*, en los que Dieter participó.

Por su parte, grupos como Crazy Force y D for You, provenientes de barrios donde las batallas terminaban a golpes, comenzaban a formar la segunda escena de *b-boys*: “Cuando era el *underground*, era un baile donde no se tocaban, pero cuando empezó el *breaking*, ellos lo tomaron muy *under*, muy de barrio, muy *gangsta*. En esos tiempos se ponían paliacates, pantalones *bum* y la ropa más aguada, como cholos, y eran muy agresivos. Con el tiempo entendieron que no se tenían que pegar, pero cuando empezó esto, como del 97 hasta el 2000, siempre hubo golpes”.

Una de las características sobresalientes del *breaking* en 1995 y 1996 es que el concepto de batallar se aplicaba en función de la territorialidad: “barrio contra barrio”. Había una identidad fuerte por el lugar de origen. Cuando los chicos de la época identificaban a un grupo que venía de un barrio distinto al suyo, los retaban para saber qué traían en cuanto al baile. Otro de los grupos importantes eran los

Latin Kings, que, a decir de Dieter, “[...] eran de la colonia Doctores, hay uno de esos chavos que todavía baila, se llama René. Esos chavitos bailaban muy bien, eran la competencia pero los más peleoneros, ellos sí llegaban con toda la banda y si no ganaban se iban a los golpes, muy peleoneros”.

Como ya ha sido una constante en la historia del *breaking* en nuestro país, las industrias culturales tuvieron un papel protagónico en la difusión de los diferentes estilos del baile urbano. En ese sentido, en 1998 se empezó a difundir el video *It's like that* con música de Run-DMC, filmado en Los Ángeles, en el que aparecen dos *crews* de *b-boys* y *b-girls* batallando *breaking* y *up rock*: “Lo pasaban en todos lados, todo mundo empezó a ver el *break* y a decir ‘Órale’, veían a Krazy Kujo y decían ‘Mira lo que hace él, sí es bueno’”.

Cuando Dieter se interesó en el baile con aspiraciones profesionales, como forma de vida, tuvo conflictos con su familia, sobre todo con su papá. Primero le comentó que quería ser bailarín de ballet clásico y su papá le contestó “Eso no, es para maricas”. Cuando empezó a practicar *breaking*, su papá pensaba que se iba a volver un vago, aunque curiosamente, cuando lo vio bailar imitando los pasos de Michael Jackson no le pareció mal. Para solucionar esas diferencias, Dieter decidió entrar a trabajar: “Lo que aprendí del *breaking* es tener fuerza, si quieres bailar *breaking* tienes que tener mucha resistencia, resistencia a la frustración sobre todo [...] Mi papá no cambió hasta que vio que yo ya ganaba dinero del *breaking*, tuve la fortuna de trabajar con los *b-boys* de la vieja guardia. Mi mamá siempre me apoyó en todo, me decía ‘Si quieres ser algo, sé el mejor’”.

Desde 1997 y 1998, Dieter ya sufría varios dolores por la práctica del baile; un

año más tarde, tuvo que dejarlo completamente: haciendo un

salto mortal, más la repetición de *power moves*, se lastimó la

cadera. Relata que también realizaba acrobacia en la

calle o en el pasto, porque era difícil que les prestaran las instalaciones acondicionadas para bailar por miedo a que les rayaran el piso. Después de su recuperación física, en 2005 regresó a la escena del *breaking*, pero como él mismo lo comenta, “los chavos ya eran monstruos, bailaban muy bien, y todavía me dolía el cuerpo. Quise volver a bailar, pero cada vez que lo hacía tenía problemas en la espalda y las ingles”.

Sin embargo, la experiencia de haber conocido al *b-boy* Caver fue sumamente enriquecedora para Dieter, ya que con él profundizó su proceso de aprendizaje del *breaking* y fue él quien le presentó a Miguel Marín, *b-boy* con quien tomaría clases posteriormente, además de que le abrió el panorama del movimiento dancístico en general. Gracias a Marín, Dieter conoció a maestros de ballet clásico que le decían “Por tus lesiones, tienes que tomar ballet”. Así, comenzó a tomar clases de ballet y obtuvo una gran mejoría física al fortalecer su cuerpo, al mismo tiempo que mejoró su baile.

Cuando conoció a Marín, Dieter dudó un poco en asistir a sus clases porque, según su lógica, el Hip Hop se tenía que aprender en las calles, no en las academias o escuelas. Su amigo el Caver sí tomó las clases y lo convenció de asistir:

El Caver me dijo que estaban bien padres las clases, que te ponían unos pasos y unas rutinas y que iba a haber una audición, que fuera con él para conocerlo. Fuimos a la casa de un chavo al que le decían el Dragón, de un grupo que se llamaba los Rapaz, que no lo he nombrado, era de los que bailaban *underground* y entraban a hacer *breaking*; todavía están vigentes. Ahí en la casa del Dragón, Marín nos empezó a montar una coreografía, yo pensaba que era muy bueno porque hacía *poppping* y *locking*, pero cuando empezó a poner los pasos yo no entendía, yo nunca había contado, yo era *b-boy* callejero.

Dieter confiesa que, después de probar algunas clases, tuvo la oportunidad de reflexionar qué tanto sabía del baile urbano, por lo que decidió ser constante en su asistencia a la escuela de Marín y, además de *breaking*, empezó a practicar *hip hop dance* con él. Al seguirse familiarizando con la escena del Hip Hop y con la del baile urbano en general, empezó a crear y a formar parte de diferentes grupos. Su primer *crew* fue Locking Boys; como su nombre lo indica, bailaban *locking*: “cuando los conocí bailaban *underground* por mi casa, en una torre, te digo que todo era en el barrio.

Les dije que bailaba *breaking*, que yo les enseñaba y que ellos me enseñaran *underground*". Posteriormente se integró al *crew* de los Neza York City Breakers, hasta que Manolo se fue a Estados Unidos y el grupo se separó. Debido a eso, Dieter tuvo que bailar solo por un tiempo. En la discoteca Celebration conoció a otros chicos que tenían un grupo llamado Hamm House: "[...] aprendieron rápido a bailar *break* con buen nivel; de ellos, Arturo fue el primero en México en hacer *air track*, otros lo intentaban pero él ya lo hacía, hacía uno y se iba a un *windmill*". Al integrarse con ese grupo, comenzaron a entrenar en un deportivo cerca del metro Cuauhtémoc, entre 1995 y 1996; en poco tiempo se convertirían en uno de los grupos más fuertes de la época. Dieter aclara: "[...] cuando ya se empezaban a desintegrar, Arturo quiso volver a armar el grupo, por eso llegué con ellos y me invitaron a bailar. En realidad bailé muy poco tiempo con ellos porque me quedaba lejos".

Después de bailar con Hamm House, Dieter creó su propio *crew*, Break Point, formado originalmente por los *b-boys* Alan "Malekú", Juan "Caver", Eder "Pepi" y Dieter. Posteriormente se integraron *b-boy* Tomy † y Eder "Perro". De este último, Dieter cuenta la anécdota de que decía "Cuando vaya con ustedes a las batallas, yo cuido las cosas". Y finalmente se incorporaron La Changa y Mauricio. "Luego empezaron a entrar los niños, uno que se llamaba Egir y otro al que le decíamos el Papiroflexia, porque eran muy flexibles." Como ya lo señalamos, debido a que por un tiempo Dieter no tuvo un grupo, aproximadamente en 2006 o 2007 se trasladó a Cancún, donde vivió una mala experiencia:

Allá me zafé la rodilla, en un mortal otra vez. Caí en el pie de un compañero, como apagaron la luz no lo vi, tuve un problema bastante fuerte y me regresé a la Ciudad de México en el 2010. Aquí fui a que me sobaran; según esto, ya me habían arreglado y empecé a bailar un poco, empecé a ir al parque Bicentenario. Como al año fui al Patrick Miller, pero un chavo tiró un refresco con hielo y me resbalé, ahora me zafé la otra rodilla. No podía bailar y entonces apenas el año pasado [2016] otro de mis compañeros, que se llama Alan (*b-boy* Maleku) me presentó al señor Sergio Rizo, que trabajaba en el Comité Olímpico y es terapeuta. La rodilla solo me dolía y con ventosas me la dejó muy bien. Me dijo que traía la cadera abierta y que iba a tardar un año en componerme; ya me aventé el año. A partir de que me curé no he tenido ningún problema, realmente mis mayores lesiones fueron las rodillas y la cadera, que me impidieron bailar por muchísimos años.

Al desintegrarse Break Point, Dieter conoció a *b-boy* Osmer del *crew* Other Side y bailó por un tiempo con ellos:

Primero no me querían porque tengo muy mala fama, de que soy muy enojón, muy payaso. Es que cuando eres chavo y bailas, se te queda la idea de que tienes que ser así, como malo. En México la gente confunde; dentro de la escena eres así, pero como amigo eres a toda madre. Estuve unos años con ellos, ganamos eventos, entrenaban bastante y eran como una familia; y como eran una familia, al momento de salirme se sintieron enojados, aparte se me salieron cosas que no debí haber dicho y son cosas que uno nunca debe hacer. La verdad son chavos que respeto mucho.

Después de bailar casi cinco años con el *crew* Other Side, su excolega de los Break Point, Alan (*b-boy* Malekú), ya había formado su propio grupo, Soul Tommy, e invitó a Dieter a integrarse con ellos. Bailó con Soul Tommy cerca de un año, pero no se sentía muy cómodo por cuestiones personales, ajenas al grupo, por lo que se salió antes de tener conflictos con ellos. Actualmente está en el proceso de volver a formar Break Point invitando a *b-boys* con experiencia junto con chicos de las nuevas generaciones.

Desde el punto de vista de Dieter hay dos tipos de *crew* en nuestro país: el profesional y el que funciona para las batallas. Para él, un *crew* formado para batallar funciona con base en la amistad que se genera entre los *b-boys* que lo integran. Generalmente son chicos que se conocen en el mismo barrio y que, por influencia de alguno de ellos que empieza a bailar, inician un proceso de aprendizaje colectivo. Si observan que otro *b-boy* está bailando muy bien, lo invitan a su *crew* pensando que después se amoldará a la dinámica de convivencia del grupo: “Y ya en la camaradería, que es el *crew* de las batallas, no importa si no te arreglas bien siempre que estés bailando bien, eso en los dos te lo van a exigir, pero en uno importa mucho la amistad y en el otro no, porque es profesional”.

El *crew* profesional, además de cubrir las condiciones técnicas para estar batallando, se incorpora a los patrocinios, participa en comerciales, forma parte de las coreografías de artistas y realiza otras actividades que den retribución económica por bailar. Entre estos, Dieter enumera a Unik Breakers, Kadetes del Toque y Holokunz: “[...] para que entres con ellos debes bailar muy bien y tener muy buena apariencia, porque son profesionales, te van a pedir para un comercial. Dentro del medio me he dado cuenta de que tienes que estar bien vestido, aunque no seas guapo o estés

un poquito gordito, no pasa nada, pero debes tener gusto para vestirte y aportar al grupo en el baile”.

Gracias a su esfuerzo y dedicación, Dieter ha tenido la oportunidad de recibir remuneración económica por bailar en diferentes actividades y eventos. Comenzó bailando con los *b-boys* de la “vieja guardia” en las caravanas que una empresa refresquera organizaba para promover su producto. Tuvo otro trabajo que le representó ingresos por bailar cuando en la escuela de Miguel Marín conoció a varios *b-boys*: “al Danny Boy, otro al que le decían El Diablo, de los LP Breakers, y otro al que le decían El Tipo. Empezaron a entrar *b-boys* a la escuela y fuimos a bailar a un evento que se llamaba No Crash, de una compañía de Estados Unidos que lo organizó en el Auditorio Nacional. Presentamos una coreografía de *breaking* y fue de las veces que empecé a ganar dinero. Marín nos llevó”. También participó supliendo a un *b-boy* del grupo de Marín en el programa del canal 13 *Aplauso, aplauso*, donde bailaron la pieza *Thriller* de Michael Jackson.

Además, Dieter pudo trabajar con remuneración económica en un programa de televisión, después de que conoció a Charly D, maestro de expresión corporal en ese programa: “Él me invitó a *La academia*, era una gran persona, ya era otra cosa, éramos los bailarines de ahí. En *La academia* fuimos a bailar con Break Point junto con el grupo del hermano del maestro Charly D, que venía de Monterrey; unimos a los dos grupos, nos pagaron súper bien, nos dieron contrato”. Participó en videos musicales como *No voy a trabajar* del grupo El Gran Silencio.

A pesar de haber trabajado en la tele-

novela *Clase*

406, él

y sus
 colegas no
 pudieron cobrar
 por su inexperiencia
 en el manejo contable de
 Televisa; aparecieron en los pri-
 meros tres capítulos bailando *breaking*
 frente a una escuela, asumiendo el papel de
 “chicos banda”. En 2009 apareció como extra
 en la película *Apocalypso*, pues “necesitaban chavos
 morenitos que hicieran acrobacias”. De igual manera, a
 partir de 2014 durante dos años fue parte del cuerpo de baile del
 cantautor Juan Gabriel.

También en cuanto a la televisión, Dieter narra que en el canal 2 de Televisa había un programa conducido por el comediante Paco Stanley, *Pácatelas*, donde hacían concursos de baile e incorporaban a *b-boys*: “De hecho, nosotros estuvimos en un programa donde enfrentaban a *b-boys* contra unos de banda y unos de cha-cha-cha, y pensabas ¿cómo vas a decir quién gana si todos son tan diferentes?”. Por su importancia, y como una forma de romper con el estereotipo del *breaking* como danza exclusiva de la calle, nos cuenta su experiencia en el ámbito de los espacios con escenario, el Teatro Julio Castillo y el Palacio de Bellas Artes, bailando *popping* y *breaking*:

En 2013 estuve en una puesta en escena de la ópera *Carmen* en el Teatro Julio Castillo, donde tuve la fortuna de bailar *breaking*; nos invitaron unos argentinos para que hiciéramos una versión nueva de la ópera y en “Chanson Bohème” bailábamos *breaking*. Al siguiente año, 2014, como fue buena la obra, la pasaron al Palacio de Bellas Artes. Fue mi primera vez en Bellas Artes y tuve la fortuna de coreografiar la parte de *popping* y de *breaking*; la parte de Hip Hop me la dejó el chico al que le gustó mi trabajo, no soy coreó-

grafo pero tuve esa fortuna, eso fue hace cuatro años; entonces, 2013 y en el 2014 en Bellas Artes, una semana nada más. A la gente le gustó mucho porque nunca había visto bailar eso, hay una parte donde estamos en una fábrica y metieron bachata en la ópera, hicieron unas mezclas de varias danzas, la gente pensaba cómo iban a meter eso en una ópera, sobre todo en *Carmen*, pero les gustó mucho. El número de “Chanson Bohème” lo aplaudían muchísimo, era el más prendido, a la gente le gustaba mucho.³⁰

Dieter continuó incorporándose en la escena profesional y al mismo tiempo participando en el *street show*, por ejemplo, cuando conoció al Diablo, al Rasta, al Charal, a Rodman, al Caver, a Tello y a Santos (del grupo LP Breakers, Los Primos, cuyos miembros fundadores fueron Santos, Rasta y El Panini, vecinos de cuadra en la Magdalena Mixhuca), empezó a bailar en el Zócalo con ellos, a un lado del Templo Mayor. Recuerda que el piso estaba feo y de bajada, y eso impedía realizar un buen baile. Posteriormente se juntó con otro grupo que también bailaba en la calle, Digimon Breakers.

La década de los noventa es considerada la del repunte del *breaking* en nuestro país, pero sobre todo, del inicio de la construcción de redes de comunicación y diálogo entre los *b-boys* de los diferentes estados de la República. Dieter afirma que en esa década había muchos grupos que practicaban bailes urbanos, como Vantage, que bailaba *underground*, pero había otros que, por llamarles la atención a los grupos, lo combinaban con *breaking* y al mismo tiempo interpretaban rap, como el *crew* Rapaz, cuyos integrantes en algún momento fueron bailarines de Gloria Trevi. De este *crew*, El Roto y su hermano El Pollo aún siguen bailando, al igual que Gama y El Dragón; incluso, hace poco festejaron el vigésimo aniversario del grupo Rapaz. Otro *crew* activo en esos años fue Speed Fire, también proveniente del baile *underground* que empezó a incorporar pasos de *breaking*.

Como parte de la escena de *b-boys* de los años noventa estaba además el *crew* Latin Kings, que, al igual que los anteriores, del *underground* se movió al Hip Hop. De este siguen activos DJ Sonrics y René Amaya que, además de bailar, imparte clases de *breaking*. Sin duda, otro *crew* importante de esa época son los Natural Style (algunos de sus integrantes formaron posteriormente el *crew* Twisted Flavors), del cual salieron muchos *b-boys* destacados: Samix, Agni, Cyber y El Caras. De Twisted Flavors salieron la *b-girl* Kepsa y *b-boy* Saw. Según Dieter, “los Neza York City Breakers siguen bailando, así como los Spin Masters, ellos nunca han dejado de bailar, están regados por todos lados, la semilla del Manolo está bien esparcida por todos lados”.

Sobre la forma en que se difundía el *breaking* en la década de los noventa, Dieter recuerda que cuando se conocía un lugar donde se practicaba, se pasaba

³⁰ Puede verse la versión de “Chanson Bohème” de la que habla Dieter en <https://www.youtube.com/watch?v=Yw07nkogLYA>

la voz entre los *b-boys*, pero luego tenían que ir para confirmar que fuera cierto. O si alguien te veía bailar te decía “vi unos chavos que bailaban así en una discoteca”, y lo mismo, había que confirmarlo asistiendo a esa discoteca. Cuando se empezaron a organizar más eventos se generalizó el uso de los volantes, que se repartían solo entre algunos *b-boys*, porque aún no estaba conectada la escena del *breaking*: “Por ejemplo, en la discoteca Celebration llevabas unos cuantos volantes porque no te dejaban repartirlos, pero con que les dieras dos a diez, varios chavos ya sabían que iba a haber un evento y te decían ‘Regálame uno’”. Era la manera en que se empezaban a conocer los lugares donde se bailaba o practicaba *breaking*. Dieter aporta un buen dato sobre los espacios de ese tiempo: “Aquí en México hubo una discoteca de puro Hip Hop en Tepito, casi nadie iba, se llamaba Gran Slam, era raro el *b-boy* o el MC que la conociera. Ahí tocaban los Caballeros del Plan G, ellos iban a cantar ahí y nosotros bailábamos, estaba todo grafitado, era padrísimo el lugar, aunque muy *gangsta*, por eso lo quitaron”.

Las diferencias que Dieter observa entre el baile que se hacía en la década de los noventa y el actual son grandes. Inmediatamente señala que hoy en día los chicos que bailan *breaking* “hacen movimientos muy pasados de lanza, muy evolucionados”, y remata: “cuando Caver y yo empezábamos a hacer *air tracks*, pensábamos ‘Imagínatelo con los codos así o con un brazo’. En ese tiempo nadie hacía más de dos. Pablo, el primer *b-boy* en el mundo que lo sacó en el Fiesta Session, hizo dos y pasó al tercero y todos quedamos asombrados”. Afirma que en el baile de los ochenta, al ser los inicios, apenas se estaban creando las ideas, no había un método de enseñanza. Él aprendió con su propio sistema, lo tuvo que crear solo; no vio tutoriales, ni videos, como los hay ahora por internet: “Ahora te dicen, 5, 6, 7, 8, te aprendes esos ocho movimientos y los combinas; ya no necesitas ir al parque, pones el video en tu casa y lo practicas”.

De igual manera, describe que antes, para entender y comprender un paso, el *b-boy* se tardaba hasta seis horas, mientras que ahora se lo pueden explicar tan dosificado, que de un ejercicio lo pueden llevar a otro sin ningún problema en muy poco tiempo: “Yo para hacer el *windmill* me tardé un año, todavía no conocía a Manolo y no sabía cómo hacerlo. Lo vi por primera vez en la película *Breakin'*, pero cuando vi *Beat Street* estaba a punto de conocer a Manolo, yo ya daba mis pataditas pero no entendía cómo abrir. Manolo me empezó a explicar y me vacilaba con que ‘Si no comes tacos no te va a salir el *windmill*’”.

El método de aprendizaje que Dieter creó fue a partir de prueba y error, que básicamente es probar una alternativa y verificar si funciona, lo cual en el *breaking* significa recibir muchos golpes y a veces lesionarse. “Cuando escuché a los maestros Venum y Alien Ness en el Festival Generación Hip Hop del Cenart, era lo mismo que yo pensaba, ‘Este movimiento cómo lo voy a sacar’, por eso también fueron mis lesiones, como la de la cadera, por no saber cómo calentar; nos aven-

pero no teníamos una técnica, la fuimos adquiriendo al paso de los años”.

En los años noventa, la discusión de si el *breaking* era deporte o baile se daba en la práctica, al bailar. Es decir:

Si en el momento de bailar no abrías el compás te decían “Tú ni abres las piernas” y te contestaban “Es *breaking*, no es gimnasia”. Te lo decían hasta los viejos. Cuando les bailabas, te decían groseramente “No me gusta ese paso”, y les respondías “Es mi estilo, te vale verga”. Eso estaba padre porque conservabas tu propio estilo. Hoy en día lo que no me gusta es que es como los vasos, que los hacen en serie y todos se ven igualitos, tal vez en diferente color, pero iguales; lo veo más sistematizado: “Esto es así, apréndetelo, combina algún movimiento y ya”.

Otra diferencia importante en el baile es que, según Dieter, antes se le tenía que dedicar mucho tiempo a pensar cómo hacer o iniciar determinado movimiento, pero sobre todo, visualizar escénicamente al *b-boy* al interpretarlo, para que se viera lo más raro posible:

Antes era así, mientras más raro se veía tu paso, más padre. Ahora todos tienen que ser muy técnicos porque ya es una competencia profesional [...] de ser algo tan de la calle, pasó a ser algo tan de todos y se vende, y para que se venda bien, se tiene que ver bien, y se tiene que ver que lo practicas y que no te falla, aunque falle. Se tiene que entender lo que estás haciendo. Este paso lo hacen todos pero él lo hace mejor. También te vas a dar cuenta de que hay una diferencia de los *b-boys* que están ahora hasta arriba, que tienen muchísimos años: ya tienen técnica pero también tienen su estilo. Para mí, de ahí salen los grandes bailarines que están en Red Bull; fueron muchos años de mucho experimento para verse así; ellos no se ven igual que los demás.

Sobre los progresos del baile, Dieter reflexiona en que el *breaking* ha cambiado mucho, antes se empezaba bailando *popping* y de ahí se pasaba al *breaking*, incluso, dice que en Estados Unidos sucedió lo mismo, había bailarines que comenzaban haciendo *popping*, *locking* y después se pasaban al *breaking* combinando estilos: “Nosotros no teníamos la tecnología para observar ese proceso, en lo que ellos ya habían evolucionado, nosotros comenzá-

bamos a aprenderlo, pero como ellos lo conocieron en los ochenta, ahora que ya hay tecnología todo nos llega de golpe, se quitaron quince años de atraso”.

Deja muy claro su punto de vista acerca del estado de salud del *breaking* en la actualidad. A la pregunta que se plantean los jóvenes de hoy, ¿qué nos enseñaron los de antes?, responde: simplemente el hecho de haber bailado y haber continuado en la escena, eso permitió que las siguientes generaciones los observaran, “aunque a lo mejor no hayas aprendido de mí, me viste [...] gracias a que nos viste, a lo que te enseñamos, ahora bailas. Si hubieras visto a chicos rastas o roqueros, habrías sido roquero. Los chavos ahora tienen una ideología, pero con el tiempo van a regresar a lo viejito, porque saben que eso es la base, no puedes quitar lo de abajo y querer hacer algo nuevo”.

La percepción de Dieter es que la comunidad de *b-boys* está muy separada, observa que en realidad ya hay muy pocos *crews* completos que mantengan la cohesión interna tanto en la convivencia como en el baile. Cree que hay más *teams* que *crews*, es decir, es muy común que, por ejemplo, tres de un grupo se junten con tres de otro grupo para participar en una competencia: “Pienso que también tiene que ver lo social en nuestro país, hay mucha indiferencia, pasa algo y a nadie le interesa, nadie quiere apoyar, no hay aspiraciones, a lo mejor otros piensan que este país está lleno de oportunidades, tal vez porque tienen dinero y viven muy bien, pero en el *breaking* la mayoría de la gente no tiene dinero, entonces se separan mucho por problemas económicos”.

Dieter piensa que, a pesar de esas circunstancias, la gente que no es de la escena ya ve el baile con respeto, lo considera arte y, por lo tanto, cambia su forma de verlo: “[...] cuando empecé a ir a las escuelas, los demás nos veían y decían ‘Ahí vienen los que van a trapear’, pero ahora me ven como alguien que hace algo superdifícil, ya hay más aceptación y es

más fácil llegar al campo profesional”.

Procesos de aprendizaje

Es claro que en México existió una escena pionera de bailarines de *breaking* desarrollada a partir de la década de los ochenta, cuyas experiencias y puntos de vista nos permiten identificar ciertas características del baile de esos años, así como algunos datos para reconocer una segunda generación de *b-boys*. Actualmente hay una escena de *b-boys* y *b-girls* que ya tienen bailando más de diez años y que consolidaron los *crews* más destacados durante el cambio de siglo. Como ya fue señalado, la información está basada en la observación *in situ* realizada por el autor en eventos de *breaking* organizados por la propia comunidad, así como en las entrevistas sostenidas con algunos *b-boys* y *b-girls*.

Sin duda alguna, la escena actual de *b-boys* y *b-girls* en nuestro país está consolidada. Se han creado las bases para iniciar su profesionalización, o en muchos casos, continuarla. En el presente se llevan a cabo tantos eventos, de diferente tamaño, impacto y objetivo, que de acuerdo con algunos *b-boys*, por lo menos hay uno cada semana. Esto ha generado que la mayoría de los *b-boys* y *b-girls* se conozca y haya establecido formas de relacionarse, así como construido redes de comunicación, difusión e, incluso, de solidaridad. Sin embargo, también es cierto que el *breaking* tiene la oportunidad

V. Ruptura y continuidad:

la escena actual del **BREAKING** mexicano

de forjar procesos a más largo plazo (más allá del evento inmediato, que comienza y termina sin que haya continuidad) que promuevan la discusión sobre su alcance, expectativas y objetivos internos de la comunidad y con su entorno social cercano; así como su capacidad para originar nuevos apoyos (propios, gubernamentales, de la iniciativa privada, etcétera) para su difusión, educación y discusión de problemas, de tal manera que aprender *breaking*, en este caso para el joven que lo decida, se vuelva parte fundamental de su desarrollo humano.

Es innegable que la configuración de las identidades juveniles en nuestro país está enmarcada por el surgimiento de las nuevas tecnologías de la información y difusión. Los procesos de aprendizaje han cambiado visiblemente y, en este sentido, se amplían la espacialidad, las formas, el contexto y el para qué de los jóvenes. Al ya no ser necesario estar cara a cara para establecer e intercambiar experiencias sociales, culturales, materiales y, sobre todo, simbólicas, nacen nuevas formas de interrelacionarse, se transforman los hábitos y los perfiles, lo que engendra identidades que cambian vertiginosamente, por lo que se vuelven forzosamente complejas y múltiples sus explicaciones, mismas que los actuales protagonistas del *b-boying* discuten, como se mostrará a continuación.

Para los *b-boys*, hablar de fundamentos o conceptos es distinto de aprender pasos o rutinas, como ya fue

acotado. El modo en que desarrollaron su proceso de aprendizaje difiere del realizado en las décadas de los ochenta y noventa, y tiene que ver mucho con la idea de lo real: “el verdadero *breaking* se aprende en la calle, no en las academias”, diría *b-boy* Tony. Otros piensan que no importa dónde se aprenda, sino con quién, y para otros más, lo significativo del aprendizaje no es el dónde ni con quién, sino ponerlo en práctica en el interior de la comunidad, ponerlo a prueba en las batallas y en los *cypheers*, y sobre todo, medirse con la comunidad.

Agni Flores López, mejor conocido como *b-boy* Agni,¹ es uno de los actuales exponentes del *breaking* mexicano con una amplia experiencia, pues empezó a bailar desde 1999, cuando tenía 17 años. Su proceso de aprendizaje fue básicamente a partir de la motivación que recibió de sus primos, quienes habían estudiado en Estados Unidos y posteriormente se reencontraron en la Ciudad de México, en concreto en Xochimilco. Agni recuerda que sus primos llegaron empapados de la cultura Hip Hop, uno era DJ y el otro cholo, pandillero que luego se incorporó al *crew* Latin Kings.

¹ *B-boy* Agni entrevistado por Enrique Jiménez en las instalaciones de La Nana, Fábrica de Creación e Innovación, sede de ConArte, 13 de octubre de 2017. Todas las opiniones de Agni que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista.

El que traía la influencia del *b-boying* era Daniel “Gallo”, pues bailaba *popping* y *breaking*. Desde los siete años se había trasladado a Estados Unidos, luego volvió a México para estudiar la preparatoria. Esta fue la primera influencia del baile urbano recibida por Agni, porque si bien ya había visto bailar *breaking* a chicos de segundo y tercero en su secundaria, no le interesó, ya que “[...] era una mezcla de patinetas, ska, *b-boys*, incluso alguno bailaba *hi-energy*. Así no me llamó la atención el *break*, sino hasta que mis primos llegaron cimentados de los cuatro elementos del Hip Hop”.

Agni tiene la reputación de ser un *b-boy* con una forma muy particular de bailar. Él mismo reconoce que, como empezó bailando con su primo, que tenía “estilo”, baila diferente a otros *b-boys* de su entorno inmediato. Agrega que también tiene la influencia directa del grupo estadounidense Rock Steady Crew, porque “maneja la línea de un *b-boy* con carácter propio y tiene una energía propia”. Aunado a lo anterior, pasó mucho tiempo bailando solo con su primo, sin ver bailar a otros *b-boys* mexicanos de esos años. Cuenta así su proceso de aprendizaje:

Mi primo traía los videos *Freestyle Session 1* y *Freestyle Session 2*, difíciles de conseguir actualmente. Una vez que los vi, me gustó el *breaking*, pero como era muy



B-boy Agni. Colección: Agni Flores López.

introvertido nunca le pedí a mi primo que me enseñara, solo le pedí prestados los videos, y cuando los empecé a ver, comencé a imitarlos, empecé haciendo *top rock* e *indian step* [...] las veces que veía a mi primo en casa de mi abuela en Xochimilco, le mostraba el paso y me decía “Se ve bien, órale, sígueme”.

Agni explica su perspectiva de la significación y aportes de los principales eventos de *breaking* en la conformación de la escena actual de *b-boys*. Recuerda que el Battle Sonic fue fundamental para que los *b-boys* se conocieran; para él, fue el inicio de la conformación de la actual red de comunicación de *b-boys* en nuestro país. En el primer evento, describe Agni, no estuvieron todos los “veteranos”, pero del segundo, al que él pudo asistir, recuerda que ya estaba presente la mayoría. Para la tercera edición, en 2003, ya estaban casi todos los *b-boys* pioneros, incluso como jueces: Jorge Rekká, Miguel Marín, Manolo, Turbo (de Monterrey). Se contó con la asistencia de Charlie D, de quien Agni dice que no sabe si sea pionero pero salía en el programa *La academia*, y como el primer invitado internacional a un evento mexicano, el *b-boy* Krazy Kujo. Sin embargo, acota, “de ahí para acá, para nosotros, ya no se supo nada de ellos, por eso los morros dicen que aprendieron solos”.

Entre los participantes en el Battle Sonic de 2003 se encuentran, además del citado Krazy Kujo, de la Ciudad de México el *b-boy* Skuad, así como los *crews* Unlimited Movements, Air Force Monkeys, Natural Style, Warriors BPK Crew, Soul Roninx y Spin Masters (Neza); de Ciudad Juárez, The Legendary Floor Burn; de Guadalajara, The Family, Universal B-boys y Style Poss; de Morelia, Style and Soul; de Ciudad Valles, San Luis Potosí, Break Style Fanatics; de Monterrey, Combinado y Complex Elements; de Torreón, B2E; de Veracruz, United for Dance; de León, Rhythm Invade; de Durango, Revolution Breakers; de Puebla, Underground; y de Perú, Universal B-boys, muchos de los cuales ya no existen actualmente. Sobre los grupos de *breaking* que conoció y sobre la conformación de las generaciones de *b-boys*, Agni enfatiza:

año empezó cada uno [...] Considero que en mi generación es cuando se empezó a construir el concepto de estilo propio, y dicen que ya se estaba empezando a crear un estilo mexicano, pero de repente llegó el internet y valió”.

Por otra parte, el proceso de aprendizaje de César Octavio Villalobos García, *b-boy* Saw, fue directamente en la fiesta y el baile. Recuerda que su primer acercamiento al *breaking* “fue en un antro de Santa Cruz Meyehualco, en la delegación Iztapalapa, que se llamaba El Paraíso del Abuelo”. Saw asistió porque le habían contado que se ponían de ambiente las tardeadas, que terminaban a las ocho de la noche: “[...] yo era feliz con los sonidos callejeros como La Changa, bailando salsa, guarachas y cumbias. Fui y me di cuenta de que en el segundo piso había una aglomeración, de

Mi primo vivía en Izcalli y me decía “¡No, los Rapaz!”, me hablaba de Roto de los Rapaz, que iban a Xochimilco y traían un *power* muy fluido, que su *poping* estaba bien chido. En los Rapaz había escuela, mi primo me contaba de Sangre Caliente, los Neza York City Breakers, los D for You, y lo que cuenta Jorge [Rekka] es que Manolo sí bailó, pero que llegó después, que nadie lo conocía en los ochenta.

Para Agni lo importante es irse a las fuentes, es decir, así como los Rock Steady Crew les daban crédito a *b-boys* de los años setenta como los Nigga Twins, en México él vio a los Rekkas, Master Wavers, Neza York City Breakers con Manolo y a los Freaks con Tony: “Solo hay que saber en qué año empezó cada quien. Yo no creo que se les quite peso o importancia si aceptan en qué

chicas sobre todo, y compas gritando muy felices. Cuando pude llegar hasta adelante, vi bailando *break* a unos compadritos que eran de Tepito. No sabía qué estaban bailando, pero estaban *mortaleando*, girando y demás; todo eso fue como en 1998”.

Cuando Saw les preguntó por el tipo de baile que estaban ejecutando, supo que le llamaban comercialmente *breakdance*. Le asombró oír de ese baile, pues pensaba que ya había pasado de moda. Los chicos del grupo le contestaron que todavía se bailaba, pero que era raro verlo en un lugar determinado. Saw regresó a la semana siguiente y encontró a unos *b-boys* que eran de Iztacalco, llamados Los Primos, “[...] y ya con ellos fue mi acercamiento formal, pude preguntarles ‘Oigan ¿cómo está el asunto?’, y eso detonó mi interés en ir a entrenar *breaking*”, aunque finalmente ya no pudo



B-boy Saw.
Colección: César Octavio Villalobos.



entrenar con ese grupo porque “en palabras de ellos, ya estaban en otros niveles”.

Debido al interés que tuvo en el baile, y ante la negativa de entrenar con Los Primos, Saw investigó quién más bailaba *breaking* en su zona. Por fortuna se volvió a encontrar a los mismos *b-boys* de Tepi- to y empezó a practicar con ellos. En una ocasión en que no llegaron a la cita para entrenar, Saw conoció a otro grupo de jóvenes que, como él, habían quedado de verse para entrenar con los *b-boys* de Tepito, por lo que decidió entrenar con ellos y así comenzó su proceso de aprendizaje del baile urbano. Sin embargo, como lo señala, “mi avance fue realmente hasta que me presentaron a un señor que se llamaba Jorge Viramontes (Rekka) y empecé a entrenar con él en Xochimilco. A él le debo mi avance en el *break*, él me enseñó cómo apoyarme, qué

zarlo y trabajar repetitivamente movimientos de *power move*.

En opinión de Saw, antes los *b-boys* se dividían en dos rubros muy básicos de acuerdo con el baile: aquellos que se consideraba que tenían *estilo* (al principio así le llamaban a bailar *arriba*) y aquellos que hacían *power moves*, pero “hoy en día, ya hay una gama grande de conocimiento, el estilo es de cada quien”. En ese sentido, para Saw no se ha podido consolidar una escuela de *breaking* en México porque, “lamentablemente, las generaciones nuevas dicen ‘¿Tú qué me vas a enseñar si yo ya hago *air tracks* que vi en YouTube y de ahí me suben a un *two thousand*, y tú solo haces *footwork*?’”. Agradece que los egos también han contribuido a que no se haya desarrollado una escuela mexicana de *breaking*. Según él, la mayoría

usar, y con él empecé a notar avances en el baile”. Y justamente hablando del estilo, Saw considera que su fuerte en el baile es la musicalidad y, por lo tanto, entrena a partir de conceptos propios:

Yo no me enfoqué en estar buscando una complejidad de movimientos solamente, sino algo en que ya se advirtiera mi estilo, una historia, que dijeran “Esa la está contando Saw”. De los *power moves* sigo entrenando todos los que ya me sé para que no se me olviden, y los que no, para seguirlos puliendo. De fundación, me gusta *top rock*, porque creo que ahí está la esencia de cada uno. Si trabajas tus propios *freezes*, tus propias transiciones, eso te da la peculiaridad de ser único. Le dedico una o dos horas a practicar transiciones de un movimiento a otro, una horita a lo que ya tengo, refor-



piensa “Yo soy real, llevo bailando quince, veinte años, este es mi estilo propio, he creado pasos, y ¿tú qué has hecho?”.

El acercamiento al *breaking* de Isaac García Locatín, “b-boy Osmer”, fue desde una perspectiva lúdica. Relata que fue en la primaria ubicada en la alcaldía Gustavo A. Madero, cuando en 1985 o 1986 conoció a un compañero que hacía *popping*, *windmill*, y lo impresionó mucho. En un festejo de su colonia, recuerda que pusieron un ring de lucha libre en el que hubo diversas actividades recreativas, una de ellas, su compañero de primaria bailando. Nuevamente lo vio hacer *popping* y *breaking*, ahora en el ring, pero como él mismo aclara, “ese no fue mi acercamiento, solo lo vi; mi verdadero acercamiento fue en 1998. Vi un video donde salía Crazy Kujo. Todos decían ‘regresó el *break*’, pero en realidad nunca había desaparecido, solo en México se afectó por el terremoto del 85. En esa fecha ya estaban b-boy Tortuga, los Rekkas, los Freaks y los Master Wavers”.

Osmer especifica que su proceso de aprendizaje fue a partir de la observación, desde la experiencia con su compañero de primaria y luego en la secundaria, hasta posteriormente con un maestro. Cuenta que en Ecatepec estaban en pleno auge los bailes con los sonideros como Amistad Caracas, el Yamba Oh, el Banana, La Changa, el Soundset, Montalvo, Polymarchs y el Patrick Miller, este último, en su local de Filomeno Mata.

Osmer conoció al que sería su maestro de *breaking*, *b-boy* Óscar, “Nalguitas”:

Fui a una tocada del Montalvo y vi que se hacía una rueda, me acerco y era *b-boy* Nalguitas; lo vuelvo a ver en el 98, y veo que se resbala con la cabeza, fue muy impactante para mí. Se vestía todo de Adidas, y digo “Esto es lo mío, esto me gusta”. Me acerqué a él, me brindó unos pocos minutos, no creas que muchos, y le dije “Yo quiero aprender”. Me dice “A ver, haz este *baby freeze*”, lo empecé a hacer y me dijo “Esto te puedo enseñar”. A los tres meses hay otro baile, regreso y lo vuelvo a ver, me acerco y le digo “Mira”, ya traía el movimiento. Y me dijo “Ahora avientate este movimiento”, era la entrada de un *windmill*, me fui con eso otra vez. Regreso nuevamente y ya le llevaba el paso completo. Entonces me pregunta “¿Quieres ir a bailar con mis amigos?, yo bailo en una disco, en el Patrick Miller, todos los sábados; nos vemos ahí, ahí puedes convivir y conocer a más gente”. Le agarré la palabra: “Vámonos”, y empecé a ir cada ocho días. Conocí a Dieter, a Manolo, a los Hamm House, a *b-boy* Campos, y me empecé a involucrar con la escena cada vez más; me enseñaban pasos, me empezaron a vender los VHS grabados del regrabado [videocassetes], y lo que veía en los VHS lo practicaba en mi casa. No le entré al *top*, le entré directo a los *freezes*, a los *flares*, *headspin*, *windmill*, entré a otros movimientos de

poder y a hacer mortales; el baile me lo pasé por el arco del triunfo, yo no sabía la técnica, era hacerlos a lo guerrero.

El alias del *b-boy* Miguel “Funky Maya” Rojas² proviene del vocablo inglés *funky*, que significa olor extraño, y la palabra maya, por la parte ancestral, indígena; como se empezó a dejar el cabello largo, sus amigos le empezaron a decir así. Su primer contacto con el *breaking* fue en la infancia, cuando veía bailar a sus tíos en su estado natal, Puebla. Después emigró con su familia a Los Ángeles, California, y recuerda que allá, cerca de 1994, volvió a ver el baile, ahora con unos chicos que hacían giros, bajaban al piso y les hacían círculo. Relata que vio cómo los maestros los sacaban del círculo: “[...] se me hizo muy interesante que no les permitieran hacer círculos de baile porque pensaban que se iban a pelear”.

Esa imagen, junto con el baile, se le quedó grabada, por lo que decidió empezar a practicar en su casa. En otra ocasión se los encontró en un baile de su escuela e inmediatamente volvieron a formarles un círculo. Maya estaba a un lado del círculo haciendo algunos movimientos que ya había practicado, uno de los chicos lo vio, se

² *B-boy* Funky Maya entrevistado por Enrique Jiménez en el Cenidi Danza, 13 de diciembre de 2016. En adelante, las opiniones de Funky Maya que se citan provienen de esta entrevista.

le acercó y le preguntó si bailaba *break* o *poping*. Maya contestó que sí; acto seguido le propusieron juntarse para bailar y convivir:

Me invitaron a una fiesta y empecé a juntarme con ellos. Fue una forma de integración porque antes no tenía muchos amigos, era como un refugio porque me sentía antisocial. Mis papás trabajaban y no había muchas cosas que hacer en mi casa. Lo que en realidad sucedió es que fue una forma de socializar y reunirme con amigos, en ese tiempo todavía no sabía si me gustaba el baile, solo disfrutaba estar con ellos.

Miguel Rojas expresa su punto de vista acerca de las diferencias del baile entre la etapa pionera y su generación: en los años ochenta la mayoría de los *b-boys* hacía más *power moves*, no bailaba mucho *top rock* o lo combinaba con electro o *poping*. La gran excepción es *b-boy* Tony, quien constantemente se actualiza y se reinventa. Maya afirma que Tony ya no baila como en los ochenta, porque ahora hace *top rock* y también *footwork*. Considera que, en general, el baile era más limitado en su lenguaje expresivo.

Asimismo, señala que en la década de los noventa el baile era muy individual, y lo ejemplifica con los casos de *b-boy* Input, Agni y de él mismo, que en realidad fue



B-boy Miguel "Funky Maya" Rojas. Foto: Seathiel Ruiz.

hasta los años 2000 cuando empezaron a tener influencia de la escena del *breaking*:

En los ochenta se decía “Este es mi paso personal de *six step*”; ahora dices lo mismo, pero ya hay detallitos, porque el baile ha ido evolucionando gracias a la información, no solo en México, sino en el mundo. En los noventa ni escuchaban la música, ahora todos ya están escuchando la música, siguen el patrón, ya hay más contexto en el baile. En los noventa hacían muchos trucos. Yo no era de esa generación. Mi historia fue diferente, otros hacían *power* y trucos.

Maya lleva 22 años bailando *breaking* y otros estilos urbanos.

Oscar Leobardo López Valdés, “*b-boy* Balock”, tuvo su primer contacto con el *breaking* desde pequeño, pues su papá lo practicaba. Desde los 5 años se familiarizó con la palabra *break*, a su papá le tocó bailar en la década de los ochenta, no propiamente *break* pero le llegaban pasos, canciones, vinilos, películas, etcétera: “Ellos nos hablaban de películas, mi papá y mi mamá, los dos nos hablaban de *Breakdance*, de *Flashdance*, de las Olimpiadas del 84 en Los Ángeles [...]”. Efectivamente, al padre de Balock le tocó bailar en la época de Polymarchs, de Tony Barrera, de los Rekkas.

Su interés en el baile comenzó a los 10 años, en la primaria de la colonia Infonavit. Ahí Balock conoció a un muchacho, Omar, que se paraba de manos y giraba de espaldas. A pesar de haber oído el término *break* desde pequeño, no lo había visto en vivo. Aunque ya había tenido cierto contacto con el *breaking*, fue en la preparación cuando le llamó la atención y lo empezó a practicar, al igual que su hermano Junuen:

Yo sabía algunos trucos pero el que tenía la verdadera vocación era mi hermano, sería por el 2003 cuando empecé a aprenderlo mejor, lo que sabía lo empecé a comprender, a saber cómo se llamaba y a hacerlo mejor. Yo hacía artes marciales y por alguna razón no pude seguir con mi entrenamiento; acompañé a mi hermano a una competencia y ahí fue cuando me empezó a interesar más. Pero el acercamiento fue desde morros. Sí, mi primera formación fue con mi hermano, siempre hemos tenido mentalidades distintas, él sí estudió danza, con Ema Pulido, y aunque estudió contempo y ballet, siempre tuvo presente el *break*. En la prepa aprendí del *break* por mi hermano, pero además pintaba y tenía muchos amigos MC's. Él fue mi primer instructor. Luego en los eventos conocí a Maya, a Agni de Twisted Flavors. Empecé a oír tecnicismos, mi hermano me enseñó los movimientos y a contar como bailarín, a

seguir el ritmo, a entrenar mi cuerpo, los tecnicismos del baile y de la cultura. Fueron ellos mis primeros acercamientos.

Balock termina su idea comentando que es obvio que no todos aprendemos igual, y de esa premisa surgió la idea de crear su estudio, Hip Hop Intelligente: “[...] unos aprendimos como Dios nos dio a entender, viendo y copiando, y los que no aprendieron como tú, no quiere decir que sean menos reales, ahí están Agni en La Cantera, Maya en La Nana, Kepsa y el Samuel también dan clases, los Other Side luego hacen talleres en el Faro Indios Verdes, en los Mexas luego da clases Amorfo del *crew* Revolución Urbana”. También advierte sobre las diferentes formas de aprender *breaking*:

Lo puedes aprender en la calle o en estudios, no hay escuelas, tal vez privadas, pero más en estudios, y de ahí vincularte con la comunidad. Los maestros los ligan con la comunidad, los invitan a ir a las competencias. Hay personas que van a las competencias cuando es de coreografías pero, aun así, se dan cuenta de que tienen que ir a las competencias porque ahí está el nivel. También lo puedes aprender en la calle, hay programas más sociales, como los chicos que hacen shows en las calles. También mediante los videos los chicos se interesan por aprender el *break*.



B-boy Balock. Danza Urbana Generación Hip Hop. Gen'di Danza, INBA/Cenart, 2016.
Foto: Fidel Romero.

En el caso de Jorge Alberto Martínez Cruz, “*b-boy* Friek”³, el proceso de aprendizaje fue una conjunción de elementos: los visuales, lo que aportó la industria cultural y el contexto donde fue creado el Hip Hop, ya que también tuvo la oportunidad de experimentar el *breaking* de Estados Unidos. Desde pequeño veía a personas que bailaban, acostumbraban sacar un linóleo, tapete o cartón y practicaban al aire libre. Más grande, a los 14 años, vio en un tianguis un video donde sale el *b-boy* Krazy Kujo, *It’s like that* de Run-DMC. A pesar de que primero le llamó la atención el grafiti por un primo que también bailaba, por él mismo se enteró de que el baile se llamaba *break*. Friek relata sus inicios:

Al principio tenía un mentor, me decía “Vístete así y haz esto”, pero eran pasos simples, no era un sentido bueno del baile. Empecé a buscar a más gente. Había otros bailando por mi barrio y me acerqué a ellos, luego me enteré de que en Coyoacán también había bailarines (El Agni, El Hill), empecé a salirme de mi barrio para ir a otros más lejos y aprendí. Al segundo año que empecé a bailar me fui a vivir a Los Ángeles; me fui

de ilegal en el 2006, entré a la escuela y a trabajar; conocí a gente que daba shows en Hollywood y me empecé a juntar un poquito con ellos y con otros. Estuve tres años por allá. Al regresar, ya tenía las bases de quienes me empezaron a enseñar. Fue un salto cañón, porque aquí ya no estaba la fiebre de que todos querían bailar, era más *underground*, mientras que allá estaba con todo, señores grandes te hablaban del *breaking*. Me actualicé con la ropa y los pasos, cuando regresé a México, venía más adelantado, con fundamentos. Allá formé parte del *crew* Six Step, hacíamos coreografías y batallábamos; con ese grupo conocí Las Vegas.

Como podemos observar, los procesos de aprendizaje varían de un *b-boy* a otro, dependiendo de varios factores, desde el entorno familiar y el social, hasta el barrio o colonia de origen y por supuesto el interés por el baile. Sin embargo, la mayoría decidió aprender *breaking* por el gusto, sí, pero además en busca de una forma de socializar, de pertenecer a algo, en este caso, a un grupo.

Oscar Eduardo Patiño Vizcaya, “*b-boy* Scarf”⁴, tuvo su proceso de aprendizaje en su entorno inmediato:

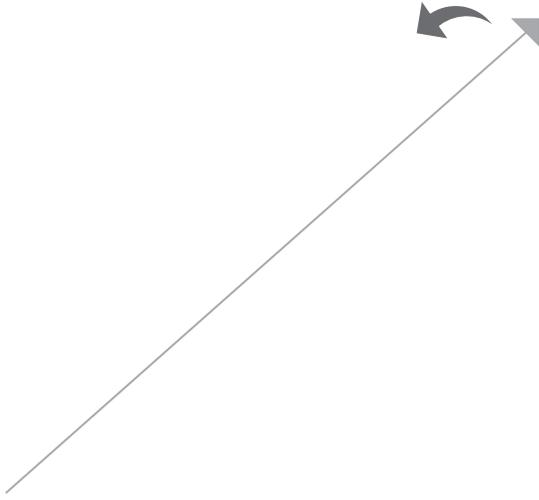
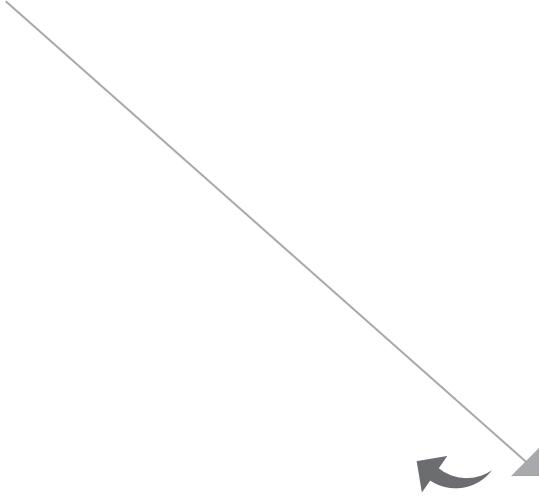
³ Jorge Alberto Martínez Cruz “Friek” entrevistado por Enrique Jiménez en el Cénidi Danza, 7 de junio de 2017. Todas las opiniones de Friek que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevistada.

⁴ *B-boy* Scarf entrevistado por Enrique Jiménez en las instalaciones de La Nana, Fábrica de Creación e Innovación, sede de ConArte, 19 de junio de 2017. Todas las opiniones de Scarf que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevistada.

Antes vivía en otro lado, donde había un kiosco, me decían que ahí bailaban *break* y a mí ya me gustaba pararme de manos. Ya sabía que ese baile se llamaba *break*. Al principio solo me gustaba la acrobacia, el baile como que no. Entonces empecé a subir con mi patineta al kiosco, y lo que veía después lo empezaba a practicar en un cacho de cartón, hasta que me fui ganando a los chavos y me empezaron a enseñar. Ellos ya sacaban los *windmills* y los *headspins*, pasos que sí cuestan trabajo.

Para tener el panorama completo es necesario dejar constancia de cómo ha sido o está siendo el proceso de aprendizaje de las nuevas generaciones de *b-boys* (para algunos, la cuarta generación) que, de alguna manera, son herederas del devenir histórico del *break* en México. En ese sentido

Une las esquinas de esta página a las líneas punteadas superiores.



Juan Carlos Estrada de la Cruz, de 22 años, mejor conocido como *b-boy* Shoker,⁵ comenta que afuera de la secundaria donde estudió, ubicada en la Plaza de la Ciudadela, vio practicar a varios *b-boys* (eran los Twisted Flavours en la época en que el *b-boy* Funky Maya formaba parte de ese *crew*). Debido a que el baile le llamaba la atención, a veces acudía a verlos. Aunque dos de sus amigos empezaron a bailar y en un inicio lo había atraído, a Shoker seguía sin brotarle la necesidad de practicarlo, hasta que lo atrapó: “Lo que me llamó la atención fue lo que se sentía al hacerlo. Cuando me empezaron a enseñar, el sentimiento de poder sacar las cosas fue muy gratificante”. Cuando comenzó a entrenar en la Ciudadela, nos cuenta, tuvo algunos problemas con los policías de la zona, a pesar de lo cual continuaba con su entrenamiento, aunque por esas malas experiencias ya era más cuidadoso al practicar. Sus inicios en el *breaking* no fueron sencillos debido a los prejuicios o estereotipos que se tienen sobre este baile:

Mi familia no veía con buenos ojos que me dedicara al *break*, pero les cambié la idea cuando entré a la escuela [de iniciación artística] del INBA. Pensaban que el *breaking* era cosa de vagos o drogadictos, o que un artista es pobre y no tiene un ingreso estable. Después dejé de entrar a la prepa para seguir entrenando y me decían “Eres un vago, no te va a dejar nada bueno, vas a terminar de vagabundo si sigues en eso”. Por un tiempo me lo prohibieron, pero con mi hermano sí fue buena onda el asunto de bailar.

⁵ *B-boy* Shoker entrevistado por Enrique Jiménez en el Cenidi Danza, 8 de junio de 2017. Todas las opiniones de Shoker que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista.



Generaciones de *b-boys* y *b-girls*. Diferencias en el baile

Como parte de los procesos de aprendizaje, transmisión y difusión del *breaking*, el capital cultural, la memoria corporal y el conocimiento colectivo permiten que los *b-boys* adquieran habilidades, destrezas, formas de comunicación y socialización, así como diversos saberes que, en definitiva, resignifican su cotidianeidad. Cristina Ahassi distingue tres tipos de saberes en este aprendizaje: a) la historia del *breaking*, b) sus modos de transmisión y c) la confrontación de los saberes acumulados.⁶ En este sentido, a continuación exponemos la manera en que algunos *b-boys* entienden las diferencias habidas en el baile urbano a lo largo de su historia, así como las herramientas que han utilizado para generar conocimiento.

Desde la perspectiva de los *b-boys* de la escena actual y en total coincidencia con aquellos de la escena pionera, una primera característica del baile de los años ochenta es la falta de información en esa década, evidentemente relacionada con la inexistencia del internet y las redes sociales. Por ejemplo, explica Ernesto Miranda, fundador del *crew* Master Wavers, “en ese tiempo no había



⁶ Cristina Ahassi, *Breakdance: del performance urbano al agenciamiento corporal*. Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar, 2008, p. 66.

la experiencia de tener a la mano videos, tutoriales.

Actualmente grabas algo o lo ves muchas veces hasta que te lo aprendes, y así es mucho más fácil [...] antes no teníamos una persona adulta que nos guiara, que nos enseñara [...] Al principio tuve que adaptar todas las rutinas para que se viera que los integrantes ya tenían

mucha experiencia bailando *break* [...] con el tiempo fuimos haciendo rutinas más sofisticadas, helicópteros, etcétera”. Al respecto, Roberto Correa, también integrante de los Master Wavers, describe: “Bailábamos mucho arriba, si nos podíamos tirar al piso lo hacíamos y realizábamos el helicóptero, por ejemplo, pero nuestro fuerte siempre fue bailar olas, arriba”.

En opinión de Miranda hay tres generaciones de *b-boys*: una primera, la de ellos, Los Master Wavers y los Rekkas. Hubo una segunda generación a la que no conoció porque estuvo fuera de México por mucho tiempo; y ubica a los jóvenes actuales como la tercera generación. Por su parte, Roberto Correa explica cómo todo ha evolucionado: “así como antes no estaba el *power move*, sino solo lo básico, girar con la espalda, ahorita existe el *footwork*, que tiene su técnica; ahora los movimientos son más fuertes, el *power move* es más complicado, las olas que nosotros hacíamos eran muy sencillas, incluso la música era más sencilla, sin tantos *beats* electrónicos”.

El *b-boy* Agni remarca que sí existió una vieja escuela en México, pero el problema por el que algunos no la reconocen es que, según su experiencia, los *b-boys* actuales no saben o no se dan cuenta de que

están indirectamente influidos por esa vieja escuela. Ahonda en su punto de vista:

169

Después de que dejé de bailar en Coyoacán ya salíamos a los eventos, primero fue al Battle Sonic, luego al Freestyle Show; luego vi al Break Point, a Dieter, a Caver y a Pepi, ellos fueron los primeros que me gustaron de México. A Dieter le enseñó Manolo, y Manolo fue influenciado por Jorge, y pues indirectamente uno está influenciado, pero no lo nota. Los Break Point y los Natural llegaron a ver a Jorge [Rekka] al Kiosco, a practicar con él. Hay mucha historia que no está escrita. Javier de Phaze II vino y tuvo influencia en los Rekkas, les ayudó a mejorar sus *windmills*, aunque eso es más la influencia Estados Unidos-México, eso se ve más en el norte. ¿Cuántas familias en los ochenta no vivían en Los Ángeles, en Houston, tal vez en Arizona y Chicago, y venían para acá? ¿Cuántos mexicanos no deportaron en Juárez, Tijuana, en Monterrey?, un chingo, ahí debe de haber un buen de veteranos. En Mérida hay un veterano que se llama Grand Master T, y él influenció a los morros de allá, pero a él lo deportaron creo que de California o se regresó, no me acuerdo. Estoy seguro de que de la línea de los Rekkas también,

porque muchos los conocen, a ellos y a los Master Wa-

vers; de los Rekkas en toda la parte centro hay muchos

b-boys que no lo saben, que te pueden decir "Ah, yo em-

pecé por tal", pero que fueron influenciados por Mano-

lo o por Jorge, o por otro grupo como los Persi Punks,

o la línea de la mediana escuela de los noventa, Rapaz.

Pero mira, hasta Rapaz y Los Primos tuvieron contacto con los Rekkas, entonces, sí hubo vieja escuela.

Para Agni, Jorge Rekkas es uno de los mejores maestros, sobre todo para mejorar movimientos a partir de la conciencia corporal. Como se recordará, Jorge dejó de tener conciencia con la escena de *b-boys* debido a que dejó de tener contacto años. Agni recuerda que aun así se enteraba de bailar algunos Natural Style, al mismo tiempo que sabía de la existencia de otros *b-boys* de ese tiempo, “como el M 80; Jorge es bueno porque fue gimnasta, aunque no sepa varios movimientos, te sabe decir cómo hacerlos. Aunque le guste solamente el *power*, te ayuda a *transicionar* porque todo viene en el *momentum*”.

Y para redondear su idea de la existencia de una vieja escuela, Agni enfatiza: “También está Tony, cuántos *b-boys* no estuvieron influenciados por Tony o por Dieter, supongo Don Chino, y Don Chino conoce a Manolo y seguramente ha de conocer a los Rekkas. Lo que piensa mi generación es de que no hubo influencia, fue a partir de los años 2000”.

En cuanto a las generaciones de *b-boys*, para Agni hay cuatro claramente identificadas:

Primera generación, los *old*: Rekkas y Freaks. Manolo, al final de la primera o principios de la segunda. Segunda generación,

los noventa: Dieter, Rapaz y Los Primos; en esa década hubo muchos, fue cuando empezó a pegar, hubo mucha influencia del rap, del *freestyle dance*, que se bailaba en las casas. Lo que bailaba MC Hammer era *freestyle dance*, y lo mezclaban con *hi-energy* y *break*. Gente que sabía realmente de *breaking*, pues Jorge. Yo sería tal vez una tercera o cuarta. Revolución Urbana sería como la cuarta generación. Creo que cada cinco años se dio el cambio de generación. Es muy difícil saberlo, porque unos salen y otros entran. Tal vez una sola generación fue la de los ochenta. Tal vez una segunda sería 90-95, porque había muchos *b-boys*, y si no, contaría a los noventa como una segunda generación, en los 2000 sí puedes contar cada cinco años, y del 2005 al 2010, otra.

Para el *b-boy* Saw, vieja escuela pionera de *breaking* en México no ha habido, hasta ahora, ya que en su opinión una escuela implica seguimiento, una continuación, y tal vez en estos momentos ya se empieza a formar:

Jorge siempre tiene las puertas abiertas para todo el que llega con él, pero no es una persona que salga y diga “Vente, entrena conmigo”. Los de esa generación se quedaron ahí, incluso sus

hijos tampoco siguieron con la formación del grupo de su papá, la única persona que sí tiene escuela, pero suya, es Manolo de los Neza York City Breakers, pero él porque sus hijos sí continuaron y continúan con otros chicos que ya vienen, nuevos.

Saw considera que en nuestro país hay tres generaciones de *b-boys* y que es muy pronto para decir que hay una cuarta:

La primera es con gente como Manolo, Jorge Rekkka, Tony, Ernesto, Roberto, El Turbo en Monterrey, Don Chino en Guadalajara, ellos serían una primera generación. Hoy en día hay muchas personas que te encuentras trabajando como taxistas, pintores, abogados, que dicen “Están bailando *break*, yo le daba a eso, yo bailaba en los ochentas”. Son la primera generación, pero no son vieja escuela. Luego viene la generación como la de Dieter, el Rasta, todos los LP; tuvo grupos como Latin Kings, Break Point, Rapaz, Hamm House, en Guadalajara estaban los Universal; en Morelia, los Style and Soul, aunque a ellos ya los considero como la tercera generación, que es donde yo me ubico. Posteriormente salió lo que es Natural Style, una segunda generación del grupo Break Point, los Spin Master de Neza, que es la continuación de los Neza York City Breakers, La Familia en Guadalajara, Gravedad Zero en Monterrey, Unit Star también de Monterrey; hay muchos grupos que formamos una tercera generación porque nos aferramos, decidimos hacer

que creciera esto y todos empezamos a ir a todos lados. Así se conocieron los de Morelia con los de Monterrey, los de Veracruz con los de Tijuana, etcétera, y respetábamos la fecha del evento de cada estado. Esta tercera generación es la que le ha dado esa fuerza a la escena en México, o sea, siempre ha estado, pero no se conocían porque no había la cantidad de eventos, Esta generación ha impulsado la escena al grado de empezar a formar una cuarta generación, que apenas va empezando.

Para Saw, el trabajo de los *b-boys* de la tercera generación ha sido fundamental para desarrollar la actual escena de *breaking*, sobre todo, porque muchos de los que antes bailaban ahora son promotores y muchos otros que siguen bailando han realizado un trabajo muy importante de difusión y promoción del Hip Hop, como es el caso del *b-boy* Funky Maya. Los Kadetes del Toque también se han preocupado por conseguir nuevos espacios, nuevas plataformas. El trabajo del *crew* Unik Breakers ha sido un referente para muchos *b-boys* porque varios de sus integrantes, *b-boy* Hill entre otros, actualmente están en la élite del mundo del *b-boying*. Asimismo, Sopitas con Huevo sigue promoviendo la escena del *breaking*, así como la interacción y el diálogo entre

México y Estados Unidos. Saw delimita una cuarta generación que estaría formada tal vez por chicos de entre 15 y 19 años, y que viene muy fuerte:

Tienen en quién apoyarse, tienen el hambre, el talento, y como ellos lo han dicho, tienen los tutoriales, las redes sociales les han hecho todo más fácil. Entre ellos están Revolución Urbana y Kadetes del Toque, que ya tiene otra generación; muchas veces sus grupos no tienen nombre como tal, porque todavía están en la definición. En *Mo-relia*, *Style and Soul* también ya tiene otra generación, al igual que los *Soul Warriors* en León. Hay una generación que se quedó pendiente de los *Rythm Invade*.

Partiendo de otro punto de vista, el *b-boy* Osmer expone que a principios de la década de los noventa no existía el concepto de batallas ni las modalidades, como ahora (dos contra dos, *crew* contra *crew*, *popping*, *locking*, etcétera). Relata que, cuando se asistía a un evento o a una discoteca, simplemente había un DJ mezclando música y algunos *b-boys* haciendo movimientos que en ese tiempo nombraban

de una manera muy local, lo más cercano a su descripción; era la forma de crear sus propios conceptos y categorías, como la araña, el helicóptero o las hélices: “En 1998 o 1999 yo creo que era muy bueno el *b-boy* que hacía muchos *flares*, o giraba mucho de cabeza, o hacía *windmills* con las manos agarradas en las entrepiernas; ahorita lo ves y dices ‘Eso solo es un movimiento’”. Su opinión en cuanto a la existencia de una vieja escuela es que no existió, porque “los *b-boys* ochenteros no dejaron una aportación tal cual, nadie tuvo esa iniciativa, nadie lo hizo formal, los pocos que había eran buenos pero envidiosos, aunque eran fuente de inspiración. Algunos no se consideran *old school* sino primera generación, nunca hicieron su chamba, se fueron y regresaron en los noventa. Acaso si algo bueno dejaron, viene de la segunda generación, ellos ya empezaron a enseñar”. Sobre el número de generaciones que ya han pasado a lo largo de la historia del *breaking*, Osmer opina:

Tal vez vayamos por la cuarta o quinta generación. La primera, los *Rekkas*, los *Master Wavers*. La segunda, *Dieter*, el *Campos*, el

Cyber, el *Caras*, el *Soul*, los *Latin Kings*, el *Chabelo*, *Caver*, el *Rasta de Los Primos*; ellos llegaron en los noventa, 96-97, más o menos. La tercera es cuando ya aparece la mayoría de los *crews*. Los *Shotas*, los *Morrenos* y *Revolución Urbana* serían los nuevos, o cuarta generación, aunque ya llevan bailando cinco o seis años, o sea, no son tan nuevitos.

Para enriquecer la forma de ver y pensar el *breaking*, *Balock* comenta que es natural que en los años noventa en México no se bailara mucho arriba, porque ni siquiera en Estados Unidos se bailaba así; incluso, en los ochenta “hacían uno que otro paso cruzado y bajaban inmediatamente al piso”. En el México de los noventa los *b-boys* sí realizaban un poco de baile, pero combinaban varios estilos: “tenían más lo de combinar cosas, combinaban la *middle school* con pasos de *new jack swing*, con *waves*, con *points* de *locking* y *power move*, todo hecho bolas, y *top rock* desde mediados del

2000”. Balock aporta datos importantes para ir construyendo la historia del baile urbano desde el punto de vista de los protagonistas:

Input es de los que ya tienen rato bailando y se le ve el estilo del *b-boy* clásico, pero los fundamentos del baile los empecé a ver del 2008 para acá. Mi papá me decía que los que veía bailar hacían remolinos, giros de espalda, como los Rekkas, giro de cabeza, *baby freezes*, tortugas, pero casi no bailaban, y justo mi papá dice que no bailaban porque él sí lo hacía, él bailaba *rock fashion* y ellos hacían pura acrobacia. Ya cuando fui a los eventos vi a los que hacían *flares*, empecé a ir como en el 2006 y me tocó ver a los que hacían cosas de flexibilidad, los que se ponían los pies atrás. Me tocó ver a muy pocos que tuvieran ese *flavor* de bailar, uno de los primeros que vi bailar fue Agni, al Maya lo conocí en 2007 en el Reyes del Asfalto.

Balock afirma que no hubo escuela pionera, si la pensamos como la creación de un método para enseñar y formar discípulos: “Sí conozco pioneros, el baile no hubiera sido nada sin ellos, pero no mantuvieron todo el tiempo activo su baile para dejar enseñanzas dentro

Conocé a Miguel Marín y él es de esa generación, él sí sabe enseñar, dar clases, pero a lo mejor no estuvo presente en alguna escena y por eso no lo quieren reconocer. Vieja escuela no es sinónimo de enseñar”.

En cuanto a las generaciones de *b-boys*, coincide con algunos de sus colegas en que hay cuatro, empezando por los Rekkas, si se toma en cuenta que el *breaking* tuvo su primer auge en la Ciudad de México a mediados de los años ochenta. Dieter y Rapaz, Neza York City Breakers, Speed Fire, Latin Kings (grupos que mezclaban diversos estilos), los DFK, que también hacían grafiti, serían de la segunda generación. Balock plantea que el temblor del 85 apagó un poco la escena de *breaking*. Para él, la tercera generación son los *b-boys* que constituyeron los *crews* (él se ubica en esa tercera generación) y una cuarta es la de los nuevos *crews* como Revolución Urbana, Mad House Rockers y Mexas.

Para el *b-boy* Maya, una de las características importantes de su generación es que se da a conocer el nivel del baile, lo que trae como consecuencia que los jóvenes de ahora los vean y quieran ser parte del *breaking*. Según Maya, durante la década de los noventa, quien bailaba era básicamente para pasarla bien:

Yo estaba en otra etapa de mi vida, todos bailaban en los círculos, ibas a ver bailar a los chicos en un círculo, no a una competencia, sí había también, pero no era el atractivo, por eso les dedicaban mucho tiempo a los círculos. Ahora ya no hay tantos círculos, ahora todos quieren competir, estos son los nuevos tiempos, no sé si buenos o malos, pero así son. Todo era muy cultural, no había tantos medios, te hacías amigo de todo el mundo; actualmente conoces el contexto social que tiene el *break*. También hay más información, antes era más difícil.

Como lo afirman otros *b-boys*, para Maya, en los años ochenta el *breaking* estaba más orientado a realizar *power move*, no se hacía mucho baile arriba, *top rock*, o en el mejor de los casos, lo combinaban con *popping*, electro, o hacían muy poco *top rock* y bajaban de inmediato al piso. Pone nuevamente de ejemplo al *b-boy* Tony, que adaptó su baile a los nuevos tiempos y hoy en día hace *top rock* y *footwork*, pues, como ya ha sido señalado, Tony es el único de la escena pionera que sigue activo en las batallas y eventos de *breaking*.

Por su parte, *b-boy* Friek considera que hubo una escena pionera en México, momento en que aparecieron *b-boys* que motivaron a otros a realizar las cosas de mejor manera:

Los Rekkas, los Neza City Breakers, fueron dejando semillita, los Natural Style, los Break Point, los Hamm House, los Rapaz. En 2013, 2014 y 2015 fue lo mismo que antes, pero ahora con grupos como Rythm Invade, Kadetes del Toque, Unik Breakers, y a partir de esa escena, se creó en mucho la nueva generación. Dicen que antes no querían enseñarle a nadie, que eran más envidiosos. Ahora es la era de la información. El primer equipo que se fue a Europa estaba formado por Rythm, Kadetes, Unik; los vi y dije “Yo quiero seguir ese sueño, quiero llevar un *team*”, y más adelante lo hice.

De acuerdo con su experiencia como *b-boy*, para Friek en nuestro país han transcurrido básicamente cuatro generaciones: “La primera, los Rekkas; luego vienen los Break Point, Hamm House, los Rapaces; la tercera, Natural Style, Rythm Invade, Kadetes del Toque, Unik Breakers; y los más chavos, la cuarta generación, como Revolución Urbana. Chance ya se esté forjando la quinta generación.”

Chance ya se esté forjando la quinta generación?

Shoker comparte su percepción de los cambios habidos en el baile, enfocándose más en el aspecto de los movimientos. Reconoce que los pasos que ejecutan los *b-boys* actuales son más complejos que los que se hacían en los ochenta; piensa que esto es así porque en ciertos grupos y lugares ahora hay bailarines de danza contemporánea o incluso gimnastas que también están practicando *brea-king*. Por ello, el *b-boying* ha creado un nuevo lenguaje, mientras que antes los cuerpos no estaban preparados. Por otra parte, Shoker afirma que lamentablemente no hubo una escuela pionera en nuestro país: “Yo creo que probablemente Manolo y Rekkas dejaron una escuela, pero es diferente practicar con gente que agarrar gente para que sea parte de tu escuela, ellos dos lo hicieron en algún momento, después ya no. Escuela pionera, creo que no”.

Para Shoker existen tres generaciones de *b-boys* en nuestro país: la primera, la de los Rekkas y Manolo (obviamente acompañados de los demás grupos que ya hemos mencionado); es interesante observar que a la mayoría de *b-boys* entrevistados, el primer *crew* que les viene a la



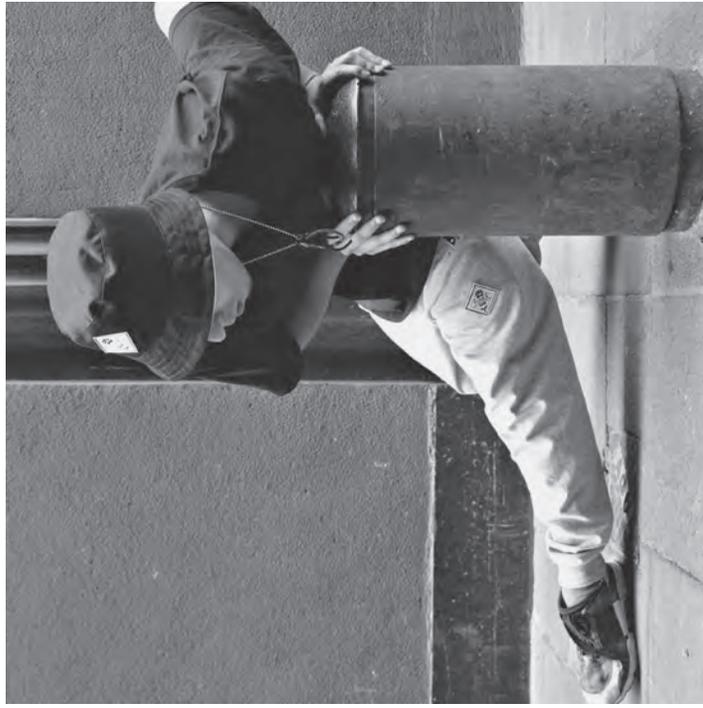
B-boy Friek.

Colección: Jorge Alberto Martínez Cruz.

mente son los Rekkas). Considera que la segunda generación está integrada por *b-boys* como Friek, Cirujano, Kodacho y Neo. La tercera sería la del mismo Shoker, la de Ricky, Sinapo. Cree que está naciendo una cuarta generación “de chavitos que ya le están dando”. Afirma que una de las cosas que están intentando en su generación es abandonar el ego, de ahí el nombre de su grupo, Revolución Urbana, uno de cuyos objetivos es incluir a toda persona que esté interesada en aprender, sin ningún interés de conseguir reconocimiento.

Sin duda alguna, el *breaking* que se ha desarrollado en nuestro país está cimentado por una construcción de individualidades que decidieron reunirse para crear colectivos en los cuales se pudieran identificar y adquirir sentido de pertenencia. Se han valido de las estrategias y herramientas que su contexto social y cultural les acercó para desarrollar su gramática de movimiento, no exenta de diálogos, préstamos e identidades múltiples. De igual manera, es evidente que los procesos de aprendizaje se han transformado, la inmediatez de la información generó

B-boy Shoker.
Colección: Juan Carlos Estrada de la Cruz.



una interiorización más acelerada, con sus pros y sus contras, dependiendo del interés del *b-boy* y de su grupo.

El *breaking*: deporte o arte. Rutinas de entrenamiento

El objetivo de este apartado es identificar cómo perciben el *breaking* los *b-boys* partiendo de la práctica misma, es decir, en su entorno textual. Al conocer su perspectiva sobre el baile, ya sea como deporte, actividad artística, o ambos, desde ese principio se pueden entender sus rutinas de entrenamiento, así como las diferencias que perciben al bailar en una práctica, un *cypher* o una batalla.

Para los *b-boys* de la etapa pionera, como es el caso de Ernesto Miranda, el *breaking* es un deporte y una actividad artística, pero con más elementos que lo orientan hacia lo artístico. Opina que es más importante percibirlo como arte y después como forma de diversión o acondicionamiento: “en el

breaking se envuelve todo como en cualquier deporte, tiene que haber disciplina, condición física, ser constante y entrenar”. Su discípulo, el *b-boy* Roberto Correa, piensa que si bien el *breaking* no es un deporte, sí exige mucha condición física, sobre todo para realizar el *footwork* y el *power move*; considera que el *breaking* debe ser interpretado como algo artístico y parte de una cultura.

Jorge Rekka tiene otra perspectiva del *b-boying*, fruto de su formación como gimnasta: “El *breaking* es una combinación de destreza, agilidad, acrobacia; no es un baile, baile es el *popping*, el *locking*, eso sí; el *breaking* es más un deporte, hay que meterle karate, elasticidad, pesas, barras, etcétera”. Para argumentar su punto de vista explica que, si bien realiza esta actividad con el apoyo musical, cuando ya está haciendo su rutina, a veces no se concentra en la música, sino solo en sus movimientos. De igual manera, *b-boy* Tony, como ya fue señalado, ve el *breaking* como una actividad deportiva y un estilo de vida, a pesar de que él mismo nos compartió que está tomando clases de ritmos afroantillanos para mejorar su *top rock*.

Para Miguel Marín, el *breaking* “es una actividad artística principalmente, es un arte en todo su esplendor; deportiva no puede ser”; mientras que para Dieter “es como algo artístico, si lo vas a hacer solo por dinero es otra cosa, para mí es arte porque siempre trato de ponerlo en un escenario o enseñarlo a la gente, pero también lo veo como un deporte porque te cambia el cuerpo y te da mucha salud. Yo tengo 41 años y me nuevo mejor que nunca gracias al *breaking*”.

Para la *b-girl* Alma Belén Salinas Pulido, “Soul B”, el *breaking* comprende deporte y actividad física, porque para realizar la parte artística se tiene que fortalecer y acondicionar el cuerpo: “Se me pueden ocurrir mil maneras de hacer *frezees*, pero tengo que acondicionar mi cuerpo para alcanzarme el

pie por atrás, hay que entrenar el cuerpo para lograr hacer lo que quieres de manera artística”.⁷

Por su parte, la *b-girl*/ Karla Pamela Sánchez Dorantes, “Kepsa”, reflexiona en que en el *breaking* deben estar presentes las dos partes, la artística y la deportiva, pues el baile exige fuerza, disciplina, condición, aspectos que limitan, pero es ahí donde debe entrar el arte: “el *breaking* tiene sus estándares pero no se limita a algo específico y hay libertad de interpretación, en una competencia es más fácil valorar la parte deportiva, pero no se limita a eso, por eso el *breaking* también es arte”.⁸ Y ahonda en la discusión sobre la aparente dicotomía entre arte o deporte:

Hay polémica [sobre la participación del *breaking* como deporte de exhibición en las Olimpiadas Juveniles de 2018] porque a los que estamos en la cultura nos

⁷ Soul B entrevistada por Enrique Jiménez en el Cenedi Danza, 13 de junio de 2017. Todas las opiniones de Soul B que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista; se hablará ampliamente de su trayectoria en el apartado sobre las *b-girls*.

⁸ Kepsa entrevistada por Enrique Jiménez en el Cenedi Danza, 10 de marzo de 2017. Todas las opiniones de Kepsa que se citan en el presente trabajo provienen de esta entrevista; se hablará ampliamente de su trayectoria en el apartado sobre las *b-girls*.

preocupa la percepción y lo que se enseñe de nuestra cultura. El Hip Hop te dice acércate, conócete, cómo eres en tu estilo, solo siendo tú se encuentra el estilo, si no se comprende y se lleva a lugares tan amplios, se va a quedar en lo contrario, o sea, que te digan no seas como eres, sé como te lo piden. Tienes cierta edad para bailar, pero si estás hablando de una cultura no puedes cortar le las alas a la gente; hay una *b-girl* que le dicen “Big Mama” porque es una abuelita. Esto es para que crezca y se haga más grande, pasarla bien y convivir; las limitantes son las que tú te pongas.

Para el *b-boy* Saw el *breaking* es una actividad artística que permite adquirir elementos de atleta: “Es una manifestación de ti como persona a nivel artístico. Desde que la Asociación Mexicana de Baile está en la Conade, desde ahí está el problema. A un deportista le

ponen sus parámetros, tienes que llegar a esto, tienes que dominar estos elementos, y si lo haces mejor, con más resistencia que el otro, vas a ser el ganador.

En el *breaking* tienes que tener todo eso, tu estilo y una proyección. No todos tienen la capacidad de desarrollar un estilo de baile, no les puedes enseñar igual a todos”.

B-boy Osmer nos comparte su punto de vista sobre todos los elementos que comprende el baile urbano, más allá de que sea arte o deporte: “El *breaking* es baile, es arte, es una historia y tú le das el principio y el final, no todos bailamos igual. Antes se hablaba mucho de la fundación, ‘él no hace fundación’, existe la técnica, tu estilo, no es ‘pónganse atrás de mí y síganme’, una coreografía; más bien, te enseño la base de las transiciones y tú haces la tuya, le das tu propia identidad. Hay quien solo llega a lo aeróbico, pero hay que musicalizar primero, no llegar inmediatamente a pararte de manos”.

Sobre el mismo tema, *b-boy* Balock externa su opinión:

El *break* son las dos cosas, deporte y actividad artística, cualquiera de las dos formas cumple con el objetivo de convertir la energía negativa en positiva. Finalmente el *break* lo haces con una perspectiva de competencia, con jueces, una arena con un

sponsor, con un dinero que vas a ganar en la batalla, y así funciona el atleta. Cuando eres de más bajo perfil, vas a conocer *b-boys*, a socializar, a darte en un *cypher*, y te van a llevar a dar ponencias, talleres. Por la naturaleza del baile, creo que es mejor lograr un equilibrio entre ambos. Actualmente el *break* se ha transformado en un producto, los *breakers* son una división de atletas, como los de Red Bull BC One, Monster, las Olimpiadas, que proyectan más a *b-boys* que tengan movimientos de fuerza, que solo le salen a esa persona. El *b-boying*, además de eso, es la cuestión social. A lo mejor solo tienes un movimiento que sea tuyo, pero como tienes más cosas que expresar, es diferente. Sabemos que la esencia del Hip Hop es competir, pero también está el asunto de invitar, es *social dance*, no tienes que bailar pegadito para que sea *social dance*, mientras haya una tesis y antítesis, hay una comunicación social, y en el *break* no hay esa apertura porque el *b-boy* se está convirtiendo en un producto, trabaja para un estilo dinámico, no para movimientos dinámicos; a lo mejor al de los movimientos se le van a acabar durante su show y el *b-boy* va a estar bailando toda la noche.

Para el *b-boy* Funky Maya, el *breaking* es al mismo tiempo un deporte y una actividad artística:

En el *breaking* se encuentra lo artístico cuando creas, te manifiestas, tal cual es la función del arte. El individuo se manifiesta en el universo y el baile es su herramienta, al igual que cómo manejas tu estilo; cómo te vistes en la calle o en una obra de danza, en un teatro. La otra cara es la parte deportiva, que está vinculada con lo artístico; el hecho

de que tengas que pensar en una estrategia para ganarle al otro, como cuando juegas ajedrez con alguien, lo hace un deporte. Más allá del Comité Olímpico, al hacerlo de cierta forma como estrategia de competencia, ya lo haces de manera deportiva. Ambos conceptos están ligados, porque hay otras cosas en juego: ya no bailas en tu cuarto, entras en otra lógica, cómo haces para que tu oponente interprete algo con lo que haces; por lo tanto, es una práctica deportiva-artística. Lo que hace interesante al *breaking* es la parte social, histórica, cultural; desarrollas la creatividad, no es solo un ejercicio, un movimiento, ni qué tan perfecto haces un mortal. Mucha gente defiende el papel del individuo, no siempre es físico, no solo usas tu mente, sino también tu creatividad. Si los niños lo practicaran como parte de la educación física, los motivaría a una activación artística y creadora; lo que no debe pasar es que el maestro diga “Ahora cinco *footwork*, cinco *top rocks*”... se volvería aburrido. Por eso está la onda de las Olimpiadas, tiene que manifestarse el individuo, el estilo, no nada más lo acrobático.

B-boy Friek divide el *breaking* en dos grupos, dependiendo de la perspectiva que se tenga del baile: los que dan prioridad al aspecto dancístico y sus fundamentos, y los que están más enfocados a lo que entre la comunidad se conoce como trucos (*power moves* y *freezes*), pero como señala el propio Friek:

Las nuevas generaciones ya traen en su *chip* que debe ser todo, como el Riki de mi banda o los de Revolución Urbana. Yo no juzgo a nadie, quiero aprender de los dos lados. Percibo el *breaking* como acti-

vidad artística, cargado con un poco de deporte; me mantiene bien de salud, de la mente, pero no lo veo como un deporte, es más para sentirme libre, sentirme bien, olvidarme de mis problemas, mis presiones. Me sorprendió lo de las Olimpiadas, siento que le va a faltar ese *feeling* de arte. A mí me gustaría que pasara [la inclusión del *breaking* como deporte de exhibición en las Olimpiadas Juveniles de 2018] porque va a ser para chavitos, pero si se les olvidan las bases, también va a ser contradictorio. No se debe perder la esencia del *cypher*. No me gustaría verlos a todos de uniforme.

Conocer la perspectiva de las nuevas generaciones es importante para contrastar qué tanto se ha modificado la forma de entender y percibir el *breaking* y, al mismo tiempo, tener un panorama general del baile urbano que tome en cuenta las categorías nativas, es decir, las de la propia comunidad Hip Hop. En este contexto, *b-boy* Shoker, del *crew* Revolución Urbana, concibe el *breaking* como deporte y como actividad artística:

Todo lo que es corporal conlleva las dos partes, la deportiva y la artística. En Battle of the Year, dicen que ver a Michael Jordan es una actividad artística por lo hermoso que es y por cómo lo vive. Se requiere de un trabajo físico como el deporte, pero la expresión y lo que sucede en el momento es importante. Me parece bien que el *breaking* sea incluido como deporte de exhibición en las Olimpiadas Juveniles, qué padre que un niño tenga esa posibilidad, porque no todos queremos bailar como acompañantes de artistas.

En opinión del *b-boy* Agni, el *breaking* no es un deporte, y ahonda en su punto de vista:

Cuando se sistematizan, todos los movimientos culturales pierden algo pero ganan algo, como el rock. El asunto es que la onda cultural no se pierda. Lo ves con Red Bull y con el debate de las Olimpiadas. El *breaking* no es un deporte. Red Bull es un evento para ir, sentarte y divertirte, nos tenemos que beneficiar de ellos, pero los morros no saben separar eso, ellos no vivieron la cuestión cultural de nosotros. Antes no se trataba de ver quién hacía más movimientos, sino quién quemaba a su oponente, cómo quemar

a su oponente. Actualmente hay quienes ejecutan pasos, pero no bailan.

Justamente esta pluralidad de ideas en la manera de entender el *breaking* es la que determina el tipo de entrenamiento y, por lo tanto, la forma de prepararse físicamente. A pesar de que este baile todavía no ha llegado a las currículas de las escuelas profesionales de danza, es claro que tiene una gramática de movimientos que ciertamente no ha sido sistematizada y analizada, pero que a los *b-boys* les ha permitido desarrollar una gran complejidad en sus movimientos, una técnica, cuidando que no aparezcan lesiones. En ese sentido, integrantes de la comunidad de *b-boys* nos comparten sus rutinas de entrenamiento y las diferencias que perciben al momento de bailar en un entrenamiento, en el *cypher* o en una batalla. Miguel Marín relata cómo fue su acondicionamiento físico para profesionalizar su baile:

Como me emocionaba el baile, me encerraba en mi cuarto, ponía música a todo lo que daba y me ponía a bailar; luego, cuando empecé a querer más, comencé a ejercitarme. Tenía un amigo muy famoso en aquel tiempo, Jasú, que era la estrella del Patrick Miller. Jasú tenía una elasticidad increíble y yo quería hacer lo mismo, él la tenía natural y yo no, así que empecé a trabajar en ello, horas tratando de abrirme en *squat* o *split* porque quería agarrarme la pierna como él, con esa facilidad. Para bailar *breaking* me ponía unas chamarrotas para no lastimarme la espalda, porque esto que ves en mis codos me salía en la espalda de tantos trancazos, no podía dormir del dolor, tenía que dormir boca abajo, todavía duermo así. Pero aun así, no dejaba el baile; hice muchas cosas erróneas que luego me hicieron meditar y aprender.

A pesar de que recientemente está saliendo de un periodo de lesiones fuertes, Dieter sigue activo en el baile y, además, con necesidad y ganas de seguir compitiendo. De su forma de entrenarse nos dice:

Ahorita lo que estoy haciendo, este año, es entrenar muy duro para competir; el año pasado fue para recuperarme porque tuve muchas lesiones. Por mi recuperación estoy empezando a correr, pero también tienes que ir a la barra a fuerza,

si eres de los que te gustan las pesas o fortalecer, como en mi caso, tienes que hacer un poquito de pesas, mucho cardio porque lo necesitas para aguantar todo el tiempo, y comer bien. En cuanto al *breaking*, hago media hora de *top rocks*, media hora de bajadas, media hora de *footworks*, eso en un día y luego lo combino. Normalmente deben ser unas tres o cuatro horas; si vas a ir a una competencia, tienen que ser diarias. Esa es la forma de entrenar. Al otro día ya no practicas tanto cardio, practicas fuerza, que serían los *freezes* y *power moves*, para que no agotes tanto tu cuerpo y no te mueras en el intento. Y así lo vas balanceando día con día, como cuando vas al gimnasio, evitas las pesas, haces pura barra, corres, etcétera. Yo me voy al Parque Bicentenario y me estoy ahí hasta cuatro horas. Es tan bueno hacer *breaking*, que te quita la depresión y te fortalece.

B-boy Agni señala varios aspectos fundamentales que, de acuerdo con su experiencia, le han permitido tener y conservar un estilo particular de bailar:

Bailo diario pero soy muy individualista en mi baile, y solo con mis amigos. Antes pensaba que mucho era más, y luego estaba todo guango. Trato de mantener mi energía propia sin tener desequilibrios. Un día practico *powers*, transiciones y *freezes*; otro día *top rock*, *go downs*, *freezes* y *footwork*. Bailo con mi propia música y eso me motiva mucho, empiezo a fluir y a combinar todo. A veces escribo en un cuaderno mis pasos para recordarlos, porque se me pueden olvidar. Actualmente estoy siguiendo las enseñanzas de mi *crew* Phaze II de Chicago; Wicked [Delgado] enseña de una manera que nos hace sentir más libres, o sea ideas, o como los llaman los *b-boys*, conceptos, lo que nos hace fluir arriba, abajo y no tener un orden siempre igual. Antes era muy exigente conmigo mismo y pensaba que había que tener demasiada preparación, mucha técnica. Mucha gente me dice que mi baile fluye y que es muy técnico. Me doy cuenta de mi progreso por como hago los *freezes*, en la línea de mis *top rocks*, de mis *go down* y mi *footwork* y en el *freestyle*. He recibido muy buenos comen-

tarios de mi musicalidad y del *flow*; yo soy mucho de la idea de trabajar tu *flow*, siempre me ha gustado un baile sin muchas pausas. Generalmente hago un *freeze* para terminar mis oraciones o mi *round*. Mi progreso lo observo en el *freestyle*. También es bueno grabarse para ver los avances.

El entrenamiento de *b-boy* Saw consta de dos partes, el ensayo del baile propiamente y el ejercicio para fortalecer el cuerpo: “Independientemente del entrenamiento, hago ejercicio, lagartijas, abdominales, etcétera, porque de que empiezan a salir las lesiones y un dolorcito con el frío, es mejor calentar y estirar el cuerpo”.

Por su parte, Balock practica por lo menos tres días a la semana, con entrenamientos de tres horas y media aproximadamente, distribuidos de la siguiente manera:

Como te digo, no solo hago *break*, bailo varios estilos, siempre empiezo el calentamiento con *top rock*, no me gusta llegar a correr, me gusta que cuando ya estoy todo sudado, ya estoy en el *mood*, entonces sí ya empiezo a estudiar. Tengo días que me dedico solo a entrenar elasticidad y otros días fuerza, *freezes*, *locking* con polainas, buscar líneas fuertes. A veces me dedico a *footwork*, yo les digo a los alumnos que para qué hacen *crossfit*, que hagan *footwork*, y con eso cubro toda la parte cardiovascular, la fuerza, el abdomen y las piernas. El entrenamiento lo distribuyo así: casi siempre hago el *footwork* y los *freezes* el primer día de la semana; a mitad de la semana hago elasticidad y el tercer día lo dedico al *groove*, a escuchar la música, a hacer combos. Intento darle tres días a la semana, pero cuando no estoy tan ocupado le doy un poquito más. En el año por lo menos hay un mes en que me puedo dedicar de lleno a entrenar, primero hago 40 minutos de barra y calistenia y luego practico el baile en todos los estilos. Aunque vaya a batallar con *poping* entreno con *break*, para que mi condición esté hasta arriba.

Balock percibe si va progresando en el baile, es decir, si el entrenamiento está siendo certero, generalmente viendo los videos de las batallas, aunque no se basa en el

resultado de ellas, porque perder o ganar es relativo: “A veces cuando no he entrenado es cuando más gano, y cuando sí he entrenado, no paso ni de preliminares. Entonces no lo determino con eso, pero sí soy muy vanidoso, veo mis videos de antes y voy comparando [...] a veces me graban hoy y los estoy viendo toda la semana, al principio digo ‘No sabía que bailaba así’, pero después, ‘Chale, qué pedo con eso, no se ve chido, me tardé en subir o esa bajada qué’. Me voy criticando yo mismo”.

Sobre su trabajo corporal durante el entrenamiento, Soul B relata que practica tres veces a la semana, dos de ellas en un deportivo que está entre Canal del Norte y la avenida Eduardo Molina, y los viernes en La Nana, unas tres horas cada día. Suele empezar el calentamiento haciendo *top rock*, estira y luego pasa a un trabajo de introspección para analizar qué pasos o movimientos debe mejorar, puesto que su entrenamiento es como un laboratorio en el cual puede modificar cosas que no estén funcionando bien en su baile.

El ideal de Kepsa es practicar diario, pero mínimo entrena cinco días a la semana, por lo menos dos horas cada día. Su rutina de entrenamiento es como sigue:

Llego y trato de estirar, calentar articulaciones, a veces empiezo con *top rock*, caliento el cuerpo. Luego, como me cuesta trabajo dedicarme a un solo paso porque me aburro, mi forma de entrenar tiende a hacer muchas cosas. Practico un ejercicio, luego otro, luego oigo una canción que me prende para hacer *footwork*; no tengo nada fijo, depende de varios factores, si un día hice brazo, al otro hago pierna, etcétera. Trato de tener un tiempo de repeticiones, de trucos, y tratar de unirlos.

El *b-boy* Funky Maya nos describe qué método de trabajo sigue para que su entrenamiento sea fructífero y se materialice en el baile:

Por el trabajo practico cuatro o cinco veces a la semana, a veces en la mañana o en la noche, dependiendo de mis actividades, y lo combino con ejercicio: corro,

hago ejercicios, y sobre todo mucho acondicionamiento. Durante el ensayo del baile pongo un cronómetro, con base en los diferentes niveles, y empiezo haciendo 15 o 20 minutos de *top rock*. La segunda etapa es de 15 o 20 minutos de *top rock* con bajadas y hago combinaciones, dos o tres bajadas diferentes, *go downs*, y siempre las cambio, ese es el reto, no puedes repetir movimientos en la batalla. Después, 30 minutos de *footwork* con variaciones, patrones, recordar la información, correrla y que fluya con la música. Después otros 30 minutos de trucos, desplazamientos, movimientos difíciles, saltos, *freezes*, el *anticristo* y al final *power move*, giros, etcétera. Hago recesos entre esos intervalos. Al final en mi casa calo algunas cosas con música más tranquila, para conjugarlas.

También *b-boy* Friek nos detalla sus técnicas de entrenamiento:

Practico unos cuatro días a la semana, varían los lugares: los viernes en La Nana, los jueves en mi casa, también por metro Jamaica, en un parque que está techado y tiene duela. Más morro entraba directo al baile sin entrenar; ahora primero limpio mi casa y hago un calentamiento. Hago un ritual de limpieza, caliente, estiro y empiezo de menor a mayor en el baile, le meto in-

tensidad. Al final estiro los músculos. La manera de progresar en el baile es la madurez, antes me salían bien unos pasos y ahora tengo que hacer otros que se vean chidos, conforme a tu cuerpo y tu edad, y todo se refleja en el estilo. A veces llevo a los eventos sin practicar, pero como traigo la mente al cien, me va bien en las competencias, pero deben estar en igualdad de circunstancias, acabo de perder una semifinal porque se me fue el aire.

Sobre su rutina de entrenamiento, *b-boy* Shoker puntualiza:

Practico seis días a la semana en un kiosco que está por el metro Moctezuma (en Plaza Aviación), entre cuatro y seis horas, solo descanso los jueves. Limpio el espacio, respiro y me vacío de cosas externas, hago calentamiento de una hora y me ejercito, me estiro y empiezo con *freezes* y parados de mano, después *power move*, luego *footwork* y *top rock*, luego junto todo eso y empiezo a bailar. Al final, tengo casi una hora de pura exploración, intento jugar con movimiento, y al último vuelvo a estirar con una rutina de ejercicio. A veces soy una persona un poco dura conmigo, a veces me grabo, tengo un grupo que se llama Revolución Urbana y convivo con mi hermano y nos vamos diciendo “Échale más ganas porque te vas atrasando”. El entrenamiento es la energía con el entorno; antes hacía *sets*, secuencias para competencias, pero en mi espacio no es la misma gente ni la misma energía, y cuando hacía los *sets* de mi espacio, en

competencia me salían mal. Hay emociones diferentes y el estado de ánimo es lo que determina el entorno. Respiro. Me gustan mucho todas las partes del *break*. Antes se me dificultaba el *power move* pero era una cosa más mental. Me gusta ver el *breaking* como un todo, no me gusta separarlo, porque si empiezo a separar mi baile, eso hace que no abra la mente. El flujo de mis movimientos es uno de mis fuertes, según la gente y yo.

En los testimonios sobre el entrenamiento, en el que están a prueba el desgaste físico, las habilidades, la coordinación, el ritmo y el trabajo mental como forma de preparación, observamos que los *b-boys* han desarrollado un capital corporal mediante la práctica individual, que les ha permitido integrarse a un *alfabeto* de movimientos propios del *breaking*. Estos han sido creados en un proceso histórico y de interiorización, en el que ellos mismos han desarrollado una especie de sintaxis de movimiento. Por esta razón es necesario conocer el punto de vista de

b-boys y *b-girls*, para distinguir qué aspectos son comunes y cuáles no. A partir de una autorregulación de lo significativo y propio del baile hecho desde la propia comunidad, los *b-boys* y las *b-girls* han creado un paradigma dancístico que les permite identificar qué es lo pertinente en el *breaking*.

La musicalidad

Cuando hablamos de musicalidad nos referimos a un proceso mental y sensorial de distinguir y percibir elementos propios de la música como el pulso (algunos autores le llaman ritmo externo), el ritmo (o ritmo interno) y la acentuación, que es donde recae el peso del pulso en una frase musical y que sirve para enfatizar la intensidad o la energía con la que se interpreta una pieza. La musicalidad no solo está relacionada con lo estético o lo bello de una obra, sino también con lo que percibimos, es decir, una *musicalidad sentida*, con la acotación de que la forma de sentir es inherente a cada persona. La musicalidad en el *breaking* se vincula con la capacidad del *b-boy* o *b-girl* para realizar sus movimientos en concordancia con los elementos musicales enumerados, y fluir entre ritmo, movimiento y coordinación, tal como lo ejemplificamos en el capítulo III.

Para dimensionar la importancia de la música en la creación de un estilo propio, entre muchos otros factores, exponemos algunas ideas y conceptos expresados por los *b-boys* en las entrevistas realizadas en el transcurso de esta investigación. Como un primer caso de profundización en la forma de sentir y percibir la música al bailar, la *b-girl* Kepsa revela que mientras está bailando aparecen muchas imágenes: “En tu mente y en tu cuerpo pasan varias cosas cuando bailas, me encanta, es una mezcla de todo. Si traes mucha energía es como si quisieras explotar en el buen sentido, entrar y sacar toda la energía, y con la emoción de una música que te gusta, hay un placer, un movimiento corporal. En el *breaking* también lo experimentas junto con la convivencia, sientes la música al máximo, cómo sube y baja tu cuerpo y te genera placer, y compartes emociones y nervios”.

Evidentemente, la forma de sentir y percibir la música tiene relación con dos aspectos, por una parte, el gusto y la energía que una pieza, autor o ensamble le transmite

al bailarín; por la otra, la capacidad de percibir las acentuaciones, el pulso y el ritmo de cualquier pieza, aunque no sea del agrado del *b-boy* o *b-girl*. En ese sentido, el exintegrante de los Master Wavers, Roberto Correa, con la música de Afrika Bambaataa y Kraftwerk se sentía cómodo para bailar, o con las piezas *Planet rock* de Bambaataa y *Rockit* de Herbie Hancock. Tal era el gusto por estas músicas, que Roberto recuerda que llevaban *Planet rock* en casete para bailar cuando se presentaban en *La disco Jackson*.

Categorico, Jorge Rekkas afirma que la música con la que mejor se sentían los Rekkas era la de la película *Beat Street*, es decir, la de Gradmaster Flash and The Furious Five, donde se encontraban el rapero Melle Mel, Afrika Bambaataa & The Soulsonic Force y The System, entre otros.

Manolo nos comparte la música con la que le gusta bailar *breaking*: *The Mexican* de Babe Ruth, *Electric Avenue* de Eddy Grant, *Apache* de Incredible Bongo Band y *Rockit* de Hancock, así como el grupo Rofo y el cantante Divine en el ámbito del *hi-energy*.

B-boy Tony se siente identificado con el rap, con grupos como The Grandmaster Flash, la rapera Queen Latifah, Life MC y Kurtis Blow. Gracias a que está tomando clases de baile de estilos afroantillanos para mejorar su *top rock*, como nos contó, a Tony lo “prende” la música que tiene bongó; nota que “hay mucha banda que no pela la música, tienen su *set* ya hecho y les vale gorro la música. Aunque el *breaking* es copiar otros pasos, a esos pasos ya tienes que meterles tu esencia, tu originalidad, ya tienes que ser tú”.

El *b-boy* Miguel Marín recuerda que cuando asistía a los espectáculos de luz y sonido, cuando sonaba *High-energy* de la cantante Evelyn Thomas, inmediatamente los asistentes, incluido él, se ponían a bailar *breaking* y *popping*. También señala que la canción *Let's break*, mejor conocida como *El pájaro loco* de Master Genius, era un clásico para bailar *breaking* y la llegó a bailar con Andrés Castillo en el programa ochentero de la empresa Televisa *XETÚ*, conducido por René Casados y Erika Buenfil. Para en-

conseguir información y después la música, que repre-
sentaba para los *b-boys* bailar con mucha energía. Mañín nos comparte su vivencia:

tender lo que significaba “una vez escuché una canción que me gustó mucho pero no sabía cómo se llamaba; fui a la Zona Rosa a buscarla y la tarareaba, nadie sabía. Un día un amigo me dijo que se llamaba *Planeta Marte*, la fui a buscar con ese nombre y nadie la conocía. Para conseguir una canción había muchas complicaciones. Luego ya me dijeron que era *Planet rock* de Afrika Bambaataa, pero me costó meses conseguirla”.

Dieter se considera un *b-boy* rítmico que pone mucha atención en los detalles musicales: “[...] a veces me falla porque siendo más grande ya no puedes mover igual, pero sí soy muy gesticulador y me gusta seguir el ritmo, sí siento la música. Desde niño soy melómano, me gusta toda la música, pero cuando conocí el *funk* y la música disco, me mató. La música de hoy es siempre lo mismo, a mí me gusta la música con rap, donde cantan, yo sé que cada *b-boy* tiene su música y sus tiempos, pero hay música que no me hace bailar igual, no me prende”. A pesar de que no sabía que con la música de James Brown se bailaba *breaking*, ese estilo lo transporta al pasado, ya que con ella entrenaba cuando era más joven y eso le permite desarrollar su baile, pero sobre todo, refrescar su memoria corporal.

Por su parte, *b-boy* Agni comenzó a bailar con *funk* y rap porque le dan más amplitud en sus movimientos, más opciones para jugar y encontrarse con la música. Deja clara su posición sobre la importancia de ser musical, o tener musicalidad en el baile:

La música influye mucho, pero mucho, en tu baile. Si empiezas con *beats* por minuto que no van muy rápido, te da tiempo para empezar a calentar con algo suave. Empiezo a sentirlo y eso es mejor para el cuerpo, sentir el *groove*. Luego empiezo a subir la velocidad, uso mucho el *funk* y sus derivados, *funk-soul*, *rock-funk*, *latin-funk*, *calypso*. El DJ Leacy introdujo en el *breaking* varios ritmos a finales de la década de los noventa, cambió la forma de mezclar los *breakbeats*, pero por los derechos de autor los de Red Bull no ponen toda

la música; entonces, se dedican a hacer música con percusiones y bajo, pero siento que ya se alejaron del *boom bap* de los noventa, del rap y de lo *funky*. Si empiezas bailando con lo rápido, no te deja conectar, aunque a veces llegas tarde a los eventos y tienes que estar preparado. Por eso es bueno ir a prácticas abiertas. Yo me quedo con la tradición. Los morros necesitan más educación musical porque no todo es Red Bull.

B-boy Saw afirma que le gusta bailar con la música que utiliza los *breakbeats*, sobre todo la que tocan los DJ's de moda que trabajan con géneros que antes no eran muy utilizados, como el jazz y los instrumentos electrónicos. Disfruta también los *breakbeats* que se basan en el son cubano y el rock, aunque reconoce que lo que más lo "prende" para bailar es la música rap.

Para el *b-boy* Osmer ser musical es esencial: "No puedes empezar donde quieras, hay que saber los tiempos de la música y el baile. El *breaking* no es acrobacia, es baile; la acrobacia tiene que venir hasta el final. Es importante conocer la música de memoria. A veces los chavos solo bailan con puros *loops*, puros rebotes, pero cuando te sabes los *beats* de memoria, todo fluye. James Brown es el máximo y me encanta su estilo. Con Jimmy Castor Bunch se prende la banda, y a mí me siguen gustando los *breakbeats*".

Para interiorizar el aspecto musical en su baile, *b-boy* Balock recurre a sentirse el personaje con el que se identifica mientras baila. Cuando está batallando le llama la atención el sonido de la batería, sobre todo los *breaks*, pero para bailar disfruta mucho la música de James Brown, Jimmy Castor Bunch, el *acid jazz* y Herb Alpert, entre otros.

Siguiendo con los recursos y conceptos a los que acuden los *b-boys* para ser musicales en su baile, Funky Maya explica que cuando conecta la música y el universo es porque "está rifando" en el baile, sobre todo cuando no es una competencia. Para bailar *breaking* se siente más cómodo con los *breakbeats* que están contruidos a partir de géneros como la salsa, el jazz y el rock. A pesar de que no tiene una música preferida, se siente identificado con los clásicos, Jimmy Castor, James Brown, aunque aclara que si escucha algo que le provoque caer en trance, lo puede llegar a "prender" mucho.

B-boy Friek parte de lo que le transmita la música para realizar su *set*: "Sí escucho la música y el *beat*, a veces ni sé lo que voy a hacer. Solo me

dejo llevar y la música me dice qué hacer. Sí la tomo mucho en cuenta, aunque

cuando ya voy en lo mío a veces solo la llevo ahí, a un ladito, pero la música es

muy importante para mí”. Prefiere bailar con *breakbeats* agresivos, no tan lentos y no tan melódicos.

Para *b-boy* Shoker no es lo mismo bailar con música que sin ella, aunque es consciente de que la música le genera algo distinto. Plantea que los *breakbeats* tienen un tiempo específico, muy definido, y no le gusta bailar con ellos, prefiere otro tipo de música que le permita explorar el movimiento, por ejemplo, el jazz, el *trip hop* (una variante más experimental del *breakbeat*), incluso el sonido del violín y del piano. Sabe que la música es parte de su creatividad. Shoker ha tenido la oportunidad de incorporar la danza contemporánea al *breaking*, “sobre todo en la calidad del movimiento, en conceptos, no tanto en la forma en sí. No hago segunda posición ni salto, pero incorporo las herramientas de creación que aprendí, la conciencia corporal y el cuidado del cuerpo”.

La *b-girl* Soul B explica que actualmente está explorando la musicalidad de su baile, ya que a veces se presiona tanto, sobre todo en una batalla, que se olvida de la música: “[...] me empiezo a bloquear, estoy trabajando en esa parte para disfrutarla más, sobre todo en el *top rock*, en otros me presiono un poco. He aprendido a disfrutar la música en todos los niveles, *power*, *freezes*, etcétera, fuera de los brincos de una mano o de cabeza, esto es un baile, lo tienes que tomar en cuenta, qué música está poniendo el DJ. A veces me cuesta trabajo esa parte, fuera del *top rock*”. A pesar de que no tiene una música preferida para bailar, se ha dado cuenta de que el rap le genera una descarga energética agresiva, mientras que con el *funk* y el *soul* disfruta más su baile. Soul B hace una reflexión interesante sobre los *breakbeats*:

Cuando entreno pongo *trip hop* o jazz, algo más. De hecho, hay una polémica con los *breakbeats*, ya que parecen un ring en lugar de un *jam*, a 300 [*beats* por minuto], ¿en qué momento van a parar, cuándo van a tener un cambio? Eso influye mucho en que solo se preocupen por los pasos. Si a la comunidad le pones mil *beats* por segundo, se va a acostumbrar a eso y tendrá más rangos musicales. Un *beat* rápido no te permite disfrutar, tal vez solo serás explosivo, por eso ya es raro que te pongan a James Brown en un evento.

De igual manera, la *b-girl* Kepsa nos comparte sus reflexiones en torno a los *breakbeats* y al concepto de ser o sentirse musical:

Todos podemos ser rítmicos y musicales, es una conexión con el universo, pero muchas situaciones bloquean el ritmo o la fluidez. Te concentras en el truco que ya practicaste, o como el otro sacó algo muy fuerte, tienes que sacar algo mejor. Por eso se te olvida ser musical y no fluyes; a veces me pasa ese error. En un *jam* soy muy musical, flujo, bailo con la música, pero en eventos siento que estoy tensa, hice eso antes del *bamp*, no es siempre, el punto es encontrar donde estés tranquila y relajada, todo el tiempo en contacto de la música. Me gusta el *funk*, me pone feliz escucharlo, me gusta la energía de fiesta. También hay unos *breakbeats* que combinan con toques de rock, esos me prenden como para las batallas. Actualmente han puesto muchos *breakbeats* y de plano ya no hay salsita, solo tiempos bailados y electrónicos; eso no me gusta, me gustan los que se combinan con salsa y batucada.

Los *spots*

Son puntos de encuentro que pueden ser al aire libre o en espacios cerrados, cuya característica es reunir a miembros de diferentes *crews* con la finalidad de entrenar, bailar, convivir, compartir experiencias en el proceso de aprendizaje y enterarse de voz en voz de los siguientes eventos de *breaking* o de Hip Hop. Cuando el *spot* ha sido ganado dentro del espacio público, abierto, generalmente es necesario establecer negociaciones y acuerdos con otras prácticas juveniles sobre horarios, cuidado del espacio, zonas concretas de entrenamiento, etcétera. En otras palabras:

En los *spots* conviven diferentes prácticas, y por lo general se establecen acuerdos explícitos de horarios, zonas entre los practicantes para realizarlas, aunque igualmente pueden presentarse riñas. La exposición corporal de los *b-boys* y las *b-girls*, 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.⁹

A lo largo de su desarrollo el *breaking* ha sido un elemento de cohesión y sentido de pertenencia entre los jóvenes. Por esa razón varios *b-boys* y *b-girls* piensan que un factor que podría promover y difundir la práctica entre otros sectores es justamente el ganar es-

⁹ Giselle A. Alvarado Hernández, *op. cit.*, p. 137.



B-boys y b-girls en La Nana, Laboratorio Urbano de Arte Comprometido. Décimo aniversario del crew Unik Breakers, 2017. Foto: Enrique Jiménez.

pacios. Para ellos es importante aprovechar y cuidar los que ya se tienen, independientemente de que deban negociarlos y compartirlos con otros grupos juveniles. En ese sentido, mencionaremos los que a juicio de los *b-boys* y *b-girls* son *spots* reconocidos y acreditados por la comunidad. Soul B aclara que en realidad cada grupo tiene su propio espacio, pero en su opinión los que ya están consolidados son La Nana, la Casa DFX y el kiosco de la Alameda.

Sin lugar a dudas, uno de los principales *spots* es La Nana, Fábrica de Creación e Innovación, sede de la asociación civil ConArte. Está ubicada en lo que era antes el Salón México, en Segundo Callejón San Juan de Dios número 26, colonia Guerrero. Son ya varios años en que la comunidad de *b-boys* y *b-girls* llega a entrenar a este lugar todos los viernes, generalmente de 4 a 6 o 7 de la tarde, dependiendo de la disponibilidad del espacio. Es mérito del *b-boy* Funky Maya haber empezado a “calentar” el lugar al proponer la creación de talleres de *breaking* para niños, jóvenes y adultos, por supuesto, con el apoyo e interés del equipo que dirige ConArte. En este *spot* se han llevado a cabo eventos de diversos tamaños y alcances, como aniversarios de *crews*, competencias organizadas por empresas privadas como Red Bull y exposiciones.

Un logro que se debe destacar dentro de los objetivos de ConArte: educación por el arte, es que ha trabajado de la mano de la comunidad

hiphopera que asiste a la práctica, para integrarla a sus programas académicos y artísticos. Así lo expone la maestra Marcela Correa, coordinadora académica de ConArte:

En el ciclo escolar 2016-2017 se inicia el modelo de Escuelas Integrales con cuatro talleres artísticos: danza, teatro, música y artes visuales en diez escuelas primarias públicas de la Ciudad de México. Después de casi diez años de implementar un programa en danza con música en vivo, se rediseña el programa y se inicia el proyecto piloto. Se agregan dos áreas, teatro y artes visuales. En el caso de las disciplinas de danza y música se incluye el Hip Hop en sus áreas de *breakdance*, *beatbox* y rap. Para comenzar el programa fue necesario formar a los *b-boys* en recursos docentes y estrategias didácticas a fin de incorporar la metodología que ConArte había venido trabajando tiempo atrás, de tal manera que los conocimientos de los bailarines de *breakdance* se enriquecieron y se pusieron en marcha en el aula. A casi dos años de iniciado el modelo, los estudiantes no solo han aprendido sobre la cultura del Hip Hop, sus orígenes y su historia, sino que lo viven y practican tanto en sus valores como en las habilidades físicas, técnica de grafiti y los retos físicos-artísticos que implica.¹⁰

Jorge Rekka califica a La Nana como uno de los *spots* más importantes de la Ciudad de México, si bien “para un *b-boy*, dondequiera que esté resbaloso es un *spot*”. Por su parte, *b-boy* Saw dice de su experiencia entrenando en La Nana que “es un sitio genial porque te da el lugar, te da la posibilidad de estar interactuando con el DJ, es un referente del DF, mucha banda que viene de provincia y del extranjero pregunta ‘¿Y cuándo es en La Nana?’, o sea, si se paran en el DF y quieren ver cómo está la onda aquí, es obligado ir a La Nana, es equiparable con lo que se genera en el JUICE en Los Ángeles”.

Otro de los *spots* reconocidos en el espacio público de la Ciudad de México es el Parque Bicentenario (llamado coloquialmente el “Bicen”), justamente remodelado como parte de los festejos del Bicentenario de la Independencia de nuestro país. Está en el lugar que ocupaba la antigua Refinería de Azcapotzalco. Es un espacio que ha sido ganado por la comunidad de *b-boys*

¹⁰ Datos proporcionados por la maestra Marcela Correa en comunicación personal.



*B-boys en el Parque Bicentenario.
Foto: Enrique Jiménez.*

y *b-girls* al cuidarlo y al realizar sus entrenamientos y eventos de manera organizada, aunque no siempre exentos de pro-

blemas, como lo ilustra *b-boy* Tony: “En el Bicentenario les he dicho a los morros ‘Carnal, no tenemos espacios y vienes y fumas, a mí me vale si lo haces o no, pero a quienes te vas a chingar es a nosotros, porque nos van a quitar el espacio. Qué te parece si mejor ya vienes hasta la madre y no hay pedo. Quemas a la banda, si las personas que están dando los espacios lo ven, nos van a decir drogadictos”. O bien, como recuerda Kepsa: “Tratamos de cuidar los espacios que tenemos, por ejemplo en el Bicen, iban unos chavos de baile regional y estaban haciendo hoyos en el piso con sus zapatos; para nosotros sí era un problema, a veces llevábamos cosas para tapar los hoyos pero volvía a pasar lo mismo. Tuvimos que hablar con ellos. A veces la gente piensa que somos vagos, hasta mi papá pensaba eso, pero hay buenas y malas influencias en todos lados”.

En Xochimilco existe otro *spot* que Jorge Rekka desarrolló para el entrenamiento de muchos *b-boys*, en el kiosco de la Deportiva y ahora en el kiosco de Jardines del Sur, también en Xochimilco.

B-boy Saw nos comparte su experiencia entrenando en diferentes *spots*:

El kiosco del deportivo de Xochimilco fue mi primer *spot*, después en un Gigante, ahora Soriana del metro UAM, ahí nos dimos a conocer porque la gente nos pedía que le avisáramos cuándo íbamos a bailar. Nuestra onda era sana y no pedíamos dinero. También estuvimos en el Deportivo Reynosa de Azcapotzalco, pero empezamos a buscar otros *spots* del DF para retar a los chavos, algo muy común en ese entonces. En algún momento se bailaba en el Deportivo Reynosa, también en el Rodeo de Santa Fe. Íbamos al Reynosa y buscábamos batallar con los Break Point, con los Crazy Force; íbamos a Iztacalco al antro Saus y sabíamos que ahí íbamos a encontrar a Los Primos, a los Headhunters, los Off Side; en Coyoacán estaban los Unlimited. Andaba muy clavado, buscaba otros lugares donde bailaran y encontré uno saliendo del metro Mixcoac. Luego

conocí a unos *brothers* que después formaron el *crew* Natural Style y empecé a bailar con ellos ahí. Cuando empecé a ir al Deportivo Reynosa conocí bien al *crew* de Dieter, los Break Point, a los Crazy Force, a los D for You, estaba Tony; sin embargo, había mucha envidia, los *crews* no te enseñaban, había mucho pique entre ellos, unos aquí, otros hasta allá. Yo quería estar en la escena, oía decir que unos chavos bailaban en la Nueva Aragón, llegábamos y pedíamos una reta, no eran batallas. Actualmente están el Bicentenario, el kiosco de la Alameda Central; en la noche, en Doctor Mora, del lado de la Alameda, se hacen unos *jamsitos*, también en La Lata, a una cuadra de Pantitlán, pero para mí los *spots* más importantes son el kiosco de la Alameda, La Nana y el Bicentenario. Si viniera un *b-boy* extranjero y quisiera saber cómo está la escena en México, esos serían los lugares donde yo lo llevaría.

Otro *spot* perfectamente acreditado es aquel que el *b-boy* Friek construyó con sus propios recursos y que se ha vuelto un espacio valioso para entrenar los jueves: Casa DFX. Friek nos cuenta cómo surgió esa idea:

Casa DFX la construí a partir de las ganancias que obtuve en Estados Unidos. Empecé a hacer algunas fiestas, aunque no se podía usar bien para bailar porque no estaba terminada. Cuando tuve dinero puse un piso chido. Tiene un estacionamiento donde caben unos cuatro o cinco carros, y ese espacio lo usamos como con cuatro o cinco *cyphers* a la vez. Es muy *under* porque llegas a un barrio, a una colonia, es una casa toda pintada con grafitis. Esa casa ya es internacional, ya llegó gente de Brasil, Alemania, Canadá, Suiza, Colombia, Chile, un buen de gente del mundo ya la conoce. El director de Juventud de la delegación me la acreditó con el título Centro Cultural Casa DFX, todavía tengo el papel. Había serigrafía, cantaban, hacían grafiti. Al principio tenía broncas con los vecinos cuando hacía las fiestas, pero como últimamente hago mis fiestas enfocadas al *breaking*, ya no hacemos gran desmadre como antes. Casa DFX está por Mixcoac, casi llegando a Santa Fe.

A los *spots* ya mencionados, Balock suma uno a la salida del metro Múzquiz, en el gimnasio Salamandra, donde entrenan los Rock Stream; también hay chicos entrenando en el Faro de Oriente, en el kiosco de Coyoacán y el de Tlalpan. Por su importancia a pesar de ser un espacio privado, Balock nos platica el origen del estudio Hip Hop Inteligente:

Ya lleva siete años el estudio, pero el proyecto lleva doce años; lo empezamos mi hermano, mi cuñada y yo. Entrenábamos juntos e íbamos a eventos, tuvimos una persona que nos apadrinó, nos prestó un espacio en Insurgentes Sur y Puebla,

no nos cobraba, le ayudábamos con la limpieza, a promover sus clases de zumba y dábamos clases, gratis al inicio, luego empezamos a cobrar diez pesos la clase y se vació. Después ya hicimos un grupo, no solo un estudio sino un grupo de baile que nos representara; Hip Hop Inteligente, fue porque mi hermano conoció la danza en un plano profesional, y yo conocía los eventos de rap y el grafiti. Como los eventos de rap siempre acababan en madrazos y en violencia, mi hermano decía que quería hacer un Hip Hop más inteligente, ser bueno, de rifar, sin necesidad de estarte sintiendo muy malo, muy *gangster*, y así nació, no solo para aprender a bailar, sino a tener conciencia de las cosas.

En suma, tomando como base la comunicación formal en entrevistas o informal que se tuvo con los *b-boys*, los principales *spots* para entrenar y bailar *breaking* en la Ciudad de México y su zona conurbada son La Nana; Kiosco en la Cuauhtémoc, donde entrena el *crew* Revolución Urbana (Shoker: “cuando un chavo quiere aprender con nosotros le cobramos con agua o atún, no pedimos dinero, solo le decim

C

Os ‘tráete un agüita’”); explanada de la Ciudadela, Parque Bicent-

tenario, Parque Ecológico Iztacalco, Parque de la Aviación, Parque Xicoténcatl, Parque Méxi-

co, Parque de los Venados, la UVA (Centro de Vinculación Artística) del Centro Cultural Tlate-

lolco, afuera de la UAM Iztapalapa, Zócalo de la Ciudad de México, Plaza Santo Domingo,

Deportivo de Santa Cruz Meyehualco, en Ecatepec con el *crew* Other Side, La Lata, Faro Tláhuac, Faro Indios Verdes y Faro de Oriente. En la salida de varias estaciones del metro se han creado lugares de entrenamiento: Villa de Cortés, Hidalgo, Buenavista, Tezozómoc, Bellas Artes, Mixcoac, Ciudad Universitaria, UAM.

Definiendo conceptos: el *b-boy*¹¹

Los seres humanos tenemos hábitos que nos permiten identificar o predecir el comportamiento de una persona ante determinada situación, por ejemplo, el rasgo de carácter, en otras palabras, los individuos manifestamos costumbres en nuestro comportamiento. El *habitus*, concepto desarrollado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, da un paso más allá de la simple noción de hábito. A partir de dicho concepto el sociólogo trascendió la aparente dicotomía entre lo objetivo y lo subjetivo, es decir, entre la posición objetiva

¹¹ Por su importancia, dedicaremos un apartado especial a las *b-girls*.

que ocupa un individuo dentro de una estructura social y la incorporación de ese mundo objetivo por parte de ese individuo. Bourdieu sustituye la dicotomía por la relación entre dos formas de lo social: las estructuras sociales objetivas, construidas en dinámicas históricas (los campos), y las estructuras sociales interiorizadas, incorporadas en esquemas de percepción, valoración, pensamiento y acción (los *habitus*). De esta manera, en la definición del propio Bourdieu, el *habitus* comprende:

Los acondicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia [...] sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta.¹²

El concepto de *habitus* nos permite entender el aprendizaje de una práctica como una experiencia que implica interiorizar la manera como es organizada, y las disposiciones (lo adquirido, lo facultado) que genera, o sea, “un sistema de disposiciones duraderas que funcionan como esquemas de clasificación para orientar las valoraciones, percepciones y acciones de los sujetos”.¹³ El sentido que los *b-boys* le dan al aprendizaje del *breaking* desde el sentir, percibir, pensar y actuar de determinada forma (las disposiciones), es adquirido a través de la experiencia cotidiana, generalmente de manera no consciente. De este modo, con dicho concepto podemos entender cómo los *b-boys* y las *b-girls* aprenden esas disposiciones que les permiten desarrollar habilidades en el baile, cómo sus cuerpos están habituados y facultados para ejecutar ciertos pasos característicos del *breaking*, lo que determina el surgimiento de un capital corporal: habilidades, destrezas motrices, interiorización del ritmo mediante el movimiento, “Así, el cuerpo de los *b-boys* y

¹² Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*. Madrid, Taurus, 1991, p. 92.

¹³ Aquileana, Pierre Bourdieu: “Concepto de *habitus*”. En línea: <https://aquileana.wordpress.com/2008/05/22/pierre-bourdieu-concepto-de-habitus/> Fecha de consulta: 9-02-2017.

las *b-girls* 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’”.¹⁴ Como parte de este sistema de disposiciones incorporadas, y a través de su propio entendimiento, mostraremos las características que los *hiphoperos* reconocen que los convierten en un *b-boy* o una *b-girl*; es decir, más allá del significado literal del término *b-boy* como se explicó al inicio de este trabajo, es importante identificar qué es lo significativo, lo que determina que alguien se autodenomine *b-boy* o *b-girl*.

Si el baile ha cambiado, es lógico que el significado o definición de *b-boy* también haya cambiado. Por otra parte, debe recordarse el papel simbólico del alias, que se vuelve parte fundamental de la identidad de un *b-boy*, ya que es la forma en que desea ser reconocido por la comunidad. Generalmente proviene de historias significativas, divertidas o sarcásticas. A veces es asignado por los miembros del *crew*, o bien, el *b-boy* ya era conocido con ese alias. En la práctica diaria es más común identificarse por el sobrenombre que por el nombre de origen. (Más adelante abordaremos específicamente el tema de las *b-girls*).

Para Ernesto Miranda, pionero del baile urbano en México, quien está interesado en el *breakdance* es un *b-boy*, baile o no baile mucho, porque puede disfrutar los beneficios que proporciona esa actividad, como fue su caso: “[...] siempre fui muy reservado, callado, me daba pena que me sacaran a bailar. El *breakdance* me hizo transformarme, ahora busco la multitud, la adrenalina”. Jorge Rekka establece que actualmente un *b-boy* “es una persona que baila *breakdance*, no *poping* ni *locking*, solo *breakdance*. El Hip Hop no se baila, el Hip Hop es la cultura en general; el rap tampoco porque lo cantas, lo que bailas es el *breakdance*”. Por su parte, *b-boy* Tony hace una reflexión sobre la diferencia entre un *breaker* y un *b-boy*: “Hay muchos chavos a quienes les late el *power move* y luego les ganas y se enojan, entonces les dices ‘Sí papá, ¿y tu baile y tu *footwork*, tu musicalidad?’”; obviamente se refiere como *breaker* a una persona que se especializa en *power moves* o los realiza mayoritariamente. Afirma que antes se bailaba solo por imitación, pero no se entendían los conceptos de originalidad, musicalidad, cuándo usar un *power move*,

¹⁴ Giselle G. Alvarado Hernández, *op. cit.*, p. 67.

cómo terminar un *set*, la limpieza, evitar caídas y equivocaciones obvias, pero cuando un bailarín tiene todo eso puede ser calificado de *b-boy*, en opinión de Tony. Y como una forma de autorreconocimiento bien ganado, agrega: “Hay mucha banda que es irreverente e irrespetuosa, está chido que te falten al respeto porque eso me estimula para ser mejor, para que después tú ‘se las dejes ir’, para que te respeten”.

B-boy Dieter expone los cambios que ha observado en la definición de *b-boy*:

Yo veo que para los chavitos de ahora cualquier cosa los define como *b-boy*, con que hagas un poco de *breaking* creen que eso ya te define como un *b-boy*. En aquellos tiempos tenías que demostrarlo en la escena, que estuvieras bailando ahí, que tuvieras conocimiento de la cultura, que supieras quiénes crearon esto, conocimiento de la historia también, que lo difundieras, que lo enseñaras. Cuando yo era joven era como un secreto porque nadie lo quería, entonces si nadie lo quiere, lo voy a guardar para mí, pero ahora que ya tengo más conocimiento es importante que lo compartas. Yo que he tenido la fortuna de vivir de esto, todo el día estoy haciéndolo. Entonces siento que lo que te define primero que nada es que te sientas *b-boy*, que lo estés trabajando, practicando, que no digas “fui *b-boy* pero ya no lo practico, nada más lo enseño”; es muy importante que lo sigas haciendo. Entiendo que el *b-boy* es el que tiene el conocimiento, que conoce los pasos y que sí sabe direccionar su baile, porque es como cualquier danza, hay una regla y tienes que seguirla, porque si no sigues la regla, haces lo que tú quieres. Cuando haces lo que quieres eres un *breaker*, solo te interesa hacer movimientos, no te interesa la cultura ni ser parte de nada, no te interesa enseñarlo, a lo mejor lo vas a enseñar pero para lucrar; es importante que como *b-boy* sepas qué estás haciendo, por qué lo vas a enseñar, y cuando lo hagas, tienes que direccionar a esas mentes a lo que es la cultura del Hip Hop. Cuando conoces a un *breaker*, no sabe los pasos, y cuando te lo enseña, lo enseña como deporte.

Para Agni, ser un *b-boy* va más allá del baile, implica actitud, sentido de pertenencia e integración:

Un *b-boy* es alguien que está dentro del Hip Hop. Te das cuenta en cómo camina, la influencia de la calle en él. Y la calle tiene carnalismo y barrio. Hay barrio y hermandad. Aunque también están las cosas malas. Está bien tener influencia de varios bailes pero actualmente los elementos están muy dispersos, no como antes, que se daban en

las fiestas y estaban todos unidos. Actualmente está más unido un *b-boy* con un *waacker* o un bailarín de *old style*, y eso lo siento un poco ajeno a nosotros. Un *b-boy* sabe los códigos que hay en un *crew*, el carnalismo, porque hay códigos de la calle dentro de los *crews*, como hay una influencia grande de las pandillas en un *crew*, por eso se agarraron de eso, no tan malas como las pandillas, a madrazos, es como ver la espalda de tu carnal, y un *b-boy* sabe más de los movimientos hablando más del *art form*. Se especializa en saber bien de la música, los himnos del *b-boy*, cómo comenzó la historia, sabe su descendencia, su raíz, el lenguaje, es algo que se huele. El *breaking* es el antibaile porque te sientes orgulloso de que te digan *b-boy*, no bailarín, y además te da sentido de pertenencia.

Para Saw, la definición de *b-boy* está relacionada más con la actitud, según hasta dónde quiera llegar el *hiphoper*:

A un *b-boy* lo define su hambre de lo que quiera alcanzar, el talento no es lo principal. Hay quienes tienen problemas en el trabajo o en la escuela, o lesiones, o ven que hay otros mejores, y ya no los vuelves a ver aunque sean talentosos. Un *b-boy* no es solo por el elemento artístico, es una persona integral. Es aquel que no desmaya en la chamba o lo que persiga con su pareja, con sus hijos, siempre va a buscar ser una mejor persona. Más que una verdad absoluta, sigue enriqueciendo su visión con lo que le digan. Es muy diferente un *breaker* a un *b-boy*, aunque en general se nos conoce más como *breakers*. Por la onda del Hip Hop los elementos no se deben quedar solamente en lo artístico. Hay un nivel muy cabrón de *b-boys* en México, por ejemplo, Ztimpy se está ganando el reconocimiento aquí y afuera y queda en un top 16, un top 8; *b-boy* Vani acaba de salir a Francia y quedó en el top 16; Hill no solo llegó sino que se mantuvo, ganó el evento tres veces seguidas y hasta la fecha, evento donde lo invitan, llega a semifinal, final. Salen los Kadetes del Toque y ganan a donde van.

Osmer tiene una idea muy clara de lo que debe ser un *b-boy*, desde la preparación física hasta la actitud ante la vida diaria:

Un *b-boy* es alguien a quien le apasiona el Hip Hop las 24 horas del día, siempre listo para la batalla, pero también se aplica para la vida diaria. Debes estar preparado para la batalla en tu escuela, en tu trabajo, en tu casa, en todas tus actividades. A veces los *b-boys* en México solo quieren ser reconocidos, pero para eso tienen que aplicarlo en

todas las áreas de su vida. Dentro del baile propiamente, un *b-boy* es aquel que no solo es bueno girando, sino bailando, haciendo *freezes*, pero también haciendo *top rock*, es alguien bueno que se prepara para todo. Un *breaker* es alguien que solo se especializa en algo, por ejemplo, puede ser el mejor brincando en una mano, pero ponlo a bailar y dice “Yo no bailo, yo puro brinco”, entonces no va a ganar una batalla con puros brincos. A lo mejor el *breaker* gana el primer round porque es muy vistoso, pero ya no el segundo ni la batalla, y un *b-boy* ya tiene su propio estilo, musicaliza e improvisa.

Al conocer las diferentes concepciones de los entrevistados sobre lo que significa ser un *b-boy* es fácil identificar por qué consideran el Hip Hop como un estilo de vida. Algunos centran su importancia exclusivamente en el baile, pero la mayoría lo relaciona con una forma de entender la vida diaria, como una forma de crecer desde el arte. Es el caso de Balock, que nos comparte su idea de *b-boy*:

A un *b-boy* lo define su determinación. Un amigo, T Rock, decía “Esto no es para todos, es para gente seria”. Tengo varios amigos que bailaban muy chido pero los absorbió el tren de vida: cástate, ten una vida, etcétera, y tengo amigos que a lo mejor no tienen tantas cosas pero se quedaron con la determinación de bailar, son conscientes de que es lo suyo. Más que un cliché de que un *b-boy* es *fresh*,¹⁵ y más que bailar en concreto, el hecho de tomar decisiones no impulsivas, pero determinantes, es lo que lo define. Cuando ya tienen cicatrices como *b-boy* o *b-girl* les pregunto “¿Ahora qué sigue? ¿Quién lastimaría su propio cuerpo solo por satisfacción?”

Para Funky Maya, ser un *b-boy* concierne más a darle sentido a lo que haces y a lo que disfrutas, aprender a reconocer tu filosofía de vida:

Siempre hay la teoría de que la diferencia entre los *breakers* y los *b-boys* es que el *breaker* hace truco y el *b-boy* lo siente, pero el *b-boying* tiene sentido cuando manifiestas esa mentalidad en tu vida. Tiene que ver con esa filosofía, cuando aplicas el hecho de batallar dentro de tu vida; te esforzaste con un truco, pero siendo también un buen papá dentro de tu vida. Cuando aprendes esa filosofía del camino del *b-boy*, aprendes a controlar tu vida. En los ochenta los *b-boys* viejos decían “Comemos, cagamos *breaking* todo el día”; eso para mí es la parte física, la puedo hacer todo el día, pero es más importante pensar en *breaking* como filosofía de

¹⁵ En el ambiente del Hip Hop, *fresh* se entiende como algo fresco, innovador, elegante; verse limpio y con estilo.

vida todo el día, cuando aplicas eso para ti, eso es ser un *b-boy*. El *breaking* lo que tiene de bonito es que te invita a que pongas tu historia, pero viene la cuestión cuando ya se está haciendo otra cosa, como cuando estás haciendo muchos trucos por ser gimnasta y dices, ¿eso es *breaking*? ¿Es la competencia, el individuo o los jueces?

Para Friek un *b-boy* se caracteriza por la actitud y el conocimiento, además de que el concepto es polisémico:

Para ser un *b-boy* necesitas tener la actitud del *breaking*, como en los tiempos cuando se creó, o sea, a pesar de tener una vida en el gueto, que puedas salir de eso y te puedas crear una identidad, un nombre, una forma de vestir y te sientas *fresh*; que al bailar la gente te diga que eres diferente en algo. ¿Qué reflejas con tu baile?, también eso define a un *b-boy*, que aprendas cómo empezó la historia y todo eso, los inicios, que hagas la tarea. *Breakers* eran los que hacían *break*, pero lo usaban las personas que no sabían mucho. Cuando te adentras en la ciencia y el estudio, te das cuenta de que está mal usado; también antes se decía que a los *breakers* solo les gustaba el *power* y un *b-boy* es el que hace todo. En el baile ya hemos evolucionado, ya nos pusimos al tiro con la ciencia, antes era solo fuerza bruta, nada de ritmo; ahora es decir, yo tengo más estilo, una conversación, un lenguaje, una infinidad de pasos que puedo mezclar y que se vean diferentes, bailas chido, pero también avientale un truquito, y a los nuevos, no te vayas con truquitos, aprende primero a bajar, a que fluyas sin cortar. Aquí antes se seguían modas como la de los *emos*, pelos pintados, por eso los *b-boys* agarraron muchas modas mezcladas, bien cholotes o bien aguados. Antes yo también me vestía así, hoy ya me visto más simple. La ropa es como una extensión de ti, si te sientes chido, bailas más chido.

La reflexión de Shoker está más relacionada con la autopercepción: “Lo que determina que seas *b-boy* es uno mismo, sientes que lo eres. A veces estamos a expensas del juicio de los demás, tú ganas dinero por el *break* y el *b-boy* lo vive. Si vives todo con respeto y tú lo crees, eres un *b-boy*. Un *b-boy* lo define uno mismo, siendo sincero

consigo mismo y teniendo sus propios argumentos”. Justamente la idea o percepción de lo que significa ser un *b-boy* está determinada por la individualidad, por la experiencia personal que permite un proceso de autorreconocimiento, pero al mismo tiempo se transforma en una práctica colectiva donde existen reglas y acuerdos internos.

Rompiendo paradigmas: las *b-girls*

Sin lugar a dudas, los *b-boys* y las *b-girls* viven de manera diferente los procesos de identidad, pertenencia y socialización que experimentan con el Hip Hop. Basta recordar que tradicionalmente el género masculino ha sido relacionado con la fuerza, la agilidad, lo rudo; y la parte femenina con lo frágil y débil, estereotipos que el Hip Hop está intentando romper, sobre todo por el trabajo de las *b-girls* mexicanas. Ellas han tenido un papel importante en la construcción del Hip Hop en México; además de participar en la elaboración de un discurso propio desde la corporalidad y de ganarse cada día el respeto de sus pares masculinos, han trascendido la predominancia masculina a partir de lo que ellas opinan de sí mismas: “también traemos nuestros truquitos y nos respetan”.

Si bien el *breaking* es una práctica apabullantemente masculina (el número de *b-girls* en el país es muy bajo; según Soul B, hay unas treinta en todo México), las *b-girls* han decidido incorporarse a este mundo “masculinizado” como parte de su construcción de identidad e independencia, como una forma de empoderamiento y ruptura de estereotipos. Hasta la fecha es más común ver a mujeres en el Hip Hop participando como jueces en estilos donde aparentemente no se necesita demasiada fuerza o desarrollar movimientos bruscos, como en la Experimental (más cercana a la danza contemporánea), el *freestyle* y el *poping*. Afortunadamente esta situación empieza a cambiar, como se vio en el Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop, en el cual estuvieron como jueces en el área de *breaking* las *b-girls* Mis Lee y Kepsa.

Así como hubo una escena pionera de *b-boys* en nuestro país, es clara la presencia de las mujeres en la práctica del *breaking* de los años ochenta (al igual que para la escena pionera de *b-boys* hacen falta muchos estudios). Una de ellas es Marisol Cabral; lamentablemente, por cuestiones de su agenda no pude entrevistarla, aunque sus colegas me platicaron de manera tangencial sobre ella. Jorge Rekka recuerda que la conoció en 1982 en Chapultepec: “El primer concurso de *break* antes de *La disco Jackson* fue en el centro, por el Palacio Chino, donde te daban tus tres minutos y el que siguiera; ahí conocí a Marisol y también a otra *b-girl* que se llamaba Bertha”.

Por su parte, Roberto Correa recuerda que alguna vez Marisol salió en el programa del Loco Valdés: “[...] era la única que bailaba junto con Gerónimo Avilés de solista”. Para Miguel Marín, el grupo Electric Boogie Master era el más artístico de ese momento, porque traía propuesta y podía armar una historia, “y justamente de ese grupo salió una de las primeras *poppers* de esa generación: Marisol Cabral, quien después participaría, al igual que muchos *b-boys* de esa década, en *La disco Jackson*”.

Como ya ha sido señalado, el porcentaje de *b-girls* es muy reducido. Si a eso se le agrega que faltan muchos estudios sobre el Hip Hop en México donde se incluya la trayectoria de las *b-girls*, advertimos que prácticamente no hay información.¹⁶ Por ese motivo, nos basamos en la palabra y experiencia de dos *b-girls* que tuvimos la fortuna de entrevistar: Soul B y Kepsa.

La *b-girl* Alma Belén Salinas Pulido “Soul B” (Soul viene de su primer nombre en inglés y la “B” de su segundo nombre, aunque también la identifica con la palabra Brown, del color de su piel) se acercó al *breaking* a partir de su familia, pues su madre bailaba *break* y estuvo en *La disco Jackson*, por lo que no fue difícil que aceptaran que se dedicara a esta práctica dancística:

Quando era niña, mis tíos bailaban *break*; llegaban, ponían la alfombra con sus amigos y a bailar. A mí me gustaba pero nunca pensé hacerlo. Luego me cambié a Valle de Chalco, y en la adolescencia volví a regresar al DF. Fue en la preparatoria cuando volví a verlo, mis tíos dejaron de bailar, pero vi a otros chavos de mi edad hacerlo; me fui acercando, ya después me empezaron a enseñar poco a poco y fui conociendo a más gente de la escena. En la infancia lo conocí, pero hasta la adolescencia decidí aprenderlo. En 2005 fue el primer evento de *break* al que asistí, el Face to Face de Red Bull, en Cuatro Caminos; un mes después, creo que en diciembre, se realizó el Battle Sonic, el segundo al que fui. Ahí ya había más chicas, no tantas, pero más que en el primero. Vi como a cinco, eran Xunli Abigail, Nataly, Deya, Gabeat y Pelusita.

Con el tiempo Soul B empezó a tener más contacto con los *b-boys*, quienes le enseñaron movimientos básicos y a corregir otros. Relata que fue el *b-boy* Agni quien, además de enseñarle pasos, le habló de la historia, del origen, de la música, del contexto, de las bases del Hip Hop.

Por su parte, Karla Pamela Sánchez Dorantes “Kepsa” (cuyo alias son las iniciales de su nombre más la letra “e” de estilo) lleva bailando *breaking* desde 2008. Recuerda perfectamente que fue un 14 de febrero cuando decidió empe-

¹⁶ En realidad no hay información sobre el *breaking* en México, salvo unos pocos casos que anotamos en las fuentes consultadas.



Foto: Fidel Romero.
B-girl Soul B. Danza Urbana Generación Hip Hop, Cenidi Danza, INBA/Cenart, 2015.

zar a bailar: “ya había visto el *breaking* antes pero no sabía dónde tomar clases, y mi mamá me dijo ‘¿Por qué no te metes al INBA?’ Me metí al Cedart 4 a estudiar contemporáneo. Un día que no hubo clases, justo el 14 de febrero, nos fuimos varias amigas al centro a dar un rol, ahí estaban dando shows; eran *cyphers* de Twisted Flavors, me acerqué y con ellos comencé a entrenar”.

Desde la secundaria había tenido contacto con el *breaking* y además se sentía atraída por el rap al estilo de Eminem. Al buscar información sobre el rap en internet se enteró del Hip Hop y de sus cuatro elementos; coincidentemente, se encontró un volante de un evento que se llamaba Los Reyes del Asfalto:

Ya iba en la prepa, le dije a una amiga que me acompañara a ese evento. Entré y vi a todos bailando en círculos, cosas que generalmente no ves, y me gustó la energía que había en el ambiente. Me dije ‘Wow! ¿Qué es esto, a dónde llegué?’ Estaba muy emocionada viendo todos los círculos, suelo ser tímida y en ese entonces no le hablé a nadie, pero me quedó la espinita. Lo que me motivó a querer hacer eso fue ver volar y dar vueltas como lo hacían los chicos del evento. Ahí vi a Gato, que es *power head* de México; en ese tiempo no sabía quién era pero veía que volaba. Mi proceso de aprendizaje no fue de video, lo cual a veces sí es necesario, pero en general, cuando comencé, primero fue de verlos en el show y entre cada show me enseñaban algo, un *six step*, otra cosa y así. Después, como vieron que seguía

B-girl/Kepsa. Danza Urbana Generación Hip Hop, Cenidi Danza, INBA/Cenart, 2016. Colección: Cenidi Danza.



yendo, me dijeron “Cáele al entrenamiento”, que era por Iztapalapa. Yo estaba viviendo en Atizapán y me iba hasta metro Constitución, entrenaban saliendo de allí. Terminaba el ensayo a las diez de la noche y a esa hora me regresaba a mi casa hasta Atizapán; me aventaba dos horas de ida y dos de regreso.

Supo qué tanto iba progresando en el baile cuando le empezaron a salir ciertos trucos, que pudo comprobar cuando asistió a su primera batalla: “Fui a mi primer evento chiquito, que fue por Atizapán, por el Horno, por San Andrés; había modalidad de *b-girls* y estaban Jenko, Soul B y creo que Chuy; recuerdo que gané ese evento”.

Los *crews* de *b-girls*

Actualmente Soul B es integrante del Motha Funk Girls Crew, integrado por las *b-girls* Ivón, del Estado de México; Ketzal y Paola de Guadalajara, y ella (comenta que estaba también Gabeat, incluso con ella había fundado el *crew*, pero actualmente forma parte del *crew* Soul Tommy). Antes, Soul B había estado en otro grupo, The Show Breakers, del que se salió por diferencias; sin embargo, sobre su permanencia en los *crews* aclara: “Yo no crecí con un *crew* como tal, sino que me formé yo sola o con *teams*. Me di a conocer por mí, no porque haya estado en un *crew* o porque haya tenido un novio que

me colocara en la escena; soy reconocida por lo que he hecho”. Para ella, lo que determina que alguien entre a un *crew* por lo general tiene que ver con la coincidencia en la forma de pensar y con la amistad, y pone de ejemplo su *crew* actual: “tenemos muchos años de conocernos entre todas, nos respetamos aunque no estemos de acuerdo, nos echamos la mano unas a otras, entre las cuatro nos retroalimentamos en cosas personales, problemas familiares, para nosotros eso es un *crew*, hacer una familia”.

A su vez, Soul B afirma que en la actualidad no existen *crews* integrados exclusivamente por *b-girls* ni en la Ciudad de México ni en los estados, pues los que ya se habían formado no han perdurado. Pero, aclara, sí hay varios *crews* con *b-girls* como integrantes, lo que ya es una práctica común: Style and Soul, Twisted Flavors, Spin Masters, Revolución Urbana, entre muchos otros. Entre las *b-girls* que conoce y que están activas menciona a Kepsa, Ivón, Xunli, Claoo, Abigail, Gabeat y Ranita. De los estados del país, Deya, Paola, Ketzal, Peste, Mayra y Karly.

Por otro lado, *b-girl* Kepsa relata que ella siempre ha sido Twisted Flavors. Su historia como *b-girl* comenzó hace nueve años y ha tenido que sortear dificultades familiares, sobre todo al inicio de su aprendizaje. Afortunadamente, ahora cuenta con su apoyo incondicional: “Ya me ven en las batallas, me apoyan mis papás. Incluso vino un *crew* de colombianas y, para armar la convivencia, mis papás les dieron chance de quedarse a dormir en su casa, ya que donde yo vivo es más chico”. Como parte de su experiencia bailando en grupos, Kepsa expresa lo que para ella significa ser parte de un *crew*:

Los conocí en el show y veían mi avance [Twisted Flavors]. Como veían que convivía con ellos, me invitaron a ser parte del *crew*. Vieron mis resultados y empecé a batallar con ellos. No me gusta estarme cambiando, no porque piense que está mal, sino porque no quiero colgarme de las victorias de otros grupos o de la fama para crecer; lo puedes hacer con tu grupo. Además, un *crew* es al que le tienes confianza en el baile y en otros aspectos. No les puedo estar contando mi vida a todos, eso no me gusta, tendría que pasar mucho tiempo con cada *crew* y eso sería imposible. Tengo una lealtad con los que aprendí, hay ese cariño por el grupo donde empecé. La vida es de adaptación, hasta ahora ha sido así, y hasta donde pueda, seguiré aportando a ese *crew*; ya veremos qué más viene. Acabo de entrar a uno de *old styles street dance*: In Lak’ech Crew [en maya significa “Yo soy otro tú”] porque querían solo chicas, es algo diferente, aprender cosas nuevas, salir de mi zona de confort. Somos seis, todas hacen un poco de todo: Laryza hace *poping*, es su fuerte; Samanta hace *locking*; Eva es *waacking*; Meztli es *freestyle*; Mariana hace *dance hall* y yo, el *breaking*.

Sobre los requisitos que debe cubrir una *b-girl* para ser aceptada o invitada a un grupo, Kepsa piensa que es difícil establecer parámetros similares para todos, pero el primero debe ser que baile con el grupo. Señala que para algunos *crews* es importante que “rife en el baile”; para otros, que tenga contactos. En el caso particular de Twisted Flavors, “lo que se necesita es que haya una convivencia y después seas afín, ya que los actuales integrantes de Twisted Flavors somos mediana escuela, nos encargamos de que no solo sea lo de danza. No me gustaría jalar a alguien solo porque esté rifando, también influye que tenga ganas de aprender, de seguir creciendo, y también que esté pensando más allá del baile en sí, que sea reflexivo o que tenga interés en ir más allá”.

Kepsa recuerda algunos nombres de *crews* de *b-girls* que estuvieron activos en la escena del *breaking* pero ya no lo están, a excepción de Motha Funk Girls Crew, que sigue activo: “Bonitas Apple Boom, Feeling the Sunset (allí estaban, entre otras, Barbie, Ranita y Galleta); algunas integrantes de Feeling the Sunset se salieron y después formaron Ovarios Crew; en Hidalgo hay uno que se llama Guerreras del Beat”.

En otro renglón, para Soul B no hubo cambio de estafeta entre las *b-girls* de la escena pionera y las actuales. Piensa que ahora siguen bailando las que lo hacen por convicción: “Tal vez antes solo bailaban porque estaba el novio, y muchas salieron embarazadas, se dedicaron a otra cosa. Hay una escena sólida de *b-girls* y siguen quienes deciden estar. Las *b-girls* de antes no se encargaron de pasarnos la estafeta a las de ahora. A partir de 2005 se empezó a consolidar la escena de *b-girls*, porque ellas siguen, ya llevaban tiempo y todavía bailan y entrenan cabrón”. Se considera parte de la cuarta generación de toda la escena del *breaking* en México y coincide con algunos *b-boys* en que existió una escena pionera –mas no una escuela pionera–, representada por los Rekkas, o Panchito de Sonora.

Para Kepsa, uno de los principales cambios entre las primeras generaciones y las de ahora es la técnica, pues antes se enfocaban solo en el *power* y ahora se han ido interesando en los otros elementos del baile, el *flow*, las transiciones, lo que hace ver diferente a un ejecutante de *breaking*. Además, antes las *b-girls* no hacían muchos movimientos de poder y ahora ya los hacen, incluso, desde el primer año de aprendizaje; el nivel de exigencia de las *b-girls* ha aumentado. Los siguientes son los cambios que, a su parecer, ha habido en la relación entre *b-boys* y *b-girls*:

Ha cambiado el concepto que los *b-boys* tenían de las *b-girls*. Ven que hacemos cosas fuertes, nos hemos ido ganando respeto, hay más competencia y te hace crecer, siento que hay más apoyo a las *b-girls* de México. Era más notorio que

si se inscribía una *b-girl* de fuera todos la adoraban; ahora ya se siente el apoyo, por ejemplo en [el evento] El Pastel, hicieron un *seven to smoke* y, cuando yo pasé, sentí el apoyo y los gritos. Después de mantenernos se han abierto espacios como el Generación en el Cenart. Me han contado que antes ellos no te querían enseñar lo que sabían porque decían que les costaba trabajo; ahora ya lo entendieron y te enseñan cosas [...] En ese sentido, escuela pionera no hubo, pioneros sí, no hubo escuela explícita, pero desde que los veías bailar ya contagiaban, sentías yo quiero hacer eso, aprendo eso y después me lo fumo; es más bien una influencia, una escena.

Poder *B-Girl* en La Nana¹⁷

En La Nana, como fruto del trabajo orgánico entre el Hip Hop y ConArte, el 10 de marzo de 2018 se llevó cabo un evento de *b-girls* para *b-girls* llamado *Poder B-Girl*, coordinado por Soul B. Se realizaron diversos talleres: “De la mente al papel”, impartido por La Mala del Cuento (CDMX), “Empoderamiento a través del autocuidado”, a cargo de Berenice Portela (California) y “Concientización corpo-espacial”, impartido por Alejandra Páez (Guadalajara). Hubo actividades como trueque de ropa, un *cypher queen* en el que participó la DJ Edukate de San Diego; rap a cargo de Livera (CDMX), Afromega (CDMX), Sidu (CDMX) y La Otredad (CDMX), así como del ensamble Ehya Dissonante de La Nana, en el que tomaron parte solamente las mujeres que lo integran (Anel y Nahielly en las baterías, Yurenka en el bajo, Liliana en el teclado, Ximena en el sax soprano y Perla en el sax tenor), dirigido por el autor de estas líneas y Antonio Basurto.

Como parte del evento se montó la exposición “B Girls, Rompiendo paradigmas en la colonia Guerrero”, inaugurada el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, y conformada por fotografías de algunas de las *b-girls* que

¹⁷ Exposición *B Girls, rompiendo paradigmas en la colonia Guerrero*, inaugurada el 8 de marzo de 2018 en las instalaciones de La Nana, Fábrica de Creación e Innovación, sede de ConArte.

siguen activas: Gabeat, Lucía, Claoo, Soul B, Kepsa, Valeria, Jenko, Abigail, Ivón, todas de la Ciudad de México, así como Ketzal y Deya de Morelia, Fanzzy de Mazatlán, Xunli del Estado de México; Ivanna y Swami, ambas de Playa del Carmen; Peste de Monterrey, Karly de Cancún y Pao de Guadalajara. En la cédula de la exposición se consignó lo siguiente:

En México, la primera generación de *B-Girls* surge aproximadamente en el año 1996, procedentes de ciudades como Guadalajara, Morelia, Ciudad de México, Chiapas y Estado de México, ellas sobresalen participando y representando a sus respectivas geografías en eventos a nivel nacional.

En 1997 surge el primer *crew* conformado por *B-Girls* llamado “Nahui Ollin” en la Ciudad de México. El año de 2003 termina esta generación que da paso a la siguiente, la cual logra un gran impacto en la escena nacional por su participación, constancia y permanencia hasta la fecha. Esta generación fue integrada, solo por mencionar a algunas *B-Girls*, por Jenko, Ketzal, Xunli y Deya, quienes fueron y son inspiración e influencia para la escena actual, la cual se encuentra en su punto más sólido y ha impulsado la aparición de más *crews* de *B-Girls* como “Brownies Funk”, “Bonitas Appleboom”, “Motha Funk Girls” y “Ovarios Crew”, entre otros.

Identidades colectivas: los *crews*

El *crew* es el espacio donde la práctica individual se torna colectiva a partir del capital corporal desarrollado por cada *b-boy*. A pesar de que lo integran individualidades, cada cual tiene una función especial dentro del grupo, de modo que el *crew* genera su lógica interna y puede funcionar con las características que en colectivo se hayan acordado. La capacidad de cohesión del grupo está determinada en primer lugar por la empatía, amistad y convivencia, al grado de que llega a suplir, como ya lo anotamos, algunas de las necesidades que la familia ha dejado de satisfacer por razones y causas diversas.

Para formar un grupo, muchos *crews* han dejado atrás el hábito de reclutar, por el que solo tomaban en cuenta la capacidad de baile del *b-boy*, a quien invitaban simplemente para tener más posibilidades de ganar en las batallas o competencias. Hoy, para muchos *b-boys* es más importante que tanto puedan convivir, más allá del baile, en la vida diaria, “que te puedan acompañar a comprar unos tenis”, como afirma el *b-boy* Saw. La finalidad de un *crew* es crear lazos de unión y empatía, hasta alcanzar un fuerte sentido de pertenencia:



Crew Motha Funk Girls.
Colección: Alma Salinas.

Así se comprende que, una vez agrupados, dos o más practicantes busquen un distintivo, un nombre que los identifique, además de una marca, pose o seña particular llamada “placa” [...] Los nombres, tanto de las agrupaciones como de los seudónimos que adoptan los *b-boys* y las *b-girls*, 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.¹⁸

Para *b-boy* Tony, una de las principales características que debe tomar en cuenta su *crew* para invitar o aceptar a un *b-boy* es que tenga humildad, y después, “rifar”. El *b-boy* Manolo menciona la dedicación como uno de los “requisitos” para incorporar a un *b-boy* a su *crew*, “querer al *breaking*, querer toda la cultura Hip Hop”. Para ubicar más ampliamente estos criterios y conocer en general el desarrollo de los *crews* en nuestro país, dejamos que sean los protagonistas quienes cuenten su historia.

El primer grupo del *b-boy* Agni lo formó únicamente con su primo. Recuerda que en la secundaria estuvo bailando todo un año exclusivamente con él, para después iniciar contacto con la escena de *b-boys* de su

¹⁸ Giselle A. Alvarado Hernández, *op. cit.*, p. 149.

entorno inmediato: “Como yo solo me expuse a la influencia de mi primo, cuando salí me veía diferente a todos [...] luego empecé a ir a Coyoacán y vi a unos chavos de Santo Domingo que hasta la fecha son mis amigos”. Agni refiere que su primer *crew* de Hip Hop formal fue RH (Revolución Humana): “quien me jaló fue un bato al que le decían El Bony, es *b-boy* y MC, en ese tiempo era súper respetado, se dio sus tiros con El Tripita de Los Primos y con Haziél de Hamm House. El Bony, El Ades y El Yunque me dijeron ‘Revolución Humana’, entonces me jalé con ellos”.

A los integrantes de RH los veía de vez en cuando, en cambio, siempre se encontraba en Coyoacán a La Family Crew. Sorpresivamente, los integrantes de RH dejaron de asistir, por lo que Agni empezó a entrenar con La Family y con otros *b-boys* que formaban Los Rugrans; sin embargo, “ambos *crews* tuvieron problemas y quedaron pocos integrantes; entonces formamos Unlimited Movements, Rico, Cheché, Toro, Fox, Rolas y yo, esos eran los de Santo Domingo con los que me juntaba, queríamos jalar con otros morros, con Alexis y su primo, que eran de Chabacano. Así que nos quedamos nosotros, ese fue mi *crew* del barrio con el que empecé”.

Posteriormente Agni se incorporó al *crew* Natural Style, formado por los *b-boys* El Borrego, El Cyber y El Caras, entre otros, y en ese grupo también bailó con Rico, Samix y Saw. Sintetiza la historia de su paso por varios *crews* y los distintos problemas por los que pasaron:

Una parte de Natural Style era Saw, Samuel, Rico y yo, pero más Samix, que junto con Input de Morelia empezaron el *crew* Twisted Flavors. Samix habló con Input para lo del nombre del *crew*, Twisted Flavors, Rico también lo avaló, y yo dije “Lo que sea, son mis compas”. Ahora que me fui a Estados Unidos tuve un problemilla no directamente con los Twisted Flavors; independientemente de que el *crew* ya no era lo mismo, pasó algo que ya no me dejó estar con él, tuve problemas con un integrante y de hecho lo sacaron a él, había muchos recuerdos que me lastimaban y decidí cambiar de página en mi vida, así que desde 2011 Wicked me dijo que si quería ser Phaze II, aunque originalmente le había dicho que no. Wicked y Smooth, los dos integrantes fuertes de Phaze II, me querían dentro del *crew* porque gané un evento de ellos, el FunkMaster, que fue el que hice en México. Al *crew* le ayudé a tener una entrevista con una radio mexicana por internet, “Mundo Break”; estaban Input y Kaozz †. El *crew* estaba pasando por momentos difíciles de recomposición y por eso me invitaron a incorporarme a Phaze II. Este *crew* fue de los primeros que vi, por ahí del 98.

Agni aclara que no quedó en malos términos con los integrantes de Twisted Flavors, incluso, en ocasiones practica con ellos, al igual que con sus excompañeros de grupo, los Unlimited. De su *crew* actual, Phaze II, conoce como al 95 por ciento de sus integrantes a nivel mundial, la mayoría está en Estados Unidos, uno en Corea y él en México. Subraya que antes, para que un *b-boy* entrara a un *crew* bastaba con que fuera amigo de ellos, pero ahora ya se toman en cuenta varios factores para aceptar a alguien, “por ejemplo, en Phaze II el có-

digo es familia”. Sin embargo, en el presente ya casi no van *crews* formales a los eventos, es más común que acudan *b-boys* “que respetan y quieren su baile y se juntan con otros que respeten y quieran su baile; antes les decían *super crews*, muchos *b-boys* que son de varios lados, pero que se entienden entre sí porque se valoran”. En ese sentido, *crews* auténticos, que tomen el Hip Hop como forma de vida, quedan pocos:

Yo considero que *crews* verdaderos, organizados y con historia ya quedan bien poquitos, de que digas son de mi zona y además son mis compas, por ejemplo, Radical Effects, y el más actual y vigente es Revolución Urbana, de la Balbuena. *Crews* organizados y con historia, Style and Soul de Morelia, Kadetes con su línea original (Neo, Mafia, Paco), aunque al inicio era un *super crew*, pero ahora ya es un *crew* organizado, Sopitas con Huevo, Unik al inicio también lo con-

sideraba *super crew*. Grupos que siguen vigentes, Twisted Flavors, Unlimited, Los Primos (no sé si todos, pero sé que Rapaz sigue vigente y es muy respetado), Rekkas, Neza City Breakers, Dejavu de San Luis Potosí, Underground, Rythm Invade, Gravedad Zero del norte, los Holookunz, Simple Crew del *b-boy* Cartoon, UFD de Veracruz, Nation Breakers, Natural Style Crew; Floor Burn, grupo de Freeman y Break Point de Dieter.

La historia del *b-boy* Saw en cuanto a su entrenamiento con grupos parte de su integración al *crew* Natural Style y posteriormente su incorporación y salida de los Twisted Flavors. Así lo relata:

Natural Style nació en 1999, éramos cinco integrantes: Ángel, Erick, Rodrigo, Andrés y yo. De ellos, solo yo sigo bailando. Con los años se integraron otros *b-boys*, como El Cyber, los Borregos, El Caras, Cuty, Arturo, Fresky, Agni, Rico, Samuel y Samix, ellos le

dieron frescura al grupo hasta llegar a ser

de los más fuertes, del 2000 al 2004 ganábamos todo. El grupo surgió porque nos veíamos en un lugar para entrenar con otros, que no llegaban, entonces le empezamos a dar entre nosotros, todo fue a partir de un interés colectivo y se hizo una amistad muy fuerte. Nos juntábamos no solo para practicar, veíamos videos, íbamos a comprar tenis, íbamos juntos a ver chavas; más allá del baile, si alguien tenía una bronca ahí estábamos, y a la fecha, aunque la mayoría de ellos ya no baila, nos seguimos viendo. Para reclutar, a muchos solo les interesa que seas bueno, si él tiene algo que aportar para que ganemos, “Tráetelo”, o al contrario, “Es un soberbio pendejo, no lo traigas”. Hay otros que ya compaginaron como cuates y les dices “Qué onda, jálate al *crew*”. Mucha banda lo que quiere es competencia, competencia. Hay otros que dicen que son familia, pero ni se frecuentan, tienen pedos uno con el otro, solo se citan tiempo antes de los eventos para preparar algo. Lo ideal es que en el grupo se sientan bien todos con todos.

Saw afirma que hoy en día, bajo el concepto real de *crew*, solo hay tres: Revolución Urbana, Unik Breakers y un grupo de *b-boys* que baila en la Alameda Central y que, a pesar de sus constantes cambios de nombre, tiene más claro su funcionamiento

como *crew* que los que usan un nombre fijo. Saw nos comparte la información que tiene sobre los grupos actuales que se han formado en los estados de la República:

En los estados sí hay mucha banda activa. En León están los Soul Warriors, Kadetes del Toque, ellos tienen células en diferentes estados, como Querétaro, Cancún, León, Toluca, incluso en Los Ángeles, y todos están activos y en contacto. Other Side del Estado de México, aunque ya no están compitiendo mucho por sus actividades, son un *crew* muy activo en la escena como promotores, como asistentes que apoyan, ellos no dejan morir a la escena y a la banda, están ahí. En Celaya está Jake Mate, que organiza el evento El Pastel. El *crew* Style and Soul de Morelia ya maneja una cuarta generación. Happy Face y Show Time en Baja California; obviamente, Sopitas con Huevo también está al cien. En Puebla hay un grupo llamado Underground. No necesitas estar metido en todos los eventos, con que te veas o te frecuentes, estés promoviendo y apoyando, eso es un *crew*. Estuve en un proyecto que se llamó Fresh Boys, pero lamentablemente no pasó a mayores, ahora estoy en mi trayecto solo.

Por su parte, *b-boy* Osmer nos platica los orígenes de su *crew* Other Side: “Una vez unos chavitos que nunca había visto llegaron al kiosco de mi casa a retarnos y terminamos siendo amigos. Esos fueron los inicios de mi grupo Other Side en 2003, aunque ya de manera formal se fundó en 2004. Sus integrantes fueron los *b-boys* Doble Ka, Chaper, Jei, Bubby, Oso, Chiquis y yo, aunque en la actualidad son más”. En cuanto a los lineamientos que aplican para invitar o aceptar a más integrantes, explica que ellos no reclutan,

lo que hacen es preparar al *b-boy* dándole prioridad a que se establezcan lazos fuertes de amistad, de *brothers*; por esa razón, trabajan con los *b-boys* que ya son sus amigos. Del crecimiento del grupo, Osmer nos comunica que ya tiene una célula en Mérida, Other Sur Side: “los arropamos porque, por su trabajo, Bubby tiene que salir un buen a los estados. Llegó allá de cero, conoció a los chicos y los organizó. Todos los de mi *crew* van entre los 30 y 34 años y sus responsabilidades son otras, y al contrario, esos chavitos tienen toda la disposición”. Sobre los *crews* contemporáneos que han enriquecido la historia del *breaking* en México, opina:

De los *crews* que llevan tradición están los Natural, a veces se juntan, Twisted Flavors, Agni, Maya, Scarf fueron de ellos. Unik Breakers lo fundó Hill hace unos siete años. Rythm Invade, Kadetes del Toque, tienen familia en todo el país y han salido a representar a México en varias ocasiones. También están los Soul Tommy, los Soul Runnings, Spin Masters, aunque ahora ya la mayoría llega y se junta en el momento para batallar. Para mí, los únicos que todavía son un *crew* organizado y funcionando son los Kadetes y los Unik. En los estados están los Guerreros Warriors de Acapulco; un *team* en Hidalgo, Team H, y en Puebla los Dejavu.

La práctica de bailar con grupos para el *b-boy* Balock se remonta a Nation Breakers, primer *crew* en el que participó, el cual fue formado por Kano, quien hacía el evento Los Reyes del Asfalto. “Nation Breakers lo integraron Kano, su hermano Diego, Adrián que le decían Scari, Campos de los Rock Streets, el DJ Sicario, René de los Latin Kings y también mi hermano fue parte del *crew*”. Sobre la experiencia que significó crear un espacio de aprendizaje y posteriormente un *crew*, Balock señala lo siguiente:

Después, Hip Hop Inteligente *crew* multidisciplinario lo formamos mi hermano, su esposa, Laryza y yo. Después hice un grupo con un hermano político, él me enseñó más el concepto de *popping*, y luego formé el grupo Mechanical Systems, *crew* de *popping*, con él en el 2007. La idea era juntar a Maya, que todavía estaba en Twisted, a T Bon, a Gunter, a Aki que era un japonés que se quedó un año por aquí, a Edgar, a Laryza que todavía vivía en Morelos, Conker que apenas estaba empezando, dos amigos de Torreón, Carlos Garay y Paul Jeffrey; al final se quedaron Garay, Laryza, Edgar, Aki y Gunter; con Maya no nos pudimos conectar y T Bon desapareció.

Balock nos explica que entre todos deciden quién puede ser tomado en cuenta para formar parte de su *crew* y prefieren no hablar de reclutamiento, sino de reconocimiento e invitación. Sobre los *crews* actuales, dice:

Twisted Flavors es un *crew* con trayectoria; hay más, Other Side, Unik Breakers; Mejor Baila de Olivar del Conde, con Friek; Nation Breakers, hoy se llaman Nasty Boys, con Kano y Diego; Ur Solo, Spin Masters, Revolución Urbana; Mad House Rockers, antes Mestisoul; Radical Effects; Rock Stream, estos, muy *underground* del metro Múzquiz. Para finales de los noventa a lo mejor había unos veinte o treinta *crews* en la Ciudad de México, en los estados tal vez unos cien. Recuerdo que en El Pastel de 2010 se inscribieron 70 *crews*; hay muchos *teams*, pero no *crews* consolidados.

Para Funky Maya hablar de su actual grupo, los Unik Breakers, es sintetizar muchos años de experiencia como *b-boy* y de compartir y difundir la cultura Hip Hop:

Unik Breakers empezó en el 2007 y yo entré al grupo como en 2009 por invitación; el grupo tiene integrantes en México y otros países de Europa. Lo empezaron Freezes, Italiano, Hill y su hermano Baby; después se integraron otros. A mí me invitaron en otro tiempo, cuando estaba en el *crew* Twisted Flavors. Fui conectándome con ellos, fuimos platicando, haciéndonos amigos, y vimos que las cosas funcionaban muy bien; cómo trabajábamos juntos, eso fue lo primero antes de ver si podíamos bailar bien. Eso es más importante, porque si no, después tienes problemas de entendimiento.

Maya formó su primer grupo en Estados Unidos, un *crew* llamado Flipsaift, aunque aclara que ya ninguno de sus integrantes está activo. Cuando llegó a México conoció a Twisted Flavors porque practicaban en Coyoacán y él vivía cerca: “[...] con ellos empecé a conocer a más amigos, pero dependiendo de la visión del grupo que tengan, es con quienes te juntas. Cuando conocí a Unik Breakers resultó que todos teníamos la misma visión del baile o de lo que queríamos hacer con el baile, por eso ha durado el grupo”.

Comenta que hay varias formas de integrar un *crew*: reclutando, por invitación, formándolos, o bien, si uno quiere ser parte de algún grupo, empieza a convivir con ellos y les hace ver el deseo de formar parte del grupo. Para Maya, lo más lógico es que primero convivas con el grupo para ver si los puedes considerar tus amigos y hasta familia.

Scarf nombra a los actuales integrantes de los Unik Breakers: Baby, Hill, Italiano, Freezes, Maya, Ztimp, Chato, Funk, Will y él. Entre todos toman la decisión de quién entra al grupo.

B-boy Friek nos relata su historia como integrante de diversos *crews*, hasta formar el propio:

Mi *crew* original fue Six Step, de Estados Unidos. Luego conocí a unos amigos que eran de Rythm Invade, Kodacho y ellos, y a la par hice un *crew* que se llamaba DFX, que era un colectivo de MC's, *b-boys*, DJ's, grafiteros; yo era líder en ese grupo. Ahora estoy en mi *team* Mejor Baila (MB Team); como tal, lo formamos en el 2016, aunque siendo parte de Rythm Invade ya usábamos el nombre Mejor Baila. Lo usábamos para proyectos, pero para las batallas éramos Rythm Invade. Y como con estos últimos andábamos muy desconectados, empecé a hacer bien mi proyecto de MB. El año pasado salí a Costa Rica y me la pasé bailando con muchos *crews*, gané la de uno y gané la de tres, bailé con unos brasileños en Monterrey y ganamos, me llevé una selección de Mejor Baila a Costa Rica. Un *team* es algo más abierto, con los que estoy conectado en ese momento y puedan representar a Mejor Baila, cuyo único requisito para integrarse es que el *b-boy* esté en la misma frecuencia que nosotros y que esté aferrado. Me fijo mucho en la energía que traiga el *b-boy*, que sea humilde, sencillo, con hambre de salir adelante. Nos pasó con los Rythm Invade que por andar vibrando mal perdíamos batallas fáciles.

De los *crews* que recuerda que están o estuvieron activos menciona a Revolución Urbana, DFX Crew, Desafiantes del Beat, Soul Tommy, Soul Ronics, Soul Warriors y Motha Funk Girls Crew. Considera de antaño a Twisted Flavors, Unik Breakers y Radical Effects. De los estados nombra a Gravedad Zero de Monterrey, Unit Stars, Simple Crew, North Side Kings, Raspazuelas de Acapulco, Holookunz en Guadalajara, Sopitas con Huevo en Tijuana, Jake Mate en Celaya, Dedos Rotos en Mazatlán y Underground en Puebla. Unik Breakers, Kadetes del Toque y Rythm Invade tienen células en varios estados.

En su momento *b-boy* Shoker nos habló de su grupo que, a decir de varios *b-boys*, es de los pocos que quedan que sí pueden ser calificados de *crew* en el contexto del Hip Hop:

El *crew* se formó hace mucho tiempo, por el año 2012, con los amigos con los que bailaba. Después desapareció y luego lo volvimos a formar en el 2015. Actualmente lo integran los *b-boys* Koter, Amorfo, Goliat, Elementric, Petrick, Reno, Pant, Gomita y las *b-girls* Galleta, Vane y Abi. Los originales éramos Amorfo, Gomita, Koter, Elementric y yo. Para entrar a Revolución Urbana no

hay un líder, tratamos de que todos estemos en el mismo tenor; el patrón es que tengas ganas de enseñar y de aprender mucho, aunque no necesariamente seas un virtuoso. Nos importa mucho que quienes se integren sean de mente abierta y humilde. Tratamos de que quienes se vayan integrando empiecen a batallar desde el principio, pero cuando es un evento importante, solo entramos los originales.

Las batallas en el *breaking* mexicano

Las batallas, competencias o retos son enfrentamientos entre *b-boys* y *b-girls* que pueden pertenecer a diferentes *crews*, donde el objetivo es sobrepasar las capacidades dancísticas del contrincante mediante un diálogo corporal, dependiendo de la agilidad, resistencia, creatividad y fluidez, mostrando “lo que tiene” cada *b-boy*. Esta acción provoca la respuesta del adversario, quien intenta contestar la propuesta de movimientos del primero poniendo en práctica su capital corporal y la improvisación. Cuando la batalla es individual se hacen entradas libres que ponen a prueba el estilo propio; si es por parejas o grupos más grandes es común que, además de las *entradas* individuales, se realicen coreografías creativas. Ganan quienes demuestran tener mejor estilo, ritmo, interpretación, compenetración, carácter, fluidez, y sobre todo originalidad, a criterio de los jueces, que suelen ser tres.

Sin duda, el problema del “jueceo” ha originado distintas propuestas de evaluación o calificación del trabajo de los participantes, de modo que sea lo más objetiva posible. Para los jueces representa un problema carecer de parámetros claros que les permitan saber qué elementos observar con más detalle para intentar ser imparciales, ya que muchas veces los mismos jueces forman parte del *crew* que está participando en la batalla. Cuando esto sucede, hay quienes no aceptan la invitación porque no podrían ser imparciales. Por lo general, son los organizadores del evento quienes invitan a otros *b-boys* a ser jueces, tomando en cuenta su trayectoria y prestigio entre la comunidad. A su vez, en el momento de la batalla, los jueces están obligados a hacer su presentación por medio del baile y demostrando en tan solo unos 30 segundos el capital corporal adquirido con la práctica y la experiencia.

Comúnmente se evalúa por entrada o por puntos, dependiendo del estilo y de los jueces que serán parte de la batalla. Sin embargo, en la conferencia magistral de apertura del Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop 2015, impartida el viernes 29 de mayo en el Centro Nacional de las Artes, el *b-boy* Alien Ness, en su disertación “El arte de la batalla”, propuso que se debería crear una asociación de jueces que no tendrían por fuerza que ser

NUEVAMENTE EL MEJOR ESPECTACULO

Centro de Integración DIF

CUAUTITLAN IZCALLI En Dos Pistas

EL MEJOR ESPECTACULO DISCO EN MÉXICO

CON LOS BALLETS ESTRELLAS CON LOS BALLETS ESTRELLAS

champagne EN ORDEN ALFABETICO

SAB 29 DE SEP 8 P.M. \$ 400*

POLYMARCHS SIEMPRE EN LOS MEJORES EVENTOS

Cartel de la discoteca móvil Polymarchs, con la participación de los Rekkas y Master Wavers, entre otros grupos. Colección: Ignacio Martell.

ne el *b-boy* Ernesto Miranda. Él mismo confirma que nunca hubo una batalla, en el concepto actual, entre los Rekkas y los Master Wavers; a pesar de que actuaban en el mismo escenario, como el de Polymarchs, solo bailaban juntos como parte del show, “aunque sí se anunciaba como gran duelo de *breakdance*, Master contra Rekkas, no recuerdo haber batallado directamente contra ellos”, nos dice Miranda, “ellos salían, hacían su rutina, luego salíamos nosotros y hacíamos lo nuestro, obviamente la gente aplaudía y el *host* animaba pidiendo aplauso para los dos grupos. Sí eran duelos, les decían ‘a morir’, duraban una o dos horas, pero yo nunca los vi como una batalla, sino como parte del show”. O como lo expone Roberto Correa, “Con la llegada de los Rekkas se enriqueció el programa [*La disco Jackson*] porque ellos ya traían más baile abajo y aeróbico, y empezó a haber cierta rivalidad entre Rekkas y Master Wavers por bailar arriba y abajo. Los Rekkas eran gimnastas, eso les ayudó mucho, pero yo ya realizaba los mortales”.

Al igual que Miranda, Correa asevera que entre Master Wavers y Rekkas nunca existió una batalla como tal o que incluso durara mucho tiempo. Solo recuerda una vez que fueron al Pentatlón porque iba a presentarse el ballet

de *Thriller*, y al entrar con sus chamarras de Master Wavers la multitud los reconoció. Al final se encontraron en el mismo lugar a Jorge Rekka y a su hermano. Se juntó tanta gente, que Jorge bromeó con ellos: “Sí jala gente”; se saludaron y la gente les hizo círculo, pero cada cual bailó por su lado. También, Correa aclara que en los espectáculos de luz y sonido no solía haber duelos entre los integrantes de los ballets, cada uno presentaba su espectáculo. A lo mucho, los bailarines bajaban a la pista, la gente empezaba a hacerles rueda y el duelo a veces consistía en la cantidad de personas que se juntara en cada círculo o en la intensidad con la que bailaran los grupos, pero cada uno en su círculo, es decir, sin interacción.

B-boy Manolo explica que en la década de los ochenta a las batallas les decían “un mano a mano” y se llevaban a cabo entre colonias diferentes, es decir, la territorialidad desempeñaba un papel significativo. Según Manolo, “antes en el baile había más fundamentos, hoy es más acrobático, aunque depende de donde vayas, por ejemplo, en un Freestyle Session, ahí sí te califican todo, tus *top rock*, tus *go down*, tus *freezes*, tus *power* y la originalidad. En un Face to Face o un Red Bull BC One no vas a ganar con *footwork* o *top rock*, ahí vas a ganar con *power move*”.

Sobre las batallas y el *cypher* en la actualidad, Agni precisa que “desde que ya hay una batalla y un juez, hay reglas, para eso es el *cypher*, es libertad, puedes hacer lo que quieras, los eventos internacionales pueden hacer lo que quieran mientras respeten la libertad del *cypher*: originalidad e individualidad dentro del *breaking*. Red Bull sí quita cierta libertad en sus eventos, pero depende de que el *b-boy* esté informado si le sirva asistir”.

La gestualidad

La gestualidad es una forma simbólica de comunicación que solo se entiende después de decodificarla y en el contexto de la batalla. Su función va desde influir en la evaluación de los jueces, hasta interrumpir o distraer la fluidez del baile del “adversario” para hacer más evidentes las caídas, los errores, pasos que se copian o repetidos, entre otros aspectos. El *b-boy* Ernesto Miranda afirma que, a pesar de la inexistencia de batallas en el sentido y la lógica actuales, en los años ochenta el baile ya tenía la parte gestual, ya se acostumbraba “desde estirar el dedo índice y doblar los otros dedos, hasta fingir dispararle al contrincante o bajar su cabeza al órgano sexual; sin embargo, si querías ganar no debías ser agresivo, si tocabas a tu contrincante de una manera agresiva perdías el duelo”. Un dato esencial para entender

las diferencias entre el concepto de batalla en la década de los ochenta y el actual, según Miranda, es que en ese tiempo el papel de los jueces lo asumía la multitud, el público o, en algunas ocasiones, los mismos bailarines; no había la figura de juez como se conoce hoy.

Entre las gestualidades más utilizadas en una batalla actual figuran las siguientes: a) chocar los antebrazos, b) morder un dedo de una mano y c) juntar y separar dos dedos de una mano significan, los tres, que el movimiento fue copiado; d) tocarse el oído con un dedo quiere decir que el *b-boy* no está poniendo atención al ritmo o que no muestra musicalidad; e) enumerar con los dedos manifiesta las veces que un movimiento ha sido repetido en el *set*; f) tocar el piso con los pies o con las manos indica que el movimiento ha sido sucio o que se cayó el *b-boy*; g) bostezar expresa que los movimientos en turno fueron muy aburridos o que les faltó energía o fuerza; h) los gestos de connotación sexual aluden al deseo de dominación; i) el gesto de decir “no” con un dedo apunta a que el movimiento no salió como el *b-boy* lo esperaba; j) señalar a la cabeza significa que el movimiento no tuvo originalidad; k) hay gestos más performáticos con los que el *b-boy* que los realiza aprovecha para burlarse o ridiculizar al oponente, valiéndose

Al fondo, de derecha a izquierda, *b-boy* Funky Maya; Jurado: *b-boys* Saw, Mafia, Alien Ness, Freezes y Thesis. De pie: dos *b-boys* del *crew* Footwork Hoxe. Al centro: Freski. Danza Urbana Generación Hip Hop, Cenidi Danza, INBA/Cenart, 2015. Foto: Fidel Romero.



muchas veces de algún aspecto físico o del baile propiamente; 1) cuando un *b-boy* aplaude puede estar expresando dos cosas, reconocimiento real de un paso que ha

sido ejecutado estupidamente, o énfasis sarcástico en que el paso ha sido ejecutado con torpeza o fue mal hecho, que no salió bien.

B-boy Saw nos recuerda que la gestualidad siempre ha estado presente en el baile, pero en su opinión, hoy su uso es desmedido, además, sin que se entienda el porqué y el para qué se hacen los gestos. Plantea que es muy común que cuando un *b-boy* famoso gesticula en una batalla, inmediatamente y por mimetismo, los demás lo empuen a copiar: “[...] si tú llegas a una batalla y te sacudes los tenis antes de bailar, a la siguiente batalla un 90 por ciento lo va a hacer”. Para él, muchos *b-boys* ven los gestos como un recurso o herramienta en las batallas, pero, desde su punto de vista, mal empleado: “[...] sienten que están ganando un punto por hacer la seña, aunque muchos jueces son influenciables, pero no es su culpa, es la culpa del organizador que los invita. Un juez que no tiene experiencia o se la *rifa*, o puede ser influido por los gestos o por el grito de la gente”.

Ahonda en su reflexión sobre el uso excesivo de la gesticulación:

Mucha banda no sabe cuándo está tirando unos *burns*, unas quemadas, en qué momento realmente alguien está repitiendo o copiando, en qué momento le tiene que decir a la gente que fue sucio, o sea, si tú me vas ganando pienso ¿Qué hago?, fue sucio, estás tocando, te choco los codos, me muerdo el dedo para que sepan que le estás copiando fragmentos a otra persona. Tienes que ser muy concreto en decir por qué, si no sabes de dónde viene lo que hizo otra persona, mejor no te metas en broncas.

B-boy Saw recuerda una anécdota de una batalla donde se usó cierta gesticulación, que sirvió como ejemplo y crítica al uso excesivo de gestos y ademanes:

La batalla entre los Boogie Night de Chicago, formado por el Escalibur,

Gorila y otro *b-boy*,

contra los Natural fue viral y todos los *crews* le llegaron a Coyoacán a verla. Deci-

dimos hacer una mezcla para estar todos con todos, porque de batalla casi se convirtió en evento. Dentro de la batalla, uno de los chicos de Chicago empieza a hacer unos *freezes* y unas transiciones bastante abstractas, y por eso se pensó aquí que tener un estilo era ser abstracto. Después un chavo de México le empieza a chocar los codos a uno de los de Chicago y le dice “Eres un copión”, porque estaba acostumbrao a que aquí en México podías utilizar esa señal si ibas perdiendo. El chavo de Chicago se encabronó y le dijo “¿A quién le estoy copiando, de quién es el *freeze*? ¿de quién es el movimiento?, ¿quién hizo esa transición?”. El chavo mexicano se sacó de onda. El de Chicago le dijo “A mí no me vengas con pendejadas, estos movimientos los hice yo y yo los trabajé”. Fue un aterrizón no solo para él, sino para todos.

Frick, por su parte, opina que “Hay gestos retadores, como confiado, seguro, enojado; si es un novato, hasta le aplaudo, si ya es experimentado, lo veo a los ojos y trato de tener un semblante tranquilo. Chocar los codos es copiar y siempre te la van a aventar porque la gente ve videos. La del suelo es que te caíste; levantar dos dedos significa que algo ya lo hiciste dos veces; el dedo de en medio, ya te la metí o cortar cabezas”. Shoker hace una reflexión interesante acerca del uso de los ademanes, que lo hacen sentirse en contradicción, ya que, por una parte, al ser la batalla parte esencial del Hip Hop, la agresividad es fundamental, pero al mismo tiempo, el *breaking* es para convivir:

Nosotros pasamos por varios procesos, al principio éramos muy confrontativos, nos gustaba estar diciendo de cosas, retar verbalmente; después nos dimos cuenta de que estaba mal porque nos metíamos con la persona. Lo dejamos de hacer y yo en lo personal me pregunté por

qué el *breaking* se había vuelto más agresivo hoy en día. En el pasado sabíamos que

el contexto social era fuerte, de pandillas y violencia; antes era lógico que fuera violento, porque era el contexto en que vivían esas personas, pero hoy no existe ese contexto. A mí no me ha tocado vivir esos contextos y entonces no tengo por qué ser agresivo; me dicen que me falta carácter, pero lo relacionan directamente con que no soy agresivo. Eso lo platicamos en el grupo y llegamos a la conclusión de que no necesariamente tenemos que ser agresivos para batallar. Decidimos quitar el prejuicio de decir batalla y ser auténtico cada uno de nosotros: Amorfo es muy sociable y eso hace cuando baila, yo soy más tranquilo y neutro cuando bailo, *b-boy* Gomita es muy explosivo y entonces él sí hace eso cuando baila.

La *b-girl* Soul B explica que no tiene ademanes o gestos para batallar, pero como generalmente sonrío en las batallas, la gente no sabe si se está burlando o lo está haciendo por nervios:

Una vez una amiga chilena me regañó porque tenía que estarme cuidando, no soy matona en las competencias porque en la vida siempre me ando riendo, y sería una contradicción entre la vida diaria y la batalla. He perdido porque no he tenido actitud matona, a menos que me hagan enojar en la batalla, pero por muy mal que me caiga la gente, mi actitud siempre será tranquila, nunca me vas a ver agresiva. Un sicario y un ninja tienen estilos diferentes, yo prefiero ser un ninja.

Entrenamiento, *jam* y batalla: las lesiones físicas

Para los *b-boys* y las *b-girls*, tanto el aprendizaje como el entrenamiento tienen varios objetivos, sobre todo sociales y físicos, entre ellos, son una forma de socialización y convivencia dentro de un grupo; son una actividad que genera identidad y sentido de pertenencia, pero también sirven para superar sus propias expectativas en el baile.

En la práctica del *breaking* propiamente, el entrenamiento es el momento adecuado para equivocarse, para perfeccionar ciertos pasos, desarrollar transiciones, bajadas, *power moves*, etcétera, de manera que en la batalla se ponga en práctica lo entrenado con la suficiente seguridad para controlar el nerviosismo y dejar que el baile fluya. En el *cypher* (que para la mayoría de *b-boys* y *b-girls* es el tiempo de la fiesta, de la convivencia) sucede lo contrario, se baila sin ningún tipo de presión, aunque algunas veces se puede transformar con cierta facilidad en batalla.

Es necesario recordar que en el pasado, por lo menos durante las primeras tres generaciones de *b-boys* en Estados Unidos, no existía el concepto de *cypher*, este fue posterior. Alien Ness ex-

plica: “antes íbamos a una fiesta a disfrutar y si veías entrar por la puerta a un *b-boy* que no conocías, sabías inmediatamente que iba a haber una batalla. Si tú no estabas quemando a otro *b-boy* solo estabas practicando, por eso yo no creo en el *cypher*”.¹⁹ Coincide Jorge Rekka, quien afirma categórico: “Antes no existía el *cypher*, solo empezaba la música y hacías un poco de *top*, no como ahora, que se la pasan saltando.

Antes la entrada podía ser un mortal o algo espectacular, un parado de manos por ejemplo, luego hacías un poco de *footwork* y luego ya venía el *power*, que son los helicópteros, con la cabeza, los *swipes*, y terminabas a huevo con un *freeze*”.

Una de las primeras adaptaciones que tuvieron que hacer los pioneros del *breaking* en México para que el entrenamiento fuera más provechoso, como recuerda Roberto Correa, fue: “observamos que poniéndoles a las chamarras una malla de plástico cuadrificada girábamos más, también por eso usábamos cartón o plástico, y como en Televisa el escenario era de madera, le poníamos talco para ayudarnos a deslizar los pies, o a los tenis, sobre todo para el *moonwalk*”. Jorge Rekka nos cuenta que en cierto momento tuvo problemas en la espalda por girar en el piso: “debido al golpeteo, me salió una bolita de grasa, hoy en día todo es más aéreo, ya no giran tanto, por lo que no es necesario que sea un piso muy resbaloso”. En el mismo sentido, el *b-boy* Miguel Marín señala que “todo ha ido evolucionando y perfeccionándose, han ido metiendo más ingredientes, empezó más como baile y hoy en día se les pide que siempre estén mirando a su oponente. En ese tiempo no lo manejábamos así, se trataba de ver quién hacía los movimientos más espectaculares y quién se veía más ágil. Todo se ha ido puliendo”.

B-boy Dieter nos precisa sus ideas sobre las diferencias que encuentra entre bailar en el entrenamiento, en el *cypher* y en una batalla:

Para mí entrenar es como cuando quieres ser boxeador, primero tienes que entrenar mucho y tener un objetivo. ¿Cuál es mi objetivo? Mejorar para estar en la competencia y en buen lugar; no decir “A ver si me sale”. Cuando era joven eso decía, “Yo quiero ganar”, y el entrenamiento tiene esa capacidad, primero que nada, de estar bien de salud, poner tu cuerpo en condición para estar en la batalla, porque allí tienes que manejar la presión y si practicaste bien, seguro te va a salir bien. El *jam* pues es una fiesta, ya no hay presión. Es como dijiste, hay una presión y, aunque no la quieras, te lleva a no pensar bien. Pero en el

¹⁹ Alien Ness, conferencia magistral “El arte de la batalla”, Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop, Aula Magna José Vasconcelos, Cenart, 29 de mayo de 2015.

jam no la hay, es una fiesta y hasta con los que no te llevas bien, te llevas bien porque ya no hay esa tensión. Por eso entreno. Estoy en un objetivo que es una competencia y ya cuando estoy en la competencia tengo que estar bien entrenado; eso me va a llevar a una presión, tengo que aprender a dominarla, porque ahí es donde empieza.

Justamente por los daños físicos que puede ocasionar la práctica del *breaking*, Dieter tuvo que dejar de bailar completamente por varios años, hasta que regresó en 2005 después de mucho entrenamiento, rehabilitación y fortalecimiento:

Dejé de bailar por una lesión fuerte en la cadera en 1999, aunque ya tenía dolores desde 1997, porque me caí en un mortal. Hacía *power moves* y en ese tiempo no te enseñaban, no había videos, tú inventabas el movimiento, y tampoco te prestaban una instalación deportiva, aunque quisieras pagar en un gimnasio, no te dejaban porque según lo ibas a rayar; tenías que hacerlo en el pasto o en la calle, y era golpe tras golpe [...] Ahorita los chavos tienen una ideología pero luego van a regresar a lo viejito porque es la base, no puedes quitar lo de hasta abajo. Es como el ballet, no puedes quitar todo lo que ya hay y hacer algo nuevo, lo puedes evolucionar pero te tienes que basar en lo que hay.

Cuando el *b-boy* Agni fue entrevistado estaba lesionado, debido a lo cual entrenaba de manera dosificada, sin *footwork* ni *top rock*, solamente trabajo con las manos; aprovechó ese tiempo para comer y dormir adecuadamente. Explica que, en tiempos normales, intenta practicar seis de los siete días de la semana. Su forma de entender el baile en el entrenamiento, el *jam* y la batalla coincide con la de la mayoría de los *b-boys*:

En el entrenamiento puedes practicar o hasta hacer ejercicio o repeticiones de un movimiento para fortalecer el cuerpo o tener control de eso, y eso no lo haces en un evento o en una batalla, los *trial* los haces para pulir. Aunque también en un entrenamiento puedes batallar con tus amigos para pulir tu estrategia de batalla o tu resistencia, o sea, en el entrenamiento haces lo que necesites. En un *jam* llegas a bailar; entre los *b-boys* de los ochenta de Nueva York hay una tradición

que es llegas a bailar y te conectas con la música, y es tanta la tradición que hasta tiene que ver con la vestimenta, cómo te ves presentable para los demás, es todo un rito, costumbre o fiesta. En un *jam* bailas y te conectas y eres tú, es dejar tu marca y verte diferente a los demás. En el *cypher* y la batalla se baila diferente, son cosas distintas. Antiguamente, cuando empecé a bailar, la batalla estaba más influenciada del *cypher*; actualmente la batalla está en otro nivel, antes las batallas eran como quemadas rápidas, como un *cypher*, salidas explosivas para quemar a tu oponente, igual y te tomabas tu tiempo pero se veía la influencia del *cypher*.

También *b-boy* Saw nos da su percepción acerca del baile en un entrenamiento, un *jam* y una batalla:

En un entrenamiento uno llega con la idea de progresar, ir avanzando, como ir a la escuela. En un *cypher* vas a llegar a mostrarte porque hay muchos personajes, muchos *b-boys*, tu vida personal se ve reflejada ahí, sacas el personaje que realmente eres tú. En la competencia sacas puras tácticas de batalla, le echas coco dependiendo de con quién te toque, si lo conoces o no lo conoces, de cómo vas a desenvolverte. Al principio dices “De a como nos toque, saco lo que tengo y ya”, pero todo va evolucionando y esto cada vez se va haciendo más competitivo.

Al igual que otros de sus colegas *hiphoppers*, Saw ha tenido lesiones por bailar, ninguna grave que lo haya obligado a dejar el baile, esguinces y desgarres en muñecas y tobillos: “Nunca hay que arrepentirse de hacer un movimiento, si no, mejor no lo hagas. Yo caí de nuca tres veces, en una ocasión dejé de oír por veinte segundos, hay que saber caer. Cuando ya sabes cómo funciona tu cuerpo, en primer lugar evitas hacer algo innecesario o de plano lo haces muy decidido”. Relata una anécdota que nos lleva a reflexionar en los estereotipos sobre el *breaking* que persisten en amplios sectores de la población. Al contrario de lo que algunos puedan pensar, es un baile formado por una técnica y gramática corporal sólidas, pero que todavía no han sido sistematizadas de manera que puedan formar parte de las currícula en escuelas profesionales de danza, y al mismo tiempo permitan resignificar el lugar de calle generalmente asignado al *breaking*:

Mi familia no se esperaba que me fuera a dedicar al *breaking*. Cuando me enteré del *breaking* yo estaba jugando en un equipo profesional de fuerzas básicas, se desintegró pero ya me iban a reclutar en un equipo de primera división “A” de Jalisco. Empecé a retrasarlo por el *breaking*, hasta que di las gracias y ya no fui. En mi casa dije que no me había quedado porque habían hecho otros filtros. Años después se enteraron de que me había ido por el baile. Por mediocridad o estereotipo, el director del equipo me preguntó que para qué me iba a lesionar tirándome en la calle como vago. Alguna vez mi papá me dijo eso cuando me vio haciendo movimientos poco comunes, pero al final me apoyaron. He tenido muchas broncas por practicar en la calle, es el pan de cada día: críticas, burlas de los vecinos, otros que dicen “Mira, se están drogando”, o “Mira, mientras bailan están viendo a quién roban”, pero los mayores problemas para entrenar en la calle han sido con la autoridad, policías, policías de plazas, porque no te saben decir una razón para quitarte, porque lo que no conocen, para ellos es ilegal.

Sobre el mismo punto, *b-boy* Osmer nos ofrece su punto de vista:

Un entrenamiento es para perfeccionar, pulir y corregir los errores que se presentan en una batalla; corregir el *flow*, pulir, escuchar la música. Los mismos miembros de tu *crew* te dicen las fallas que has tenido batallando. En la batalla cero errores, te cuesta el pase, tienes que ser bueno, que el error lo transformes en acierto. Si un juez te lo detecta, ya valiste. Un *jam* es para disfrutar, convivir y conocer, transmitir o llevarte algo tú también. Puedes ir con la mentalidad de disfrutarlo, también lo puedes ver como una forma de apoyar el evento de tus amigos; un *jam*, más que competencia, es convivencia. Un *cypher* lo veo de dos maneras: convivencia, interactuar con más *b-boys*, estar relajado, pero también existe el *cypher* del pique, quién va primero, yo gané la entrada; de un pique pueden terminar *cyphereando* dos solamente y a veces se transforma en una batalla.

Más que problemas por bailar o entrenar en el espacio público, Osmer expone que la verdadera dificultad fue conseguir los espacios. En esa época era tanto el gusto por bailar que solían juntar dos cajas de cartón donde venían empacados los refrigeradores o lavadoras, las unían, las *grafitiaban* y

sobre ellas bailaban. Cuando no había esa posibilidad, quemaban un Frutsi, lo aventaban en el lugar donde querían bailar, lo tallaban, y eso hacía que el piso quedara liso. Todo eso, porque no había muchos lugares para entrenar. Condensa así su experiencia de entrenar y bailar en la calle:

Sí tuve problemas con mi familia por bailar *break* en la calle; me decían “¿Qué te ganas con eso? Mejor ponte a trabajar”, lo veían con malos ojos. Yo les decía “Ahorita regreso, voy a bailar” y me contestaban “¿Y eso para qué?”. Implicó negociar con mis papás. Ahora es diferente, las propias mamás llevan a sus hijos porque ven muchos beneficios. Finalmente cedieron, dicen “Prefiero que esté bailando, sé dónde está, a que ande tomando en la calle o haciendo otras cosas malas”. No he tenido lesiones importantes por bailar, solo un dolor en el hombro, por lo que tenía que hacer un buen calentamiento. Actualmente estoy normal, pero cuando quiero hacer un movimiento siento un jaloncito y me lastima un poco. Conozco mi cuerpo y sé hasta dónde.

Para ampliar el punto de vista de los protagonistas acerca de las diferencias entre bailar en el entrenamiento, el *cypher* y la batalla, *b-boy* Balock nos comparte sus experiencias:

La definición del *cypher* es la conversación, tú haces una pregunta, yo respondo, tú encuentras algo dentro de esa respuesta y vuelves a preguntar otra cosa. *Cypher* es ese momento de conversación, los ánimos se pueden tensar en una conversación, y en el *cypher* puede haber batalla, se pueden prender los ánimos, lo importante es saber cómo continuar la conversación sin que se rompa la armonía del resto. En el entrenamiento estás en un laboratorio, en el *jam* estás en un laboratorio avanzado, es un trabajo de campo. La batalla es poner a prueba tu capacidad de respuesta, tu habilidad para resolver cosas. Es importante el ambiente, la conciencia y el cuerpo, ¿dónde están los jueces?, ¿cómo es el terreno?, ¿me gusta la música?, ¿el público es hostil o no? Tienes que estar al pendiente de todos los detalles a tu favor.

El *b-boy* Funky Maya nos relata lo vivido después de haber sufrido lesiones por bailar, lo que ilustra cómo el entrenamiento funciona también durante procesos de rehabilitación:

He tenido lesiones en la rodilla y meniscos por bailar, tuve que hacer rehabilitación; me decían que la cirugía era la opción, pero yo no quise, porque me habían dicho que no quedaba bien. Entonces me rehabilité haciendo folclor y corriendo, haciendo movimiento paralelo. Cualquier tipo de rotación en la rodilla me causaba mucho dolor. Empecé a retomar el *footwork* para fortalecer los músculos de la rodilla. Trabajo los dedos con una pelotita para el *footwork*, hay que estirar bien. Todo tiene que ver con fortalecer. Los músculos son el colchón del cuerpo porque sabemos caer en los músculos, cuando caes con los huesos ahí sí hay problema.

A decir del *b-boy* Friek, “el entrenamiento es como disfrutar, darte tu tiempo para equivocarte, para crear, repasar lo que tienes, pero debes enfocarte más en lo que no te sale, en donde te caes. Un *jam* es más como diversión, llegas con lo que traes, igual intentas cositas nuevas, pero es más convivir, disfrutar. En una batalla, a veces ni siquiera ando bailando, me estoy reservando para la batalla”. Se ha lastimado hombros, nudillos, rodillas; lo soluciona asistiendo con un doctor: “Cada que me duele algo, él me pone cosas, toques, trabajo completo y me he sabido cuidar. Nunca he tenido lesiones graves. Cuando ya no puedes hacer pasos que antes te salían bien, es mejor ya ir con un doctor. A veces sientes que te duele pero que si lo vas ejercitando se puede curar solo”.

B-boy Scarf sintetiza su forma de ver el baile en un entrenamiento y en la batalla, así como los problemas físicos que ha tenido por su práctica de *breaking*: “En el entrenamiento no hay presión y en la batalla tienes que bailar muy limpio y con fluidez. Me lesioné la clavícula por pasar de un *flare* a un *windmill*, no entró bien el cuerpo, mi hombro chocó con el piso y me astillé la clavícula. Intenté solucionarlo con un huesero pero no la libré y entonces me llevaron al hospital; dejé de bailar seis meses. El dolor es lo que determina si vas al doctor o no”.

A pesar de su corta edad, *b-boy* Shoker ya tuvo lesiones fuertes en una práctica, lo que le impidió seguir bailando por dos años:

Estábamos en un estacionamiento, eran las siete de la mañana, hacía mucho frío, había un movimiento escénico que yo hacía y ahí fue cuando me lastimé, tuve esguince en la muñeca derecha. Cuando retomé el baile, en mi cabeza siempre

había inseguridad, esa parte se quedó mucho tiempo, hasta hace poco. El pensamiento que la mente manda al cuerpo tarda diez décimas de segundo en llegar, si tú piensas en mover la mano, tarda ese tiempo en moverse, entonces dicen que cuando bailes trates de que tu mente esté vacía y dejar que solamente el cuerpo responda a los estímulos; trato de vaciar mi mente para que el movimiento sea más honesto. Apenas la semana pasada dejó de dolerme el esguince de segundo grado. También me dislocó el hombro izquierdo. Siempre trato de ir con un doctor.

Como parte de su formación de bailarín contemporáneo, Shoker entrena descalzo, solo con calcetas, ya que se siente más cómodo y obtiene mejor sensación de peso. Alguna vez pensó batallar de esa manera, pero no lo ha hecho por temor al prejuicio de algunos *b-boys*, sobre todo de los mayores.

Para la *b-girl* Soul B el entrenamiento es un laboratorio donde se puede crear y equivocarse. En un *jam* se baila para disfrutar y dejar que fluya lo que vaya sintiendo; en cambio, en una batalla ya hay que ser competitivo. Recupera las palabras de uno de los personajes que más ha influido el baile desde otra disciplina: “Hay una frase de Bruce Lee que dice ‘No tienes que pensar en perder o ganar, en el camino te saldrán las herramientas para ganar o perder’. En un *jam* nadie me está juzgando y en una batalla sí te están juzgando”. Afortunadamente ella ha tenido pocas lesiones: alguna vez se le salió el líquido de la rodilla y tuvo dificultades para caminar y bailar. También relata que durante el Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop, estaba en un *cypher*, “un amigo se atravesó e hizo que mi dedo se torciera y se dislocó; me lo entablillaron y ya no pude bailar. Generalmente no hago cosas que me pongan en riesgo, tengo mis mañas para caer y no lastimarme”.

La *b-girl* Kepsa nos relata su experiencia en el mismo tema, al mismo tiempo que nos deja entrever su formación como psicóloga:

Una batalla es diferente porque tienes los nervios propios de la batalla, yo todavía tengo nervios, estás contra alguien, unos dicen que la batalla es contra ti, pero la realidad es que también estás viendo a alguien que te está retando y haciendo cosas que debes superar, y eso influye en cómo te estás sintiendo. En una batalla tienes que manejar tres emociones: una de perra contra quien te toque, de ruda, de mala, de intimidar contra quien estés; otra de generar asombro al

público, y la otra es como de coqueteo de que tú eres la mejor y que tienes que ganarte al juez. Si tienes estas tres emociones, es probable que tengas la batalla a tu favor. En teoría un juez debe ser imparcial, pero somos humanos y a veces no pasa así. En un *jam* o fiesta es diferente porque estás gozando, a reserva de que te reten, es pasarla bien; a veces me salen cosas más chidas porque estoy más suelta, toda la gente está bailando y pasándola bien. En un entrenamiento te das el tiempo de hacerlo por pasos, más despacio, cortar cosas, no tienes el mismo nivel de energía que en un *jam* o una batalla.

Al igual que sus compañeros de baile, Kepsa ha tenido lesiones que la han obligado a dejar de bailar por periodos:

La primera fue en una rodilla, muy extraño, porque estaba haciendo *footwork*, me paré y me dolió, primero ligero, pero se fue incrementando; estaba en una práctica, no era fuerte. Fui al doctor, tenía un esguince y me pusieron férula; después de la rehabilitación no podía subir escaleras, quise hacer una sentadilla con la misma rodilla pero me volvió a doler, me aluciné, dije “Ya no voy a poder bailar”, tenía 19 años. Luego estaba haciendo *street show* y entre show y show me puse a hacer un mortal, estaba haciendo *flip* mortal y me dije “Sí me lo aviento”, pero me arrepentí, iba en el aire, ya había girado, me dio miedo, quité la cabeza y caí sobre el hombro: luxación de la clavícula y el hueso se desacomodó, me pusieron un clavo. Un dedo no lo puedo estirar porque en el último viaje estaba batallando, el chico hizo su entrada y él iba saliendo pero se detuvo y ya iba de espaldas, y mi entrada fue hacia atrás, iba a hacer un *flip*, choqué con él arriba y mi hueso se fue de lugar, no me pude esperar y yo solita me lo acomodé porque estaba en otro país, no me podía esperar a ver qué pasaba. “Si no es ahorita se me va a enfriar y después me va a doler”, pensé. Fui al doctor un mes después porque vi que no mejoraba. Fue un golpe emocional muy fuerte porque era mi primera salida al extranjero; al principio lo quise negar pero después el dolor me recordó que tenía que ir al doctor. Afortunadamente no me clavé en esas broncas porque ya he vuelto a hacer los mortales y los *flips*. Me daba miedo pero ya los hago otra vez.

El estilo

El estilo es uno de los recursos de interpretación que más trabajan los *b-boys*. Es sinónimo de ser original, de no copiar, que por su baile un *b-boy* pueda ser identificado; al

mismo tiempo les genera cierto prestigio y reconocimiento entre sus colegas. Para lograr un estilo entran en juego muchas técnicas corporales, además de las habilidades y destrezas, pero sobre todo, la creatividad e improvisación. “A través del estilo los practicantes se ganan el distintivo de *b-boy* o *b-girl*, 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 solo la dificultad de los movimientos, sino quién tiene o carece de estilo”.²⁰

Bajo esa premisa, Ernesto Miranda reconoce que no existe un estilo mexicano para bailar *breaking*, sino un estilo mundial, lo cual significa, desde su punto de vista, que si lo ven bailar en China, así lo van a ver bailar en México. En el mismo sentido, Jorge Rekka señala: “No se puede lograr un *breaking* con estilo mexicano porque tienes que hacerlo como si fueran pasos de gimnasia, por ejemplo, los *gigantes* es una técnica en la barra y tienes que hacerla igual. Lo que un *b-boy* puede hacer es agarrar un paso y perfeccionarlo o ponerle su estilo, porque nadie inventó nada, ya todo está inventado”.

Desde otra perspectiva, Shoker afirma que crear un estilo mexicano en el baile es difícil:

Cada cuerpo es diferente, en cada ciudad se vive un contexto distinto, en nuestro contexto bailamos muy rápido, hay gente que baila más despacio, es difícil encontrar un estilo mexicano, en Aguascalientes es muy tranquilo, un estilo específico es difícil porque cada cuerpo es diferente. Cada persona tiene que ser leal, estilizar las cosas no es adecuado, es algo superficial, más bien es la esencia que cada uno tiene, dentro del *footwork* hay *air footwork*, *power footwork*, diversos ejemplos de *footwork*, ¿cómo se desenvuelven? Hay que llenar con esencia el estilo.

Por su parte, *b-boy* Friek piensa que en México no hay un estilo propio para bailar *breaking*:

No hay un estilo mexicano de baile. Nos hace mucha falta la técnica en nuestro baile. Brasil tiene una identidad brasileña, sus tatuajes, su cara con bigotes, un *flavor* chingón, la samba, la capoeira; yo sentí que quedé a deber allá, aunque sé que me falta definir un estilo mexicano. Nos falta trabajar en nuestra parte

²⁰ Giselle G. Alvarado Hernández, *op. cit.*, p. 108.

cultural. Gané un evento “Al son que me toquen” porque me pusieron música de mariachi y empecé a improvisar pasos de folclor con *break*. Me gusta que cuando voy a otro país me digan “Eres mexicano”. Siempre vemos videos de Europa o Estados Unidos y todos nos queremos parecer a ellos.

Kepsa opina que todavía no hay algo nuestro que se esté proponiendo:

Un estilo mexicano no lo sé, es complicado decirlo, el estilo no es algo técnico que digas ahí está, es algo que se da en general pero no puedes definirlo claramente, surge de la mano de todo el peso que cargas: historia, cultura, etcétera. Hay mucho de donde pudieras tomar, nuestra raíces mesoamericanas, pero como un *background*, ahí está, es como encontrarnos a nosotros, tenemos otra historia, ¿qué tenemos?, ¿qué vamos a dar, a ofrecer? Cómo decimos “Aquí estamos, somos México y somos diferentes a Europa, a Estados Unidos”. No hay un estilo mexicano pero no se puede definir en general; en la medida en que se proponga algo, se va a ir dando.

B-boy Agni ve dos posiciones para hablar de un estilo mexicano. Por un lado, quienes piensan que “nosotros somos originales y aprendimos de nuestra generación, somos crudos y batallamos. Este pensamiento no reconoce ideas básicas, sencillitas, que son hermosas. Dicen ‘¿Eso qué?, cualquiera lo hace’. Y por otro lado están los que consideran que el *flow* es importante, reconocen diferentes niveles de baile y se preocupan por no cortarlo, por tener los menos errores posibles”.

En otro sentido, para Saw sí existe un estilo mexicano de *breaking*, pero que todavía se está construyendo: “Para ver si hay un estilo mexicano tienes que quedarte más tiempo para mirarlo, hay que ver al Maya, a Agni, a Samuel, a Paquillo, a Cirujano, a Baby, a Hill. Más allá de nombres, hay una peculiaridad del *b-boy* en México: todos somos bien pinches aferrados. A lo mejor todavía no se define claramente el estilo, pero sí existe”.

Balock lanza una propuesta de cómo podría construirse un estilo mexicano de *breaking*:

¿Estilo mexicano? Muchos se clavan en competir, en sacar cosas muy cabronas, hay pocos *b-boys* en todo el país y a algunos les gana la soberbia, son buenos pero no quieren ayudar a los que empiezan, tienen pique, ellos dicen que en la competencia les tocó ver a varios chavos que tienen talento pero están bien locos. Nuestro estilo mexicano puede ser rescatar nuestras raíces, no que te

vayas tan profundo, antes se bailaba charanga, ríbirí, ¿por qué no juntarlo con *breaking*? ¿Por qué no meter chinelo con *top rock*? Si hacemos una cumbia nos reímos, pero es lo que bailamos. A los

b-boys mexicanos en el gabacho los identifican por su temple en el *cypher*, aquí si quieres entrar, empujas, te clavas, no pides permiso.

B-boy Maya opina que todavía no hay un estilo propio de bailar *breaking* en México:

En Estados Unidos hay un estilo del este o de Florida o de Texas, y de Los Ángeles, pero tiene que ver con los grupos. En mi grupo es diferente, hablamos de una ciencia, manifestamos particularidades de la dinámica del movimiento, cómo está conectado con la energía. Otros grupos, por ejemplo los finlandeses, son de detalles, de *footwork*. No todos lo vemos como el *b-boy* mexicano, tal vez antes sí se podía ver el estilo. Por ejemplo, Agni viene de otra tradición, estaba haciendo más *top rock*, y sus *freezes* y *footwork*. El estilo va más con los grupos, no tanto como país; yo no diría “este es el estilo mexicano”, hay cosas que sí, como los chistes, pero es más de la mentalidad de los grupos.

Para la *b-girl* Soul B no existe un estilo mexicano de *break* y afirma que, para lograrlo, tal vez haya que regresar a las raíces:

Somos ricos culturalmente, pero no lo explotamos, no lo aprovechamos. Ven videos de gente de afuera, no buscan una identidad propia, no crean en base a lo que hay aquí o lo que pueden explotar culturalmente. En Rusia tienen su baile típico y lo supieron explotar; en Japón también, en la primaria les enseñan artes marciales y flexibilidad. Falta que regresemos a nuestras raíces, darle una identidad a tu baile en base a lo que hay aquí. México no tiene una identidad propia, solo hay *b-boys* que sí tienen una identidad propia. Todos quieren ser como el *b-boy* del momento, pero no entienden por qué está ahí. El *breaking* está sano,

pero le falta darle de comer, no hay creatividad, bailan todos igual, los mismos pasos, hay buen nivel físico, pero no mental.

B-boy Osmer comenta: “[...] algunos dicen que tenemos un atraso de veinte años, hay que recortarlo, hacer un estilo mexicano, las redes nos crean a nuestros ídolos, ya no queremos ser nosotros sino el de YouTube”. Opina que actualmente no existe un estilo de baile mexicano, sobre todo por el exceso de videos en la red; sin embargo, piensa que ese estilo está en proceso de construcción:

Las redes no nos hacen crear, sino modificar un paso, no nos permiten crear cosas nuevas, hay que dejar de idolatrar a otros, ellos son ellos y tienes que buscar tu propio estilo. Sé mejor en alguna parte del *breaking*, enfócate en lo tuyo, en tu pasión; no es malo ver un tutorial, pero solo como motivación, no copies. Como aquí no hay eventos grandes, de talla internacional, tal vez sí existan *b-boys* mexicanos que estén inventando pasos, pero como no trascienden, ahí se quedan, tal vez en otro evento grande alguien hizo algo parecido, pero a ti te van a decir que tú fuiste quien lo copió.

Los eventos de Hip Hop

Los eventos, festivales o encuentros donde se presenta el *breaking* son la manera en que la comunidad de *b-boys* y *b-girls* crea un tiempo y espacio para convivir, mostrar su trabajo, reconocerse y medirse con sus iguales. Cabe señalar que, si bien muchos eventos intentan reunir a los principales elementos de la cultura Hip Hop (DJ, MC, *b-boying*, grafiti y *beatbox*), en la cotidianidad estos no conviven entre sí, como fue el espíritu de Afrika Bambaataa al congregar esos elementos en una misma cultura. En México, cada área artística ha marcado su propio camino de crecimiento y difusión de sus actividades.

En la actualidad hay tres tipos de eventos de *breaking* en nuestro país. En primer lugar, los que organiza la comunidad con sus propios recursos y que en algunos casos cobran una cuota mínima de recuperación para garantizar música, premios y jueces. Por otro lado, aquellos también organizados por la comunidad, pero que ya han conseguido patrocinio de instituciones, asociaciones y empresas privadas. Por último, los generados en el marco de una institución cultural o empresa privada, con el apoyo y asesoría de la comunidad de *b-boys*.

Son tantos los eventos de *breaking* que se llevan a cabo en nuestro país, “que ya casi por semana sacan un volante, tomando en cuenta los pequeños, que casi son considerados como un *jam*”, nos dice el *b-boy* Balock. Efectivamente, basta con echar una mirada a las redes sociales para notar que, afortunadamente, son numerosos los eventos de *breaking*, con diferentes magnitudes, tamaños, trascendencia y objetivos. Uno fue el Jam por Mina, que organizó la comunidad para apoyar y solidarizarse con el *b-boy* Friek por un problema familiar; otro, el realizado en homenaje póstumo a uno de los grandes MC’s de México, Kaozz †.

Por lo general a los *b-boys* y *b-girls* les preocupa mucho la organización de un evento porque puede afectar a la escena del *breaking*, sobre todo cuando se traen invitados del exterior, que regresarán con un buen sabor de boca a su país, o bien, deseando no volver al nuestro. Básicamente la causa de esto último sería el incumplimiento de acuerdos pactados o haber sido un mal anfitrión. El *b-boy* Osmer describe:

Algunos organizadores quisieron crear ciertas normas para que todos los eventos contaran con calidad. Hay eventos donde casi ponen una bocina de tamales, hay desnivel en el piso, no hay para hidratarse, los jueces traen un pedacito de hoja y se están peleando por una pluma. Es mejor que haya algo que te apoye y regule tu evento, y que estén de acuerdo todos los organizadores, tal vez llegar a crear una asociación. Los pequeños *jams*, que podrían ser muy productivos, los están dejando solos porque la mayoría está esperando un evento grande, o bien, no asiste porque están muy mal organizados.

Esta reflexión pone el dedo en la llaga sobre la relación que se está construyendo entre quienes asisten a eventos internacionales o nacionales, con presupuestos más o menos grandes, y quienes acuden a los pequeños, o *jams*, como los llama

Osmer, que realmente son la base o célula con la que el *breaking* podría fortalecerse, desde abajo, más personal y con calidad.

Miguel Marín toca un tema polémico en cuanto a la realización de los eventos; se trata de la claridad que debe haber en lo que se entiende como Hip Hop desde la perspectiva comercial y la “real”, y pone un ejemplo:

Hay un evento que se llama Nacional de Hip Hop. Yo estoy en contra de ese evento porque es el que se ha encargado de desorientar y destruir muchas cosas, confunde a las nuevas generaciones y ellos piensan que eso es Hip Hop. Deberían decir “Nada más les vamos a permitir estos estilos de baile que es Hip Hop y estos estilos de música que es Hip Hop, y esto sí va a ser un evento real de Hip Hop”, pero no, ponen lo que está de moda, *club styles* les dicen. Es el evento más popular pero está destruyendo muchas cosas.

Roberto Correa aporta su experiencia como *b-boy*: “En los ochenta no había eventos de *breaking*, solo en el *underground*. En los noventa había en el Rodeo de Santa Fe, ahí veía batallas de chavos, me acercaba y les decía que yo era de la vieja escuela. Sí había lugares para batallar pero muy en el *underground*”. *B-boy* Dieter también expone su punto de vista sobre la organización de eventos:

En México no tenemos la cultura de hablar de frente, hay mucho “dije y me dijo”. A veces empiezan a hablar mal de un evento, pero también a veces los eventos no cumplen con lo que prometen y luego ya no va la gente a uno bueno por haber ido a veinte malísimos. A veces para entrar te piden un juguete como

cooperación y eso está bien, pero hay que diferenciar un evento de caridad de uno profesional. Por ejemplo, Generación Hip Hop se me hace que es como un IBE.²¹ A veces la gente se separa por eso, confunde el evento con la vida normal. Me ha tocado ser juez y por eso a veces me odian.

Después de la etapa “oscura” en la que el *breaking* casi desapareció del espacio público, gracias a la dedicación y esfuerzo del *b-boy* Manolo para seguir promoviéndolo, se empezaron a organizar diversos eventos de Hip Hop. Para muchos, el Battle Sonic fue fundamental para el desarrollo de la actual escena mexicana de *b-boys* y *b-girls*, pues gracias a él, la comunidad tuvo un espacio donde se pudo conocer, establecer redes de acción y diálogo e intercambiar experiencias:

En el año 2001, cuando el *breakin'* comenzaba a tambalearse de nuevo, surge en Cuajimalpa una competencia que marcaría un nuevo rumbo en el ámbito del *breakdance*: Battle Sonic. Fue la primera vez que una competencia reunió a todos los *b-boys* del país, e inyectaba nueva vida al movimiento en México. A partir de ahí, en diversas partes del país comenzaron las competencias a nivel nacional. Estamos orgullosos de haber sido gran influencia para que desde entonces hasta la actualidad cada vez surjan más y mejores competencias de *breakdance*.²²

Como lo corrobora el *b-boy* Agni, “El Battle Sonic es un evento sumamente importante porque, gracias a él, todos los *b-boys* se conectaron. Lo organizaron los *b-boys* Thomas y Roca. Estaban casi todos los *crews* ya nombrados, incluso los de la vieja guardia. No todos estos grupos se conocían entre ellos,

²¹ Se refiere al Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop organizado por el INBA, Cenidi Danza y Cenart, y a que tenía similitudes con el IBE (International Breakdance Event), organizado en los Países Bajos y calificado como uno de los mejores del mundo, donde conviven y se comunican los *b-boys* de todo el planeta. Se caracteriza por tener diferentes actividades simultáneas, como conferencias, música, batallas, exposiciones, talleres, etcétera.

²² Tomado de la página de Facebook Battle Sonic México.

se conocían los de Guadalajara, Distrito Federal y tal vez Monterrey. Por ese evento todos se enlazaron. Fue el primero que trajo a un *b-boy* de fuera: Kujo. Yo organizo junto a mi *crew*, Phaze II, el Funkmasterz”. En el mismo sentido opina *b-boy* Osmer: “El Battle Sonic lo hacían el Thomas y el Roca del *crew* Aniquilación Squad y es el evento más importante de México. Fue el primero y juntó a todos, fue el primero que trajo a un extranjero, Crazy Kujo. Llegaban camiones de chavos, y eso que fue en un gimnasio que estaba hasta Cuajimalpa. Parecía artista el Kujo, traía guaruras, todo mundo quería tocarlo y pedirle autógrafa, solo lo habías visto por videos, esto fue en el 2003”.

Ya antes se habían empeñado esfuerzos por organizar un encuentro en México que conjuntara los cuatro elementos más comunes de la cultura (DJ, MC, *b-boy* y grafiti): el Primer Festival Nacional de Hip Hop. A principios de los años noventa, en Cuautitlán Izcalli se comenzaban a hacer pequeños eventos de Hip Hop como parte de la escena que se iba desarrollando, ya que la primera oleada de *breaking* en el país comenzaba a decaer. Evidentemente, en su revitalización tuvieron un peso muy fuerte las discotecas móviles, las “luz y sonido”, entre otras, Patrick Miller y Polymarchs. Los grupos de rap intentaban abrir espacios para su práctica cultural, como fue el caso de Sindicato del Terror, La Cuarta Cuadra, Rapaz, Sociedad Café, Kartel Aztlán, Petate Funky, Crimen Urbano, Complot Urbano, Gente Loca, Caballeros del Plan G, Riverside y Control Machete. Como ya fue mencionado, la proyección de películas sobre el Hip Hop había sembrado gran interés en los jóvenes por esa cultura: *Beat Street* y *Style Wars* con su icónica batalla entre el Rock Steady Crew y Los Dynamic Rockers.

Como parte del trabajo de campo, tuvimos la oportunidad de entrevistar a uno de los organizadores del Primer Festival Nacional de Hip Hop, Ignacio Martell, quien ha realizado investigación sobre el Hip Hop



Cartel de difusión del evento Battle Sonic, 2003.
Colección: Facebook oficial de Battle Sonic México.

y ahora se dedica a la búsqueda y recuperación de discos de vinilo (*diggin'*, actividad también conocida como “escarbar”), así como al estudio del cómic. Nos cuenta Martell:

Un día estábamos en un evento de *break* en El Vulcano, les digo que en Europa se va a hacer la Battle of the Year y “hay que intentar hacer una batalla nacional de *breakdance*”. Se lo platicué a Manolo [...] les dije “Vamos a hacer una competencia nacional”, y de repente hubo un evento en el Zócalo por parte de la delegación Cuauhtémoc y la Miguel Hidalgo [...] Manolo me presentó a varios de los que bailaban en Neza, volví a hacer contacto con Tony, con Jorge Rekka, con los Master Wavers, como que empezamos a juntar esa primera escena. Empezamos a ver lo de los premios, la logística para hacer batallas, que era una escena muy pequeña, eran batallas *freestyle* y exhibiciones, porque apenas se iniciaba. Dijimos “Van a ser como piques o batallas simuladas y exhibición”. Pensé en invitar a los raperos para que antes de que empezara lo de *break* rapearan unos dos o tres, una batalla. Esto fue como en 1996, 1997 [...]

Fui al Instituto de Cultura del Injuve, en ese entonces estaba de director Inti Muñoz [...] En un evento llegan unas personas de la delegación Miguel Hidalgo y me dicen “Acá hay posibilidad de hacerlo en la Miguel Hidalgo, no en la Cuauhtémoc”, como era mi meta para que fuera algo céntrico; contactamos a los chavos de “Jóvenes por Miguel Hidalgo” que conocimos en el evento del Zócalo, nos juntamos y les dije “Traigo esta idea”, hice mi propuesta, ellos su contrapropuesta y nos fuimos adaptando, pero sí me dijeron “Si algo sale bien, lo hicimos nosotros; si algo sale mal, lo hiciste tú; si rayan o algo sale mal, tú eres el responsable” y me hicieron firmar una carta responsiva, hasta la fecha tengo una copia. Tuve que ir casa por casa, evento por evento, invitando a los escritores porque no tenían celular, ni WhatsApp ni Facebook, a los MC, y hasta fui consiguiendo algunos teléfonos de gente de provincia y por medio de algunos MC's, invitando a sus amigos, y yo directamente invitando a otros de provincia. En el caso del *breakdance*, una vez más hubo apoyo total, cuando hacíamos juntas casi siempre iba la gente del *breakdance* [...]

Fuimos a visitar las sedes y la más grande era logísticamente complicada, pero era la que tenía un escenario ya instalado como de piedra, pequeño anfiteatro, era grande y aparte estaba el teatro hasta el fondo y había una barda; empezamos a gestionar que nos dejaran pintar esa barda para que ahí pudieran estar los del grafiti [...] Elegimos la sede, nos la aprobaron y fui a invitar a todos los grupos; todo fue muy difícil [...] De repente sacamos un diseño de póster que parecía un cartel de lucha libre, con mi dinero saqué pocos ejemplares, se agotaron; después hicimos otro diseño y en ese momento el Instituto de Cultura nos dijo “Ya no te quisimos apoyar más porque no quisiste que se volviera un evento auspiciado totalmente por el gobierno y por el Instituto de

Cultura”, pero tenía que haber rock y ska y en ese entonces se hizo un circuito de tocadás que se llamó “Los siete pecados capitales, las siete tocadás capitales”, eran siete eventos patrocinados con mucho presupuesto por el Instituto de Cultura, se hicieron uno, dos, tres, cuatro, y el de nosotros fue uno [...]

Años antes yo había hecho un proyecto de un colectivo cultural que se llamaba “Mexside familia”, para apoyar la cultura Hip Hop y otros proyectos culturales; en otros momentos me apoyó el grupo Control Machete, su sello se llamaba Sones del Mexside y mi colectivo se llamaba Mexside familia y dije, “¿Cómo le vamos a poner al festival? Viva el Mexside, Primer Festival Nacional de Hip Hop”, pero “Jóvenes por Miguel Hidalgo” a fuerza querían cambiarle el nombre para que fuera tocada capital número siete o número tal. Yo me aferré a que se llamara Mexside Primer Festival Nacional de Hip Hop. Al final cambiaron todo mi diseño y le pusieron tal tocada capital; pusieron a una persona tipo coreana en el cartel y ya no tenía nada que ver con un evento de Hip Hop [...] Los *b-boys* preguntaban “¿En qué te ayudó, reparto los carteles?”. Íbamos con Los Primos, yo iba a donde ensayaban, Aragón, Azcapotzalco, les decía ‘ya viene el Festival Nacional de Hip Hop [...] Es el evento más grande y padre en cuanto a la cultura Hip Hop se refiere en México’ [...] Fueron los de *La Jornada*, canal 11 y canal 22 a hacer dos o tres cápsulas, yo fui el maestro de ceremonias; al no poder pintar [...] no hubo lo que tanto temía, ni vandalismo, ni ningún tipo de consumo de droga, ni alcohol, inaudito para un lugar totalmente abierto [...]

El evento fue de toda la escena de Hip Hop porque todos pusieron su granito de arena, medio complicados los MC’s y los escritores, pero la gente de *breakdance* fue la que dio el mejor espectáculo. Cuando me paré en las gradas y vi que todos estaban bailando, porque la idea era hacer un evento principalmente para los *b-boys*, vi todo en paz y tranquilidad, sin ningún tipo de control, ni seguridad ni nada, y me di por bien servido. Cumplí la misión y superé todas mis expectativas [...]

De ahí empezó a haber más eventos, eso calentó toda la escena en el país. Ese mismo día se repartieron como treinta *flyers* de otros eventos, cuando una semana antes, un mes antes, medio año antes, se estaba haciendo uno al mes, y ahora había veinte o treinta. El siguiente fue con toda la escena de la primera escuela de Cuautitlán Izcalli, en el Rodeo que está al lado de Mundo E; lo organizó el grupo VIP y empezaron a hacer los eventos de *breakdance* más grandes.



Volante del evento Kill the Beat. Colección: Manuel García Olmos.

El Primer Festival Nacional de Hip Hop se llevó a cabo el 15 de agosto de 1999 en el entonces llamado Parque Refinería 18 de Marzo (hoy Parque Bicentenario). Según Martell, tuvo una afluencia de más de cinco mil personas.

Otro de los eventos importantes, históricos, sin duda es el Kill the Beat que organiza el *b-boy* Manolo. Miguel Marín organizó uno para reconocer a algunos *b-boys* de la vieja guardia: Jorge Rekka y los Master Wavers. A él acudió Mr. Weegles. Asimismo, se dice que Agni y Manolo fueron los responsables de mostrarles el *breaking* a marcas como Red Bull y Puma, para conseguir patrocinios y organizar eventos nacionales e internacionales.

Sin duda, uno de los eventos de más tradición y plenamente acreditado entre la comunidad de *b-boys* y *b-girls* es el Boogie Master, organizado por el *crew* Other Side. *B-boy* Osmer nos platica su historia:

El Boogie Master lo creamos en un kiosco, y originalmente fue un evento político. Estábamos entrenando, llegó una persona del partido Convergencia (a veces la banda al Boogie Master lo conoce como el evento de Convergencia) para hacer proselitismo; ni me acuerdo del nombre de la persona del partido, nos pidió chance de tomarse unas fotos con nosotros y, aprovechando eso, le pedimos apoyo para hacer un evento. Lo hicimos y este señor llevó el sonido, las aguas

y el premio; yo conseguí el espacio, que fue el Centro Cívico de Santa Clara, pues ahí también entrenábamos en las tardes. Lo hicimos en aquel tiempo con falta de conocimiento, aunque en realidad todavía no tenía nombre.

No había redes sociales, nos fuimos sobre el volanteo, nos fuimos al Chopo, que en ese entonces era un hervidero. En aquel tiempo, si había un evento cada cuatro meses era mucho, y si querías hacer uno, tenías que ir a otro de rap y de ahí a otro y hacer la cadenita; con uno que te perdieras ya no sabías dónde se haría el otro, tenías que estar al tiro. El punto de reunión era Plaza Peyote [espacio que se encuentra al inicio del tianguis cultural del Chopo], ahí ponían un linóleo y bailaban, vendían videos de *break*, repartíamos volantes y nunca nos esperamos una respuesta de ese tipo.

El primer evento que hicimos fue un *boom* porque se atascó el lugar, lo hicimos de dos contra dos, muy leve, pero empezamos desde la mañana y era la noche y todavía no terminaban; fue todo un éxito. Boogie Master primera emisión fue en 2003. La segunda la hicimos en el mismo lugar, y ahí fue cuando le pusimos Boogie Master. Esta emisión la hicimos solamente entre el *crew*, entre Jeik y yo absorbimos todos los gastos. Estuvo con nosotros un sonidero, porque en ese tiempo no había DJ's. Yo organizaba la lista de piezas de *break*, les preguntaba a mis amigos si tenían alguna pieza y después quemaba el disco, porque para conseguir música también era un show, estaba el Myspace, el internet [no tenía] nada que ver con el de ahora. Yo le daba las indicaciones al del sonido a partir

de los discos quemados, él hacía las mezclas como yo se las iba diciendo, esas eran nuestras posibilidades. El evento era solo de *break*, y lo hicimos de *crews*.

Empezamos a planear, cambiar y organizar mejor. En ese tiempo ya había *b-boys* muy pesados, el Caver, Hill, el Borrego, el Cyber, el Caras, pero no había una hermandad como ahora, ellos se conocían en los eventos y luego ya cada uno se iba a su casa. Después nos dimos cuenta de que, si queríamos seguir haciendo el festival, teníamos que pedir apoyos. Empezamos a pedir una recuperación para hacer los pagos pendientes y les empezamos a dar un reconocimiento chiquito. Hasta ahora ha sido difícil, porque las instituciones te dicen "Es muy chiquito, ¿cuántas personas entran?, no me sirve, te pongo esto". Hasta la fecha seguimos negociando mucho, pero no hay un patrocinador que dé todo. Las grandes marcas lo que buscan es hacer rentable su marca, las grandes marcas nos han negado muchas veces. Alguna vez trabajamos con Red Bull, los dos primeros años del Boogie. Con Nike chocamos porque para ellos lo importante era el deporte y para los *b-boys* es el baile. El Faro Indios Verdes lleva cuatro años trabajando con el Boogie Master, nosotros ni conocíamos el lugar, nos lo mostró una amiga que ya había ido a los talleres. La condición que nos pusieron fue que les enseñáramos a los niños y está genial, porque ahí hay una duela. Después sacamos una cita y les enseñamos el proyecto. Ellos traían una mala imagen de los *b-boys*, de que se drogaban; hubo muchas trabas por esa imagen, pero al final de cuentas salió muy bien el evento.

En el 2006 pudimos traer ya a un invitado extranjero, *b-boy* Next One, apoyados por Red Bull. Por primera vez se pudo dar un taller en forma, él llegó a impartir mucha fundación; ahí se dieron las primeras batallas de *popping*, eso le dio impulso al festival porque esa banda no tenía espacio para bailar, al igual que las *b-girls*. Actualmente la parte más fuerte del Boogie Master es el *popping*.

B-boy Saw enumera algunos de los principales eventos que han permitido el desarrollo del *breaking* en nuestro país en diferentes épocas; lamentablemente, algunos de ellos ya no se llevan a cabo:

Beyond the Border, Reyes del Asfalto (de Kano y los Nation Breakers), Battle Sonic, Resurrection (organizado por los Style and Soul con Input, pero después lo convirtieron como en un encuentro, un *jam*), Kill the Beat, B-boy City, Danzas Urbanas de Salamanca. En San Luis está El Preámbulo, volumen III; el Quítate la Sed de Chimalhuacán. El Pastel lleva muchos años con el Archie y el apoyo de Jake Mate. Boogie Master con su 13ª edición; el aniversario de Sopitas con Huevo, año con año ofreciendo otras opciones a la banda; La Real Batalla en Mérida; CU en CU. Sin embargo, El Pastel, El Generación y el Boogie Master son los tres eventos más importantes de Hip Hop donde hay *breaking*. Hay muchos *jams* que son exclusivamente de *break* o de rap o de grafiti.

Para *b-boy* Osmer, los eventos más importantes son “El Pastel que organiza Archie, aunque es más nuevo, trajo a Fiusic del video *Evolution*. El Generación en esta segunda emisión. Con Reyes del Asfalto vino todo el Escuadrón; el Battle of the Year vino a México, LG Champion, también el primer evento

que hizo Red Bull que se llamó Face to Face en el Toreo de Cuatro Caminos, no era todavía el BC One, vinieron Crazy Legs y Lilou”.

Sobre el mismo tema, *b-boy* Balock opina:

Generación Hip Hop es uno de los eventos grandes, Reyes del Asfalto, Boogie Master, Planeta Rock, Latino Funk de Monterrey, Expresión Urbana, Funk Paradise de Mazatlán, B-boy City de Monterrey, El Pastel en Celaya, el de Salamanca, Paradise Battle de Cancún, Warriors on the Floor, que lo hacían en Puebla, Kill the Beat de los Spin Masters, Petate Session, que lo hacía Other Side, Beyond the Border, Aniversario de Twisted Flavors, Aniversario de Sopitas con Huevo de Tijuana, Flavor the Moon también de Tijuana, Hip Hop International, Sintiendo el Ghetto, El Arka, sin contar los chiquitos que llega a haber. Ahora ya casi por semana sacan un *flyer*.

A *b-boy* Funky Maya le vienen a la mente numerosos eventos:

Hay muchos eventos de Hip Hop donde hay batallas de *breaking*: Boogie Master, Generación Hip Hop, Real Batalla, El Pastel, Kill the Beat, Mejor Baila, CU en CU, los Aniversarios de Twisted Flavors, Reyes del Asfalto, Beyond the Border, El Arka, Callegenera en Monterrey, Red Bull BC One, Aniversario de Kadetes, en Cancún Paradise Battle, en Acapulco el que hace Ztimpy, Sintiendo el Ghetto. En México hay un evento mínimo cada tres semanas; a veces se empalman, incluso, ha habido casos en que hay dos en un solo día.

Para *b-boy* Friek, los eventos más importantes donde ha participado en las batallas son “CU en CU, Generación Hip Hop, Beyond the Border, Reyes del Asfalto, Boogie Master, B-boy City en Monterrey, Pastel en Celaya y eventos locales más pequeños. Gané un Seven to Smoke en Eslovaquia. También gané en Costa Rica. En Colombia gané el Hip Hop al Parque. El evento más viejo de Hip Hop es el Boogie Master”. Da su opinión acerca de los eventos internacionales como Battle of the Year, UK B-boy Championship, Freestyle Session, Red Bull BC One, B-boy Summit, IBE:

Son un escaparate, y si sales ahí tienes mucha chamba, aunque ahora todo lo quieren hacer muy futurista, se les olvidan las fundaciones. Esos eventos necesitan asesorarse con gente que sí sepa, como fue el caso del Generación, contigo, con Maya, sabía que había mucho conocimiento y eso permitió que el evento estuviera bien. A veces los organizadores hacen sus cosas, se les ocurren sus categorías, y los pioneros se enojan. Red Bull es un concepto de competencia e IBE

es más concepto de convivencia, tres días de fiesta, *cypher*, *jams*. El Generación fue como un IBE chiquito. Antes el estereotipo del *break* era hacerlo en canchas de básquetbol y ahora con lo del Cenart cambió radicalmente para la escena.

Soul B coincide con Friek:

Si llegas a esos eventos y la armas, tienes chamba. Los eventos internacionales son buenos, son reconocidos, lo que buscan es frescura; si haces puros *windmills* tienes que hacer algo que no hayan hecho, ahí toman en cuenta lo original de tu baile, tu personalidad y lo que das a entender a la gente, por algo son internacionales, son plataformas buenas. En México no lo saben aprovechar, los ojos del mundo están en México, pero esto lo han aprovechado los extranjeros, nosotros no lo sabemos aprovechar.

Por su parte, *b-girl* Kepsa expresa su punto de vista sobre los eventos internacionales de *breaking*:

El conocimiento debe generar conciencia. Los eventos pueden ser buenos si eres crítico, justo te puedes poner a analizar “ahí me piden esto y si mi tirada es ganarlo, sé lo que tengo que hacer”. Si eres bueno, puedes jugar con la misma regla y ahí le das la vuelta. Puedes tener las cosas estandarizadas, pero proponiendo cosas novedosas; son buenos eventos, le dan credibilidad al *breaking*, no la ideal, pero a veces en los *street shows* decimos que si nos ven bailar en la calle somos unos vagos, y si nos ven bailar en la tele somos artistas. Es una manera de llegar a la gente, pero entonces la gente de la calle tampoco es vaga, puede ser un buen trampolín.

De acuerdo con *b-boy* Shoker, los eventos internacionales “están homogeneizando el baile, pero no es culpa de las empresas, ellas hacen su chamba, que es hacer dinero y publicidad; uno debe ser consciente de que esa es su chamba y la de nosotros es tenerlo claro. Nos quejamos mucho de las cosas, pero ¿qué estás haciendo para cambiarlo? Yo llevo bailando siete años, la chamba de nosotros es decirles eso a los nuevos”.

Rompiendo estereotipos: el *breaking* en el escenario

Como ya se subrayó, el primer antecedente de la entrada del *breaking* al Palacio de Bellas Artes fue la experiencia del *b-boy* Miguel Marín, cuando

aproximadamente en 1995 trabajó con el coreógrafo Marco Antonio Silva, fundador de la compañía Utopía Danza Teatro, en aquella obra sobre el México profundo donde los bailarines lo veían mal, despectivamente. Sin duda, y a pesar de lo que nos platicó Marín sobre la discriminación, fue trascendental el momento en que se permitió que el *breaking* estuviera al lado de otras manifestaciones dancísticas en el Palacio.

Antes, los Master Wavers habían tenido la ocasión de bailar en el Palacio de Bellas Artes, en este caso afuera y con el objetivo de grabar un programa de televisión. Así lo evoca Ernesto Miranda:

Hace más de treinta años, los Master Wavers tuvimos la oportunidad de bailar en la explanada de Bellas Artes, cuando grabábamos un programa de canal 13 que se llamaba *Esos locos aventureros*. Nos entrevistaron en una escuela de baile que está enfrente de Garibaldi, la propietaria era la mamá de la novia de uno de los Master Wavers. Este programa le otorgó una entrevista a la señora en su escuela de baile y la novia nos avisó que iban a grabar. Terminamos de grabar en la escuela y el *host* nos pregunta “¿Qué les parece si nos vamos a la Alameda y ahí nos ponemos a grabar algo?”. Después nos fuimos al Palacio y los de la filmación nos grabaron desde un edificio de enfrente, desde el piso trece, haciendo nuestras rutinas en la explanada del Palacio, probablemente en 1984. Apenas llevábamos como un año de habernos formado. El programa difundía las actividades poco comunes de los mexicanos, y el *breaking* era una de ellas.

Sin embargo, la primera oportunidad de que el *breaking* mexicano actuara en la sala grande del Palacio de Bellas Artes, en una función formal, fue la presentación del *crew* Unik Breakers el 30 de junio de 2015, en el marco del Homenaje Una vida en la danza, organizado por el Cenidi Danza. Fue un parteaguas en la difusión del *breaking*, ya que permitió su dignificación e ir rompiendo con el estereotipo de que solo es para la calle. Después de la experiencia de haber organizado el Primer Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop, en el Cenidi Danza se consideró al *breaking* como una práctica dancística digna de participar en la función de gala, gracias a la sensibilidad e interés académico de su entonces directora, la maestra Elizabeth Cámara.

Este dato es sumamente importante en la historia del *breaking*, porque por primera ocasión el público pudo disfrutar en una función formal y de gala diversos estilos, incluido el *breaking*. El título de la obra fue *Zaifer (El círculo, un Zero lleno de 360 grados, lugar donde se logra la ceremonia)*, con música mezclada por el *b-boy* Funky Maya. El Unik Breakers contó con la participación de Miguel Rojas Luna “Funky Maya”, Daniel Aguilera Arista “Freezes”, Julio César Esparza Sánchez “Italiano”, Óscar Eduardo Patiño Vizcaya “Scarf”, Jorge Alberto Martínez Cruz “Friek” y Jesús Reynaldo Núñez López “Kodacho”.

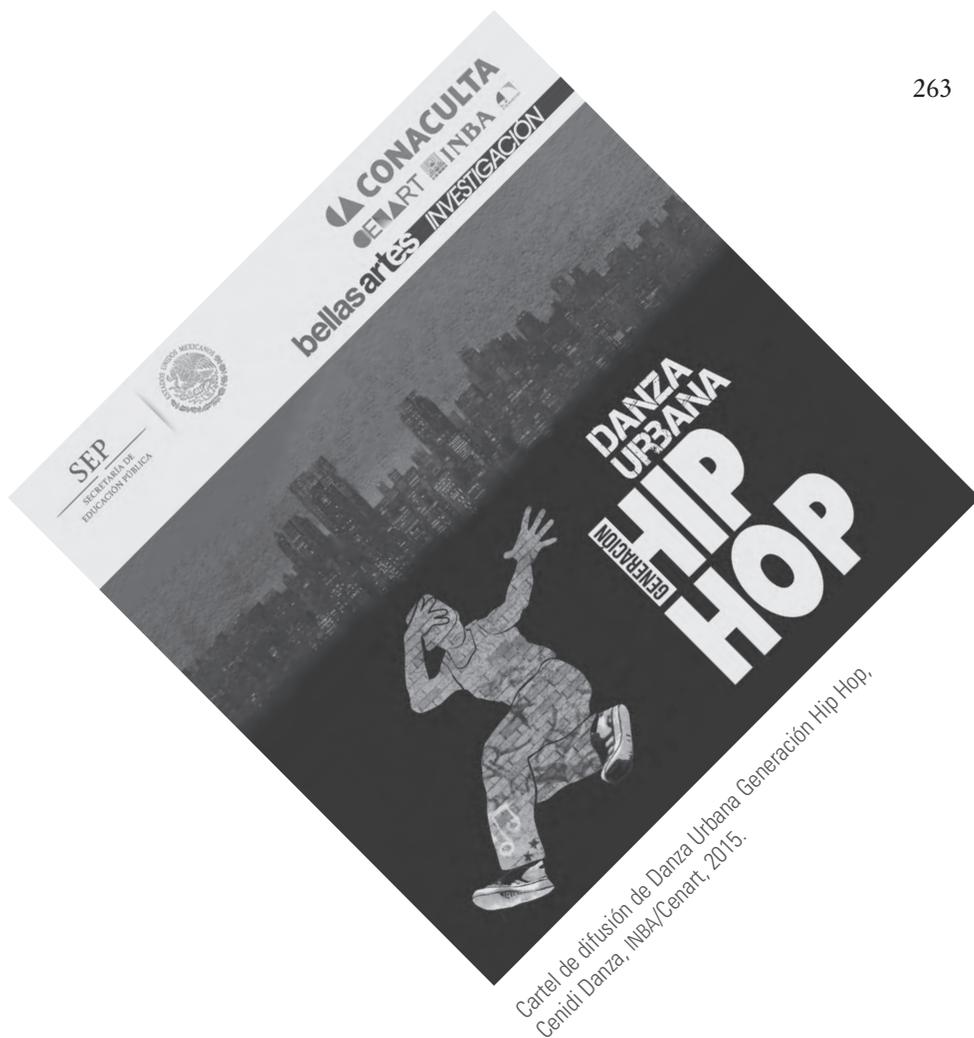


Crew Unik Breakers en el Palacio de Bellas Artes. Homenaje Una vida en la danza, Cenidi! Danza, INBA, 30 de junio de 2015. Foto: Alejandro Reyes.

Danza Urbana Generación Hip Hop 2015

Este encuentro surgió a partir de un proyecto de investigación formulado por el autor de estas líneas, sobre un tema que hasta ese momento no se había abordado en el Cenidi Danza: el Hip Hop en México. En diciembre de 2014, después de procurar un trabajo de *rapport* con la comunidad de *b-boys* y

b-girls en la Ciudad de México, debido a mi investigación que estaba en curso pero, sobre todo, al encontrarme con el *b-boy* Funky Maya, la maestra Elizabeth Cámara, para tora del Cenidi Danza, la maestra Elizabeth Cámara, para proponerle la creación de un Encuentro de Hip Hop cuyo eje principal fuera el *breaking*. Al contar con su apoyo, inmediatamente nos dedicamos a desarrollar otro proyecto donde se fundamentara su viabilidad e importancia. En el proyecto se remarcará la idea de que en el contexto social actual era fundamental que las instituciones culturales, donde se fundamente la idea de que en el contexto social actual era fundamental que las instituciones culturales, siguieran ofreciendo a los jóvenes espacios de reflexión, expresión, esparcimiento y comunicación, como una forma de generar alternativas sociales y artísticas. En ese sentido, Danza Urbana Generación Hip Hop se sumó a los esfuerzos por abrir espacios de discusión y convivencia. Después de ser revisado y aprobado por la Dirección del Cenidi Danza fue presentado a las autoridades del INBA, institución a la que pertenece el Cenidi, y a las autoridades del Cenart; recibimos su visto bueno casi de inmediato.



Antes de comenzar con los procesos logísticos y a destrabar asuntos de orden administrativo, me acerqué a La Nana, lugar donde Funky Maya impartía un taller de *breaking* y había logrado promover un día de práctica colectiva para los *b-boys* y *b-girls*, a fin de platicarle del proyecto e invitarlo a participar. Inmediatamente aceptó el enorme reto y empezamos a trabajar en la curaduría y la programación. El objetivo era crear un espacio de reflexión, discusión, difusión y convivencia entre los jóvenes, *b-boys*, *b-girls*, *crews*, investigadores en arte y ciencias sociales, y bailarines de diferentes áreas, con la finalidad de reconocer a los movimientos juveniles como formas de organización en constante cambio. Asimismo, se pretendía forjar nuevas formas de entender y disfrutar, con una visión amplia e incluyente, la cultura Hip Hop a través de uno de sus elementos, el *breaking* y, con ello, contribuir al desarrollo y conocimiento de nuestra cultura dancística, musical y visual.

Después de trabajar junto con *b-boy* Maya durante más de medio año, gracias a su asesoría, sus conocimientos y experiencia en la organización de otros eventos, como *Cultura Urbana* en Ciudad Universitaria, organizado por el Departamento de Danza de la UNAM, concretamos desde el nombre con el que se daría a conocer (*Danza Urbana Generación Hip Hop*), un programa general, presupuestos, hasta una lista de invitados nacionales y extranjeros.

El primer encuentro se llevó a cabo los días 29, 30 y 31 de mayo de 2015 en diferentes espacios del Centro Nacional de las Artes, gracias a la colaboración que se tuvo de todo el personal del Cenidi Danza (desde gente de apoyo en limpiadores, coordinadores de área, hasta la directora en turno y algunos investigadores), debido a que se realizaron actividades simultáneas. La programación se dividió en tres áreas temáticas: académicas, escénicas o artísticas y de difusión. En la primera se contemplaban conferencias magistrales con especialistas que compartieran nuevas teorías y formas de entender el movimiento

juvenil que gusta del Hip Hop y el *breaking*, mesas redondas en las cuales pudieran participar sociólogos, antropólogos, estudiantes de danza, *b-boys*, *crews* e investigadores afines, donde se discutirían temas relacionados con la cultura Hip Hop (enfocados principalmente al *breaking*). En las actividades escénicas

se propusieron clases magistrales, batallas de varios estilos acompañadas de un DJ (otras con grupos de música en vivo) y un maestro de ceremonias. Las actividades de difusión abarcaron la proyección de películas y documentales de temáticas afines al Hip Hop, sus principales protagonistas y en general el papel del *b-boy* en la conformación de una cultura dancística urbana. En paralelo, se propuso la presencia de grafiteros y una exposición titulada *Miradas de la danza urbana*, que incluyó fotografías, portadas de discos de vinilo, carteles y volantes, todos relacionados con el *breaking* en México.

V. RUPTURA Y CONTINUIDAD



Los espacios del Cenart que se utilizaron para el Encuentro fueron el Aula Magna José Vasconcelos, Plaza de las Artes, Plaza de la Danza y Foro Experimental Black Box de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC), Plaza Ricardo Legorreta y Zona de Columnas, Auditorio Blas Galindo, Salón de Usos Múltiples del Cenidi Danza, Salón Artístico de Danza y Teatro, Foro “ab” del Centro Multimedia, Salón de Ensayos del Teatro de las Artes y Sala THX del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

Las conferencias magistrales fueron “El arte de la batalla”, impartida por *b-boy* Alien Ness;²³ “Transnacionalismo y frontera cultural en el surgimiento del Hip Hop. El caso de la ciudad de Monterrey”, por José Juan Olvera,²⁴ y

²³ Luis Roberto Martínez “Alien Ness” es un *b-boy* que se ha ganado la admiración de las nuevas generaciones en el ámbito internacional manteniendo un estilo *funky* de la vieja escuela. En 1999 fue invitado al Salón de la Fama del Rock & Roll en honor a sus antiguos grupos, New York City Breakers y Rock Steady Crew. Ness ha aparecido en varios álbumes del DJ norteamericano y padrino del Hip Hop, Afrika Bambaataa, y en 2009 publicó el libro *The Art of Battle* (El arte de la batalla).

²⁴ José Juan Olvera es profesor e investigador del CIESAS-Noreste, sociólogo con doctorado en Humanidades con especialidad en Comunicación y Estudios Culturales. Su proyecto de investigación actual es sobre las culturas musicales del noreste, en particular el Hip Hop.



Mesa redonda "El breaking en México". De derecha a izquierda, los *b-boys* Freezes, Mafia, *b-girl* Kepsa y Funky Maya; Enrique Jiménez (moderador). Danza Urbana Generación Hip Hop, Cenidi Danza, INBA/Cenart, 2015. Foto: Alejandro Reyes.

"Estados Unidos de Norteamérica, una perspectiva del *B-boy*", por el *b-boy* Thesis.²⁵ En las mesas redondas se abordaron los siguientes temas: Narrativas del Hip Hop en México, moderador Javier Contreras; participantes, Luis Alberto Méndez, Mario Carreño, Enrique Jiménez y Miguel Olmos. La segunda mesa, El breaking en México, moderador Enrique Jiménez; participantes, *b-boys* Funky Maya, Saw, Mafia, Freezes y Kepsa.

Las clases magistrales estuvieron a cargo de Thesis (*breaking*), Vanessa Moya (*experimental*), Garay (*popping*), Roger (*house*), Balock (*kids Hip Hop*) y Funky Maya (*freestyle*). Los estilos de batallas que se realizaron fueron octágono (con Alien Ness como MC), *up rock* (con un *open jam* y música en vivo a cargo del grupo Jazzfalto), *kids*, *popping*, *house*, *concrete*, *freestyle*, *footwork*, *power move*, *experimental*, *b-girls*, *seven to smoke* y *crew vs. crew*. El Grand Slam Jam se desarrolló en el Auditorio Blas Galindo con las finales de las batallas *seven to smoke*, *experimental* y *crew vs. crew*.

²⁵ Thias López *b-boy* "Thesis", nacido en Tucson, Arizona, ha participado en diferentes *crews*, entre ellos Knuckleheads Cali, y con ellos ha viajado alrededor del mundo desde 2005, bailando, batallando y siendo juez de diferentes eventos. Creó un estilo dancístico personal llamado "Libertad técnica".

Se contó con la participación de los grupos Magisterio (rap) y Soul Sonora (funk), así como de Yir en el arte del *beatbox*.

Los organizadores directos del Encuentro fueron la maestra Elizabeth Cámara, coordinadora general; Enrique Jiménez y Funky Maya como responsables del evento; los DJ's Koper, Frenk e Ilmo; los MC's Kaozz †, Conker y Van-T. Los siguientes bailarines urbanos fungieron como jueces en diferentes estilos: Saw, Balock, Freezes, Funky Maya, Alien Ness, Thesis, Mafia, Roger y Vanessa Moya. La parte de grafiti fue cubierta por los artistas plásticos Sekta, Rank y Spia.

La exposición *Miradas de la danza urbana* tuvo como objetivo exhibir un fragmento de la vida cotidiana del Hip Hop, especialmente en su faceta de baile y música. Se exhibieron fotografías

de Víctor Román, quien plasma la espectacular corporalidad de los movimientos del *breaking*; una muestra de discos de vinilo que han acompañado el desarrollo del *breaking*, propuesta de Ignacio Martell; así como volantes y carteles de los eventos que la comunidad ha organizado a lo largo de su historia.

El Encuentro fue una de las actividades que más público ha tenido dentro del Cenart y fue objeto de diversas reseñas en periódicos impresos y revistas electrónicas; fundamentalmente, la comunidad de *b-boys* lo calificó como uno de los más importantes que se ha llevado a cabo en nuestro país.

Sobre el Encuentro, Ernesto Miranda opina: “La manera de preservar el *breaking* en México es haciendo más eventos, como el Generación Hip Hop de 2016; de hecho, después de este, en alguna ocasión que vi bailando a unos chicos, me reconocieron



y me dijeron ‘Tú bailas Hip Hop’, y fue porque me habían visto en el evento; me quedé sorprendido”.

Por su parte, el *b-boy* Osmer afirma:

La banda que tiene más tiempo tiene conciencia, pero mucha no la tiene, otros solo están enfocados a batallar y no les interesa lo que pase afuera. Nos afecta que no se haya vuelto a hacer el Generación Hip Hop; si me hubieras dicho hace diez años que aquí [en el Cenart] iban a realizar un evento de *b-boys*, no te la creía, porque están más enfocados a otros estilos de danza. Tuve la enorme fortuna de conocer a Roberto Correa en la mesa redonda sobre los pioneros del *breaking* en México, en el contexto del Generación Hip Hop. A los nuevos *b-boys* les digo “Yo me tardé diez años para vivir esta experiencia [Danza Urbana Generación Hip Hop] y tú dos; sin embargo, solo dices que estuvo chido el festival Generación, no te preocupa saber por qué ya no se hizo, mira lo que te tocó vivir”.

Danza Urbana Generación Hip Hop 2016

Después de haber concluido exitosamente la primera emisión del Encuentro, el *b-boy* Funky Maya y el que esto escribe emprendimos la organización de la segunda. Gracias al gran alcance e impacto logrados dentro de la comunidad Hip Hop, así como en la de bailarines de otras disciplinas y público en general, para esta segunda emisión se contó con el apoyo de la Sección Cultural de la Embajada de Estados Unidos en México y de las empresas privadas Red Bull y Puma, además del Cenidi Danza, INBA y Centro Nacional de las Artes. Justo esta relación que se consiguió entre los sectores público y privado, investigadores y artistas, fue un ejercicio vital en el reconocimiento de que, para alcanzar objetivos, es necesario replantear las relaciones entre dichos sectores. Como expone Lucina Jiménez, “Los neoliberales apuestan a la desaparición de todo lo relacionado con cultura porque no es rentable

y porque no arroja una clara relación costo-beneficio. Se apuran a pedir estadísticas, aunque luego su interpretación sea sesgada. Los estadistas piensan que fuera del subsidio nada es posible. Sueñan con el Estado omnipotente y omnipresente, su única preocupación es cómo conseguir subsidio. Yo creo que este dilema es falso”.²⁶

Una de las diferencias fundamentales de esta segunda emisión fue que a los tres ejes temáticos del Encuentro de 2015 se le sumó un cuarto, el educativo. Así, se agregaron varios talleres para niños y jóvenes: de *Rap* impartido por el MC Klopeida de Venezuela; de *Beatbox* a cargo de Yir; de *Street fashion* impartido por Ximbo, con la finalidad de enseñarles a los chicos a optimizar, adornar y hacer más funcional la ropa o vestimenta con la que practican o difunden el Hip Hop, y uno más de *Grafiti*.²⁷

Impartieron las conferencias magistrales especialistas y artistas de talla internacional: PopMaster Fabel, “Retumba: ecos del legado sagrado”,²⁸ Mariana Arteaga, “Coreografía colectiva en espacios públicos: otras formas de ocupación del espacio y visibilización del cuerpo”,²⁹ y Ervin Arana, “Ética del *cypher*”.³⁰

De las mesas redondas, en la primera el eje temático fue El Hip Hop en México: construyendo comunidad y ciudadanía; moderó Enrique Jiménez; participantes, Víctor Mendoza del colectivo Grafitiarte, Marcela Correa de ConArte, MC Facto de la Asamblea Popular de Hip Hop Activista, Ernesto Mota del colectivo Barrios sin Violencia y Jar-Comunal. La segunda mesa redonda se dedicó a la Escuela Pionera; moderada por Enrique Jiménez,

²⁶ Sabina Berman y Lucina Jiménez, *Democracia cultural. Una conversación a cuatro manos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 163.

²⁷ Originalmente a cargo de Rank, aunque por problemas personales no lo pudo impartir. Por tal motivo, el taller se transformó en un espacio de intercambio de experiencias, ideas y prácticas de grafiti entre los participantes.

²⁸ Jorge Pabón “PopMaster Fabel” nació en Spanish Harlem, en Nueva York. Es pionero de la escena del Hip Hop de Estados Unidos y forma parte de varios *crews* de prestigio, como el Rock Steady Crew. Aparece en la película de culto *Beat Street*. Es el primer *b-boy* estadounidense que ha bailado en Cuba y actuado en grandes escenarios, como el Lincoln Center.

²⁹ Mariana Arteaga es directora artística, creadora, curadora y performer. Desarrolla relaciones expansivas entre la danza y otras disciplinas, propiciando diálogos nacionales e internacionales. Su propuesta *Úmbal: coreografía nómada para habitantes*, comisionada por el Museo Universitario del Chopo, fue catalogada por la revista *La Tempestad* como la mejor obra escénica de 2015.

³⁰ Ervin Arana es un buscador y coleccionista de discos de vinilo para interpretarlos y mezclarlos como DJ de Hip Hop. Su estilo se caracteriza por traer *grooves* muy raros, poco comunes. Formó parte del Rock Steady Crew.

participaron los *b-boys* Roberto Correa, Ernesto Miranda, Jorge Rekka, Chavarín Manolo, Tony Cortés e Ignacio Martell. Bailarines de diferentes estilos, nacionales y extranjeros, impartieron las clases magistrales: Venum, Hong 10 y la *b-girl* Mis Lee, de *breaking*; PopMaster Fabel, *popping*; Ale Musa, la de *experimental*; Junuem, de *Hip Hop Dance*; la *b-girl* Kepsa, *Kids Hip Hop*; *B-boy* Balock, de *locking*; Spirit Rocker, de *house*, y Alan Marín, la clase masiva de Hip Hop. Nuevamente se



Pop Master Fabel impartiendo clase magistral de *popping*. Danza Urbana Generación Hip Hop, Cenidi Danza, INBA/Cenart, 2016. Colección: Cenidi Danza.

contó con Alien Ness como juez internacional, así como con los *b-boys* Cirujano, Osmer y Tony como jueces. Los MC's fueron Serko Fu, Will, Kaozz †, Iæk; los DJ's, Ervin Arana, Koper, Akira y Frenk. Las palabras del lic. Jorge S. Gutiérrez, responsable de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del INBA, sintetizan

con claridad el objetivo de la realización del segundo Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop 2016:

El Encuentro del año anterior resultó ser una experiencia académica y artística sumamente exitosa que cumplió con el objetivo de brindar un espacio de reflexión, discusión, difusión y convivencia entre jóvenes, *b-boys*, *b-girls*, *crews*, investigadores de arte y de ciencias sociales, lo mismo que con bailarines de diversos estilos. Esto posibilita el reconocimiento de los movimientos juveniles como forma de organización en constante cambio. Convencidos de que el Hip Hop es un movimiento cultural vivo, amplio, incluyente y en constante transformación, la segunda edición del Encuentro le dará un enorme realce a esta manifestación cultural. Este tipo de expresiones son una forma de generar alternativas sociales y artísticas para los jóvenes, así como una aportación a la reconstrucción de nuestro tejido social.³¹

Las dos emisiones de Danza Urbana Generación Hip Hop permitieron la apropiación de un espacio público (el Cenart) por una comunidad que en su gran mayoría no lo conocía. “El Generación”, como se quedó en la memoria de *b-boys* y *b-girls*, facilitó la resignificación de un espacio que por mucho tiempo les había sido ajeno, y desde lo institucional, fue un reconocimiento a una manifestación artístico-cultural generalmente concebida como de la calle y para la calle, a pesar de ser heredera de una historia profunda, así como poseedora de elementos técnicos que incluso algunos estudiantes de danza contemporánea consideran de alto nivel. Asimismo, se logró el propósito de acercar el Hip Hop a amplios sectores de la población, desde el público que gusta de la danza, pero no había tenido la oportunidad de conocer de cerca el Hip Hop, hasta investigadores, maestros, estudiantes y público en general.

A pesar de la gran cantidad de público y participantes que se congregaron en las dos emisiones, no hubo ningún tipo de violencia, vandalismo o

³¹ Producciones Pasión por la Danza, “Se realizó la segunda edición del Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop”. En línea: <https://produccionespasionporladanza.wordpress.com/page/59/?iframe=true&preview=true%2F2015%2F01%2F/> Fecha de consulta: 26-01-2018.

desmanes, gracias a que la comunidad Hip Hop tiene toda una estrategia natural de control de sus eventos, pues recordemos que justamente nació en la fiesta, en la diversión, pero también como una forma de generar sentido de pertenencia, aun en las condiciones más difíciles. Por ese motivo, en la emisión 2016 agregamos una actividad sumamente significativa, las fiestas PAUD (paz, amor, unidad y diversión, el lema del padrino del Hip Hop Afrika Bambaataa). Consistieron en que, al finalizar una jornada de actividades intensas, se llevaba a cabo una fiesta PAUD con la participación de un DJ y de un grupo en vivo, Jazzfalto. Lamentablemente, el Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop, por diversas causas, no ha tenido continuidad; esperemos que en otro momento se pueda retomar.

Estado de salud del *breaking*

Como una forma de reflexionar sobre la situación actual del baile, los *b-boys* entrevistados opinan sobre las cosas que se han hecho bien y en cuáles tienen que mejorar. Asimismo, lanzan hipótesis de las acciones que se deben tomar para preservarlo y difundirlo entre sectores amplios de la población; sobre todo, en el aspecto educativo, qué hacer para profesionalizarlo, de manera que su práctica tenga un mayor impacto en la sociedad.

Para comenzar, el *b-boy* Miguel Marín piensa que uno de los problemas actuales del *breaking* es que cualquiera puede poner su academia, aunque el hecho de ser un buen *b-boy* no necesariamente sea sinónimo de ser un buen maestro. Asimismo, explica algunas de las vicisitudes por las que puede pasar un *b-boy* en su búsqueda de independencia económica, a partir de su nivel y experiencia como bailarín:

Ser bailarín es inestable, a veces te sale trabajo, te sale bailar con un artista, a veces nada, a veces una convención, a veces nada, el trabajo más estable que tiene uno es dar clases. Entonces, si eres un buen *b-boy* puedes dar clases, vas a generar dinero para comer al día, pero si eres muy buen *b-boy* puedes viajar por todo el mundo, depende de cómo te muevas, las relaciones son importantísimas, cuidar los detalles; los contactos son importantísimos y que seas un buen *b-boy*, que conozcas y valores todo el rollo.

B-boy Agni considera que al *breaking* mexicano le falta unidad y que la forma como los percibe la gente sí influye en los *b-boys*. Afirma que la comunidad *b-boy* no está unida, o unos hacen más que otros: “lo veo desde *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz”. Percibe que muchas personas quieren obtener grandes ganancias explotando la escena del *breaking*: “FunkMasterz yo lo hice porque es un evento de mi *crew*, yo me dedico a hacer *jams* más chicos, cositas básicas y sencillas, recupero la esencia de la fiesta y la energía. Lamentablemente, en la gran mayoría de los *b-boys* de México no hay la conciencia social de la problemática del país. A los morros solo les importa ir y divertirse”.

Para *b-boy* Saw, el actual estado de salud del *breaking* es bueno, lo único que le falta es definición y esencia para que los *b-boys* de otros países quieran venir a conocerlo.

En opinión de *b-boy* Osmer, para consolidar el *breaking* en México es necesario profesionalizarlo y además que las instituciones abran su mirada e incluyan al baile urbano como forma legítima de baile. Pone como modelos al Instituto Nacional de Bellas Artes y el Centro Nacional de las Artes, por haber tenido la sensibilidad de apoyar el Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop.

Por su parte, Balock afirma que vivir del *breaking* es posible, pero complicado. Si un *b-boy* quiere ganar dinero con su baile, tiene que hacer activaciones, bailar con artistas, shows en general, y en el caso del ambiente cultural, se tiene que hacer mucho trabajo con las instituciones o con los grupos: “Para el show tienes que estar guapo, mamey, puedes hacer comerciales, *power* y va, a lo mejor no estás mamado, pero estás bien cabrón en tus trucos. Los que bailan en hoteles o cruceros, lamentablemente no hacen más del 30 por ciento de su capacidad y no experimentan”.

Balock, en términos generales, ve al *breaking* mexicano con buena salud, sobre todo por la realización de eventos como Danza Urbana Generación Hip Hop, “[...] pero hay que tener cuidado de que no se indigeste, que no nos ganen las tendencias, no dejar que nos ganen a digerirlo; los que son vieja escuela son los que tienen su chamba por lo que se está maquinando, o sea, si dejas a tu niño cuando tiene dos años y regresas cuando tiene veinte, ya te perdiste de todo”.

El *b-boy* Funky Maya tiene la percepción de que el *breaking* está saludable porque está activo, sustentado en los eventos que la propia comunidad organiza; sin embargo, opina, podría estar mejor si se profesionalizara el *breaking*: “Siempre se verá como el hobby, todos tienen derecho a bailar, pero también a tener un espacio digno, así como los de ballet tienen sus escuelas, es lo único que le falta a la comunidad de *breaking*, no es falta de dinero, es una escena activa; cualquier comercial, cualquier compañía, necesita *b-boys*; también se necesita quien trate a los *b-boys* cuando se lesionan, mejorar su calidad de vida”. Y aborda un tema sobre el que hace falta reflexionar en la comunidad de *b-boys* y *b-girls*, el Hip Hop más activista, más social:

El Hip Hop político se acerca más a la historia social en la que nació el Hip Hop y tiene que manifestarse; no todo tiene que ser así, pero es bueno tener esa parte, la que nos aterriza, nos hace diferentes a otro tipo de baile, a otro tipo de géneros de música y culturas juveniles. Hay muchos *b-boys* activistas, tienen que estar ahí y es la parte que se nos olvida, a veces estamos conectados solo con las competencias y no platicamos con ellos. Activista no solo es ser radical, es tener conciencia. Eso lo lleva implícito el Hip Hop, pero a veces no le damos el tiempo a esa parte. Hay que darle el balance, no solo competencia, también educación. Los problemas sociales están presentes. La mayoría de la banda viene de lugares donde hay mucha problemática social. Falta más educación, sí, es la otra parte. Los chicos tienen que preocuparse de cómo sacar el baile, no todos tienen la mejor educación y el Hip Hop les brinda esas opciones. Si se profesionalizan, esto mejora el entorno social, porque hay gente que hace cosas mejores. Cuando el *b-boy* se va controlando en el baile, se controla en la vida diaria y ya no tienes tantas personas agresivas, tienes a alguien más controlado y situado.

A contracorriente, el *b-boy* Friek piensa que el *breaking* está apagado debido a que dejaron de realizarse varios eventos importantes: “En 2015 y 2016 desaparecieron eventos que eran muy buenos, como el Generación [el Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop]. Otros quedaron a deber y muchos se desmotivaron; ahorita se está empezando a rehabilitar otra vez”. Para que el baile esté saludable, agrega, uno como persona tiene que estar saludable en todos los

sentidos posibles: “Todo lo espiritual y lo corporal se liga en el Hip Hop. Si estás vibrando mal o los negocios no van bien, te vas a sentir mal. Hubo un tiempo en que yo le dediqué a puro *break*, pero me perdí de ondas familiares, perdí mi lado espiritual; si ya no tienes *break* ya no tienes amigos. Es necesario que equilibres tus prioridades. Cuando estoy bien en todo, mi baile está chido. Tu baile refleja cómo está tu vida”.

B-boy Shoker externa cómo cree que el *breaking* se podría difundir:

Para promoverlo se podría tratar de dejar esa onda de que somos calle y ser respetuosos con todo. Si te vas a drogar, saber dónde y con quién, porque eso aleja a las personas y deja un mal sabor de boca a la gente. Lo que hace ConArte es maravilloso, en casi ningún país dejan a *b-boys* que entren a promover sus talleres en escuelas públicas y que nosotros tengamos la responsabilidad de difundirlo como es y dar el ejemplo. Esto es importante para que las personas cambien su prejuicio del *break*.

Desde una posición más crítica, Shoker juzga que el *breaking* está enfermo porque hay desinterés, no hay información y sí muchos ego:

Está raro que ames algo y que no lo conozcas, es importante saber un poco de lo de antes, hay desinformación y desinterés. Los valores no están presentes. La comunidad que está dentro de las bellas artes ha rechazado al *breaking*, pero dentro del *breaking* también hay rechazo a la danza contemporánea. Luego me dicen que no bailo *breaking*, de ambos lados hay un choque. En la escuela me di cuenta de los rechazos, hay que unificarlos con el lenguaje del cuerpo. En mi grupo hay diversidad, tal vez no estamos tan conectados, yo soy más *hipi*, lo que siento, lo que me provoca, por eso necesito silencio para vaciar la mente, mi hermano es más técnico y metódico, esté como esté. A Gomita le gusta mucho la explosividad y vistosidad, y practicar los movimientos para que la gente se impacte. No conozco grupos que estén metidos en lo social y político, en algún momento Twisted Flavors sí, fueron a dar un curso en Ayotzi [napa], de ahí en fuera no conozco.

Yo trato de hacerlo con mis niños, para que sean críticos y reflexivos, cómo vas a

aplicar lo aprendido. La conciencia social les vale madre a los *b-boys*. Estamos en una situación complicada, hay mucha violencia como para que en el *break* haya más violencia. Es bonito querer alcanzar un nivel alto, pero a lo mejor a esta sociedad no le sirve mucho eso, no está peleado el ser bueno con preocuparse por la situación de nuestro país. Hay muchos bailarines buenos, pero pocos son los que están preocupados por la situación social y política de nuestro país.

Soul B manifiesta que es importante desarrollar la conciencia social dentro del *breaking* y generar procesos sociales que tengan continuidad, que contribuyan a mejorar la realidad mexicana:

No hay conciencia social de los *b-boys* y *b-girls*, no de la mayoría. En las redes sociales a un meme todos le dan *like*, pero si pones algo de una marcha, nadie te pela. Clases en un centro de atención, nadie; a un *casting* todos salen en chinga. Hay gente que está en su mundo, “Yo voy a ser el mejor *b-boy* para bailar en el Red Bull”, pero no piensa lo que está pasando en el exterior. Solo se alimentan de *break*, no tienen cultura de eso, raros son los que sí son conscientes, y debería ser la mayoría, pero si no sabes cómo referirte, hacer tu proyecto, si no sabes cómo expresarte y vives en tu burbuja, entonces te mandan a volar: “¿Qué me ofreces?” es lo que te van a decir.

En cuanto al Hip Hop más activista, está bien, porque esa era la idea principal del Hip Hop. Lo que no está chido es que no le den continuidad, así no sirve de nada; el rap de protesta está chido, pero ¿qué estás haciendo?, no los ves en las marchas o dando clases en su comunidad. Lo mismo en el *breaking*, dar la muestra de nuestro arte está bien, pero si no hay continuidad, no tiene caso.

Soul B también pone en la mesa de discusión las posibilidades de vivir del *breaking* y se concentra en la problemática del “semaforo”: “[...] es como emergencia, a mí me sacó de un apuro, pero no como una forma de vida. En mi Facebook mencioné que no era una forma digna de vivir, que eso es sobrevivir, y generó un problema. Otros dicen que es una forma de dar a conocer nuestra cultura a la gente, pero ¿cómo le das a entender en un minuto nuestra cultura a la gente? Hay que buscar cómo dignificar esto.

También hay gente que lo hace pero para seguir sus estudios y no regresar a eso”. Sobre el mismo asunto, Agni opina: “El semaforo está bien, cada quien puede hacer lo que quiera con su arte, porque la esencia del Hip Hop es que es libre. He oído quejas de la gente que dice que le dan mal aspecto al *breaking*, pero el *breaking* salió de la calle. No estoy diciendo que se quede en la calle, pero igual, si no puedes generar ingresos, puedes hacer eso. A mí no me disgustan tampoco los que hacen shows, solamente digo que sigan buscando otras alternativas para vender su arte”.

B-girl Kepsa piensa que el *breaking* en México goza de salud; sin embargo, podría estar mejor, y enumera algunos de los pendientes que se tienen que trabajar:

El *breaking* está saludable, porque el tiempo no pasa en balde, nos hace conscientes. Hay transiciones de *crews*, pero falta encontrarnos, generar una identidad, no sé si llegue a pasar, pero sí está bien el *breaking*. Falta aprender más de lo básico, hay que replicar, tienes que pensar en las tran-

siciones y dar propuestas. México está resaltando porque lo que estamos haciendo es diferente. Si hablas de Canadá, hablas de un estilo de *footwork*; hablas de Europa y hablas de otro estilo de *footwork*. Los que dejaron huella no es porque sean mejores en algo, sino que hicieron algo diferente o dejaron una influencia diferente, es lo que falta. El *breaking* habla de romper, de reconstruir algo nuevo, y acá no hay eso. Muchos *b-boys* y *b-girls* solo están por el baile y no se preocupan por lo social. Hay muchos *breakers* que solo es por ratitos, si estás empezando no hay conciencia de lo que tienes, y después te das cuenta de lo que puedes generar, son pocos los que son conscientes. Al ser *b-girl* tienes que ser consciente de que lo que sabes tiene un impacto, el niño te voltea a ver y ya tienes su atención, ¿qué vas a hacer con esa atención? Y cuando te ve, puede significarle dos cosas: que lo perjudiques o que lo mejores en su vida.

Por último, Kepsa considera que, más que inmiscuirse en la política, el Hip Hop debe tener proyectos que incluyan a diversas comunidades con objetivos muy claros:

Es una responsabilidad dentro del Hip Hop tener algún trabajo o interés social, no de política de presidentes, quizá proyectos comunitarios, salir a las calles, dar otra perspectiva, nosotros ya hemos hecho varias cosas. En Ayotzinapa dimos talleres, son iniciativas buenas, pero creo que falta mucho articularlas bien, una con otra, darles continuidad. Entiendo que el Hip Hop y cada uno de sus elementos no pueden tener patrocinios y llevarlo a lo social, es más difícil. Estas actividades son de iniciativa personal, está de por medio tu tiempo y dinero, por eso es respetable que alguien se dé el tiempo y dinero para generar esto, es muy rescatable, pero falta articularlo. Falta mucho la continuidad, crear lazos, a veces, en lugar de reconocerse como hermanos de lucha, dicen “Ese colectivo no lo hace bien”. Faltan hechos.

B-girl Diana Laura “Ranita”.
Danza Urbana Generación Hip Hop, Cenidi Danza, INBA/Cenart, 2016.
Foto: Fidel Romero.



VI. REFLEXIÓN FINAL

1. El Hip Hop tiene sus cimientos a finales de los años setenta, principios de los setenta, en las calles del Bronx, Queens y Brooklyn, barrios populares de la ciudad de Nueva York habitados en su mayoría por afroamericanos, afrocaribeños, latinos, jamaicanos, irlandeses e italianos, aunque ya como movimiento cultural nació a mediados de la década de los setenta y tardó más de cinco años en ser conocido fuera del espacio del Bronx. Durante los años setenta dichos barrios se vieron afectados por el desempleo, el racismo, el recorte del gasto social, sobre todo en deporte y arte, hostigamiento policiaco y desalojos de familias, todo lo cual produjo una ruptura del tejido social y la consiguiente gran ola de violencia. Al no tener los recursos necesarios para divertirse en los bares de moda, o la edad suficiente para ingresar a los sofisticados clubes de música disco de la época, como el Studio 54 y The Loft, las comunidades de afrodescendientes crearon las *block parties* (celebradas en calles, patios de colegios y parques públicos) como una respuesta desde el gueto a la exclusión social y, al mismo tiempo, como una forma de recrear su cultura.

A veces se nos olvida que, independientemente de las condiciones sociales descritas, el Hip Hop también nació en el ámbito de lo festivo, de la diversión y la socialización. Los años del surgimiento estuvieron enmarcados por la indagación de quién realizaba las mejores fiestas; el Hip Hop dio saltos agigantados hasta que, en la década de los ochenta, las industrias culturales se apropiaron de él y lo convirtieron en un jugoso negocio, sobre todo en su parte musical-literaria: el rap. El *breaking*, por su parte, tuvo su auge e impacto entre los jóvenes como resultado del cruce de experiencias artísticas entre el desarrollo de una técnica específica de mezclar de los DJ's y los beneficios que los *b-boys* obtuvieron con la creación

de los *breakbeats*. En este sentido, fue importante conocer el papel que desempeñaron algunos de los pioneros del Hip Hop: DJ Kool Herc, representante activo de la diversidad cultural, DJ Afrika Bambaataa y DJ Grandmaster Flash (caracterizados los tres por su abierta conciencia política), o bien, las aportaciones de DJ Charlie Chase o de Grand Wizzard Theodore. Todos ellos observaron que al practicar la música, el baile o la escritura, los integrantes de las pandillas del Bronx autogeneraban una alternativa contra la violencia. Ahora la competencia era por saber quién era mejor en el baile y las rimas. Por ese motivo, el Hip Hop se expandió por toda la Unión Americana hasta colocarse rápidamente como una de las principales manifestaciones culturales de los jóvenes, y llegó a varias partes del planeta, incluido por supuesto México. El mérito de erigir una cultura e historia basadas en la música, la danza y el grafiti, además de los DJ's Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash y Grand Wizzard Theodore, también corresponde al *b-boy* Crazy Legs; a los grafiteros Phase II, Taki 183 y Cornbread; a Jam Master Jay, fundador del grupo Run-DMC; a los raperos LL Cool J y Doug E. Fresh; a los grupos Furious Five y Salt-N-Pepa, y a la rapera MC Lyte, entre muchos otros, quienes han aportado su talento en la construcción y definición de la cultura Hip Hop.

2. Como parte de la formación de una identidad propia y de un sentido de pertenencia, los jóvenes se reúnen en colectivos para encontrar afinidades, que pueden ser musicales, dancísticas, corporales, ideológicas, incluidas las formas de vestir, el lenguaje y la territorialidad. Muchas veces los grupos cumplen funciones simbólicas de cuidado y pertenencia que la familia dejó de cubrir. De esta manera, el movimiento cultural-artístico llamado Hip Hop se ha convertido en una adscripción identitaria de carácter global que, si bien se originó en las comunidades afrocaribeñas, afroamericanas y latinas de los Estados Unidos, en la actualidad forma parte del estilo de vida de muchos jóvenes de todo el mundo.

En su búsqueda de espacios públicos para recrear sus prácticas corporales, la comunidad Hip Hop se ha organizado en *crews*, en los cuales encuentran formas particulares de identificarse y al mismo tiempo de diferenciarse, en este caso, a partir de uno de los elementos artísticos que integra la cultura Hip Hop: el *breaking*. Más allá de su definición etimológica o de su origen histórico, el *breaking*, como lo concibe la mayoría de los *b-boys* y *b-girls* entrevistados en nuestro trabajo de campo, es una actividad artística impregnada, por su propia naturaleza, de aspectos deportivos (sobre todo por el acondicionamiento requerido y el desgaste físico debido a la realización de ciertos movimientos), que se recrea y difunde dentro de un contexto juvenil. Los jóvenes se apropian del espacio público, la calle, el barrio, los parques, el kiosco de la colonia, la entrada de las estaciones del metro; como nos dijo el *b-boy* Jorge Rekka, “cualquier piso liso sirve de escenario para la práctica del *breaking*”. Hoy en día, gracias al interés de una parte de la comunidad de *b-boys* y *b-girls* en el aspecto educativo, se han abierto nuevos espacios

donde se puede aprender y practicar el baile urbano: estudios de danza, gimnasios, casas de cultura y diversas instituciones culturales. De hecho, la forma y el lugar de aprendizaje del *breaking* fueron objeto de discusión entre la comunidad sobre qué es “lo real”. La conclusión fue que no importa dónde aprendas, siempre y cuando sea con un *b-boy* reconocido y respetado, y sobre todo, transitar hacia el espacio público constituido por los eventos, *jams* y competencias que la comunidad organiza, es decir, participar y conocer los aspectos significativos de la práctica del *breaking* y de la cultura Hip Hop en general.

3. Los *b-boys* y *b-girls* tienen la posibilidad de mirar el mundo desde diversas perspectivas al pararse de cabeza y ejecutar movimientos ágiles, fuertes y riesgosos. Su trabajo corporal permite la apropiación y resignificación de cualquier espacio público (no sin conflictos y negociaciones con otras prácticas juveniles o sociales), pero finalmente, el espacio está dispuesto para el encuentro, la convivencia y el aprendizaje.

El *breaking* se puede observar desde distintos puntos de vista: como arte urbano popular, aprovechado por ciertas políticas públicas como una forma de restituir el tejido social. También se puede entender el baile a partir de la competencia: las batallas. Mediante la autogestión de eventos y con el apoyo de patrocinadores, la comunidad crea sus propios espacios de difusión, como es el caso del Festival Boogie Master. Además, puede mirarse a partir de sus valores educativos y de salud pública, pues su práctica se vuelve parte importante del ejercicio físico. Pero sobre todo, y como opinó Afrika Bambaataa, un *b-boy* y una *b-girl* deben formarse de forma integral, es decir, no ser solo un buen bailarín sino un buen ser humano que responda a los principios de paz, amor, unidad y diversión.

Para el *b-boy* Balock, más allá del cliché, es cierto que hay bailarines que si no hubieran encontrado el *breaking* estarían en situación de riesgo: “Sí hay banda que se le nota el temple, no te habla igual uno de barrio que el fresón, así es su baile cuando su vida ha sido difícil, con esa resiliencia, se ve en el baile, son reales, racionales, no pretenden nada, son como son”. O como lo anota KRS-One: “Los verdaderos pioneros del Hip Hop ni siquiera sabían que estaban de parto de una cultura, un género musical, una industria de entretenimiento de 10.5 mil millones de dólares, un movimiento revolucionario para el cambio. Muchos de los verdaderos pioneros del Hip Hop siguen en la cárcel, ya pasaron por el movimiento o están muertos. Solo unos pocos de nosotros hemos sobrevivido para contar nuestra historia”.¹

4. La conformación de un movimiento de *b-boys* y *b-girls* en nuestro país se inició en la década de los ochenta, fruto de la difusión de la cultura Hip Hop hecha por las industrias culturales, sobre todo la cinematográfica, que fue aprovechada por los medios masivos de comunicación y favoreció el

¹ KRS-One, *op. cit.*, p. 760.

nacimiento de una escena pionera *visible* en México. Es indudable que el *breaking* mexicano tuvo su auge a partir de programas de televisión como *La disco Jackson*, pero también por las discotecas móviles o los “luz y sonido”.

Pero por otro lado hubo un movimiento alternativo en el *underground* que recreó su práctica dancística en el espacio público, caracterizado por la territorialidad; en las batallas se enfrentaban grupos que pertenecían a diferentes barrios. De igual manera se empezaron a perfilar las dos maneras de entender el *breaking*: por un lado, los *b-boys* que asumen los movimientos de poder (*power moves*) como forma de expresión; por el otro, los que se inclinan por lo que se conocía como tener estilo: darle más importancia al baile rítmico, arriba.

La segunda generación de *b-boys* surge, en términos generales, en la década de los noventa, después de que por años se dejó de bailar en el espacio público y se concentró en el privado (fiestas particulares, casas, etcétera). Se distingue también por la formación de varios grupos o *crews*. Probablemente el surgimiento de una tercera generación de *b-boys* (caracterizada por la creación y diversificación de *crews* y la proliferación de eventos propios o patrocinados por instituciones públicas y privadas) haya sido a partir del evento Battle Sonic en 2003, ya que fue donde los *b-boys* y las *b-girls* se conocieron y empezaron a tejer redes de comunicación y difusión de sus prácticas dancísticas, a partir del uso de las redes sociales y el internet. La cuarta generación es la de los jóvenes que han iniciado su proceso de aprendizaje utilizando todos los medios actuales de enseñanza: la calle, los estudios de danza, internet, cuya peculiaridad es la apertura a influencias de estilos de movimiento.

5. Una de las preocupaciones de los *b-boys* y *b-girls* sobre el futuro del *breaking* consiste en el aspecto educativo y la profesionalización. Lo educativo está enfocado a discutir las formas de enseñanza, los lugares de aprendizaje y los métodos de transmisión de movimientos y conceptos, de modo que el conocimiento y el manejo de los fundamentos permitan un proceso de introspección desde lo individual y engendren nuevas formas de conocimiento, hasta definir estilos de baile. La profesionalización exige alcanzar cierto nivel organizativo, tanto de un grupo como de sus integrantes, para producir recursos económicos y difundir su trabajo como *b-boys*: patrocinios, shows, activaciones, siendo parte del cuerpo de baile de cantantes o grupos musicales, etcétera. Para que un *b-boy* o una *b-girl* entre en el ámbito profesional, entendido como una fuente de ingresos, necesita tener buen nivel de baile, pero

también un físico y una corporalidad acordes a los requisitos de la empresa o el grupo musical, a diferencia de los grupos que se reúnen por la convivencia y la batalla, lo cual no quiere decir que estos últimos no tengan el nivel de baile necesario, simplemente sus intereses son otros.

6. Como se ha podido apreciar, la construcción del Hip Hop en México, a pesar de que se dio en condiciones socioeconómicas difíciles, de recortes y mal manejo de los recursos públicos, en realidad fue determinada por la necesidad de autogenerar sentido de pertenencia y como una forma de convivencia basada en gustos e intereses comunes. Por ello, es natural que en cada lugar o región el Hip Hop adquiriera sus características y desarrollo propios, independientemente de las condiciones que hayan conducido a su creación en el sur del Bronx. En nuestro país, sin ser ajeno a esas circunstancias, adquirió características propias y se volvió un estilo de vida para la

mayoría de los *hiphoperos* **mexicanos**

S.

VII. FUENTES CONSULTADAS

- Ahassi, Cristina, *Breakdance: del performance urbano al agenciamiento corporal* [tesis para obtener el grado Magíster]. Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar, 2008.
- Alvarado Hernández, Giselle G., *El cuerpo y su relación con el espacio urbano. La práctica corporal del breakdance en la ciudad de México* [tesis de maestría en Sociología]. México, UAM, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Posgrado en Sociología, 2016.
- Álvarez Núñez, Gustavo, *Hip hop, más que calle: del Bronx a Eminem*. Buenos Aires, Era Naciente, 2007.
- Ávila Landa, Homero y Tania Cruz Salazar, “Juventudes en la posmodernidad mexicana. Identidades flexibles: dos experiencias con jóvenes urbanos”, en *JOVENes Revista de estudios sobre juventud*. México, Imjuve, Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud, 2006.
- Berman, Sabina y Lucina Jiménez, *Democracia cultural, una conversación a cuatro manos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Bourdieu, Pierre, “La ‘juventud’ no es más que una palabra”, en *Sociología y cultura*. México, Conaculta/Grijalbo (Colección Los Noventa), 1990.
- , *El sentido práctico*. Madrid, Taurus, 1991.
- Broughton, Frank y Bill Brewster, *Anoche un DJ salvó mi vida. Historia del DJ: desde los orígenes hasta el garaje*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2006.
- Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Camaleón, Carlos, *No somos tribus urbanas*. México, El Under Ediciones, 2009.
- Chang, Jeff, *Cant’t Stop, Won’t Stop. A History of the Hip-Hop Generation*. Nueva York, St. Martin’s Press, 2005.
- Feixa, Carles, *El reloj de arena, culturas juveniles en México*. México, SEP/Causa Joven-CIEJ, Colección JOVENes, núm. 4, 1998.
- Fordham, John, *Jazz: historia, instrumentos, músicos, grabaciones*. México, Diana, 1993.
- Hager, Steven, *Hip Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti*. Nueva York, St. Martin’s Press, 1984.
- Jiménez López, Enrique, “Zacarías Segura”, en *Homenaje Una vida en la danza*, segunda época. México, Cenidi Danza/INBAL/Conaculta, 2010.
- KRS-One, *The Gospel of Hip Hop*. Nueva York, Power House Books, I am Hip Hop, 2009.
- Martell, Ignacio, *Diggin’ in the Breaks: Electro-Funk Records & B-boying Culture*. Inédito.

- Ness, Alien**, *The Art of Battle: Understanding Judged B-boy Battles*. Estados Unidos, ThrowDown, s/f.
- Ramírez Paredes, Juan Rogelio**, *De colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida. Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música high energy*. México, AlterArte Ediciones, UNAM, Posgrado de Estudios Latinoamericanos, Master Genius, 2009.
- Rodríguez, Andrés**, *ABC de la música moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Schloss, Joseph G.**, *Foundation: B-boys, B-girls, and Hip-Hop Culture in New York*. Nueva York, Oxford University Press, 2009.
- Shapiro, Peter**, *La historia secreta del disco, sexualidad e integración racial en la pista de baile*. Argentina, Caja Negra, 2015.
- Singer, Milton**, *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*. Nueva York, Praeger Publishers, 1972.
- Valenzuela Arce, José Manuel**, *El futuro ya fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*. México, El Colegio de la Frontera Norte, 2009.

Páginas electrónicas

- Aquileana**, “Pierre Bourdieu: ‘Concepto de habitus’”. En línea: <https://aquileana.wordpress.com/2008/05/22/pierre-bourdieu-concepto-de-habitus/>
- B-boy Samix**, *Foundation* más allá de la palabra. En línea: <http://bboysmx.com/2018/01/foundation-mas-alla-de-la-palabra/>
- Castiñeira Pablo, Ramón Lema y Rubén Navarro**, “La música, la danza y la expresión corporal como elemento educativo e integrador en la Educación Secundaria Obligatoria. El Breakdance”. En línea: <http://www.efdeportes.com/efd140/la-musica-la-danza-el-breakdance.htm>
- “¿Cuántos jóvenes hay en México?” <https://www.gob.mx/gobmx/articulos/cuantos-jovenes-hay-en-mexico>.
- “Grupo Rapaz (parte de mi historia), Miguel Marín, 90’s”. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=RO8PDEprjaM>
- Producciones Pasión por la Danza**, “Se realizó la segunda edición del Encuentro Danza Urbana Generación Hip Hop”. En línea: <https://produccionespasionporladanza.wordpress.com/page/59/?iframe=true&preview=true%2F2015%2F01%2F>,
- Toussaint, Florence**, “Disco Jackson”, en *Proceso*, 9 de julio de 1984. En línea: <http://www.proceso.com.mx/139044/disco-jackson> Fecha de consulta: 2-03-2018.

Entrevistas (todas realizadas por Enrique Jiménez López)

- B-boy* Agni, instalaciones de La Nana, Fábrica de Creación e Innovación, sede de ConArte, 13 de octubre de 2017.
- B-boy* Balock, Cenidi Danza, 17 de junio de 2017.
- B-boy* Dieter, Cenidi Danza, 15 de febrero de 2017.
- B-boy* Ernesto Miranda, Cenidi Danza, 26 de abril de 2017.
- B-boy* Friek, Cenidi Danza, 7 de junio de 2017.
- B-boy* Funky Maya, Cenidi Danza, 13 de diciembre de 2016.
- Ignacio Martell, Cenidi Danza, 30 de enero de 2017.
- B-boy* Jorge Rekka, kiosco de Jardines del Sur, Xochimilco, 10 de junio de 2017.
- B-boy* Manolo, Cenidi Danza, 8 de febrero de 2017.
- B-boy* Miguel Marín, Cenidi Danza, 28 de febrero de 2017.
- B-boy* Osmer, Cenidi Danza, 27 de junio de 2017.
- B-boy* Roberto Correa, Cenidi Danza, 15 de febrero de 2017.
- B-boy* Shoker, Cenidi Danza, 8 de junio de 2017.
- B-boy* Scarf, instalaciones de La Nana, Fábrica de Creación e Innovación, sede de ConArte, 19 de junio de 2017.
- B-boy* Tony, Cenidi Danza, 11 de febrero de 2017.
- B-girl* Kepsa, Cenidi Danza, 10 de marzo de 2017.
- B-girl* Soul B, Cenidi Danza, 13 de junio de 2017.



Exposición "Miradas de la danza urbana", Danza Urbana Generación Hip Hop, Cenidi Danza, INBA/Cenart, 2015.
 Colección de vinilos: Ignacio Martell. Colección fotográfica: Cenidi Danza.

Glosario¹

A

Airflare: movimiento acrobático que se asemeja al movimiento de las hélices de un helicóptero por la posición que adoptan las piernas, ya que el *b-boy* gira el torso alrededor de un eje vertical de su propio cuerpo. Manteniendo la cabeza hacia abajo, alterna el apoyo de una mano a otra usando como impulso el giro del torso sobre un plano paralelo al piso.

Aka: *also known as* (también conocido como); se refiere al alias o mote artístico con el que a una persona le gusta ser conocida.

B

Batalla: competencia basada en enfrentamientos mediante el baile entre *b-boys*, *b-girls*, de forma individual, en parejas o *crews*.

B-boy / b-girl: abreviación de *break boy* y *break girl*, términos con los que se conoce a los practicantes de *breaking* que desarrollaron su baile con el *breakbeat* como base musical. El DJ Kool Herc bautizó de esta manera a los jóvenes que esperaban el *break* de una pieza para ejecutar sus movimientos.

Beat box: elemento del Hip Hop que se basa en la habilidad de producir *beats* de ba-

tería, sonidos percutivos, ritmos y sonidos musicales o de una caja de ritmos con la boca, labios, lengua y las cuerdas vocales, es decir, producir música con el cuerpo mismo.

Botar: cuando el *b-boy* o *b-girl* realiza pequeños saltos apoyándose en una o ambas manos, o bien, utilizando el antebrazo, y manteniendo el cuerpo en posición invertida.

Breakbeat: parte de una pieza musical donde la sección rítmica permanece sola, sin apoyo melódico ni armónico, y a partir del uso de diferentes patrones, sobre todo, la síncopa.

Breaker: término con el que algunos *b-boys* se refieren a aquellos practicantes de *breaking* que solamente desarrollan movimientos de poder y piruetas, y que ven en el baile solo un medio para impresionar, ganar eventos y en algunas ocasiones obtener ingresos.

Burners: gestos y ademanes que se utilizan para humillar, provocar o burlarse del contrincante. Generalmente se ejecutan para terminar una entrada o *set*.

¹ Este glosario fue elaborado, en primera instancia, con la información que me brindaron los *b-boys* y *b-girls* entrevistados. También se apoya en definiciones y conceptos que aparecen en la bibliografía consultada, sobre todo en la tesis de Sociología de Giselle G. Alvarado, así como en observaciones propias. Evidentemente, la pretensión no es ser exhaustivo, solo se incluyen aquellos términos cuyo significado es importante en el contexto de este trabajo.

C

Crew: término inglés que se traduce como tripulación, grupo o equipo. En el mundo del Hip Hop se usa para identificar a un grupo con intereses comunes que se reúne para pintar, bailar o rimar. Históricamente, los *crews* sucedieron a las pandillas, como agrupaciones pequeñas y territoriales que ocasionalmente recurrían a la violencia.

Cricket: movimiento de poder que combina el equilibrio y el giro. Nace de la posición *baby freeze*; el cuerpo es levantado de forma horizontal y paralelo al piso, apoyado en ambas manos y flexionando los codos. Se caracteriza por dar pequeños pasos adelante y atrás, o hacer círculos en esa posición imitando a un grillo.

Cypher: espacio circular formado por *b-boys*, *b-girls* o raperos que se reúnen para bailar o decir rimas sin la presión de una batalla, aunque tiene la característica de que los practicantes deben ganarse su entrada al círculo para exhibir sus habilidades. En ocasiones, un *cypher* se puede transformar en una batalla.

D

Danza urbana: término que agrupa diferentes estilos de baile, primordialmente callejeros, como el *breaking*, el *locking*, el *poping* y el *house*, entre otros.

DJ: abreviatura de *disc jockey*, quien por medio de la manipulación de tornamesas y de recursos como la mezcla, crea secuencias y ritmos musicales en forma de *loops*, desarrollando patrones rítmicos y melodías diferentes. A esta práctica se le conoce como *dJing*.

Dub: la parte más experimental del *reggae* jamaiquino. Consiste en mezclar la base de los temas entre el ritmo y el bajo acentuando ciertos momentos mediante efectos sonoros.

F

Flare: también conocido como molino americano, es un movimiento de poder que recuerda los ejercicios que ejecutan los gimnastas sobre el caballo con arcos. Su característica fundamental es formar con las piernas círculos continuos en el aire, alternando el peso sobre los brazos para equilibrar el torso.

Flip: salto mortal comúnmente utilizado como entrada de un *set* para impresionar al contrincante. Tiene dos vertientes: hacia adelante, el *front flip*, y hacia atrás, el *back flip*.

Flow: en inglés significa “fluidez” y se usa para definir en el rap la capacidad del MC para usar palabras y pronunciarlas con ritmo y cierta métrica. En el *breaking* se utiliza para determinar la fluidez en los movimientos del *b-boy* o *b-girl*.

Footwork: término que agrupa todos los pasos que se realizan en el nivel del piso y que combinan movimientos de pies y piernas mediante extensiones, flexiones y rotaciones de cadera, apoyando una o ambas manos, en cuclillas o con giros. Como ejemplos, *six-step*, *four-step*, *three-step*, *two-step*, *one-step*, *middle swipe* y *baby love*.

Freestyle: baile en estilo libre sin llegar necesariamente a la improvisación.

Freeze: posturas que consisten en detener la trayectoria de algún movimiento y mantener el cuerpo congelado por unos segundos. Requieren balance y fuerza corporal, pues la intención es mantener la postura el tiempo suficiente, es decir, en posición estática. Existen dos tipos de *freezes*. 1) Los que deben su nombre a la parte del cuerpo que se apoya (normalmente con el cuerpo invertido): parado en una o ambas manos (*handstand*), parado de cabeza (pino o *headstand*). 2) Posiciones más complejas, conocidas por un nombre específico: *baby freeze* (posición sostenida del cuerpo casi en forma horizontal y en

- dirección a un costado, dejando 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); *chair freeze* (variante del *baby freeze* arqueando la espalda y manteniendo el apoyo del codo en la parte posterior del torso; una pierna se deja en el piso flexionada mientras la otra descansa encima, formando una suerte de silla con el cuerpo); *tabla* (se mantiene el cuerpo en posición paralela al piso, apoyando ambos brazos y abriendo las piernas para lograr el equilibrio); *pike* (parado en una sola mano, apoyando esta o el antebrazo, girando la cadera y llevando las piernas hacia la cabeza de modo que la mano libre toque los pies); *hollowback* (se arquea la espalda formando un puente hasta los pies sin que estos toquen el piso, apoyándose en ambas manos y en la cabeza), *spider* (su característica principal es llevar ambas piernas hasta la altura de los codos de modo que las corvas descansen sobre los brazos); *split* (apertura de piernas que forman una línea recta, extendidas en direcciones opuestas).
- G**
- Gangsta:** de gángster, integrantes de las *gangs*, pandillas violentas y delictivas.
- Grafiti:** arte visual comúnmente plasmado en muros, calles y vagones de trenes, como forma de apropiación gráfica del espacio público y demarcación de la territorialidad de algunas bandas. Puede ser legal o ilegal.
- Go down o drops:** formas creativas de realizar movimientos que permitan al *b-boy* o *b-girl* hacer transiciones de un *top rock* al *footwork*.
- Gueto:** la parte más pobre y conflictiva, marginada, de un pueblo o ciudad.
- H**
- Halo / corona:** círculo que dibujan las piernas durante las transiciones, integradas por los movimientos *baby freeze*, *icey ice*, *headspin* y *windmill*.
- I**
- 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 cuyo rasgo principal es la espontaneidad e improvisación.
- L**
- Locking:** estilo de baile callejero caracterizado por movimientos rápidos y continuos, bloqueos como pausas y sacudidas, para regresar a la posición normal del cuerpo.
- Loop:** fragmento musical que es repetido en secuencia dando sensación de continuidad.
- M**
- MC:** maestro de ceremonia, nombre que reciben los raperos.
- P**
- Placa:** seña particular generalmente formada con las manos, que sirve como distintivo e identificación de los miembros de un *crew*. Casi siempre se trata de las iniciales del nombre del grupo.
- Popping:** estilo de baile callejero nacido entre 1960 y 1970 en Estados Unidos. Es una variante del *new style*, que se distingue por hacer una serie de movimientos robotizados, en la que hay que controlar la fuerza del cuerpo para dar la sensación de movimiento en cámara lenta.
- Power move:** movimientos gimnásticos, acrobáticos y contorsiones, considerados propios del *breaking*. Sus nombres se derivan de las figuras que los *b-boys* y *b-girls* trazan fundamentalmente con las piernas, como el *air flare*, *swipe* y *windmill*. Esta categoría incluye también los giros que se realizan apoyando una parte específica del cuerpo, como la cabeza o la espalda (*headspin* y *backspin*), así como los saltos mortales

con sus diferentes variantes (atrás, adelante, extendido y agrupado).

R

Rap: composición primordialmente rítmica basada en secuencias y recitado de rimas con una intención discursiva específica y una lógica conversacional.

S

Samplear: tomar el fragmento de un tema, modificarlo e incorporarlo en un nuevo tema.

Scratch: elemento básico del tornamesismo. Consiste en mover un disco de vinilo hacia adelante y hacia atrás sobre la bandeja para crear un efecto percusivo parecido al de rayar el disco.

Spin, giro: giros combinados con los *freezes*, que consisten en mantener la rotación completa del cuerpo sobre un eje de apoyo que puede ser la espalda, la cabeza o los brazos. *Headspin:* giro apoyado 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, colocadas en posición horizontal al piso formando una L con el cuerpo y separándolas en un ángulo mayor a 90°. *Backspin:* rotación sobre la espalda al mismo tiempo que las piernas se flexionan para lograr mayor velocidad. *Handspin:* se levanta y se mantiene el cuerpo de forma vertical al piso, apoyado en una o ambas manos, que sirven como eje para dar vueltas; este paso también se conoce como *ninety nines*.

Spot: lugares de encuentro callejero, abiertos o cerrados, donde se reúnen los *crews* para entrenar, expresarse o, incluso, batallar.

Swipe: también conocido como turbina, es un movimiento de poder que alterna el apoyo entre pies y brazos al tiempo que giran 360°; utilizando el impulso de la rotación de la cadera, los brazos se pasan de un lado a otro del torso para apoyarse en el suelo, siguiendo inmediatamente las piernas, simulando

el movimiento de las aspas de una turbina doble, es decir, con piernas y brazos.

T

Tag: firma de una persona plasmada en la pared.

Top rock: baile que se realiza de pie o de manera vertical.

Turntablism: uso de las bandejas de las tornamesas como instrumento musical.

U

Up rock: baile que evoca la guerra, se desprende de la tradición de la “línea apache”, rito de iniciación de las pandillas. Los practicantes se colocan frente a frente en una fila y simulan golpes y violencia entre sí, apoyándose en elementos dancísticos.

W

Windmill: molino o molino de viento, movimiento similar al *backspin*, pero en el que se aprovecha y se extiende el impulso para rotar de forma continua las piernas en el aire como un molino, es decir, el torso se mueve con una trayectoria circular en el piso.

Writer, grafitero: nombre que reciben las personas que hacen grafiti.

Discografía selectiva de la música que ha acompañado al *breaking*

BAILANDO BREAK CON DISCO JACKSON, música a cargo de Sonido Discotheque, sin datos de publicación.

Contenido:

Lado A

Break de la escoba [*sic*] (Tour to France), Pájaro loco versión 84 (break remix).

Lado B

Solo break, La Disco Jackson, Breakin, Pista de baile, Pon tu cuerpo en movimiento, 99^{1/2}, No hay nada que nos detenga, Exhibición, Latido de corazón, Gente callejera, Córdalo, No hay nadie, Atrevido.

Observaciones: Retoma los temas que se bailaban en el programa homónimo de televisión.

BAILA QUE BAILA, Salero, latin break, México: RCA Records, 1984.

Contenido:

Lado A

Baila que baila

Lado B

Baila que baila (instrumental)

Observaciones: Producción y dirección de Jean Pietro Felisatti.

BEAT STREET, Grandmaster Melle Mel & the Furious Five, U.S.A., Sugarhill Records LTD, 12" Single, SH-320119, 1984.

Contenido:

Lado A

Beat Street

Lado B

Internationally Known (part 1 y 2).

Observaciones: Álbum que reproduce la música de la película homónima *Beat Street*, escrita por Melle Mel (Melvin Glover), R. Griffin, Sylvia Robinson.

BEAT STREET, Ritmo en las calles, Original Motion Picture Soundtrack, vol. I, México: Orion Pictures Corp. [Producción WEA en México], 1984.

Contenido:

Lado A

Beat Street Breakdown, Baptize The Beat, Strangers in a Strange World, Frantic Situation.

Lado B

Beat Street Strut, Us Girls, This Could Be the Night, Breaker's Revenge, Tu cariño/ Carmen's Theme.

Observaciones: Grabación producida en México como alternativa a la editada en EEUU. Los títulos también están escritos en español. La empresa PUMA participó en esta edición.

BEAT STREET, USA: Orion [Laser Videodisc] VL 5047, 1984.

Contenido:

Video laser.

Observaciones:

Participan los New York City Breakers, el Rock Steady Crew, con música de Grandmaster Melle Mel y The Furious Five, Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force, Kool Herc.

BEAT STREET, Ritmo en las calles, Original Motion Picture Soundtrack, vol. 2, México: Producciones WEA, Warner Bros, LWI-6307, 1984.

Contenido:

Lado A

Son of Beat Street, Give me all, Nothin's gonna Come Easy, Santa's rap.

Lado B

It's alright by me, Battle Cry, Phony Four MC's-wappin', Into the Night.

Observaciones: Versión mexicana del disco hecho en EEUU. PUMA fue patrocinador de la publicación. Disco original producido por Harry Belafonte y Arthur Baker.

- BREAKIN'**, Original Motion Picture Soundtrack, México: Discos Polygram [Polydor, versión EEUU], LPR 16512, 1984.
 Contenido:
 Lado A
 Breakin', There's no Stopping us, Freakshow on the Dance Floor, Body Work, 99½, Showdown.
 Lado B
 Heart of the beat, Street people, Cut it, Ain't Nobody, Reckless.
- BODY ROCK**, música original de la película *Fiebre de rock*, EMI América, SLM-1237, 198?
 Contenido:
 Lado A
 Body Rock, Trabajo de equipo, Por qué quieres romper mi corazón, Una cosa lleva a la otra, Deja mover a tu cuerpo.
 Lado B
 Punto de la vista, Tírado certero, La jungla, Entrega, Lo más cercano al amor.
- BON ROCK**, México: RCA Víctor, TEC-136, 1983.
 Contenido:
 Lado A
B-boy
 Lado B
 It's Alright.
 Observaciones: Bon Rock está formado por Keith Rodgers, Tanya Baptiste y Diane Hawkins.
- BOSSA NOVA HOTEL**, Michael Sembello, WB, LWB-6211, s/f.
 Contenido:
 Automatic Man, First Time, Cowboy, It's Over, Maniac, Godzilla, Talk, Cadillac, Lay Back, Superman.
 Observaciones: Contiene el tema *Maniático*, en versión original de la película *Flashdance*. Disco producido por Phil Ramone.
- BREAKIN'**, México: Discos Recordati, s/f.
 Contenido:
 Lado A
 Breakin, Freak Show. Hear to the Best, Rocklees, Beat Street.
 Lado B
 Super Pájaro 2, Beat Box boys, Ain't Nobody, Autocontrol.
 Observaciones:
 Versión *pirata* de la música de la película *Breaki'n*, cuya imagen corresponde a la película *Beat Street*.
- BREAKIN'** [artistas varios], México: Discos Recordat, RLP-1005, s/f.
 Observaciones: disco *pirata* de la versión original de la película homónima. La imagen de la portada del disco corresponde a la película *Beat Street*.
- BREAKIN' 2, Electric Boogaloo**, Original Soundtrack Recording, USA: Polygram Records, Polydor, 1984.
 Contenido:
 Lado A
 Electric Boogaloo, Radiotron, Din Daa Daa, When ICU, Gotta have the Money.
 Lado B
 Believe in the Beat, Set it Out, I don't Wanna Come Down, Stylin' Profilin', Oye mamacita.
 Observaciones: Versión mexicana del disco impreso originalmente en EEUU.
- BREAK MACHINE, Street Dance**, México: RCA, 10 Can't Stop Productions, Inc, TEC 140, 1984.
 Contenido:
 Lado A
 Street Dance (baile callejero)
 Lado B
 Street Dance (instrumental)
 Observaciones: producido por Jacques Morali; productor ejecutivo, Henri Belolo; arreglos, Fred Zarr.
- BREAK MACHINE, Street Dance, Break Dance Party**, NYC: RCA Víctor, PL 70369, 1984.
 Contenido:
 Lado A
 Break Dance Party, Street Dance, Are You Ready.
 Lado B
 Break Your Body Down, Let Your Body Move, Let's Break The Ice, Break Dance Party (Part 2).

Observaciones: La contraportada del disco contiene fotografías de pasos de *breaking* tomadas por Bernard Leloup y Max Colin (de portada). La música es de Jacques Morali / Fred Zarr; las letras, de Henri Belolo / Keith Rodgers. Producido por Jacques Morali (Toutone Productions) para Can't Stop Productions, Inc. The Break Machine son Lindsay Blake, Lindell Blake y Cortez Jordan.

BREAKDANCE, La mejor música para bailar el breaking, México: Producciones de Discos América, MITV, 036, 1984.

Contenido:

Lado A

Clock on the Wall, Huevo dancing, It's like that, Rock it... BT & The City Slickers.

Lado B

Electric Shock, Schock Waves, Rap-otion, Scratch Walk, Shake your Arm Up and Down with Boogie Speed, Boogie Head, Let Electro Beat Make your Body Move, Space Walk Action.

Observaciones: En la portada dice "Contiene un extraordinario poster con instrucciones detalladas para bailar el auténtico *Breaking*". "Aprende los principales pasos: Moonwalk, Electric Boogie, Footwork, Headspin y Top-Rock, siguiendo las instrucciones de los New York City Breakers".

Y en la contraportada, "*Breakdancing* es una combinación de gimnasia y baile callejero... ¡el matrimonio del atletismo y la buena onda! Los chavos que bailan *breaking* son lo suficientemente desarrollados como para tener la fuerza y la capacidad necesarias para ejecutarlo pero también, son lo suficientemente jóvenes para sentirlo. El *breaking* prepara al cuerpo para efectuar desde los movimientos más suaves del ballet hasta las acrobacias del más alto grado de dificultad... desde movimientos de estilo clásico hasta los del año 2000. Además con los New York City Breakers puedes estar seguro de que

los movimientos serán definitivamente los correctos", 1984, Michael Holman.

"Si tienes problemas con las rodillas, tobillos, espalda o alguna otra parte de tu cuerpo, debes hacerte un chequeo médico antes de intentar bailar *breaking* con los movimientos aquí indicados. Los niños que quieran bailar *breaking* deben hacerlo en presencia y con la supervisión de sus padres".

BREAKDANCE, México: Stereo Records, sin datos de publicación.

Contenido:

I Want a Mat, Viaje a París, Tropicana, Amar a alguien, No tienes chance, Diving Nocaut.

Observaciones: Las pistas no están organizadas en lado A y B.

BREAKDANCE 2. Electric Boogaloo, México, Polydor, LPR 16536 Estéreo, 1985 (de la grabación original con Polygram Records).

Contenido:

Lado A

Electric Boogaloo, Radiotron, Din Daa Daa, When I.C.U., Gotta Have the Money.

Lado B

Believe in the Beat, Set It Out, I Don't Wanna Come Down, Stylin, Profilin, Oye mamacita.

Observaciones: Edición mexicana del *sound track* de la película *Breakin' 2* (titulada *Breakdance 2* en español).

BREAKDANCE, Herbie Hancock, Deniece Williams, Vicio Latino, Irene Cara, Miami Sound Machine, México: CBS Estéreo Columbia Internacional, CLS-5818, 1983.

Contenido:

Lado A

Mega Mix (Herbie Hancock), That's The Way [I Like It] (Dead Or Alive), 10.9.8 (Face to Face), Nobody's Gonna Get this Lovin' But You (Krystal), Next Love (Deniece Williams), Dr. Beat (Miami Sound Machine).

Lado B

Breakdance (Irene Cara), Are You Ready (Stanley Clarke), Get On Freak (Catch),

- Pumpin' It Up (P. Funk All Stars), Precious Little Diamond (Fox the Fox), ¿Sabes qué hora es? (Vicio Latino).
- BREAKDANCE, Manhattan**, México: Multi-music, DG-228, 1984.
 Contenido:
 Lado A
 Let's Break (El pájaro loco), Breakdance, Breakdance Party I y II.
 Lado B
 White Lines, Beat Street Break, Street Dance, Give Me Tonight.
- BREAKDANCE, Smurf Dance, Groove Scratch**, Tidee-T, México: Discos Peerless, Maxi MX-105-1, 1984.
 Contenido:
 Lado A
 Sequential Groove.
 Lado B
 Unlimited Dance Sounds.
 Observaciones: Concebido y creado electrónicamente por TIDI. Todos los sonidos y efectos especiales Smurf-Scratch creados en esta producción fueron digital o sintéticamente grabados. No se usó ningún instrumento acústico o convencional. La música, arreglos e interpretación fueron realizados por TIDI. Disco producido por Mike Serbee y Tidi para AMT Organisation, Inc.
- BREAKDANCE**, México: Raíces, D4-3394, Promusin, 1984.
 Contenido:
 Lado A
 Let's Break (Master Genius), D'ya Like Scratchin (Malcom Mc. Laren), World's Famous (Malcom Mc. Laren).
 Lado B
 Frantic Situation (Afrika Bambaataa & the Soul Sonic Force), Beat Street Strut (Juicy), Rock it (BT & the City Slickers).
- BREAKDANCING, Electric Boogiemmen**, México: Discos Real, DUCAL LPD-1031.
 Contenido:
 Lado A
 Breakdancing.
 Lado B
 Baby Can You Dance All Night.
 Observaciones: Arreglos, Piet Souer y Albert Boekholt. Producido por Hans Van Hemert.
- BREAK MACHINE, Break Dance Party**, México: RCA Víctor TEC 151, 1984.
 Contenido:
 Lado A
 Break Dance Party (Fiesta del *breakdance*)
 Lado B
 Break Dance Party (Fiesta del *breakdance* instrumental).
 Observaciones: Producido por Jacques Moralli. Fonograma en 33 1/3 RPM.
- COSMO ESTÉREO 103, LA LUZ DEL SONIDO DISCO**, México: Page Wood, 21-200-66, sin año de publicación.
 Observaciones: No aparece el contenido del disco en la portada. Probable edición *pirata*.
- DISCO BREAK, Con más break**, México: Polygram Discos [Polydor LPR 16533], 1984.
 Contenido:
 Lado A
Breakin'... No hay nada que nos detenga (versión larga), Pantalones apretados (Milicia rock), Atrevido (versión larga).
 Lado B
 99^{1/2} (versión larga), Colapso estilo New York, Reventón tibetano.
 Observaciones: Producido por Dwayne Omarr / Joey Storrs y Bill McKinney.
- DISCO BREAK, Non Stop Dancing**, México: Polygram Discos [Polydor LPR 16523], 1984.
 Contenido:
 Lado A
 Wally bola negra, Eres ritmo, ¿Quieres amante?, Asesino alborotado.
 Lado B
 El parasol, Verano cruel, Estaré cerca, Chico pueblerino.
- DISCO DANCE BREAK** [1983].
 Contenido:
 Lado A
 Boogie Walk, I'm The One, Let's Break Mix, Catch Me, DJ Girl.

- Lado B
 Lover to Lover, Are You a Love Make, Heartbreaker, My Forbidden Lover, Try it.
 Observaciones: Contiene una selección de temas de diferentes artistas: Joe Yellow, Kamakazi, Master Genius y Susan Stevens, entre otros.
- FEELING IRIE, Afrika Bambaataa**, México: Peerless LPS-177 (edición especial), 1983.
 Contenido:
 Lado A
 Feeling Irie (jumpin' club mix), Feeling Irie (stompnotic mix).
 Lado B
 Feeling Irie (pumpin mix), Feeling Irie (jumping club mix "again").
 Observaciones: Autor de los temas S. Portaluri/F. Zafret/D. Sion/A. Bambaataa. De Point son Sergio Portaluri (teclado y programación en computadora), Fulvio Zafret (batería y percusión) y David Sion (voz y guitarra).
- FLASHDANCE**, música original de la película, México: Casa Blanca, Polygram Discos, LPR-43066, 1983.
 Contenido:
 Lado A
 Flashdance... What a Feeling, He's a Dream, Love Theme from Flashdance, Manhunt, Lady, Lady, Lady.
 Lado B
 Imagination, Romeo, Seduce me Tonight, I'll be Here Where the Heart is, Maniac.
- FUTURE SHOCK, Herbie Hancock**, USA: Columbia, s/f.
 Contenido:
 Lado A
 Rock it, Future Shock, TFS.
 Lado B
 Earth Beat, Autodrive, Rough.
- FUTURE SHOCK, Herbie Hancock**, México: CBS/Columbia Internacional, 1984.
 Contenido:
 Lado A
 Rock It, Shock del futuro, TFS.
 Lado B
 Murciélago terrestre, Autodrive, Áspero.
- Observaciones: Versión nacional de la edición publicada en Los Ángeles, CA.
- GRAMMY AWARDS WINNERS**, México: CBS/Columbia CLS-450724, 1987.
 Contenido:
 Lado A
 Rosanna (Toto), La fuga (Escape, Jeff Beck), Eres mi alivio (Sexual Healing, Marvin Gaye), Tiro caliente (Hot Shot, Jimmy Cliff), Mécelo (Rock it, Herbie Hancock).
 Lado B
 Conquistador de corazones (Sade), Estarás en mi vida (Got to Get You into my Life, Earth, Wind & Fire), Estrella brillante (Shining Star, The Manhattans), Estarás siempre en mi mente (Always on my Mind, Willie Nelson), Baile cósmico (Cosmic Square Dance, Chet Atkins con Mark Knopfler).
 Observaciones: Los títulos de las piezas aparecen en español y en inglés.
- HERBIE HANCOCK MEGA MIX**, New York: Columbia Records, CBS, 7464-04960-1, 1984.
 Contenido:
 Rock it, Autodrive, Future Shock, TFS, Rought, Chameleon' 84, b/w TFS, Earth Beat.
 Observaciones: Mezclado por Grandmixer D.S.T.
- HHAAAA! Break**, USA: MM, s/f.
 Contenido: no incluye el nombre de las pistas.
 Observaciones: Solo aparece en la portada el logotipo del grupo Rolling Stones.
- HIP HOP, BE BOP**, Man Parrish, México: Peerless M/S-2343-6, 1982.
 Contenido:
 Lado A
 Hip Hop Be Bop (Don't Stop), In the Beginning, Man Made, Together Again, Hip Hop Be Bop (parte 2).
 Lado B
 Six Simple Synthesizers, Techno Trax, Street Clap, Heatstroke.

- Observaciones: Producido por Raúl A. Rodríguez y Man Parrish.
- HIP HOP-BOMMI BOP, The Incredible TH Scratchers**, Freddy Love, EMI 5473, 1983.
- Contenido:
Lado A
Hip Hop Bommi Bop.
Lado B
Hip Hop Bommi Bop Bop.
Observaciones: Producido por Fab Five Freddy, Jon Caffery y Die Toten Hosen.
- HIGHLY WEST, Break Master**, sin datos de publicación.
- Contenido:
Lado A
Break, Elektrik Theatre, Walking Alone, It's Tolate.
Lado B
Get Upo Do You Wanna Funk, How Can You Make, Are You Love Maker, Boogie Walk.
Observaciones: Se dejaron tal cual aparecieron los títulos en la portada, pues al parecer fue una edición *pirata* de los años ochenta.
- HOT BREAKDANCE, USA**. Capital Records, s/f.
- Contenido:
1st avenue, O'Bryan, Twin Image, Brass Construction, Boogie Boys, Jellybean.
- JAMES BROWN, GET ON THE GOOD FOOT**, NY: Polydor Records, 1972.
- Contenido:
Lado A
Get on the Good Foot (parts 1 & 2), The Whole World Needs Liberation, Your Love Was Good for Me, Cold Sweat.
Lado B
Recitation by Hank Ballard, I Got a Bag of My Own, Nothing Beats a Failure (But a Try), Lost Someone.
- KRAFTWERK AUTOBAHN, USA**: Warner Bros Records, 1974.
- Contenido: No se consigna el título de las pistas en la portada ni en la contraportada del disco.
- LET'S BREAK INTO THE 80'S, Super Pájaro 2**, Master Genius, México: Musart, TI-70815, 1984.
- Contenido:
Lado A
Blue Monday, Pictures of Lily, Fame, Keep on Running, Get Ready, Disco Duck, It's Break Time Again.
Lado B
Super Break.
Observaciones: Producido por Adams & Fleisner Inc.
- LET'S BREAK (SMURF)**, Sidney Featuring Black White N'co, México: Carrere TC-16, 1984.
- Contenido:
Lado A
Let's Break (Smurf) El break del pitufo.
Lado B
(Instrumental) Let's Break (Smurf) El break del pitufo.
Observaciones: Producido por JPLL F Schies. Sidney (voz), Eric (voz), Fred (teclados), Mams (batería), T. tax (guitarras), Verlaine (percusiones).
- LET'S BREAK MASTER GENIUS, El Pájaro Loco**, México: Musart Trébol, TI-70775, 1984.
- Contenido:
Lado A
Let's Break.
Lado B
Hang On Sloopy, Get Ready, Living On Video, Go Go Yellow Screen, Superfreak, Let's Break.
Observaciones: Originalmente fue producido en 1981 por Polydor. La producción estuvo a cargo de Adams / Fleisner (Master Genius). Aunque aparecen muchos efectos de *scratch*, hay poca presencia de los *breaks* propios del género, al estilo *hi-energy*. Pocos meses después los mismos productores sacaron otro LP titulado *Let's Break Into the 80's*, en que repitieron el mismo planteamiento,

- aunque con menor éxito que el anterior. Luego dieron vida a la grabación Video Kids, explotando los cantos del Pájaro Loco (Woodpeckers from Space).
- LET'S BREAK MASTER GENIUS, El Pájaro Loco**, Vol. 2, México: Dureco Benelux, High Fashion Music [1984].
- Contenido:
- Lado A
El baile del *break*.
- Lado B
Terremoto, Buscando, Me gusta el plástico, Estoy vivo, Noches de boogie.
- Observaciones: A partir de la difusión del *breakdance* a mediados de los años ochenta, fue considerable la cantidad de discos que recopilaban música *break*. La mayoría, productos de escasa calidad y realizados para proyectos coyunturales, de corta vida.
- LET'S BREAK INTO 80'S**, Master Genius, sin datos de publicación.
- Contenido:
- Lado A
Let's Break into 80's.
- Lado B
Amor nativo, Peligro, Saliendo del escondite.
- Observaciones: Edición *pirata* mexicana.
- LET'S BREAK, Scratch / Electric Boogie**, Lo mejor del *breakdance*, México: Multimusis SA de CV, Guitarra DG-231, sin fecha de publicación.
- Contenido:
- Lado A
Tour de France (El baile de la escoba), Din Daa Daa, Pulstar, You Hypnotic Tango, Confusion Music, Why Me.
- Lado B
Happy Station, Scratch Goes My Dub, Hey You Rock Steady Crew, Bufalo Gals, Rock It, Breakdance / Electric Boogie, Let the Music Play, Crazy Cuts.
- Observaciones: Disco LP con una selección de temas que fueron utilizados para bailar *breaking*. Sobresale Tour de France.
- LITE ME UP, Herbie Hancock**, Los Ángeles CA: Columbia, 1982.
- Contenido:
- Lado A
Lite Me Up, The Bomb, Gettin' to the Good Part, Paradise.
- Lado B
Can't Hide your Love, The Fun Tracks, Motor Mouth, Give it all Your Heart.
- LO MEJOR DEL BREAKIN'**, volumen 2, sin datos de publicación.
- Contenido:
Breakin... no hay nada que nos detenga, *Freakshow* (en la pista de baile), Pon tu cuerpo en movimiento, 99%, Exhibición, Latido del corazón, Gente callejera, Córtalo, No hay nadie, Atrevido.
- Observaciones: Disco *pirata* del "original motion picture soundtrack" con la imagen de la película de *Beat Street*, en lugar de la película *Breakin'*.
- LOS ÉXITOS DE KOSMO ESTÉREO**, Breakdance, Super mix, México: Discos Internacional, SA de CV, 1981.
- Contenido:
- Jugando con Gloria, Quién es tu novio, Piensa en mí, Alto voltaje, Pájaro loco vol. I, Dulce sensación, Teléfono larga distancia, Pájaro loco vol. 2, Bailando en el video, Le llaman reina de tontos, Atrápame, Es demasiado tarde, SOS al rescate del amor, Ballet dance, Desire Poul Parquer, Peligro.
- Observaciones: Recupera las piezas más emblemáticas emitidas por la estación de radio Kosmo Estéreo. No se señala cuáles vienen en el lado A y cuáles en el lado B.
- MICHAEL VINERS'S INCREDIBLE BONGO BAND, "Bongo Rock"**, EU: MGM Records, 1973.
- Contenido:
- Lado A
Let There Be Drums, Apache, Bongolia, Last Bongo in Belgium.
- Lado B
Dueling Bongos, In-A-Gadda-Da-Vida, Raunchy 73, Bongo Rock.
- MIXXERS, BREAK**, Injection disco dance label, vol. I, México: Mercury, Polygram Discos, 8160491, 1984.

- Contenido:
Lado A
Maniática, La vida en rosa, Rock del bote, Enciéndete DJ.
Lado B
The Gap Band, American Dance Band, Taka Boom, Lisa Boray.
- PARLIAMENT, Funkentelechy vs The placebo síndrome**, México: Casablanca, Polydor, LPR-43005, 1978.
Contenido:
Lado A
Arma Bop, El caballero nariz D'voidoffunk, El mago de las finanzas.
Lado B
Telequinesis funk, Síndrome de placebo, Linterna.
- POLYMARCHS, LET YOUR FEELINGS SHOW**, NY: Speidel Textron 1981.
Contenido:
Lado A
Lost Time, Stand Back, Say, Say, Say, Undercover of the Night, Pillow Dub.
Lado B
Pillow Talk (Lust), You can Dance, White Lines.
- RADIO ACTIVITY, Kraftwerk**, USA, Elektra Entertainment, 1991.
Contenido:
Radio Activity (Francois Kevorkian Remix), Radio Activity (LP version), Radio Activity (William Orbit Hardcore Mix), Radio Activity (William Orbit Remix).
Observaciones: No aparecen los títulos por lado del disco. Musik Data - Ralf Hutter - Florian Schneider - Fritz Hilpert - Kling Klang Studio Dusseldorf.
- STELARIS, Polymarchs**, [Wendy 006]. Sin datos de publicación.
Contenido:
Scratch Dance, They Call Me, The Queen of Tools, Jessica, Williams, Love, Reaction Divine, Catch Me, I'm Talling, In Love, Marcia, Raven.
Observaciones: Disco local del sonido Polymarchs con temas para bailar *breaking* y *hi-energy*.
- SUNLIGHT, Herbie Hancock**, USA: Columbia 34907, 1978.
Contenido:
Lado A
I Thought it Was You, Come Running to Me.
Lado B
Sunlight, No Means Yes, Good Question.
Observaciones: En el disco aparecen las letras de las canciones.
- 8 SÚPER ÉXITOS DE POLYMARCHS, Special disco mix**, México: Discos Tulu, Música Latina International Inc, INCA, 1984.
Contenido:
Lado A
Pájaro loco del espacio, El parasol, Turbo diesel, No tienes chance.
Lado B
Falsa alarma, Runa way, Extraño deseo, Muchacho o muchacha.
- 10 SUPER ÉXITOS DE POLYMARCHS, Breakdance**, Supermix, sin datos de publicación.
Contenido:
Lado A
El *break* de la escoba, El mensaje, Es demasiado fácil, Línea recta, Alta tensión.
Lado B
Maniática por el dinero, Saliendo del escondite, Muévete, No tienes chance, Bienvenido.
Observaciones: Compilación de temas para bailar *break*. Los títulos aparecieron en español con faltas de ortografía.
- THE ÁLBUM, Master Genius**, Versión Super Remix, México: Discos Musart, EDI-60766, 1984.
Contenido:
Lado A
Nervous Breakdown (Mult-Extra-Mix), Súper pájaro 2 (Fire, It's Break Time Again, Famer, Blue Monday, Pictures of Lily, Go Go Yellowscreen, Keep on Running, Disco Duck, Cocaine in my Brain), Master Bonus (part one), Nervous Electric Boogie Rhythm tracks.

- Lado B
Atomic Extra Super Break (including Let's Break), Pájaro loco (Livin' on video, Superfreak, Hang on Sloopy, Fame, Let's Break), Master Bonus (part two), Dance Dance Dance (rhythm tracks).
- THE MIX**, Kraftwerk, USA: Elektra, 1991.
Contenido:
The Robots, Computer Love, Pocket Calculator, Dentaku, Autobahn, Radio Activity, Trans Europe Express, Abzug, Metal on Metal, Home Computer, Music non Stop.
Observaciones: No vienen separadas las pistas por lado A y B.
- VIDEO KIDS**, México: Polygram discos, Casablanca, Mix 3072, 1984.
Contenido:
Lado A
Pájaro loco del espacio.
Lado B
Cantando a la rápida.
Observaciones: Disco que sacó provecho del tema *Woodpeckers from space*.
- VIDEO KIDS, The invasion of the spacepeckers**, México: Polygram Discos, Casablanca LPR 43072, 1985.
Contenido:
Lado A
Golpea (Do the Rap), Caricaturas (Cartooney Tunes), La bamba, Pájaro rocanrolero (I'm a Rock and Rollpecker), Comunicación extraterrestre (Communication Outer Space).
Lado B
Pájaro loco espacial (Woodpeckers from Space), Dando bananas Give me that Banana), ¿Te gusta el surfing? (Do you Like Surfing?), Carrera espacial (Sky Rider).
Observaciones: Los títulos de las piezas aparecen en español y en inglés en la contraportada del disco.
- WALLY BOULE NOIRE, Smurf, Break**, Feldman, México: Polygram Discos, Barclay MIX 3070, 1984.
Contenido:
Wally Boule Noire.
- Observaciones: El mismo tema se repite con duraciones diferentes. Arreglos y *scratch*: Feldman.
- WEST STREET MOB**, NJ: Sugarhill, Records, LTD, SH 263, 1981.
Contenido:
Lado A
Let's Dance, Get Up and Dance, Natural Living.
Lado B
Never Alone, You're Killing Me, Gotta Give it up, Sometimes Late at Night.
- WOODPECKERS FROM SPACE, Pájaros espaciales, Maxi Special Remix**, Doctor Peeper, México: Fonovisa-Melody, Carrere, SU-051, 1987.
Contenido:
Lado A
Pájaros espaciales (Woodpeckers from Space).
Lado B
Pájaros espaciales (Woodpeckers from Space, versión especial).
- WILD STYLE**, USA: Animal Records, ICA Projects, APE-5905, s/f.
Contenido:
Lado A
Wild Style Theme Rap 1, MC Battle, Basketball Throwdown, Fantastic Fraks at the Dixie, Military Cut-Scratch Mix, Cold Crush Bros at the Dixie.
Lado B
Stoop Rap, Double Trouble at the Amphitheatre, Wild Style Subway Rap 2, The Chief Rocker Busy Dee, Cancbusters Scratch Mix, Rammellzee and Shock Dell at the Amphitheatre.
Observaciones: Grabaciones originales de la película *Wild Style*. Fred Brathwaits (Fab 5 Freddy dirección musical), Chris Stein (guitarra y efectos), David Harper (bajo), Lenny Ferary (batería). Producido por Charlie Ahearn.

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria

Marina Núñez Bernalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

Natalia Toledo
Subsecretaria de Diversidad Cultural
y Fomento a la Lectura

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Lucina Jiménez
Directora general

Claudia del Pilar Ortega González
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Ofelia Chávez de la Lama
Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza)

Lilia Torrentera Gómez
Directora de Difusión y Relaciones Públicas



El *breakings* en México:
cruce de identidades entre la música y la danza
se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2019,
en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA),
San Lorenzo 244, Col. Paraje San Juan, Iztapalapa, C. P. 09830, Ciudad de México.
La edición consta de 500 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Subdirección de Coordinación Editorial del INBAI.

La presente publicación es claro ejemplo de una investigación cuyo principal método es la observación participante. El autor, etnomusicólogo de formación, se introdujo en las entrañas del fenómeno Hip-Hop no sólo desde la mirada de un músico, sino –y particularmente– en su vertiente dancística, hasta convertirse en un practicante del *breaking*. Lo que esto representa es transitar de la práctica a la teoría, es decir, del gusto por un género musical y el aprendizaje de una danza, a la aprehensión de un fenómeno cultural a través de la acuciosa reflexión.

Este género, de amplio arraigo entre sectores de la población joven de distintas ciudades del mundo, les permite crear identidad y presencia en urbes que tienden a devorar no sólo a las individualidades, sino también a los grupos, quienes lograron encontrar en las “batallas” de danza, presencia y sitio. Valiosas entrevistas a *b-boys* y *b-girls* mexicanos que testimonian lo anterior, dan fe de cómo al crear fuerza y agilidad a través de la diaria práctica de sus técnicas, logran las destrezas que les brindan el reconocimiento.

En este trabajo de Enrique Jiménez se cristaliza su labor de investigación dentro del CENIDI Danza José Limón, al tiempo que brinda tributo a todos esos héroes del asfalto.

Elizabeth Cámara



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



CENIDI