

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ

DOCTORADO EN COMUNICACIÓN E INTERCULTURALIDAD



El lenguaje del cuerpo en la danza urbana: Panorama actual del discurso dancístico popular en España.

VOLUMEN I

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Isabel Aznar Collado

Dirigida por:

Carlos Hernández-Sacristán

Carmen Giménez Morte

VALENCIA, MAYO 2019

AGRADECIMIENTOS

Quisiera transmitir mi más profundo agradecimiento a todas las personas que me han ayudado de una u otra forma en la elaboración de este estudio. Primeramente, mis dos directores, Carlos Hernández Sacristán, y Carmen Giménez Morte, por darme la oportunidad de desarrollar la tesis en una disciplina dancística y ofrecerme su disponibilidad, su confianza, el apoyo y la dedicación necesaria en la dirección de este proyecto.

Quiero agradecer la colaboración desinteresada del fotógrafo Pedro Galisteo en la recopilación de imágenes de algunos de los pasos y técnicas de las danzas urbanas.

También agradezco la desinteresada participación y colaboración de todos los danzantes entrevistados: Special K, Supremos, Asociación Let's Grow, Rachel Lady Zhaf, Men of Steel, Guille Vidal, Javier Casado, Irie Queen, Alex Sánchez, Alfredo y Alkonchel, admiro su lucha por conseguir que la danza urbana sea más visible para aquellos que aún la desconocen, también a otros danzantes que han compartido conmigo su danza y sus sentimientos más profundos, para expresar con palabras lo que muchas veces hacen bailando, su vida.

Y en especial, quisiera agradecer a mis padres, a Óscar y a mi pequeño Alejandro el haber estado a mi lado, ya que de alguna u otra forma, me han animado a embarcarme en el mundo de la investigación y a seguir formándome como profesional y como persona.

**EL LENGUAJE DEL CUERPO EN LA DANZA URBANA:
PANORAMA ACTUAL DEL DISCURSO DANCÍSTICO POPULAR
EN ESPAÑA**

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS DEL ESTUDIO	1
1. CONCEPTOS DE COMUNICACIÓN, ESPACIO Y CULTURA	9
1.1. Comunicación y cultura	9
1.2. Perspectiva desde la antropología urbana: Globalización y espacio	26
1.3. Crisis y conflictos culturales: Contexto social de la danza popular	45
2. DANZA URBANA: CLASIFICACIÓN, MÚSICA, ORÍGENES Y RECEPCIÓN	59
2.1. Lenguas dancísticas populares en la danza urbana (1960-2017): Clasificación de danzas importadas de Estados Unidos, de Jamaica y de Francia	60
2.2. Antecedentes musicales y dancísticos	63
2.3. Reestructuración de las prácticas culturales dancísticas	73
2.4. Producción musical en el discurso popular de la danza urbana: música <i>funk</i> , <i>disco</i> , <i>rap</i> , <i>bounce</i> , <i>electrónica</i> , <i>dancehall</i> . Recepción	91
2.5. Orígenes de las danzas urbanas y recepción en España	108
3. METODOLOGÍA	153
3.1. Diseño de la investigación: El cuerpo en la danza urbana	155
3.2. Diseño de la investigación: Panorama actual de la danza urbana en España	155
4. ANÁLISIS DE DISCURSOS DANCÍSTICOS URBANOS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS	167
4.1. Análisis del estudio del cuerpo en la danza urbana: pasos y técnica dancística	167
4.2. Valoración de resultados	446

5. ANÁLISIS DEL PERFIL DE RECEPCIÓN DE LA DANZA URBANA EN ESPAÑA Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS	451
5.1. Análisis del estudio del panorama actual de la danza urbana en España	451
5.2. Valoración de resultados	485
6. CONCLUSIONES	493
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	501
WEBGRAFÍA	511
LISTADO DE ILUSTRACIONES, FIGURAS Y TABLAS	521
ANEXOS	

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS DEL ESTUDIO

Introducción

La danza ha estado presente en la evolución de los seres humanos, en su sociedad, desde las ancestrales danzas hasta las más contemporáneas, como una de sus máximas expresiones artísticas (junto a la música y la pintura). La danza en sí, forma parte de la vida de muchas personas que sienten y se expresan emocionalmente a través de ella; te atrapa, te libera, te hace sentir más grande y te enamora. Siempre ha formado parte de mi vida, de mi educación y de mi vocación profesional. Desde que finalicé mis estudios de danza con dieciséis años en el Conservatorio de danza de València, especializándome en danza española, he compaginado mi trayectoria artística como bailarina con mi trayectoria docente. A través de diversas compañías de danza, he realizado muchas actuaciones y giras nacionales e internacionales, hecho que agradeceré eternamente al Ballet Español de Julia Grecos, que me brindó la oportunidad de formar parte de la compañía desde el año 1999. Me he dedicado a la docencia dancística tanto en centros privados como en conservatorios elementales y profesionales de la Comunidad Valenciana y Castilla-La Mancha. Actualmente formo parte del claustro de profesores pertenecientes al cuerpo de catedráticos de música y artes escénicas de la Comunidad Valenciana (ISEACV), en el que imparto asignaturas relativas a la técnica, didáctica dancística y al análisis de obras coreográficas; y soy miembro del Equipo de Investigación de Salvaguardia de las artes escénicas (danza y teatro) y su aplicación a la práctica docente (ISAAEEyAPD).

En términos académicos, aparte de mi formación dancística, soy licenciada en Antropología Social y Cultural (UNED) y tengo un máster oficial en Interculturalidad y Políticas Comunicativas en la Sociedad de la Información (UV). A través de mi labor investigadora en el trabajo fin de máster, del anteriormente mencionado, me interesé por una de las ramas dancísticas populares de la danza española, el folklore. Al finalizar el estudio de investigación, me doy cuenta que el discurso dancístico popular folklórico está “politizado”, reparo en que este discurso popular, no es accesible para la sociedad, sino que está acotado por una serie de grupos folklóricos que ensayan en espacios privados. La visibilidad del folklore, como danza popular, se limita a una serie de pocas representaciones en las fiestas municipales y encuentros entre grupos folklóricos. Sin

embargo, hay una nueva danza popular que se hace especialmente accesible y visible en los medios comunicación y en las calles de cada vez más municipios, la danza urbana. Decidí entonces investigar esta nueva danza popular, conocida como “urbana”, para visibilizarla y, desde una perspectiva holística, clarificar conceptos teóricos y prácticos de su discurso dancístico.

El lenguaje se entiende como un sistema de comunicación cuyos significados sociales son codificados por palabras y por situaciones, es decir, dependen de un sistema de valores sociales. De ahí la importancia de los estudios culturales, que exploran aquellas formas de producción o creación de significados en las distintas sociedades. Los significados sociales del lenguaje artístico también se codifican y se estudian de igual forma, en tanto que este sistema de comunicación, en continua interacción con la cultura, se va transformando a través de los tiempos por la incorporación de nuevos sujetos sociales y nuevas identidades culturales; es decir, los lenguajes y las culturas evolucionan con los años. Los nuevos procesos de reestructuración cultural en el contexto de la posmodernidad o modernidad tardía reflejan en la actualidad una nueva redefinición del constructo identitario. El posmodernismo defiende la cultura popular, la descentralización de la autoridad intelectual y científica, y la desconfianza ante la “verdad” representada como algo universal. Por otro lado, promueve la autoafirmación individual, originando el pluralismo y la diversidad, y busca los intereses de los menos favorecidos por ideologías modernas que están supeditadas a estructuras políticas y sociales dominantes. Por esto, las prácticas socioculturales populares se convierten en nuevas formas de expresión, ya sean musicales, dancísticas, lingüísticas o simbólicas. Muchas de estas prácticas expresan la crítica de un sistema cultural predeterminado y permiten una nueva alternativa sociológica, una creciente subcultura que con tiempos de crisis se engrandece y manifiesta en todas sus vertientes artísticas como una reacción popular. En este estudio la danza urbana es entendida como aquella danza popular que se desarrolla y evoluciona fuera de las instituciones oficiales de danza y/o academias dancísticas. Stearns (1994) las definió como aquellas danzas vernáculas, en un contexto urbano, que se desarrollan naturalmente como parte de la cultura “diaria” de un colectivo particular.

El término “danza urbana” es aplicado a ciertas danzas populares importadas, principalmente de Estados Unidos y Jamaica. El reconocimiento de estas danzas en sus lugares de origen se produjo en los años setenta, pero en España se empieza a hablar de estas danzas, ajenas a las danzas populares tradicionales que inundaban nuestras calles, a

partir de los años ochenta. En este estudio la danza urbana se considera como una danza popular relativamente reciente, de ahí la utilización del término “contemporáneo”; el reconocimiento a nivel mundial del discurso se ha convertido en el lenguaje dancístico popular más practicado a nivel mundial. Los jóvenes se sienten atraídos por este “nuevo” lenguaje dancístico que cada vez se hace más visible dentro de los colectivos juveniles. La primera de las danzas urbanas practicadas en España es la conocida como *breakdance* o *breaking*, cuya danza pertenece a una reciente cultura *Hip Hop* que se gestó en la década de los setenta, en el barrio marginal estadounidense del Bronx. Desde la introducción del *breakdance* en nuestra península se habla de términos dancísticos como: *bounce* que significa rebote, *groove* que es la forma que tiene el movimiento propio con el que se identifica cada estilo de la lengua urbana, y *flow* que se refiere a la identidad propia de cada danzante. Previamente, a la llegada de este nuevo concepto dancístico-cultural a la vida de los jóvenes españoles, se produjo una intensa evolución cultural y dancística en los países de origen de cada una de las danzas importadas; el mensaje de revolución y de libertad juvenil fue evolucionando en los jóvenes con múltiples prácticas culturales, recreando los estilos urbanos (y sus reivindicaciones) en colectivos que se expresaron, hasta nuestros días, a través del movimiento dancístico.

Para esta investigación se ha tenido en cuenta las nuevas tecnologías mediante el uso de programas informáticos capaces de analizar los datos cualitativos y cuantitativos obtenidos, y se ha utilizado referencias bibliográficas de antropología, de lingüística, de comunicación, de historia y de danza. Se han visionado vídeos y entrevistas online de los fundadores de los distintos discursos dancísticos urbanos importados. Se han adjuntado fotogramas de películas antiguas y de documentales para mostrar el contexto y los orígenes del discurso dancístico urbano; laboriosa tarea teniendo en cuenta que se dispone de muy poca información publicada al respecto. Algunos fotogramas insertados presentan una baja calidad de imagen, pero se ha decidido mostrarlos por su interés como documentos históricos. También ha sido imprescindible la recopilación de las experiencias dancísticas de los participantes que practican la danza urbana en territorio español, así como de las visualizaciones en directo de las distintas formas en que se presentan las manifestaciones artísticas urbanas.

Objetivos del estudio

Desde una perspectiva antropológica, el hombre inmerso en una sociedad globalizada, dentro de un mercado que vende continuamente nuevos productos culturales, se apropia de prácticas culturales que en ocasiones no entiende; dejándose llevar por las modas. Es necesario, por tanto, conocer y referenciar la terminología dancística más representativa de cada danza urbana, para no caer en error con otras fusiones dancísticas ofrecidas dentro del mercado cultural y es necesario, igualmente, conocer el perfil de los danzantes que vivencian y consumen estos nuevos productos culturales importados. El objetivo general de esta tesis está centrado en el estudio del lenguaje del cuerpo en la danza urbana y en el estado actual de estas danzas en España. Se plantean para este efecto los siguientes objetivos específicos:

1er objetivo: Clasificar la nomenclatura básica (de pasos y/o técnicas) en cada uno de los discursos dancísticos urbanos a través del conocimiento del movimiento del cuerpo de los danzantes.

La finalidad de este objetivo es reflexionar sobre las principales formas en las que el cuerpo se muestra con ciertos patrones de movimiento que identifican una danza en sí, y que la hace evolucionar hacia nuevas creaciones dancísticas.

2º objetivo: Estudiar en profundidad el perfil de los danzantes que practican las distintas danzas urbanas en España.

La finalidad de este objetivo es investigar el perfil de los danzantes en la recepción de las danzas urbanas importadas a España.

3º objetivo: Abrir líneas de investigación relacionadas con la danza urbana.

La finalidad de este objetivo es referenciar este estudio para que puedan realizarse comparativas, en futuras investigaciones, vinculadas a términos dancísticos y estudios socio-culturales. La importancia de este objetivo se debe a la falta de trabajos científicos que ocupan el ámbito dancístico urbano en España.

La tesis doctoral está dividida en **seis apartados**: los dos primeros están centrados en un estudio bibliográfico sobre conceptos básicos para el entendimiento de esta tesis, desde la perspectiva de la antropología socio-cultural. El objeto de estudio de esta tesis se desarrolla más ampliamente con los apartados del tres al seis, siendo el último apartado el de *conclusiones*, seguido de los *referentes bibliográficos y webgrafía*, así como de los *anexos*.

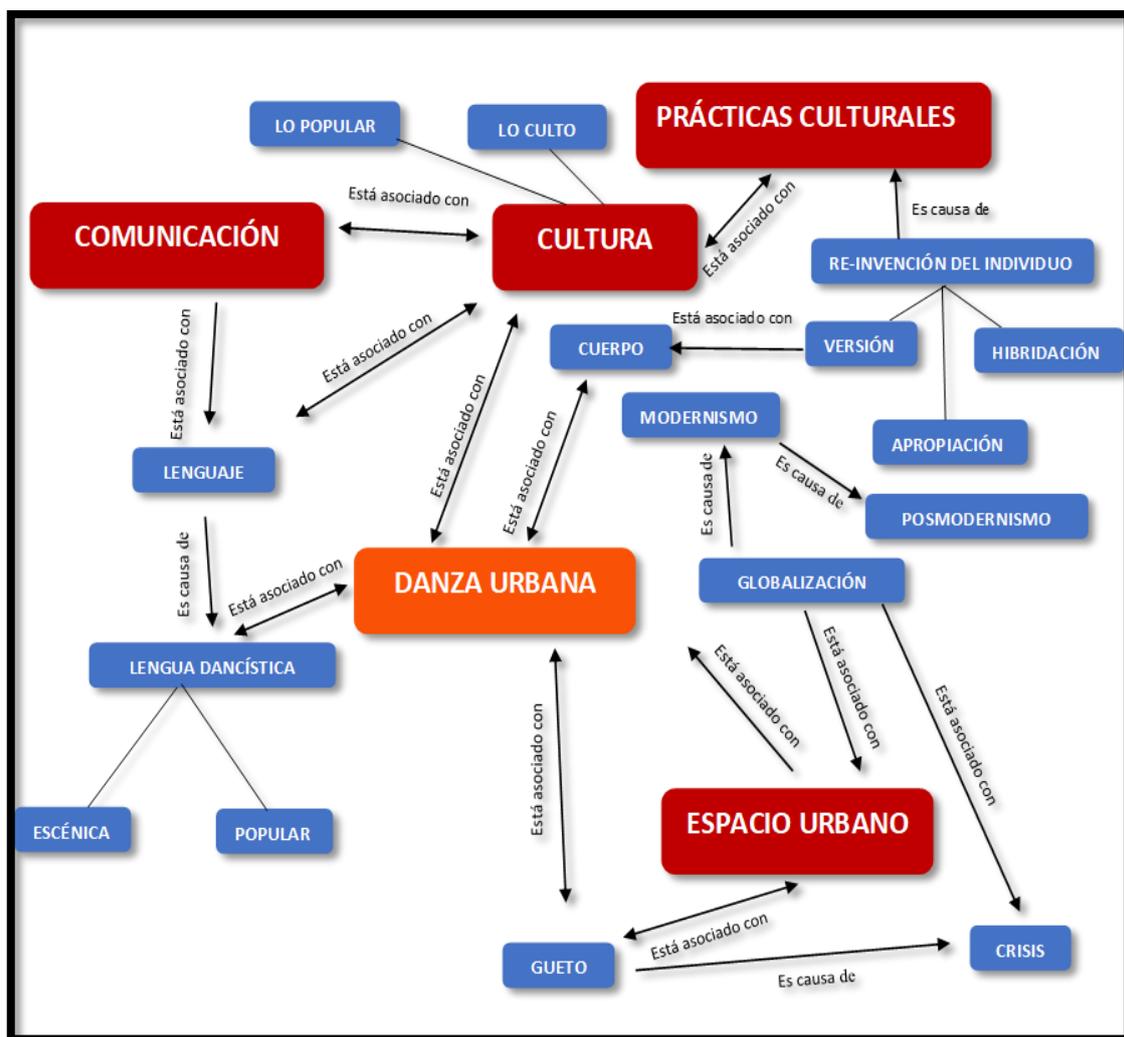


Ilustración 1. Mapa conceptual sobre comunicación, cultura y espacio. Elaboración propia.

En el **apartado uno, *Conceptos de comunicación, espacio y cultura***, se reflexiona sobre los conceptos de: comunicación, cultura, “lo culto”, “lo popular”, modernismo, posmodernismo, globalización, espacio urbano, gueto, crisis, lenguaje y lenguas dancísticas escénicas y populares en España. La danza urbana es tratada como un lenguaje no verbal que necesita expresarse dentro de un entorno definido por unos códigos éticos y reivindicativos, y en un contexto espacial particular. Por este motivo, se ha desarrollado una visión social e histórica de la realidad referida a la contextualización que implica el nacimiento de los diversos discursos urbanos desde principios del siglo XX hasta la actualidad. Se muestran las crisis sociales y las políticas abusivas, tanto en Estados Unidos como en Jamaica, estudiadas desde 1930 y sufridas por los colectivos más vulnerables (afroamericanos, latinoamericanos, colectivo de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales [LGTB] y afrojamaicanos) para contextualizar, desde una perspectiva social previa, el origen y la expresión de estas nuevas lenguas dancísticas. La necesidad de conocer las reivindicaciones que provocaron el nacimiento de estas danzas se hace necesaria para entender después la voluntad del danzante, que se siente partícipe dentro de una u otra cultura dancística.

En el **apartado dos, *Danza urbana: clasificación, música, orígenes y recepción***, se realiza, en primer lugar, una clasificación de los discursos dancísticos urbanos presentes en España (objeto de estudio de esta tesis) e importados de Estados Unidos, Jamaica y, en menor proporción, de Francia. Se muestra los antecedentes musicales y dancísticos que dieron lugar al origen de las conocidas danzas. Seguidamente, se reflexiona sobre la reestructuración de las prácticas culturales dancísticas existentes en el discurso. Posteriormente, se expone la producción musical en el discurso de la danza urbana. Y para finalizar el apartado, se presenta el origen de cada uno de los discursos dancísticos urbanos (por separado) y la recepción de los mismos en el territorio español.

El criterio utilizado en la redacción de este estudio es el siguiente: el nombre de los diversos discursos dancísticos urbanos se refleja en minúscula y en cursiva; el nombre de cada paso y/o técnica dentro de las danzas urbanas, en mayúscula y en cursiva; la palabra *Hip Hop*, al tratarse de un término cultural, se ha decidido mantenerla en mayúsculas y cursiva; los anglicismos, los géneros musicales urbanos, las canciones, y los programas televisivos se redactan también en cursiva. Mientras que los nombres propios y de los grupos dancísticos se mantienen en redonda.

En el **apartado tres, *Metodología***, se muestra la metodología empleada en esta tesis. A través de la etnografía se ha utilizado tanto la metodología cualitativa como la cuantitativa. La investigación se ha dividido en dos líneas: la primera, que se ocupa de estudiar cada discurso dancístico urbano bailado en España, se ha basado en el estudio del cuerpo y su movimiento. Para llevarlo a cabo se ha utilizado la metodología cualitativa y se ha hecho una clasificación, y un análisis descriptivo de cada una de las danzas urbanas mediante la observación directa de los pasos y/o técnicas más representativas de ellas. La visualización de las danzas ha sido fundamental para ahondar en cada uno de los términos utilizados en cada discurso. En la segunda línea de investigación, que se centra en el panorama actual que ocupan las danzas urbanas en España, se ha dispuesto tanto de la metodología cualitativa como cuantitativa a través de los datos obtenidos de entrevistas y cuestionarios para su estudio. Las entrevistas se realizaron con la finalidad de conocer las experiencias dancísticas de los bailarines más representativos en territorio nacional, han sido esenciales para conexionar y entender todos los discursos hallados. Y los cuestionarios se realizaron para realizar un estudio pormenorizado del perfil que tienen los danzantes de la danza urbana en España. De esta forma, con ambos estudios, nuestra intención es ofrecer una visión comprensiva de su sistema comunicativo y su relación con los diversos discursos dancísticos que la conforman.

En el **apartado cuatro, *Análisis de discursos dancísticos urbanos y discusión de resultados***, se muestra un análisis relacionado con el estudio del cuerpo en el discurso de la danza urbana, a través de la particularidad de sus pasos y/o técnicas dancísticas, para conocer la terminología propia del lenguaje en cada una de las danzas.

En el **apartado cinco, *Análisis del perfil de recepción de la danza urbana en España***, se analiza la perspectiva socio-cultural de los danzantes urbanos a través del (como he mencionado anteriormente) estudio de entrevistas realizadas a los danzantes más reconocidos de cada uno de los discursos y el estudio de un cuestionario formulado expresamente para este estudio.

La tesis finaliza con el **apartado seis**, donde se muestran las ***Conclusiones***, a partir del análisis previo de los datos obtenidos en esta investigación. Tras reflexionar sobre las limitaciones encontradas en el estudio se abren posteriormente nuevas líneas de investigación. Por último, se muestran las referencias bibliográficas y la webgrafía utilizada en esta tesis, las listas de ilustraciones, figuras y tablas, y los anexos que contienen las entrevistas realizadas a los danzantes urbanos referentes de este país.

1. CONCEPTOS DE COMUNICACIÓN, ESPACIO Y CULTURA

1.1. COMUNICACIÓN Y CULTURA

Cultura o Civilización tomada, en su amplio sentido etnográfico, es ese complejo de conocimientos, creencias, arte, moral, leyes, costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad.
(Tylor, 1979, p.29)

Podemos suponer que las primeras manifestaciones comunicativas tuvieron un origen ritual. El lenguaje en general se utilizó como medio de comunicación entre los seres humanos a través de los signos orales y posturas o contactos corporales y es esta comunicación la que ha intervenido en el proceso de hominización del ser humano y en el de humanización del mismo. En la hominización como un recurso para adaptarse a su entorno natural y en la humanización para la creación de sociedades reguladas por normas, creencias y valores, Martín Serrano (2007) concluyó lo siguiente:

La evolución de la humanidad ha sido guiada por factores de cambio específicos: entre ellos los usos técnicos y culturales de la comunicación. Y como aquí se va a mostrar, comunicación y técnicas llegan a formar un entramado, que se vincula a la vez, con las modificaciones de los organismos y con las variaciones de la cultura. (p. 1)

Ambos conceptos (cambios corporales e invenciones técnicas) han ido unidos desde la Antropogénesis hasta quedar establecida nuestra especie como única representante del género Homo (Martín, 2007). Según el autor, investigaciones recientes realizadas por Frans M. de Waal y Amy S. Pollick (2007) en el Centro de Primatología de Yerkes (Atlanta, EEUU) con chimpancés y bonobos, confirman la hipótesis de que en las gesticulaciones manuales de los primates pudo estar el origen del lenguaje simbólico de nuestros antepasados, comenzando por la comunicación no verbal como paso previo a la palabra oral. Engels, Morgan y otros evolucionistas de origen dialéctico defienden la hipótesis de que el trabajo, el gesto y la palabra evolucionan juntos y es que la fabricación de útiles y herramientas supone una estrecha relación entre el uso de la mano y la vista y los actos de raspar, picar, empujar o arrastrar necesarios para la fabricación de estos elementos se van perfeccionando a la vez que los gestos indicativos “tu”, “yo”, “ahora” o “después”. Martín Serrano (2007) define: “Humanización es la producción de herramientas, de cultura y de organizaciones sociales diversas y complejas” (p.165).

Bikerton (1994) entiende que los gestos son el *protolenguaje* humano, entendiendo como *protolenguaje* a un hipotético y simplificado precursor del lenguaje humano, compuesto básicamente de unidades referenciales carentes de sintaxis y parecido al lenguaje usado por los niños de dos años o por los adultos que deben expresarse en una lengua que no conocen bien. Según Elvira (2012), la transición desde ese hipotético *protolenguaje* hasta los modernos sistemas con estructura gramatical tuvo un carácter brusco y pudo ser consecuencia de una mutación genética ocurrida hace unos 200.000 años que dio lugar a la aparición de un sistema lingüístico complejo y parangonable en cierta medida a lo que actualmente concebimos como lenguaje humano.

Corballis (2002-2011) muestra el valor sintáctico de las señas y aporta datos para apoyar su idea de que los lenguajes orales evolucionan a partir de los gestuales. Según estas teorías no sería cierto que la humanización fuera el resultado de la capacidad de hablar, sino al revés. Martín Serrano (2012) concluyó lo siguiente:

El habla habría llegado a ser la forma de expresión que más nos distingue del resto del reino animal, porque otros antecesores nuestros desarrollaron las primeras manifestaciones de la cultura y la sociedad sin el recurso del habla. (p. 175)

¿Pero cuál es la clave que marca la diferencia del lenguaje humano con el resto de seres vivos? Parece ser que la clave no es el medio empleado para transmitir sonidos, sino que está en lo que queremos transmitir, su simbolización y transmisión intencionada y de la capacidad de entenderlo por el resto de la sociedad. De esta manera el lenguaje humano moderno sería, según Rivera (2006), la transmisión del pensamiento con un importante componente abstracto en su producción (con conceptos que no tienen presencia real en la naturaleza), por medio de una simbolización específica (sonora, gestual, escrita, etc.) socialmente aceptada y conocida, con el fin de comunicar y ser entendidos por los otros elementos sociales.

El cuerpo humano y, lo que es lo mismo, el individuo, que es a la vez un instrumento expresivo y receptivo, necesita para desenvolverse en el mundo interactuarse con otros individuos, evolucionando al mismo tiempo y en la forma en que lo hacen los demás. De ahí que la comunicación es una actividad que necesita de la participación de dos o más seres vivos, en la cual hay al menos uno que es la fuente de información y al menos otro que la recoge y elabora. Estas interacciones comunicativas se pueden producir entre animales, entre humanos, o entre humanos y animales.

Conceptualmente, el lenguaje se puede definir como el resultado de una actividad nerviosa compleja que permite la comunicación entre individuos, de estados psíquicos a través de signos multimodales que simbolizan esos estados de acuerdo con una convención propia de una comunidad lingüística (Turbón, 2006). Dos parámetros existentes en el lenguaje son necesarios para que éste adquiera un sentido completo, la comprensión y la transmisión. Las ideas, pensamientos o sentimientos, entre otros, se deben poder transmitir mediante sonidos o gestos mediante unas reglas establecidas, pero también deben ser entendidos por quien las recibe. Aunque en la mayor parte de trabajos actuales se expresa que la capacidad de articular los sonidos sin dificultades anatómicas o fisiológicas comenzó hace 120.000 años, Stringer considera que la mutación genética que hizo posible el control de los órganos del habla pudo producirse hace 200.000 años (modernización del cráneo y de manera parcial la laringe, dando lugar a una cavidad que sería aproximadamente la mitad de la actual y permitiría una vocalización imperfecta) o incluso antes (300.000 años) según investigaciones de Atapuerca.

El proceso de humanización, cuya consecuencia derivará en la fabricación y adaptación de las herramientas al entorno y a su organización social, supuso el manejo de conceptos e hipótesis y esto debió acompañarse de otros procesos que requerirían la capacidad de operar con la doble articulación. Un lenguaje de doble articulación en que unimos los sonidos básicos (fonemas) en palabras y las palabras en frases. Durante el desarrollo evolutivo los órganos se fueron adaptando mediante cambios anatómicos y funcionales hasta alcanzar la capacidad de la comunicación humana. Turbón (2006) encuentra una respuesta etológica para la supervivencia de nuestra especie, esto es que las jóvenes primerizas fueron ayudadas por el grupo, o bien, adiestradas sobre cómo proceder, lo cual implica necesariamente la existencia de cohesión grupal y transmisión de conocimientos. Dos son las condiciones necesarias para poder comunicarse por medio del lenguaje, un sistema nervioso y una estructura mecánica. Corballis (2011), nos plantea que la “recursividad” es la que nos permite concebir nuestras propias mentes y las mentes de los demás, también la capacidad de insertar las experiencias del pasado o imaginar los futuros en la conciencia actual, y todas estas estructuras recursivas han llevado a la aparición del lenguaje y del habla. Para él, el lenguaje se ha adaptado al pensamiento recursivo, primero a través de gestos manuales y más tarde, con la aparición del Homo sapiens, vocalmente.

Diversas teorías intentan esclarecer la aparición del lenguaje, entre ellas destacaremos estas tres:

- Teoría gestual. Este modelo fue descrito por Hewes, según Campillo, D. y García, E. (2005), quien propuso que la necesidad de emplear las manos en dos cosas a la vez (usar herramientas y comunicarse mediante gestos durante la caza), habría servido de presión selectiva para la transferencia del lenguaje gestual al vocal u oral.
- Teoría cognitiva o cerebral. La aparición del lenguaje se reduciría a los cambios ocurridos en el cerebro y la laringe. La presencia de determinadas áreas cerebrales (áreas de Broca y de Wernicke), lateralización cerebral y modificación de la laringe, son los elementos necesarios para que surja el lenguaje.
- La Teoría social postula que el trabajo es la causa determinante de la comunicación oral, se tiene conciencia de la necesidad de actuar como grupo para obtener alimento, necesidad de transmisión de conocimientos mediante algo más que la simple imitación, necesidad de organización y coordinación.

Basándonos en esta última se admite que la sociedad y su evolución dependen enteramente de redes interconectadas de sistemas comunicativos. Este hecho hace que cada colectivo social manifieste una serie de códigos y señales que serán reconocidos por otros miembros del mismo. El lenguaje es entendido por Saussure (2007) como el estudio de dos partes diferenciadas; la primera tiene que ver con el carácter social del mismo y viene determinada por la lengua, y por otro lado, el uso individual que se hace de este mismo lenguaje, determinado por el habla. La dicotomía entre lengua (*langue*) y habla (*parole*) fue propuesta por Saussure en el año 1916. Por un lado, la lengua es conocida como una estructura o un sistema que codifica y restringe, al mismo tiempo, el lenguaje. Por otro lado, el habla es entendida como la práctica concreta individual del mismo. Saussure (2007) afirma que:

Ambos objetos están estrechamente ligados y se suponen recíprocamente: la lengua es necesaria para que el habla sea inteligible y produzca todos sus efectos; pero el habla es necesaria para que la lengua se establezca; históricamente, el hecho de habla precede siempre (...) El habla es la que hace evolucionar la lengua (...) Hay, pues interdependencia de lengua y habla, aquélla es a la vez el instrumento y el producto de ésta. Pero eso no les impide ser dos cosas absolutamente distintas. (p. 64-65).

Para captar la verdadera relación dialéctica que se establece en el lenguaje entre la práctica individual y el componente social es necesario entender la dialéctica entre la dicotomía saussureana a partir de los conceptos de “oralidad” y “escritura” que actualizan la propuesta original de Saussure. La antropología estructural justificó, a través de la obra de Geertz (1992), la comparación entre los objetos de cultura y los hechos propios del lenguaje verbal. Y se entendió que el objeto de cultura se concibe como un texto sometido a interpretación y como un medio comunicativo. La danza entendida como un sistema de comunicación no verbal se conoce según Markessinis (1995) como: “baile, conjunto de danzantes que bailan juntos” (p.15). Por tanto, en este sistema de comunicación debe existir un entendimiento tanto del sujeto danzante como del sujeto que visiona el discurso, lo capta y lo entiende. El origen de la danza se relaciona con la búsqueda de la belleza y con el necesario deseo del ser humano para manifestarse como tal, evadirse de la rutina e incluso practicar el esparcimiento físico para expresar todos los sentimientos, alegría, tristeza o dolor. El pensador chino Confucio, citado por Markessinis (1995), relaciona el movimiento de la danza con los sentimientos del individuo, y afirma:

Bajo el impulso de la alegría el hombre gritó, su grito se concretó en palabras, éstas fueron moduladas en canto, luego imperceptiblemente se fue moviendo sobre el canto, hasta que de pronto tradujo en el baile la alegría de la vida. (p.15)

El lenguaje dancístico puede definirse, a partir de esta premisa, como “el conjunto de movimientos secuenciados con los que el individuo manifiesta lo que piensa o siente”. Éste ha evolucionado junto con las sociedades que han conformado la historia de la humanidad. Aznar (2016) concluye:

Se entiende el **lenguaje dancístico** como un sistema de comunicación estructurado por una serie de movimientos concretos en el que existe un contexto de uso codificado, es decir, es la forma en la que los individuos se expresan a través del movimiento de sus danzas. Dentro de este lenguaje cabe proponer una diferencia entre **lengua dancística**, identificada como la generalidad de una danza y como un lenguaje corporal para el que existe una especie de código establecido entre los miembros que lo ponen en uso, y un **habla dancística**, como aquella manifestación particular que define la individualidad de una práctica dancística. (p.11)

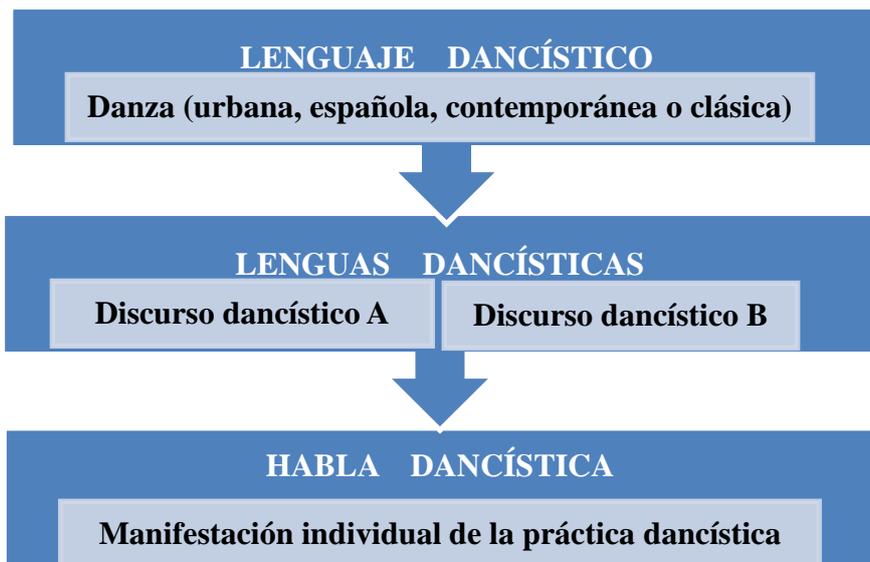


Ilustración 2. Esquema de lenguaje, lengua y habla dancística. Elaboración propia.

En el desarrollo de esta investigación se entrelaza el lenguaje lingüístico (terminología, las palabras) con el lenguaje dancístico (el movimiento del cuerpo, la danza) dentro del discurso dancístico popular urbano. Éste se entiende como un sistema de comunicación cuyos significados sociales son codificados por palabras, movimientos y por situaciones que dependen de un sistema de valores sociales. De tal forma que sus palabras se convierten en movimientos determinados espacio-temporalmente codificando, de esta forma, los significados sociales del lenguaje dancístico. Al tratarse de un sistema de comunicación, cuya interacción con la cultura es inseparable, va transformándose a través de las generaciones. Esto hace posible la incorporación de nuevos sujetos sociales y nuevas identidades culturales, es decir, las culturas y los lenguajes evolucionan con los años, explorando las nuevas formas de producción cultural y versiones de nuevos significados. La danza urbana se cataloga como un lenguaje dancístico que incluye a su vez una serie de lenguas dancísticas propias, como veremos en el desarrollo de este estudio.

Como hemos dicho anteriormente, cada sistema comunicativo propio de cada colectivo dependerá de lo que éste entienda o asuma como cultura. Los sistemas comunicativos que hacen posible la sociedad, o agrupamientos sociales, deben ser transmitidos a lo largo de sus generaciones. La transmisión cultural define las formas de hacer y de ser de ciertos colectivos, es por esto que el sistema comunicativo social dependerá de las prácticas culturales de cada territorio y/o conjunto social.

Una de las primeras aproximaciones a la noción antropológica de cultura fue fundamentada por Tylor (1979) en 1871. El autor da un sentido amplio al término cultura, adaptable a todos los pueblos y sociedades existentes y a todas las actividades humanas. La difusión de este término chocaba con las ideas anteriores, en la que el significado de cultura estaba íntimamente relacionado al ámbito educativo, comprendiendo tanto conocimientos como comportamientos. Se definía más bien como un refinamiento de las costumbres. Tylor, además, entiende la noción de cultura como una condición del ser humano, de la humanidad, y a la vez, admite que existen niveles y jerarquías que se corresponden con los niveles de conocimiento y calidades de los comportamientos sociales. Tylor, 1979, citado por Kahn (1975), afirma:

Aun aceptando que dentro de una vasta panorámica, puede observarse que la vida intelectual avanza juntamente con la vida moral y con la política, es evidente que están lejos de avanzar al mismo paso... en los grandes movimientos de la civilización, se produce la disgregación de esos grandes principios, esa separación entre la inteligencia y la virtud que explica tantas perversidades de la humanidad. (p.29)

Reconoce que la cultura forma parte de la historia como algo inherente en ella. Esta definición de cultura implica la crítica de la misma, que replantea continuamente prejuicios y/o discriminaciones, chocando con el uso común del término que tiende a restringirla a conocimientos, productos, estilo de vida o expresiones de ciertas clases sociales. No obstante, el sentido del término “culturas” se debe, entre otros, al antropólogo Boas quien afirma (citado por Kahn, 1975):

La cultura incluye todas las manifestaciones de los hábitos sociales de una comunidad, las reacciones del individuo en la medida que se ven afectadas por las costumbres del grupo en que vive y los productos de las actividades humanas en la medida que se ven determinadas por dichas costumbres. (p.14)

A partir de aquí se sucedieron una serie de debates teóricos, confrontando el término de cultura con el de Estructura Social, preguntándose sobre si la cultura reside en las mentes de cada uno de los individuos que conforman la sociedad, o si ésta se configura atendiendo a lo que se podría llamar “culturología”, como un determinado proceso en el que se conduce hacia un determinado “objetivo cultural”. En la década de los años setenta, Geertz (2003) expone un nuevo concepto de cultura, entendida como un entramado de significados, o de sentidos, que el ser humano asigna a los eventos sociales:

El concepto de cultura que propugno... es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido,

considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. (p.20)

A lo que sigue explicando:

La cultura se comprende mejor no como complejos de esquemas concretos de conducta - costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábitos - como ha ocurrido en general hasta ahora, sino como una serie de mecanismos de control - planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones (lo que los ingenieros de computación llaman “programas”) que gobiernan la conducta. (p.20)

Los nuevos conceptos del término cultura, lo conducen hacia el entendimiento de una trama de significaciones y, por consiguiente, el análisis cultural se puede someter a la semiótica; esta posibilidad de investigación la proponen autores como Eco y Lotman, quienes ofrecen una visión más amplia sobre todo este tema. El concepto teórico de cultura que propone Eco se fundamenta básicamente, desde la perspectiva antropológica, en la producción y el uso de objetos que transforman la relación entre el hombre y la naturaleza, las relaciones de parentesco y el intercambio de bienes económicos (intercambios bajo fundamentos de significación). Su idea de cultura engloba el fenómeno de significación y el de comunicación. En este sentido, la humanidad y la sociedad progresa gracias a la interacción entre los vínculos de significación y de los procesos de comunicación. Eco (2000) afirma:

a) la cultura por entero debe estudiarse como fenómeno semiótico; b) todos los aspectos de la cultura pueden estudiarse como contenidos de una actividad semiótica y c) la cultura es sólo comunicación y la cultura no es otra cosa que un sistema de significaciones estructuradas. (p.44)

Con esta afirmación, Eco propone estudiar el concepto de cultura como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación. Distingue entre la teoría de los códigos, en la que se implica los sistemas de significaciones, y la teoría de la producción de signos. Por otra parte, la noción de cultura que mantiene Lotman (1996) propone integrar los distintos elementos o componentes en una “continuidad semiótica”, que denomina como “semioesfera”, dando a entender que los seres humanos estamos inmersos en un espacio semiótico del que somos inseparables, dicho de otro modo, todo lo que hacemos y pensamos está sumido en la trama de signos. Implicando en este sentido a la cultura como una metasemiótica, como la expresión máxima de las significaciones. Lotman afirma: “la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos” (p.157).

El autor trata la cultura como una memoria que se perfila constantemente dentro de un espacio cultural, en el cual se mantiene una transmisión comunicacional en la que se percibe una cierta memoria común y donde se observa la presencia de textos constantes con códigos definidos y, a la vez, se permite crear y olvidar elementos ya consumidos. De esta forma, la cultura no se hereda sino que se construye y se re-inventa según los contextos sociales en los que esté inmersa. La danza, como práctica adquirida de nuestros ancestros, muestra la expresión cultural de un pueblo. Los danzantes expresan a través de su corporalidad sus vivencias más personales, y transforman los patrones de movimiento aprendidos, a través de los códigos dancísticos observados en su entorno, en nuevas formas de entender y vivenciar la danza. De la misma manera que Lotman (1996) nos introduce en este concepto de espacio cultural, donde se manifiestan “dialectos de la memoria” parciales que configuran los colectivos sociales, la individualización está muy presente en la danza urbana. El lenguaje del cuerpo define el sistema comunicativo en el discurso dancístico de la danza urbana como una manifestación individual que asimila y transforma su discurso propio dentro del conjunto, y éste reconoce los códigos dancísticos y los integra dentro del contexto de la propia cultura. La danza ha ido evolucionando a lo largo de las épocas, transformándose a partir de unos códigos dancísticos básicos o primitivos. Actualmente se puede reconocer la danza que se bailaba en épocas pasadas de la misma manera que reconocemos la danza urbana que se baila hoy en día.

A través de su memoria colectiva, la sociedad mantiene la cultura supeditada al paso de los años, a los cambios tecnológicos, sociales e incluso a las modas, transformando los antiguos productos culturales en otros más nuevos y actualizados. Ahora bien, definir la cultura en su totalidad es complejo, pues dentro de un mismo territorio nos encontramos con múltiples agentes culturales que definen sus propios espacios culturales. La asimilación cultural de un colectivo se aprende de otros miembros que consumen los mismos productos culturales, pero ¿cómo distinguir entre la educación institucional enseñada con unas directrices políticas, morales e incluso en muchos territorios, religiosas y el posicionamiento cultural adquirido fuera del anterior contexto? Para terminar de definir correctamente el término de cultura es necesario reflexionar sobre la dicotomía entre lo popular y lo culto que autores como Burke (1991), Redfield (1956) o Cuche (2004) nos plantean.

Lo “culto” y lo “popular”

La cultura de las distintas sociedades se encuentra con áreas culturales delimitadas por ámbitos cultos y por ámbitos populares, manteniéndose ambos en una constante interacción. En las sociedades europeas se han generado conceptos como “cultura popular”, “cultura campesina”, etc. para dirigirse a expresiones, comportamientos o estilos de vida de aquellos grupos sociales a los que no siempre se les ha reconocido una capacidad cultural.

Los estudios en torno a la cultura popular se encuentran en un continuo proceso de revisión. Burke (1991) afirma: “si todos los miembros de una sociedad dada tuvieran la misma cultura no sería necesario utilizar el término cultura popular” (p.123). No es fácil delimitar esta dicotomía entre lo culto y lo popular.

Robert Redfield (1956) distingue entre “gran” y “pequeña tradición”, refiriéndose a la gran tradición como la que se imparte en escuelas, universidades e iglesias frente a la pequeña que sobrevive en comunidades aldeanas, entre los “iletrados”. La gran tradición es, según Redfield, respetable y decorosa, mientras que la pequeña tradición es divertida. A partir de esta premisa Burke (1991) define la cultura popular de la siguiente manera: “con respecto a la cultura, parece preferible definirla inicialmente en sentido negativo como cultura no oficial, la cultura de los grupos que no formaban parte de la élite, las ‘clases subordinadas’ tal como las definió Gramsci” (p.29). En este sentido, nos habla sobre cultura oficial y no oficial, aceptando el término de cultura en plural, es decir, de “culturas”, refiriéndose por cultura oficial a la impartida por la Iglesia, que tiene materialidad tangible y que se impone a través de los libros, frente a la no oficial que quedaría en manos de los subordinados. En la Europa moderna esta clase estaría formada por artesanos y campesinos, a quienes se les nombraría como “pueblo ordinario”, para distinguirlos como grupos que no forman parte de la élite. El autor resalta la importancia en la vida europea de la cultura popular. Ahora bien, estudiando el concepto de cultura popular actual, Cucho (2004) afirma:

Cuando se analizan las culturas populares éstas no son ni totalmente autónomas, ni pura imitación, ni pura creación. De este modo, no hacen más que verificar que toda cultura particular es un ensamblaje de elementos originales y de elementos importados, de invenciones propias y de préstamos. (p.88)

Cuche (2004) entiende la cultura popular, en la actualidad, como una cultura de masas dominada por el mercado. En este sentido, posiciona la cultura popular como la cultura de “los dominados”, mostrando su rebeldía frente a las fuerzas dominantes. El uso y la comercialización de las prácticas culturales determinarían entonces el concepto de cultura popular:

Es difícil localizar esta cultura de consumo pues se caracteriza por el engaño y la clandestinidad. Por otra parte, este “consumo-producción cultural” es muy disperso, se insinúa en todas partes, pero de manera poco espectacular. Dicho de otro modo, el consumidor no podría ser identificado o calificado según los productos que asimila. Hay que volver a encontrar al “autor” por debajo del consumidor: entre él (que los utiliza) y los productos (índices del orden cultural que se le imponen) existe la distancia del uso que él hace de éstos. (p.89)

A lo largo de la historia hemos observado que el papel del danzante urbano ha estado inmerso en el concepto de “contracultura”, como una manifestación que contradice o contrapone la cultura establecida, posicionándose en contra de, precisamente, ese efecto globalizador de la cultura de masas. El concepto “contracultura” se define desde dos perspectivas: como aquellos movimientos que reivindican movimientos sociales, en contextos en situación de crisis, o como aquellas personas que desean vivir bajo unas normas diferentes a las ya preestablecidas. Gómez-Ullate García de León (2006) la explica como:

La acepción concreta con que Roszak bautizara el movimiento social emergente en los EE.UU. de los 60s y que sirve por extensión para nombrar los movimientos sociales fines que desde entonces han surgido, y una acepción general, que proponen sociólogos como Yinger, quien recomienda el empleo del término siempre que el sistema normativo de un grupo contenga, como elemento primordial, una situación de conflicto con los valores de la sociedad total, o como Castells, que entiende por contracultura el intento deliberado de vivir de acuerdo con normas diferentes y hasta cierto punto contradictorias de las aplicadas institucionalmente por la sociedad y de oponerse a esas instituciones basándose en principios y creencias alternativos, según lo cual, el feminismo es tan contracultural en una sociedad patriarcal como el vegetarianismo en una cultura carnívora o la actitud desapegada del místico en una sociedad materialista como lo son las reivindicaciones indígenas en sociedades capitalistas. (p.26)

Estudiaremos cómo la danza urbana se ha convertido en un producto cultural que va cambiando entre lo popular y lo culto según interese a lo largo de la historia. La cultura *Hip Hop*, como ejemplo, se expresa fundamentalmente a través de sus creaciones artísticas: el *graffiti* (también conocido como arte urbano, *Street Art*), el *rap* (género musical propio de esta cultura que ha ido evolucionando hacia otras músicas más

comerciales) y el *breakdance* (manifestación dancística que también ha ido evolucionando con los años a nuevos productos culturales).

En sus orígenes la cultura *Hip Hop* nació en los años setenta como una respuesta al contexto social que rodeaba a ciertos grupos urbanos neoyorkinos del Bronx. La tradición oral de enseñar “su” cultura y “su danza” se extendió para crear unas nuevas formas, de hacer y de pensar, que reivindicaban nuevos derechos sociales. En sus inicios la danza urbana creció bajo las reivindicaciones de los colectivos oprimidos y/o decadentes, a través de sus propias creaciones musicales (como el *rap*), y la danza se añadió para bailar las letras cantadas. La utilización de pasos afroamericanos (pertenecientes a los antepasados de este colectivo) y su futura hibridación hacia nuevas formas dancísticas hicieron evolucionar la danza. Paralelamente surgieron nuevas danzas en los clubs americanos de renombre, por ejemplo, en el club *The Gallery* o el *The Warehouse*. En definitiva, la reestructuración cultural, producida en el contexto de la posmodernidad, condujo al individuo hacia la autoafirmación, el pluralismo y la diversidad; ingredientes necesarios para el origen y evolución de las conocidas danzas urbanas. Así, éstas nacieron como un movimiento popular que ha ido derivando hacia nuevas formas culturales más elitistas.

Modernismo y Posmodernismo

La modernidad determina los modos de vida social o de organización que surgió en Europa en torno al siglo XVII, podría considerarse como un concepto sociológico o filosófico donde impera el conocimiento y el progreso de la razón sobre todas las cosas. Obiols y Di Segni De Obiols (1993) reflexionan sobre el concepto de modernismo:

Hegel, Marx y Comte expresan, cada uno a su manera, un pensamiento que cree ver en el desarrollo histórico de la humanidad una cierta lógica: desarrollo del espíritu, lucha de clases y pasaje de la ignorancia al conocimiento, respectivamente. Los tres además confían en que la humanidad puede progresar, y en algún caso hasta afirman que el progreso se ha de producir inexorablemente, aunque definen este progreso de manera distinta: el reino de la libertad bajo la monarquía constitucional para Hegel, el estado científico-positivo en el que la sociedad es dirigida por los industriales para Comte y la sociedad socialista producto de la lucha de clases para Marx. (p.46)

El sujeto social moderno aspira al conocimiento para dominar o transformar la naturaleza que le envuelve. La tecnología y la ciencia sirvieron para entrar en una nueva era social caracterizada por la producción industrial y los individualismos. Se creó y potenció el

sistema económico basado en la libre empresa y la competición abierta de mercado. Este hecho favoreció la concentración de los puestos de trabajo en los centros urbanos, donde los trabajadores se reunían en organizaciones guiadas por la efectividad y el beneficio económico. La aparición de diferencias latentes entre empresarios y empleados se hacía cada vez más visible y derivó en unas crecientes desigualdades sociales.

Es un periodo de importantes transformaciones sociales, del paso de una sociedad rural tradicional a una sociedad urbana moderna es decir de una sociedad preindustrial a una industrial, tras la revolución industrial y el triunfo del capitalismo. Para entender la transformación de la sociedad preindustrial a la industrial haremos una analogía de la categorización que sugiere Spencer (1910) en sociedades de dos tipos: la militar y la industrial. La sociedad militar, que equivaldría a la sociedad preindustrial, estaba clasificada como una sociedad constantemente en pie de guerra y venía definida como una actividad dominante, forzosa y permanente en las sociedades menos evolucionadas, en la que la función militar era más importante que la función productiva de la sociedad. Ésta se presentaba como una organización jerárquica rígida donde la política, la religión y el orden militar estaban fusionados en una élite clasista. Por tanto, los individuos de este tipo de sociedad estarían sometidos a lo que Spencer reconoce como “cooperación obligatoria” y a una rigurosa sumisión hacia sus superiores. Contrariamente a ésta, el autor define la sociedad industrial como aquella que disfruta de autonomía y de libertades personales. Esta tendencia ha evolucionado hacia sociedades más democráticas y libres. En consecuencia, tras años de evolución social aquella cooperación obligatoria de la sociedad militar pasó a convertirse en cooperación voluntaria a través de contratos de trabajo. Esto hizo que las sociedades se hermanasen en una red de relaciones comerciales y culturales por el bien universal y la paz.

Según Cardús i Ros (2003) la sociología de Spencer nos remite a Comte. Éste explica el cambio de la sociedad tradicional a la modernidad como una consecuencia de los cambios que se producen en las “esferas de poder y del conocimiento”, estrechamente vinculadas. Marx (1971) vincula la modernidad como la transición del feudalismo al capitalismo y le da importancia al tratamiento de la organización de producción en cada etapa social.

En la medida en que la mercancía o el trabajo están determinados meramente por el valor de cambio [...] los individuos o los sujetos entre los cuales transcurre este proceso se determinan sencillamente como intercambiantes [...] cada sujeto es pues intercambiante, esto es, tiene con el

otro la misma relación social que éste tiene con él. Considerado como sujeto de intercambio, su relación es pues de igualdad. (p.179).

Durkheim (1893), por otro lado, relaciona la modernidad a las vinculaciones que se acontecen en la división de trabajo. Para él, la división del trabajo se realiza de manera muy intensa, se preocupa por la diferenciación social y los diferentes intereses sociales difíciles de armonizar:

La causa que explica los progresos de la división del trabajo hay, pues, que buscarla en ciertas variaciones del medio social. [...] La división del trabajo, progresa, pues, tanto más cuantos más individuos hay en contacto suficiente para poder actuar y reaccionar los unos sobre los otros. (p.269).

Para reflexionar sobre esta preocupación, Cardús i Ros (2003), hablará de *anomía* como el concepto que alude a una situación social en la que se produce una falta de regulación moral colectiva de los deseos y las aspiraciones individuales. Mientras Spencer concibe la idea de progreso como la individualización y el liberalismo económico, otros autores como Tonnies consideraban la idea como “inmoral” o “amoral”.

Las sociedades postindustriales vinieron definidas por fuerzas de producción automatizadas, esta revolución cibernética recompuso las clases sociales. Se produjo una disminución en la mano de obra agrícola e industrial y se aumentó el número de profesionales liberales, científicos y técnicos. Esto produjo una descentralización profesional y una continua actualización e innovación tecnológica en sus líneas de producción. Debido a que el conocimiento es la fuerza de producción principal para el éxito de los emprendimientos económicos la educación se transformó en pro de las nuevas sociedades creadas. La perspectiva política en la modernidad se encauzó hacia el cambio de las normas sociales, previamente establecidas, a través de acciones reflexivas. La modernidad dio paso a la libertad de pensamiento, dejando fuera los problemas generados por ideologías heredadas, doctrinas y/o tradiciones culturales permanentes. Jameson (2001) reflexiona sobre el concepto de modernidad como aquella época en que se pensaba en lo “nuevo” a partir de secuencias históricas vivenciadas y el concepto de postmoderno como aquel que busca rupturas, tras el que nada vuelve a ser lo mismo.

Etimológicamente la posmodernidad se refiere, según Moret (2012), a lo acontecido posteriormente a la modernidad. Los sujetos modernos entienden el progreso como el motor fundamental de la historia. A través de él las sociedades con más avances tecnológicos dominaron a las menos favorecidas y esta dominancia entre culturas puso

en marcha un nuevo modelo económico, el capitalismo. La apertura del comercio a escala mundial evolucionó hacia un imperialismo imparable que puso a las sociedades occidentales al frente del progreso. Pero tal y como señala el autor, cuando el progreso dejó de ser eficiente es cuando surgió la posmodernidad. Es decir, los avances tecnológicos, intelectuales, políticos, sociales y económicos dejaron de llevar al hombre hacia una realidad mejor, dejaron de beneficiarlo.

Algunos autores proponen varias fechas del inicio de la posmodernidad. A pesar de reconocerse el término en el ámbito artístico a finales de los años setenta¹, para Antonio Campillo (2001) fue en 1945, tras el tremendo efecto de los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki, los que acabaron con el ilusionismo de la modernidad. Estos ataques pusieron de manifiesto cómo el progreso y el avance tecnológico de los estados más poderosos se habían convertido en una amenaza para la “vida y la libertad” de todos los seres humanos. En este momento empezaría la fase de decadencia de la modernidad, y surgiría un nuevo concepto posmoderno de “crisis” del progreso, tan ensalzado en la etapa moderna.

En 1968 se inicia un período de protesta mundial: China inicia su “gran revolución cultural proletaria”, Mao Zedong, el entonces presidente del Partido Comunista de China inicia un movimiento sociopolítico para preservar la ideología comunista “verdadera” en el país y lo hace con la idea de purgar todo aquel resquicio capitalista e imponer el pensamiento maoísta. Según el The Sixth Plenary Session of the Eleventh Central Committee of the Communist Party of China (1981) millones de personas fueron perseguidas y asesinadas en este macabro levantamiento que duró hasta principios de los años ochenta.

En Estados Unidos, según Moret (2012), la opinión pública ya se manifestaba a través de diferentes expresiones en desacuerdo con la guerra de Vietnam. En el famoso festival musical Woodstock de 1969, multitud de personas se manifestaron en contra de la guerra y a modo reivindicativo Jimi Hendrix, considerado uno de los mejores y más prestigiosos guitarristas de la historia de la música popular, tocó el himno con el sonido de una única guitarra eléctrica en señal de protesta hacia la conducta bélica de su gobierno.

¹ Artistas como Tim Rollins, Richard Prince o Merce Cunningham desarrollaron sus procesos creativos marcando lenguajes y estilos propios, rompiendo con la anterior etapa creativa.

En España la revolución del sesenta y ocho marcó una identidad generacional e ideológica propia en sus participantes. Intelectuales y estudiantes se manifestaron en contra del gobierno español por los derechos de la mujer, la libertad de expresión, o la liberación de los presos políticos. Quienes participaron aún recuerdan con nostalgia aquellos tiempos reivindicativos. El cantautor Raimon es uno de los símbolos valencianos más representativos de aquellos años, éste reivindicaba el uso de su lengua materna, el valenciano, en una España franquista cuya represión era evidente. Se produjeron muchos movimientos sociales en pro de identidades culturales y libertades que se estaban perdiendo. Jerónimo (2008) nos muestra en una entrevista realizada a Raimon, la preocupación que tenía el cantautor cuando realizaba conciertos clandestinos: “En los recitales nos preocupaban más las vías de escape que el sonido”. Este fenómeno de protestas marcó el fin de la modernidad y dio comienzo a una nueva etapa marcada por la comunicación en su sentido más amplio. Las universidades y los teatros fueron, en gran medida, los escenarios donde se hacían visibles estas manifestaciones y en las calles se empezaron a expresar temas relacionados con la libertad.

El año 1989, con la caída del muro de Berlín como símbolo provocador del fin de la guerra fría, representó para el filósofo y sociólogo Jean Baudrillard (como se cita en Moret, 2012), una maniobra soviética para dañar el ideal occidental: el hecho de destruirlo haría que el capitalismo se extendiese por todo el Este, para darle una dimensión universal, en lo que hoy conocemos como globalización. Y los efectos serían tan perjudiciales que provocarían su propio derrumbamiento. Esto se convertiría en lo que hoy conocemos, como afirma Moret (2012) en: “una sociedad de consumo de masas cada vez más insaciable, una sociedad ultra-liberal tremendamente ‘desigualitaria’” (p.342).

La expresión de “postmodernidad” es acuñada por el autor francés Jean-François Lyotard (2000). En su libro refleja la sociedad posmoderna como la colectividad que se liberaliza de una democracia dirigida por poderes políticos hacia otra, cuyos dirigentes a los que el autor cita como “decididores”, son personas influyentes fuera de la propia esfera política: artistas, sindicalistas, empresarios, personalidades famosas, y algunos políticos. La posmodernidad analizada por Gilles Lipovetsky (1983) nos describe un doble proceso por el que, por una parte la sociedad posmoderna presenta una clara universalización relacionada con la “emancipación” de la sociedad, por la liberación económica y por la progresiva globalización; y por otro lado, nos muestra lo que él llama como “proceso de personalización”, que es la voluntad de ciertos sujetos sociales en diferenciarse del resto

de la “masa social”. Se trataría pues de la individualización del sujeto dentro de una sociedad posmoderna global. Desde esta perspectiva se trataría de grupos que se expresan en contra del sistema vigente, por decirlo de otra forma, tal y como enuncia Moret (2012): “en contra de la sociedad de consumo de masas, del capitalismo y de la estandarización” (p.344).

En este nuevo modelo social la producción genera un hartazgo de productos que se consumen de forma innecesaria. Las modas y la tendencia propia hacia el éxtasis del consumidor, ha conducido a los sujetos sociales hacia el capitalismo y la generación abusiva de la riqueza, la creación de nuevos movimientos sociales y los fanatismos religiosos. De esta forma, el capitalismo nos absorbe cada vez más en una red consumista en la que todo se vende y se compra, las modas acrecientan los bolsillos de aquellos que, a través de los medios de comunicación, nos venden lo que tenemos que comprar y nos visten y nos “crean” a su antojo. Es lo que Moret (2012) denomina como “sociedad de hiperconsumo”. Es por eso que dentro de esta globalización mundial se crean movimientos sociales que incluyen, en su propio folklore, normas y reglas que los identifican como únicos dentro del sistema que ellos tanto critican, presentándose estas colectividades inmersas en otras, que crean a su vez nuevas tendencias o modas sociales.

Ahora bien, ¿qué pasa con aquellos sujetos que no están dentro de esta rueda gigante, que es la globalización consumista, y no tienen medios económicos suficientes para desarrollarla? Gilles Kepel (1991) expone que “los movimientos obreros de antaño, los movimientos religiosos de hoy en día tienen una singular capacidad para revelar los males de la sociedad, para los que disponen de su propio diagnóstico” (p.11). El autor define a los sujetos radicales religiosos como “consumidores frustrados”. Éstos viven fuera de la sociedad de hiperconsumo definida por Moret, con el propósito de poner fin a esta imparable globalización consumista, de la que obviamente, forman parte. En el presente estudio se valoran las respuestas que indican los danzantes ante la resolución de conflictos (políticos, sociales y económicos) a través de la práctica dancística urbana.

La revolución tecnológica ha sumergido a los sujetos sociales dentro de un mercado notablemente “visible” en el que la sociedad y la cultura se han convertido en simples productos que se venden y se compran a merced de colectivos más o menos poderosos. Los individuos forman parte de la maquinaria consumista de lo que las élites políticas nos venden a través de sus informaciones, a menudo equivocadas. Así en tiempos de crisis los sujetos sociales suelen hacerse visibles dentro de cuerpos cuyas

prácticas los definen como parte fundamental de su identidad. En este nuevo paradigma cultural el sujeto social puede encontrarse, y discutirse, según Eco (1984) en dos actitudes antagonistas: apocalípticos e integrados. Más adelante trataremos el concepto de cultura de masas y mostraremos el tratamiento del cuerpo como parte esencial en el discurso de la danza urbana. La cultura evoluciona en este período posmodernista hacia nuevas fronteras culturales y sociales, en las que todo individuo social se sitúa en un discurso que lo caracteriza como tal.

1.2. PERSPECTIVA DESDE LA ANTROPOLOGÍA URBANA: GLOBALIZACIÓN Y ESPACIO

Ese obligarnos a pensar globalmente es lo que ha espoleado a los antropólogos a descartar el modelo de aproximación insular y a interesarse cada vez más por las interconexiones y los contactos culturales. Los objetos y unidades de análisis pueden cambiar o continuar siendo los mismos, pero lo que ciertamente está cambiando es la mirada o la perspectiva desde la que se observa. (Cucó, 2008, p.46)

La globalización

Es inevitable pensar en hibridación cultural, cuando nos referimos a cultura global, pues la diversidad cultural se hace visible ante un gran mercado cuyo objetivo es encontrar nuevas formas culturales vendibles. Las danzas urbanas, independientemente del territorio donde se originaron, han surgido de diversos paradigmas culturales. Es cierto que el concepto de danza urbana que conocemos hoy en día en España se ha importado en su gran mayoría de Estados Unidos, pero a lo largo de la investigación estudiaremos cómo ha conseguido reunir una gran diversidad de estilos. La evolución de este discurso dancístico ha ido disgregándose y evolucionando en otros nuevos por toda Europa. Muchos de nuestros jóvenes se identifican culturalmente con las pequeñas subculturas que representan cada uno de sus estilos dancísticos y han hecho propias sus formas de vivir y de entender la sociedad. Cucó (2008) muestra cómo el concepto de globalización ha sido debatido y criticado por diversos autores, y que cuando se analiza puede ser visto como una consecuencia surgida desde los inicios del capitalismo. Este hecho conlleva el complejo intercambio de capitales, mensajes, e incluso personas, por tanto, la

globalización y estos flujos de intercambio transforman las sociedades contemporáneas de una manera cada vez más imparable.

Antes de la llegada del capitalismo se hacía mucho más visible la oposición entre lo urbano y lo rural, pero cada vez más se ha ido desvaneciendo este concepto. Tal y como afirma Leeds (1994): “en las economías del capitalismo tardío la influencia de la ciudad penetra los lugares más remotos de tal manera que estos devienen también urbanos con lo que se trasciende así el antagonismo entre ciudad y campo mediante la absorción total de este último por la primera” (p.7). A partir de esta premisa la nueva forma de interpretar el espacio cobra una mayor notoriedad. Una de las premisas necesarias que originaron la danza urbana fue precisamente esta nueva interpretación, donde la danza se desarrolla en su totalidad ocupando un espacio determinado. Bajo una perspectiva antropológica hemos tenido que abandonar la idea de tratar los discursos tradicionales como tal y tratarlos como aquellos discursos de tránsito que evolucionan hacia un nuevo mundo en continuo movimiento, situándonos en el marco de la integración de culturas transnacionales, las pequeñas y las grandes urbes.

El análisis que realiza García Canclini (1999) nos lleva a enfocar la globalización como aquel proceso en el que se aumenta el intercambio con los otros integrantes sociales, las ciudades multiculturales se convierten en “escenarios” donde se “espacializa lo global”, donde se imagina la globalización. Por otro lado, el concepto de modernidad líquida de Bauman (2004), nos hace reflexionar sobre el desmoronamiento de la cohesión social producida por los intereses de élites poderosas que buscan continuamente perpetuarse en las sociedades: “los poderes globales están abocados al desmantelamiento de esas redes, en nombre de una mayor y constante fluidez, que es la fuente principal de su fuerza y la garantía de su invencibilidad. Y el derrumbe, la fragilidad, la vulnerabilidad, la transitoriedad y la precariedad de los vínculos y redes humanos permiten que esos poderes puedan actuar” (p.20). El autor presenta a la sociedad de hoy en día, como aquella en la que se ha perdido los valores, las prácticas tradicionales y la cohesión social en busca de una individualización y emancipación del individuo; las relaciones sociales para el autor se diluyen constantemente, ya que el ser humano de hoy en día está sometido a cambios sistemáticos externos (controlados muchas veces por élites poderosas que controlan la economía mundial) que hacen que deba modificarse y re-inventarse de nuevo.

La actual economía global tiene que ver con conceptos económicos, culturales y políticos. Según Appadurai (2001) el primer inconveniente de la interacción global es la tensión entre la homogeneización y la heterogeneización cultural. Se tiende a pensar que las culturas del mundo tenderán a homogeneizarse debido a un proceso irrefrenable que fusiona mercantilización y americanización, término utilizado por Cucó (2008), en el mercado global. Pero no hay que obviar la existencia de fuerzas que resisten y rompen este proceso reafirmando las diferencias culturales, sus culturas heterogéneas y sus propias identidades. La migración y los recursos media han traspasado fronteras y son considerados como pilares básicos de la actual globalización mundial, esto hace posible según Appadurai (1996) que la imagen y el imaginario son expresiones que nos dirigen hacia un nuevo concepto de proceso cultural global: “la imaginación como una práctica social” (p.31). De esta forma lo imaginado no quedaría como una mera práctica de divertimento, pasatiempo, ni como una simple vía de escape del individuo, sino que la imaginación se ha convertido en una práctica social. Como afirma el autor, “la imaginación es ahora central para todas las formas de *agency*, es en sí misma un hecho social, y es el componente clave del nuevo orden global” (p.31).

Para entender el proceso de globalización el autor reflexiona sobre cinco “paisajes” cultural-económicos: a) el paisaje étnico, b) el paisaje mediático, c) el paisaje tecnológico, d) el paisaje financiero y e) el paisaje ideológico. Estos paisajes son entendidos como bloques elementales con los que se construye “los mundos imaginados”, es decir, aquellos productos que se imaginan como propios o identitarios de los grupos sociales de los distintos territorios. El autor nos muestra el paisaje étnico como el cambiante mundo en el que vivimos. Los movimientos de personas hacen posible un entendimiento global con los turistas, inmigrantes, exiliados, refugiados... en definitiva aquellas personas que entran imaginando espacios y salen de ellos reformándolos. En la danza urbana se observa este “flujo” incesante de personas interculturales, de hecho, el *breakdance* o el *hip hop freestyle* (tal y como veremos posteriormente) nacieron en los barrios neoyorkinos multiculturales, donde convivían, entre otros inmigrantes llegados a los Estados Unidos, los latinos y los afroamericanos. El paisaje mediático se refiere a la disponibilidad para la producción y difusión de la información. El paisaje tecnológico se entiende como aquel que se centra en la disposición global de la tecnología cada vez más fluida. El paisaje mediático y el tecnológico pueden entenderse a partir de la revolución tecnológica con la doble pletina portátil (radiocasete), que hizo posible “sacar” la música

urbana de sus lugares de origen y exportarla a otros espacios. El paisaje financiero se refiere a la distribución del capital global. En este sentido, hacia los años ochenta y parte de los noventa, hubo una gran comercialización de la música *Hip Hop*, que atravesó los continentes y expandió la danza urbana a nivel mundial. Y el paisaje ideológico se fundamenta en la concatenación de imágenes que contienen las ideas del bienestar, de la libertad, de los derechos, de la representación y de la soberanía, como afirma Cucó (2001) “el término maestro de democracia” (p.34). Los mensajes reivindicativos de la danza hicieron posible concienciar a parte de la sociedad de las libertades, muchas veces menguadas, de los más desfavorecidos.

En este estudio trabajaremos estos conceptos para entender los procesos culturales que han hecho evolucionar las danzas urbanas hasta su totalidad. Éstas, definidas por sus raíces, hacen visibles los cuatro componentes que definen la globalización: la circulación fluida entre bienes, capitales, mensajes y personas. La definición de la globalización por parte de García Canclini (1999) además de destacar los procesos globales como aquellos que trasladan todo tipo de mercancías, incluso personas, hace hincapié en el papel que tiene la teoría social: “en la medida que encontramos actores que eligen, toman decisiones y provocan efectos (...) La globalización deja de ser un juego anónimo de fuerzas de mercado” (p.63). Los migrantes van y vienen, a menudo por voluntad en calidad de turista, y otras tantas veces por obligatoriedad en calidad de exiliado. El sentimiento de los migrantes que acuden a nuevos espacios, imaginados a través de la publicidad previa que reciben, puede provocar tensiones dramáticas entre ellos y los que los reciben. Y es, precisamente, la existencia de actores participantes en este proceso global por lo que se convierte en un proceso abierto. Los individuos somos los que elegimos entrar en el juego de lo global o no. Aunque la mayoría de las veces estamos condicionados por los mensajes subliminales del día a día. En la actualidad parece que prevalezca una interdependencia a escala mundial. García Canclini (1999) nos habla de la unión de los mercados, de los sistemas financieros y de los medios de comunicación, quienes aprovechan esta unión para producir las mismas noticias y los mismos entretenimientos haciendo que las sociedades crean que no puede haber reglas mejores que las que ya prevalecen en el sistema-mundo. La publicidad engrandece la globalización hasta el punto de convertirse en una ideología del pensamiento único. En esta situación se aplica forzosamente la unificación de mercados, el descenso de discrepancias políticas referidas a éste y la reducción de diferencias culturales. Esto convierte a los individuos de las colectividades

más globalizadas en sujetos que intentan asumir los roles marcados por la sociedad de consumo. A partir de la “explotación” que se produjo hacia finales de los años ochenta con la cultura *Hip Hop*, tanto en música como en películas, se expandió el término *Hip Hop* a nivel mundial. Esto hizo que la cultura perdiera gran parte de su esencia urbana en pro de una masiva comercialización, pervirtiendo muchas de las veces, el sentido propio de la cultura y transformando a nuevos sujetos que se movían por la moda de ser *Hip Hop*, sin conocer en profundidad el significado propio del concepto cultural. Por otra parte, desde el *boom* de la danza urbana, se han ido creando unos productos culturales y materiales capaces de propagarse a través de los países más influyentes a niveles comerciales. El *breakdance* fue mundialmente conocido a través de la película *Breakdance* en 1984 o *Beat Street* del mismo año, y la música *Hip Hop* conocida a gran escala gracias a *Disc-Jokeys* (a partir de ahora *Dj's*) como Afrika Bambaataa o Kool Herc (también a principios de los años ochenta). De esta forma, la cultura en sí ha sido conocida y reconocida a nivel mundial. El flujo de estos bienes ha acrecentado, en este mundo globalizado, el conocimiento y el sentimiento de pertenecer a nuevos sistemas culturales importados.

La interconexión mundial puede conducir a la extinción de la diversidad cultural, pero es cierto que, a pesar de la desaparición de algunas formas culturales, se reconstruyen otras paralelamente. Hoy nos encontramos con nuevas culturas “mestizas” e interculturales que recuerda a la idea que tenía García Canclini (1999) sobre la heterogeneidad e hibridación cultural. Este proceso de unión entre naciones también produce nuevas fronteras culturales, las diferencias no se borran, sino que se reordenan.

Hannerz (1969) incluyó el término de “ciudades mundiales” a todas aquellas que contenían los ejes de control de la economía mundial y además presentaban las cuatro categorías sociales de personas (los inmigrantes, la élite cultural, los turistas y los ejecutivos y directores de las empresas de mercado). A partir de esta premisa, nos encontramos con ciudades como Nueva York o París que se convierten en ciudades que manifiestan mucho más que la típica cultura americana y francesa, son ciudades multi e interculturales, son ciudades bohemias, ciudades con un gran amor por la cultura, y ciudades económicamente bien posicionadas. El flujo cultural sucede con libertad en estas ciudades, dentro de comunidades subculturales. Los individuos bailan en sus casas, en sus calles, expresándose libremente y emitiendo mensajes a través de sus danzas. La música y la danza se representan en los suburbios periféricos, y en cada barrio incluso se

generan nuevos discursos dancísticos característicos, las artes se expresan en el espacio de la ciudad.

La metamorfosis del espacio

Los acontecimientos sucedidos a partir de los años setenta supusieron para la antropología el estudio de una nueva perspectiva urbana. Más allá de pensar en la ciudad como un espacio de enraizamiento y pureza cultural moderna, en la actualidad nos preocupamos por la articulación de las categorías espacio-temporales. Este hecho se refiere a que las transformaciones sociales, económicas, políticas e incluso tecnológicas ofrecen una dimensión espacial en un continuo proceso de cambio. La globalización ha categorizado socioculturalmente al tiempo y al espacio. En este sentido Robert Park (1999), en sus ensayos sobre la “ecología urbana”, concibe la ciudad como un espacio de libertad donde los sujetos sociales pueden expresar sus particularidades, facilitando de esta forma la producción de comportamientos que pudieran considerarse inapropiados o no permitidos en zonas rurales. La libertad de expresión en la danza urbana se hace especialmente visible, en este caso, en estilos como el *voguing* o el *waacking*, estilos cuyos danzantes originarios pertenecían, principalmente, al colectivo de lesbianas, Gays, Bisexuales y Transexuales (LGBT), y quienes llegaban a las ciudades repudiados por la represión del momento. En este caso, nos afirma:

En la libertad de la ciudad, todo individuo, cualquiera que sea su excentricidad, encuentra en alguna parte un medio donde abrirse y expresar de un cierto modo la singularidad de su naturaleza. Una comunidad más reducida tolera algunas veces la excentricidad, pero la ciudad a menudo la estimula. Ciertamente uno de los atractivos de la ciudad es que cada tipo de individuo -el criminal, el mendigo, incluso el hombre genial- puede encontrar en algún sitio la compañía de afines, de tal suerte que el vicio o el talento, que eran sofocados en el círculo más íntimo de la familia o en los estrechos límites de una pequeña comunidad, encuentran aquí un clima moral en el que florecer. El resultado es que en la ciudad todas las ambiciones secretas y todos los deseos reprimidos encuentran en alguna parte una expresión. La ciudad amplifica, despliega y exhibe las más variadas manifestaciones de la naturaleza humana. (Park, 1999, p.126)

Por otro lado, relativo a la idea de la libertad en la urbe, Giddens (1994) nos describe el concepto de desanclaje como: “el ‘despegar’ las relaciones sociales de sus contextos locales de interacción y su reestructuración en intervalos espacio-temporales indefinidos” (p.21). Se trata de un proceso que responde a la propia globalización mundial de la modernidad. Con esto no quiere decir que los individuos dejen a un lado sus vivencias en

los lugares reales, sino que ellos mismos transportan estas vivencias a todos los territorios que ocupan. Como afirma el autor, “el propio tejido de la experiencia espacial cambia, uniendo proximidad y la distancia en formas que tienen pocos paralelos en épocas anteriores” (p.140). La danza urbana se muestra con estilos dancísticos que se reproducen ocupando y uniendo espacios, sin distinción de la localidad o territorio al que pertenezcan sus danzantes. El nacimiento del término como tal nació en la “gran urbe” que es Estados Unidos, dentro del país dominante a nivel mundial y que marca en la actualidad el consumo de un sinfín de productos culturales.

Esta construcción espacio-temporal se va configurando en las urbes a través de los años con el paso de los individuos que han permanecido y permanecen en ellas. En las ciudades se concentra una mayor cantidad de productos, tanto culturales como comerciales, y la danza urbana se hace más visible en las grandes urbes. El acceso al conocimiento de las danzas urbanas tuvo una gran repercusión en los espacios que mayor nivel económico disponían, las ciudades; bien sea por el nivel adquisitivo de las familias que en aquel entonces disponían de reproductores de vídeo para ver las películas de danza, la oferta de academias de danza que ofrecían y ofrecen estos “nuevos” estilos urbanos gracias a la demanda producida a partir de los programas dancísticos que ofertan danza urbana en la televisión, o bien por la visualización del discurso en sus calles que aumenta la curiosidad de los jóvenes. En el espacio se desarrollan las prácticas sociales y éstas comparten un tiempo (Castells, 2001), y es que el autor lo define como la expresión de la sociedad. El continuo cambio estructural de las sociedades contemporáneas provoca la aparición de nuevas formas y procesos espaciales. El mismo autor afirma la existencia de flujos de espacio, que son la expresión de los procesos que “dominan” la vida simbólica, política y económica. Este “espacio de los flujos” es la expresión misma de la articulación espacial de la riqueza y del poder, conectada a través de los sistemas de comunicación y las nuevas tecnologías. De este modo el espacio se convierte también en un instrumento influenciado por la sociedad de consumo. Sus múltiples integrantes comparten sus diversas prácticas culturales y crean, a la vez, espacios absorbidos por las redes tecnológicas y sociales. La globalización y el incesante movimiento migratorio han promovido el conocimiento de discursos y prácticas culturales distintas a las conocidas como tradicionales. Esto hace posible una hibridación e interculturalidad tal, que la propia sociedad se identifica con valores, prácticas y discursos de otros espacios urbanos.

La danza urbana integra una gran variedad de discursos dancísticos, y es asombrosa la manera en que cada uno de ellos se manifiesta en cada danzante. Éstos tienen muy presente el contexto en el que se inició cada estilo dancístico y lo trasladan a su espacio propio, las ciudades. Es decir, independientemente del contexto inicial donde nació la cultura propia de cada estilo, los danzantes la importan a cualquier espacio, reconvirtiéndolos. Los espacios de flujo, denominados por Castells como aquellos espacios en los que se aparenta una convención social determinada, se oponen al espacio propio creado por los participantes que practican la danza urbana. Los danzantes urbanos se apropian de los espacios y los hacen suyos. En sus inicios el espacio escénico se reducía a un círculo dentro del espacio urbano, con una clara similitud hacia las danzas de sus ancestros africanos, mientras que ahora, cada vez más, han ido modificándose hacia espacios más elitistas como teatros o zonas de divertimento en el que hay que pagar entrada.

El discurso dancístico urbano se desarrolla y evoluciona en estos espacios propios “creados”, independientemente del territorio que este espacio ocupa. Al tratarse de un discurso importado, que arrastra consigo la cultura y el mensaje de reivindicación social, se apropia del espacio para crear otro nuevo, con nuevas premisas culturales y sociales. Da igual si encontramos un discurso dancístico urbano, como por ejemplo el *locking* (discurso urbano creado por el peculiar bailarín Don Campbell) en un espacio de Barcelona o de València; se mantendrá el mismo lenguaje dancístico en ambos espacios, sin importar el hecho de que cada espacio utilizado por la danza se encuentra en comunidades distintas.

Los conceptos de “lugares” y “no lugares” descritos por Marc Augé evidencian el paradigma espacial de la actualidad. El antropólogo Augé (1993) define como “lugares” a aquel espacio que es: “principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa... Estos lugares tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran (o los consideran) identificatorios, relacionales e históricos” (p.59). Son espacios donde los sujetos se expresan con autenticidad e identidad propia, reconociéndose entre ellos como parte de una historia común. Dentro de estos espacios los sujetos sociales manejan el mismo lenguaje, de esta forma se entienden con miradas, con silencios y con movimientos. El lenguaje del cuerpo en la danza urbana cobra sentido en estos espacios definidos por su frontera exterior e interior, donde el espectador lo reconoce como tal y es invitado a ocuparlo. Por el contrario, los “no lugares”, son

entendidos como aquellos espacios de paso, aquellos espacios despersonalizados que han devenido de la globalización y la continua ansiedad de consumo. El propio autor los define como espacios de no-identidad, de no-relación y no-históricos; ese tipo de lugares de los que la sobremodernidad es productora. Espacios que, como afirma el autor, invitan al anonimato, al silencio, a la temporalidad y a la soledad. Este nuevo paradigma espacial hace que estos dos conceptos se entrelacen continuamente convirtiendo espacios “lugares” a “no lugares” y viceversa.

Es curioso observar cómo la danza urbana convierte estos espacios “no lugares” en espacios “lugares”. A través del discurso dancístico los “no lugares” se convierten en espacios de identidad y relación por medio de la acción del movimiento, por decirlo de otra forma, toman posesión del lugar, al menos mientras se danza en él. Este discurso dancístico se desarrolla en espacios urbanos de tránsito como, por ejemplo, en las paradas de metro, en el puerto, en las calles... y convierten estos “no lugares”, espacios de paso, en lugares antropológicos con una gran carga emocional, histórica y social. En València, por ejemplo, podemos observar a los jóvenes bailar estilos urbanos en las paradas de metro de *Bailén* y *Facultats*, junto al tinglado del puerto de València o en el antiguo cauce del Turia. En Barcelona, en la plaza del *Macba*, en la parada de metro de *Montbau*, en el barrio del *Raval*, en el *Arco del Triunfo*. La danza urbana absorbe estos espacios, de paso, y los convierte en espacios dancísticos. Puede que los individuos que no pertenezcan o no conozcan este discurso lo intuyan como una apropiación del espacio, que para ellos sigue siendo un lugar de paso, pero, sin embargo, para los sujetos que practican este arte es “su espacio”, aquel lugar donde se desarrolla su lenguaje, aquel lugar donde su danza y su mundo cobra sentido. Los lugares se transforman según sus experiencias culturales. La música marca el territorio, según Garcés (2005), “guarda y contiene los referentes simbólicos que les permite a los jóvenes agruparse y diferenciarse” (p.79). Para un danzante urbano el *Macba* de Barcelona, o la parada de metro de *Bailén* en València, son lugares importantes, con una gran carga sentimental, son lugares donde van a pasar muchas horas de sus vidas compartiendo la danza con otros danzantes que la aman y la sienten de igual forma. No son espacios de tránsito al uso, son los espacios donde van a desarrollarse como danzantes y como personas. La danza urbana se desarrolla en los espacios urbanos como medio de expresión y de liberación de aquellos que se sienten o se han sentido, fuera de lo tradicionalmente establecido, de la norma, realzando manifestaciones de colectivos discordantes con lo pre-establecido. La multi e

interculturalidad de los danzantes ocupando un mismo espacio dancístico no se interpreta como un empobrecimiento o disgregación de la interacción cultural, sino como un enriquecimiento de hibridaciones culturales donde todo aquel que quiera participar tiene cabida, bien como participante o bien como observador. En esta ocupación del espacio se pueden observar hibridaciones culturales y también discursos sociales que reivindican autenticidad y libertad, conceptos mermados por la globalización y por la modernidad en la que estamos inmersos. Esta metamorfosis urbana hace posible que los “*no lugares*” se conviertan en espacios con una gran carga social e identitaria, y que el lenguaje propio de la danza urbana se manifieste en toda su plenitud, más allá del territorio donde pertenezca. Se entiende la danza urbana como un medio de expresión ante la vida donde todos sus integrantes, independientemente de sus prácticas religiosas o condiciones económicas, comparten un mismo discurso dancístico en un espacio determinado de encuentro.

En referencia a los entornos urbanos, Victoria Pérez (2008) nos muestra la vinculación entre espacio y movimiento, mostrando este último como el encargado de dibujar unas líneas imaginarias que ocupan y habitan un determinado espacio. Los espacios urbanos responden a una realidad en la que los individuos comparten unos lenguajes y códigos dancísticos propios utilizando gestos “propios de los cuerpos cotidianos, formados a lo largo de toda una vida por una historia personal”.

El gueto: preludeo de una danza

El concepto de gueto, tal y como expresa el sociólogo urbano Robert Park, referido a la congregación del pueblo judío en determinados países como Italia o Polonia se ha extendido en la actualidad como el término utilizado para expresar la segregación de cualquier colectivo por motivos culturales o raciales.

Nuestras grandes ciudades resultan al examen un mosaico de pueblos segregados -diferentes en raza, cultura o sencillamente en el culto- cada uno de los cuales trata de preservar sus peculiares formas culturales, así como mantener sus individuales y características concepciones de la vida. Cada uno de estos grupos segregados trata de imponer inevitablemente a sus miembros algún tipo de aislamiento moral con el fin de mantener la integridad vital del grupo. En la medida que la segregación se convierte para ellos en un medio para un fin, puede afirmarse que cada pueblo y cada grupo cultural crean y mantienen su propio gueto. En este sentido, el gueto deviene símbolo físico para cierto tipo de aislamiento moral que los llamados “asimilacionistas” están intentando vencer. (Park, 1999, p.111)

Las ciudades se transforman a lo largo de los años en favor de las necesidades globales, enfocando el espacio urbano hacia las exigencias de un capitalismo modernizado. En estas transformaciones se hace visible las estrategias políticas, imágenes y lógicas que las élites económicas quieren representar, pero como afirma Cucó (2013) “aparecen entonces las voces discordantes de los ciudadanos que introducen el debate y el conflicto y, en ocasiones, cambios con un recorrido contrario” (p.9).

Las ciudades están formadas por actores sociales que cohabitan con diferentes culturas. Fernández-Martorell (1996) nos evidencia dos fenómenos que se pueden producir por esta convivencia intercultural: “que los actores de las culturas particulares dejen de recrearse como tales y pasen - o su prole - a formar parte de un único sistema de adscripciones particular y característico de los protagonistas de tal urbe; o puede suceder todo lo contrario, que los actores representantes de diferentes culturas recreen su particular sistema de adscripciones” (p.51). Y en los dos casos, formarán todos juntos la unidad que defina la urbe. Por otro lado, los guetos son los espacios donde emergen las artes urbanas en su esencia. En muchos casos, son los espacios donde los colectivos menos visibles hacen de la danza y de la música un mecanismo cultural que les ayuda a sobrevivir dentro de un mundo global que los oprime, bien económicamente o socialmente. Sus identidades, dentro de estos territorios se reafirman como medida de protección ante lo externo, ante una sociedad masificada que sólo le interesa corromper lo ajeno. El *breakdance* se originó como alternativa a las peleas callejeras del neoyorkino barrio del Bronx (en Estados Unidos). Al tratarse de un barrio, denostado por el arrollador capitalismo y origen de negocio de los más poderosos, el barrio quedó sumido en un caos. La violencia creció, obligando a sus vecinos a agruparse; cada pandilla de jóvenes tenía asignado un territorio marcado, si se sobrepasaba sus límites comenzaba el conflicto. La ola de muertes les hizo recapacitar y empezaron a “batallar” (simulando una pelea callejera) con danza.

Estos espacios vienen definidos por la diferenciación social en comparación con otros barrios más adinerados. Por esto mismo, Fernández-Martorell (1996) reflexiona sobre esta diferenciación como que deviene de épocas anteriores, a lo que la autora denomina, como “fenómeno esclavitud”; el esclavo es el extranjero por excelencia. Las personas que emigran continuamente a nuevos espacios sienten cómo sus vínculos de comunidad, estirpe y tierra se rompen. Son considerados como sujetos sociales ajenos a la comunidad ya preexistente, son como los “otros”. De esta forma, al considerarse como

sujetos convergentes que sobreviven en nuevos espacios, recrean diferentes culturas con sistemas identitarios distintos, a pesar de coexistir y contribuir económicamente a la sociedad. Es imprescindible asumir que el origen del concepto actual que tenemos de danza urbana viene íntimamente relacionado con los pueblos que fueron explotados por los más poderosos convirtiéndolos en esclavos. Muchas danzas urbanas se reflejan como apropiaciones de la cultura africana o jamaicana, y es que el danzante urbano se siente como una “persona del mundo”, un sujeto que viaja incesantemente para compartir su arte. Por ejemplo, en el *dancehall* o el *twerking* se evidencia la apropiación de danzas africanas en el sugerente y repetitivo movimiento de sus caderas.

La danza ha estado muy presente en la evolución del hombre, como muestra de ello están las pinturas rupestres que lo corroboran. Ésta ha evolucionado igual que los seres humanos, estando condicionada por las prácticas culturales y/o sociales de cada pueblo.



Ilustración 3. Danza ritual de arqueros. López del Toro (2009).

Algunos de estos pueblos todavía insertan la danza como parte fundamental de su cultura, hoy en día muchos grupos africanos manifiestan sus prácticas culturales a través de una u otra danza, dándole el mayor de los protagonismos. A través de ritos de paso², los sujetos sociales festejan a través de la danza sus logros o derrotas personales, desde el nacimiento hasta la muerte de un individuo.

² Los ritos de paso son acciones que realiza un determinado colectivo social, cuyos acontecimientos se organizan de forma ordenada y dan sentido a su existencia.

Ardin Guifack, danzante urbano procedente de Camerún, reflexiona sobre la filosofía africana y el *Hip Hop*, en la entrevista nº 15 (Anexos):

“esa filosofía consiste en juntarse y que los primeros movimientos de *Hip Hop* siempre han sido en círculo, congregación de gente que se juntan para intercambiar y hacer batallas con sus estilos, es una manera de resolver litigios, diferencias, hablar, pero la expresión no es verbal, es gestual, a través de la música. Entonces es una filosofía para la integración social de la gente. Da igual de dónde seas, a partir del momento que acudes a manifestaciones artísticas del *Hip Hop*, te encuentras envuelto en un panorama donde te permite decir las cosas que te pasan, lo que te duele, lo que te gustaría denunciar”. (p.57)

En África la danza está estrechamente ligada con las celebraciones cotidianas de las familias. Danzar forma parte del día a día africano, es por esto que sus lenguas vernáculas han sido el legado de los emigrantes en tierras estadounidenses y jamaicanas, la danza africana viajó a otros continentes y, como en toda lengua, evolucionó en tantas otras nuevas. La danza urbana bien lo sabe, pues el pueblo afroamericano fue pionero en determinados estilos dancísticos: el *locking*, el *popping*, el *breakdance*, el *freestyle hip hop* y el *voguing*.

El Bronx: contexto espacial en los orígenes del *Hip Hop*

El contexto espacial donde surgió el término de danza urbana, tal y como hoy lo conocemos, nos sitúa en la América de los años cuarenta. En barrios marginales, donde la estética y arquitectura quedaron devastadas por las políticas de unos pocos. El conocido barrio neoyorkino del Bronx fue el escenario donde la danza salió a las calles para crear y motivar los movimientos culturales que hoy se muestran en los distintos estilos urbanos. Burrows (1999) explica que al barrio del Bronx se le concedió este nombre en honor a Jonas Bronck, la primera persona que estableció el primer asentamiento de este territorio como parte colonial de New Netherland, allá en el año 1639. Por aquel entonces los colonos desplazaron de sus tierras a los indígenas que allí vivían y, en los siglos posteriores la inmigración fue convirtiendo ese espacio en una comunidad urbana. La primera oleada de inmigración provenía de diversos países europeos (mayoritariamente de Alemania, Irlanda e Italia), luego de la zona del Caribe (República Dominicana, Puerto Rico y Jamaica) y de los emigrantes afroamericanos que llegaban del sur de los EE.UU. Toda esta inmigración multicultural provocó la convivencia de muchos individuos que llegaban a una Nueva York en pleno auge económico. Después de la Primera Guerra

Mundial se consolidó como espacio urbano por su gran crecimiento arquitectónico. Pero entró en decadencia con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, y se pronunció más, si cabe, con la guerra del Vietnam. Según uno de los actores más importantes en la explosión del concepto de danza urbana, Benji Meléndez (Fundador del grupo Ghetto Brothers e impulsor de la paz y del concepto cultural *Hip Hop*) el barrio tenía las siguientes características:

Nos mudamos al Bronx Sur en 1969. Del Greenwich Village al Bronx Sur. Era un mundo totalmente diferente. Los edificios eran hermosos, muy espaciosos. Las calles eran anchas. Todavía había judíos viviendo ahí en esa época, grupos de italianos e irlandeses aún vivían en la comunidad. El Bronx Sur en ese momento era fantástico. Era un mundo totalmente distinto. Un mundo de descubrimientos. En aquellos días, no me gustaba la idea de unirme a una pandilla. Fundé la mía propia. No se suponía que era una organización, era una hermandad. En esencia éramos mis hermanos y yo. Vivíamos en Manhattan y nos mudamos al Bronx, que en esos días, era un gueto. (Crapo, 2017)

El grupo Ghetto Brothers se inspiró en la filosofía propia del concepto del *Hip Hop*, y del concepto de lo que hoy se reconoce como danza urbana, siendo ésta la de compartir el discurso dancístico, que haya paz y amor entre los danzantes y que la danza urbana es para “pasarlo bien”, quitando de la mente de los más jóvenes la violencia y las drogas a las que estaban sometidos en el barrio.

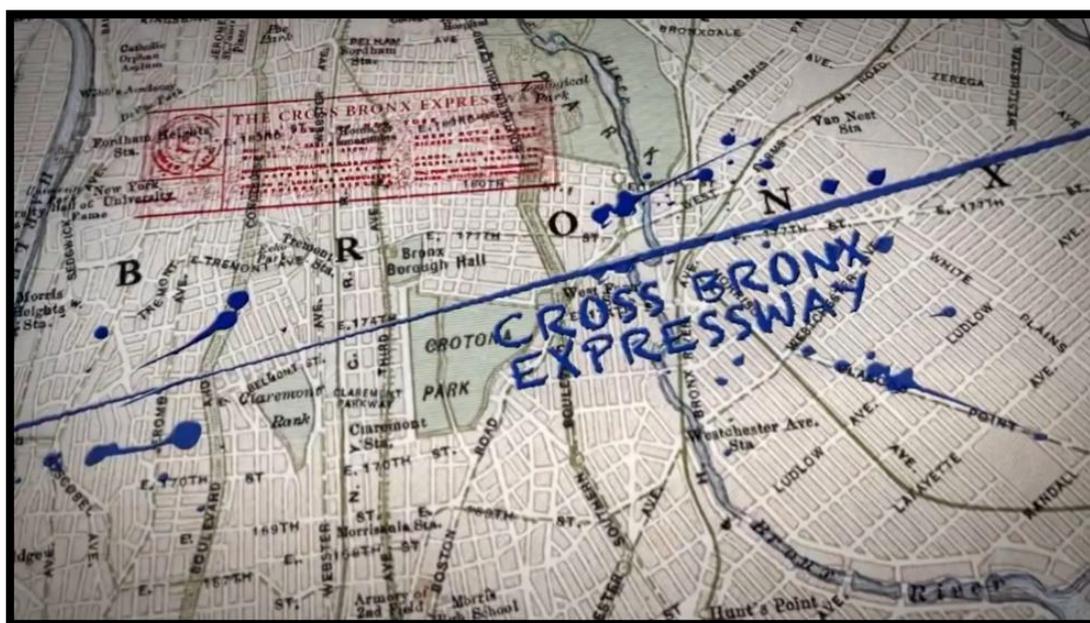


Ilustración 4. *El Bronx partido en dos.* Fotograma extraído del documental *Rubble Kings*, Crapo (2009).

En 1969 ya se consideraba el barrio Bronx como un gueto que según la Real academia de la Lengua Española se define como “barrio o suburbio en que viven personas marginadas por el resto de la sociedad.” No hay que olvidar que la multiculturalidad estaba muy presente en ese espacio en que judíos, afroamericanos y puertorriqueños coexistían afrontando las adversidades propias en tiempos de guerra. Pero una fallida visión de renovación urbana llevó todo al límite, y la desesperación y el pesimismo se estableció en las calles. Dividieron el barrio del Bronx en dos mitades, separándolo por una autovía que lo destrozó por completo.

El filósofo y profesor Marshall Berman nos relata, citado por Crapo (2017): “A lo largo de los setenta, recuerdo que las industrias se iban. Los puestos de trabajo desaparecían. Si antes existía una red de seguridad, el gobierno federal no solo dejó de protegerla, sino que le abrió más agujeros”. A pesar de los problemas financieros de la ciudad en 1970, la escena cultural neoyorquina era tan vibrante como siempre, en contraposición con el desolador panorama anteriormente descrito en el Bronx. La construcción del World Trade Center terminó pronto y los “New York Knicks” ganaron su primer campeonato. Sin embargo, a seis kilómetros, debido a una mala planificación urbana, el distrito del Bronx Sur, rápidamente se convirtió en símbolo de decadencia urbana.

Como veremos más adelante, los vecinos de clase alta y media del Bronx lo abandonaron. Los inmigrantes que antes poblaron sus calles tuvieron que migrar hacia otros espacios donde la crisis económica del momento aún les brindaba alguna oportunidad de sobreponerse, y los más desfavorecidos se quedaron. Este hecho condujo al Bronx hacia la pobreza más absoluta. Con este panorama empezaron los incendios, ya que los caseros incendiaban sus propias viviendas para cobrar los seguros, sin importarles la vida de los que allí vivían, pues cobraban más dinero del seguro que de los alquileres. Los residentes que se quedaron lo hicieron porque no tenían otro sitio donde ir, y la mayoría de ellos vivían en casas sin agua y sin calefacción. Según Jee Sánchez, fundador de la pandilla Black Spades (Espadas Negras), citado³ por Crapo (2009): “los edificios fueron incendiados y abandonados. Se plagaron de bichos y ratas. No había luz, no había agua (...) fueron tiempos terribles”. Despojados de las comodidades propias de la urbe y sin casas donde alojarse, los jóvenes empezaron a vivir en las calles. El espacio urbano se convirtió así en su mundo, en su hogar.

³ Y traducido por la autora.

Douglas & Isherwood, citado por Contreras (2013), refiriéndose a las personas desahuciadas:

Muchos de los afectados se han percatado de la débil frontera que separa de la pobreza; frontera que se pensaba lejana e infranqueable y que en la actualidad se muestra porosa y fácil de atravesar por razones como la pérdida del empleo, accidentes o viudedades, unido a factores como la debilidad o ausencia de redes familiares que sirvan de sostén en una situación de dificultad económica. En referencia a los vínculos familiares cabe recordar las palabras de Mary Douglas cuando decía que el problema básico de la pobreza gira en torno a la cualidad del lazo que mantiene a los individuos mutuamente involucrados. “Ser pobre es estar aislado”. (p.160)

Los vecinos del Bronx, separados del resto de neoyorkinos, estaban en la más absoluta de las pobrezas, aislados. Los conflictos crecieron bruscamente debido a la escasez de suministros y la venta de drogas en el barrio. El número de homicidios aumentó desorbitadamente y esto llevó a la agrupación de pandillas que dividieron todo el barrio en espacios urbanos propios. Las pandillas hermanaron a los individuos con vínculos similares a los familiares y las calles se convirtieron en el hogar de cada uno de ellos. Fue en este momento cuando la danza urbana empezó a reproducirse en las calles. Se empezaron a organizar fiestas callejeras, donde los jóvenes se expresaban libremente dentro de “su familia urbana”. Y en este sentido nació el concepto de danza urbana, que entendemos hoy en día, una danza libre dentro de un contexto cultural complicado.



Ilustración 5. La vida en el Bronx. Fotograma extraído del documental Rubble Kings, Crapo (2009).

En su trabajo de investigación, Sassen (1991) argumentó un nuevo concepto sobre las ciudades. Su visión de la ciudad global, que evidencia la influencia del poder de las grandes organizaciones del sector económico, y distingue dos modelos dentro de la “ciudad dual” medidos por la acumulación de capital. El primero, vinculado a las transformaciones de mercado global, donde la tecnología y las comunicaciones hacen posible un aumento considerable de su riqueza y otro modelo en el que, en la ciudad, formada por una subclase, tiene una economía informal que la hace dependiente de la beneficencia estatal (refiriéndose a los inmigrantes, a las minorías y a los pobres que luchan por sobrevivir). El espacio del Bronx contextualizó la danza urbana en una concurrencia de culturas devastadas por un mundo urbano preconcebido (el neoyorkino capitalista) que le había dado la espalda. La gran ciudad neoyorkina separó este barrio y lo convirtió en un suburbio de drogas y violencia, pero gracias a la danza urbana y al movimiento cultural del *Hip Hop*, este barrio sobrevivió y resurgió de sus conflictos sociales como más adelante veremos.

Jamaica: espacio urbano y rural

Paralelamente, en Jamaica se observa un espacio entre lo urbano y lo rural. En la actualidad se hace complicado conceptualizar lo que es o no rural y lo que es o no urbano. Esta dicotomía nos lleva a repensar en los procesos migratorios, mezclas culturales, descentramientos y reorganizaciones, y como afirma Barbero (1997) “cualquier intento de trabajo definitorio y delimitador corre el peligro de excluir lo que quizás sea más importante y más nuevo en las experiencias sociales que estamos viviendo” (p.104). De lo que se trata es de entender y asumir la interrelación de los dos conceptos. Virno (2002) nos habla del término “rururbano” de la siguiente forma:

Individuos ahora habituados a no tener ya costumbres sólidas, adaptados a los cambios repentinos, expuestos a lo insólito y lo imprevisto. Hay que moverse en una realidad siempre y de todos modos renovados múltiples veces. Ya no es más posible una distinción efectiva entre un “adentro” estable y un “afuera” incierto y telúrico. La transformación permanente de la forma de vida y el adiestramiento para afrontar una aleatoriedad ilimitada, comportan una relación continua y directa con el mundo en cuanto tal, con el contexto indeterminado de nuestra existencia. (p.9)

En este sentido los jamaicanos que viven por y para el turismo, se mueven en este término rururbano, el jamaicano debe reinventar constantemente su forma de vida, según le beneficie o no mantenerse en la urbe o en las zonas más rurales. Se produce una tensión palpable entre lo urbano y lo rural. Muchos de los turistas que llegan a la isla van en busca

de la tan conocida música que dio a conocer al mundo Bob Marley y su *Reggae*. A partir de la evolución musical de esta música se creó el *dancehall* y su sensual danza. En el documental publicado por Gutiérrez (2016), Bounty Killer, cantante jamaicano, explica “el *reggae* y el *dancehall* es la música del gueto. Y es la música de los jamaicanos”. En la capital de Jamaica, Kingston, donde existe una gran desigualdad social, encontramos dos tipos de espacios, unos habilitados para el turismo, con grandes hoteles de lujo y otros decadentes, llamados guetos, donde nace y se desarrolla la danza del *dancehall*; la desarrollaremos más específicamente cuando hablemos de las distintas lenguas populares de la danza urbana.

La Comisión Interamericana de Derechos Humanos, CIDH (2012), en su informe anual en 2012 afirma:

Debido a la profunda marginación social y económica de grandes sectores de la población jamaicana, los sectores más pobres y excluidos de la población se convierten, en medida desproporcionada, en víctimas de la situación general de inseguridad. De manera análoga, las profundas desigualdades que predominan en la sociedad jamaicana se ven exacerbadas por las medidas inadecuadas del Estado para proteger y garantizar los derechos humanos de las mujeres, los niños y otros grupos vulnerables. En particular, la CIDH considera que la persecución violenta y el temor al cual están sometidos los gays y las lesbianas son deplorables. (p.2)

La marginación, la violencia y la desigualdad se repite igual que en el Bronx, los integrantes de las distintas comunidades de Kingston se dividen el territorio y lo asocian a distintos cantautores jamaicanos. Se identifican con los lugares más pobres de la isla, pues de ellos han nacido y han crecido los jamaicanos más prestigiosos hoy conocidos mundialmente, como Bob Marley, Yellowman, Peter Tosh o Jacob Miller. El conflicto más visible entre los territorios de Kingston son el de Gully y el de Gaza. Cada territorio está asociado a *disc-jockeys (Dj')* encargados de dar voz a las normas y mensajes (a través de la música *dancehall*) de cada zona, emitiendo muchas veces advertencias para no sobrepasar los límites que los definen. El *Dj'* que representa a Gaza es Kartel y el *Dj'* que representa a Gully es Makavo. En el documental de Gutiérrez (2016) se muestra que la relación territorial y musical ha incrementado la violencia. Un ejemplo claro es la cadena de asesinatos que se produjeron en 2008 tras la creación de la canción de Kartel *Kill Dem All & Done*.

En el vídeo publicado por Barca (2008) y traducido por la autora se escucha su estribillo:

Kill dem all and done	Mátalos a todos y listo
All rifle, all handgun	Todos los rifles, todas las pistolas
Boy life a done	La vida del chico, un hecho
Body dead on the fucking ground	El cuerpo muerto en el maldito suelo
Mother bawl out	La madre grita
Kill dem off and done	Mátalos y listo
Face drop off pon ground	Déjale la cara en el suelo
Gunshot chop off one lung	Un disparo de un pulmón
Boy life, a done	La vida del chico, un hecho
Body dead pon the fucking ground	El cuerpo muerto en el maldito suelo

En referencia al proceso de *guetización*, Lunecke (2012) nos muestra que:

El grado de aislamiento de sectores empobrecidos está influenciado por el nivel de segmentación laboral y educacional que tienen los sujetos y sus familias; por el grado de penetración que tienen las instituciones públicas para compensar las precariedades sociales y económicas; por la capacidad de los sujetos y las familias de integrarse a otros grupos sociales y por el nivel de integración al mapa de valores y normas vigentes en la sociedad. Estos factores contribuyen a explicar cómo a lo largo del tiempo se desarrollan procesos de exclusión que favorecen condiciones propicias para que los sujetos y las familias se involucren en actividades delincuenciales. (p.300)

Dentro de estos espacios empobrecidos, la danza es considerada como parte fundamental de la vida de sus vecinos. En este caso, los jamaicanos danzan su vida entera, desde el amanecer hasta el anochecer. Sus creaciones dancísticas surgen de pasos cotidianos que repiten constantemente hasta convertirlos al código dancístico que define su cultura. De la misma manera, la cultura del *dancehall* (danza urbana jamaicana) se desarrolla en el gueto, donde la exclusión social es evidente, bajo las canciones de Kartel o Makavo. Más allá del contenido de sus letras, que son reivindicativas, la danza y música invaden las calles convirtiéndolas en espacios donde se comparte y se disfruta.

En el proceso de modernización de las ciudades (en detrimento de zonas menos favorecidas), como en el caso visto anteriormente de Nueva York (Estados Unidos) o Kingston (Jamaica), se observa que los sujetos sociales ante respuestas reaccionarias del anonimato y la despersonalización sufrida por el devenir social, económico e incluso tecnológico de las grandes urbes, utilizan mecanismos de identificación propios en sus

relaciones sociales para hacerse más visibles dentro de estos espacios alienados⁴ por la globalización. La despersonalización del espacio en las ciudades ha propiciado la creación de tribus urbanas. Sus prácticas culturales, muchas veces en oposición a las tradicionales u oficiales, han devenido en productos novedosos y actuales. Los códigos utilizados por estas emergentes tribus urbanas son la espacialidad que ocupan, la estética como signo de identidad y las formas de interacción en sus encuentros (fiestas, quedadas en espacios públicos, batallas...) donde los participantes se expresan libremente y sin prejuicios. Tanto las fiestas callejeras como las “batallas” son encuentros urbanos donde se intercambia música, de la mano del maestro de ceremonias (*Mc’s*) y de la persona encarga de producir música en directo el *Dj’*, y danza. En las “batallas” los danzantes se expresan a través del movimiento de sus cuerpos en un tiempo determinado por el *Mc’s*, siguiendo los patrones rítmicos marcados por el *Dj’* y se enfrentan técnica y artísticamente para que un jurado, o los otros compañeros danzantes, reconozcan sus dotes dancísticas. En las fiestas callejeras los danzantes van a compartir y a pasarlo bien, en las batallas, además, van para obtener el máximo respeto de los bailarines más veteranos.

1.3. CRISIS Y CONFLICTOS CULTURALES: CONTEXTO SOCIAL DE LA DANZA POPULAR

No pretendamos que las cosas cambien, si siempre hacemos lo mismo. La crisis es la mejor bendición que puede sucederle a personas y países, porque la crisis trae progresos. La creatividad nace de la angustia como el día nace de la noche oscura. Es en la crisis que nace la inventiva, los descubrimientos y las grandes estrategias.

(Albert Einstein, en Revista Namaste, 2009)

Antecedentes históricos en el mundo (1930-1990)

La danza popular ha crecido en tiempos de crisis en espacios donde la reivindicación de diversos derechos se ha hecho patente a través del lenguaje de los cuerpos de sus participantes. Nos referimos ahora a los procesos de crisis fundamentalmente sociopolíticos, en los distintos territorios en los que la danza popular ha evolucionado

⁴ El concepto de alienación utilizado hace referencia a espacios despersonalizados, donde los sujetos sociales, más allá de convivir y compartir sus vivencias y prácticas culturales, se dedican a sobrevivir dentro de un espacio viciado por tradicionalismos capitalistas y consumistas.

hasta los días actuales. En este caso, es necesario reflejar los tiempos de crisis sufridos en Estados Unidos, Jamaica y España. Se hace una reflexión sobre la crisis surgida tras la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, se expresa la lucha por la igualdad de oportunidades que defendió la sociedad afroamericana y latina, así como la cultura gay en los Estados Unidos de aquella época, y también se recoge los conflictos sufridos en Jamaica.

Crisis Americana: lucha de libertades

Desde que comenzó la gran depresión americana en el año 1929 la sociedad estadounidense ha sufrido sacudidas económicas que han hecho fluctuar el sistema financiero a escala mundial. Pero la crisis social americana sufrida por los colectivos inmigrantes (judíos, latinos y afroamericanos) fue sin duda la precursora de la danza urbana, ya que el origen de ésta se enmarcó en un contexto sociopolítico de desigualdad.

Según Segal (1995) la sociedad afroamericana no olvida el proceso de esclavitud que sufrieron sus antepasados, y es que entre los siglos XVI y XIX, cerca de 600.000 esclavos fueron llevados a los Estados Unidos. Es en 1830, con la creación del movimiento abolicionista, cuando se empieza a replantear la prohibición de la trata de esclavos negros. Esto sucede en el año 1863, Abraham Lincoln promulgó la liberación en su totalidad de los esclavos en algunos de los Estados Confederados de América. Y es en 1865, una vez acabada la Guerra Civil, con la Decimotercera Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos, cuando se hace efectiva en su totalidad. En palabras de Toni Morrison (Premio Nobel de literatura en 1993), citado por Garrido (2013): “El racismo no tiene nada que ver con nuestra raza como seres humanos. Y sí tiene todo que ver con el poder, siempre ha sido así”.

A partir de la abolición de la esclavitud se produce en el sur de Estados Unidos, entre 1870 y 1960, una segregación racial en la que los blancos del norte se autoproclamaban por encima de los hispanos y negros residentes. Se crearon las famosas “Leyes de Jim Crow” que eran un conjunto de leyes racistas formuladas a partir de una parodia de la sociedad afroamericana. Estas leyes desfavorecían notablemente a la sociedad afroamericana menguando sus derechos civiles, educacionales y sanitarios. El nombre de las mencionadas leyes se debe a la caricatura creada por un actor blanco alrededor de 1830, Thomas D. Rice, que interpretaba un personaje afroamericano

utilizando la técnica de *Blackface*. Esta técnica escénica consistía en pintarse la cara con betún y carmín rojo simulando los labios de los ciudadanos afroamericanos. Este personaje se popularizó más aún con canciones que mostraban el folclore afroamericano desde una perspectiva de la sociedad blanca, y llegó a convertirse en un símbolo de menosprecio hacia el colectivo negro, acentuando las leyes de segregación racial de la época.



Ilustración 6. Thomas D. Rice interpretando a "Jim Crow", 1832. Fotograma extraído del documental *The Rise and Fall of Jim Crow*, California newsreel (2009).

A partir de estas nuevas leyes, empezó a utilizarse el término “*separate but equal*” (separados pero iguales) entre los vecinos estadounidenses, evidenciando desde entonces la tensión sufrida en esta nación. La segregación racial se hizo patente en los colegios públicos, espacios públicos, en restaurantes y hasta en el transporte y en los baños públicos. El colectivo negro era menospreciado por el blanco sin reparos, y la división acrecentó, todavía más, la diferenciación racial. Seguidamente se muestra una de las imágenes más recurrentes en las ciudades americanas; carteles que indican el lugar en que deben posicionarse los sujetos según su color de piel. Los espacios habilitados para los de color blanco estaban mejor dotados. Los preparados para los de color negro estaban hechos de inferior calidad y con menos servicios, en general, marcando claramente la inferior clase social que les caracterizaba en comparación con los otros.

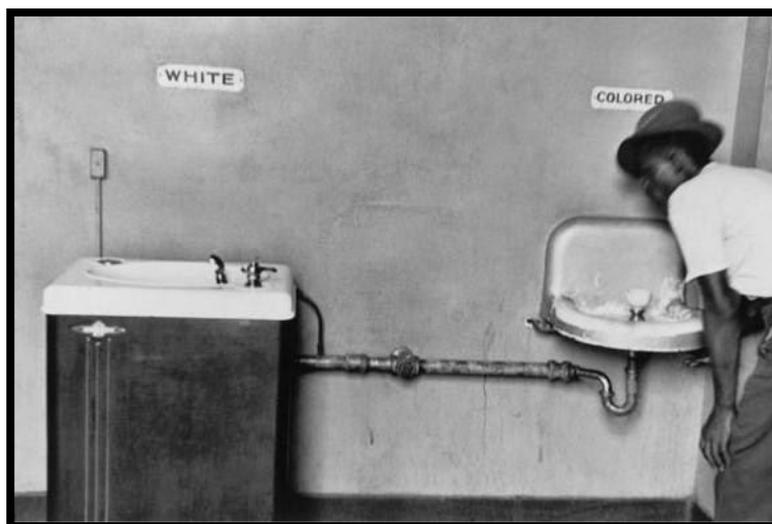


Ilustración 7. Cartel de segregación racial. Fotografiado por Elliot Erwin en 1950, Teatorcoffeeuviso (2017).

Las desigualdades siguieron existiendo incluso en momentos en que los grandes conflictos asolaron a la humanidad. Un claro ejemplo lo tenemos durante el acontecimiento bélico más importante sufrido en los años cuarenta que fue sin duda el ataque de Pearl Harbour por el control del Pacífico, que hizo entrar en guerra a EEUU durante la Segunda Guerra Mundial.

Por aquel entonces la sociedad afroamericana, como se ha mencionado anteriormente, tenía las mismas obligaciones que la sociedad “blanca” pero no sus mismos derechos; los soldados no podían ascender de rango en el ejército, las oportunidades de empleo, educación, vivienda y económicas se veían mermadas por su condición afroamericana o latina. Hasta la sanidad estaba restringida, los hospitales para “blancos” prohibían la entrada a los sujetos afroamericanos. Raheem, S., Zaihong, Z. & Hatem, K. (2016) reflexionan sobre la crisis que desencadenó la muerte de Bessie Smith, el cantante Edward Albee habla sobre esto en su canción *The Death of Bessie Smith*. Bessie era una reconocida cantante de Blues en los años veinte y treinta que, tras sufrir un aparatoso accidente de tráfico mientras acudía a uno de sus conciertos, murió desangrada en la ambulancia. En la letra de Albee culpa a los hospitales que negaron su entrada a la artista por su condición de ser ciudadana afroamericana, pues los hospitales más cercanos eran exclusivos para ciudadanos blancos. Al acabar la guerra, EEUU salió beneficiada económicamente junto con la URSS, y surgió como una gran potencia económica, pero la lucha por los derechos de las minorías siguió estando presente.

Desde principios del siglo XX minorías sociales hartas de segregaciones raciales, se levantaron en un movimiento reivindicativo que luchó por los derechos civiles de la sociedad afroamericana, creando una asociación multirracial, la llamada NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*), que luchaba por las libertades sociales, religiosas y políticas de los colectivos más desfavorecidos. Grandes figuras mediáticas fueron las impulsoras de este movimiento: Malcom X, Rosa Parks, Martin Luther King, etc. En 1955, se produjo el conocido boicot de autobuses de Montgomery. Rosa Parks nació en 1913 en plena segregación racial, y una noche a la salida de su trabajo, en el autobús de Montgomery, decidió sentarse en los asientos reservados para los blancos. A los negros se les habilitaba un menor número de asientos y siempre al final del autobús. Por este hecho fue denunciada por un hombre blanco ante la policía, y sentenciada a desorden público por violar una ley local.



Ilustración 8. Autobús en el año 1955 en donde se asignan los asientos segregando los viajeros según el color de su piel. Fotografía de Kishel (2007, p.7).

El líder afroamericano Martin Luther King firme defensor de los derechos civiles y pacifista, decidió boicotear los autobuses públicos en masa para conseguir la igualdad de libertades y oportunidades. Paralelamente, la música de las minorías, entre ellas el Jazz y el Blues, empezó a popularizarse entre la multitud de sujetos que cada vez apostaban por la igualdad de todas las razas. El 28 de agosto de 1963 organizó en Washington una de las mayores manifestaciones de los derechos civiles en EE.UU. En una publicación del

New York Times, citado por The learning network (2014), donde aparece una publicación del periódico, en la jornada que tenía por lema *For Jobs and Freedom* se intercalaban los discursos de los oradores y las canciones que también reivindicaban los derechos civiles y, entre discurso y discurso, resonaban las canciones de Bob Dylan (con *When The Ship Comes In* y *Only A Pawn In Their Game*) y Joan Baez, entre otros.

La canción *Cuando el barco entre* de Dylan fue la antecesora al discurso de Luther King y sus últimas estrofas decían:

Oh, se levantarán los enemigos
con el sueño en los ojos,
y saltarán en sus camas,
y pensarán que están soñando.
Pero se pellizcarán y chillarán
y comprenderán que la cosa va en serio
La hora en la que llegue el barco
Entonces levantarán las manos,
diciendo que aceptan las exigencias.
Pero nosotros desde la proa gritaremos:
'Sus días están contados'.
Y como la tribu del faraón,
se ahogarán en la marea.
Y como Goliat, serán vencidos⁵.

El discurso de Luther King (*I Have a Dream*⁶) se convirtió en uno de los máximos ideales de libertad del pueblo afroamericano, hablaba de un sueño, su sueño. Afirmando que:

Estoy orgulloso de reunirme con ustedes hoy en la que quedará como la mayor manifestación por la libertad en la historia de nuestra nación. Hace cien años, un gran americano, cuya sombra simbólica nos cobija, firmó la Proclama de Emancipación. Este importante decreto se convirtió en un gran faro de esperanza para millones de esclavos negros que fueron cocinados en las llamas de la injusticia. Llegó como un amanecer de alegría para terminar la larga noche del cautiverio. Pero 100 años después debemos enfrentar el hecho trágico de que el negro aún no es libre... Ahora es el tiempo de elevarnos del oscuro y desolado valle de la segregación hacia el iluminado camino de la justicia racial... Les digo a ustedes hoy, mis amigos, que pese a todas las dificultades y frustraciones del momento, yo todavía tengo un sueño. Es un sueño arraigado profundamente en

⁵ Traducción de la canción *When The Ship Comes In* de Bob Dylan.

⁶ Discurso del orador Martin Luther King *Yo tengo un sueño*.

el sueño americano. Yo tengo un sueño en que un día esta nación se elevará y vivirá el verdadero significado de su credo: 'Creemos que estas verdades son evidentes: que todos los hombres son creados iguales' (...) Yo tengo el sueño de que mis cuatro hijos pequeños vivirán un día en una nación donde no serán juzgados por el color de su piel sino por el contenido de su carácter. ¡Yo tengo un sueño hoy! (Martin Luther King, 1963)

Por aquel entonces, la sociedad afroamericana y latina bailaba danza social y escuchaba música *funk* de la mano de James Brown, que empoderaba la clase negra y era escuchado por las minorías sociales. Eran épocas de reivindicaciones, sobre todo de manifestaciones. Tras el discurso de *I have a dream*, Luther King, fue recibido junto a otros activistas por el presidente John F. Kennedy firme defensor de la integración racial, asesinado pocos meses después. Estas marchas pacíficas hicieron posible la Ley de los Derechos Civiles en el año 1964 y en este mismo año se le concedió el Premio Nobel de la Paz por los múltiples discursos por la causa. Pero en el mes de abril de 1968, Martin Luther King fue también asesinado. Esto fue un duro golpe para la población afroamericana y para las minorías étnicas, que lo sentían como máximo defensor de sus intereses; era un ejemplo a seguir en todos los sentidos. Esta muerte, junto con la de Kennedy, propició las masivas formaciones de guetos, y con el asesinato de Luther King también liquidaron en la sociedad afroamericana la idea de alcanzar la igualdad disfrutada por los “blancos”. Ante el desánimo de ésta se crearon espacios de empobrecimiento y desgaste social.

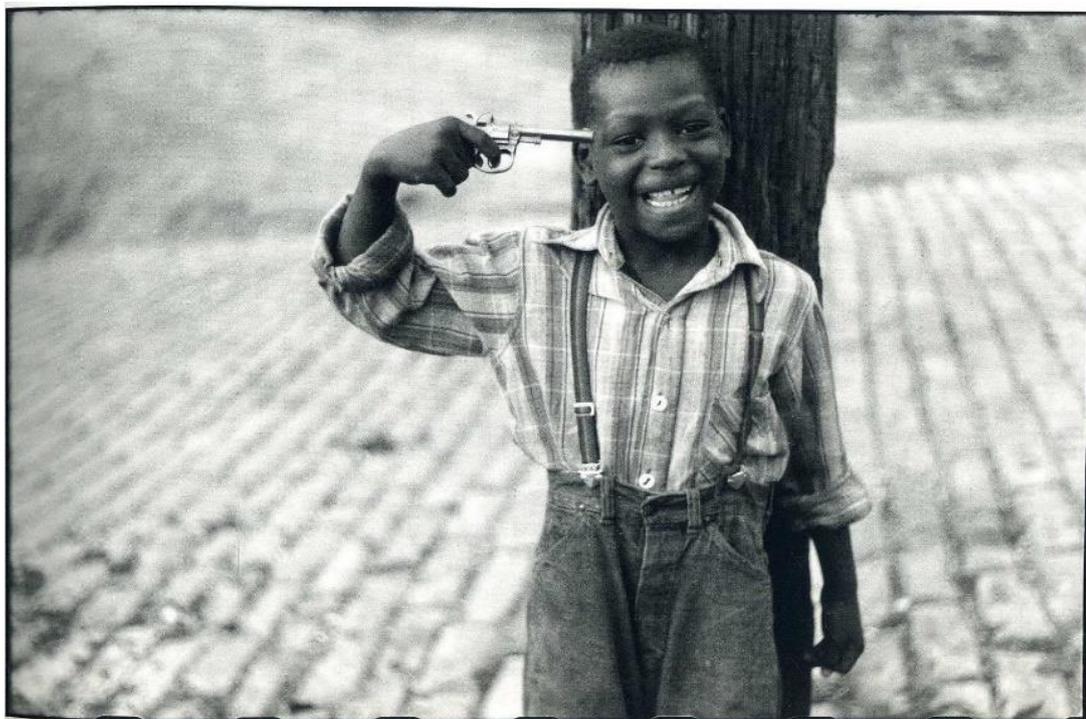


Ilustración 9. Niño jugando con una pistola. Fotografía de Elliot Erwitt, mor.bo (2017).

En el Barrio neoyorkino del Bronx se multiplicaron las bandas urbanas y, con esto, el índice de violencia, muertes callejeras y drogas. Con esta problemática social surgió la cultura *Hip Hop*, que fue el motor cultural que hizo visible el origen de las danzas urbanas, tal y como las entendemos hoy en día.

Paralelamente a esta problemática social-racial, en América había otros colectivos igualmente menospreciados y “señalados”, estamos hablando del colectivo gay. El interés de la homosexualidad, tratada como un desorden psiquiátrico, obligaba al colectivo a mantenerse en el anonimato, ya que la reorientación sexual incluía unas terapias muy agresivas. La primera organización para reivindicar los derechos civiles de los homosexuales se creó en el año 1924, pero desapareció fugazmente por la represión policial. Según Sill (1948), a partir del estudio de Kinsey⁷ se reflexionó sobre el comportamiento sexual del hombre y se observó el hecho de que la práctica homosexual en hombres no era algo ocasional, sino que había un gran porcentaje de hombres que las habían practicado (de una u otra forma⁸) de manera cada vez más habitual.

Movimientos como el “homófilo” en el año 1945, que reivindicaba la supremacía del amor por encima del sexo fueron adoptados por los colectivos y revistas homosexuales de aquel entonces. Y más tarde, en los años 60 pasó a llamarse movimiento de Liberación Gay.

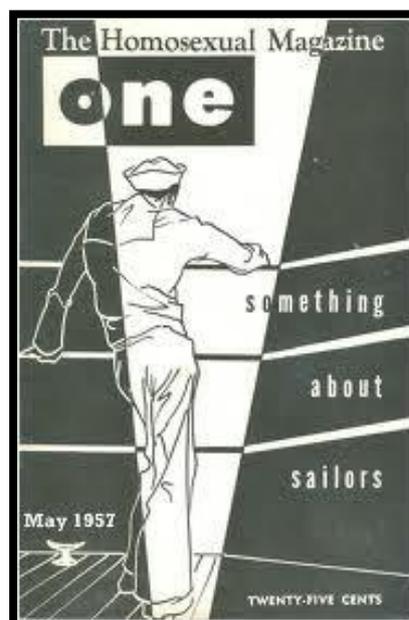


Ilustración 10. Portada de la Revista Homosexual One en mayo de 1957, L´armari obert (2011).

⁷ Kinsey fue uno de los primeros investigadores de la sexualidad en Estados Unidos.

⁸ Su estudio se fundamentó en la práctica homosexual y se catalogaron: rozamientos, besos, penetración, etc.

En los años 60 empezaron los enfrentamientos reivindicativos de libertad sexual y algunos espacios privados como la cafetería *Compton's* y la *Black Cat Tavern* (en Los Ángeles) o el pub *Stonewall Inn* (en Nueva York) se convirtieron en punto de encuentros del colectivo y en lugares de disturbios y manifestaciones. Las revueltas más conocidas por la reivindicación de la cultura gay tuvieron lugar en “los disturbios de Stonewall”, que se produjeron en el verano de 1969. El gran y cohesionado colectivo, ayudado por los vecinos del barrio liberal neoyorkino del *Greenwich Village*, consiguió activar el movimiento de liberación LGBT, al unir diversas organizaciones como la Gay Activists Alliance y el Frente de Liberación Gay. Desde entonces se celebra el día del orgullo gay el 28 de junio, en conmemoración de las manifestaciones de ese momento.



Ilustración 11. Manifestación gay del 1969, Mascolo (2014).

En resumen, en la América de los años 60 se hizo evidente una clara concienciación de cambios y libertades sociales, la lucha por los derechos civiles de las minorías raciales, la revolución sexual, el movimiento feminista... En estas manifestaciones nació lo que hoy conocemos como la popular danza urbana. Una danza que convierte cuerpos sociales, aparentemente “minusvalorados”, en protagonistas de su propio enraizamiento cultural.

Jamaica: sociedad marcada por la discriminación racial

El principal rol en la vida social, económica y política de Jamaica ha sido el factor racial. La etapa de la esclavitud colonial hizo mella en la sociedad jamaicana, que emergió por parte de una élite civil blanca que observaba con inferioridad a la población negra y cuya superioridad se basaba en la mano de obra esclava africana. Las clases sociales se vieron estratificadas rápidamente por bases raciales. Bogues (1982) nos mostraba la Jamaica de aquellos años: “a pesar de los veinte años de independencia política, la estructura social existente presenta marcadas similitudes con la del período esclavista colonial” (p.113).

A finales del siglo XVII, aumenta la necesidad de mano de obra en los cultivos de la caña de azúcar en Jamaica, y el esclavismo se convierte en una necesidad económica, ya que la mano de obra de los esclavos negros suponía un abaratamiento en la producción de los cultivos. Esta época esclavista manifestaba la continua ambición del racismo blanco frente a la explotación de los esclavos negros. Este viejo modo de producción se convirtió en un nuevo sistema de explotación y expansión comercial en Jamaica. Witter (1981), "el racismo era la ideología que sancionaba la esclavitud de los africanos y se institucionalizó estableciendo la cultura inglesa como cultura dominante y suprimiendo la cultura africana" (p.4).

La usurpación cultural de todos los esclavos africanos creó en la sociedad afro-jamaicana actual autoimágenes de inferioridad, cuyos cánones están basados en la cultura blanca. En su estudio, Bogues reflexiona sobre los cánones de belleza de ambas razas y los rasgos europeos son vistos como bellos en oposición a los rasgos africanos. El nacimiento de un gran número de mulatos, producto de las relaciones de los señores con las esclavas negras hizo emerger una nueva clase social que se consideraba superior a la de la piel más oscura, convirtiéndose en una clase media con más posibilidades de poder. Y esto derivó en un sistema de gradación de color característico en Jamaica en la que los mulatos no son percibidos como aquellos esclavos negros, sino como sujetos sociales de mayor rango. A pesar de la abolición del esclavismo, este sentimiento racial aún existe en la población jamaicana.



Ilustración 12. Esclavos trabajando en una plantación de azúcar jamaicana en el año 1891, Daily Mail (2013).

A principios del siglo XX, empieza a ahondar este sentimiento racial debido a la influencia económica del capitalismo más puro. Fernando Henriques, en la publicación de Borgues (1982, p.120), nos evidencia la evaluación del color de la piel, donde se clasifica al individuo de acuerdo a su color; y éste es evaluado hasta puntos extremos. El tema de la raza se convirtió en tema tabú para los líderes políticos que evitaban las confrontaciones raciales. A partir de los años 60⁹ se inicia un movimiento de resistencia hacia el “sesgo blanco oficial” de la sociedad jamaicana basado en la emancipación africana y en la adoración del último emperador de Etiopía, Haile Selassie (cuyo nombre antes de ser coronado era Ras Tafari). Después de su visita a Jamaica algunos afro-jamaicanos creían ver cumplida la profecía del Libro de las Revelaciones de la Biblia¹⁰ y pensaban que éste los liberaría de la opresión sufrida llevándolos consigo a tierras

⁹ Cabe recordar que en el año 1962 la isla se independiza del Reino Unido, se inicia el movimiento de resistencia africa-jamaicana, y se potencia y exporta su cultura con el nacimiento musical del *reggae*.

¹⁰ El pueblo oprimido veía a Ras Tafari como el libertador (el “Rey de reyes, Señor de señores”) del que tanto se hablaba en la biblia. Se le consideraba como el rey negro que liberaría a los esclavos y emigrados de la explotación racial.

africanas. De aquí se profesó una nueva religión o forma de vida que identificó a un nuevo sujeto social jamaicano, el rastafari. Este nuevo sujeto, se hizo extensivo a otros puntos territoriales en gran parte por la influencia del cantante Bob Marley y su música *Reggae*. La investigación llevada a cabo por el criminólogo y jurista jamaicano Stone (1990), nos desvela el hecho de un reconocido incremento de la violencia y la criminalidad en la isla jamaicana después de su Independencia. Este aumento, según Stone (1990), se debió a diversos motivos:

- El crecimiento urbano.
- El crecimiento de las desigualdades entre ricos y pobres.
- El crecimiento de la migración, que debilita los lazos familiares, desorganiza el hogar y deja a una generación de jóvenes sin paternidad ni disciplina adecuada.
- El crecimiento del desempleo, (especialmente entre los jóvenes) con niveles de educación secundaria, lo que se convierte en aspiraciones más altas a una vida mejor.
- La declinación del nivel de vida desde los años 70.
- Una ideología que emerge en los años 70 que ve a los pobres y oprimidos como víctimas, estimulando el resentimiento de clase contra los ricos y justificando, de esta manera, los crímenes contra los poderosos, en tanto justa reivindicación frente a la opresión social.
- El crecimiento de la afluencia de armas desde los EEUU, la cual pone poder en las manos de aquellos jóvenes suficientemente intrépidos como para usarlas en la ejecución de un crimen o en actos criminales. (p.30)

Al igual que sucedió en determinados barrios americanos donde predominaban sujetos sociales marginados dentro del imaginario¹¹ colectivo propio del territorio, Jamaica tomó el camino de la violencia como arma política,

El crimen era visto (en sus comienzos) como un acto político, como una acción de protesta contra un orden social injusto (...) La conducta violenta como norma se ejerce ahora en el lugar de trabajo, en el hogar y en la calle, a un grado tal que resulta extraño a esta sociedad que había gozado siempre de una relativa paz y no violencia, una sociedad que en los hechos ha devenido violenta. (Stone, 1990, p. 32)

Esta violencia se ha reflejado en la masculinidad propia de la sociedad jamaicana, hasta tal punto que, en la publicación realizada por Charles (2010) muestra en la danza popular jamaicana la dominancia masculina frente a la femenina. La mujer baila moviendo la cadera, soltando los glúteos y acompañando el movimiento con los brazos; en

¹¹ En el texto se entiende el concepto de imaginario colectivo, tal y como expresaba Morin (sociólogo, filósofo y cineasta francés), como el conjunto de prácticas sociales, valores y aspiraciones de un colectivo social que expresa a través del consumo de productos culturales el deseo de cambiar la realidad en la que están inmersos por la aspiración hacia una vida mejor.

comparación el hombre, también moviliza la cadera, basculándola hacia delante y detrás, no suelta los glúteos, y da bastante importancia a la ondulación del torso y al movimiento de brazos. Los pasos que realiza, muchas de las veces, muestran movimientos sensuales donde el hombre se sitúa encima o detrás de la mujer, imitando el acto sexual. Los hombres tienen unas directrices concretas de baile, deben bailar “como hombres”, mientras las mujeres pueden bailar tanto los pasos de los hombres como los pasos propios de ellas, que básicamente se centran en el contoneo de la cadera, y en los glúteos.

2. LA DANZA URBANA: CLASIFICACIÓN, MÚSICA, ORÍGENES Y RECEPCIÓN

En este estudio el discurso dancístico urbano es entendido como aquella danza popular que se desarrolla y evoluciona fuera de las instituciones oficiales de danza y/o academias dancísticas, importada a España y cuyos orígenes están contextualizados (en la mayoría) en colectivos que reivindican mejoras e igualdad social frente a políticas de gobiernos abusivos. Stearns (1994) la define como aquellas danzas vernáculas, en un contexto urbano, que se desarrollan naturalmente como parte de la cultura “diaria” de un colectivo particular.

El origen del término de “danza urbana” es aplicado a ciertos discursos populares importados, principalmente de Estados Unidos y Jamaica. El reconocimiento de estas danzas en sus lugares de origen se produjo en los años setenta, pero en España se empieza a hablar de ellas, ajenas a las danzas populares tradicionales que inundaban nuestras calles, a partir de los años ochenta. Se considera como una danza popular relativamente reciente, de ahí la utilización del término “contemporáneo”; se ha convertido en el lenguaje dancístico popular más conocido y practicado a nivel mundial. Los jóvenes se sienten atraídos por este “nuevo” lenguaje dancístico que cada vez se hace más visible dentro de los colectivos juveniles. La primera danza urbana practicada en España es la conocida como *breakdance* o *breaking*, que pertenece a una reciente cultura *Hip Hop* que se gestó en los años setenta en el barrio marginal estadounidense del Bronx. Desde la introducción del *breakdance* en nuestra península se habla de términos dancísticos como: *bounce* que significa rebote, *groove* que es la forma que tiene el movimiento propio con el que se identifica cada estilo de la lengua urbana, y *flow* que se refiere a la identidad propia de cada danzante. Previamente, a la llegada de este nuevo concepto dancístico-cultural a la vida de las juventudes españolas, se produjo una intensa evolución sociocultural y dancística en los países de origen de cada una de ellas; el mensaje de revolución y de libertad fue evolucionando en nuestros jóvenes con múltiples prácticas, recreando los estilos urbanos (y sus reivindicaciones) en colectivos que se expresaron, hasta nuestros días, a través del movimiento dancístico. Seguidamente se muestra una clasificación de estas danzas según su año de origen y su contexto espacial; danzas integradas, en la actualidad, en España.

2.1. LENGUAS DANCÍSTICAS POPULARES EN LA DANZA URBANA (1970-2017): Clasificación de danzas importadas de Estados Unidos, de Jamaica y de Francia

En la clasificación de las distintas lenguas dancísticas propias de la danza urbana se va a tener en cuenta, principalmente, el año de origen o de reconocimiento social de las mismas. Como hemos citado anteriormente en este estudio se reconocen las danzas urbanas como aquellas danzas populares contemporáneas importadas de Estados Unidos, Jamaica y Francia¹². Cabe destacar el reciente origen de estas lenguas dancísticas a partir de los años setenta, la repercusión cultural y social que llevan implícitas, y sobre todo, la expansión a nivel mundial. La interculturalidad, y la apropiación cultural de ellas en nuestro territorio las hace tan visibles o más si cabe que a otras lenguas dancísticas populares, las tradicionales.

En los años **setenta** se originan seis de las consideradas en esta tesis como danzas urbanas: El *locking*, el *popping*, el *waacking*, el *breakdance* o *breaking*, el *freestyle hip hop* (entendido como la danza social surgida del naciente movimiento cultural *Hip Hop*), y el *dancehall*.

En los años **ochenta** se originan dos danzas urbanas: el *house* y el *voguing*.

En los años **noventa** se originan dos danzas urbanas: el *krump* y el *twerking* (evolución dancística de la *booty dance*).

En el año **dos mil** se origina la más reciente de las danzas urbanas presentes en el territorio español: el *electro dance*.

¹² Se ha incluido en este estudio una de las danzas populares más recientes en el panorama actual de las danzas urbanas, el *electro dance*. Su inclusión es debido a que cada vez más, los colectivos que la practican comparten espacios, vivencias e ideas culturales similares a las de las otras danzas urbanas.

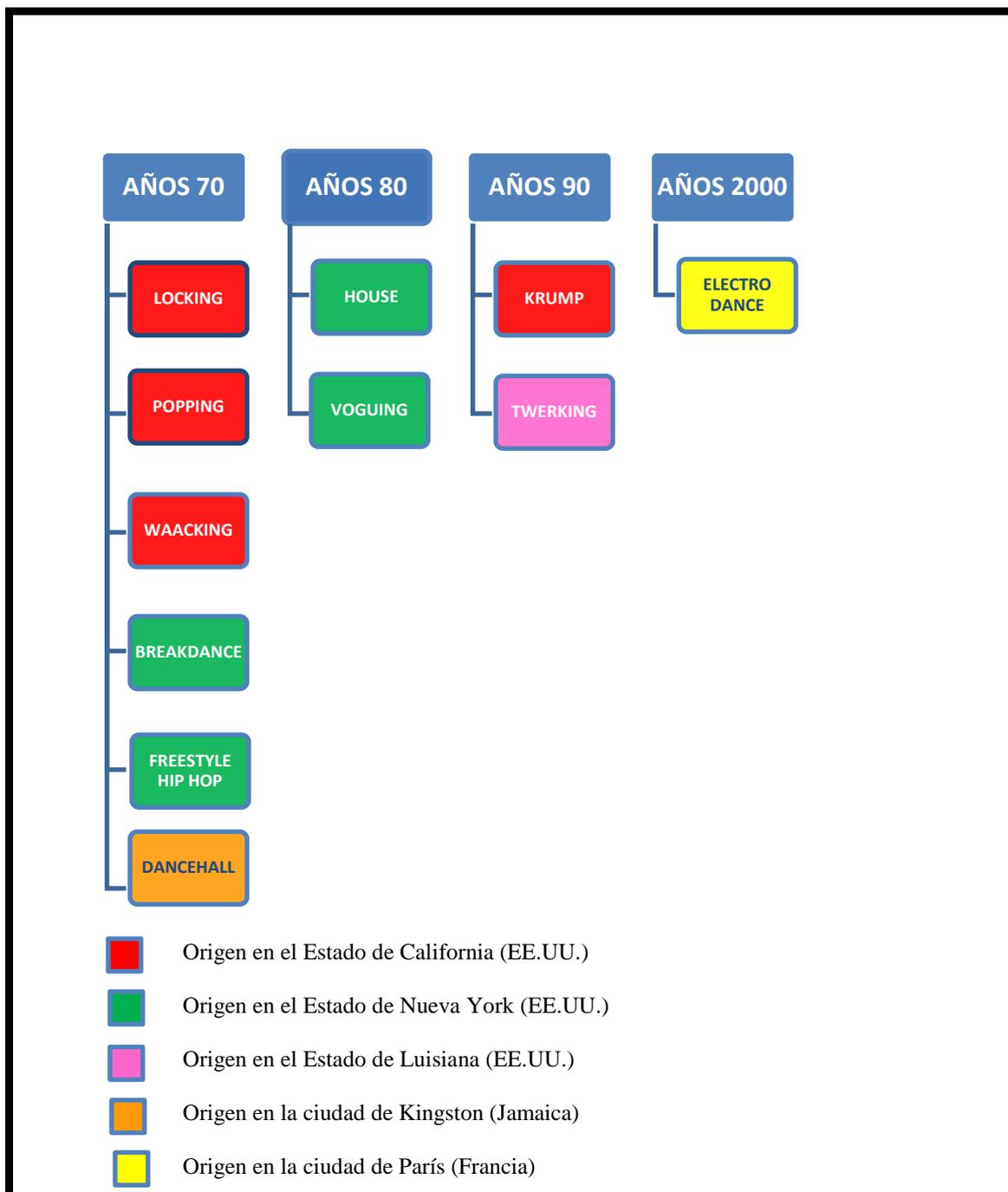


Ilustración 13. Clasificación de lenguas dancísticas de la danza urbana atendiendo al año y lugar de origen o reconocimiento social. Elaboración propia.

En el estudio se observa que las distintas danzas urbanas pertenecen a culturas distintas, es decir, en cada discurso dancístico se reconoce una cultura definida, sin embargo, estas culturas se incluyen dentro de otras culturas más genéricas. En el caso de la cultura *Hip Hop* se incluye principalmente el discurso dancístico del *breakdance*, pero también (en la actualidad) discursos como el *poping*, el *locking*, el *krump* y el *freestyle hip hop*. La

“cultura club” está integrada en los discursos del *voguing*¹³, *waacking*, *house* y *electro dance*, aunque en la actualidad el *house* y el *electro dance* se asumen dentro de los valores de la cultura *Hip Hop* y muchos de sus danzantes se sienten integrados en la misma cultura, a pesar de sus orígenes *disco*. Prueba de ello nos encontramos en esta investigación con “batallas *all Styles*¹⁴” donde se juntan los discursos de *popping*, *locking*, *house*, *electro dance* y *krump*. El *voguing*, el *waacking* y el *twerking* (que pertenecen a “culturas de club”) son los discursos dancísticos que quizás se mantengan aún un poco alejados del concepto *Hip Hop*, mostrándose en ambientes exclusivos de su discurso. Lo mismo pasa en *dancehall* (que pertenece a la cultura *dancehall*) que es una cultura paralela a la cultura *Hip Hop*, con una finalidad similar ya que reivindica la equiparación de los derechos del pueblo “negro” sobre los del “blanco”, pero en la isla de Jamaica. Allí todavía existen arquetipos sociales que distan mucho de la cultura *Hip Hop* como la homofobia, el clasismo racial y/o el machismo.

La inclusión de estos nuevos discursos en territorio español está empezando a conocerse desde hace relativamente pocos años, y esto ha provocado que un gran número de los danzantes se apropien y reproduzcan estos discursos sin conocer apenas sus orígenes ni cultura. Esto se debe a su visibilización en páginas de internet como YouTube que muestra la danza sin más, sin entrar en aspectos culturales. El danzante, a través de un proceso de imitación-repetición, reproduce el discurso sin más. Una vez el danzante ha experimentado sus propias vivencias en la danza y siente interés por conocer más de lo que hay publicado en la red, se interesa y acude a centros especializados dentro o fuera de España para formarse también en cuestiones de las prácticas culturales de cada discurso en cuestión. En este momento el interés por la danza urbana como un producto cada vez más visible, hace posible una mayor concienciación de cada uno de los discursos dancísticos, así como una mayor visibilización en las redes comunicativas y un mayor aprendizaje de los mismos, gracias a las numerosas clases magistrales de danzantes americanos que vienen a difundir y enseñar su forma de entender el discurso urbano y la cultura donde se incluye.

¹³ En el discurso del *voguing* se especifica como la “cultura *ballroom*”.

¹⁴ Se refiere a competiciones de danza donde compiten diversos discursos de danza urbana.

2.2. ANTECEDENTES MUSICALES Y DANCÍSTICOS

Cuando hablamos de la historia de la danza urbana es necesario fijarnos en el impacto y evolución que tuvo las músicas y danzas en aquel momento, dentro de cada contexto espacial y socio-cultural, para el origen y desarrollo del discurso urbano. Por tanto, seguidamente se muestra los antecedentes musicales y dancísticos en Estados Unidos y Jamaica.

Antecedentes en Estados Unidos: música, danza y cine (1920-1959)

El *jazz* elevó la danza popular americana a todos los niveles, la danza estuvo presente en la mayoría de las películas de mayor impacto cinematográfico y se hicieron visibles para una inmensa mayoría de público. El *jazz* es entendido como un producto cultural influenciado principalmente por la cultura afroamericana y engloba diversos subgéneros musicales compartiendo rasgos musicales comunes. Anteriormente a este género musical se escuchaban éxitos del *blues*, referenciada como música racial¹⁵, adjudicada a cada uno de los colectivos que lo interpretaban; de hecho, en la cultura afroamericana tuvo gran impacto como la evolución musical de los cánticos espirituales del *Gospel*. Comúnmente se le conoce como propio de la “música negra” y es que un gran número de sus máximos representantes formaban parte del colectivo afroamericano, a pesar de su evolución a nivel mundial a partir de los años 20. Tal y como sugiere Berendt (1994):

El jazz nutre a la música popular de nuestro siglo. Porque toda la música que oímos en las series de la televisión y en los altavoces de los elevadores en las grandes urbes, en los recibidores de los hoteles, en los hits musicales del día y en las películas, la música que bailamos, desde el Charleston hasta el rock, el funk y el disco, todos los sonidos que nos rodean en la música de consumo de nuestra época se originan en el jazz (porque el beat llegó a la música occidental a través del jazz. (p.13)

El autor nos muestra un paralelismo entre la evolución del *jazz* y el *blues* como eje vertebrador del mismo; y enfatiza el carácter marcado de la improvisación como característica fundamental del *jazz*. A principios del siglo XX, entre los campamentos de los trabajadores que construían la red norteamericana del ferrocarril, se extendió una forma musical y rítmica conocida como *ragtime* (*ragged time*) entendida como “tiempo

¹⁵ Garofalo (2002) nos habla del origen incierto del *blues* y de su evolución al *rhythm & blues* en el colectivo afroamericano, género precursor del *jazz*, del *rock and roll* y del *funk*.

despedazado”. El piano jugaba rítmicamente con los tiempos impares, síncopas, y con estructuras musicales compuestas. El *jazz* se empezó a formalizar en encuentros sociales, lúdicos, en “reuniones de raza” (tal y como señala el autor) donde la hibridación cultural estaba presente; blancos y negros; europeos, americanos y africanos. La danza asociada al estilo musical del *jazz* es el *tap dance* o el claqué, su origen viene asociado de igual forma a la hibridación dancística del pueblo afroamericano, escocés, irlandés e inglés. Su peculiar percusión de los pies en contacto con el suelo se asemeja a las danzas tradicionales¹⁶ de las culturas anteriormente mencionadas. El *tap dance* fue adoptado en los teatros, como género artístico en los musicales de Broadway, y rápidamente pasó a formar parte de los grandes filmes cinematográficos de la época. La danza, más allá de su sentido más tradicional, formó parte del mercado del cine como un producto de divertimento; se puso de moda como un producto cultural y social, donde el principal sentido de bailar era el de la reunión social. Los primeros bailarines afroamericanos más importantes en este estilo dancístico fueron Bill "Bojangles" Robinson y George Cooper, quienes brillaron en los espectáculos de Broadway.

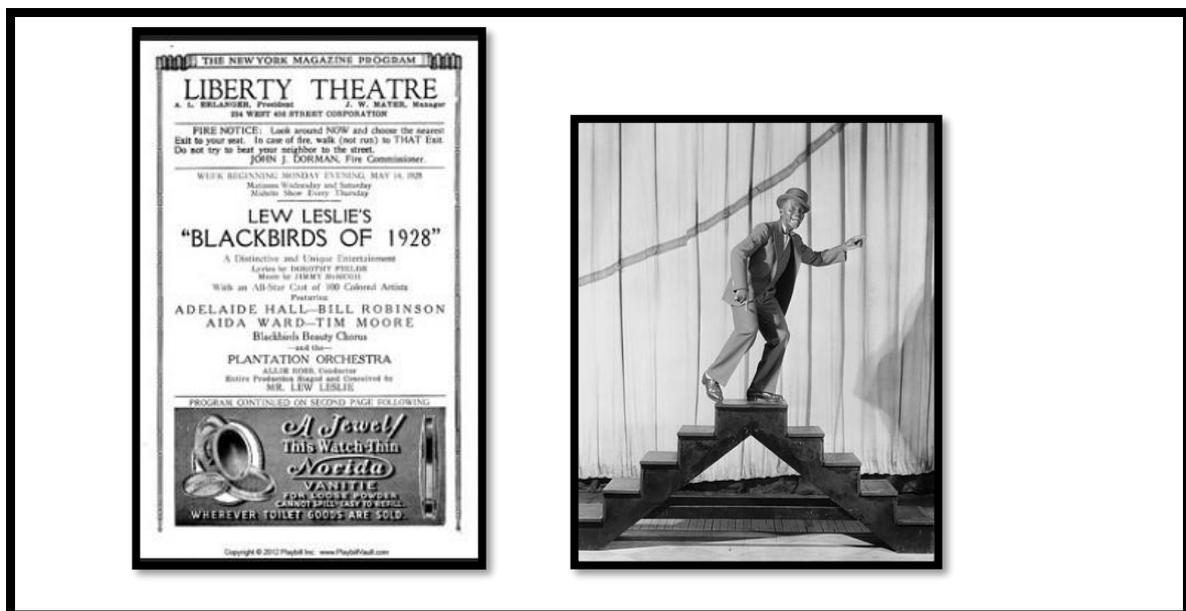


Ilustración 14. Cartel teatral de la obra musical “Blackbirds of 1928”. Fotografía extraída de Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library (1928).

¹⁶ La percusión corporal ha formado parte del lenguaje de colectivos esclavos en cautiverio que se comunicaban a través del sonido a modo de lenguaje secreto ya que las palabras estaban prohibidas por los esclavistas. El pueblo “blanco” (formado mayoritariamente por comerciantes esclavistas y terratenientes británicos, españoles, portugueses, franceses, holandeses y americanos) sometió al pueblo africano a la esclavitud y a trabajos denigrantes hasta el punto de prohibirles hablar (utilizando la voz) y relacionarse entre ellos. El sonido, su música, se hizo esencial en la comunicación de este colectivo.

Con la aparición de la primera película sonora, titulada *The Jazz Singer* (1927). La productora Warner Bros Pictures hizo una adaptación cinematográfica del musical de Broadway representado desde 1925. Su actor principal fue Al Jolson, cuya voz se reproducía por primera vez en la gran pantalla.



Ilustración 15. *The Jazz Singer*. Fotograma extraído en Tpleines (2010).

En la anterior ilustración se observa al cantante y actor Al Jolson interpretando una canción de *jazz*, con la cara y cuello maquillados de negro, apropiándose de la apariencia del colectivo afroamericano, tan popular en la historia del *jazz*. A partir de esta película la historia del cine cambió radicalmente y su máxima producción, que era musical, duró hasta finales de los años setenta. Películas como *La calle 42* o *Volando hacia Río* en el año 1933 catapultó el éxito de bailarines como Fred Astaire o Ginger Rogers.

En el barrio negro neoyorkino de Harlem, el *jazz* evolucionó en los distintos subgéneros musicales, y se fomentó la “cultura club”. Esta creciente moda por esta cultura se extendió por toda Norteamérica, donde se reunían los colectivos para disfrutar de la música del momento y bailar como práctica cultural americana. A pesar de la prohibición de la venta de alcohol, causada por la Ley Seca estadounidense (entre el año 1920 y año 1933), Harlem se hizo famoso por sus clubes. En ellos predominaba la música *jazz*, y todos sus subgéneros, y las danzas que derivaban del *swing*. En los años veinte el barrio de Harlem acogió a los miles de afroamericanos que emigraron del sur al norte del país.

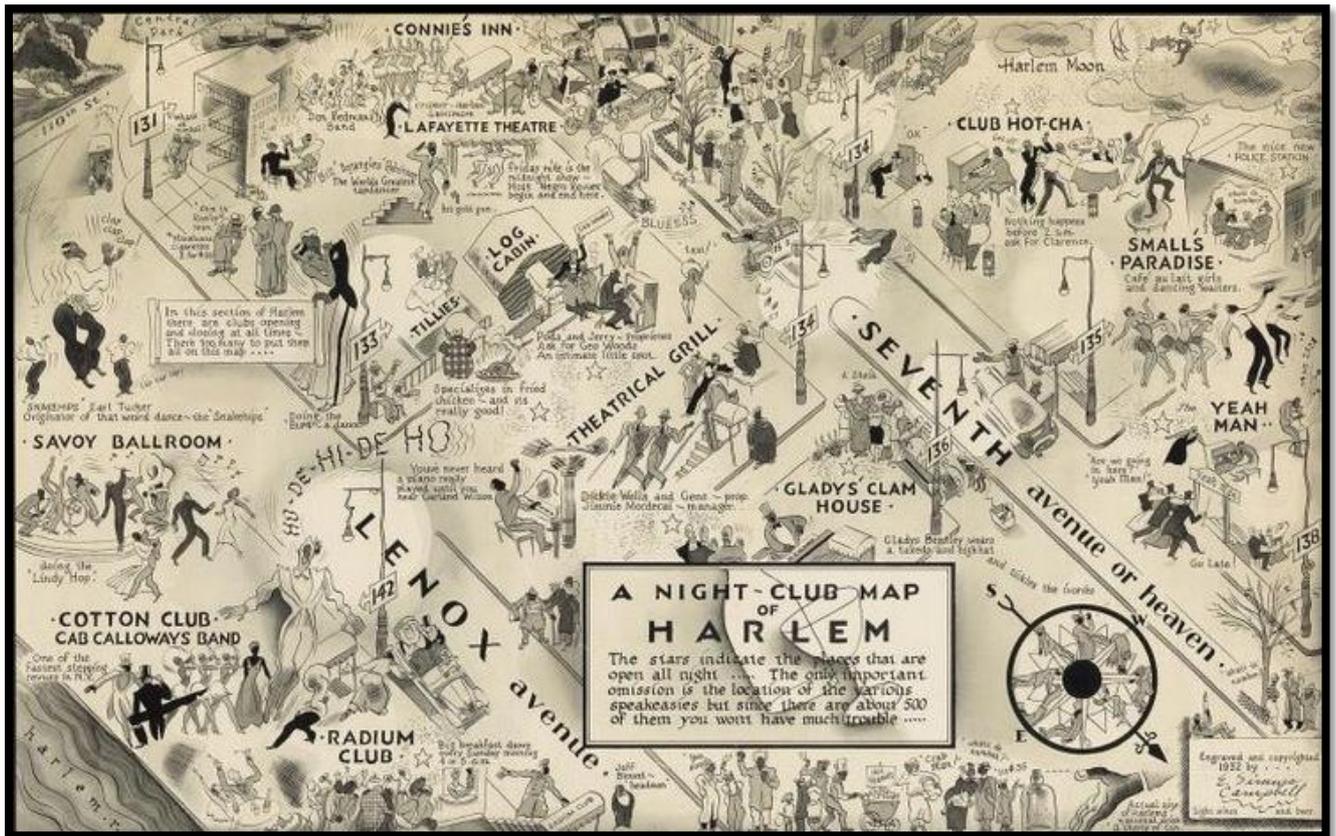


Ilustración 16. Plano de los clubes más importantes en el barrio de Harlem (1920). Extraída de Miller (2017).

En los años treinta se incorpora el concepto de *swing*, como otro subgénero musical del *jazz*. Es entonces cuando se empieza a reconocer el término *beat* que definiría posteriormente la revolución musical y marcaría la danza urbana tal y como la conocemos hoy en día.

La palabra *beat* significa golpe, punto de gravedad rítmico. El compás del ‘two beat jazz’ consiste, pues, de dos golpes, de dos puntos de gravedad rítmicos. Hacia fines de los años veinte parecían estar agotados los estilos ‘two beat del jazz’. Ante todo en Harlem, y también en Kansas City, surgió por 1928-1929 una nueva manera de hacer interpretaciones. (Berendt, 1994, p.33)

La Sociedad de *swing dance* de la Edimburg University Students Association Web reconoce una serie de estilos dancísticos generados a partir de la música *swing*, los más relevantes, entre otros, son: el *charlestón*, el *lindy hop* y el *balboa*. La espectacular bailarina afroamericana Joséphine Baker protagonizaba la película *The siren of the Tropics* (La sirena de los Trópicos), en ella se empieza a viralizar una nueva forma de bailar, soltando piernas y brazos. El *charlestón* supuso la liberación dancística de la mujer, donde por primera vez se observaba en el cine la danza de una mujer sin pareja, sin el agarre a un hombre. Los movimientos “suelos” del *charlestón* rápidamente se

exportaron a otros territorios europeos y esta nueva forma de bailar se propagó con gran rapidez.



Ilustración 17. Extracto de la película *The Siren of the Tropics* (1927).

Este estilo dancístico del *charleston* se fraguó entre los esclavos (en Carolina del Sur), una vez más la danza del colectivo afroamericano sería referencia mundial en la danza. La figura de este colectivo tuvo un gran impacto en la música, danza y cine de la América de aquel entonces. Sus cuerpos se visibilizaban como estrellas mediáticas de ese estilo musical *jazz* que tan rápido empezó a propagarse por otros territorios. El cuerpo femenino reivindicaba su libertad a través de esta danza, donde se mostraba a una mujer sin prejuicios, una mujer que, después de acabada la Primera Guerra Mundial, deseaba liberarse de la subyugación masculina e independizarse en todos los sentidos. También en esta danza se observa el movimiento de caderas característico en muchas de las danzas tribales africanas, danzas que han ido evolucionando con los años en otras nuevas.

Otro estilo dancístico derivado del género musical del *jazz* es el del *lindy hop*. Su nacimiento se observa en la película cinematográfica *After Seben* de 1929. Entre los actores y bailarines que participaron, se encuentra el bailarín afroamericano George "Shorty" Snowden a quien se le atribuye el mérito de crear este nuevo estilo dancístico. Esta nueva forma de baile surgió en la maratón de baile convocada en el año 1928 en el prestigioso *Club Savoy*, donde era un bailarín habitual. Este estilo dancístico, bailado en parejas, se caracterizaba por la liberación de las piernas de los danzantes y se dejó de percutir los pies en el suelo, a diferencia del *tap dance*. Hibridaciones posteriores incorporaron posiciones más grotescas de los bailarines, como por ejemplo subir a la bailarina a las espaldas del bailarín mientras se levanta la falda realizando movimientos

estrambóticos con las piernas, y se añaden acrobacias; el *lindy hop* pasa a conocerse también con el nombre de *jitterbug*. La música ha guiado la danza hasta nuestros días, el *rhythm and blues*¹⁷ (R&B) como evolución de las corrientes musicales del *jazz* y del *blues* (de las que se nutrió) fue el desencadenante de otro progreso más en la historia de la música, el nacimiento del *funk*. Según Ripani (2006), su cadencia era más rápida que el *jazz*, fácilmenteailable, y empezó a considerarse como música urbana; muchos músicos de *jazz* empezaron a introducirla en su repertorio. El *rhythm and blues* es el predecesor de la música que hoy en día conocemos en los estilos actuales de la danza urbana, y es que de este género musical emergieron géneros tan significativos como la música *funk* (también influenciada por la música *gospel*), la música *Hip Hop* (*rap*) y la música *disco*. En la siguiente ilustración se muestra las influencias musicales, en azul, y las influencias dancísticas, en amarillo, que dieron lugar a la danza urbana, tal y como la conocemos.

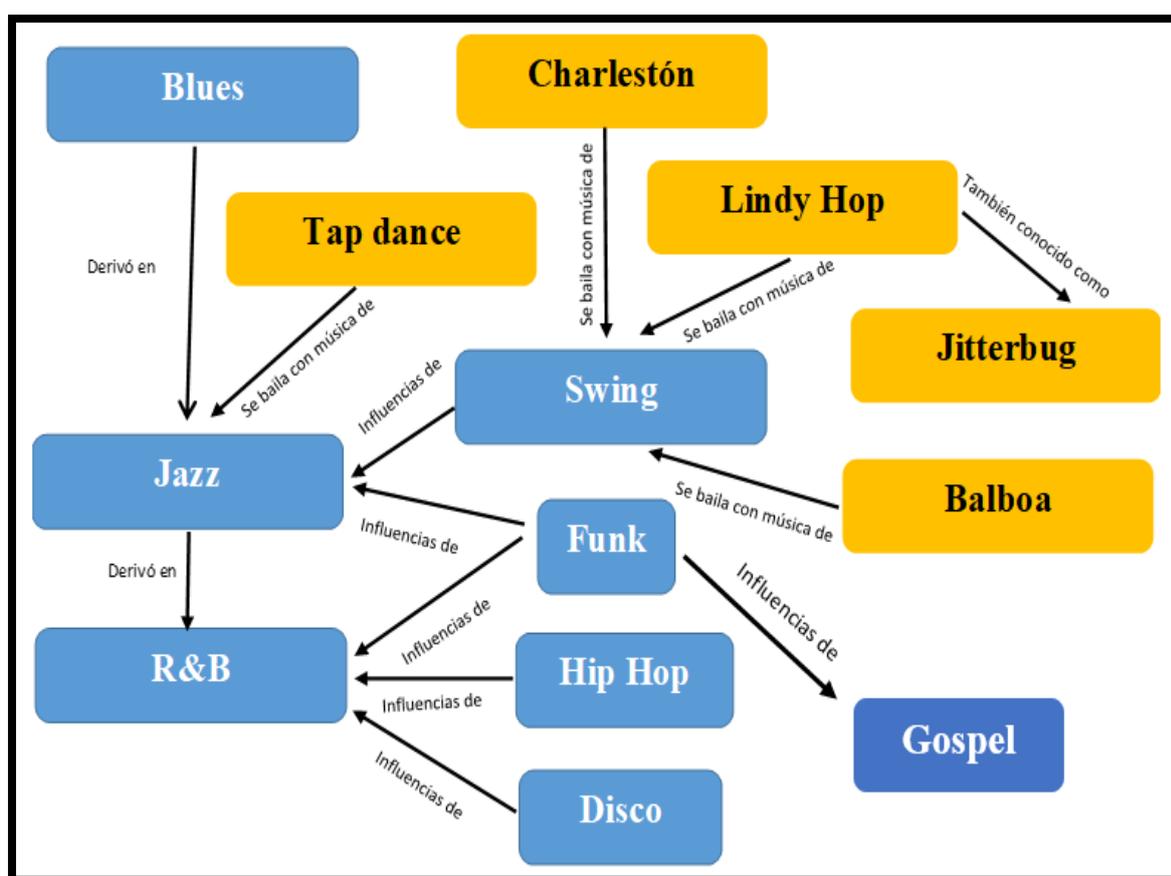


Ilustración 18. Mapa conceptual de las influencias musicales y dancísticas precursoras de la danza urbana en Estados Unidos.

¹⁷ El R&B era la música utilizada hasta entonces en las fiestas, principalmente por la comunidad afroamericana, pero también por la americana.

Antecedentes en Jamaica: música y danza como parte fundamental de la cultura jamaicana

La situación socio-política que durante siglos sufrió la isla jamaicana hizo posible que la hibridación de la música externa a la isla (música europea y americana importada por los grandes terratenientes) se entremezclase con la producción musical de los colectivos “afros¹⁸” que se consolidaron a partir de la abolición de la esclavitud¹⁹; es entonces cuando empezaron a crearse nuevas formas musicales propias de Jamaica. En los años veinte, las principales prácticas culturales de los colectivos afrojamaicanos afincados en la isla, estaban inmersas en sus propias ceremonias religiosas y en sus festividades. Según la Biblioteca Nacional de Jamaica (National Library of Jamaica Digital²⁰) los bailes tradicionales de Jamaica pertenecen básicamente a tres categorías: las danzas populares derivadas de Europa, las derivadas del pueblo africano y las danzas criollas (que son una mezcla de las anteriores).

Entre las danzas populares derivadas de Europa se encuentra: la danza *etu*, danza *quadrille* y la danza *maypole*. La danza *etu* se considera como una danza familiar. En la película documental *Etu & Nago: The yoruba connection* de Morenike Olabunmi, se observa como los miembros de la familia forman un círculo y dentro de él se invita a bailar a cada uno de ellos. Éstos danzan frente al músico encargado de la percusión musical de la danza (percutiendo cualquier artefacto apto para obtener un sonido suficientemente perceptible para la danza). Los movimientos de los pies, hacia el suelo, dibujan pequeños pasos y las caderas se mueven rápidamente balanceándose de lado a lado al ritmo de la música y de los cánticos.

La danza *quadrille* derivó de la conocida danza de salón francesa, donde se formaban cuadrados de dos parejas (dos hombres y dos mujeres). Esta danza practicada por los esclavos del siglo XIX, imitaba las danzas de sus señores formando cuadros. En los años cuarenta evolucionó con la producción musical del *mento*, una forma musical propia de las tierras africanas, donde predomina la percusión de timbales y bidones. La *quadrille*, derivada de Europa se convirtió con los años en una “criolla”, híbrida de ambas culturas.

¹⁸ La autora se refiere a colectivos “afro” como aquellos colectivos de raíces africanas procedente en su mayoría de Estados Unidos (afroamericanos) y de Cuba (afrocubanos).

¹⁹ En 1834 se puso fin a la esclavitud en Jamaica.

²⁰ Consultar webgrafía.

La danza *maypole*, viene dada por la festividad del cumpleaños de la reina Victoria, fiesta que los terratenientes celebraban con danzas y muchos afrojamaicanos empezaron a bailarla en sus fiestas sociales. Los bailarines bailaban alrededor de un alto palo o caña de azúcar acercándose y alejándose del mismo. Hacia los años cuarenta, y con la influencia de la música *mento*, se hibridó con las raíces afro-jamaicanas y se incorporaron cintas sujetas al extremo del largo mástil. Los danzantes al ritmo musical iban dibujando una telaraña de cintas de colores, moviendo libremente las caderas y marcando pasos hacia delante y en ambas direcciones.



Ilustración 19. Danza tradicional jamaicana: Maypole. Fotograma extraído en Miller (2015).

La principal danza derivada del pueblo africano, según la Biblioteca Nacional de Jamaica era: la danza *kumina*. Las danzas africanas formaban parte de los pasos rituales que se realizaban en África: rituales fúnebres, rituales de paso²¹. La música y la danza *kumina* era practicada en sus calles. Como parte fundamental de su cultura, la danza formó parte de las prácticas culturales diarias de este colectivo que danzaba a ritmo de los timbales con los pies descalzos, realizando pequeños movimientos de pies percusionando el suelo (como dando pequeños pasos hacia delante), y balanceando las caderas; una danza propia

²¹ Los ritos de paso son aquellos actos en los que el sujeto de un colectivo social debe de realizar ciertas prácticas para que le sea reconocido ante el conjunto de la comunidad cualquier cambio de estatus social o personal, por ejemplo, la conversión del estatus de infante a estatus de adulto.

de las tradicionales y ancestrales danzas africanas. En estos actos dancísticos se encomendaba el cuerpo de los danzantes a sus deidades y ancestros para la sanación corporal propia de los bailarines o para festejar rituales. Así lo manifiesta Murrell (2010): “La curación es buscada más a menudo durante la ceremonia ritual del *kumina*, que implica sacrificio animal, cantos, danzas, posesiones y la convocación de antepasados para que ayuden a los enfermos” (p.264). Esta religión fue importada a la isla a partir de la llegada de los esclavos que provenían del Congo (en África Central), hacia 1850. La danza popular como parte fundamental de los ritos religiosos se hizo visible más adelante como prácticas culturales cotidianas del pueblo jamaicano.

Las danzas criollas más conocidas son: la danza *jonkanoo* y la *brucking*. La danza *jonkanoo* era bailada en las festividades de navidad, donde los bailarines se disfrazaban de animales, emulándolos en su baile, moviendo sus caderas y lanzando los brazos al aire al son de la flauta y de la percusión musical (actualmente lo siguen realizando). Mientras que la danza *brucking*, que fue representada por primera vez para la celebración de la abolición de la esclavitud²², muestra repetitivos movimientos de cadera donde mujer y hombre bailan pegados, una delante del otro bailarín, o separados, mostrando su lado más sexual (su libertad corporal).

A partir del año 1962, la independencia de Jamaica hizo posible la inmersión de la industria musical americana en la isla. Este hecho fue histórico ya que, a partir de entonces, se empezó a gestar una nueva producción musical genuinamente jamaicana (escrita y cantada en inglés) que hizo evolucionar tanto la música como la danza hacia la exportación internacional de estos nuevos productos. Uno de los primeros cantantes que firmaron con productoras americanas para exportar la música jamaicana, fue Yellowman, reconocido por su música *dancehall*. Las productoras extranjeras impulsaron músicas reivindicativas sobre la libertad de la isla y del pueblo jamaicano paralelamente al movimiento comercial del consumo de *rap* americano (dentro de la cultura *Hip Hop*). Según Rafa Ponferrada, en la entrevista nº 81 (Anexos, p. 357) el género musical *mento* se pasó a géneros protestas como el *ska*, el *rock steady*, el *reggae*, el *dub* y el *rub a dub* hasta llegar al *dancehall* en 1979-1980. Las canciones se escribían en inglés para mayor difusión de las reivindicaciones. La audiencia de este nuevo producto proliferó tanto dentro como fuera de la isla gracias a la expansión musical de los nuevos sonidos transgresores que se sumaban a las manifestaciones libertarias americanas. Yellowman

²² Según la Biblioteca Nacional de Jamaica.

fue el primer cantante de *dancehall* en firmar con una productora americana, logrando que su música se extendiera rápidamente. En las letras de sus canciones muestra su vida, citado por Gutiérrez (2016): “Lo bueno de la música es que cuando te pega no sientes dolor. Pégame con música, pégame con música ahora”. El *dancehall* igual que sucede con el *rap* representa una batalla verbal, intentando evitar la violencia física. En la siguiente ilustración se muestra las influencias musicales, en azul, y las influencias dancísticas, en amarillo, que dieron lugar a la danza urbana jamaicana, tal y como la conocemos actualmente.

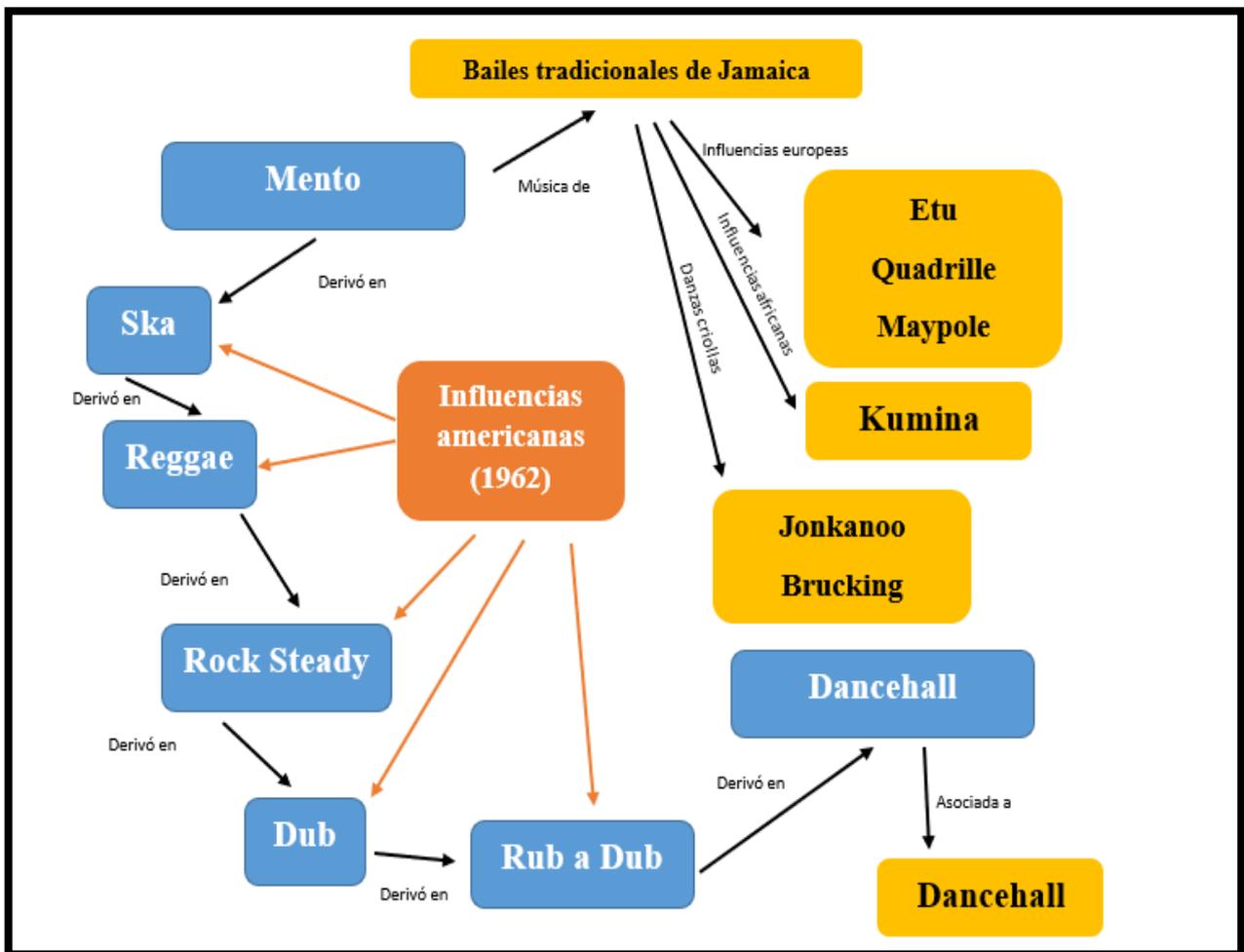


Ilustración 20. Mapa conceptual de las influencias musicales y dancísticas precursoras de la danza urbana originaria de Jamaica.

2.3. REESTRUCTURACIÓN DE LAS PRÁCTICAS CULTURALES DANCÍSTICAS

El cuerpo mezcla, desordenadamente, sus acciones y sus constituyentes con la simbólica social, y sólo puede comprenderse en relación con una representación que nunca se confunde con lo real pero sin la cual no existiría. (Le Bretón ,2002, p.182)

Cuerpo y lenguaje: Re-invencción del individuo

El concepto de representación corporal propuesto por Le Bretón, en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad*, se muestra como la imagen del cuerpo de un sujeto respecto a sus propias vivencias particulares. El cuerpo se presenta como “*la manera más o menos consciente a través del contexto social y cultural de su historia personal*”. Partiendo de esta premisa, el “cuerpo moderno²³” se manifiesta como una expresión cultural y social, mostrando su autenticidad frente al resto del mundo.

El concepto de modernidad entendido por Bauman (2005) impulsa al individuo hacia el futuro. Esta línea de pensamiento promueve que el individuo alcance sus objetivos mediante la lógica y la razón. Se entiende la modernidad como aquellos modos de vida, y organización social, que nacieron en Europa hacia el siglo XVIII y se expresaban a través de manifestaciones sociales. Es un movimiento que intenta reinterpretar la realidad social a través de la duda. (Giddens, 1994, p.15).

En 1957, como muestra de superación definitiva de las guerras que asolaron Europa desde principios del siglo XX, se produjo la creación de la Comunidad Económica Europea (germen de la actual Unión Europea), bajo los ideales de una Europa unida, pacífica y próspera. Las distintas naciones vieron crecer sus economías al suprimir el derecho de aduanas y apostar por el libre comercio. La nueva política agrícola común (PAC) proporcionó a los Estados miembros un control compartido de la producción agrícola y cubrieron sus necesidades hasta el punto de crear excedentes en demasía. Paralelamente, se produjo una nueva cultura juvenil en la que los grupos musicales se alzaron como la voz de aquellos jóvenes que se identificaban con sus letras. Es el ejemplo de los *Beatles*, quienes desencadenaron una revolución cultural entre la juventud del

²³ Le Bretón (2002) reflexiona sobre este término como el sujeto social que exterioriza su experiencia personal dentro de la acción colectiva.

momento y aumentaron la distancia generacional. Este grupo, consagrado como uno de los mejores grupos musicales de la historia, era capaz de hacer ver a sus oyentes una realidad más positiva y optimista de lo que hubiese imaginado su experiencia educacional previa. Es decir, aquellos individuos que acababan de salir de una guerra, de un mundo gris, se erigieron en defensores de causas muchas veces inentendibles, tenían esperanza, la esperanza de que la humanidad se humanizara y avanzara unida y sin guerras. La música ha sido esencial en el desarrollo cultural de muchos territorios, los ha unido y ayudado en su crecimiento personal. La música como reclamo cultural, convertida en un producto vendible de masas, ha sido la que ha hecho evolucionar (como veremos en capítulos posteriores) el lenguaje dancístico popular. Hernández (2000) afirma:

Algunos de los defensores de la nueva modalidad de la comunicación masiva observan como ventaja respecto a otros medios masivos de comunicación el hecho de que la transmisión de la información se libera en la vía internet de buena parte de los controles o filtros geopolíticos propios de la prensa, la radio o la televisión. (p.57)

Esto hace que, a través de este nuevo concepto de libertad en los medios, la individualidad de los sujetos pertenecientes a colectivos menos visibles, muestren y compartan su corporalidad²⁴ en un entramado de relaciones entendibles por los sujetos que comparten las mismas prácticas culturales y/o lingüísticas. En este contexto de modernidad, donde la cultura se hace más visible a través de los nuevos medios, nos encontramos con múltiples sujetos que consumen productos culturales, muchas veces ajenos a los productos tradicionales o productos propios de la región a la que pertenecen.

La historia de la modernidad es una historia de tensión entre la existencia social y su cultura. La existencia moderna compete a su cultura a mantener una oposición con ella misma. Esta conflictividad es precisamente la armonía que necesita la modernidad. (Bauman, 2005, p.30).

La modernidad es un “arreglo” post-tradicional que afecta a los individuos sociales de forma personal, en sus vidas cotidianas y en cada una de sus facetas. Éstos intentan redibujarse por encima de las presiones institucionales que imponen formas de hacer o sentir predeterminadas. Es por esto que se crean nuevas experiencias personales que se derivan en nuevas identidades, en nuevas manifestaciones sociales. Toda experiencia depende a su vez de las relaciones sociales que el individuo mantiene con su entorno. Éste, desde edades tempranas, va asimilando unos conocimientos a través de la educación

²⁴ Hernández (2000) reflexiona sobre el concepto de corporalidad como espacio transicional, es decir, entiende el cuerpo como una frontera móvil e inestable, con capacidad dinamizadora entre las relaciones subjetivas de su “dominio interior” y la objetividad del mundo exterior donde se desarrolla.

(tanto escolarizada como familiar) que le proporcionan un “imaginario colectivo²⁵”. Éste se va re-inventando en paralelo con las distintas dificultades que se le presentan en el camino. La modernidad es la posibilidad política reflexiva de cambiar las reglas de juego de la vida social, mientras que el término Posmodernismo se identifica como un conjunto de movimientos artísticos, culturales, filosóficos y literarios que muestran su oposición o superación a las tendencias modernistas. En contraposición al concepto modernista del intento radical de la renovación de las prácticas tradicionales del arte, la cultura y el pensamiento social. El posmodernismo defiende la hibridación, la cultura popular y la descentralización intelectual y científica como tal. El acontecer del mundo contemporáneo se caracteriza por las múltiples transformaciones y señales que se han ido perpetuando desde sus historias previas. Este mundo contemporáneo se va re-organizando y re-inventando en los cambiantes espacios de la realidad. Las hibridaciones culturales se observan cada vez más en todas las regiones del mundo. En el mundo de hoy en día, ya no se es un “yo” construido como mi generación pasada, sino un “yo” auténtico, cuya cultura se ha formado por la decisión personal de manifestaciones sociales, nuevas o tradicionales, en las que el individuo se ha visto inmerso.

Los nuevos procesos de reestructuración cultural en el contexto de la posmodernidad o modernidad tardía reflejan en la actualidad, una nueva redefinición del constructo identitario. Este posmodernismo defiende la cultura popular, la descentralización de la autoridad intelectual y científica, y la desconfianza ante la “verdad” representada como algo universal. Por otro lado, promueve la autoafirmación individual, originando el pluralismo y la diversidad, buscando los intereses de los menos favorecidos por ideologías modernas que están supeditadas a estructuras dominantes, tanto políticas como sociales. Por esto, las prácticas socioculturales populares se convierten en nuevas formas de expresión, ya sean musicales, dancísticas, lingüísticas o simbólicas. Muchas de estas prácticas expresan la crítica de un sistema cultural predeterminado y permiten una nueva alternativa sociológica, una creciente subcultura de jóvenes, que en tiempos de crisis se engrandece y manifiesta en todas sus vertientes artísticas como una reacción popular. Después de lo acontecido en años anteriores, es a partir de los años sesenta cuando la población juvenil, junto el intenso desarrollo

²⁵ Definido por Edgar Morin (1981) como aquellas manifestaciones sociales (conjunto de mitos, formas, símbolos, motivos, tipos o formas) que existen en un momento dado, y están influenciadas por proyecciones masivas de los medios. El colectivo social modificaría su forma de ver la realidad social a ciertas modas impuestas en el momento.

tecnológico, económico y social producido desde entonces, hizo posible en palabras de Rodríguez (2006), que la etapa adulta aprendiera de los jóvenes. De esta forma la autoridad y valores tradicionales fueron mermando hasta la actualidad transformándose en otros nuevos; “lo joven adquiere así un valor inusitado del que nadie quiere desprenderse, reforzado aún más por unos medios de comunicación que hacen de espejo de la sociedad y nos devuelven nuestras propias imágenes” (p.7). Los jóvenes que no comulgaban con la cultura oficial, reacios a formar parte de un engranaje moral que consideraban inaceptable, desarrollaron una cultura alternativa y propia conocida como “contracultura”. La música, las drogas, las comunas, y la filosofía oriental y hermética, la han caracterizado como un movimiento que Rodríguez expresa como: “antiautoritario, libertario... inspirado en filosofías irracionales, que no buscan la verdad al modo del racionalismo positivista... la contracultura no deja de ser una verdadera cultura” (p.8).

“El joven público no cultural” como apunta Toni Puig (1985, p.16), un público joven y “pasota” que no se identifica con la cultura establecida y decide crearse a sí mismo como sujeto cultural, formaría parte de las juventudes urbanas que hoy practican la danza urbana. El sistema comunicativo de los jóvenes de estas prácticas culturales evidencia nuevas formas expresivas tanto lingüísticas como dancísticas que se han introducido a través de los medios de comunicación como la televisión, el cine y la radio. La música, cuyas letras se han diseminado por el territorio como parte reivindicativa de su arte, ha impulsado nuevas terminologías lingüísticas. Rodríguez (2006) reflexiona sobre esta cuestión y hace visible los juegos de palabras que se muestran dentro de algunos de estos colectivos juveniles: deformaciones y sustituciones de morfemas, utilización de una ortografía hipercharacterizada (utilización de la letra k por la c), realización de unas transferencias semánticas de tipo metafórico, inserción de términos que provienen de sociolectos marginales (por ejemplo, la *trena* con el significado de la cárcel), e incluso incorporación de extranjerismos como *brother* o *sister* para referirse a los sujetos que comparten su mismo discurso. Esta creación de sintaxis propia, junto con la destrucción de la gramática oficial de la lengua española reafirma su sentimiento identitario dentro del colectivo al cual pertenecen.

Por ejemplo, los *Violadores del Verso*²⁶ rapean en su canción *Javat y Kamel*, creada en 2004:

Extracto de Javat Y Kamel (2004)	
Silencio porque grabo, <u>me suda el nabo,</u> →	Se refiere a que le da igual (con desprecio),
quién de esos <u>pavos</u> está a mi favor, →	Se refiere a las personas con la palabra “pavos”.
pavor <u>cuando las clavo,</u> →	Se refiere a la realidad de sus estrofas
es agotador ser <u>domador</u> →	El autor considera que puede influir en el público
y esclavo del público, →	Le fuerzan a ser comercial para vender sus productos, esto hace que tenga que medir parte de sus palabras y expresiones.
pero soy único en esta labor, el amo. Abrid los ojos y soñad, todo va muy deprisa, es preciosa y precisa, una sonrisa, en mi misa se levanta el vaso, me oirás cantar borracho, en tus oídos borrachos, bebí del biberón de Cicerón y de Virgilio, hoy soy poeta con emoción a domicilio, →	El cantante cree tener un conocimiento superior al de la mayoría de las masas y narra, en sus canciones, realidades que nadie quiere decir.
escribo <u>en el exilio voluntario,</u> →	Quiere aleccionar al resto a través de la emoción de sus letras.
dado que siempre hay alguien que me llama, <u>para echar algo en el barrio.</u> →	El autor se autoexcluye de la sociedad y del pensamiento preestablecido.
(...)	Se refiere a hacer alguna actividad con los amigos. (...)

Ilustración 21. Muestra de la canción Javat y Kamel (Violadores del Verso, 2004).

Los jóvenes utilizan las nuevas terminologías lingüísticas para expresar sus pensamientos. En la música *Hip Hop*, fundamentalmente en el *rap*, expresan su verdad, con jergas reconocidas por otros sujetos de su comunidad, con jergas coloquiales y populistas. Utilizan términos como “me suda el nabo”, “pavos”, “echar algo”, y juegan con la polisemia del lenguaje con verbos como “clavar” (refiriéndose a “clavar las palabras” mostrando la realidad tal y como se muestra) para destacar y reafirmarse en sus ideales, muchas veces mostrándose como sabios o maestros que ilustran a sus oyentes con verdades que nadie quiere decir, desde el prisma de un contexto sociocultural determinado.

²⁶ Reconocido grupo de música *Hip Hop*.

Hibridación dancística: Apropiación y versión en la danza urbana

Mediante el estudio de las diferentes danzas que se interpretan en las distintas regiones españolas se entiende que lo global y lo regional (o local) no están en desacuerdo, ni mucho menos lo tradicional con la modernidad; somos siempre en mayor o menor medida seres interculturales. Decíamos anteriormente que la danza evoluciona; cierto, evoluciona junto con el crecimiento y enriquecimiento de la cultura en contacto con otras culturas, con otros productos culturales que se fusionan para crear otros nuevos; se entiende, de esta forma, el concepto de hibridación como la articulación de las diferencias entre productos culturales.

Se nos plantea la siguiente duda, ¿somos entonces el producto de las imágenes de una cultura híbrida? En efecto, somos el producto de diversas mezclas, tanto internas como externas. La cultura visual actual está alimentada tanto de factores políticos como sociales. La globalización hace que la transnacionalización de la humanidad se vea en contraposición con las culturas locales o regionales, que tienen una voluntad reivindicativa; se puede decir que éstas mostrarían una “contracultura”, con manifestaciones culturales propias. Todos estos factores dan como resultado una hibridación, entendida por el antropólogo argentino García Canclini (1990) como procesos socioculturales en los que las estructuras o “prácticas discretas”, que existían de forma separada, se combinen para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. A su vez, estas estructuras llamadas discretas fueron también hibridaciones, por lo que no se pueden considerar como fuentes puras. Esta hibridación no es únicamente exterior, sino que el individuo la interioriza confrontando las costumbres locales con la globalización. A partir de esta premisa, sería posible hablar del término “glocalización”, según Robertson (2003), como aquel que hace referencia a las personas que defienden sus tradiciones frente a la globalización cultural.

Dentro del proceso de hibridación podemos encontrarnos con diversas contradicciones; por un lado, la hibridación puede ser utilizada por la globalización para unir grupos y “alienar” culturas a través de medios de comunicación controlados por *lobbies* capitalistas. Mediante la interculturalidad se puede hacer frente a este hecho, conectando a los sujetos de un pueblo para formar una identidad que se oponga a la intromisión de los lazos globalizadores y sea reconocido por el estado, aceptando sus tradiciones, costumbres e idiosincrasia. Esto ocurre, por ejemplo, en el *hip hop* y en el *rock*.

De la Fuente Soler y Martín Núñez (2012) hacen una reflexión sobre el diálogo político establecido entre el rock y el cine:

Al dirigirse a nuevos públicos, los cineastas y rockeros eran considerados, al principio, como apestados sociales, artistas que se limitaban (como si esto fuera poco) a entretener a las masas (...) Así, comprobaremos que hablar de cine, como de rock, no significa hablar de un espectáculo en concreto, sino de la cultura globalizada en la que nos movemos, con sus contradicciones y retos. Con el cine, el rock, con la cultura popular, estamos enfrentándonos a algo más que a un mero espectáculo lúdico. Algo que escapa de los límites de unas fechas concretas, con la obstinación de seguir generando sentidos, reflexión y acción política en estos tiempos de crisis. (p.5)

Lo mismo sucedió con la cultura *Hip Hop*, el colectivo fue minusvalorado hasta que las productoras musicales americanas lo convirtieron en un nuevo negocio, que expandió el término *Hip Hop* a nivel mundial. Esto provocó que, por un lado, se hiciera visible esta nueva forma de reivindicación social y política, pero, por otro lado, también se convirtió en un producto consumido por las masas, muchas veces dejando de lado el sentido cultural del término. A partir de aquí fue inspiración para que muchos jóvenes reprodujeran y recreasen nuevas formas culturales.

En el ámbito dancístico también nos encontramos cada vez más con hibridaciones que son productos culturales totalmente nuevos, que muchas veces se fomentan a través del medio comunicativo de la televisión. Sin ir más lejos el programa *Fama ¡a bailar!*, emitido en televisión por primera vez en el año 2008, ha creado estilos dancísticos irreconocibles por las enseñanzas oficiales de danza reconocidas en España, como es el “baile lírico” cuando realmente, lo que están mostrando es una hibridación del ballet clásico o neoclásico. Este producto cultural se extendió por las casas de millones de telespectadores que demandaban en las academias de danza un producto cultural nuevo, que no existía salvo en el programa televisivo.

La danza urbana se ha consolidado en determinados estilos dancísticos, producto de múltiples hibridaciones. Sin ir más lejos, el famoso estilo que está tan de moda en la actualidad, que veremos posteriormente, el *twerking* es un “movimiento de caderas” que se repite en otras danzas conocidas, sin embargo, el estilo en sí, ya se reconoce oficialmente en el mundo urbano con unas características propias. La imagen del cuerpo, en el ámbito dancístico, hace visible lo ausente. Transforma la experiencia del individuo a través del movimiento, proyectándola a su público y creando, a su vez, una realidad significativa en la que muchos individuos se sienten identificados; hace visibles sus cuerpos, en este caso, a través de danzas urbanas. Lie (2009) afirma: “sin cultura no hay

diálogo. Cada vez somos más conscientes de que los actores participantes en los diálogos, además de entrar en ellos desde su propio entorno cultural, también crean espacios culturales (...) es necesario crear un espacio mediante un diálogo activo” (p.50).

Como hemos hablado en apartados anteriores, la apropiación del espacio en la danza urbana es notable. Esta danza se crea en un espacio cultural determinado por su ubicación, como menciona Lie (2009), “la plaza de una ciudad se convierte en un espacio en cierta fase de interculturalidad en la que el énfasis se pone en el todo y no en los diferentes elementos que lo constituyen” (p.50). El discurso dancístico urbano digamos que se “hibridiza” por todo este conjunto de signos y significaciones en cada localidad donde se practica. La danza urbana en sí representa toda la significación identitaria característica de su propia cultura. Sus danzantes independientemente de su lugar de procedencia, impregnan, en el espacio donde danzan, la cultura propia de esa danza. Ésta es entendida en España, como un lenguaje dancístico popular importado de otros territorios internacionales y es aceptada, en la actualidad, como un lenguaje transnacional antiglobalización. La autoría de cada uno de sus estilos dancísticos está definida por contextos socio-culturales característicos donde la hibridación cultural es evidente y su transmisión, que es oral, viene dada a través de un proceso de enseñanza-aprendizaje en el que se identifican ciertos rasgos propios del discurso y donde se potencia, de igual manera, la versión e individualización dancística.

La apropiación a lo largo del siglo XX se ha visualizado en diversas modalidades: apropiación del espacio, de la imagen y de prácticas culturales. La hibridación, la remezcla, la manipulación original, etc. todas estas formas pueden considerarse, a priori, como formas plurales del “apropiacionismo”. De un tiempo a esta parte, se ha venido transformando, descontextualizando y reutilizando productos preexistentes para conformar otros nuevos, dotados de una significación propia, para configurar nuevos discursos. Al suceder esto, se crean nuevos procesos de producción en los que los espectadores o consumidores reafirman el sentido de las nuevas obras. El nacimiento de la danza urbana entiende bien estos términos, pues muchos de sus estilos dancísticos urbanos se han servido de “imágenes y materiales apropiados” y éstos se han exportado hacia nuevas fronteras culturales.

Como reflexiona Serrano (2013), “existen dos momentos de máxima importancia que deben ser tenidos en cuenta: por un lado, el momento en el que extraemos un elemento de su contexto inicial y le damos una entidad (y, por lo tanto, una significación) autónoma

y, por otro lado, el instante en el que decidimos incluirlo en un nuevo contexto alejado del original, resignificándolo” (p. 16).

Para tratar este tema en nuestra investigación observaremos la apropiación cultural en los movimientos ejecutados en la danza, la imagen del cuerpo de los danzantes y la comercialización que se da a partir de estos nuevos productos dancísticos. Por un lado, Martín Prada (2005), reflexiona sobre la producción de la imagen como un pensamiento, y no como un medio por el que se pueda llegar al significado en sí del discurso. La imagen toma la importancia del hecho comunicativo. En la danza urbana nos encontramos con discursos dancísticos que han nacido o evolucionado a partir de acontecimientos visuales representados en los medios de comunicación. Una de las primeras danzas urbanas (desarrollada a lo largo de los años e incorporada al conocido estilo del *popping*) fue el *robotting* o *robot dance*. El cine jugó un papel muy importante en este estilo dancístico; desde la película *A Clever Dummy* de 1917 donde se introdujo la nueva idea de robot como máquina “humanizada” creada por el hombre, la película *Metrópolis* dirigida por Fritz Lang en 1927, pasando por películas como *Planeta Prohibido* de 1956 que desarrolla la idea de la creación del robot con interacción discursiva entre los humanos, la serie televisiva *Mazinger Z* con su héroe robótico de 1972, hasta la magnífica película que batió records en taquilla y creó nuevos colectivos de fans, *Star Wars* de 1977. La técnica del *robotting*, que comenzó utilizándose por los mimos teatrales pasó, poco a poco, a convertirse en un estilo dancístico.



Ilustración 22. A clever Dummy (1917). Fotograma extraído de Vintage Entertainment (2018).

Los héroes robóticos inspiraron a las masas sociales y por imitación, o por recreación de sus ídolos, los bailarines urbanos configuraron la nueva forma de expresarse con movimientos que recordasen el engranaje robótico de sus articulaciones mediante contracciones musculares y paradas en la dinámica de movimiento. Una de las primeras visualizaciones del *robotting* (como estilo dancístico) fue en la emisión del programa *Soul Train* con una danza del joven Michael Jackson, en la canción *Dancing Machine* del grupo The Jackson Five, en 1973. *Soul Train* era un programa televisivo americano emitido desde finales de los años sesenta, donde se mostraban principalmente los bailarines y grupos musicales afroamericanos más importantes del momento.



Ilustración 23. Programa televisivo *Soul Train*, The Jackson Five haciendo robotting. Fotograma extraído de Jackson (2014).

La moda por la recreación del movimiento robótico creció en las antenas televisivas, la pareja de mimo de Robert Shields y Lorene Yarnell ofrecía esta nueva forma de “moverse” en el programa televisivo cómico y de variedades *Shields & Yarnell Show* de la CBS en el año 1977, se puede observar en Fox (2010).



Ilustración 24. *Shields & Yarnell Show*. Fotograma extraído de *Florentino y Aurora* (2006).

Apropiación de prácticas cotidianas. La danza urbana también se ha servido de la apropiación de prácticas culturales y de imágenes en sus procesos de creación. Vidal y Casado (2016) reflexionan sobre la estilización del gesto en la apropiación (como saludar, desfilan en las *marching band*, observar con detenimiento, señalar a alguien...), en la que se convierten estos materiales cotidianos (culturalmente establecidos) como punto de partida para configurar nuevos patrones de movimiento dentro del discurso urbano. En el caso del estilo urbano del *locking* se observa claramente estas apropiaciones de gestos cotidianos incluidos en el discurso dancístico:

Dentro del estilo urbano del *locking*, por ejemplo, se encuentra el paso dancístico conocido como *Point*, en el que el danzante señala un punto determinado bloqueando sus músculos. Otro paso dancístico que se apropia de gestos cotidianos es el paso de *Mashed Potatoes* (puré de patatas), donde el danzante imita el gesto de triturar las patatas hasta convertirlas en puré.

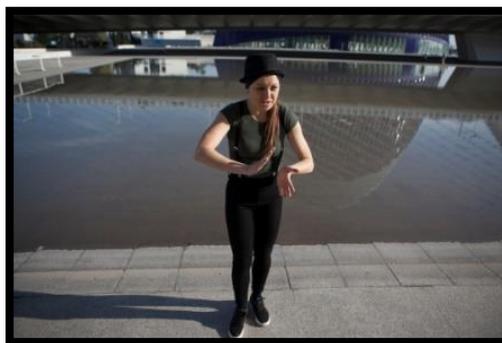


Ilustración 25. Apropiación en locking: paso *Mashed Potatoes*. Foto cedida por Pedro Galisteo.

En otros estilos urbanos también se observa la apropiación de imágenes en sus movimientos dancísticos:

En el *breakdance* observamos en el paso “*Tornillo o Head drill*” la simulación de un atornillamiento, con el cuerpo girando boca abajo, apoyado sobre su cabeza. En el *dancehall queen*, nos encontramos con el paso *Butterfly* (mariposa) cuyo movimiento realizado con las piernas se asemeja al revoloteo de las alas de una mariposa. En el *popping* nos encontramos, por ejemplo, con la técnica de *Waving*, que recrea el movimiento de las olas. En el *voguing o vogue dance* se observa, como otro ejemplo más, el paso conocido como *Catwalk*, en el que el danzante anda sobre las puntas de sus pies asemejándose al andar de un sigiloso gato.



Ilustración 26. Apropiación en *voguing*: paso *Catwalk*. Foto cedida por Pedro Galisteo.

En el *freestyle hip hop* nos encontramos con el paso de *Running Man*, donde se recrea la actividad física de un corredor.

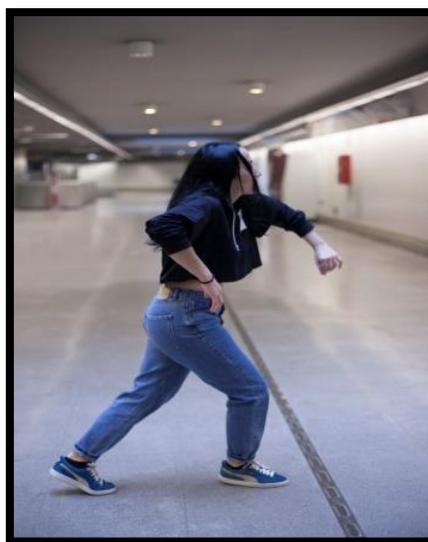


Ilustración 27. Apropiación en *freestyle hip hop*: paso *Running Man*. Foto cedida por Pedro Galisteo.

Apropiación cultural. El tratamiento del cuerpo en esta investigación muestra de igual forma el uso de su utilización como signo identitario, de reclamo de divulgación y de publicidad a estas danzas. Young (2010) concibe el concepto de apropiación cultural como el uso o adopción de elementos culturales por parte de sujetos inmersos en otra cultura, en España ha sucedido este hecho con el discurso de la danza urbana. La apropiación cultural en la imagen se muestra en algunos de sus estilos: el pelo *rasta*, peinado tradicional de algunas ancestrales tribus africanas, es reconocido como parte identitaria del movimiento rastafari que se produjo en Kingston (Jamaica) con el ideal de la vuelta del pueblo negro jamaicano (esclavizado) a tierras africanas. En el caso del *dancehall*, como discurso dancístico popular propio de Jamaica, se muestra, en muchas ocasiones, con esta imagen corporal; y por eso, muchos de sus danzantes españoles lo incorporan también en su identidad, lo adoptan dentro de una cultura española que no lo asume como propia o desconoce su significado primario. En la actualidad observamos cómo los jóvenes muestran sus cabellos en las danzas urbanas, identificándose con pueblos que reivindican la libertad, y a veces observamos como la sociedad de hoy en día utiliza estas prácticas, sin más, sin ser conocedora de sus significados.



Ilustración 28. Rafa Ponferrada, reconocido bailarín español de *dancehall*. Elaboración propia.

Como hemos citado anteriormente la danza urbana muestra una gran sensibilización por el mundo africano, del que se ha absorbido parte de sus danzas más antiguas para reconvertirlas en otras nuevas. José Carvalho (2002) en su estudio por las culturas afroamericanas en Iberoamérica nos cita la creciente visibilidad y apropiación de la cultura afro en los centros urbanos occidentales. Han surgido diferentes prácticas musicales, dancísticas y religiosas, planteadas como experiencias para los jóvenes en las que en su mayoría hay una separación “entre la circulación de los símbolos de africanidad y el destino contingente, histórico, de las comunidades afroamericanas” (p.18). En la cultura *Hip Hop* se observa como la danza urbana se practica, principalmente, formando un círculo, es una apropiación de la cultura africana que simboliza “integración”. De esta forma se invita a los danzantes a participar en el discurso. Una de las danzas más visibles en la actualidad conocida como *twerking* (que inicialmente nació como un movimiento repetitivo de las caderas) se observa con gran similitud en la tradicional danza africana propia de Kenia. Según Soundsoafrica1 (2012) la *chakacha* es una antiquísima danza africana de Kenia, donde predomina todo movimiento posible realizado con la cadera. Movimientos que también observamos en los estilos urbanos del *twerking* y del *dancehall queen*. En la tradicional danza senegalesa se observa, según un vídeo publicado por Roebbers (2010), cómo ha dejado su impronta en los estilos urbanos. Ésta se caracteriza por la flexión de las rodillas de sus danzantes y por la rotación de sus caderas. A la vez que movilizan la parte inferior de sus cuerpos, flexionan el torso hacia delante, manteniendo los brazos semiflexionados igualmente, siendo una danza que se baila de

igual forma por los hombres y las mujeres, sin diferenciación por razón del sexo en cuanto a la libertad de movimiento.



Ilustración 29. Danza tradicional senegalesa. Fotograma extraído en Unesco en español (2009).

Como desarrollaremos más adelante esta forma de bailar, con las rodillas flexionadas y el cuerpo ligeramente echado hacia delante, se observa en muchos de los estilos urbanos. Y es que la hibridación cultural y el apropiacionismo, no sólo de prácticas culturales (como las danzas africanas y/o gestos cotidianos) sino de imágenes del mundo, devino hacia una convergencia de movimientos dancísticos, nuevos productos culturales dentro de los emergentes discursos.

Apropiación de la imagen. Por otro lado, es curioso observar como el estilo urbano del *vogue dance* o *voguing* fue conocido a nivel mundial gracias a la canción *Vogue* de Madonna en el año 1990. Esta danza urbana que se reconoce en la actualidad “abierta” a todo espectador, se visualizaba por primera vez fuera de los clubs americanos, muchas de las veces, clandestinos. Recrea las imágenes de personajes cinematográficos o personalidades de gran importancia mediática de la revista *Vogue*, es otro claro ejemplo de apropiación y recreación de la imagen en la danza. De eso hablaremos posteriormente en el discurso dancístico del *voguing*: la apropiación de las imágenes captadas en las

páginas de famosas revistas llevadas al movimiento, la recreación de personajes famosos, la idealización de los cuerpos apropiándose en los danzantes.



Ilustración 30. Videoclip de *Vogue* canción de Madonna en 1990. Fotograma extraído de Madonna (2009).

La incorporación de la danza urbana en los videoclips musicales hizo que los nuevos discursos urbanos se extendieran como la pólvora en un mercado globalizador que ansiaba consumir nuevos productos culturales. En los videoclips de los años ochenta se observaba la realidad juvenil y de las bandas que imperaba en algunos de los barrios neoyorkinos, como en el del conocido Michel Jackson de *Beat It*.

Los jóvenes, como primeros consumidores de estos nuevos productos culturales, comenzaron a recrear estas prácticas dentro de los discursos dancísticos urbanos potenciando la individualización. La inspiración de recrear las danzas de sus ídolos musicales abrió en Europa un nuevo horizonte dancístico debido a la producción, tanto musical como dancística, ofrecida desde el mercado americano. Dentro del contexto discursivo de cada una de estas danzas, el danzante es el que la dota, mediante su versión particular, de significación propia. La individualización dancística que caracteriza a cada uno de los participantes dentro del discurso dancístico, tiene por nombre *Flow*. Así, se observa a lo largo de la investigación, como un mismo paso y/o movimiento varía ligeramente según sea el intérprete que lo danza, ya que cada sujeto imprime su *flow* dentro del estilo urbano en el que esté participando, creando muchas veces nuevos movimientos que se imprimirán, en el futuro, como básicos en el estilo.

En el proceso de creación del *popping*, Inox (profesor experto y bailarín perteneciente al grupo nacional de *popping* Men of Steel), explica su metodología en la entrevista nº52 (Anexos):

Yo analicé mi *Waving* y descubrí que podía cerrarlo todo a cinco elementos. Yo siempre he hecho artes marciales, yo hice *Jiu-Jitsu*²⁷ cuando era joven, durante mucho tiempo, y teníamos cinco formas de dar un golpe, de repeler un golpe, y eran fuego, agua, tierra, aire y vacío. (...) Para mí en el *Waving*, lo que yo hago, es o conectar dos puntos, o ir a la forma de la creatividad y crear cuadrados, círculos, triángulos, todos haciendo *wave*. (p.219)

Cada uno de los participantes utiliza en su proceso de creación, una investigación corporal y/o personal propia. La improvisación como tal, es importante en la danza urbana, pero previamente el cuerpo tiene que haber experimentado sensaciones con las que el individuo se identifique plenamente. De ahí que los participantes recreen corporalmente los movimientos de sus danzas experimentando e investigando nuevas “rutinas” de movimientos o secuencias dancísticas, y de este modo poderlas utilizar posteriormente en sus improvisaciones.

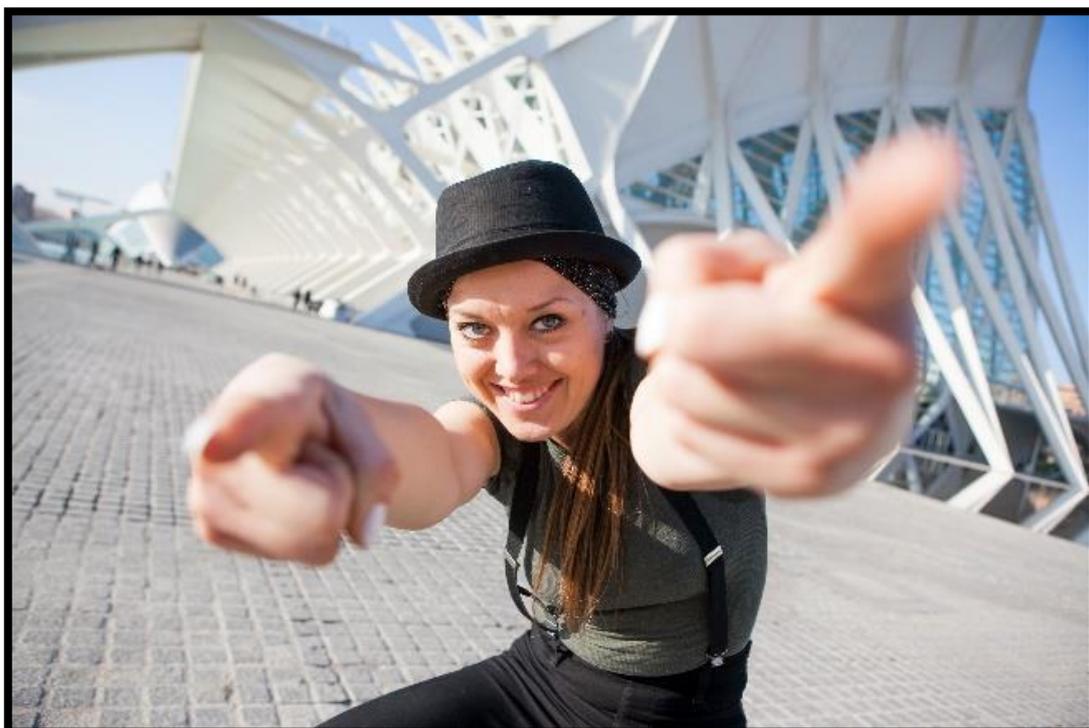


Ilustración 31. Danza urbana en València. Foto cedida por Pedro Galisteo.

²⁷ El Jiu-Jitsu es un arte marcial japonés basado en la defensa personal sin armas.

Rachel Lady Zhaf, bailarina, investigadora y docente de danzas urbanas, en la entrevista nº 17 (Anexos):

Para mí, cualquier danza, si se quiere respetar la danza, se necesita investigar en el origen, en la *foundation* y en los pasos básicos, para saber desde dónde surgen las evoluciones posteriores, o desde dónde surge ese sentimiento a la hora de bailar. A raíz de ahí, sí que es cierto que la coreografía complementa el *freestyle*²⁸, y el *freestyle* complementa la coreografía. Un patrón coreográfico en el que te hace ver tanto los pasos básicos, como la creatividad del profesor o profesora, es totalmente respetable. Al igual que el *freestyle* te proporciona una conciencia corporal que es también indispensable. Entonces considero que investigar en tu propio *freestyle* va a hacer que mejores tu coreografía, igual que investigar en la coreografía va a darte ciertas pautas de memorización corporal que en el *freestyle* te pueden ayudar. (p.67)

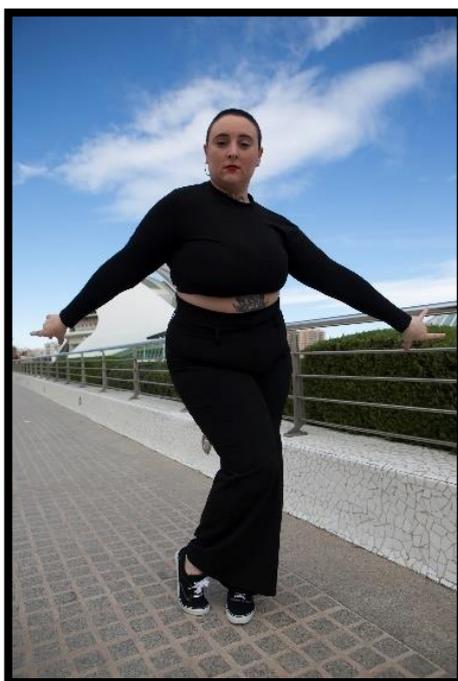


Ilustración 32. Rachel LadyZhaf bailando *waacking* en València. Foto cedida por Pedro Galisteo.

En los últimos tiempos observamos en las calles de nuestras localidades unos productos dancísticos que varían según sea su procedencia. Por un lado, nos encontramos con danzas populares tradicionales propias de la cultura española, y por otro, con danzas populares urbanas importadas a España, cuyos valores culturales se identifican con hechos y contextos externos a la cultura preexistente. Esta hibridación de conceptos y de culturas mostradas a través del discurso dancístico son la muestra de la importancia en la heterogeneidad social y cultural de nuestro país.

²⁸ Improvisación.

2.4. PRODUCCIÓN MUSICAL EN EL DISCURSO POPULAR DE LA DANZA URBANA: MÚSICA *FUNK*, *DISCO*, *RAP*, *BOUNCE*, *ELECTRÓNICA* Y *DANCEHALL*. RECEPCIÓN.

La música ha sido el motor necesario de los orígenes de la danza urbana, las distintas lenguas dancísticas urbanas van ligadas de una u otra forma a las corrientes musicales que las han definido como tal. La evolución de los pulsos musicales, de las nuevas tecnologías e incluso de las “modas”, originaron y promovieron el baile urbano en sus distintos discursos dancísticos. En este apartado veremos la música ligada a cada uno de ellos y la incidencia que ésta tiene sobre el cuerpo en movimiento. Se hace un recorrido desde los años sesenta, fecha de inicio de la música que derivó en los bailes reconocidos como urbanos y cuyos movimientos sociales empezaron a reivindicar su cultura frente a la incipiente globalización mundial.

Música *funk*

El *R&B* evolucionó hasta el estilo musical del *funk* conservando la instrumentalización del *jazz*, y absorbiendo también el espíritu libre del *soul*, *blues* y *gospel*. Esta evolución, que hoy conocemos como *funk*, fue creada por el cantante y compositor James Brown. El *funk* empezó a caracterizarse por un cambio en el “pulso musical”, dando protagonismo a la percusión y al bajo eléctrico por encima de la melodía. Según White (1998) el *R&B* acentúa el segundo y cuarto acento musical dentro de un compás binario, “llevando el ritmo hacia arriba y con una melodía que te hace volar” (Vidal & Casado, 2016) mientras que el *funk* acentúa el primer y tercer tiempo musical, pero sobre todo marcando más profundamente el primero.

Como expresan los autores anteriormente citados, se pasó de un *upbeat* a un *downbeat*, haciendo una música más pesada, ecléctica, donde los sonidos enfatizan el foco rítmico y llevan el cuerpo al movimiento. James Brown convierte la melodía armónica en una composición rítmica donde predominan los acentos y las síncopas, en sus propias palabras respecto a esta nueva forma de sentir la música, el cantante dijo, citado por Pareles (2006): “Cambí del *upbeat* al *downbeat*... Tan sencillo como eso, simplemente”.

Esto fue posible por el continuo sonido que realizaban los instrumentos de forma espontánea y acentuada, sincopando el ritmo y haciendo de esta nueva forma musical una música más enérgica yailable. James Brown en su canción *In the Middle, Pt.1* en 1968 nos muestra la extensa melodía rítmica enfatizando este hecho. Los danzantes al escuchar el ritmo del *funk* marcaban el acento movilizándolo el torso del cuerpo hacia una determinada posición, es decir, se encogía o flexionaba al ritmo musical de una forma característica para cada estilo urbano (en lo que se conocerá a partir de ahora en esta investigación como *groove*). El *groove* se define como aquella manera de entender la música mediante la expresión corporal. Por tanto, cada discurso dancístico se diferenciará básicamente por su pertinente *groove*, ya que cada uno de ellos está ligado al acento musical de sus músicas, según Vidal y Casado (2016): “los bailarines hacemos visual lo sonoro a través del *groove*”. En el *funk* nos encontramos con una parte musical llamada *break*, donde se silencia los elementos musicales armónicos dejando sonar únicamente los elementos de percusión. Fue la música con la que se empezó a bailar el *popping* y el *locking*, de hecho, el *groove* de ambos estilos es muy similar. El uso continuado de polirritmos fomenta la segmentación corporal utilizando el movimiento para destacar cada sonido del bajo, la batería, etc.

El contexto sociocultural donde se enmarcó este estilo musical fue principalmente en un ambiente por la defensa de los derechos de la sociedad afroamericana, por eso muchos de los danzantes lo consideran como la música de este colectivo frente a otras producciones musicales del momento. Un ejemplo de las reivindicaciones de este colectivo las encontramos en la canción de James Brown de 1968 que lleva por título *Say It Loud (I'm Black and I'm Proud)* que traducida expresa el sentimiento de liberación del pueblo afroamericano que reivindica los mismos derechos americanos, sin distinción del color racial o situación social. A continuación, se muestra parte de la letra.

Say It Loud (I'm Black and I'm Proud)	
<p>(...)</p> <p>Say it loud! I'm black and I'm proud</p> <p>Say it louder! I'm black and I'm proud</p> <p>Some people say we got a lot of malice, some say it's a lotta nerve,</p> <p>But I say we won't quit movin' until we get what we deserve,</p> <p>We've been buked and we've been scorned,</p> <p>We've been treated bad, talked about as sure as you're born,</p> <p>But just as sure as it take two eyes to make a pair,</p> <p>Brother we can't quit until we get our share,</p> <p>Say it loud, I'm black and I'm proud.</p> <p>Say it loud, I'm black and I'm proud.</p> <p>One more time, say it loud, I'm black and I'm proud,</p> <p>I've worked on jobs with my feet and my hands,</p> <p>But all the work I did was for the other man,</p> <p>And now we demands a chance to do things for ourselves.</p> <p>(...)</p> <p>Now, now we're people, we're like the birds and the bees,</p> <p>We rather die on our feet than keep livin' on our knees,</p> <p>Say it loud, I'm black and I'm proud!</p> <p>(...)</p>	<p>(...)</p> <p>¡Dilo en voz alta! Soy negro y estoy orgulloso.</p> <p>¡Dilo más fuerte! Soy negro y estoy orgulloso.</p> <p>Algunas personas dicen que tenemos mucha malicia, algunos dicen que es puro nervio,</p> <p>Pero digo que no dejaremos de movernos hasta que consigamos lo que merecemos.</p> <p>Nos han comprado y hemos sido azotados,</p> <p>Nos trataron mal, hablaron tan pronto como nacieron,</p> <p>Pero tan seguro como que dos ojos hacen un par,</p> <p>Hermano, no podemos renunciar hasta que tengamos nuestra parte.</p> <p>¡Dilo en voz alta! Soy negro y estoy orgulloso.</p> <p>¡Dilo en voz alta! Soy negro y estoy orgulloso.</p> <p>Una vez más, dilo en voz alta. Soy negro y estoy orgulloso.</p> <p>He trabajado en trabajos con mis pies y mis manos,</p> <p>Pero todo el trabajo que hice fue para el otro hombre,</p> <p>Y ahora exigimos la oportunidad de hacer cosas por nosotros mismos,</p> <p>(...)</p> <p>Ahora somos más personas, somos como los pájaros y las abejas,</p> <p>Preferimos morir de pie que seguir de rodillas.</p> <p>¡Dilo en voz alta! Soy negro y estoy orgulloso.</p> <p>(...)</p>

Ilustración 33. Letra traducida por la autora de la canción *Said It Loud* de James Brown.

El contexto sociocultural de la América de aquellos años fue vital para la creación de la producción musical y dancística, una vez más se manifiesta abiertamente el deseo de igualdad y libertad del pueblo afroamericano. Lo “afro”, y sus reivindicaciones, se hizo más visible si cabe gracias a este cantante y a su implacable música *funk* que comenzaba a extenderse a nivel mundial. Fue tal el éxito de este nuevo sonido que James Brown logró irradiar su forma de entender la música a multitudes cada vez más extensas; de ahí que

los *party steps* que se bailaban en sus canciones formaron parte de los inicios del *freestyle hip hop* y de discursos como el *popping* y *locking*, mundialmente conocidos.

La primera canción considerada como del estilo musical *funk* fue la cantada por James Brown con su *Papa's Got a Brand New Bag* en 1965, pero pronto surgieron otros grupos *funk* como Sly & The Family Stone, The Meters, Chaka Khan, War, Kool & The Gand, The Commodores, etc. A partir del *funk* se han inspirado otros estilos²⁹ que en ocasiones son utilizados por la danza urbana, algunos ejemplos son: el *G-funk* con la canción *Dazz* del grupo musical Sample of Brick de 1977, el *pop funk* con la canción *Kiss* de Prince de 1986, o el *funk rock* con la canción *If you have to ask* de Red Hot Chilli Peppers de 1991, que fue una inspiración para la música *rap* (por los *breaks*, donde el rapero³⁰ se silenciaba para dejar sonar la percusión marcando el ritmo), o la música *disco*, que también empezaba a gestarse en la misma década con la inauguración de las primeras discotecas.

Música disco

Paralelamente al *funk* empezó a generarse, a finales de los sesenta y principios de los setenta la música *disco* a nivel mundial. En la película *Saturday Night Fever* de John Travolta se muestra la moda de ir a bailar a espacios exclusivos, las discotecas o clubs. Generalmente en estos espacios era común escuchar el incipiente género musical *disco*. La música *disco* trata temas relacionados con la fiesta y la alegría, surge gracias al invento del primer sintetizador en 1963, experimento llevado a cabo por Robert Moog y el compositor Herbert Deutsch, que mezcla elementos de géneros musicales anteriores como el *R&B*, el *soul* e incluso el *funk* (de éste recreó la base rítmica con piano y bajo eléctrico). En famosos clubs del estado de Nueva York se empezó a oír a Van McCoy con su canción *Spanish Boogie* o The Salsoul Orchestra con su canción *You're Just The Right Size*, en la famosa discoteca Studio 54. En el estado de California, donde nació el discurso dancístico del *waacking* se reproducía la canción *It Only Takes A Minute* de los hermanos Tavares, la canción *Love Hangover* de la cantante Diana Ross (gracias a la cual se dio a conocer el *waacking* porque en sus conciertos contrató a The Outrageous Waack Dancers, del que era coreógrafo Tyrone Proctor, uno de los pioneros en este discurso) o *Love's Theme* de Barry White. Sin duda, la música *disco* se extendió por todo el globo de mano

²⁹ Consultar la webgrafía para reproducir las canciones detalladas a continuación.

³⁰ Cantante de rap. También conocido como *Mc* (Maestro de ceremonias).

de grupos que apostaban cada vez más por músicas bailables que invitasen a los danzantes a salir a la pista. Grupos como Abba, The Jackson Five, Gloria Gaynor, Thelma Houston o Anyta Ward empezaron a tomar protagonismo en todas las discotecas europeas y americanas. El cine amplió su género musical con producciones como por ejemplo, *Saturday Night Fever* o *Grease*, y la música *disco*, en el interior de las discotecas formó parte de los fines de semana de muchos danzantes que sin saberlo empezaron a gestar otras danzas que se han consolidado como urbanas. Silvia Sahuquillo, en la entrevista nº 13 (Anexos, p. 49), afirma: “La música *disco* (...) se considera como la *R&B* bailable”. Por ejemplo, la canción *Dancing Machine* de The Jackson Five, hizo bailar a toda la población con movimientos similares al de un robot, fue sin duda cuando el *robotting*³¹ fue bailado y reconocido como tal. Su letra define la forma en la que hay que bailarla; con movimientos automáticos, sistemáticos o vibrantes.

Dancing Machine	
Dancin´, dancin´, dancin´, She´s a dancin´machine Oh babe, move it baby. Automatic, systematic Full of color self contained Tuned and gentle to your vibes Captivating, stimulating, She´s such a sexy lady Filled with space-age desing She´s movin´, She´s groovin´ Dancin´until the music stops, now, yeah...	Bailando, bailando, bailando Ella es una máquina de bailar Oh cariño, muévete cariño. Automática, sistemática Llena de color propio Afinada y amable con tus vibraciones Cautivando, estimulando Ella es una señora sexy Diseñada entera de la era espacial Ella se está moviendo, ella se está <i>groovin</i> ³² Bailando hasta que la música pare, ahora, sí.

Ilustración 34. Letra de la canción *Dancing Machine* de The Jackson Five.

En 1977, el productor Jacques Morali formó el grupo Village People para atraer al colectivo gay mediante estereotipos, disfrazándolos de moteros, indios, etc. y cantaron canciones como *Macho Man*, *Y.M.C.A.* o *In The Navy* cuyas letras despiertan simpatía jugando con las frases y palabras, dándoles un carácter festivo. La idea del productor fue promocionar las canciones junto con una imagen y danza característica de cada una de ellas, tal fue su publicidad que aún hoy en día se siguen bailando.

³¹ El *robotting* es una de las técnicas incluidas dentro del discurso dancístico del *popping*.

³² Se está moviendo al ritmo musical, tal y como ella siente la música.

Música rap

Por otro lado, el *rap* es la música propia del *Hip Hop*, entendido como cultura, y está estrechamente ligado al discurso dancístico del *breakdance*. Respecto al inicio de este género musical los estudios, según Bastida (2017):

Demuestran que no hay una visión de consenso sobre su génesis, ya que, como cualquier hecho reseñable de la historia musical, no surgió de una manera espontánea, sino que fue fruto de numerosas variables, personalidades, movimientos migratorios y causas políticas, sociales y económicas. (p.18)

Parece que en una cosa sí que se ponen de acuerdo los diversos actores del discurso y es que el género musical del *rap* nació en los guetos del barrio neoyorkino del Bronx, y forma parte de uno de los pilares fundamentales de la cultura *Hip Hop*. Esta cultura está definida por cuatro elementos fundamentales: el *Dj'* (encargado de reproducir la música), el *Mc'* (maestro de ceremonia encargado de hablar, presentar y cantar las rimas o letras de este género musical), el *graffiti* (pintura) y el *breakdance* (danza). El careo entre los *Mc's* fue primordial en la dinámica propia de la cultura *Hip Hop*, donde sus integrantes muestran, intercambian e incluso miden sus discursos artísticos. Bastida (2017) afirma:

Como en el resto de elementos del *Hip Hop*, la competición entre *Mc's*, va a estar presente desde el origen, siendo una práctica común, estas competiciones se suelen llamar “batallas de gallos”, en las que dos o más *Mc's* miden su habilidad para rapear, así como para responder y humillar al adversario con la rima. Normalmente el público es el jurado, aunque en competiciones más importantes y con respaldo de sponsor o patrocinadores (red bull batalla de gallos), se encuentra la figura del jurado compuesto por raperos, así como por el ganador de las anteriores ediciones. (p.23)

Decíamos anteriormente que el *funk* inspiró, entre otros géneros musicales, el *rap* (música *Hip Hop*). James Brown influenció al puertorriqueño Dennis Vásquez (miembro de Rubber Band Man) y se popularizó el estilo *breakin* (también conocido como *breakdance*) llamado en aquel entonces *up-rocking*, con la canción *Sex Machine*. El *up-rocking* fue la alternativa para solucionar los problemas entre pandillas sin recurrir a la violencia, los miembros simulaban movimientos violentos sin serlos, es decir, simulaban desenfundar sus pistolas imaginarias (formando su silueta con los dedos de las manos), simulaban dar puñetazos al oponente sin rozarlo, etc. En las fiestas conocidas como *bloc parties* se utilizan los *breaks* hechos por los *Dj'* para que el *Mc'* cante sus letras, haciendo rimas, en estos espacios musicales donde suena la percusión de una forma rítmica.

Según Bastida (2017):

En estas fiestas proraperas se encuentra un joven jamaicano, *Dj' Kool-Herc*³³, considerado por muchos como el padre del Hip-hop, quien se dio cuenta de que había ciertas secciones rítmicas en las canciones de *funk* que pinchaba, que animaban más al baile de la gente. Consciente de esto, pronto desarrolló una técnica usando dos platos de vinilo para repetir esas partes tantas veces como se quisiera, dando lugar a los breakbeats. Otro *Dj'* —ahora conocido a nivel internacional como Afrika Bambaataa— interiorizó esta nueva técnica de pinchar y la fuerte influencia que provocaba en los jóvenes del barrio y consideró esta nueva música como una alternativa a la violencia y a las drogas con las se convivía en el Bronx. (p.19)

Este fue el comienzo del *rap* y de una incipiente cultura, el *Hip Hop*. Según Krs One (2009), el *Dj' Kool-Herc*, llegó a Estados Unidos en 1967 procedente de Jamaica. Él introdujo la idea de reproducir las fiestas con *soundsystem* jamaicanos (sistema de sonido jamaicano), de la misma forma que se reproducían en su tierra natal, Jamaica, desde los años cuarenta o cincuenta, así lo muestra Ladrero (2016). Este nuevo sistema de sonido permitía disfrutar a la gente de la música al aire libre, sin tener que pagar la entrada a un local, y de este modo alejar a los jóvenes del mundo oscuro de las drogas y centrar su interés en la música, una actividad libre de ellas, que unía a las personas con un mensaje de libertad y de orgullo. Krs One (2009) explica que Kool-Herc utilizaba muchas canciones de James Brown como el representante del Poder Negro y como el libertador de las sociedades menos favorecidas. El 11 de agosto de 1973, en una de estas fiestas callejeras, Kool-Herc empezó a hacer *el break*, alargando la parte rítmica y percusiva de la canción, haciendo rodar primero un *disco* y luego el otro. En un principio estas fiestas estaban organizadas por los *Dj's* y luego se incorporó la figura de los *Mc's* o raperos, ese día su amigo Coke La Rock comenzó a narrar una serie de rimas en ese espacio musical.

Krs One (2009) nos habla sobre el juego callejero que dio lugar a las rimas ingeniosas del *rap*, se trata del *dozens*, un juego verbal en el que dos personas debían humillar al oponente con palabras, manteniendo las emociones controladas y ganando con palabras divertidas antes que con insultos vacíos o represalias físicas. H. Rap Brown ya recitaba, vestía y expresaba *Hip Hop* en 1968; se puede escuchar parte de su discurso en KQED Arts (2016). Los *Mc's* pioneros de este nuevo género musical narraban alguna crítica social, aspectos personales de la persona que rapeaba, o simplemente se manipulaban las palabras para conseguir la rima necesaria para crear la musicalidad que éstos buscaban. Pronto las discográficas y productoras musicales comercializaron este

³³ Cuyo nombre real es Clive Campbell.

género a nivel mundial, y se extendió por todo el globo el nuevo sonido reivindicativo del *rap*. El *groove* que marca el *rap* se observa en discursos dancísticos como el *breakdance* o el *freestyle hip hop*, la percusión invita a la flexión y extensión del torso mientras se movilizan los brazos hacia fuera y hacia dentro, tensionando las manos y sus dedos.

Música *bounce*

Uno de los géneros musicales que nació a partir del movimiento cultural *Hip Hop* y que ha sido determinante para otro de los discursos urbanos, el *twerking*, es el *bounce*. El *bounce* describe en sus letras sucesos que ocurren en los vecindarios de su lugar de origen, Nueva Orleans, y fue creado a partir de la imitación que se hacía de la canción *Drag Rap* de The Showboys. Sus reconocidos gritos hacen que los cantantes “rapeen” con un estilo propio, identificando Nueva Orleans como referencia de esta nueva forma de entender el *rap*, según Dee (2010). Por otro lado, Kim Jordan, docente e investigadora del discurso del *twerking*, nos muestra en una entrevista concedida a AC (2016) la forma de diferenciar música *bounce*: “casi cualquier tema de *bounce* samplea³⁴ la canción *Drag Rap* de The Showboys y así se puede identificar si la canción pertenece al género musical de *bounce* o no”.

Música *electrónica*

La evolución de la música *disco* progresó hacia la música *electrónica* con el conocido género musical del *house*, caracterizado básicamente por un patrón rítmico (*beats*) repetitivo, la utilización de un sintetizador, y en la mayoría de las veces, la improvisación del *Dj'* que se encargaba de hacer bailar a la sala el mayor tiempo posible. La figura del *Dj'*, como tal, ha ido cobrando importancia a lo largo de la historia. Desde aquellas fiestas que se realizaban en las calles, se muestran ahora como referentes de las discotecas donde muestran su música. En palabras de Erazo (2017):

La labor del *Dj'* es interactuar con el ánimo de las personas y mantener un ritmo constante con la mezcla de varias canciones con el fin de crear un ambiente de festejo y alegría, aunque esto parece simple para los estándares de hoy en día, la técnica inventada por Francis Grasso³⁵ décadas atrás

³⁴ Samplear significa coger un extracto musical de una canción e insertarlo en otra nueva, como base musical o bien enriqueciéndola adjuntando otros sonidos musicales.

³⁵Nos explica el autor que se considera a Francis Grasso, a principios de los años 70, como el primer *Dj'* que realizó el *mixing* (la técnica de mezcla) al mezclar dos canciones del género musical disco, antiguamente para conseguir este efecto se utilizaban acetatos.

fue sin duda una revolución para la música, ya que este estándar se mantiene presente hasta la actualidad en varios géneros derivados del *house*. (p.38)

Los elementos básicos para la gestación de este discurso se dieron en los años setenta, pese a que hasta los ochenta no se consolidó como tal. Los primeros *Dj'* reconocidos en este discurso son Frankie Knuckles y Larry Levan, quienes lo difundieron en la ciudad de Nueva York con representaciones en vivo. Estos *Dj'* eran los conocidos en *The Gallery* (1973-1977), un famoso club de baile de Nueva York. Aprendieron a mezclar canciones *disco* y luego empezaron a experimentar con distintos géneros musicales, hasta que años después se reconoció el *house* como tal. Esto fue posible porque Levan abrió su propio club en Chicago, *The Warehouse*, de ahí surgió el nombre del nuevo discurso que se estaba gestando, según Erazo (2017). Este género musical al igual que el *funk* y el *disco*, se considera un género bailable, de ahí que tenga un discurso dancístico propio, el *house dance*. El *groove* que se interpreta de esta música invita el cuerpo a elevarse, realizando pequeños saltos y apoyando el peso en la punta de los pies (elevando los talones) en muchos de los saltos. El espíritu de este *groove* inspira felicidad y se desenvuelve en un ambiente de fiesta. A diferencia de los anteriores géneros ligados a manifestaciones y reivindicaciones sociales, la música *house* se inspira en temas más cotidianos. Karol Galindo, una de las primeras bailarinas de *house* en España, afirma en la entrevista n° 46 (Anexos, p.182): “El *house* (...) me lleva a conectar con el entorno y a unirme al entorno, a sentirme parte de todo, bailar desde otro lugar, mucho más fluido, mucho más interno”.

Más adelante, en 1985, Ron Hardy innovó el género con la re-edición de una de las canciones, hecho que se observa en su álbum titulado *Mixmaster*. Este gesto se ha convertido en el pilar fundamental de la música *electrónica*, conociéndose años más tarde con el término de *remix*, creando distintas canciones con trozos de la misma. Desde canciones como *Enjoy The Silence* (1990) de Despeche Mode, *Electronic Battle Weapon 1* (1996) de Chemical Brothers o *Bombs Away* (2002) de Hight Voltage se han sucedido muchos éxitos de música *electrónica*, y es que como veremos posteriormente esta música, escuchada en las fiestas *tecktonik* (marca comercial registrada), fueron los pilares fundamentales de este discurso dancístico urbano. El *electro-house* suena con un ritmo más acelerado que el *house* y sus mayores difusores son los *Dj's*: David Guetta, Avicii, Calvin Harris y Alan Walker, entre otros. La música guía la evolución de las danzas urbanas hacia nuevas formas y estilos dancísticos. El *electro-house* es un subgénero

musical del *house* y los danzantes se sirvieron de él para desarrollar el nuevo discurso dancístico. Ache, en la entrevista n° 29 (Anexos):

Descubrí el *tecktonik* por los vídeos que marcaron la repercusión, el *boom*, de la música *house*, *electro* o *electro-house*, después de la “ruta del bacalao” digamos que el final de la música máquina fue en dos mil y poco que entró el *house*, y el *electro-house*. (p.107)

Música *dancehall*

La isla de Jamaica siempre se ha caracterizado por las grandes fiestas callejeras que ha hecho su población como expresión de cultura popular. Estas fiestas, conocidas como *sound systems*, son en realidad grandes discotecas móviles al aire libre; empezaron a sustituir las actuaciones en vivo por un giradiscos y grandes altavoces a finales de los años cuarenta. Generalmente se realizaban dentro de las parcelas valladas de la ciudad de Kingston, y los jamaicanos empezaron a nombrarlas y reconocerlas, con una música evolucionada, como *dancehall*. En la siguiente ilustración observamos al productor musical jamaicano Arthur “Duke” Reid organizando una *sound system* en el año 1957.



Ilustración 35. El productor musical jamaicano Arthur “Duke” Reid organizando un sound system en 1957. Fotograma extraído de Bozos (2011).

Los jamaicanos salen por las noches a bailar a la calle, es su forma de vivir, su cultura. El artista Elephantman nos relata que es una forma de “evadirse del mundo”, de disfrutar del *dancehall*. En el documental *Hit me with music*, publicado por Gutiérrez (2016), el

cantante Bounty Killer la define como “la música del gueto, la música de los jamaicanos”. Los cantantes de *dancehall* generalmente nacen en los barrios pobres, de ahí sus letras más personales. Yellowman, conocido cantante de *dancehall* relata en el documental anteriormente citado que fue abandonado de bebé en un contenedor de basura por ser albino, por ello creció en medio de duras discriminaciones y prejuicios. El cantante, citado por Gutiérrez (2016), nos canta las siguientes letras traducidas por la autora: “Yo nací pobre y frágil. Nací siendo pobre y frágil. Yo nací en el gueto y crecí en la calle. El sufrimiento es todo lo que yo conocí”.

Las canciones de *dancehall* tratan temas cotidianos, generalmente hablan de sexo y de machismo, reflejo de lo que sucede en la isla. La danza se divide en danza para mujeres *dancehall queen*, y danza para hombres, *dancehall*. Se escucha en sus letras palabras vulgares como “no creeré que tu coño es estrecho hasta que me apriete”. El cantante Yellowman (2011) canta: “Ni cambios ni devoluciones. Una vez consigues el coño, tu dinero se ha terminado tío. Ni cambios ni devoluciones” (traducción).



Ilustración 36. Fiesta jamaicana en 1970. Fotografía de Astor Tate (2016).

Los guetos más importantes en la ciudad de Kingston son Gully y Gaza; de ellos han surgido grandes y reconocidos cantantes de *dancehall*. Los más conocidos son Mavado que nació en el Gully y Kartel que nació en Gaza. Karol Galindo, en la entrevista nº 47, explica (Anexos):

A decir verdad, el tema de Gaza y Gully, realmente a la gente como nosotras que venimos de fuera y vamos allí, no nos afecta mucho. Es algo que incluso los propios bailarines no se meten mucho,

no hay muchos bailarines que clamen ser de Gaza o clamen ser de Gully, quizá hace unos años más, pero ahora mismo no se meten tanto en eso (...) Básicamente son dos vertientes distintas del *dancehall*. Kartel es del gueto, ha nacido y se ha criado en Gaza, es como la voz del gueto. Y Mavado, aunque sea de gueto, no es un “real badman”, sino que el tío realmente era barbero antes de cantar. Entonces sí, ha nacido y se ha criado en un gueto, pero no ha vivido de las cosas ilegales, de la droga y tal, como Kartel. Artísticamente Kartel, después de haber estado en Jamaica, tiene una lírica y unas métricas estructurales y musicales que ningún otro artista tiene. Mavado nunca va a llegar a eso, porque no es su estilo, porque Mavado canta, ahora mismo, sobre todo, más que entonces. Han cogido dos vertientes bastante distintas. Para mí lo que hace Kartel no lo hace nadie. Lo que hace Mavado está bien, es muy bueno, pero es un estilo muy distinto, es más musical. En cambio, Kartel, si escuchas sus letras y sus canciones, y ves lo trabajada que está la letra, no tiene nada que ver, y eso te lo va a decir cualquier jamaicano. (p.187)

Generalmente, los danzantes usan las canciones de Kartel porque son menos ofensivas, pero ambos cantantes forman parte del mundo *dancehall* por igual. Para los jamaicanos no hay nada ofensivo en sus letras, la violencia y el sexo forman parte de la cultura que están acostumbrados a vivir.



Ilustración 37. Carátula del álbum “La voz del gueto jamaicano” de VYBZ Kartel. Fotografía de la autora.

Recepción musical en España

A pesar de que su nacimiento fue en los años setenta, no llega a España hasta la década de los ochenta y nuestros jóvenes empiezan a conocer la cultura *Hip Hop*, y sus cuatro pilares básicos (*Mc'*, *Dj'*, *graffiti*, y *breakdance*) gracias a la apropiación y reproducción de estas nuevas formas artísticas de gente que venía de paso al país, o a través de la gran pantalla, con películas³⁶ como *Breakin'* (dirigida por Joel Silberg), *Breakdance 2: Electric Boogalo* (dirigida por Sam Firstenberg), *Beat Street* (dirigida por Stan Lathan) y *Body Rock* (cuyo director es Marcelo Epstein). En estas películas participan grandes protagonistas de la historia de la cultura *Hip Hop*, como el *Dj* Kool-Herc, Afrika Bambaataa y/o Grandmaster and the Furious Five narrando sus experiencias y mostrando sus prácticas artísticas. Los discursos dancísticos que aparecen mayoritariamente en estas películas son el *breakdance*, el *hip hop freestyle*, el *locking* y el *popping*; todos ellos bailados con música *funk* o música *hip hop*. Esto llevó a confundir a los danzantes españoles que empezaron a bailar todos estos discursos bajo el nombre de *breakdance* (el título que se repetía en los filmes) sin saber realmente que estaban bailando otros discursos. La introducción de este género musical en España es según Gracia (2015):

La llegada del *rap* a España la podemos situar a finales de los años 80 debido a la influencia de las bases militares americanas situadas en el Estado español. Los principales focos fueron: la base militar americana de Zaragoza, la de Torrejón de Ardoz en Madrid, y la de Rota en Cádiz. Los soldados norteamericanos traían cintas de música *rap* a estas bases militares y los autóctonos se las ingeniaban para poder obtenerlas, bien por el intercambio o directamente mediante la compra de las mismas. El primer disco de este género musical que fue publicado en 1989, titulado *Madrid Hip Hop*, se trataba de un recopilatorio que contaba con la participación de los raperos de la capital, cabe decir que, pese a que no tuvo mucho éxito comercial, sí que estableció las bases del arraigo de esta cultura musical. (p.24)

Los militares de Torrejón visitaban con frecuencia la discoteca madrileña Stone's, bailando esta nueva forma de danza. Al público en general se le dio a conocer en el programa televisivo de Un, Dos Tres, el 28 de diciembre de 1984, con la aparición de la *crew* South City Breakers, quienes impresionaron a los jóvenes españoles con sus saltos y sus ejecuciones en el suelo. Desde entonces se han sucedido los grupos de *rap* hasta nuestros días.

³⁶ Consultar la webgrafía para visionar las películas que se detallan a continuación.



Ilustración 38. Actuación de la *crew* South City Breakers en el programa *Un, Dos, Tres*. Fotograma extraído en Jprietor (2010).

Las primeras recopilaciones³⁷ a partir de Madrid Hip-Hop, fueron *Rap´in Madrid* y *Rap de Aquí* que incluían las canciones de DNI, BZN, Jungle Kings, Sindicato del crimen o Sweet, y estos grupos fueron considerados como los cimientos del *rap* español. En esta primera faceta del *rap* español nos encontramos con unas letras de carácter lúdico, con rimas pareadas poco reivindicativas, cuyas letras rozan la extrema sencillez, por ejemplo: “Ey, tú, que estás ahí, quítate la mano de la nariz” que aparece en la canción *Vas a alucinar* del disco recopilatorio *Madrid Hip-hop*.

A partir de los años noventa, más concretamente en 1994, el *rap* fue evolucionando en España con grupos como: El Club de los poetas violentos, 7 notas 7 colores, Sólo los Solo, Frank T, Violadores del verso, La puta Opepé o VKR., sus letras se hicieron más reivindicativas, consolidándose el género tal y como lo conocemos ahora. Según Gracia (2015):

La situación del *rap* en España es bastante crítica pese a que cada vez más personas estén apostando por la corriente reivindicativa de este estilo musical, el mayor problema es la poca relevancia que poseen los grupos musicales y la falta de apoyo y de difusión que sufren, situación que, en algunos casos, puede provocar su disolución. En el siglo en el que nos encontramos es muy decepcionante ir a la cárcel por haber hecho una canción. (p. 29)

³⁷ Consultar la webgrafía para reproducir las canciones que se detallan a continuación.

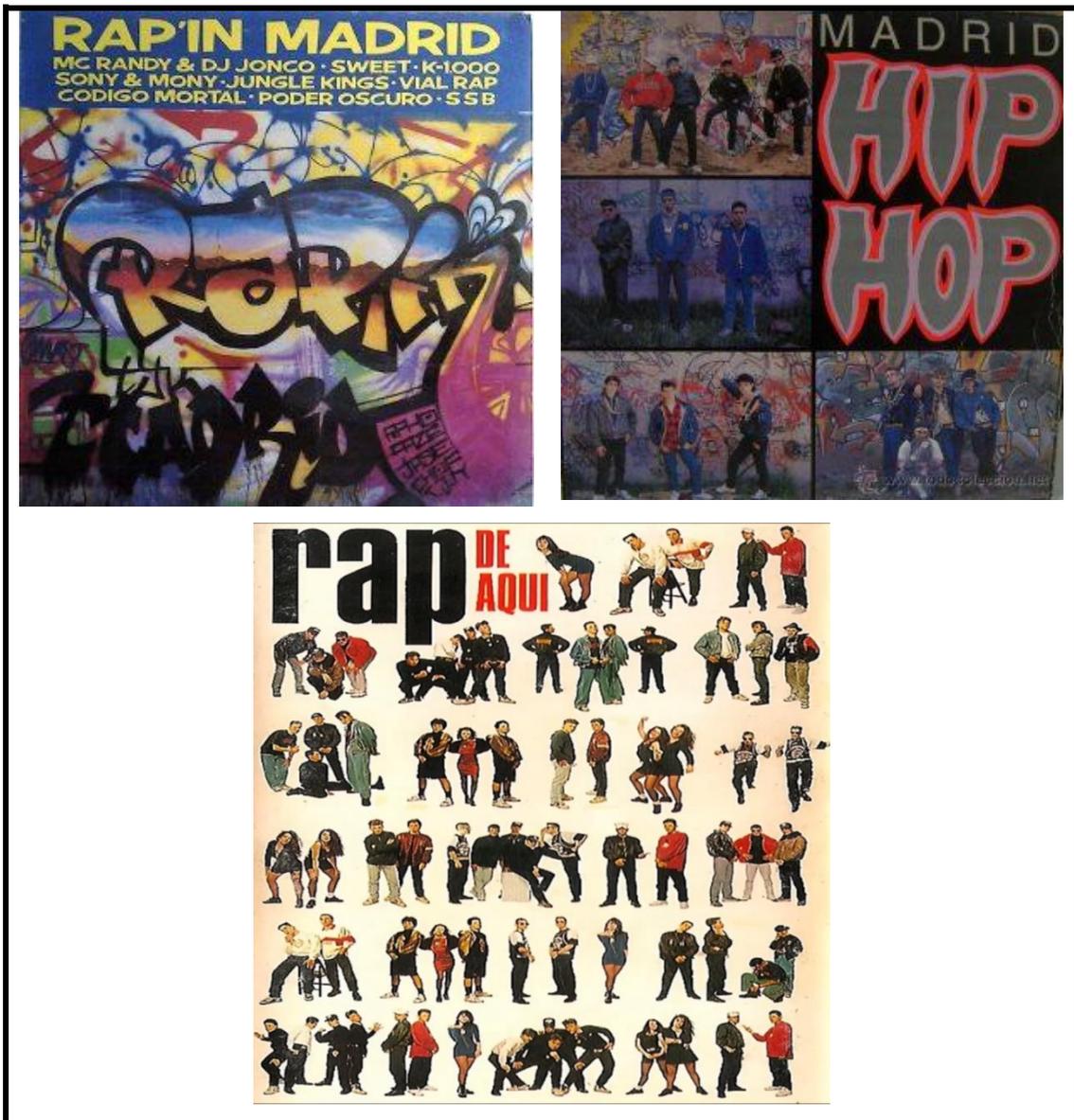


Ilustración 39. Carátula de los primeros discos de rap españoles. Fotogramas extraídos de ElprotegidoSergio2 (2013) y RadioActivoMusic (2016).

En esta nueva etapa los raperos, que reivindican en sus letras la mala praxis del estado y la monarquía, se han puesto en el ojo del huracán ya que se ha elevado la controversia entre la libertad de expresión y el derecho al honor de personas e instituciones.



Ilustración 40. Carátula del álbum *Dos Rombos* del rapero Kase.O. Fotografía extraída de Kase.O (1995).

Gracia (2015) nos refleja la situación actual del *rap* en España, donde las manifestaciones (muchas veces “poco ortodoxas”) han llevado a los raperos a centrarse más en temas de drogas, o violencia callejera que en cantar temas relativos con la política española (por ejemplo la independencia de los territorios) donde se ensalza organizaciones perseguidas por la justicia, o se manifiesta abiertamente el odio hacia una monarquía institucional, cuestionando su integridad moral. No obstante, todavía hay raperos que desafían estas cuestiones. Los medios actuales de difusión son las redes sociales, de los que los grupos de *rap* o raperos cuelgan en el portal de YouTube sus letras subtituladas, en muchos casos, para animar a los oyentes a reproducirlas y esto les ha costado a muchos de ellos, multas o penas de cárcel. Otra cuestión es cuando se utiliza el género musical para exaltar el odio o la violencia, siempre a través de las palabras, siendo sus palabras sus únicas armas utilizadas para expresar y manifestar críticas y opiniones del sistema del cual reniegan.

Un ejemplo lo veremos en la canción que tiene por título *A por ellos* de Pablo Hasel (2017) donde se manifiesta el descontento por el sistema actual, por las élites políticas y por sus prácticas; poniendo de manifiesto la oposición del cantante frente a las élites políticas actuales. En la siguiente ilustración se muestra parte de la canción transcrita por la autora.

¡A por ellos!	
<p>Mira si Marx Engels o Lenin vivieran en el estado español, Serían llevados a la Audiencia Nacional Y encarcelados por decir que la revolución solo es posible por la fuerza armada. Apuntando claro, como fusiles en hombros de obreros. Fascistas esto no lo paráis así que joderos, No habrá movimiento obrero si no nos movemos, Sí, arriba, van a por nosotros, vamos a por ellos, Responded a la violencia con violencia, No dejes que nos aten las manos, Con las que derrumbareis el viejo sistema, La injusticia no será eterna,</p>	<p>La historia no ha acabado (...) Venga va, ridículo e insultante tanto circo podemita mientras familias pasan hambre. Iglesias y Errejón presumen de amigos en el PP, yo no voy a pedir perdón por decir que nos habremos de defender (...) No moriré en un asilo mientras me cae la baba, avergonzado por lo que he sido, antes me caerán las balas del enemigo (...) La historia no ha acabado, un día tendréis delante al niño que estáis desahuciando, La historia no ha acabado, un día recibiréis vosotros los porrazos.</p>

Ilustración 41. Extracto de la canción *A por ellos* de Pablo Hasel (2017).

2.5. ORÍGENES DE LAS DANZAS URBANAS Y RECEPCIÓN EN ESPAÑA.

El origen del discurso de la danza urbana se empezó a gestar en las fiestas populares que organizaban en las grandes ciudades, donde se bailaban “*party steps*” (Vidal & Casado, 2016) que iban evolucionando en otros pasos dancísticos. La apropiación y recreación de esos pasos por unos o cientos de los asistentes de forma coordinada en esas fiestas, hicieron nuevas composiciones dancísticas, con sus respectivas nomenclaturas que conformarían un vocabulario concreto, y con el tiempo, devinieron en discursos totalmente definidos.

Esto lleva sucediendo, seguramente, desde los principios de la historia de la humanidad (...) son expresiones de la cultura popular propias de una comunidad, y en un tiempo y un contexto determinado (...) de repente todo el mundo hace un paso sencillo básico que lo incluyen dentro de su argot, de su lenguaje, de sus gestos, y acaba siendo un *party step* (...) la propia música *funk* incluía en sus letras pasos que se bailaban en estas fiestas. Las danzas urbanas, siendo de raíz popular, van totalmente ligadas a la música de cada tiempo, a medida que la música evoluciona, evoluciona la manera de bailarla. Si cambia la música, cambia el movimiento. (Vidal & Casado, 2016)

Los pasos sencillos de los que hablaban los autores anteriormente citados, se trataban de movimientos cotidianos, como señalar a un punto determinado extendiendo el brazo y apuntando con el dedo a ese mismo punto, que derivaron el movimiento en pasos dancísticos (el paso *Point* en el discurso dancístico del *locking*). Los *party steps* fueron reproducidos en programas de televisión de gran audiencia, los primeros que empezaron a emitir lo que en un futuro se consolidaría como discursos propios de la danza urbana fueron: *Soul Train* (producido en Chicago-estado de Illinois- y posteriormente en Los Ángeles-estado de California-) y *The Gong Show* emitido por NBC Studios (en Burbank, California). Izaskun Ortega, en la entrevista nº 70, afirma (Anexos, p.293): “Toni Basil es la que hizo que el *locking* fuera conocido comercialmente en el *Soul Train* y se mostrara a nivel comercial estos movimientos que esta gente estaba “creando”. *Soul Train* se estrenó en la WCIU-TV en Chicago, en agosto de 1970. El programa estaba presentado y producido por Don Cornelius, un reportero que ya promocionaba por aquel entonces una serie de conciertos de talentos locales, cantantes y danzantes, mayoritariamente afroamericanos que estaban de moda. Tuvo tanto éxito el programa que pronto se redistribuyó a nivel nacional y pasó su sede a Los Ángeles (California). Música y danza se unieron en este espacio televisivo para crear desde ahí, nuevas formas de aprendizaje

y de danza. El *locking* y el *popping* se expusieron en este programa y se viralizó al hogar de millones de usuarios que apropiaron y recrearon los movimientos de los bailarines. Así se forjaron los comienzos de los discursos urbanos, con una reivindicación propia del pueblo afroamericano, en su propio canal televisivo; tenían su música y tenían su danza.

The Gong Show era un programa de talentos amateurs creado por Chris Bearde, en junio de 1976, y estaba dirigido por Chuck Barris. Por este programa pasaron grupos dancísticos que fueron reconocidos posteriormente como creadores de técnicas y/o pasos de *locking* (por ejemplo, pasos como *Point* o *Lock*) y *popping* (por ejemplo, la técnica de *robotting* o *toyman*), pero no tuvo tanta repercusión como el anterior. Se mostraban variedades³⁸ de todo tipo, por eso mismo no era un programa exclusivamente de danza. En este programa se pudo visualizar las primeras imágenes dancísticas del *Robotting* (técnica dancística incluida en la actualidad dentro del estilo del discurso del *popping*). Estaba presentado por un americano, y sus actuaciones estaban abiertas a toda la población americana en general, incluida la afroamericana.



Ilustración 42. Promo del concurso *The Gong Show* en 1976. Fotograma extraído de Chuck D's All-New Classic TV Clubhouse (2017).

Con la danza urbana se inicia el empoderamiento de la mujer, la desinhibición de su cuerpo anuncia el cambio de mentalidad que está empezando a gestarse en parte de la sociedad de ese momento. La comercialización que se hizo de la danza urbana, en los programas televisivos mencionados, la convirtió en el producto que hoy conocemos. Seguidamente se detallan los orígenes de cada danza urbana en sus contextos, y por separado, y la recepción de ellas en el territorio español.

³⁸ Se representaba música, danza, magia o diferentes habilidades de los concursantes americanos.

Orígenes y evolución del *locking*: Don Campbell. Primeros *lockers* en España.

Nunca serás nadie tratando de copiar todo el tiempo, aprende algo de alguien y evolucionalo, el propósito final es evolucionar. Sal a la pista y sé libre como yo...mueve tus brazos como sientas que tú eres, sigue el baile como lo que eres, a tu manera; y eso es lo bonito, observar que detrás de ti verdaderamente hay un corazón humilde. Don Campbell. (PacificRimVideoPress , 2015).

Se puede datar el origen de este discurso urbano en los años setenta. Su creador, Don Campbell enfatizó el hecho de bloquear el cuerpo, “congelándolo” un instante, para después seguir moviéndolo. Todo surgió cuando Don Campbell intentando recrear uno de los pasos de baile de moda (un *party step*) junto a sus amigos, observó que su forma característica de bailar era graciosa. Intentaba imitar el movimiento de sus amigos, pero no lo conseguía, no obstante, se dio cuenta que a pesar de no bailar como el resto impresionaba a la gente de su alrededor. Entonces sus movimientos empezaron a ser imitados; así empezó el discurso dancístico cómico del *locking*. El *locking* es de las primeras danzas de calle, comenzaron en los setenta, en la *west coast*, Los Ángeles, y fue a raíz de Don Campbell, que junto con sus amigos comenzaron a crear movimientos graciosos. Compartían con otros danzantes estos movimientos y con el tiempo se convirtieron en un estilo de danza. Esta danza se transmitió posteriormente a través de otros bailarines que a su vez incluyeron nuevos pasos al discurso: Jimmy “Scoo B Doo” Foster, James “Skeeter Rabbit” Higgins o Greg “Campbellock Jr.”.



Ilustración 43. Scoo B Doo bailando *locking*. Fotograma extraído en SoNice.tv (2017).

Este discurso se dispuso para trabajar el *freestyle* de tal forma, que en sus inicios se crearon nuevos pasos a través de la apropiación y recreación de gestos cotidianos como saludar, apuntar a alguien o gesticular exageradamente movimientos. En definitiva, Don Campbell hizo que su danza se interrelacionase con el público que la observaba, de forma que se retroalimentase el contacto entre ambos. Es una danza cómica y alegre, donde su vestimenta se caracteriza por los colores vivos y llamativos. Don Campbell utilizaba calcetines y mangas de rayas, pantalones bombachos, y sombreros a juego como símbolo de identidad. Vidal y Casado (2016) relatan:

El *locking* en el fondo viene a ser una seducción, es decir, que el *locking* lo que quiere es establecer relación con el otro y ser amado. Y conseguí que Don Campbell me dijera que él lo único que quería era hacer amigos, sin que yo le dijera nada al respecto. Lo que quiero decir es que, a pesar de que las danzas urbanas son un lenguaje a día de hoy con el cual se puede expresar lo que nos dé la gana, las danzas urbanas en sí mismas, ya tienen una connotación, al menos en su práctica espontánea y festiva, que es la original, y que tiene que ver con encontrarse con el otro.

A través de la difusión que le dio el programa televisivo *Soul Train*, la forma tan peculiar de Don se convirtió en una danza de moda. El *locking* gustaba y se creó el grupo The Campbellock Dancers.



Ilustración 44. Don Campbell en el programa televisivo *Soul Train*. Fotograma extraído en Scramblelock (2016).

La introducción del discurso en España vino de la mano de Junior Almeida y Storm que lo importaron a Europa. Las primeras personas en bailar *locking* en España fueron: Said Bensani, en València y los catalanes Kanga Valls, Lluc y Pol Fruitós fundadores junto a

las hermanas Berta y Clara Pons de la compañía Brodas Bros en el 2006, y Hector Lechón, Wendy Lock, Shredder, Guille Rivas... estos últimos residentes en Barcelona. Todos ellos han enseñado a grandes danzantes del panorama actual como Izaskun Ortega que explica, en la entrevista nº 70 (Anexos):

Mi primera persona es Lluç Fruitós, que ha sido mi primer referente, mi profesor, él fue quien me introdujo a este estilo. Hay mucha gente en España, pero también creo que falta mucha información. Creo que tengo más referentes a nivel de fuera, para mí en Europa mi referencia sin duda, y creo que la de todos, es Junior Almeida, que es el profesor de todos, el que vino y trajo el *locking* a Europa. Así que Junior Almeida y Storm son los referentes europeos, y gracias a ellos hay *locking* en Europa. (p. 294)

En el resto del territorio, el aprendizaje de este discurso era autodidacta, se recreaban los movimientos visionados en películas americanas y poco más, ya que al no disponer de internet la información estaba muy limitada. A lo largo de los años, con la llegada de internet y la expansión de canales televisivos americanos como la MTV se hizo visible esta danza. Los profesores de danza urbana quisieron profundizar más en la historia y evolución de este discurso y viajaron a América para importarlo a sus academias. La nueva generación actual, conoce los orígenes y lo aprende mayoritariamente en academias de danza, para luego representarlo, y vivenciarlo, en la urbe y en las reuniones dancísticas con otros discursos urbanos.



Ilustración 45. Guille Vidal-Ribas, danzante de *locking*. Fotografía cedida por Pedro Galisteo (2017).

Orígenes y evolución del *popping*. Primeros *poppers* en España.

Como todo baile, esto siempre viene de mucho más atrás. En la cultura asiática ya había un tipo de baile que no recuerdo su nombre, pero ya estaba basado en imitar el agua con el ondeo en los brazos. Todo viene de mucho más atrás. Inox, Entrevista nº 52 (Anexos, p. 224).

Los orígenes del *popping*, tal y como se dijo en el apartado 2.5. en la página 108, derivaron de la técnica dancística del *robotting*, gracias a la visualización de películas y/o series televisivas donde aparecían robots. La moda por lo robótico hizo que la gente imitase el movimiento reproducido por el engranaje de las articulaciones mecánicas contrayendo la musculatura corporal y segmentando la dinámica de movimiento en cada secuencia dancística. Inox (entrevista nº 52) refiriéndose a Robert Shields, mimo que promovió el movimiento que devino en *robotting* (Anexos):

Este señor lo que utilizaba era una técnica de mimo que se llama *toc*, básicamente es un *pop*, pero en el mundo de la mímica. Es poner el brazo duro cuando lo estás moviendo, aprietas los músculos, y así el movimiento se para automáticamente, es como que crea una sensación de que dos engranajes chocan porque han llegado a su límite. Los niños de la época, a finales de los 60, veían a este señor y lo imitaban, para ellos seguía siendo mimo. Lo que pasa es que nace la música *funk*, y esta música exagera ese golpe musical en el dos, y como siempre la música modifica el comportamiento de la sociedad, así que esa fuerza en la base lo que hizo fue que los que hacían robot y lo hacían con la música *funk*, exageraran ese dos, entonces empezaron a hacer el concepto de cómo de duro era la parada en ese robot, es decir, cuánto el cuerpo se movía y hacía ese estallido, que era cuando se paraba el robot. Esto hace que automáticamente nazca una competición muy sana, a ver quién tiene las paradas más fuertes. La parada se llamó *dime stop*. Luego aparece el *hard stop*³⁹, que es a ver quién lo podía hacer más fuerte. Una vez la gente empieza a descubrir los mecanismos del cuerpo que tiene para parar y parecer más robótico, ya empiezan a darle más nombre, al tema de la técnica, del *pop*. Nace lo que conocemos como *pop* en los setenta, pero la gente, como no había internet, no había una regularización del nombre, por ejemplo, California del norte lo llamaba *hit*, y la baja California (Fresno) lo llamaban *pop*. Así que los dos hacían lo mismo y lo llamaban diferente, y han salido muchas guerras por ese tipo de problemas. (p.224)

³⁹ El paso evolucionó hacia una mayor utilización de la fuerza en la contracción muscular.

En 1972 Robert Shields salió al cruce de Union Square en San Francisco a mostrar este movimiento robótico. En la siguiente ilustración se muestra este momento.



Ilustración 46. Robert Shields en Union Square en 1972. Fotograma extraído en 3rdstreetbeat (2011).

El concepto de *popping* como discurso dancístico se dio a conocer en los años setenta cuando se produjo esta evolución del movimiento. Grupos como The Black Messengers o Electronic Boogaloo Lockers, que más tarde se llamarían Electric Boogaloo, empezaron a bailar de esta forma tan característica, realizando contracciones musculares, visualizándose con un pequeño rebote que todavía lo acentuaba más. Los testimonios visuales de este hecho los encontramos en diferentes archivos, en 1977 ya había distintos grupos bailando *popping*, al menos realizando movimientos con contracciones, marcando las articulaciones del cuerpo. Se desarrolló el *popping* en diversas ciudades, Oakland, Los Ángeles, Fresno o en San Francisco (pertenecientes al estado de California), todas ellas igual de legítimas, pero pronto empezaría la polémica.

Boogaloo Sam describe el baile *boogaloo*, como precursor de este discurso, y lo describe como un baile en el que se mueve el cuerpo con ondas y desplazamientos. La técnica de esta danza consiste básicamente en la contracción y relajación muscular controlando todo el cuerpo, a cada contracción-relajación Boogaloo Sam le empezó a llamar con el término *pop*, y por su gran popularidad y la extensión de este término

acabaron por denominarlo *popping*, aglutinando en él multitud de estilos (algunos anteriores a la concepción de este término). Debido a su rápida fama, por ser bailarín en el famoso programa televisivo *Soul Train*, se le asigna erróneamente el origen de este discurso, aunque es cierto que la visualización y expansión del conocimiento del *popping* fue gracias a él y a su forma de bailar en dicho programa. En la entrevista nº 19, Frex nos aclara los inicios del *popping* (Anexos):

Todo el mundo aquí baila *electric boogaloo*, del que se ha difamado desde hace más de 10 años, que fue el estilo inventor y creador del *popping*, creado por Boogaloo Sam por el 77. Y en el 72 hubo un estilo que se llamaba *oakland boogaloo*, creado por los Black Messengers que ya existía en aquel entonces. Y es muy parecido, solo que tienen diferentes tiempos y pasos en algunas situaciones. En San Francisco se hacía el *strutting*, otro estilo que bailo y que me gusta estudiar. Y a raíz de eso crecieron otros estilos en Los Ángeles, como el *animation*, o el *pop-locking*, que al final es el *popping* de ahora. Hay muchos estilos de *popping* desconocidos aquí, pero que poco a poco yo creo que se pueden ir aprendiendo. (p.74)



Ilustración 47. The Black Messengers en el concurso televisivo *The Gong Show* en 1977. Fotograma extraído en Chaosnorder (2011).

En 1975 es en la ciudad de San Francisco donde el grupo The Bay Area Granny, Granny & Robotroid, crea un nuevo estilo dentro del *popping*, el *strutting*. Éste es una mezcla entre *robotting* y *boogaloo*. Y así sucesivamente se fue recreando y reconvirtiendo las técnicas del *popping* en otras nuevas según Inox (Anexos): “luego a partir de los ochenta salen las variantes, como *electric boogaloo*, el *oakland boogaloo*, el *strutting*, son todo variantes del mismo baile, que es el baile del robot, mucha gente no quiere decirlo así, pero es la historia, esto es el baile del robot” (p.225).



Ilustración 48. Granny & Robotroid en 1977. Fotograma extraído en SkillzOne (2016).

Los inicios del *popping* en España surgen entre los años 1984-1986, con la copia y recreación de pasos visionados en las películas americanas, igual que pasó con la música. Los jóvenes de aquella época bailaban un estilo característico del *popping*, el *electric boogie* (estilo del *popping* utilizado en aquella época por *bboys*), era un movimiento de subida y bajada de hombros sin marcar totalmente el *pop* característico. El discurso del *popping* se muestra por primera vez, tal y como es, en el programa televisivo *Tocata*⁴⁰ en los ochenta. Uno de los primeros danzantes que se observa bailando *robotting* (estilo dancístico clasificado dentro del discurso del *popping*) en España fue Antonio Rico.

⁴⁰ Consultar la webgrafía para visionarlo.

Según Karol Galindo, en la entrevista nº 46, (Anexos, p. 185) en los inicios, allá por los años noventa, estaban Jabba, Renco, Joem Mata, Julio, Enrique Etuba y Flex bailando y experimentando este discurso en las ramblas de Barcelona. Los primeros docentes que enseñan este discurso son Adam Pérez, Flex, Kanga Valls y Hector Lechón de los que han surgido nuevos danzantes como Pol y Lluc Fruitos, Clara y Berta Pons (alumnos de Kanga) y Frank Da Costa (de Héctor). En 2001, Adam Pérez y Karlos Serratos. Hacia el 2007 aparece una nueva generación con Boogie P. (Philippe Periacarpin) y con Hamza, quienes formaron a su vez a danzantes como Adnan, Walid, Carlos Sacotto, Fares, Silver Funk, Jason, etc. danzantes que se mantienen en activo en el Macba de Barcelona. Inox nos relata aquellos años, en la en la entrevista nº 52, (Anexos):

Tenían los que bailaban *break* arriba, *top rock* o *up Rocking*, y luego estaban los que hacían *popping*, pero claro era *electric boogie*⁴¹, no era un *popping* técnico o realmente con sus bases. Realmente se muestra al público en España gracias a un programa que se llama *Tocata*, que era del 80-84. Siempre hemos tenido gente que ha hecho *popping*, pero como en España siempre ha sido difícil el tema de ser bailarín de danza urbana, si no es *ballet* o danza clásica, no había un futuro. Así que esta gente, o dejó de bailar o bailaba muy a lo *underground* y solo cuando se reunía con amigos, y nunca llegó a salir en la televisión, nunca llegaron a dar clases. Es como que nos saltamos una generación y somos la generación de ahora los que realmente estamos muy informados. Hay excepciones, hay un chico en Madrid que se llama Roborob, que también lleva mucho tiempo, y él sí que se informó, sí que compraba DVDs y VHS, era la única forma de aprender. Pero básicamente es eso, en los 80 llegó a España y fue un *boom*, todo el mundo lo bailaba. (p.218)

De los pioneros y referentes en España nos encontramos con Kanga Valls, fundador, coreógrafo y bailarín de la compañía Kulbik Dance, con residencia en Barcelona; al grupo de bailarines e investigadores Men of Steel (entre los que se encuentran los entrevistados: Frex, Inox y Paxi); y los primeros bailarines de *popping* en València, Mendoza y Bboy Albóndez.

⁴¹ Utiliza este término como diminutivo de Boogaloo.

Waacking: orígenes en LGBT community. Primeros danzantes en España.

Para entender la danza, hay que entender la música.
Tyrone Proctor, danzante pionero en el *waacking*
(z895, 2011)

Surge en los años setenta en la costa oeste de Estados Unidos, en California. En los años anteriores a su origen, en los clubs subterráneos se “bailaba” el *posing* que trataba de imitar la pose de las estrellas cinematográficas de los años cuarenta, tales como Greta Garbo, James Dean, Marlene Dietrich o Marilyn Monroe. Se recreaba la posición de las actrices retratadas en fotografías de blanco y negro. Esta modalidad de “baile-posado” era realizado por la comunidad gay, que en aquel entonces estaba perseguida por una sociedad homófoba, en unos clubs LGBT (Lesbianas, Gais, Bisexuales y transexuales), privados y subterráneos.



Ilustración 49. Marlene Dietrich en 1933. Fotografía de Paul Cwojdzinski, citado en Lemay (2016).

Esta forma de posar impregnó el *waacking*⁴² llevando el dramatismo de estas poses a la música, de manera que se puede bailar de forma más o menos dramática con unos movimientos más marcados, o bailar de forma más estilosa mediante movimientos fluidos, mostrando la historia a través del movimiento. Con la llegada de la música *disco*, la rapidez de su ritmo y sus nuevos acentos musicales hizo que los cuerpos de quienes bailaban en estos clubs lanzasen sus brazos, golpeando el aire, reivindicando con su libertad de movimiento la libertad sexual. Así le pasó al conocido bailarín afroamericano del programa *Soul Train*, Tyrone Proctor, que comenzó a mover rápida y enérgicamente

⁴² Se puede visionar la danza en Korea Waackinginternational (2014).

los brazos mientras gritaba “Wack that shit up” (¡a la mierda!), según la bailarina Kumari Suraj, citada en Meli Valero (2010). Él consideraba que la interiorización y comprensión de la música era de vital importancia para bailar *waacking*, el ritmo musical era como el latido de un corazón, que guiaba y daba vida al discurso. De pronto todo el club empezó a agitar y mover los brazos como Tyrone y así empezó esta danza, reivindicando la finalización de la represión sexual del momento.

El *waacking* se dio a conocer al mundo en el programa televisivo *Soul Train*, esto fue posible gracias a que los *lockers*⁴³ que fueron a estos clubs y vieron la nueva forma de baile, lo incorporaron al show e hicieron que fueran contratados por la cantante Diana Ross en su concierto de Las Vegas. Entre los pioneros del discurso estaba Tyrone Proctor y Archie Burnett que formaba parte de este grupo llamado The Outrageous Waack Dancers. Esto lo hizo todavía más visible.



Ilustración 50. Tyrone Proctor, pionero de *Waacking*. Fotograma extraído en Korea Waackinginternational (2014).

⁴³ Danzantes de *locking* en el programa de *Soul Train*.

El *punking* es un discurso dancístico paralelo al *waacking*. Esta danza, similar al *waacking* la reprodujeron los que no pertenecían al colectivo LGBT. La homofobia era tan grande que llamaban a los gays con el término despectivo *punk*, de ahí se tomó la palabra para convertirla en algo menos ofensivo, una danza. En definitiva, era la danza *waacking* de los “heterosexuales”. La bailarina Kumari Suraj nos relata en Meli Valero (2011):

También con el baile *waacking* hay otro estilo llamado *punking*. Éste era la versión heterosexual del *waacking*. Porque en los setenta todo el mundo era homófobo. Los heterosexuales iban a clubes heterosexuales, los gays iban a clubs gays, no se mezclaban. En *Soul Train* todos comenzaron a mezclarse. Todos podían ver el estilo de los demás. Un día algunos de los “Original Lockers” se quedaron mirando a los *waackers*⁴⁴ en el club y empezaron a imitarlos. Empezaron a hacer ese baile, que ellos creían que era *waacking*, pero era desde una perspectiva del *locking*. Un baile un poco más duro, un poco más agresivo. Y en aquella época solían llamar a los gays *fagots*, *sissys* y *punks*. Entonces decían que el baile que ellos hacían no era *waacking*. Los heterosexuales lo llamaron *punking*.

Kumari Suraj, citada por Meli Valero (2011), afirma que en España fue conocido el *waacking* con la visualización de la película *Breakin'* en 1984: “fueron Shabba Doo y Ana Sánchez⁴⁵ quienes hicieron *waacking* en la película *Breakin'*. Y eso trajo el *waacking* o *punking* a la comunidad *Hip Hop*”. Es cierto que no hay señales de danzantes de *waacking* en España hasta años más tarde. En 2007, Dana Coppola y Stephanie Belgrave en Barcelona (que desde 2005 mezclaba el *waacking* con el *jazz*). En 2011 se encuentra un incipiente panorama dancístico en las calles con Albert Le Waack y con Silvi ManneQueen en Madrid, y en Vigo con Edy Pérez que nos explica en la entrevista nº 80 (Anexos):

Cuando yo empecé a bailar *waacking*, bailaba *waacking* un chico de Barcelona que ya no está en la escena del *waacking*, no se le ve ya, pero en su momento sí que se le veía bastante, se llamaba Albert Le Waack, ahora está más centrado en *vogue*⁴⁶ o en shows en discotecas, yo al menos ya no le veo tanto. Y Silvi ManneQueen, que está en Madrid y que ahora está más enfocada en el *vogue*. Era la gente que conocía, era la gente que estábamos, no encontré a nadie más. (p.350)

Posteriormente se incorporaron a la labor de la enseñanza del *waacking*, como pioneras desde 2012, en València Rachel Lady Zhaf, y en Granada Alba Moraleda (P.Y.T.). En la actualidad, en Madrid, se ha sumado Edy Pérez a esta labor.

⁴⁴ Se refiere a los danzantes de *waacking*.

⁴⁵ Ana Sánchez fue de las pioneras en importar el estilo y en la formación de las primeras escuelas de danza urbana en Barcelona.

⁴⁶ *Vogue* o *voguing* es otro discurso dancístico urbano.

La danza urbana dentro de la cultura *Hip Hop*: *Breakdance*. Danzantes en España.

Yo estuve presente en el comienzo de esta era, el 11 de agosto de 3114 a.C., y estuve presente de nuevo en el nacimiento y las transformaciones del *Hip Hop*, desde su organización artística en el 1520 de la Avenida Sedwick, en el Bronx, 11 de agosto de 1973. Yo soy un verdadero testigo de la divinidad y de la historia de la cultura *Hip Hop*. *Hip Hop* es mi familia, me gusta la gente que me ha enseñado, me gusta la gente de la cual yo estoy en medio, y no me da vergüenza o temor mi familia. ¡YO SOY *HIP HOP*! (Krs One, 2009, p.7)

La cultura *Hip Hop* nació como alternativa a una situación de violencia extrema que vivieron los vecinos residentes de un humilde distrito neoyorquino, el Bronx. Se promulgó cuatro premisas básicas: la paz, la unidad, el amor y la diversión de forma segura con ánimo de alejar a los jóvenes de los enfrentamientos, muchas veces sangrientos, entre las bandas del barrio. Los acontecimientos se desencadenaron de la siguiente forma: el contexto de desolación en el que quedó el barrio del Bronx (descrito en el apartado 1.2.) propició la creación de bandas, los vecinos eran afroamericanos, puertorriqueños y jamaicanos. A este colectivo “no americano”, que se caracterizaba por la falta de libertades, se le conoció según Krs One (2009) como “comunidad urbana negra”. A todos los sujetos de esta comunidad multirreligiosa y multicultural se les llamaba despectivamente con el término de “negros”, considerándolos como los olvidados y rechazados por la sociedad independientemente de su etnia. Las pandillas más reconocidas y violentas eran: los Savage Nomads, los Roman Kings, Guetto Brothers, los Brothers and Sisters, los Savage Skulls y los Black Spades. Aproximadamente en 1971 se incrementó exponencialmente la ola de violencia, reinando el caos, las drogas, los abusos y las muertes en el barrio. Cada pandilla vestía de una forma característica que les distinguía de otras pandillas, las camisetas portaban el nombre del grupo y reivindicaban su espacio como territorio inaccesible para las personas ajenas a él. En una de esas peleas asesinaron a Black Benjie, uno de los integrantes de la pandilla Guetto Brothers, a partir de ahí, Benjamín Meléndez, líder de la mencionada pandilla consiguió reunir a los líderes de las otras para reflexionar sobre la violencia desatada en el barrio y consiguió que se firmase una tregua en la que el espacio pudiera ser transitado por todos con respeto. Entre los asistentes a esta reunión pacificadora había personas que más tarde fundarían el término *Hip Hop* como Afrika Bambaataa (miembro de la pandilla *Black Spades*). Las disputas empezaron a resolverse haciendo comparativas entre las

fiestas callejeras que se organizaban, y las armas se cambiaron por “careos” entre los *Mc*’o raperos y por movimientos que simulaban el arte de la guerra, pero en danza. La danza creció en este ambiente, la competición y los movimientos cada vez empezaron a resultar más y más complejos en equilibrios y velocidad. Así es como poco a poco fue forjándose el *breakdance* en esta nueva cultura urbana. Como ocurrió en discursos dancísticos anteriores, la música fue el detonante para la creación de un nuevo discurso dancístico, la utilización musical del *break* animó a los danzantes a mostrar sus nuevas formas. El cine también impregnó esta nueva forma de expresarse, las películas de Kung Fu, especialmente las protagonizadas por Bruce Lee, fueron una inspiración para la utilización del equilibrio, con el cuerpo invertido y las acrobacias.

El término *Hip Hop* es forjado por el *Dj* Afrika Bambaataa, fundador de Universal Zulu, aglutinando las cuatro disciplinas básicas (elementos artísticos): *graffiti*, *Mc*’, *Dj*’y *breakdance* y definiéndolo como el “movimiento cultural que se expresa a través de diversos medios artísticos que llamamos los elementos”. Según Krs One (2009):

Para entender el verdadero nacimiento del *Hip Hop*, uno debe entender lo que la década de 1970 era en realidad. También hay que recordar que aquellos que asistieron a las jams de Kool Herc no eran exclusivamente *bboys*, *Dj*’s y/o escritores de *graffiti*, muchos eran activistas, intelectuales y revolucionarios de su tiempo. (p.95)

Kool-Herc propuso el término *bboy* o *bgirl* para aquellos danzantes que esperaban al *break* musical que se “pinchaba” expresamente para lucirse delante de los demás asistentes de las *bloc parties*. El autor distingue entre *hip-hop* como el género musical (producto vendible), el *Hiphop* como la conciencia colectiva de la comunidad que apuesta por esta filosofía de vida y *Hip Hop* como el nombre de la cultura en sí. La cultura *Hip Hop* es una filosofía de vida, “se es *Hip Hop* o no”.

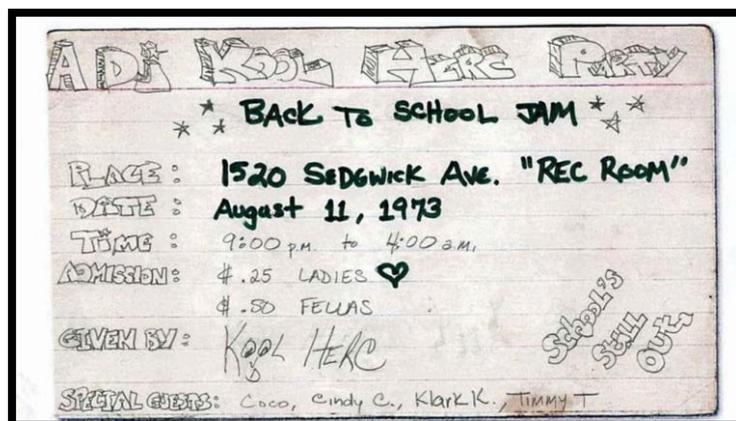


Ilustración 51. Invitación de Kool Herc a la *bloc party* del 11 de agosto de 1973. Ilustración extraída en Laurence (2014).

Practicar una o varias disciplinas de sus pilares básicos (del *Hip Hop*) no incluye a los sujetos dentro de la cultura, para que esto ocurra es necesario promulgar la paz, el amor, la unión y la diversión de compartir a través del conocimiento y del respeto por uno mismo y por la comunidad. En su origen el *breakdance* era llamado *Go-Off*, *Burnin' y/o Boy Yong Yong*. El estilo precursor del *break*⁴⁷ es según Javier Casado (entrevista nº 69, de la *crew* Lunaticks) el *up rocking*: “es un estilo en concreto que se baila durante una estructura de una canción completa, que tiene diferentes partes y maneras de moverse. Lo que esa parte, que se llamaba *up rocking*, empezó a mutar en lo que posteriormente acabó siendo los *Top Rocking*. Entonces sí que dentro del *breaking* está la parte de arriba, de *Top Rocking*, que hay pasos de herencia afro americana, afro caribeña, y que tienen una cuestión rítmica de la música *funk* de hacer unos pasos por arriba antes de bajar al suelo”. Los primeros *breakers*⁴⁸ fueron los de las *crews* (o grupos) como los Zulu Kings, Nigga Twins, Freeze Force, la Disco Kids, la Salsoul Crew, los City Boys o los Rock Steady Crew (los más influyentes del momento). En los años noventa, los *bboys* incrementaron las acrobacias en sus discursos. Por ejemplo, el paso *Windmill*, los danzantes más importantes fueron Richie “Crazy Legs” Colon y Ken “Swift” Gabbert.

En España empezó a visualizarse el *breakdance* en las películas *Beat Street*, *Breakdance*, *Electric Bogaloo* y *Wild Style*, como ocurrió con otros discursos. Bboy Alfredo (de la *crew* Dioses y Addictos), en la entrevista nº 41, nos relata los inicios del *breakdance* en València, en otras ciudades sucedió de forma similar (Anexos):

Siempre escuchábamos música *rap*. Que yo considero que de arriba bailábamos lo que es el estilo de arriba, el *Top Rock* conocido como ahora, nosotros bailábamos *rap* siguiendo películas con Vanilla Ice, hasta Will Smith, House Party, Public Enemy. Empezamos a imitar pasos de *rap*. Nuestros inicios era bailar *rap*, hasta que empezamos a conocer el *break*, por medio de gente que tocó la época del famoso *Tocata* aquí en España, y películas que se emitían en televisión en el año 95...Luego empezamos a buscar esa película, cosa que era muy difícil en España. Aquí las películas que se producían en EE. UU, Francia, Europa, nos llegaban con un retardo de 2 o 3 años...Luego empezamos como raperos y luego continuamos como *breakers* con el grupo de Los Dioses, yo era creador, fundador de Los Dioses de Mislata. Empezamos a ver el *break*, conocimos gente de otras regiones que también empezaron a bailar *break*, como Supremos en este caso, que empezaron gracias al suizo, que vino de Suiza, de Toys'n Effect. Y empezamos a ver grupos, que no éramos los únicos, que había gente que había empezado el movimiento también en el mismo año, por vías distintas, pero dio la casualidad de que nos encontramos y se potenció. (p.146)

⁴⁷ Los danzantes llaman *break* como diminutivo de *breakdance* ya que este último término lo ven puramente comercial.

⁴⁸ Danzantes de *breakdance*.

Como explica Alfredo, el programa español que difundió las imágenes de una reciente danza urbana fue *Tocata*. Éste fue un programa televisivo realizado entre 1983 y 1987, en el que se emitía música y danza, dentro de él había una sección denominada *A todo break* que era un concurso donde los danzantes bailaban compitiendo unos con otros midiendo su nivel dancístico de la misma forma que lo hacían en la calle. No sólo se bailaba *break*⁴⁹ también competían con otras disciplinas que aún estaban un poco confusas en el panorama nacional como el *popping* integrado dentro del primero. Juanlo, pionero de *breakdance* en València de la *crew* Dioses, en la entrevista nº 53, afirma (Anexos):

Había un programa que se llamaba *Tocata*, luego había muchas “pelis”, como *Beat Street* (que seguramente te la habrá nombrado todo el mundo), *La guerra de los estilos*, *Mensajeros a todo ritmo*, *Breakdance*...había mogollón de pelis. Y lo conocí así, a través de la televisión. Yo soy de Mislata y aquí no bailaba nadie. Siendo chiquillos, empezó todo como un juego para niños, nos íbamos a un sitio aquí en Mislata que es el Hospital Militar, nos cogíamos unos cartones e imitábamos lo que veíamos. Mi *crew* era Dioses. Bueno (...) Ellos vinieron después, eran los chavales a los que le enseñábamos nosotros, Alfredo, Catalán, Sebi, Christian. Nos íbamos a las discotecas, a *Metrópolis*, *Arabesco*, *Joy*, *Virtual*, nos cogían de relaciones públicas, teníamos nuestro rato en *Arabesco* a las 8 de la tarde, el *Dj* se llamaba Fito, que era más mayor, tendrá 8 años más que yo, ese tío bailaba también. A las 8 de la tarde la pista grande de *Arabesco* siempre paraba la música y nos ponían música que nos gustaba a nosotros, House of Pain, nos ponían música de la época. (p. 225)

Paralelamente, en 1995 surgieron otros grupos recreando el movimiento del *breaking*. Se reunían en parques y/o espacios urbanos utilizando cartones sobre el suelo para no dañarse manos y rodillas, y empezaron a reproducir aquel nuevo discurso que acompañaba la música *rap*. Los grupos, forjados por la amistad y por un gran sentimiento unitario no eran bien vistos por los vecinos de aquel entonces. Bboy Alfredo nos explica en la entrevista nº 41 (Anexos):

Aunque mucha gente en esa época nos veía como bandidos, ladrones, gente conflictiva, los malos del barrio, la gente que posiblemente iba a tener mala repercusión, pues decirle a todo el mundo que ha sido la mayor terapia de mi vida, y sigue siendo la mayor terapia de mi vida, y de lo que me ha salvado y me ha hecho abstraerme de problemas, y ha sido el único movimiento que no me ha hecho pensar en un problema. Es tanta la precisión, tanto el sentimiento, tanto el meterte en la profundidad de la música, que te olvidas de todo. (p.147)

⁴⁹ Abreviatura de *breakdance*.

Cuando se puso de moda el *rap*, con la aparición de Eminem, todo el mundo empezó a consumir el nuevo producto musical y a vestirse como los que ya compartían esta cultura de antes. Un aspecto importante dentro de este discurso es el enfrentamiento con otros grupos (o *crews*) que se realizan a través de los campeonatos o “batallas”. Como en los inicios de la música *rap*, el *break* se mide a través de estas puestas en común donde los danzantes comparten su arte mostrando las secuencias dancísticas más arriesgadas del grupo, o movimientos individuales creados a partir de otros ya existentes. Es una expresión inherente en el discurso; JoseRa, de la *crew* Special K, en la entrevista nº3 (Anexos):

Porque es un baile que si no tienes a nadie con quien puedas competir, no tendría mucho sentido, porque para mí es un baile de batalla, y en un campeonato, sobre todo si es de batalla y no de coreografía, es batalla directa, todo el mundo va y a la gente le llama la atención, la gente se gasta dinero por competir sabiendo que va a perder. Pero necesita esa sensación de lo que ha practicado competir contra otra persona, no sabe quién le va a tocar. (p.12)

En la actualidad, el *break* también es conocido como *b-boying* o *freestyle street dancing*⁵⁰, y muchos grupos activos en 1995 han desaparecido como pasó con la *crew* Dioses de Mislata (pioneros del *break* en València), aunque se mantienen otros grupos dancísticos en:

- Alicante: Infamous Rockers.
- Barcelona: Iron Skulls Co., Lunaticks crew, The Others Crew, Addictos crew, Beat Hunters (*crew* multidisciplinar).
- Almería: R4M.
- Madrid: Vandals Crew, Broken Breakers crew, Madrid Kingz Flava, Fusion Rockers, Supersouthnics Crew
- Sevilla: Crazy ZoO, Alkiclan crew, Howtime crew
- Murcia: Skill Cypher.
- Pamplona: Team Rockers, Play Bboy, Da Boogie Crew, Zero Rules, Daring Steps.
- Zaragoza: Resistance (*crew* multidisciplinar).
- València: Special K, Supremo, United Growth (multidisciplinar) y FlaValencia.
- Valladolid: Rock Machine.

⁵⁰ Según Krs One (2009, p.113)

Danza social en fiestas *hip hop*: el *freestyle hip hop*. Recepción en España.

La documentación de los avances políticos del *Hip Hop*, así como las palabras y advertencias de los profetas del *Hip Hop*, académicos, pioneros y principios culturales eran deliberadamente ignorados de forma que los elementos artísticos *hip-hop* (sobre todo *Dj* y el *Mc*) podían ser explotados por incorporarse los intereses corporativos. Así es como el *hip-hop* fue tratado como *Hip Hop*, cuando el *hiphop* ganó la aceptación de las masas.
(Krs One, 2009, p.711)

Krs One (2009) en su decálogo sobre el *Hip Hop* nos evidencia que la filosofía del *Hip Hop* ya se ponía en práctica antes de que existiese el término en sí mismo, empezó a existir desde el tratado de paz que promovieron “Ghetto Brothers”, incluso se respiraba en otros lugares fuera del Bronx (distrito donde se acuñó el término), en Jamaica hacía ya años que se reproducían fiestas similares (a excepción del cambio musical en el *break*) donde se reivindicaba la libertad de los pueblos oprimidos, y esto formaba parte de la cultura propia de la isla. La llegada a los EE.UU de migrantes puertorriqueños y jamaicanos a los barrios con una mayoría de población afroamericana, hizo posible un crisol de culturas. Al principio había muchas disputas, pero poco a poco fueron integrándose y aceptando la vida y cultura de los demás migrantes, hasta el punto que como mencionábamos en capítulos anteriores, las fiestas empezaron a sucederse primero en el distrito de Nueva York y luego por otros territorios bajo el lema cultural del *Hip Hop*. Pronto las productoras musicales observaron el filón que representaba esta nueva cultura emergente y que su música se contagiaba por todo EE.UU y empezaron a explotar el término *Hip Hop*, considerando Krs One que se denigró al genuino *hip-hop*, como un producto que se vende, olvidando muchas veces el sentido por el que se rige esta forma de vivir, esta forma de ser. Budda Stretch es la máxima referencia en este discurso, gracias a su divulgación y enseñanza, pionero de esta danza y uno de los primeros profesores que se dedicó a enseñar y a coreografiar *Hip Hop* para otras personas ajenas al discurso, en sus entrevistas muestra el carácter cultural del *Hip Hop*, basado en una mezcla de bailes sociales que forman parte de la expresión máxima de la comunidad. Según sus propias palabras extraídas en una entrevista filmada y publicada por On the Ground (2011): “En una entrevista como esta, la gente me preguntó qué estilo de baile era el que estaba haciendo, y yo les dije: ¡*Hip hop!* (...) Para ser corógrafo de *hip hop* debes bailar música *hip hop*”.



Ilustración 52. Budda Stretch, pionero del *freestyle hip hop*. Fotograma extraído de *On the Ground* (2011).

Por otro lado, James Brown, como el artífice de la música *funk* fue incluido en el término *Hip Hop*, ya que él también reivindicaba los mismos valores. En las fiestas, en los conciertos donde cantaba animaba al público a bailar de determinada forma, los anteriormente mencionados *party steps* (pasos de fiesta) que se representaban en sus canciones. Las masas empezaron a bailar estos pasos que se pusieron de moda, inmersos en un ambiente como define Krs One (2009) como *hiphop*⁵¹, donde la memoria colectiva se unía a estos mensajes de libertad de expresión, de paz, de unión, de amor y de ganas de pasarlo bien. No necesariamente tenían que haber nacido en el Bronx, o haber pintado graffitis o ser *Mc* o *Dj*, simplemente bailaban pensando en todo lo que representa el *Hip Hop*; eran *Hip Hop*. Los pasos que se representaban en las fiestas eran sencillos y pegadizos, para que el aprendizaje fuese rápido y lo bailase el mayor número posible de personas en un ambiente de fiesta. Posteriormente estos pasos han ido evolucionando en otros, y se ha ido nombrado al discurso con otros términos más comerciales. Bboy Littos, nos habla del aprendizaje-enseñanza de la danza, en la entrevista n° 78 (Anexos):

Creo que el *Hip Hop* funciona muy bien, porque los niños de primaria tienen casi el movimiento natural del baile *Hip Hop* que se basa en el *dance*, y el *dance* es una especie de bote rítmico, y los niños lo tienen de forma innata, entonces esa reproducción rítmica la sacan muy bien. El tema de los *party steps*, que también es otra parte importante del *Hip Hop* también lo desarrollan de manera bastante rápida, porque no tiene una complicación técnica muy grande, y lo suelen disfrutar relativamente rápido, entonces yo el *Hip Hop* sí que lo recomendaría también. (p.344)

⁵¹ Entendido como la conciencia colectiva de los miembros que pertenecen a la comunidad *Hip Hop*.

Primero se conoció el término de *Hip Hop* como concepto cultural, en el que se incluía el *breakdance* y luego apareció el término de *freestyle hip hop* como aquella danza social en la que todo el mundo que quiera pasarlo bien es bien recibido, manteniéndose el mismo carácter de unión y paz que en el término cultural. Guille Vidal, en la entrevista nº68, afirma (Anexos):

A mediados de los ochenta aparece un estilo, que en EE. UU en ese momento se le llamó *freestyle hip hop*, para diferenciarlo de lo que era la cultura *Hip Hop* en general. Aquí lo que nos ha pasado es que ese término no llegó, *hip hop* acertadamente se vinculaba a la cultura *Hip Hop*, pero al no tener esa información de que había un estilo que también contenía ese nombre en su nomenclatura, generaba este debate que yo creo que en realidad no lleva a ningún lado, porque ambas cosas existen. El *breaking* yo creo que vino antes que el *freestyle hip hop* como estilo dentro de la cultura *Hip Hop*, es el estilo que precede a la cultura *Hip Hop*, el *breaking* estaba ahí. Aquí se llamaba *funky hip hop*, de repente se empezó a hablar de *new style*, que en realidad era un nombre que procedía de Francia. Luego se empezó a hablar de *hype*, para referirse al *freestyle hip hop* que se bailaba en los ochenta. Luego se empezó a hablar de *gangsta*, luego de no sé qué... Yo creo que hay que diferenciar, una cosa es el estilo y otra cómo el estilo puede ir evolucionando a lo largo del tiempo, en función de cómo evoluciona la música y, por otro lado, cómo las distintas estéticas o juegos que quieras aplicar encima de ese baile, pueden generar casi una especie de código en sí mismo, a medida que la gente lo pone en práctica. (p.275)

En España aún hay cierta confusión entre este estilo que se inserta bajo el paraguas de la cultura *Hip Hop* y sin embargo no se reconoce como dentro de sus elementos básicos⁵². Entendiendo el término como Krs One, si eres *Hip Hop* todo lo que hagas se incluye dentro del término. El término *funky* fue malinterpretado por culpa del programa televisivo *Fama, ¡a Bailar!* de 2008, ya que lo confundieron con el *jazz funk*. Se podría categorizar como *funky* los estilos que nacieron de la música *funk*, el *locking* y el *popping*, pero no lo que se veía en dicho programa. Frex, de la *crew* Men os Steel, afirma en la entrevista nº 19 (Anexos):

Rafa Méndez⁵³ es un tío que sí que ha bailado con música *funk*, y sí que conoce el concepto *funky*, y Rafa Méndez cuando ve un buen bailarín le dice `eres muy *funky*`, pero no como diciendo que baila *funky*, sino que lo es. Entonces, la gente malinterpreta cosas gracias a estos programas. (p.78)

Otro término que es incorrecto, el conocido como *hype*, falsamente conocido como el *freestyle hip hop* de los años ochenta que se bailaba en Los Ángeles. El término se acuñó

⁵² Recordamos que cuando Afrika Bambaataa acuñó el término *Hip Hop* dijo que sus cuatro elementos básicos eran: *Dj'*, *Mc'*, *graffiti* y *breakdance*. Reconociendo solamente éste último como la expresión dancística del movimiento.

⁵³ Profesor de danza en el programa *Fama, ¡a bailar!*

en las escuelas de danza urbana parisinas quienes confundieron, en el proceso de enseñanza-aprendizaje, el discurso americano entendiendo la emoción o el estado eufórico de cómo se debía sentir el danzante *hype* con un estilo más enérgico del *freestyle hip hop*. La profesora e investigadora en danza urbana Karol Galindo, afirma en la entrevista nº 46 (Anexos):

No existe como danza, *hype* es un término que se utilizaba en las fiestas y cuando alguien salía al corro le decían “give me your hype”, era como ponerle la energía a tope. Era un término que se utilizaba mucho en la comunidad. En París, que fueron los primeros que empezaron a hacer este estilo, le llamaron *hype* por confusión, porque era el término que escuchaban, que lo relacionaban mucho con la música *new jack swing*, que es una música que no es *Hip Hop*, pero tiene mucho que ver con la comunidad *Hip Hop*, que algunos de la comunidad *Hip Hop* hacen esta música, que es mucho más comercial, con voces cantadas y sí que existe un bailarín que era de la comunidad *Hip Hop* que empieza a bailar en los videoclips y que hace un poco de coreógrafo, pero sería la parte como comercial, y transforma un poco lo que estaban bailando en algo más comercial. Entonces esto llega a Francia a través de los vídeos y la gente lo llama *hype*, al movimiento. (p.180)

La introducción de este discurso en territorio español es difícil de señalar, pero sí es cierto que Karol Galindo fue de las primeras docentes en la escuela de danzas urbanas⁵⁴ de Fidel Buika e Irene Pallarés en Barcelona. En la actualidad las academias de danza urbana venden en sus clases *Hip Hop* y, en muchas, no tiene nada que ver con el verdadero discurso del *freestyle hip hop*, sino que bailan *comercial dance* o *sexy style* o *heels* (entre otros); danzas comerciales que se venden como “productos vacíos” que poco tienen que ver con el discurso original, ni mucho menos con el sentido cultural del mismo, ser *Hip Hop*. En España se está trabajando en este sentido para enseñar a las nuevas generaciones los pasos *foundation* del *freestyle hip hop* como base esencial para el conocimiento del discurso, como todas las danzas evoluciona desde estas bases, todo lo demás es puro *marketing*. En la actualidad se encuentran muchos grupos de *freestyle hip hop*, como: United Grothw Crew, The Rebel Society, Fresas con nata, La Bella Mafia, Hades Flame, Presencia, Bloodskills, Quakes dance, Homies, Delusion, Fresh Monsters, Hopsoul crew, Musique Harmonique, Pachincha, Supaboys, Rookies, Break System, Stylaz, Funkadelic Dance Studio, Resistance Crew, Beat Hunters, entre otros.

⁵⁴ La primera escuela de danzas urbanas en el territorio español fue la de ellos, se llamaba centro de formación Orthos y ANEF en los años noventa, luego pasaron a llamarse Urban Dance School y Urban Dance Factory.

***Dancehall*: danza social en Jamaica. Referentes dancísticos en España.**

El baile *dancehall* forma parte de la cultura jamaicana, es una expresión de esa cultura y de las personas que lo bailan. Cuando las mujeres bailan *dancehall* lo hacen de forma sensual, pero no sumisa. Es un baile muy sexual. (Johanna Enough, bailarina de *dancehall* citada en Jessica AK [2017])

Los orígenes del *dancehall* se centran en la isla de Jamaica. El *dancehall* es considerado un estilo propio dentro del *reggae* y ha pasado a formar parte de la cultura del país. Paul Bogle fue uno de los activistas reconocido como héroe nacional por su implicación en la conocida revuelta de Morant Bay, donde los campesinos se manifestaron en 1865 en contra de la supremacía blanca, fue la inspiración para el que se considera el padre dancístico del *dancehall*, Gerald Levy, conocido popularmente por Bogle. Este icono dancístico fue considerado el danzante más importante de *dancehall* de la isla, creó un gran número de pasos, e incluso un estilo de baile característico que lleva su propio nombre. Ya siendo niño fue grabado y retransmitido por la televisión jamaicana, según Niaah (2010) y participó en la película jamaicana *Belly*. Fue el bailarín predilecto de cantantes como Elephant man o Beenie man y era capaz de improvisar y crear movimientos dancísticos de las prácticas cotidianas del día a día. La violencia existente en el país, que aún tiene pandillas, *crews* o grupos territoriales hizo que, según Brooks (2015), Bogle fuese asesinado en el año 2005.

Desde principios de siglo ya se habían gestado movimientos sociales en defensa del pueblo negro. En los años sesenta se promovió en Jamaica el conocido movimiento Rastafari motivado por el colectivo menos favorecido, que había servido esclavizado en los campos por la sociedad británica “blanca”. El movimiento luchó por el ideal de una Jamaica libre gobernada por la mayoría de una sociedad negra. La raza y la clase aún estaban muy presentes en la isla, a pesar de su independencia. Bogues (1982) indica que en el movimiento Rastafari:

1. Los miembros del movimiento Rastafari son una parte inseparable del pueblo negro de Jamaica.
2. Como tales, no podemos proclamar ni proclamamos ningún objetivo superior a los legítimos objetivos y aspiraciones del pueblo negro de Jamaica.
3. Muchos deploran y acusan al pueblo negro de agitar el problema del color en esta isla. Pero la supremacía blanca ha sido la política oficial de la isla durante cientos de años, y los supremacistas blancos nunca consideraron al hombre negro tan bien como a los perros de su patio. (p.122)

El objetivo primordial del movimiento Rastafari era suprimir la supremacía blanca para recuperar la economía y la igualdad social del pueblo negro. Paralelamente Martin Luther King exigía los mismos derechos en Estados Unidos. El movimiento reivindicativo de ambos lugares se hizo eco en todo el mundo, así como las culturas nacientes de estas reivindicaciones. Pero en Jamaica la homofobia y la distinción clasista por el color de la piel aún están muy presentes. Maidana, explica en la entrevista n° 47 (Anexos):

Es una sociedad bastante influenciada por EE.UU y por Occidente, ahora sobre todo que ha llegado internet, y es bastante paradójico todo, porque entre ellos mismos son muy racistas, es decir, el que tenga la piel más clara siempre va a estar mejor considerado que el que tenga la piel más oscura, es un tema que todavía arrastran de la mentalidad esclavista que han sufrido tantos años, entonces es bastante impactante ver que entre ellos mismos se consideran más o menos dependiendo del color de la piel que tengan y dependiendo del estatus social. (p.190)

En los años setenta se empezó a gestar el *dancehall*, como parte fundamental de la cultura jamaicana. La discriminación racial de aquel entonces aún existe hoy en día, distinguiéndose los propios jamaicanos por el color de su piel, entre negros, blancos y mulatos, y este sesgo acrecienta las desigualdades. Es por esto que hay una parte de la sociedad jamaicana que no considera el *dancehall* como algo digno. La sociedad acomodada de la isla intenta evitar las fiestas de *dancehall* que se suceden diariamente en los barrios menos favorecidos. *Dancehall* es la vida entera de la gente de estos barrios; se levantan y bailan *dancehall*, se cepillan los dientes y bailan *dancehall*, su vida entera se convierte dancísticamente en *dancehall*. Maidana, explica en la entrevista n° 47, (Anexos): “tienes a la gente entretenida con el *dancehall* y las fiestas, y así no me doy cuenta ni me preocupo de lo que el gobierno está haciendo por el otro lado. Entonces lo llaman un poco como el opio del pueblo” (p. 190). El *dancehall* forma parte de su cultura, en tanto que la gente lo aprende en el colegio o en las calles, el *dancehall* crece con ellos. Muchos danzantes de *dancehall*, en la isla de Jamaica, “subsisten” gracias a que muchos de los turistas van a la isla expresamente para aprender el discurso, por eso aumentan las disputas entre ellos mismos por conseguir la máxima reputación de quién es el mejor bailarín de la isla, cierto es que bailan todo el día en las fiestas que se celebran diariamente. Es curioso cómo en los documentales visionados de *dancehall* se han creado familias enteras de grandísimos bailarines que “malviven” en chabolas. El turismo en la isla y la exportación del discurso de *dancehall*, que guarda cierto paralelismo al concepto cultural del *Hip Hop*, también es una manera de potenciarlo retroalimentando la economía y la expresión cultural del pueblo menos favorecido.

La apropiación y recreación de los actos cotidianos de esta parte de la sociedad jamaicana son reconvertidos en secuencias dancísticas, y así se configura todo el discurso. En las letras musicales que dan forma al estilo dancístico del *dancehall* predomina la homofobia, el racismo y el machismo. De hecho, hay cantantes como, Beenie man, a los que han cancelado sus conciertos, o vetado algunas de sus canciones, para no ofender al colectivo LGBT ya que en sus letras ofensivas atentaba contra la condición sexual de éstos⁵⁵. La incitación a la violencia en contra de gays y lesbianas, así como el maltrato verbal se hacen evidentes en las letras del *dancehall*. Ejemplo de esta homofobia en las letras de la música *dancehall* es la canción *Bom bye bye*⁵⁶ creada a finales de los años ochenta por el famoso Buju Banton y en la que se anima a disparar a los hombres gays e incluso rociarles de ácido. Rachel LadyZhaf, afirma en la entrevista nº 17 (Anexos):

El *dancehall* nace de una cultura en la que ya todas sus canciones y sus letras defendían la homofobia, el machismo y el racismo, y es una cultura completamente aparte. Con el tiempo se ha intentado suavizar todo un poco, pero a fin de cuentas esos valores siguen estando ahí. (p.65)

El *groove* del *dancehall* marca el acento musical del bajo. En sus movimientos destacan la flexión de las rodillas, el movimiento de caderas y el movimiento de los brazos. El machismo predominante en la isla se hace evidente en el discurso dancístico en tanto que hay dos formas de bailar propias en el *dancehall*: la masculina, donde predomina la agresividad gestual, en tanto que se recrean movimientos que simulan tiroteos entre bandas, se recrea la figura del hombre como el defensor de la familia o *crew*, y bailan canciones con trasfondo machista. En cambio, la forma de bailar femenina ensalza el cuerpo femenino, las curvas de sus caderas en un empoderamiento hacia la mujer, resaltando la fuerza y belleza de la mujer jamaicana. Es curioso observar cómo las mujeres pueden bailar secuencias dancísticas de ambas formas, sin embargo, los hombres tienen limitadas estas secuencias a las masculinas. Maidana, explica en la entrevista nº 47 (Anexos):

Un hombre no se va a poner a hacer un *wine*⁵⁷ o a mover el culo, no está bien visto, nunca lo va a hacer nadie, y si lo hace le van a llamar de todo y le van a empujar para que salga de allí, y si entonces el tío sigue insistiendo, puede haber problemas. Socialmente no está bien visto, las canciones de chicas son para las chicas. (p.188)

⁵⁵ «Obligan a Beenie Man a retractarse de sus canciones homófobas para no boicotear su concierto en Barcelona», artículo en *20 Minutos*, 15 de octubre de 2007 por EFE.

⁵⁶ Consultar la webgrafía para escucharla.

⁵⁷ Paso femenino bailado en *dancehall queen*.

La apropiación de las prácticas cotidianas recreadas en el discurso dancístico del *dancehall*, muestran una forma peculiar de bailar (que no se ha observado en España) llamada *dagging*. Los danzantes recrean el acto sexual, vestidos y rozando sus partes íntimas, emulando las posturas más sexuales al son de las letras de *dancehall* más “picantes”.



Ilustración 53. Danzantes bailando *dagging* en Jamaica. Fotograma extraído en Gutiérrez (2016).

La introducción del *dancehall* en España ha sido relativamente reciente, en 2006, influenciada por la música *reggae* y después de haber tomado clases en Londres, Karol Galindo empezó a bailar y a enseñar este discurso dancístico en Barcelona. En esos años había unas chicas que formaron uno de las primeras *crews* Bundem Squad formado por Noe, Laura y Maidana. En 2007 se hizo el primer *workshop* o clase magistral de *dancehall queen* de la mano de Suna, bailarina italiana referente en este discurso. Rafa Ponferrada “Redvolcon” es uno de los principales danzantes masculinos de este discurso a nivel nacional. Karol Galindo nos describe los inicios de este discurso en Barcelona, en la entrevista nº46 (Anexos):

En los años 2005 empecé a salir con Myrtho Coleta, un *Dj* de música *reggae*, me introdujo en los colectivos y las fiestas de la cultura en España. Él bailaba, pero no conocía con exactitud el nombre de los pasos, sabía la cultura y bailaba bien. Luego visioné un tutorial de Ding Dong y fui a estudiar a Londres. En 2006 empecé a dar clases de *dancehall* en la academia *Así se baila*. (p.181)

Después se extendió el discurso dancístico a otros territorios españoles, empezaron a emerger nuevos danzantes de *dancehall*, muchos de ellos autodidactas. En la discoteca *Kiara* de Madrid se dieron a conocer no solo el *dancehall* sino otros estilos urbanos.



Ilustración 54. La *crew* Bundem Squad, Barcelona en el año 2012. Fotograma extraído en Bundem Bcn (2012).

También en la capital tenemos la referencia de la escuela de *dancehall* cuya directora y bailarina es Irie Queen (bailarina de *dancehall* desde 2009 y ganadora en 2011 del *Spanish Dancehall Queen* entre otros). En València se está bailando desde hace pocos años de la mano de Rachel LadyZhaf, y en Alicante con Alejandra Jurado. Mucha gente confunde el discurso dancístico del *dancehall* con el *twerking*, pero no tienen nada que ver: tienen orígenes distintos, ya que el *dancehall* se originó en Jamaica y el *twerking* en Nueva Orleans; los movimientos en el primero se centran en las caderas y en los brazos, y es considerada una danza social, machista y homófoba⁵⁸ ; mientras que el *twerking* se limita principalmente al movimiento de caderas y ha sido promovido por el colectivo de transexuales, gays y lesbianas enalteciendo la libertad sexual.

⁵⁸ Debido a la lírica de sus canciones y a la cultura propia del país donde la homosexualidad no está bien vista.

Orígenes del *house*: La danza social en los clubs de los 80. Danzantes en España.

No te muevas para la música, deja que la música te mueva. (Ejoe Wilson, reconocido bailarín de *house* en Retailleau [2016])

El discurso dancístico del *house* se origina cuando cambia el paradigma musical de la música *disco* a la música propia del *house*. Sus orígenes vienen de los clubs que ofertaban este nuevo sonido y nos referimos concretamente a dos: uno en Chicago, a principios de los años ochenta, conocido como *The Warehouse* donde empezó a improvisar y crear esta nueva forma de sentir la música el Dj Frankie Knuckles, considerado como el padre del *house*. Pronto pasó a formar parte como danza social de los colectivos que allí se concentraban. Gracias a su música *underground* se llenaba la pista de baile, y esto hizo que se expandiese el discurso hasta el punto que conocemos hoy en día. Se mezclaban distintas pistas musicales bajo una base *electrónica*. En sus inicios, este club era bastante frecuentado por el colectivo gay, pero pronto, tras el éxito de Knuckles empezó a asistir público de todas las orientaciones sexuales. Más tarde, en 1987, en Nueva York se creó otro club que empezó a ofrecer en exclusiva la música *house* llamado *Garage* o *Paradise Garage*, y de ahí el *house* se extendió a otros clubs, por ejemplo, en el conocido como *Skate Key*. Los bailarines que acudían a ambos clubs empezaron a constituir unas secuencias dancísticas y unas formas de bailar concretas que han dado lugar al discurso dancístico del *house*. Éstos acudían al club para pasarlo bien, bailar, y recrear pasos para formar otros nuevos dentro del discurso, así se fue fraguando la cultura *house*. Manteniendo una filosofía de vida similar a la de la cultura *Hip Hop*: bailar, compartir y pasarlo bien. Esta nueva forma de vida se exportó fuera de América, tal y como sucedió con el resto de danzas urbanas cuya cultura ha ido creciendo en otros territorios. La danza del *house* salió de los clubs para seguir siendo bailada en las calles de las ciudades, en las fiestas privadas y públicas, juntándose con otros discursos dancísticos urbanos. Generalmente esta danza no se secuencia en unos determinados movimientos, se encuentra en el estado más libre, es más individual. Se baila en grupo, pero cada danzante realiza los movimientos que desea según sienta la música que escucha.

Hoy en día se observan a los danzantes bailar en las pistas de las discotecas que ofrecen esta música, en las calles de las ciudades y en las academias que han apostado por su enseñanza, pero también se ha incluido este discurso en la *battle* o batallas dancísticas de todos los estilos urbanos, muchos de ellos cobijados bajo el paraguas de la

cultura *Hip Hop*. Silvia, bailarina e integrante de la asociación cultural Let's Grow, afirma en la entrevista nº 13 (Anexos):

El espíritu del *house dance* no son las batallas, ni son las escuelas de baile con clases regladas. El verdadero espíritu son las fiestas de los clubs y el baile libre, que son de donde surgió, esa es la verdadera esencia. Siempre con música *house, deep-house, soul-house* y variantes... En cuanto a las grandes influencias del *house dance* encontramos a: Kaheem, Brian Green (N.Y), Caleaf (N.Y), Voodoo Ray, Ejoe, Sekou (EEUU), James Cricket (EEUU), grupos como los Serial Stepperz (Francia) y muchos más. (p.50)

El famoso bailarín Ejoe Wilson, nacido en el barrio del Bronx, reconoce que pasó de bailar *freestyle hip hop* a *house* porque este último le ofrecía más libertad en todos los sentidos, no estaba tan acotado como el *freestyle hip hop* (ya que era un discurso muy codificado y estaba siendo también “masificado” por la explotación que le dieron algunas marcas comerciales).



Ilustración 55. Ejoe Wilson bailando house. Fotograma extraído en Trax Magazine (2016).

Según el reconocido danzante Wilson, citado por Retaillau (2016), en los inicios del *house* se bailaba el conocido como estilo *jacking* donde predominaban los desplazamientos y los cambios de peso, este estilo era propio de Chicago, pero cuando llegó a Nueva York cambió su forma de bailar el *house* marcando más las puntas en el suelo y elevando los talones, como un derivado del estilo del *tap dance*⁵⁹. Los turistas viajaban para copiar el discurso y se empezó a cobrar por su enseñanza, poco después se exportó a Japón y Europa. Pronto empezó a trabajar como profesor de este discurso y formó parte de la

⁵⁹ Este estilo dancístico propio de los musicales se bailaba con chapas en los zapatos, marcando las puntas y los talones en el suelo. También es conocido como claqué.

reconocida escuela parisina *Just Debout*. En la actualidad esta escuela presenta uno de los campeonatos más importantes en diversas disciplinas de la danza urbana.

La introducción de este discurso urbano en España se localiza en la ciudad de Barcelona de la mano del bailarín Max One, en el año 2002, como una transición del discurso del *freestyle hip hop* a *house*, ya que esta nueva forma de bailar era desconocida en el territorio español, sólo se conocía la música, pero no había llegado la cultura ni el discurso dancístico. Max One, explica en la entrevista nº 60 (Anexos):

Básicamente nos tenemos que remontar al año 2000, 2001, entonces yo solo bailaba *break*, pero yo tenía una pareja que era gogó de discoteca y ella bailaba en clubs de *house*, y yo muchas veces la acompañaba de fiesta, entonces yo en esas fiestas ponían *house* y yo como ya bailaba *break*, pues me ponía a bailar *top rocks* y sin más. En el 2001 vi un vídeo de unos chicos de EE. UU, de un grupo de *break*, y al final del vídeo había una especie de especial, que salían unos chicos bailando algo con música *house* que parecían *top rocks*, pero no eran *top rocks*, y me llamó la atención porque era algo muy parecido a lo que hacía yo. Entonces descubrí que eso era *house*. Después estuve en la *Battle of The Year 2001*, estuve en directo viendo cómo ganaban Wanted, que mezclaban el *breaking* con *hip hop* y con *house*. Hice un viaje a París con ellos, estuve bailando un mes y medio con la gente de Wanted, y a partir de ahí empecé a empaparme de lo que era el *house*, de dónde venía, de la cultura *house*, y empecé a practicarlo aquí en Barcelona. En ese momento tenía un grupo coreográfico que bailábamos *hip hop*, y empecé a introducir el *house* con ellos y también el *freestyle hip hop*, más o menos a la vez, en el año 2002 y/o 2003. (p. 249)

Los primeros profesores que empiezan a enseñarlo fueron el propio Max One (Máximo Piedra), Misty-K (Karol Galindo), Madame Machine (Rocío Baena) y el francés Benoit en la escuela de Ana Sánchez en Barcelona. Jor.G., explica en la entrevista nº 50 (Anexos):

Aquí en España uno de los primeros bailarines de *house* es un chico de Barcelona que se llama Max One, y fue quien organizó el primer *Just Debout*. La introducción del *house* en España ha venido generada a través de los eventos, campeonatos, etc. A través de estos eventos la gente ha percibido ese estilo de baile y hay gente que ha empezado a practicarlo. Realmente no hay mucha gente en España que baile *house*. Creo que en España hay mucha gente que baila *house*, pero entrena *house*, es decir, no hay gente que acuda a los clubs, que genere o esté creando la cultura *house* auténtica. (p. 206)

Más tarde se incorporó Jor.G. (pareja dancística de Karol Galindo) también en Barcelona y Said Bensani (Tanshy) que además de ser de los docentes más reconocidos en estilos *funk* (como *popping* o *locking*) lo es del discurso *house* en València, y lo disfruta tanto en el aula como en las fiestas ibicencas. De estos maestros han surgido nuevas generaciones como Silvia Sahuquillo de la asociación Let's Grow.

La familia en las *houses* y la escena *ballroom* en el discurso dancístico del *voguing*.

Kiki houses en España.

Recuerdo que mi padre me dijo: `Tienes tres cosas en contra de la vida. De por sí todos los negros tienen dos: que son negros y que son hombres. Pero tú además eres gay, lo vas a pasar muy, pero que muy, mal. Vas a tener que tener mucha fuerza para salir adelante. (Willi Ninja [1987], reconocido bailarín de *voguing* citado por Lasén [2016])

Hay danzantes que comunican que el origen del *voguing* se emmarca en los presos gays de los años veinte, quienes “competían” entre ellos imitando las fotografías de las revistas de moda *Vogue* que llegaban a prisión. Alex, bailarín de *voguing*, explica cómo fue la danza hasta consolidarse en los años ochenta, en la entrevista nº42 (Anexos):

Muchas de las personas que por circunstancias acababan en la cárcel y eran de estas condiciones, negra, latina o homosexual, en los años veinte y años treinta, en una cárcel de Nueva York, ahora no recuerdo bien el nombre, lo que pasaba era que estas personas dentro de la cárcel, batallaban entre ellas inspirándose en las revistas de moda que llegaban a la cárcel, en las que aparecían chicas posando, entonces ellos jugaban, batallaban a imitar las poses de las modelos de las revistas de moda, y de ahí surge el movimiento. Luego a partir de los años 60, este movimiento que inicialmente comienza en las cárceles, se traslada fuera, a los salones de baile de Harlem. (p. 159)

Como decíamos anteriormente en los años veinte emigraron los afroamericanos del sur al norte del país, afincándose en el multicultural barrio del Harlem que por aquel entonces empezó a ser reconocido por sus clubs nocturnos. Desde entonces el *swing* y el *jazz*, con sus derivados musicales evolucionaron junto con sus estilos dancísticos. En aquella época estaba el único club que permitía la entrada a la población de raza negra, el *Savoy Ballroom*, el club que vio nacer grandes bailarines sin distinción racial. Hacia los años 30 la figura de *drag queen*⁶⁰ aumentó la popularidad de los cabarets americanos. Shane (2009) explica que el Harlem fue el barrio “refugio” de muchos chicos gays, transexuales y lesbianas. En épocas pasadas la homosexualidad era vista como una desviación moral y era perseguida socialmente, la situación era todavía peor si además eras de otra raza que no fuera la blanca. Willi Ninja expuso en sus palabras, anteriormente citadas, la situación social en la que muchos de los chicos negros y gays tuvieron que sufrir en la América de aquel entonces. Los padres renunciaban a sus hijos al enterarse de su orientación sexual (homosexual), y muchos de estos jóvenes se veían abandonados a su suerte por las calles

⁶⁰ Esta terminología describe el hecho de que un hombre se vista como una mujer, adoptando el estereotipo femenino, muchas de las veces de una forma exagerada, caricaturizada y vistosa.

neoyorkinas, sus familias renegaban de ellos. El colectivo homosexual y transgénero empezó a agruparse en hermandades que se llamaron *houses*, aquí empezó la conocida cultura *ballroom*. En palabras de Pepper LaBeija⁶¹ en 1987, citado por Lasén en 2016, “una *house* es una familia para quien no la tiene”. Los jóvenes sin techo formaban parte de estas hermandades, de las que dependían de una madre y/o un padre ficticio siendo los que “lideraban” el grupo. Carmen Xtravaganza en 1987, citado por Lasén (2016): “Las *houses* son como una pandilla callejera de homosexuales, las pandillas se enfrentan en peleas callejeras, mientras que las *houses* de homosexuales se enfrentan en los desfiles”.

El nombre de estas fraternidades era el mismo que representaban los nombres de los bailarines (que en sus inicios eran *drags*⁶²) de mayor prestigio en las competiciones que ganaban, así nos encontramos con las siguientes: Ninja, Overness, Pendavis, Saint Laurent, Xtravaganza, Chanel, Corey, Dupree, Field, LaBeija, Lawong, Omni, Adonis o De LaMay. En sus inicios, se celebraban fiestas de *drags* en el nº 710 de Hamilton Lodge y eran conocidas como *balls*. Este colectivo competía en concursos de *drag queens* y luego desfilaban en los conocidos *ballrooms* o *balls*. Las competiciones de *drag queens*, se solían reflejar en las noticias locales como burdas fiestas donde sus asistentes iban enmascarados y/o disfrazados.



Ilustración 56. Pepper LaBeija, madre de la *house* LaBeija en 1987. Fotograma extraído en Lasén (2016).

⁶¹ Madre de la *house* LaBeija.

⁶² *Drag queens*.

El *voguing* se inspira básicamente en la moda, en el *glamour*, en las revistas, y en el mundo de “las pasarelas”. A pesar de que se inicia su gestación en los años setenta no es hasta los años ochenta cuando se consolida la cultura y el discurso, en Nueva York, tal y como lo conocemos hoy en día. Los *ballrooms* o *balls* eran fiestas o reuniones clandestinas donde la comunidad negra y latina gay se manifestaba como realmente necesitaba mostrarse, donde hacían realidad sus sueños de parecer algo que en la vida real les era difícil de conseguir. Se vestían de mujer, lucían ropa lujosa, mostraban con orgullo el uniforme militar... en ese espacio, con aquella gente, se valoraba aspectos de sus vidas que no eran valorados fuera de aquellas cuatro paredes.

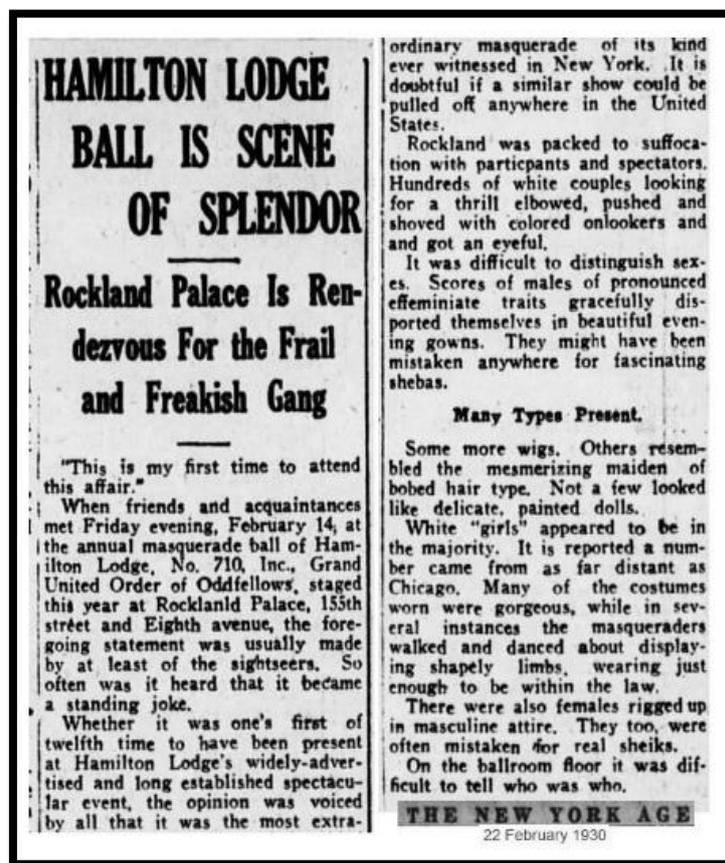


Ilustración 57. Periódico *The New York Age*. Feb. 22, 1930.

Los danzantes consideran los *ballrooms* (o *balls*) como desfiles donde se compete, utilizando muchas veces descalificativos a otros participantes, para obtener el reconocimiento y el respeto de la comunidad. Según Peeter LaBeija, citado por Lasén (2016):

El sueño y la ambición de las minorías es vivir y verse como se muestra a los blancos de Estados Unidos en los medios, ya sea en la TV, las revistas o el cine. ¿Qué es lo que más consumen las minorías? Dinastía y la familia Colby, todos tienen mucho dinero, todos tienen su propia casa, y

los niños de la publicidad de juguetes no juegan en la calle, sino en el jardín de su casa con la piscina de fondo. Estados Unidos es de los blancos. Durante los últimos 400 años, las minorías sobre todo la de los negros, fuimos protagonista de la modificación de comportamiento más importante en la historia de la humanidad. Nos privaron de todo y sin embargo aprendimos a sobrevivir. Por eso en los desfiles se hace tanto hincapié en que si logras plasmar el maravilloso estilo de vida de los blancos, como lucen, se visten o hablan, eres una verdadera maravilla.

En la actualidad, los *balls* son competiciones en las que los bailarines “desfilan” bailando al son de la música (mayoritariamente *house*) realizando movimientos que buscan las líneas con los brazos y manos, simulando las pinturas egipcias, el contorsionismo y se realizan caídas al suelo espectaculares. Estos desfiles-competiciones se dividen en diversas categorías para que todo el que quiera participar tenga cabida, puede ser: posados para la prensa, ropa deportiva de invierno de alta costura, de colegialas, el campo y la ciudad, con traje y zapatos, etc. Se trata de mostrar al mundo heterosexual lo que pueden llegar a ser en una realidad paralela. Quien hizo visible esta cultura fue Madonna con el vídeo musical de su canción *Vogue* en el año 1990, que mostraba el discurso con bailarines que posaban y bailaban. Con los años ha habido una gran apropiación cultural de la cultura *ballroom*, pues hoy en día encontramos *houses* por todo el mundo con diversidad racial y sexual. Nos encontramos con *houses* y con *Kiki houses* (que es una comunidad más reducida que la *house*) donde pueden reunirse integrantes de otras *houses* con intención de compartir el discurso y “pasarle bien”, según Alex, en la entrevista nº42 (Anexos, p.161).

En España se introdujo de la mano de Silvi ManneQueen (Silvia Rodríguez) bailarina multidisciplinar de danzas urbanas en Madrid que se formó en los clubs neoyorkinos en 2009; ha creado la comunidad ManneQueen impartiendo *workshops* y es considerada la “mom of Spain” (madre de España). En Barcelona Albert Le Waack en el año 2012. En la Comunidad Valenciana destaca la labor de Alex Sánchez, docente y bailarín, que perteneció a Internacional Kiki House of Dynamite (París) o Andrés García de Alicante. En la actualidad tenemos la Kiki House of Delicious en Zaragoza (creada en 2016), la Kiki House of F.A.B. en Madrid cuya “madre” es Silvi ManneQueen y, entre otras, la Kiki House of Crown en Málaga cuyo “padre” es Ilyak Visori Crown.

Orígenes del *krump*: la vida en los suburbios de Los Ángeles. Recepción en España.

Cuando no puedes pagar una factura sientes ira. Puedes canalizar tu ira en tu baile y expresarla de una forma positiva, porque lo estás expresando a través del arte, de la danza (...) el *krumping* es el capítulo doloroso de tu vida, de pena y de la angustia que la gente desconoce. (Tigh Eyez, principal creador del discurso en LaChepelle [2005]).

Los empobrecidos barrios afroamericanos del sur de Los Ángeles llevan sufriendo desde 1965, tras los disturbios de Watts⁶³ (barrio), una gran violencia callejera. Los incendios sucedidos en los disturbios hicieron mella en la forma de vivir y sentir de sus vecinos, que han crecido en una ola continúa de violencia, pandillas callejeras y drogas. En el documental *Rize* de David LaChepelle (2005) se reproducen las imágenes sucedidas en tales disturbios, que se repitieron en el año 1992 en Rodney King, donde persistía todavía en el 2002, el desgaste urbano y social de la zona. Igual que pasó en el Bronx (barrio neoyorkino), las pandillas callejeras dominaron el estilo de vida del vecindario, induciendo a los más jóvenes a pertenecer a estos colectivos que, en muchas ocasiones, sobrevivían de la venta de drogas y armas. Ante esta situación Tommy The Clown, en 1992, empezó un movimiento solidario sirviéndose del lema cultural del *Hip Hop*. Empezó a disfrazarse de payaso y bailar *freestyle hip hop* en las fiestas de cumpleaños de los niños, y poco a poco fue “reclutándolos” en su grupo de baile, nació el baile del *clowning dance*. Organizaba los cumpleaños más vistosos y divertidos en el barrio, con la música a todo volumen, mientras enseñaba su forma de bailar para hacer olvidar a los más pequeños el entorno que les envolvía. Muchos jóvenes decidieron ser payasos como Tommy, creándose así multitud de grupos de payasos que bailaban, alejados de las pandillas y las drogas, para “reconducir” sus vidas, en muchos casos maltrechas. Al igual que pasó años atrás en el Bronx, la música y la danza se convirtió en vía de escape hacia una vida mejor, al menos una vida más larga. Los payasos, pintaban sus caras y bailaban una mezcla de lo que ellos llaman “baile de *striptease*⁶⁴” y *clowning*⁶⁵. Pronto empezó a extenderse esta forma de bailar y se empezaron a formar grupos por todos Los Ángeles,

⁶³ Estos disturbios se desencadenaron por la tensión racial existente entre el colectivo negro, que reivindicaba equidad, y la policía que sobreponía los derechos del colectivo de raza blanca.

⁶⁴ En el documental *Rize* se refieren a él como a una danza en la que se flexionan las rodillas y se moviliza rápida y enérgicamente la pelvis, haciendo círculos o hacia delante y detrás. Hacen hincapié en mostrar su disconformidad de llamar esta danza *twerking*. Visualmente se asemejan mucho, pero nada tiene que ver con el origen del término que se sitúa en un contexto y localización distinta.

⁶⁵ *Clowning dance*.

hasta que uno de los grupos empezó a cansarse de vestirse de payaso, de sonreír sin tener ganas⁶⁶, y de esta forma recrearon el discurso en otro distinto, donde se mostraba un sufrimiento interno que reprimía su frustración ante la vida que les había tocado vivir.



Ilustración 58. Lil C y Tigh Eyez, pioneros de *krump*. Fotograma extraído en LaChepelle (2005).

Entre sus creadores está el bailarín Tigh Eyez, que junto a Lil C, Big Mijo, Dragon y Miss Prissy entre otros, nos relata en el documental *Rize* la forma de vida de su familia desestructurada y su manera de entender la danza, canalizando la ira, la agresividad y la violencia a través de la danza. Arvin “Tha Berserk Bijuu”, explica en la entrevista n° 72 (Anexos):

Mucha gente se sentía identificada con ellos y seguían, pero luego otra pequeña parte pensó que la vida es dura, y aunque quiera sonreír, no le sale, entonces sacó el derivado del *clown*, y del *clown* salió el *krump*, que fue la gente que lo hizo más tipo africano, se pintaba con caras de tribus y era un baile más intenso, más duro, era para sacar toda la ira y el sufrimiento que llevaban dentro. Esto pasó en el 98, 99, 2000. Y empezó a ser un boom a partir del 2005. (p.308)

Los movimientos del *krump* son enérgicos y exagerados e intentan acercarse a las danzas originales del pueblo africano, a las danzas de guerra, donde simulan peleas expresando con el cuerpo y con el gesto tal acción. El colectivo se denomina como *fam* (familia).

⁶⁶ Esta nueva recreación del *clowning* se empezó a gestar a partir del año 1998.

Gema, explica en la entrevista nº 40 (Anexos):

Cuando sacas a una persona de una banda, es como que la adoptas y tienes que sacarla de una manera en la que se sienta igual, pero sin matar y sin robar, entonces se le pone un nombre y se le da valores. Se crearon las `familias`. Si tú, por ejemplo, un día fallabas y aparecías en una pelea, te bajaba de rango. Ya no era por cómo bailabas, sino por cómo te comportabas, como un castigo. O incluso echarle de la familia. La gente está tan cogida al *krump* que deja de hacer esas cosas. Así nació, y se mantiene, pero en el modelo de encontrarse a uno mismo. (p.144)

Los danzantes se reúnen en lo que se consideran *fams* y dentro de cada una de ellas se encuentra un rango jerárquico organizado por el nivel de danza que tengas, los años que lleven bailando y/o los años en los que se está como mentor. El mentor crea un personaje y éste es aprendido por el resto del grupo. Conforme va avanzando esta similitud de roles se va cambiando de categoría. Arvin, mentor de la *fam* Krump Of Barna, en la entrevista nº 72 (Anexos, p.307) nos enumera las siguientes categorías, para los chicos: *infant, tiny, child, kid, baby, boy, young, lil, junior* y *twin*; y para las chicas: *princess, girl, lady* y *queen*. Y las ramificaciones de los nombres con *soulja, prince, mini, deuce* y (AKA) *x*. Solo puede considerarse a un danzante como docente capacitado para enseñar el discurso una vez alcanzadas las categorías superiores. Así, asumiendo los nuevos roles dancísticos, sucede la creación de nuevos personajes a interpretar y nuevas formas dancísticas que los definen.

El discurso se introdujo en España a través de la visualización del documental *Rize* de LaChapelle (2005) y en la posterior reproducción de videoclips⁶⁷ como ejemplo *Hung Up* de Madonna (2009) o *Galvanize* de Chemical Brothers (2011). En 2004 ya se conocía el discurso en las calles de Barcelona, ciudad que está más activa en este discurso, pero no fue hasta 2006 que se oficializó la primera *crew*, conocida como *Krump* of Barna. Al principio estuvo compuesta por tres miembros: Isabel García (Lady-DoomzDay Duende), D-Max y Gema Rodríguez (Lemon The Gatekeeper- LadyBerserk-SouljaBijuu-Twinn Krucial). Luego se crearon varias como *Suicide Squad fam*, entre otras. En la actualidad, se conoce esta misma *fam* como *Viking Movement*. En València empezó a conocerse de la mano de Jose Torres en el año 2009 con *Renegades VLC*. En Madrid nos encontramos con *Maddbuck fam*. En Murcia, *Murcia Panthers fam*. En Baleares hay movimiento del discurso, pero la *crew* ha desaparecido actualmente, formando sus danzantes parte de la de Barcelona.

⁶⁷ Consultar webgrafía para reproducirlo.

***Twerking*: movimiento dentro del *booty dance*. Recepción en España.**

Todos los rebotes (*bounce*) son simplemente rebotes. No hay necesidad de separarlos. Todos los tipos de personas gays, heterosexuales, ricos, pobres, negras o blancas vienen a mis espectáculos. ¡La gente sólo quiere salir, sacudir su culo y pasar un buen rato! (Big Freedia, principal referencia mundial del movimiento cultural del *twerking*, citada por Pikara Magazine [2017]).

Fiona McPherson, editora e investigadora de la revista *Time*, citada por abc.es (2015), explica que la utilización del término *twerk* es utilizada como sustantivo desde 1820, y como verbo desde el año 1901, significando la acción de mover el cuerpo torsionándolo, contrayéndolo y/o sacudiéndolo. El movimiento de glúteos y caderas utilizado en este discurso se ha encontrado dentro del repertorio de movimientos de danzas ancestrales, donde la cadera (tanto de mujeres como de hombres) se movilizaba en todas direcciones. Así observamos danzas africanas como el *mapouka*, una danza originaria de la Costa de Marfil donde las mujeres (en exclusiva) mueven sus grandes traseros sin mover las caderas⁶⁸. Encontramos similitudes también con el “baile de *striptease*”, descrito en el documental visionado del origen del *krump*, tratándose de una forma popular de bailar con sensualidad, movilizandolas caderas mientras el torso permanece semi-inmóvil y reclinado ligeramente hacia delante. También encontramos pasos muy parecidos en el discurso dancístico del *dancehall*, como ejemplo en el paso *puppy tail* o en el paso *bruck back*, donde se moviliza la cadera dibujando círculos, sin mover las rodillas. Pero el discurso conocido hoy en día como *twerking* se centra en el contexto de la *booty dance* en Nueva Orleans. En el año 1993, uno de los más reconocidos músicos de *bounce*, el Dj Jubilee, utilizó el término en su canción *Do the jubilee all*, cantando la siguiente estrofa: “like a bounce it, like twerk it, like a walk it, like a serve it, like a bounce it, like yeah a walk it, like a serve it, like a bounce it, like twerk it. Like a walk it, like a serve it, like a bounce it, like a serve it”. La traducción hecha por la autora sería: “Es como un rebote, como un torbellino, como un paseo, como un servicio, como un rebote, como un paseo, como un servicio, como un rebote, como un torbellino. Es como caminar, como servir, como rebotar, como servir”.

⁶⁸ Describen la danza en The New York times. *Dance Has Africans Shaking Behinds, and Heads*. Publicado por Norimitsu Onishi (2000).



Ilustración 59. *Twerk* reivindicando el referéndum de Catalunya en 2017. Fotograma extraído en Como el mar (2017).

Se escuchó tanto la canción que el término *twerk* formó parte del escenario de la *New Orleans bounce*, según la bailarina e investigadora Kim Jordan en Ac (2016). La comunidad LGBT y Big Freedia se identifican con este escenario, en el conocido baile de *booty dance*. Esta forma de bailar engloba todas las formas posibles de mover la cadera, y los glúteos, con la música *bounce* y es un reclamo identificativo (en Nueva Orleans y cada vez más en el resto de territorios) para la comunidad LGBT. Big Freedia⁶⁹ es un referente musical y dancístico que promueve el discurso ensalzando el empoderamiento femenino y la libertad sexual. El *twerk* dentro del baile *booty dance* es un movimiento en el que se moviliza la cadera y los glúteos, a la acción del movimiento, y es bailado tanto por hombres como por mujeres. El *twerk* se popularizó a nivel mundial con la aparición de Miley Cyrus durante los premios de la MTV en 2013, y se conoce a juicio de Kim Jordan, citada por AC (2016), erróneamente por el nombre de *twerking* cuando realmente debería de llamarse *booty dance* ya que “*booty dance* es el género y *twerk* es solo un movimiento dentro de ese estilo”. En esta tesis, se entiende que el término *twerking* se ha apropiado de la forma de expresión del *booty dance*, reformulando sus movimientos como propios, y manteniendo su historia⁷⁰ y el sentido de la danza con la liberación sexual. En España las máximas referencias dancísticas son Kim Jordan, en Barcelona, que desde el año 2003 lleva impartiendo clases. En Madrid, Irie Queen que compagina el *twerk* con el discurso dancístico de *dancehall* y Lirios Pastor en València (que encabeza el movimiento Twerk-Up).

⁶⁹ Big Freedia es un reconocido músico bounce (el *hip hop* propio de Nueva Orleans).

⁷⁰ En muchos de los centros donde se imparte *twerking* no conocen ni la historia ni la cultura, tan sólo lo trabajan como una mera disciplina deportiva, como el acto de mover la cadera rápidamente y en todas las direcciones posibles.

Orígenes del *electro dance* y recepción. Referentes dancísticos

Para mí el *electro* significa 'expresarte'. Yo dependiendo del día que tengo, me expreso de una forma o de otra. Es como el boxeo, una forma de desahogarte. La verdad es que cuando terminas te sientes bien. Ache. Entrevista nº 29. (Anexos, p.111)

El *electro dance* es un discurso dancístico urbano que se nutre de la música *techno* o *electro house*. Su danza se presenta con una rápida, enérgica y frenética dinámica de movimiento basada principalmente en la técnica de brazos. Ésta se asemeja a la de otros estilos urbanos como por ejemplo el *voguing* o el *waacking*, de hecho, movimientos descritos en estos estilos urbanos han sido apropiados y recreados para introducirlos dentro del nuevo discurso dancístico del *electro*. Principalmente toma elementos básicos de la técnica dancística conocida como *glowsticking*⁷¹ que trata de la rápida movilización de las manos mediante la articulación de las muñecas (dibujando ochos) y de movimientos que se asemejan a pasos referentes del *Hip Hop*. Esta hibridación dancística se debió al alto impacto que tuvo la introducción de la cultura *Hip Hop* en estas nuevas tendencias musicales del *electro house*. Como ha pasado en otras danzas urbanas nacientes de la "cultura club", ha pasado a formar parte de la danza urbana y, en la actualidad, se visualiza en las calles de nuestras ciudades junto con otros discursos urbanos.

Este discurso dancístico se desarrolla a partir de la reproducción de la música *electrónica* que se escuchaba en los clubs de París (Francia). En los años noventa⁷² ésta se bailaba de forma muy simplificada, sólo se empleaban los pies, y a lo largo de la década empezaron a mover los brazos y las manos. En julio del año 2000 en Berlín, en la manifestación contra la creciente comercialización de la cultura llamada *Fuckparade*, se hizo la grabación no autorizada del primer bailarín que bailaba música *electrónica* con los brazos y con las manos. A pesar de desconocer al danzante, las redes le llamaron *Techno Viking*, y expresaba la dinámica musical con la fuerza de brazos y manos y esto revolucionó la forma de bailar. Se pasó de realizar movimientos libres a buscar movimientos que representasen figuras geométricas. La música empezó a hacerse notar en los clubs franceses desde principios del año 2000, pero no es hasta finales del 2006

⁷¹ Los danzantes de este discurso entienden este concepto con el de la libertad de movimiento de las manos.

⁷² Según la conferencia que impartió Spoke (una de las grandes referencias del discurso). Move&Prove International (2016).

cuando el *electro dance* nació como resultado de la hibridación entre los estilos dancísticos de tres clubs parisinos: *Metrópolis*, *Redlight* y *Le Mix*. En el primero predominaba la técnica de brazos, en el segundo la técnica de pies y en el tercero la repetición de movimientos frente a los espejos del local. Furió, en la entrevista nº 18 (Anexos):

Los primeros movimientos aparecieron porque la gente llevaba brazaletes de neón e intentaban repetir las líneas y efectos de la iluminación, y los láseres de la discoteca. Gracias a YouTube empezó a ir más gente de París a estos clubes, interesada en este movimiento. A partir de ahí se creó una pequeña comunidad de bailarines, que destacaban por el conocido logo en su camiseta o la vestimenta, los cuales bailaban en la calle y en las discotecas. (p. 70)

El *electro dance* se conoció gracias a unas fiestas que se organizaban en estos clubs para promover el estilo musical electrónico bajo el nombre de *tecktonik* según Furió (Ibid, p.69) utilizando un “juego de palabras con la teoría de la tectónica de placas”. Los pioneros de este discurso dancístico fueron bailarines como: Majestik, Calimero, Jey Jey, Fares, Static, Spoke, Jo clubber Fou, Flash Love y Siass. La rápida difusión de este nuevo discurso dancístico que se estaba poniendo de moda fue a través de la repercusión que tuvo la visualización de unos videos en internet. Una de las primeras visualizaciones de *electro* que se hacen en YouTube es cuando el danzante Jey Jey se grabó⁷³, bailándolo en el garaje de su casa, en noviembre del año 2006.



Ilustración 60. Jey Jey, bailando en el garaje de su casa. Primer vídeo de electro dance en YouTube. Fotograma extraído en JeyJey 91 (2006).

⁷³ Consultar webgrafía.

Los danzantes empezaron a dibujar con sus brazos trayectorias y formas voluminosas, imaginando los electrodos de un átomo, tomando el núcleo de éste con el cuerpo del bailarín y todo lo que le rodea con sus movimientos. Esto hace que la capacidad de movimiento del bailarín sea infinita. Este hecho marcó un antes y un después, ya que el discurso se viralizó y traspasó las fronteras francesas para llegar a todo el mundo, los danzantes empezaron a bailar imitando los objetos, cubos, pelotas o incluso haciendo poses fotográficas. A partir de aquí, la gente empezó a bailar de forma singular, adaptando el discurso a su forma de entender la música y a las emociones que en ese momento tenía el danzante. En una conferencia que tuvo lugar en Rusia el 22 de abril de 2016, Spoke, citado por Move&Prove International (2016), menciona cuatro dimensiones a tener en cuenta: tiempo, espacio, velocidad y energía.



Ilustración 61. Spoke, reconocido danzante de *electro dance* en el año 2016. Fotograma extraído en Move&Prove International (2016).

Otro videoclip importante en la difusión y conocimiento del *electro dance* fue el de Yelle con la canción *À cause des garçons*. Ache en la entrevista nº29 (Anexos) afirma que a partir de entonces: “este estilo empezó a desarrollarse increíblemente rápido. Desde alrededor de cien personas con las que contaban estas fiestas pasaron a ser alrededor de dos mil, que no eran todo *clubbers* y tampoco eran todo bailarines por supuesto” (p.70). Los *Dj*'s más famosos pinchaban en estas fiestas y eso provocaba un mayor número de público, lo hacía mucho más atractivo.

El nombre de *tecktonik* pasó a ser muy conocido hasta el punto de registrarse como una marca que comercializaba con camisetas, gorras, etc. Todo vinculado a la nueva

danza de moda. La marca creó un grupo dancístico llamado Eklesiast e incluyó a varios de los pioneros del *electro* anteriormente citados. Se realizaban fiestas *tecktonik* por doquier, anunciando sus nuevos productos, con afán de ganar dinero. La apropiación, recreación e hibridación de las danzas que se bailaban en las mencionadas fiestas *tecktonik* dieron lugar al discurso que hoy nos ocupa como *electro dance* en España. Furió en la entrevista nº 18 (Anexos) refiriéndose al ambiente músico-dancístico:

En la discoteca *Metrópolis* había fiestas de distintos tipos de música: *electro, house, hardstyle* (...) por eso la gente bailaba diferentes estilos (*vertigo, shuffle, hardstyle, jumpstyle*) los cuales podemos nombrarlos como los básicos del *electro dance* porque todos estos fueron una gran influencia. Había muchos bailarines diferentes, pero después de la popularización de los medios de comunicación todo se mezcló, dando paso al nombre *electro dance*.

La primera técnica de pies utilizada provenía de la recreación de pasos de *freestyle hip hop* y la técnica de brazos de la recreación de estilos como *waacking* o *voguing* (estilos bailados con aspecto más femenino) entre otros. Hasta entonces era considerado una danza de club hasta que, según Furió (Ibid, p.70):

A finales de 2007, Youval, Steady y Hagson, bailarines de peso en la cultura *Hip Hop*, crearon *Vertifight* con una finalidad y mensaje distinto. Ellos querían hacer evolucionar la cultura y estimular el intercambio de baile e información entre bailarines y enseñarles el camino correcto para crecer. Por ejemplo, en *Vertifight* había muchos bailarines que habían bailado *Hardstyle* antes, la música *electro* no es tan rápida y le da un aspecto más natural. *Vertifight* fue, ha sido, y es el evento más importante de concentraciones, batallas y campeonatos de *electro dance* a nivel mundial.

Es entonces cuando se incluyó este discurso dancístico dentro de la cultura propia del *Hip Hop*, compartiendo ideas culturales y personales como es el sentimiento de pertenencia a una comunidad, de compartir y de disfrutar a través de esta nueva forma de expresión. Pero también ha estado ligado al mundo de los campeonatos, donde la competición y la ambición de ganar hizo mella en los valores culturales de la comunidad *electro*, olvidando compartir y disfrutar del discurso, y centrándose en obtener los primeros premios. El campeonato organizado por *Vertifight* a primeros del año 2010 hizo crecer la comunidad *electro* a nivel mundial. La moda del *tecktonik* confundió, al principio, a los danzantes que querían incluirse en esta comunidad cultural, y que compartía los valores del *Hip Hop*, hablando de sus orígenes y recordando lo más importante, la razón por la que el danzante de *electro* baila es porque se siente bien, disfruta con ello, más allá de las marcas comerciales que quisieron apropiarse de una nueva forma de expresión dancística.

Ache, en la entrevista nº 29 (Anexos), compara los primeros campeonatos con los actuales:

El cambio comparando los primeros campeonatos, con los actuales, es que los primeros eran más potentes, estaban organizados por gente que vive de eventos a nivel europeo, vieron la repercusión del *electro* y apostaron por esos eventos. Antiguamente en los campeonatos se hacían filtros, los eventos enteros, y hacían una cosa que se llama mil por cien, que es que a micrófono abierto sube con el *speaker* y pide una batalla concertada, generalmente generaba mucho morbo porque la gente que tenía roce o pique se hablaban unos minutos y pedían batalla; la otra tenía que responder por el micro si aceptaba o no, y contestarle con otras palabritas. Hoy en día los eventos han cambiado y molan más (...) Los eventos actuales son más variados y se alargan más, aunque haya menos gente. Antes había varios rangos de baile, no estaba bien visto que alguien sin nivel pidiera un mil por cien batalla con otro de más nivel, hoy en día no pasa esto, sí se pide. Generalmente hay pocos profesores que enseñen bien las danzas urbanas porque enseñan su baile y coreografía y los que te enseñan la actitud del *electro*, su rollo, cómo sentir la música y a disfrutar bailando olvidándose de las competiciones. No pensar en pasos o *combos*⁷⁴ sino cómo jugar y disfrutar (...) como cuando bailábamos en las batallas, intentando transmitir esas sensaciones y disfrutar con el baile. (p.107)

Los campeonatos son vitales para que la danza urbana crezca, toda la comunidad perteneciente al *electro*, con independencia de sus lugares de origen se reúnen en estos eventos para compartir y “crecer” juntos; antiguamente se tenía una visión más competitiva del evento, los grupos querían ser los mejores y ganar, no se paraban a compartir, ni enseñar los pasos ni las experiencias a los más jóvenes. Esto hoy ha cambiado, los campeonatos al durar más días vienen diseñados para realizar *masterclass* y *jams*, haciendo crecer la cohesión de toda la comunidad *electro* junto a comunidades de otros estilos dancísticos. Hace años la comunidad *electro* era tan numerosa (según Ache, entrevista nº 29) que por logística se reunía solo la comunidad, ya que eran tantos los participantes que no quedaba espacio ni tiempo para poder “batallar” junto a otras comunidades. Después del *boom*, el número de bailarines de *electro* ha bajado considerablemente y es por eso que ahora, más todavía, se ha integrado por completo en la cultura *Hip Hop* y comparte espacios y batallas con el resto de comunidades *undergrounds* pertenecientes a la danza urbana. Los grupos referentes en España son: Beat Mode en València; y Bloodline, Rykiness y Electro Hope BCN en Barcelona.

⁷⁴ El danzante se refiere a la combinación de determinados pasos o movimientos, configurando una secuencia dancística predeterminada.

3. METODOLOGÍA.

La investigación de este trabajo adopta la perspectiva antropológica, nutriéndose también de la ciencia de la sociología, y como tal, de una realidad heterogénea y característica. Beltrán (1986) expresa:

No todas las teorías, no todos los métodos son utilizables en general, sino la teoría o el método adecuados al objeto de conocimiento. Y en la medida en que la realidad social, como objeto de conocimiento de la sociología está compuesta de una variedad de objetos muy diferentes entre sí, es ella misma quien impone que la sociología sea epistemológica, teórica y metodológicamente pluralista, rechazando al mismo tiempo toda pretensión de integracionismo teórico (p.27).

Los datos objeto de estudio se recogieron, desde un primer momento, a partir de la consulta de bibliografía, webgrafía y archivos audiovisuales. Una vez configurados los dos primeros apartados de esta tesis, se procedió a la configuración de un diario de campo, para realizar anotaciones mediante la observación directa e indirecta del discurso dancístico urbano, una propuesta de entrevista semiestructurada y un cuestionario. Este estudio se ha realizado siguiendo dos líneas de investigación: *El cuerpo en el discurso de la danza urbana y panorama actual de la danza urbana en España*. La metodología utilizada en la primera línea de investigación ha sido cualitativa, centrándonos en un método etnográfico. En el estudio, al tratarse la danza como un conjunto de discursos dancísticos que se expresan de forma no verbal a través del movimiento del cuerpo de sus danzantes, se ha utilizado una metodología descriptiva para investigar la clasificación de los códigos o secuencias de movimiento que configura cada uno de los pasos y/o las técnicas de cada danza. De esta forma, se pueden entender las características fundamentales que codifican el lenguaje corporal de la danza urbana en sus diversos discursos. El diseño de investigación descriptiva de este apartado implica el método científico de observar y describir al sujeto analizado, sin interferir sobre él de ninguna forma. Esta parte de la tesis se interesa por la expresión del discurso dancístico, representado en su contexto habitual. Por otra parte, en la segunda línea de investigación, se han utilizado técnicas que pertenecen a la metodología cuantitativa y a la metodología cualitativa a través del estudio de unas variables planteadas específicamente para investigar el perfil de los danzantes urbanos en cada uno de sus discursos dancísticos. Para el análisis de los datos obtenidos en las entrevistas y en el cuestionario propuesto se han utilizado, posteriormente, los programas informáticos Atlas.ti, SPSS y Excel.

A continuación, se muestra un cronograma del estudio dividido por trimestres:

CRONOGRAMA DEL ESTUDIO														
	2015				2016				2017				2018	
ACTIVIDAD/TRIMESTRES	4º	1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º	1º	2º	3º	4º	1º
Consulta de bibliografía, webgrafía y archivos audiovisuales.	■	■	■	■										
Redacción de los apartados 1 y 2.				■	■							■		
Redacción de entrevista semiestructurada y cuestionario online.				■										
Entrevistas personales a danzantes urbanos y transcripción (Total de 83 entrevistados)				■	■	■	■					■		
Lanzamiento de un cuestionario online. Promoción en Facebook y en Google Drive. (Total 125 respuestas)					■									
Observación directa. Fotografías, vídeos y anotaciones en el diario de campo:						■	■	■						
València						■	■	■						
Barcelona						■								
Alicante												■		
Madrid												■		
Redacción final del apartado 3												■	■	
Análisis de datos: entrevistas y cuestionario (con programas informáticos Atlas.ti y Spss)												■	■	
Redacción de los apartados 4 y 5 (Análisis y resultados)													■	
Redacción del apartado 6 (Conclusiones)														■
Revisión y corrección de los textos								■	■	■	■	■	■	■

3.1. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN: EL CUERPO EN LA DANZA URBANA.

Técnicas de observación y obtención de la información.

Los datos necesarios para llevar a cabo este estudio se han obtenido a partir de la observación de la danza urbana en sus diversos discursos dancísticos, así como de entrevistas a los danzantes más representativos en nuestro país que han ayudado en el entendimiento de la clasificación y la nomenclatura de los pasos y/o técnicas dancísticas utilizadas. En el diario de campo se hacían anotaciones del movimiento, de cada uno de los pasos básicos y/o técnicas de las danzas, y se preguntaba a los danzantes posibles dudas referidas al mismo, al origen de los términos utilizados y las variantes dancísticas.

Para la obtención de la información en el estudio del cuerpo y su movimiento se localizó en primer lugar a los referentes en danza urbana en la provincia de València, en el discurso más visible en la ciudad, el *breakdance*. El primer grupo al que se investigó fue el grupo de *breakdance* ubicado en Alacuás (València) y conocido como Special K. Fue posible contactar con ellos a través de Mar Blanch, concejal del ayuntamiento, que consiguió el contacto telefónico de uno de sus fundadores, Jorge Salas. Este es de los grupos urbanos más antiguos que quedan en la provincia Valenciana. Me presenté a ellos en diciembre de 2016, y al comentarles el objeto de estudio de esta tesis doctoral, accedieron amablemente a todo cuanto necesitaba para desarrollarla; se empezó, anotando en un diario de campo, la clasificación y codificación del movimiento en el discurso del *breakdance*. Acudí en las siguientes semanas al lugar donde bailan, de lunes a domingo a partir de las 19.30 h. en *el passatge* de Alacuás. Jorge Salas me dio el contacto telefónico de la asociación de *Hip Hop Let's Grow*, con sede en València, que integra diversos discursos dancísticos urbanos. A través de Rachel Lady Zhaf (docente y danzante de danzas urbanas), se contactó con referentes dancísticos de otras danzas urbanas y de comunidades autónomas. Asistí a los lugares donde los danzantes practican los discursos, al tinglado que está en el puerto de València, a la parada de metro de Bailén en València, al Macba en Barcelona, la explanada de Alicante y a la parada de metro Nuevos Ministerios en Madrid. La asistencia a *battles* (batallas) de danza urbana hizo posible contactar con otros danzantes, y poco a poco se fue tejiendo la red de danzantes urbanos que me cedieron parte de sus experiencias personales para que quedasen plasmadas en este estudio. En definitiva, se contactó con los referentes pioneros de los diversos discursos urbanos en el territorio español y con los danzantes que practican el

discurso en espacios urbanos. A partir de aquí, ha sido fundamental la visualización de la danza en su totalidad, desde la práctica dancística de sus fundadores, a través de videos colgados en internet, hasta la visualización en directo de la práctica dancística actual. Se estuvo visualizando y anotando los discursos urbanos hasta mayo de 2018, para su posterior análisis, a excepción del discurso dancístico del *twerking* en el que se utilizaron fotogramas de vídeos colgados en internet, después de hablar con la danzante que lo baila.

VARIABLES DEL ESTUDIO CORPORAL EN LA DANZA URBANA.

El análisis de movimiento en la danza urbana, que ocupa el estudio de esta tesis, ha sido analizado desde esta perspectiva: **Clasificación y descripción de la secuenciación de movimientos** ejecutados en cada uno de los pasos básicos y/o técnicas de los diversos discursos dancísticos urbanos. La clasificación se configuró de la siguiente forma: en primer lugar, se seleccionó, en base a su experiencia dancística, unos danzantes referentes en cada danza para la muestra (a través de fotografías) del movimiento. A partir de aquí, fue configurándose una base de datos con el registro de los pasos básicos y/o técnicas más importantes en los diversos discursos dancísticos que fue ampliándose según iban apareciendo otras nuevas formas de movimiento, a partir de la visualización de otros danzantes, y/o en otros contextos espaciales. En cuanto al análisis corporal, los indicadores categorizados y observados han sido: la movilización del tronco, de los brazos, de la cadera, de las piernas, del apoyo del peso del cuerpo y el gesto del danzante (si es de relevancia para el discurso). El análisis del movimiento no ha podido ser tratado con programas informáticos debido a la extensión del estudio que esto supondría, por eso se propondrá el mencionado tratamiento informático como futura línea de investigación.

RECOGIDA DE DATOS Y TRATAMIENTO DE LA INFORMACIÓN.

Previa autorización en el tratamiento de sus imágenes, se grabó y/o fotografió a los danzantes en su práctica dancística con cámaras de alta calidad. La gran mayoría de imágenes adjuntas en este estudio fueron cedidas por el fotógrafo profesional Pedro Galisteo, aunque también se observan imágenes retratadas por la autora. Esto se llevó en práctica con todas las danzas urbanas a excepción del discurso de *twerking* que, por motivos de calidad de imagen, se muestran los pasos con fotogramas extraídos de vídeos YouTube de nuestra danzante referente, y entrevistada en esta tesis doctoral, Irie Queen.

Se anotó la nomenclatura de los movimientos codificados en cada uno de los pasos, así como la descripción de la secuenciación de movimientos que configuran mencionados pasos y/o técnicas, con la finalidad de reconocerlos e identificarlos en cada discurso urbano. A través de la observación directa, y de algunas grabaciones cedidas por los danzantes, se ha anotado el análisis que ocupa la segmentación corporal del danzante, su gesto, el espacio y la dinámica de movimiento que utiliza en su práctica dancística.

3.2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN: PANORAMA ACTUAL DE LA DANZA URBANA EN ESPAÑA.

Técnicas de obtención de la información: entrevista y cuestionario.

Los datos necesarios para llevar a cabo esta investigación se obtienen a partir de entrevistas realizadas a los danzantes más representativos de la danza urbana en España y a través de un cuestionario estructurado como instrumento de medición. Desde que se inició el trabajo de campo del objeto de estudio en enero de 2017, se ha ido confeccionando una red de contactos primarios y secundarios (dependiendo del tiempo que llevan practicando el discurso urbano y el nivel de conocimiento del mismo) de los cuáles se ha ido investigando, a través de sus entrevistas, los orígenes del discurso en el territorio español (mostrados en el apartado dos), y las motivaciones que han impulsado al danzante urbano a pertenecer a una cultura importada desde otros contextos socio-culturales, a compartir sus valores y sus formas dancísticas.

Por un lado, las entrevistas, con un total de **ochenta y tres entrevistados** en diversas comunidades españolas, fueron grabadas, registradas y transcritas a papel. Por otro lado, se publicó de forma online un cuestionario que estudiaba el perfil y las opiniones de los danzantes urbanos, tuvo una respuesta de **125 participantes**. La promoción del cuestionario se hizo vía Facebook (lugar donde confluye gran parte de la información de la danza y donde se publican los eventos dancísticos, etc.) y a través del contacto directo de la autora con los danzantes que observaba en directo, solicitando la participación del máximo número de danzantes urbanos. El cuestionario ha estado en activo hasta el mes de septiembre de 2018 (inclusive) y ha tenido una respuesta total de 125 participantes (todos son mayores de edad), de los cuáles 3 de ellos no respondieron a todas las cuestiones planteadas.

Las variables del estudio y participantes: Entrevista semiestructurada y cuestionario.

Por un lado, se formuló una **entrevista semiestructurada** para observar principalmente el contexto en el que el danzante aprendió el discurso, dónde y con quién lo comparte en su práctica dancística, y qué sentimientos y opiniones tiene al respecto de la composición dancística actual. Seguidamente se adjunta la estructura de la entrevista:

1. ¿Qué estilos urbanos bailas, qué estudios tienes, qué te ha llevado a conocer el mundo urbano...? ¿A qué *crew/fam/house* perteneces?
2. ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? (¿Si no...con cuál cultura te identificas?)
3. ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?
4. ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop* (o a la que te sientas que perteneces)?
5. ¿Cómo percibes la danza urbana en tu comunidad? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?
6. ¿Puedes decirme los nombres de tus referentes dancísticos?
7. ¿Hay alguna diferencia de estilo entre las mujeres y los hombres que practican la danza urbana?
8. ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?
9. ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?
10. ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?
11. ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?
12. ¿La crisis, y el momento actual de España, forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales? ¿Cómo ha afectado la crisis en tu danza urbana?
13. ¿Te ganas la vida con esto?
14. ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama, ¡a Bailar!* o *Got Talent*?
15. ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo?

Ilustración 62. Entrevista semiestructurada utilizada para el estudio del panorama actual de la danza urbana en España.

El estudio de estas entrevistas refuerza la descripción, los orígenes y la situación actual de los diversos discursos dancísticos urbanos en el territorio español. Algunas de las palabras de los pioneros españoles de estas danzas se reflejan en el apartado dos en forma de citas. Las principales variables a estudiar en las entrevistas son diversos aspectos relacionados con la profesionalización danzante, las herramientas de creación que utiliza

en su práctica dancística, el aprendizaje, la comercialización, el uso como herramienta social, y la significación de la danza urbana. El programa informático utilizado para este análisis es el **Atlas.ti**.

La codificación utilizada en el programa para agrupar las citas de los entrevistados, previamente seleccionadas y agrupadas posteriormente en redes, ha sido la siguiente (entre paréntesis se muestra el nº de frecuencias de las citas codificadas y la densidad, es decir la relación de este código con otros):

- **Profesionalización, proceso de creación y Comercialización del discurso:** *Comercialización negativa, Comercialización positiva* (34-4), el tratamiento del discurso a través de los medios de comunicación es positivo; *Danza de moda* (65-2); *Coreografía* (2-1), la creación dancística del danzante es a través de la secuenciación coreográfica; *Improvisación* (31-2), su creación dancística es a través de la improvisación; *Improvisación y coreografía* (30-3), el danzante utiliza la improvisación y la coreografía para su creación dancística; *Danzante amateur* (31-4), *Danzante profesional* (27-6), *Danzante semiprofesional* (12-4) y *Danzante multidisciplinar* (26-2).
- **Aprendizaje del discurso:** *Aprendizaje autodidacta* (59-3) y *Aprendizaje guiado* (16-3).
- **Danza urbana como herramienta social y Significación de la danza urbana:** *Empoderamiento del cuerpo* (7-3), *Expresión de superación personal* (42-6), *Igualdad de género* (7-2), *Integración social* (17-1), *Danza reivindicativa* (23-3), *Danza no reivindicativa* (37-4), *Respeto* (4-2), *Disciplina* (1-1), *autenticidad* (27-3), *Empoderamiento del cuerpo* (7-3), *Expresión de superación personal* (42-6), *Integración social* (17-1), *Libertad* (46-5) y *Pasarlo bien* (29-3).

Una vez codificadas las citas se agruparon en redes y se interrelacionaron los códigos; posteriormente se exportaron los resultados al estudio. En el lado superior izquierdo de cada una de las citas se indica el número de la entrevista y el párrafo al que pertenece. El programa analiza la frecuencia de las citas, en la totalidad de los documentos, y muestra los resultados obtenidos a través de la captación de imagen de las redes obtenidas.

Por otro lado, se propuso un **cuestionario** voluntario con respuestas abiertas, cerradas y de tipo Likert (cuyas respuestas responden a cinco ítems: totalmente en desacuerdo, en desacuerdo, ni de acuerdo ni en desacuerdo, de acuerdo y totalmente de acuerdo) con la finalidad de conocer más profundamente el perfil de los danzantes urbanos, sus datos personales y dancísticos, sus vivencias y sus motivaciones por la danza. Los programas informáticos para el análisis de los datos son: **Excel** (para extraer la información de Google Drive en forma de matriz) y *Spss* (para el análisis). El cuestionario se mantuvo en internet, de forma pública, a disposición de todos los danzantes urbanos. Se esperaba una muestra más grande de la que al final se ha obtenido, así que trataremos este análisis como punto de partida para futuras investigaciones, recogeremos estadísticamente los resultados para compararlos en futuras investigaciones con otras muestras que se nos presenten. Se observó, al principio, que muchos de los danzantes no disponían del tiempo y la voluntad necesaria para rellenar el cuestionario, así que finalmente se redactó uno de forma que no “intimidase” al danzante urbano y se configuró un cuestionario “más abierto”. Al tratarse de un cuestionario con diversas respuestas, se dispuso en dos partes: la primera, mostrada a continuación, trata de estudiar el perfil del danzante mediante un análisis descriptivo univariado. La segunda parte del cuestionario, trata de mostrar aspectos más relacionados con sus prácticas dancísticas.

Primera parte del cuestionario. Para dar coherencia al proceso de investigación de esta tesis, teniendo en cuenta que hay respuestas abiertas en el cuestionario, se han categorizado las distintas partes para ahondar en diversas reflexiones sobre el panorama actual del discurso dancístico urbano.

Cuestiones categorizadas para el análisis:

- En la cuestión nº 4, se va a categorizar como el lugar donde el danzante practica el discurso, así que se englobarán las respuestas por comunidades autónomas.
- En la cuestión nº 5, referida a los estilos de danza, se ha categorizado en los 11 discursos dancísticos urbanos objeto de estudio de este estudio.
- En la cuestión nº 6, se engloban las edades de los danzantes en cinco grupos:
 - Danzantes menores de 19 años ⁷⁵.

⁷⁵ Algunos danzantes tenían 17 años cuando rellenaron el cuestionario, pero cumplían la mayoría de edad en ese mismo año, por eso se incluyeron en el estudio.

- Danzantes de 19 a 25 años.
- Danzantes de 26 a 30 años.
- Danzantes de 31 a 35 años.
- Danzantes mayores de 35 años.
- En la cuestión nº 8, referida a los años bailados de los danzantes, también se engloba los años en periodos de cinco:
 - Entre 1 a 5 años.
 - Entre 6 a 10 años.
 - Entre 11 y 15 años.
 - Entre 16 y 20 años.
 - Entre 21 y 25 años.
 - 26 o más años bailando.
 - No sabe, no contesta.
- El punto nº 9, referida a los años de competición del danzante, no se ha reflejado en este estudio debido a la extensión del mismo. Estos datos se utilizarán para futuras investigaciones.

Las variables a estudiar en esta primera parte son:

- **Discursos dancísticos urbanos:** Porcentaje del registro de las distintas danzas urbanas en este estudio y los discursos dancísticos urbanos observados en las distintas comunidades autónomas.
- **Perfil del danzante de danza urbana:** Nivel de estudios de los danzantes urbanos según su sexo, el porcentaje de danzantes de danza urbana según su edad, el porcentaje de danzantes según su edad y su sexo y los danzantes femeninos y masculinos en los distintos discursos dancísticos urbanos, así como la experiencia dancística de los danzantes.

A continuación, se presenta en dos ilustraciones el cuestionario subido a la web:

CUESTIONARIO TESIS DOCTORAL	
<i>El lenguaje del cuerpo en la danza urbana: Panorama actual del discurso dancístico popular en España.</i>	
PARTE 1	
1. Nombre artístico (opcional): _____	
2. Nombre al grupo al que pertenezco: _____	
3. Lugar de nacimiento: _____	
4. Lugar de residencia: _____	
5. Estilo de danza urbana que practico: _____	
6. Edad: _____ años	7. Sexo: _____
8. Años bailando: _____	9. Años compitiendo: _____
10. Estudios: <input type="checkbox"/> No estudios	11. Estado civil: <input type="checkbox"/> Casado/Pareja de Hecho
<input type="checkbox"/> Escuela primaria, EGB, ESO	<input type="checkbox"/> Soltero
<input type="checkbox"/> Escuela Secundaria, Bachillerato	<input type="checkbox"/> Viudo
<input type="checkbox"/> Formación profesional F.P.	<input type="checkbox"/> Divorciado
<input type="checkbox"/> Universidad	

Ilustración 63. Parte 1 del cuestionario utilizado en el estudio.

PARTE 2
1. Considero que formo parte de la cultura <i>Hip Hop</i> .
2. Aprendí la danza urbana en las calles de mi municipio.
3. No aprendí la danza urbana en una academia privada de danza.
4. Considero esta práctica dancística como mi <i>hobbie</i> .
5. Considero esta práctica dancística como parte fundamental de mi vida.
6. Esta práctica dancística me ha hecho crecer como persona.
7. Bailar danza urbana ha evitado mi exclusión social.
8. Mi vida social ha mejorado desde que entré en el mundo urbano.
9. Dedicarme a la danza urbana me ha ayudado en mis problemas personales.
10. Utilizo música reivindicativa en mis danzas.
11. Memorizo una secuenciación coreográfica en mi práctica dancística.
12. Intento no sobresalir con mi danza por encima de mis compañeros.
13. Cuando bailo danza urbana me libero de mis problemas (económicos, religiosos, etc.)
14. Me gustaría que se reglase la danza urbana en academias de danza.
15. Estas danzas tienen sentido cuando se bailan en espacios urbanos.
16. Estas danzas no deben bailarse en espacios escénicos (teatros).
17. Todos los danzantes que practicamos danza urbana somos iguales independientemente de nuestro lugar de procedencia.
18. Tenemos un gran sentido de hermandad entre nosotros.
19. Expreso mi arte como protesta contra alguna característica social o política.
20. La crisis económica hace más visible la danza urbana.
21. La crisis económica potencia el movimiento <i>Hip Hop</i> .
22. Mi forma de vida es contraria a la cultura de masas y al capitalismo consumista.
23. La creación de programas televisivos de danza urbana desfavorece el espíritu de este colectivo.
24. He notado un gran incremento de compañeros que practican esta forma de entender la danza en los últimos años.
25. Además de la danza practico otra disciplina relacionada con el movimiento <i>Hip Hop</i> .
26. Expreso mis emociones a través de la danza urbana.
27. Me dedico profesionalmente a la danza urbana.
28. Busco mi remuneración a través de mi arte.
29. Busco el respeto de mi gente a través de mi arte.
30. La danza urbana pierde su esencia cuando se muestra como un producto comercial de moda.
31. La danza urbana se ha convertido en un producto de consumo.
32. ¿Qué expresa para ti la danza urbana?
33. ¿Cómo le ha afectado la crisis actual (económica, social y/o política) a la danza urbana?

Ilustración 64. Parte 2 del cuestionario del estudio.

Segunda parte del cuestionario. En esta segunda parte se analizan las cuestiones de diversas formas. Algunas cuestiones planteadas, se categorizan de la siguiente forma:

- En la cuestión nº 11, referida a las técnicas de composición dancística del danzante:

11. Memorizo una secuenciación coreográfica en mi práctica dancística.

- Improvisación (danzante que ha puntuado de 1 a 2).
- Improvisación y secuencias coreográficas (danzante que ha puntuado un 3).
- Secuencias coreográficas (danzante que ha puntuado de 4 a 5).

Otras cuestiones, al tratarse de preguntas abiertas, han sido categorizadas de la siguiente forma para su análisis:

- En la cuestión nº 32, referida a qué expresa la danza para el danzante:
 - No sabe, no contesta.
 - Libertad.
 - Arte.
 - Autenticidad.
 - Expresión de sentimientos.
 - Crecimiento personal.
- En la cuestión nº 33, referida a cómo ha afectado la crisis actual (económica, social y/o política) a la danza urbana:
 - No sabe, no contesta.
 - Efecto positivo.
 - Efecto negativo.
 - Ningún efecto positivo o negativo.

Las cuestiones de tipo Likert, teniendo en cuenta que los encuestados contestaron del 1 al 5 (totalmente en desacuerdo hasta totalmente de acuerdo), se han agrupado en determinadas dimensiones, y además se han categorizado posteriormente para dar coherencia al estudio. Las variables estudiadas, agrupadas en dimensiones, son:

- **Profesionalización del discurso** con el estudio de las cuestiones nº 27 y 28.

27. Me dedico profesionalmente a la danza urbana.

28. Busco mi remuneración a través de mi arte.

- **Relación entre los componentes de los grupos de danza urbana** con el estudio de las cuestiones nº 12, 17, 18 y 29.

12. Intento no sobresalir con mi danza por encima de mis compañeros.
17. Todos los danzantes que practicamos danza urbana somos iguales independientemente de nuestro lugar de procedencia.
18. Tenemos un gran sentido de hermandad entre nosotros.
29. Busco el respeto de mi gente a través de mi arte.

- **Comercialización de la danza urbana** con el estudio de las cuestiones nº 23, 30 y 31.

23. La creación de programas televisivos de danza urbana desfavorece el espíritu de este colectivo.
30. La danza urbana pierde su esencia cuando se muestra como un producto comercial de moda.
31. La danza urbana se ha convertido en un producto de consumo.

- **Otras disciplinas relacionadas con la cultura *Hip Hop*** con el estudio de las cuestiones nº 1 y 25.

1. Considero que formo parte de la cultura <i>Hip Hop</i> .
25. Además de la danza practico otra disciplina relacionada con el movimiento <i>Hip Hop</i> (<i>graffiti, Dj...</i>).

- **La danza urbana como herramienta de integración social** con el estudio de las cuestiones nº 5, 6, 7, 8 y 9.

5. Considero esta práctica dancística como parte fundamental de mi vida.
6. Esta práctica dancística me ha hecho crecer como persona.
7. Bailar danza urbana ha evitado mi exclusión social.
8. Mi vida social ha mejorado desde que entré en el mundo urbano.
9. Dedicarme a la danza urbana me ha ayudado en mis problemas personales.

- **Posicionamiento del danzante frente al conflicto** con el estudio de las cuestiones nº 10, 19 y 22.

10. Utilizo música reivindicativa en mis danzas.
19. Expreso mi arte como protesta contra alguna característica social o política.
22. Mi forma de vida es contraria a la cultura de masas y al capitalismo consumista.

- **Influencia de la crisis en la danza urbana** con el estudio de las cuestiones n° 20 y 21.

20. La crisis económica hace más visible la danza urbana.
21. La crisis económica potencia el movimiento <i>Hip Hop</i> .

- **Ocupación del espacio urbano** con el estudio de las cuestiones n° 2, 15 y 16.

2. Aprendí la danza urbana en las calles de mi municipio.
15. Estas danzas tienen sentido cuando se bailan en espacios urbanos.
16. Estas danzas no deben bailarse en espacios escénicos (teatros).

- **Aprendizaje en la calle** con el estudio de las cuestiones n° 2 y 3.

2. Aprendí la danza urbana en las calles de mi municipio.
3. No aprendí la danza urbana en una academia privada de danza.

El estudio de algunas cuestiones no se ha reflejado en esta tesis por los motivos siguientes:

- Cuestión n° 4, que se refiere a la danza urbana como *hobbie*, ya que se sobreentiende que en la dimensión de “Profesionalización de la danza urbana” se estudia intrínsecamente la dicotomía entre *hobbie*/profesionalización.
- Cuestión n° 14, referida al interés del danzante por reglamentar o no la danza urbana en las academias privadas, debido a la extensión del estudio. Esta cuestión podría incluirse en futuras investigaciones.
- Cuestión n° 24, referida al aumento o disminución de danzantes, debido a la extensión del estudio. Esta cuestión también podría incluirse en futuras investigaciones.
- Cuestión n° 26, referida a la expresión de emociones del danzante cuando practica la danza, debido a que la amplitud de emociones que el danzante puede expresar es demasiada para la extensión de este estudio. Esta cuestión sería interesante abordarla como futura línea de investigación para conocer las emociones expresadas en cada estilo urbano.

Recogida de datos y tratamiento de la información.

Por un lado, se entrevistó tanto a los danzantes referentes nacionales en cada discurso dancístico urbano como a los danzantes que practican la danza urbana en las calles. En este estudio se han observado danzantes que practican un solo discurso y danzantes que practican más de uno. Algunas entrevistas fueron concertadas con anterioridad previa llamada telefónica, pero la gran mayoría de ellas se realizó, *in situ*, en los lugares donde se reúnen los danzantes para compartir sus discursos, tras muchos días presenciándolos. Se presentaron algunos problemas al principio de la investigación, algunos danzantes (a los que no había contactado telefónicamente) no querían perder ni un minuto de su tiempo de práctica dancística en hacer entrevistas, sólo querían bailar. Después de comprobar mi implicación en la labor investigadora, y de asistir regularmente al lugar donde entrenaban, aquellos danzantes que se negaron al principio reconsideraron su decisión inicial y me concedieron la entrevista, entendiendo la importancia del registro de sus palabras en esta tesis, para las futuras generaciones de danzantes. En las “batallas” a las que asistí, en Barcelona y en València, contacté también con gente de otras comunidades que, a su vez, me dieron más contactos a nivel nacional. Los datos obtenidos en las diversas entrevistas han sido analizados mediante el programa estadístico Atlas.ti y expresados, mediante citas, en el apartado dos de este estudio. En el apartado cinco se expresan los resultados obtenidos a través de “redes” confeccionadas con el programa, así como las gráficas resultantes del análisis de las variables propuestas.

En cuanto a los cuestionarios, cabe decir que estuvieron el máximo tiempo posible a disposición de todos los danzantes urbanos y en el mes de octubre de 2018 se procedió a recoger las respuestas en una matriz Excel para su posterior análisis con el programa SPSS. La principal idea era recoger el mayor número de experiencias dancísticas, independientemente de su estilo urbano, edad o sexo para estudiar de una forma más veraz el panorama del discurso. En la redacción de las cuestiones se ha evitado preguntar aspectos particulares relacionados con la economía del danzante o con su ideología política debido a la naturaleza esquiva de los grupos urbanos respecto a estudios de esta índole.

4. ANÁLISIS DE DISCURSOS DANCÍSTICOS URBANOS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS.

En este apartado se va a mostrar el análisis de la primera línea de investigación de este estudio y su correspondiente discusión de resultados. Por un lado, el análisis del estudio del cuerpo en la danza urbana. En este análisis, para poder exponer más claramente los movimientos corporales, se ha decidido adjuntar fotografías del movimiento de cada paso y/o técnica dancística.

4.1. ANÁLISIS DEL ESTUDIO DEL CUERPO EN LA DANZA URBANA: PASOS Y TÉCNICA DANCÍSTICA.

Este capítulo abordará el análisis y la interpretación del movimiento del cuerpo en la danza urbana. Para esta labor se ha realizado una clasificación de los pasos o técnicas más representativas de los distintos discursos dancísticos urbanos, mostrándose la nomenclatura de sus pasos y/o técnicas dancísticas. El orden utilizado para cada uno de los discursos urbanos es el que hemos adoptado en apartados anteriores, clasificados por la fecha en la que se han originado o se ha reconocido como el nacimiento de cada uno de ellos en sus contextos espaciales originales. Este análisis ha sido posible gracias a la colaboración desinteresada de la asociación de *Hip Hop Let's Grow* (residente en València) en los discursos dancísticos de *locking*, *popping*, *freestyle hip hop*, *house* y algunos pasos de *breakdance*; de Rachel Lady Zhaf en el discurso de *waacking*; la *crews* Special K, Mighty Soul, y FlaValencia en el discurso de *breakdance*; de Rafa Ponferrada "Redvolcon" y Magalí Jou en *dancehall*, de Álex Sánchez en *voguing*, de José Torres y a la *crew* Krump of Barna en *krump*; de Irie Queen en *twerking*; y de la *crew* Beat Mode en *electro dance*.

NOMENCLATURA DE PASOS REFERENTES EN EL LENGUAJE CORPORAL DEL *LOCKING*.

En el discurso del *locking* se han encontrado pasos dancísticos cuya terminología corresponde con prácticas cotidianas, como decíamos anteriormente, con apropiaciones de gestos que se han convertido en danza. Como ejemplo, *Point* (señalar) o *Funky Guitar* (marcando el gesto de tocar la guitarra) o *Five* (el gesto de “chocar los cinco” en un saludo). También se han encontrado pasos vinculados al danzante que los creó, como ejemplo, *James Brown*, *Skeeter Rabbit*, *Scooby Doo*, *Alpha*⁷⁶ (asociados al cantante y a los danzantes de *locking* respectivamente). La nomenclatura de los pasos básicos que conforman esta lengua dancística, es decir, las “palabras” que conforman este discurso se muestra en el siguiente cuadro.

Alpha, Cracker Jack, Five, Funky Chicken, Funky Guitar, Funky Penguin, Groove, James Brown, Knee Drop, Leo Walk, Lock, Mashed Potatoes, Muscleman, Pace, Point, Rock Steady, Skeeter Rabbit, Scoobot, Scoobot Hop, Scooby Doo, Scooby Walk, Stop and Go, The Seek, Wich a Way.

A continuación, se muestran y explican los movimientos de cada uno de los pasos de *locking*. Para ilustrarlos se ha requerido de la colaboración de la bailarina y profesora de danzas urbanas Kachyna La Puenta (Kajena), miembro de la asociación de *Hip Hop Let's Grow*. Las imágenes fueron cedidas por el fotógrafo profesional Pedro Galisteo y fueron tomadas mientras la danzante practicaba el discurso en la Ciudad de las Artes y las Ciencias, en la ciudad de València. Para visualizar el discurso más ampliamente se accede a un listado de tutoriales a través del siguiente enlace web:

https://www.youtube.com/results?search_query=%23Lockingtutorials

⁷⁶ Referido al danzante de *locking* Alpha Anderson

1. *Alpha*

Descripción del paso: El danzante se coloca de cuclillas en el suelo con los brazos extendidos hacia delante y se impulsa hacia arriba para acabar apoyando sus manos en el suelo. Su mirada se dirige hacia el cielo quedando su espalda enfrentada al suelo y una de sus piernas estiradas en el espacio. Luego se impulsa de nuevo recuperando la posición en cuclillas y empieza de nuevo.

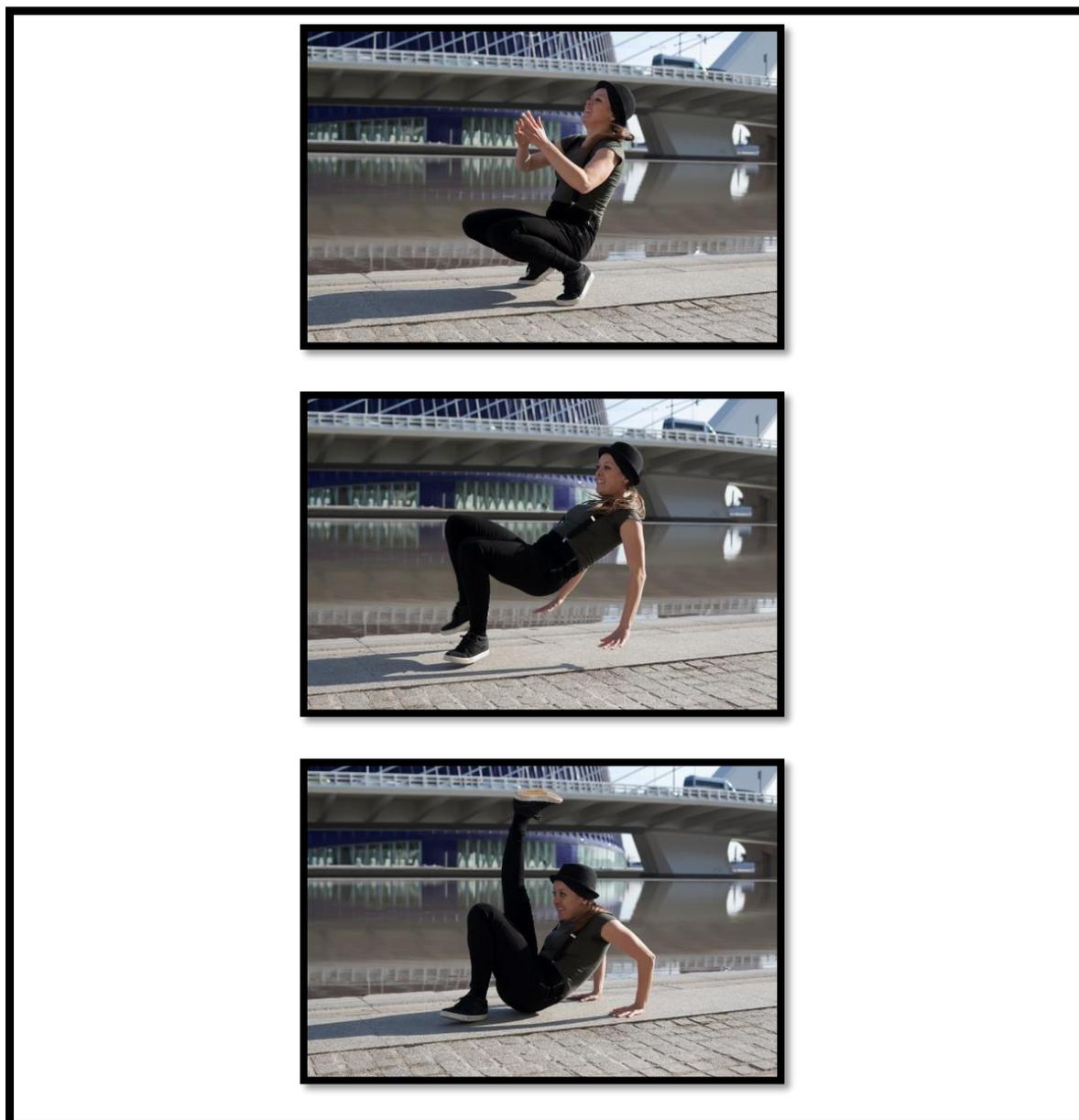


Ilustración 65. *Alpha en locking.*

2. *Cracker Jack*

Descripción del paso: En este paso se trabaja principalmente la rotación de las caderas. Básicamente se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia el paso con las piernas abiertas y apoyando el peso del cuerpo en los talones, dejando libre la punta de los pies para poder rotar las plantas. Se flexionan las rodillas y se fija una posición con rotación externa de la cadera.

El torso se flexiona hacia delante o hacia los lados acompañando la flexión de rodillas. Los brazos pueden quedar extendidos al lado de una de las piernas o bien elevarse flexionando los codos, y la mirada acompaña la dirección espacial de los mismos.

- b) Apoyándose en los talones, repite otra flexión de rodillas y, esta vez, se rotan las caderas hacia el interior quedando las rodillas enfrentadas.

El torso, la mirada y los brazos acompañan la flexión de rodillas, y se volvería a repetir todo desde el punto 1.

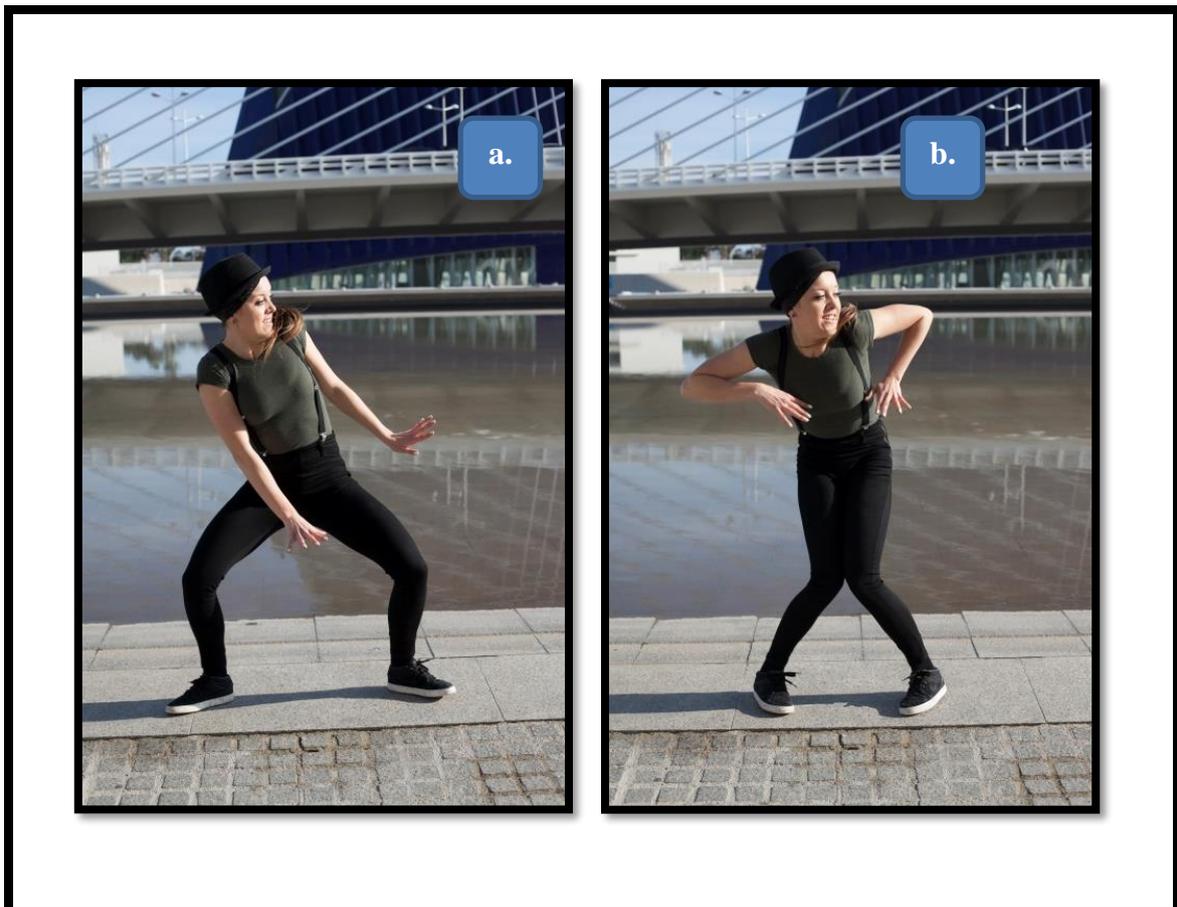


Ilustración 66. *Cracker Jack* en *locking*.

3. *Five*

Descripción del paso: Es una apropiación del gesto simbólico del saludo entre los individuos de una comunidad que chocan la mano. Este paso se compone de los siguientes movimientos:

- a) Ambas manos chocan entre sí, mientras el torso se mantiene flexionado. Las piernas se mantienen ligeramente flexionadas.
- b) Se separan las manos estirando los brazos, con las palmas y dedos extendidos, hacia dos puntos del espacio. Se acompaña el movimiento con el torso y con la mirada.

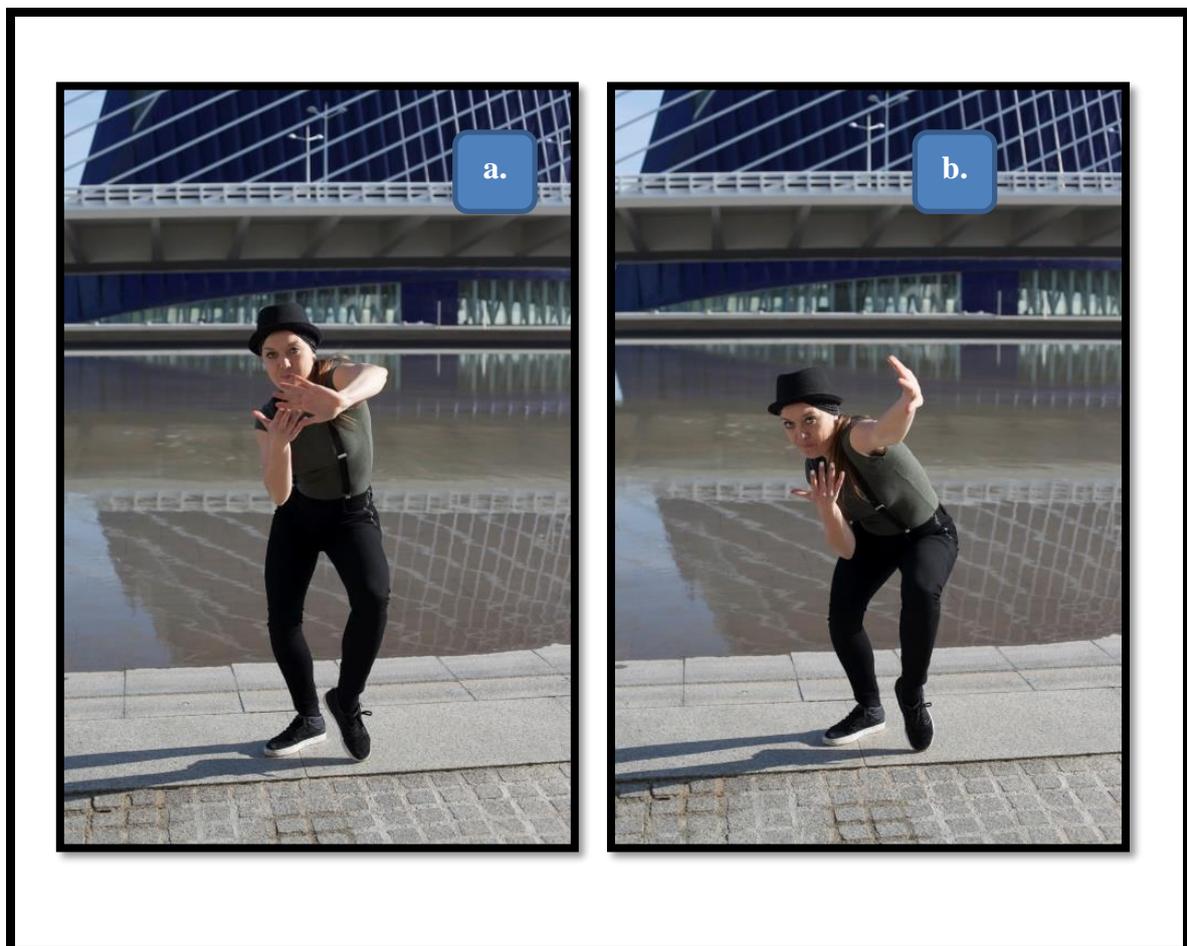


Ilustración 67. *Five* en *locking*.

4. *Funky Chicken*

Descripción del paso: En este paso se trabaja sobre todo la rotación de las caderas, hacia dentro y hacia afuera. El danzante imita el aleteo de los pollos. Básicamente se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia el paso con las piernas abiertas y apoyando el peso del cuerpo en la punta de los pies.
Se flexionan las rodillas y se fija una posición con rotación externa de la cadera.
El torso se flexiona hacia delante o hacia los lados acompañando el punto 2.
Los brazos quedan flexionados por los codos mientras se alejan del torso.
- b) Manteniendo las rodillas flexionadas se rotan las caderas hacia el interior quedando las rodillas enfrentadas.
El torso, la mirada y los brazos acompañan la flexión de rodillas separando los codos del torso. Y luego se volvería a repetir todo desde el punto 1.

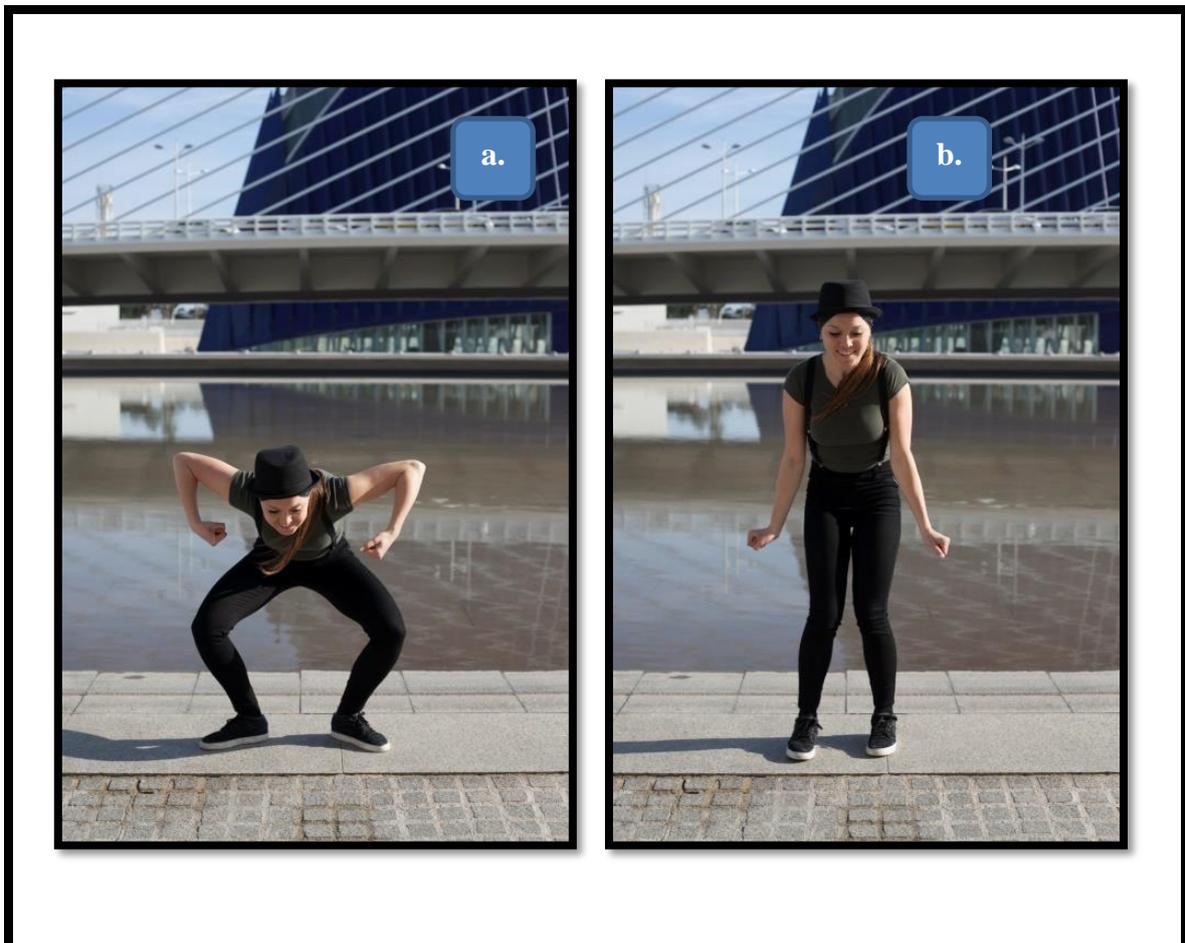


Ilustración 68. *Funky Chicken* en locking.

5. *Funky Guitar*

Descripción del paso: Este paso es una apropiación gestual de la acción de tocar una guitarra. Se caracteriza básicamente por el movimiento de sus brazos, emulando el acto de hacer sonar una guitarra y el balanceando el cuerpo. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se eleva una pierna mientras el torso se moviliza flexionando y estirándose con cada movimiento que realizan los brazos simulando el rasgueo de una guitarra. La pelvis se moviliza hacia delante y hacia detrás a lo largo de todo el paso.
- b) Se apoya la pierna elevada y mediante un cambio de peso se repetiría el punto 1 con la otra.



Ilustración 69. *Funky Guitar* en *locking*.

6. *Funky Penguin*

Descripción del paso: En este paso se trabaja sobre todo el cambio de peso. El danzante imita la forma de andar de los pingüinos. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia el paso con las piernas abiertas, las rodillas flexionadas con una rotación de cadera hacia fuera y apoyando el peso del cuerpo en una de las puntas del pie. El torso se moviliza ligeramente hacia uno de los lados. Los brazos quedan estirados a lo largo del cuerpo con las muñecas flexionadas hacia el exterior.
- b) Manteniendo las rodillas flexionadas, y la rotación de la cadera externa, se cambia el peso y se eleva hacia fuera la otra pierna. Los brazos se mantienen en la misma posición que en el movimiento anterior. Y luego se volvería a repetir todo desde el punto 1.

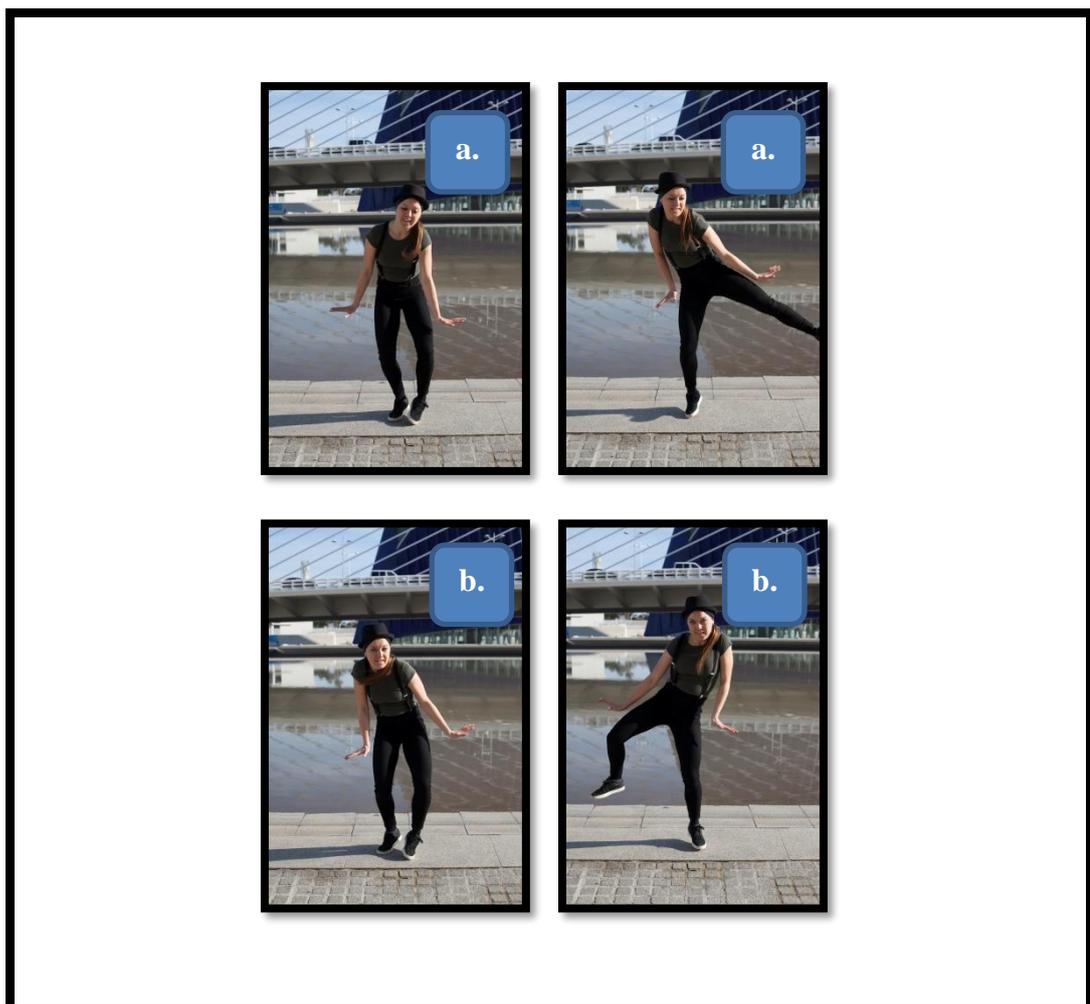


Ilustración 70. *Funky Penguin* en *locking*.

7. *Groove*

Descripción del paso: El *groove* en *locking* define el “rebote” característico de esta lengua dancística. Se compone los siguientes movimientos:

- a) Con las piernas ligeramente abiertas se flexiona las rodillas. El torso se flexiona hacia delante acompañando el movimiento con los brazos, que pueden presentarse con los codos flexionados.
- b) Se estiran las piernas. El torso se estira también realizando una extensión o hiperextensión hacia atrás o lados, marcando el acento musical. Los brazos, frecuentemente con los codos flexionados, y mirada acompañan el movimiento.

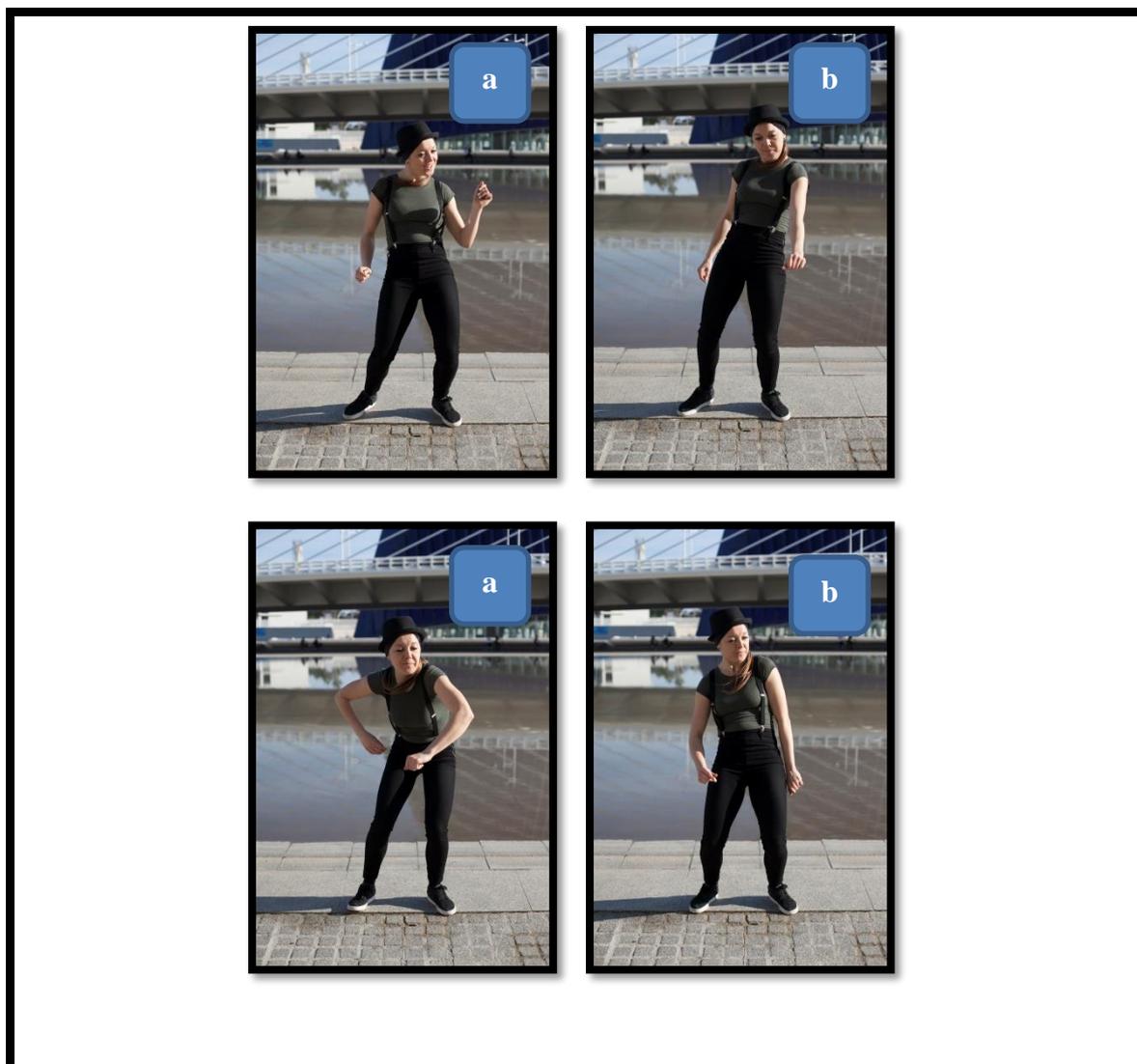


Ilustración 71. *Groove* en *locking*.

8. *James Brown*

Descripción del paso: Este paso se caracteriza por el cambio de peso y desplazamiento lateral del cuerpo en el espacio. Generalmente utilizado por el cantante James Brown.

- a) Los brazos se elevan, realizando círculos en el aire y manteniendo los codos semiflexionados.
- b) Manteniendo el peso del cuerpo en una de las piernas, se realiza una zancada lateral apoyando primero el talón de la pierna que va a apoyarse en el suelo.
- c) Se realiza una rotación del torso para cambiar la dirección del paso y repetir la zancada hacia el otro lado.



Ilustración 72. *James Brown en locking.*

9. *Knee Drop*

Descripción del paso: Se refiere a este paso como a la composición de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia el paso con las piernas abiertas. Se impulsa el cuerpo en un salto para después recibirlo apoyando el peso en la parte interna de la planta de los pies. Se rotan las caderas hacia el interior enfrentando las rodillas hasta que éstas llegan al suelo. Los brazos se mantienen juntos con las rodillas en el suelo.
- b) Se toma impulso para levantar el cuerpo y volver a la posición inicial con las piernas abiertas.

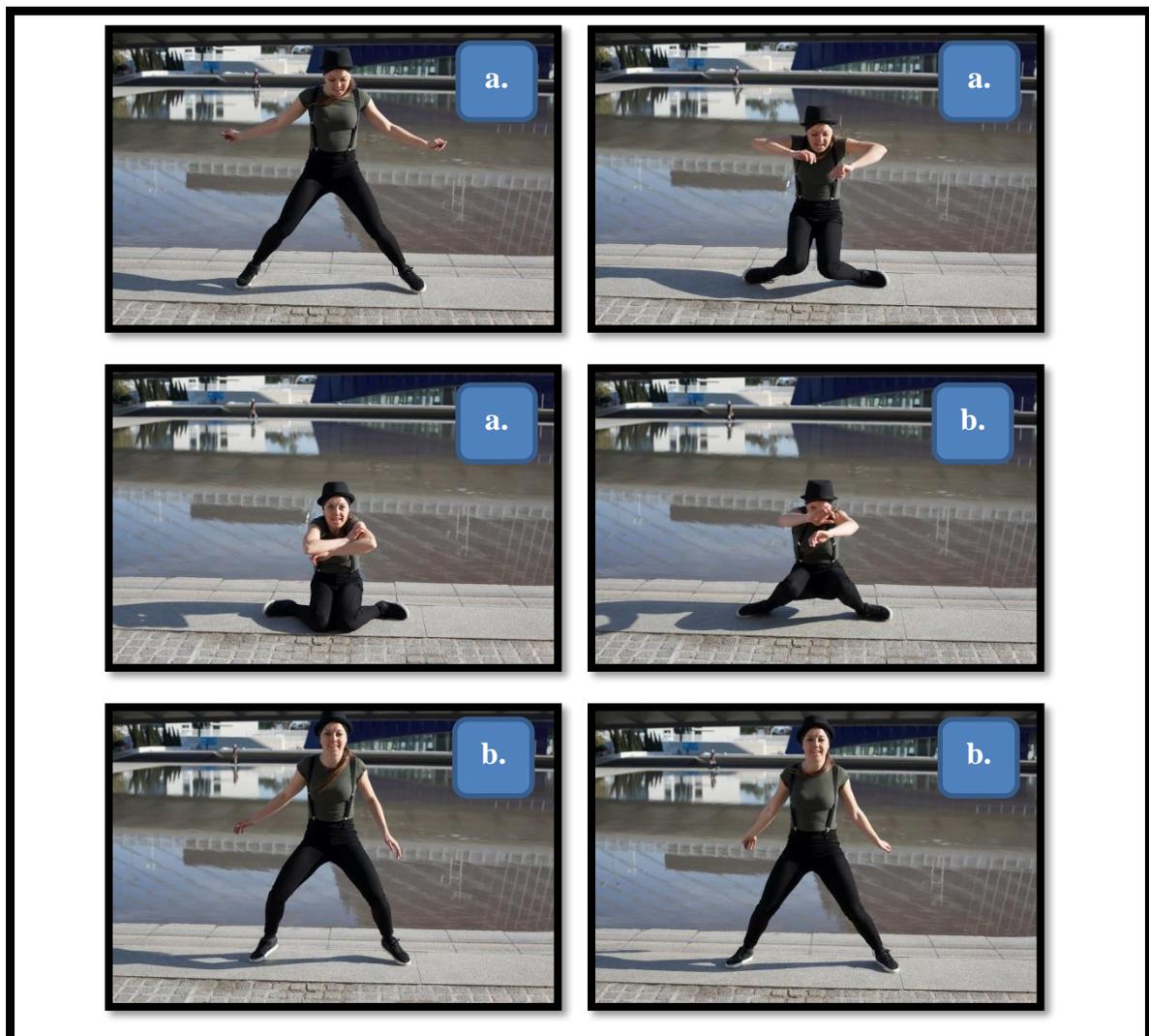


Ilustración 73. *Knee Drop* en *locking*.

10. *Leo Walk*

Descripción del paso: Se refiere a este paso como a la composición de los siguientes movimientos:

- a) Manteniendo el peso en una de las piernas semiflexionadas, se eleva la otra flexionando la rodilla.
El torso gira en dirección a la pierna elevada, mientras los brazos se mantienen flexionados por los codos y pegados al cuerpo.
- b) Se apoya en el suelo la pierna que teníamos elevada realizando flexión de rodillas y estiramiento final, a la vez una flexión del torso hacia delante.
- c) Se bascula la pelvis hacia el lateral, mientras se vuelve a flexionar rodillas y se repite el movimiento 2 hacia el otro lado.
- d) Se repite el movimiento 2 basculando la pelvis hacia la otra dirección espacial y se inicia el paso en la otra dirección.

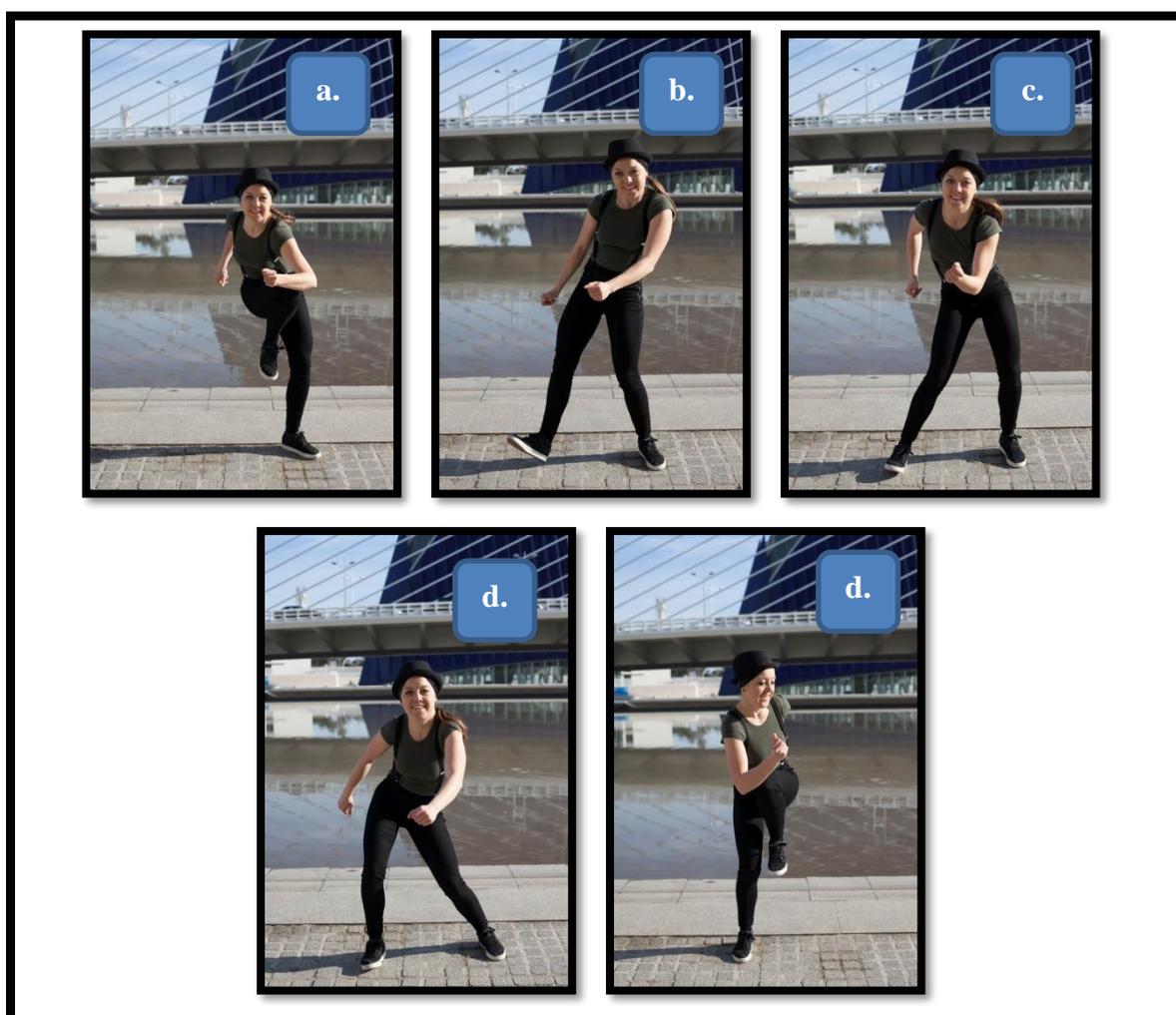


Ilustración 74. *Leo Walk* en locking.

11. *Lock*

Descripción del paso: Se refiere a este paso como una contracción de la musculatura de los brazos y flexión de los codos en la que interviene, en la mayoría de las veces, una torsión del tronco y/o flexión de rodillas. Generalmente este paso puede incorporarse a la gran mayoría de pasos dancísticos que integran la lengua del *locking* como punto de partida o pose final de los movimientos.

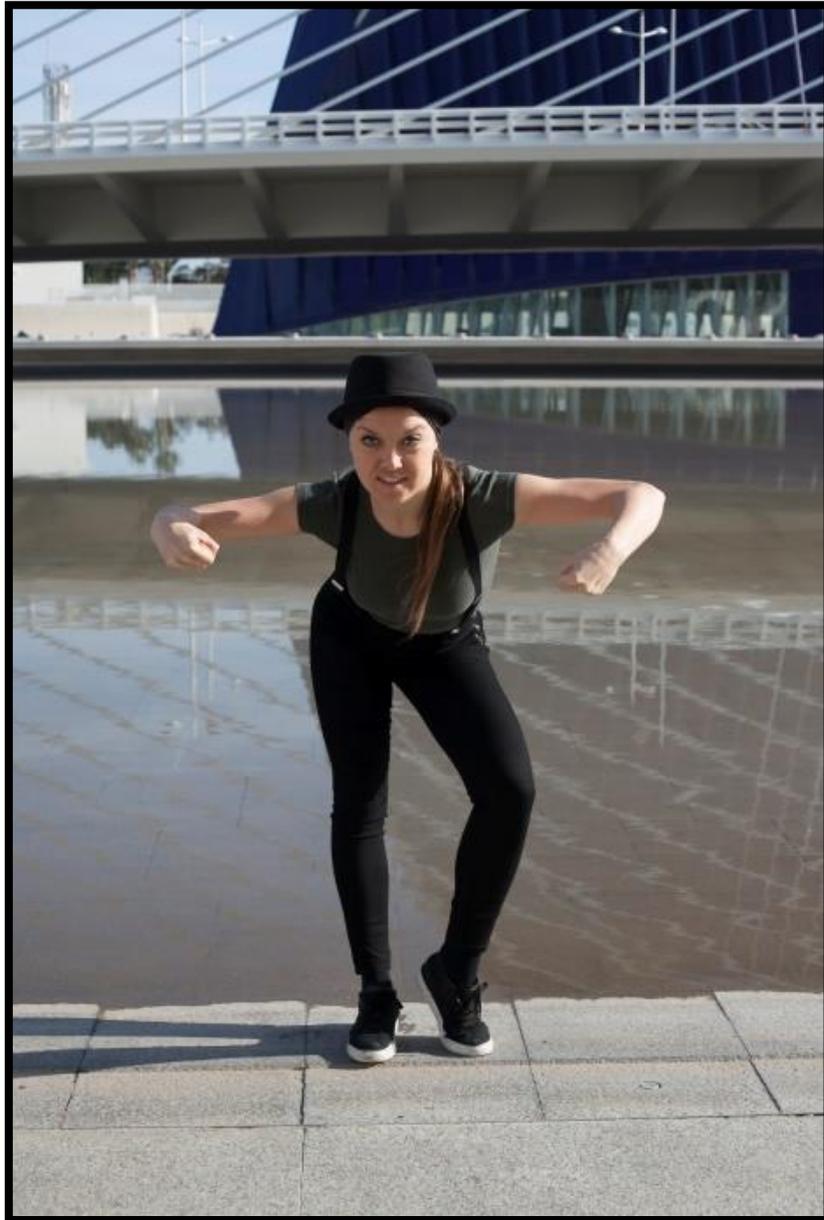


Ilustración 75. *Lock en locking.*

12. Mashed Potatoes

Descripción del paso: Este paso es una apropiación gestual de la acción de “machacar patatas”. Se caracteriza por el movimiento de sus brazos o de sus pies emulando el acto de aplastar (o comprimir patatas). Este paso tiene dos versiones que se componen de los siguientes movimientos:

- a) Se presionan las palmas de las manos, manteniendo los codos flexionados. El torso se moviliza flexionando y estirándose con cada movimiento realizando el *Groove* del *locking*.
- b) Una de las piernas se avanza en el espacio simulando el aplastamiento con la punta del pie del suelo. Se mantienen las rodillas semiflexionadas mientras los brazos y el torso se moviliza flexionando y estirándose con cada movimiento realizando el *Groove* del *locking*. Se repite con la otra pierna.

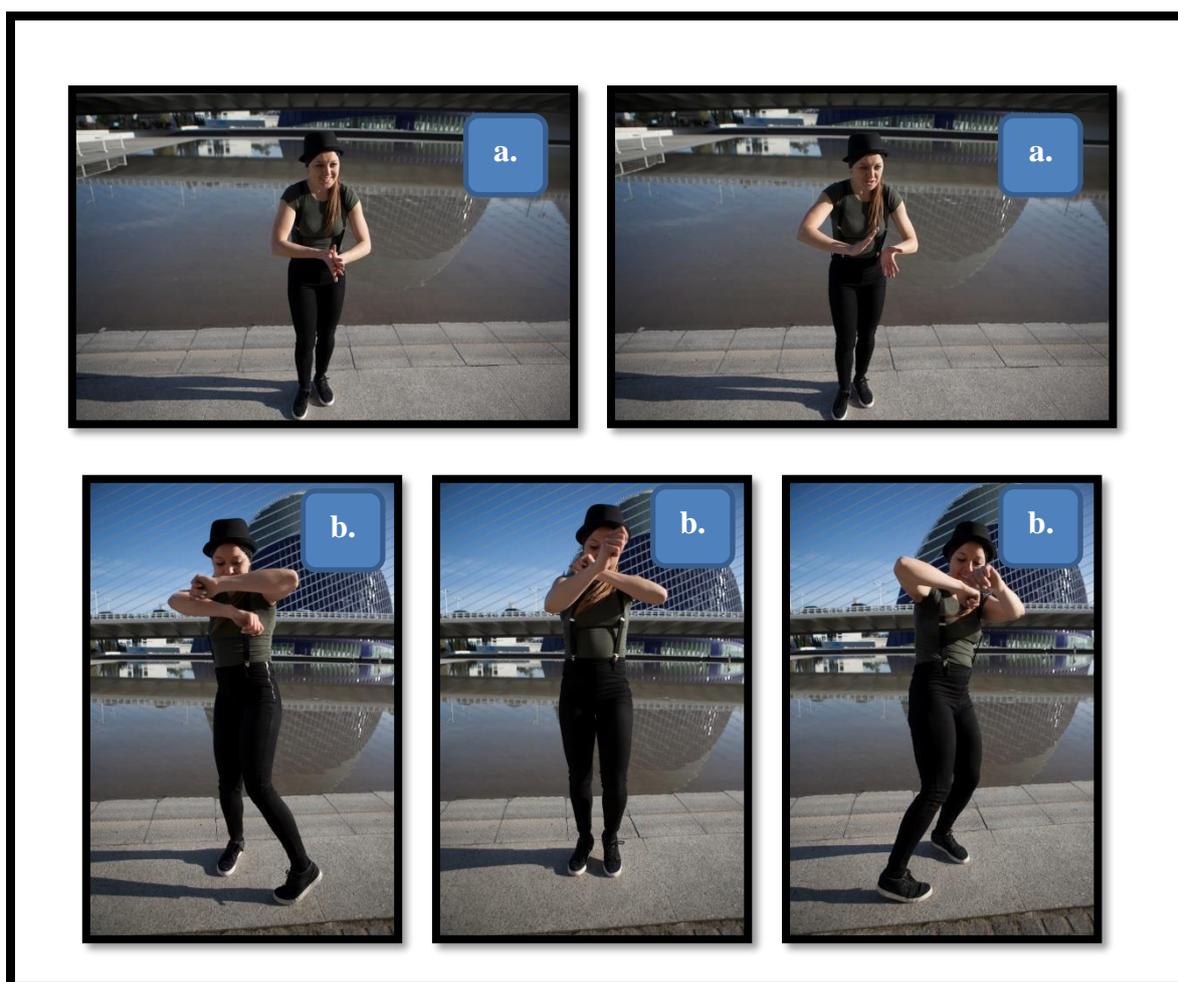


Ilustración 76. Mashed Potatoes en locking.

13. *Muscleman*

Descripción del paso: Se refiere a este paso como un movimiento que se inicia realizando una contracción (*Lock*) y el bailarín se posiciona flexionando los codos de sus brazos, simulando las poses que realizan los atletas de culturismo exhibiendo su musculatura. Este movimiento puede acompañarse también con una torsión del tronco y/o flexión de rodillas. La importancia de este paso reside en mantener la contracción por un determinado tiempo, marcando la pose “culturista” de tal forma que se centra la atención más en el gesto que en el movimiento en sí.

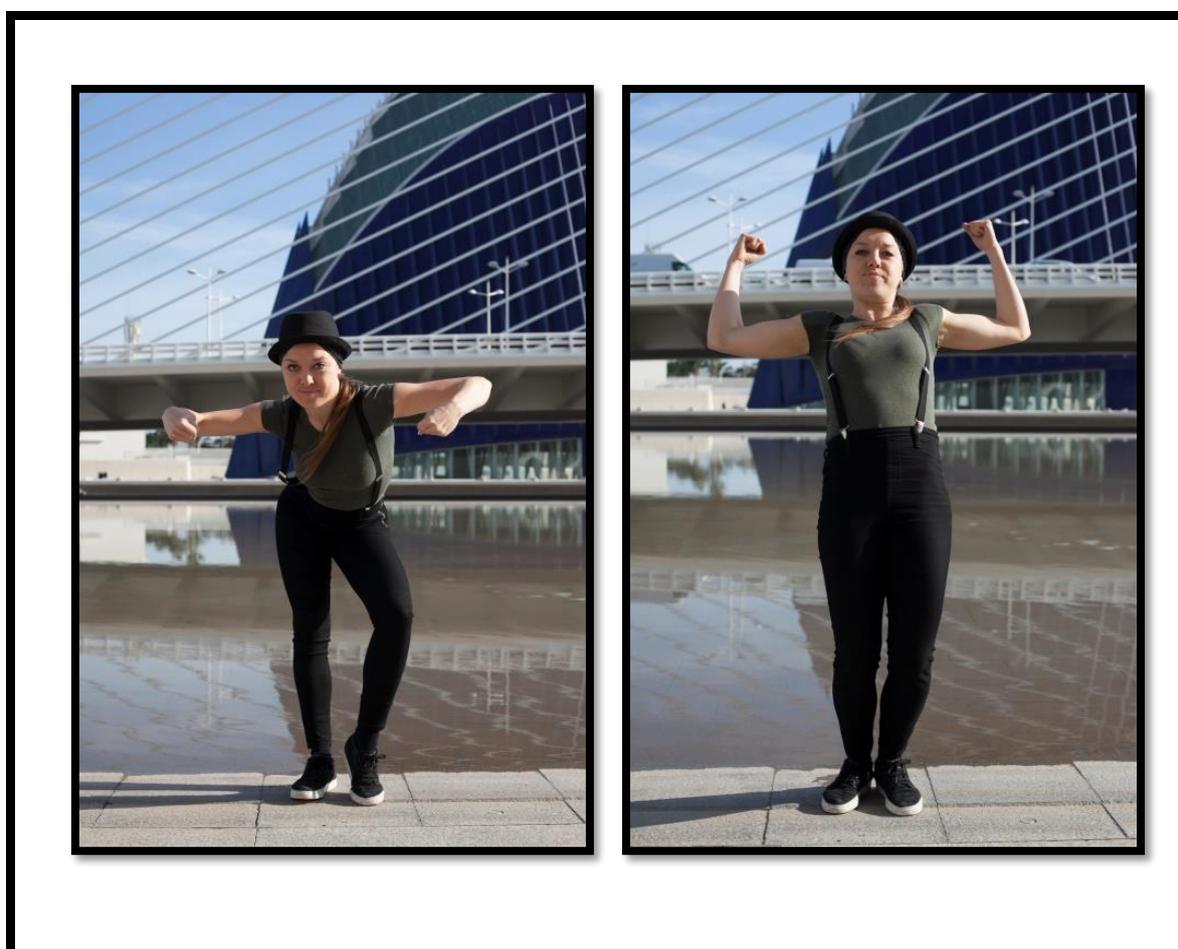


Ilustración 77. *Muscleman en locking.*

14. *Pace*

Descripción del paso: Este paso se refiere básicamente a la secuenciación los movimientos que se detallan a continuación.

- a) El torso se mantiene ligeramente extendido y se despliega parcialmente uno de los brazos, marcando la flexión del codo, despegándose del cuerpo hacia cualquier dirección espacial (manteniendo la mano contraída en un puño).

El otro brazo permanece flexionado y reposando en la cadera con la mano extendida.

Las piernas se mantienen semiflexionadas y las rodillas pueden realizar una rotación interna.



Ilustración 78. Primer movimiento de *pace* en *locking*.

- b) El brazo desplegado se dirige hacia la proximidad del torso.

El brazo que reposaba en la cadera se mantiene en el mismo sitio.

Las piernas se flexionan de forma más pronunciada realizando una torsión de rodillas hacia fuera.



Ilustración 79. Segundo movimiento de *pace* en *locking*.

En este paso pueden intervenir ambos brazos a la vez, de tal forma que intentando guardar la simetría, se desplegarían ambos brazos en el espacio.

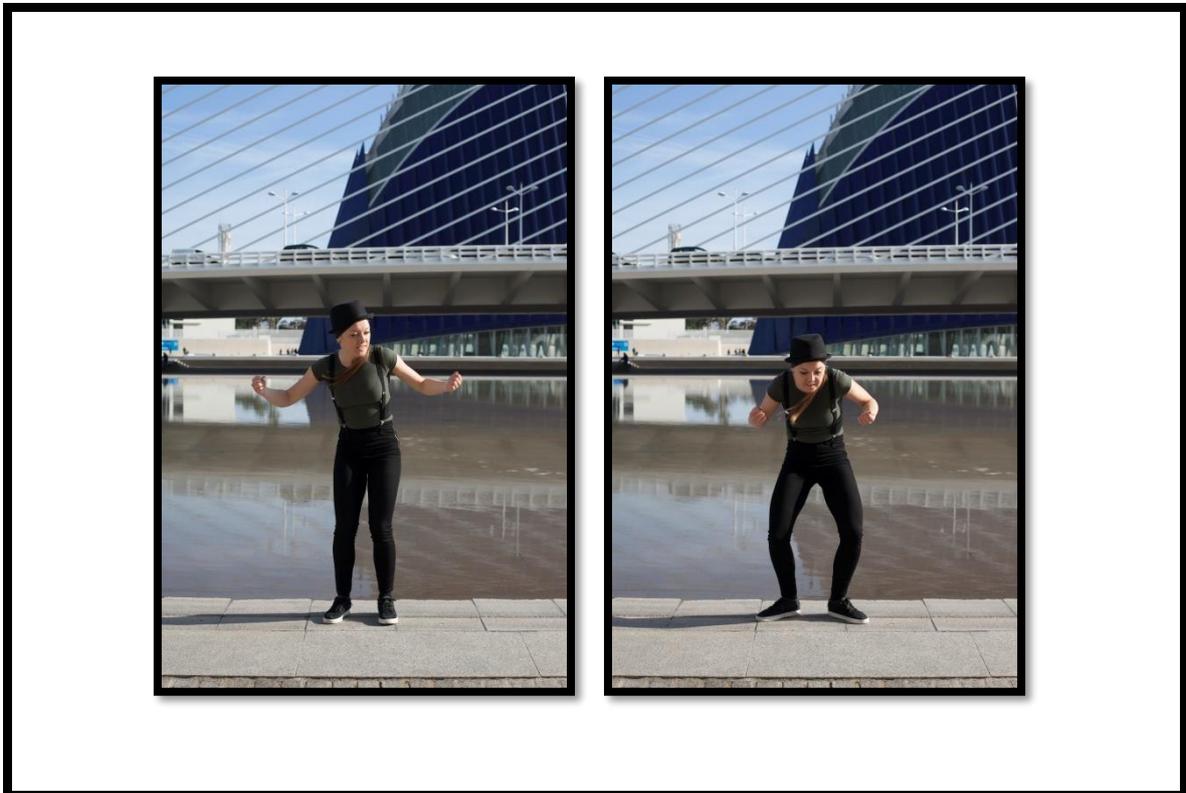


Ilustración 80. Versión de *pace* en *locking*.

15. *Point*

Descripción del paso: Este paso se refiere básicamente a la posición que adquiere el cuerpo, simulando la señalización mediante los brazos de un punto o puntos concretos del espacio que rodea al bailarín. El brazo que señala se despliega del torso, con el codo ligeramente flexionado y con los dedos de la mano contraídos a excepción del dedo índice que es el que señala en el espacio. Por otra parte, las piernas pueden mantenerse estiradas o flexionadas en el mismo plano que el cuerpo o en el aire. En el caso de estar flexionadas se observa cómo las rodillas mantienen una rotación interna o externa según decida el danzante.

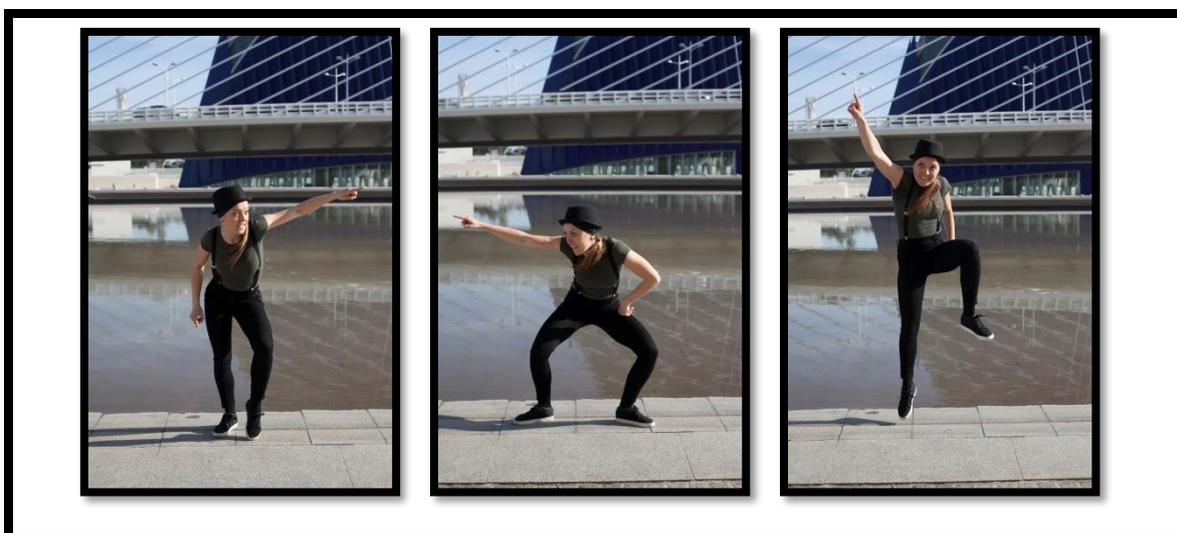


Ilustración 81. *Point en locking.*

También se puede movilizar ambos brazos para ejecutar el mismo paso.

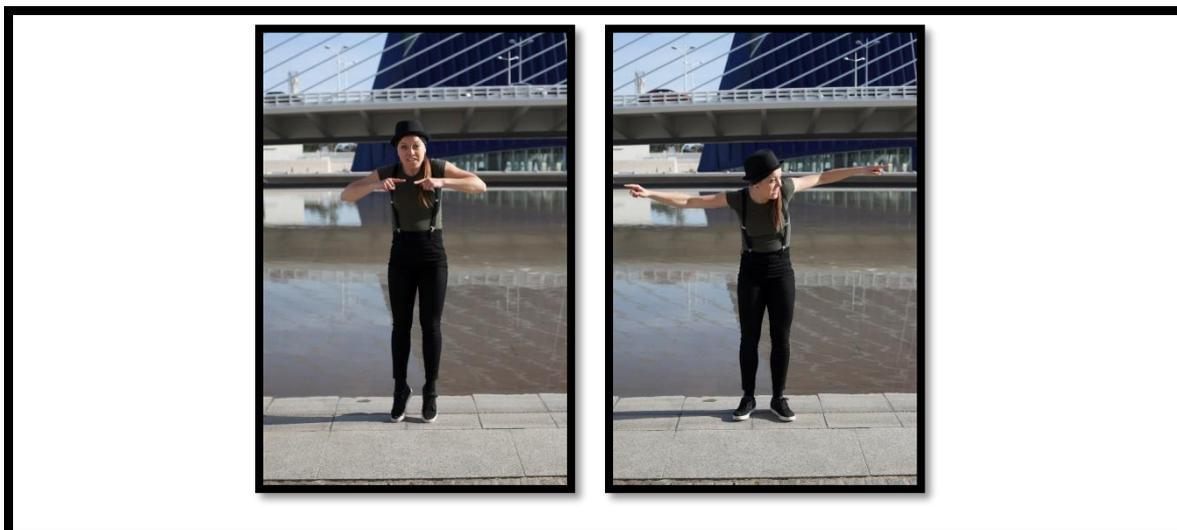


Ilustración 82. *Point con ambos brazos en locking.*

16. *Rock Steady*

Descripción del paso: Se refiere a la consecución de los movimientos que se detallan a continuación.

- a) Se eleva una de las piernas y se da un paso hacia la diagonal.
- b) Se flexionan las rodillas y se bascula la pelvis hacia delante y detrás, flexionando el torso ligeramente mientras acompaña el movimiento.
- c) Los brazos se estiran y flexionan a lo largo del cuerpo.
- d) Se repite desde el paso 1, cambiando la dirección del paso y basculando la pelvis de nuevo para que el danzante pueda dirigir el movimiento.



Ilustración 83. *Rock Steady* en locking.

17. Skeeter Rabbit

Descripción del paso: Se refiere a la consecución de los movimientos que se detallan a continuación. Se elevan los puños de ambas manos, manteniendo los antebrazos pegados al cuerpo, es decir, se flexionan los codos.

- A la vez que bajan los puños, elevados en el paso anterior, se flexionan las piernas y se flexiona ligeramente el torso hacia delante, manteniendo un instante la postura.
- Se realiza como un pequeño rebote elevando primero una rodilla y luego la otra. Este movimiento puede realizarse también trasladando una pierna hacia delante y dejando la otra hacia detrás (realizando un doble rebote).



Ilustración 84. Skeeter Rabbit en locking.

18. Scoobot

Descripción del paso: Se refiere a la consecución de los movimientos que se detallan a continuación.

- a) Se realiza una flexión del torso hacia delante a la vez que se produce un salto en el que se lanza una de las piernas al lateral izquierdo.
- b) Mediante un cambio de peso se lanza la otra pierna en dirección contraria.
- c) Se recoge el salto, marcando la recepción del salto en el suelo, apoyando consecutivamente el peso de ambas piernas, y manteniendo las rodillas y el torso flexionados.
- d) Se elevan las manos, realizando un movimiento circular hacia arriba, con los antebrazos cercanos al torso. Se comienza el paso de nuevo.

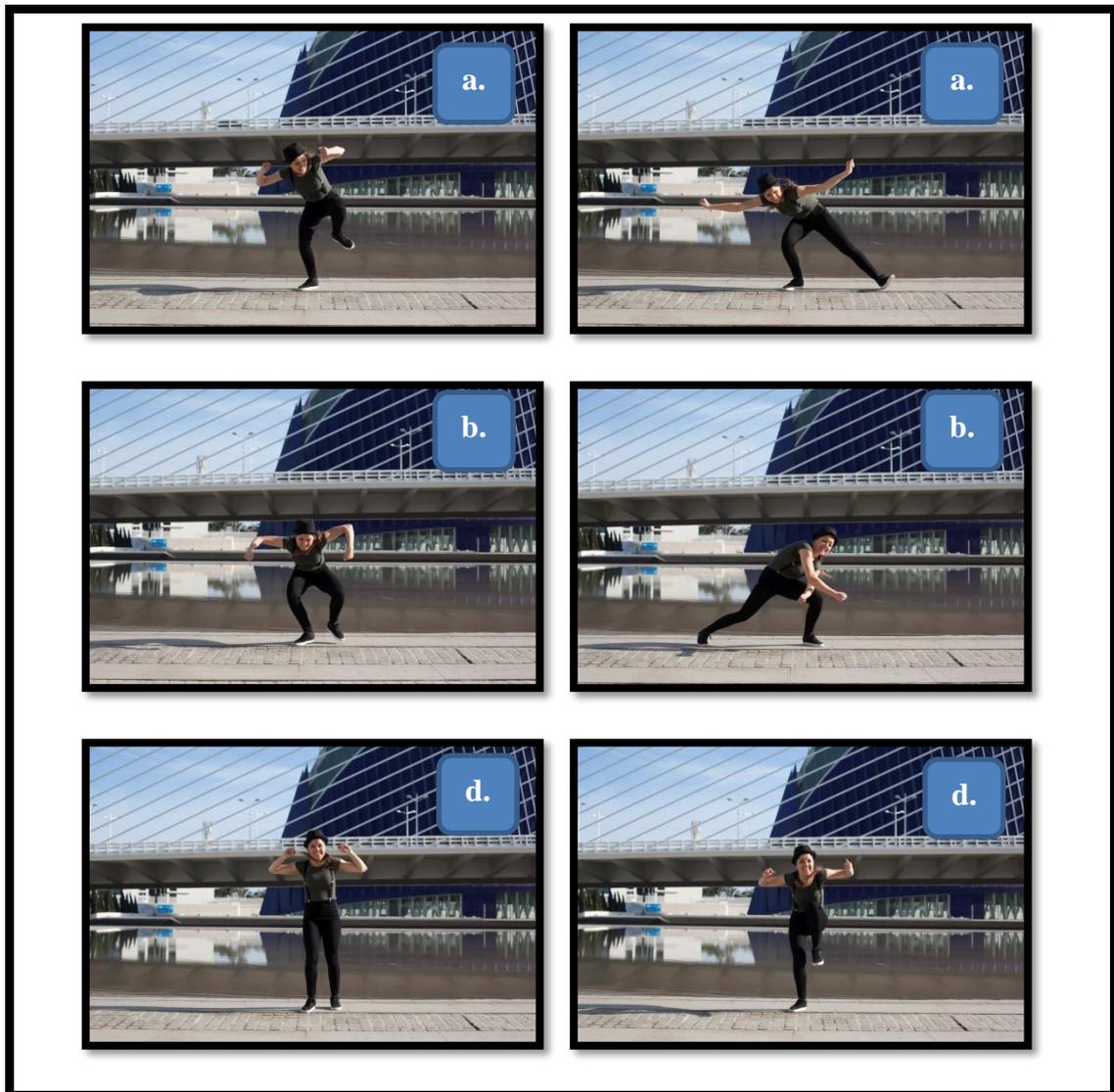


Ilustración 85. Scoobot en locking.

19. Scoobot Hop

Descripción del paso: Se refiere a la consecución de los movimientos que se detallan a continuación.

- a) Se realiza una flexión del torso hacia delante a la vez que se produce un salto en el que se lanza una de las piernas al lateral izquierdo.
- b) Mediante un cambio de peso se lanza la otra pierna en dirección contraria.
- c) Se realiza un gran salto, apoyando consecutivamente el peso de ambas piernas, y manteniendo las rodillas y el torso flexionados.
- d) Se elevan las manos, realizando un movimiento circular hacia arriba, con los antebrazos cercanos al torso. Se comienza el paso 1 de nuevo.

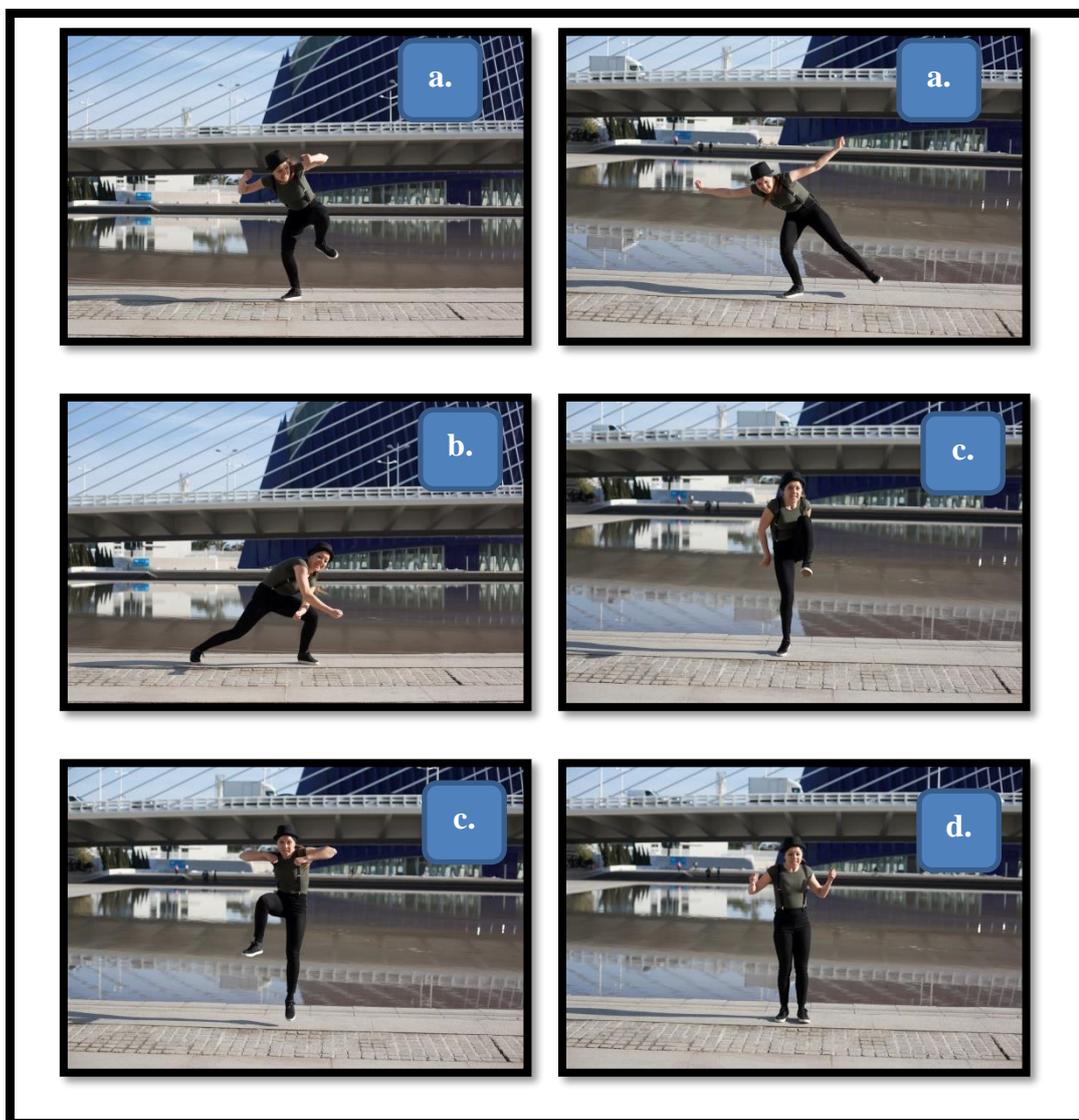


Ilustración 86. Scoobot Hop en locking.

20. *Scooby Doo*

Descripción del paso: Predomina la flexión del torso hacia delante, en forma de contracción, en prácticamente todo el paso. Se refiere a la consecución de los movimientos que se detallan a continuación.

- a) Se extiende el torso y se eleva las manos (en forma de puño) por encima de los codos a la vez que se separan los antebrazos del torso realizando una espiral en el aire. En este movimiento las piernas se mantienen flexionadas y las rodillas se enfrentan unas a otras realizando una rotación hacia el interior. El torso se mantiene ligeramente flexionado hacia delante realizando una contracción.
- b) Los brazos bajan formando una espiral en el aire hasta posarse cerca del torso mientras las piernas semiflexionadas, realizando una rotación de cadera, quedan con las rodillas mirando hacia fuera.
- c) El cuerpo se eleva en un salto impulsando una de las piernas flexionadas hacia arriba, con la posibilidad de estirla en el aire. La pierna que acaba de elevarse en el aire se recoge y, realizando un cambio de peso, se posa en el suelo a la vez que sube la otra pierna igual de igual forma.
- d) La pierna que estaba en el aire se estira apoyando el talón en el suelo.
- e) Apoyados ambos pies en el suelo se marca la torsión del torso hacia delante con los brazos en posición de *muscleman* con rotación interna de los hombros, quedando las manos por debajo de los codos.

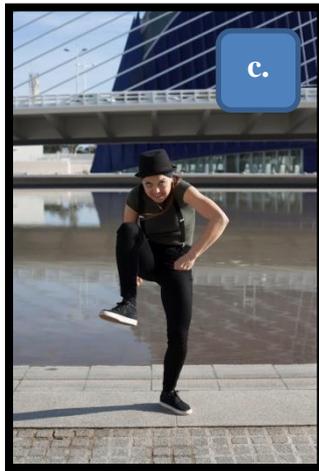


Ilustración 87. Secuencia de movimientos de *Scoobydoo* en *locking*.

21. Scooby Walk

Descripción del paso: Predomina la rotación de la cadera en todos los movimientos del paso. Se refiere a la consecución de los movimientos que se detallan a continuación.

- a) En este movimiento las piernas se mantienen flexionadas y las rodillas se enfrentan unas a otras realizando una rotación de cadera hacia el interior, a la vez se apoya el peso en una de las piernas para avanzar o retroceder la otra. El torso se mantiene ligeramente flexionado hacia delante realizando una contracción, mientras los brazos acompañan el movimiento.
- b) Realizando una rotación de cadera, quedan con las rodillas mirando hacia fuera, se apoya la pierna que avanzaba o retrocedía.

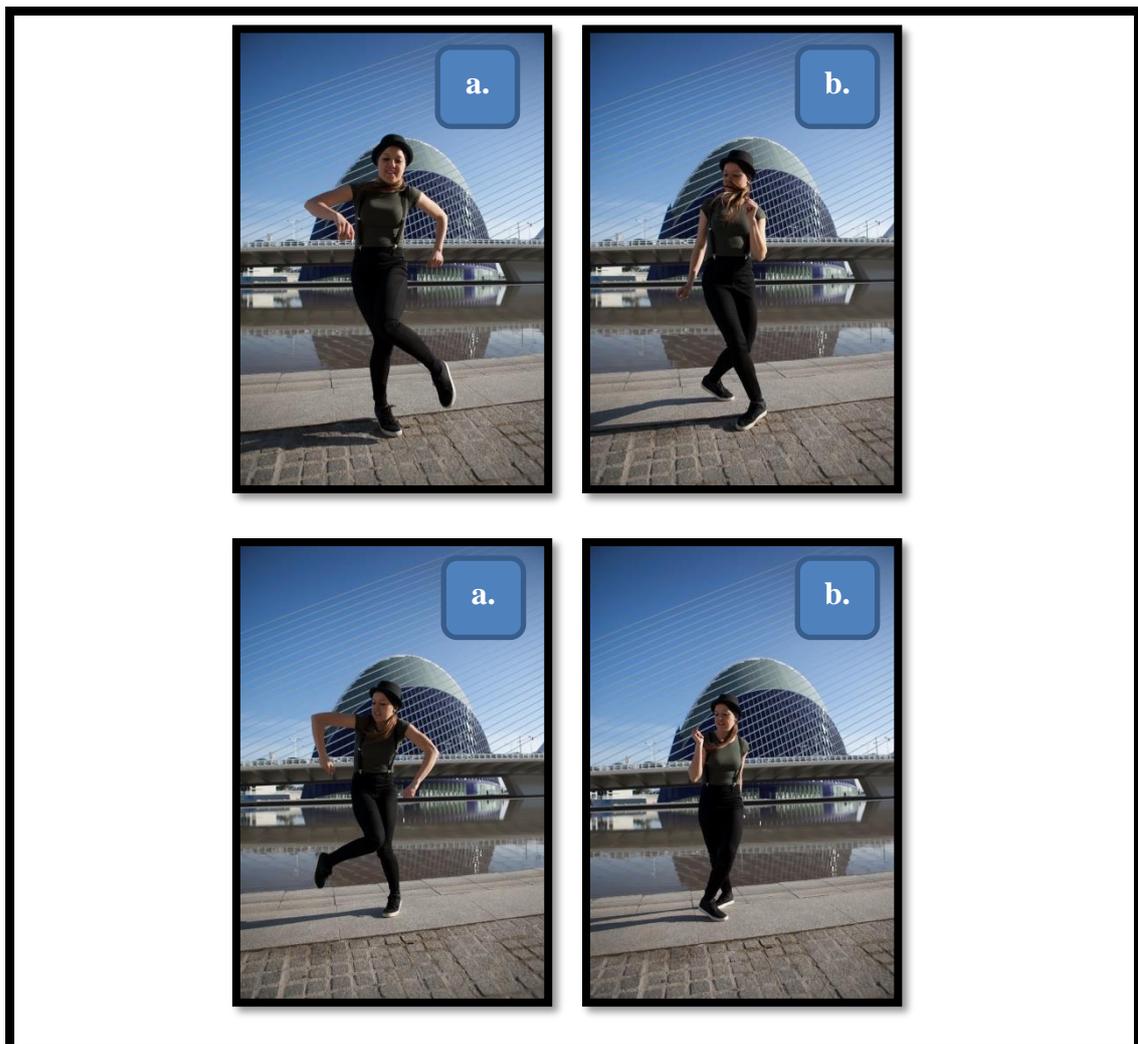


Ilustración 88. Scooby Walk en locking.

22. *Stop and Go*

Descripción del paso: Se refiere a la consecución de los movimientos que se detallan a continuación.

- a) Se elevan los puños de las manos, flexionando los codos y manteniendo los antebrazos cercanos al torso. Las piernas se mantienen semiflexionadas con rotación externa de las caderas.

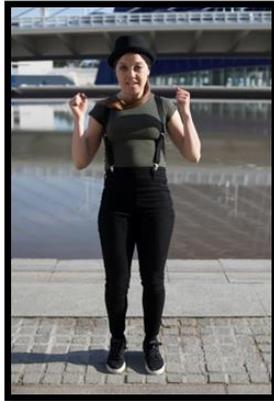


Ilustración 89. Primer movimiento en *Stop and Go* en *locking*.

- b) Se flexionan las rodillas, se eleva una de ellas y se aleja una de las piernas hacia atrás, realizando un cambio de dirección y movilizand la cadera. El torso se mantiene en todo momento flexionado hacia delante y acompañando el movimiento con los brazos semiflexionados.

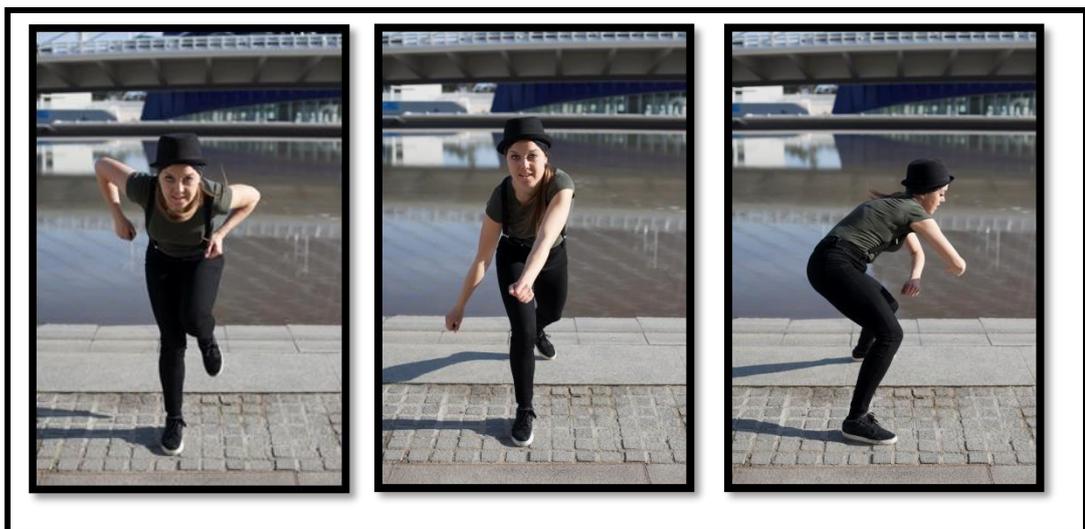


Ilustración 90. Segundo movimiento en *Stop and Go* en *locking*.

- c) Se invierte el movimiento retornando a la posición frontal del cuerpo, separando los antebrazos del cuerpo y subiendo los codos mientras las piernas flexionadas (con una rotación interna de cadera) mantienen las rodillas enfrentadas. Se comenzaría el paso de nuevo con la elevación de los puños otra vez.

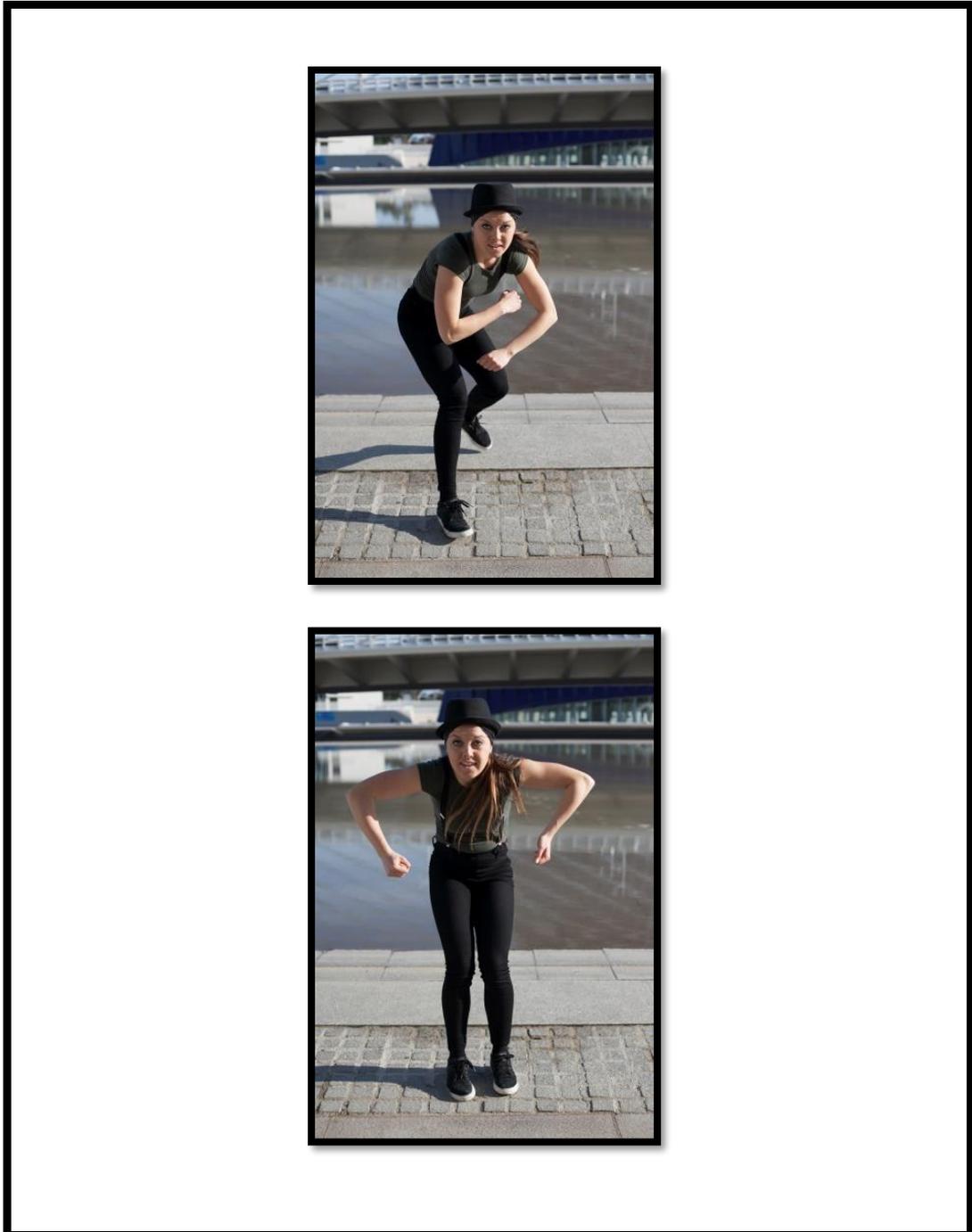


Ilustración 91. Tercer movimiento en *Stop and Go* en *locking*.

23. *The Seek*

Descripción del paso: Este paso es una apropiación gestual del acto de mirar fijamente un punto determinado del espacio. Se refiere a la consecución de los movimientos que se detallan a continuación.

- a) Las piernas se mantienen abiertas con las rodillas flexionadas, y se realizan varios cambios de peso (movilizando las caderas). Los brazos acompañan este movimiento.
- b) Se realiza flexión de rodillas más pronunciada mientras se cambia la dirección del cuerpo, quedando éste a la diagonal o en perfil. Y se fija la postura acercando una de las manos a la cara (por encima de los ojos) con la palma extendida.

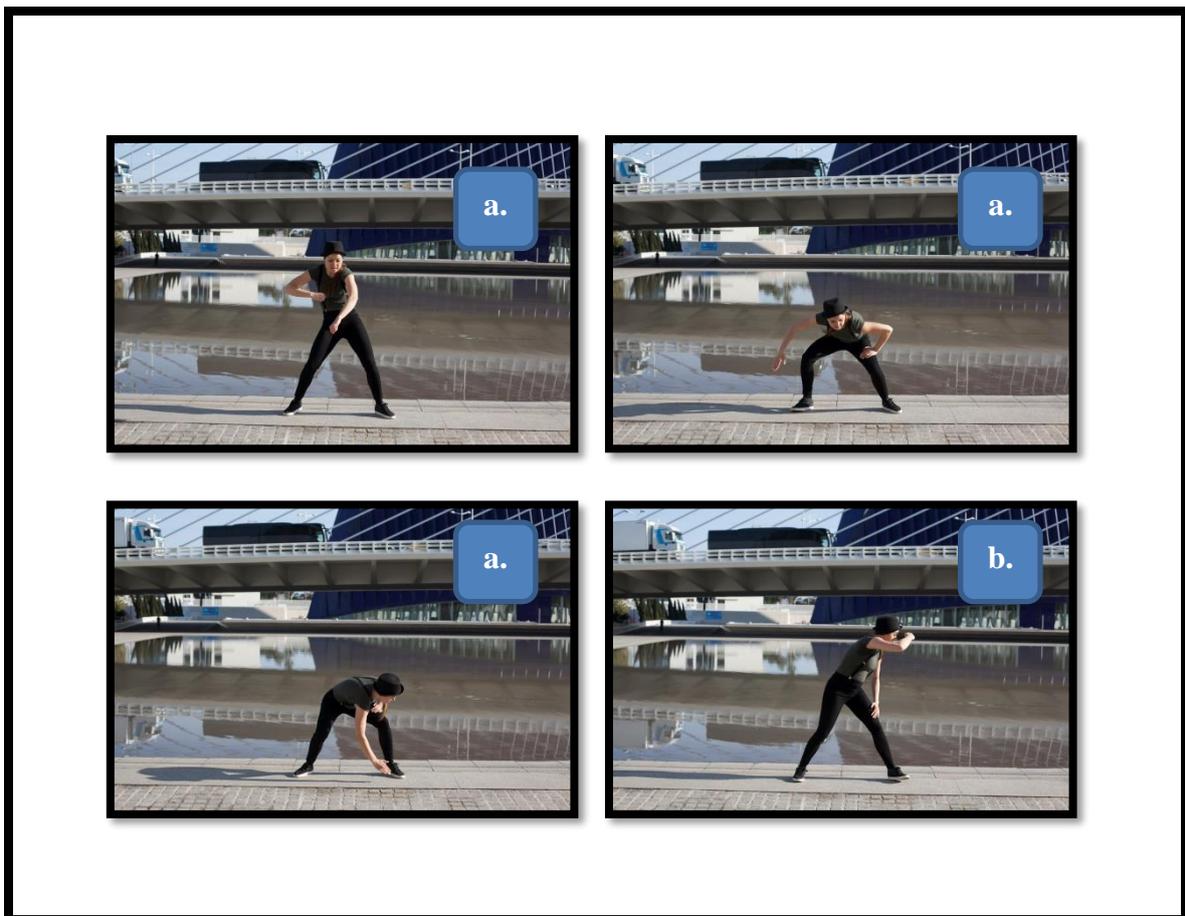


Ilustración 92. *The Seek* en locking.

24. *Wich A Way*.

Descripción del paso: Se refiere a la consecución de los movimientos que se detallan a continuación.

- a) Los brazos se mantienen unidos por delante del torso ligeramente flexionado hacia delante. Se rotan las caderas hacia el interior, enfrentando las rodillas, y se eleva una de la de las piernas hacia el lateral.
- b) Se realiza otra rotación de cadera hacia el exterior, quedando las rodillas hacia afuera, y la pierna que previamente se ha elevado se estira.
- c) Se repite el movimiento “a” elevando la otra pierna.

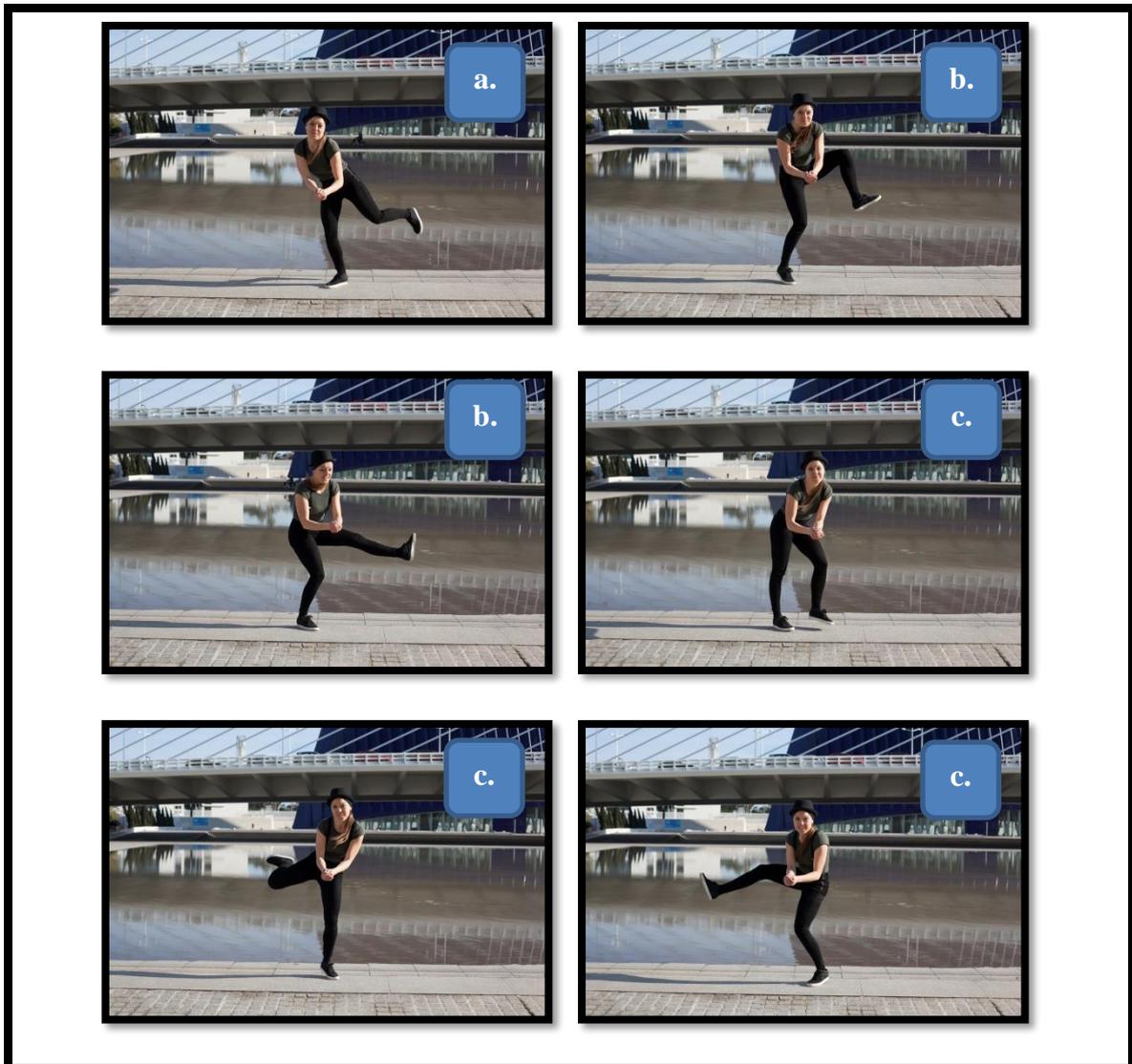


Ilustración 93. *Wich a Way* en *locking*.

TÉCNICAS DANCÍSTICAS EN EL LENGUAJE CORPORAL DEL *POPPING*.

Cada una de estas técnicas que se muestran a continuación corresponde a una forma característica de entender la lengua; en todas ellas predomina una concienzuda y completa segmentación corporal. El movimiento más característico del lenguaje corporal del *popping* es lo que se conoce como *pop* (una contracción muscular en la que todo el cuerpo se torna rígido, como un espasmo que contiene un marcado encogimiento de hombros y enfatiza la contracción muscular principalmente de torso y brazos, en un determinado y corto tiempo). Muchas de estas técnicas corresponden a la apropiación gestual de sus creadores (formas de danza que los caracteriza y autentifica), a la recreación de la naturaleza o incluso a la recreación de imágenes visionadas en la televisión.

La nomenclatura de las técnicas dancísticas más representativas que conforman esta lengua dancística se muestra en el siguiente cuadro.

Animation, Back Slide o Moon Walk, Boogaloo, Bopping, Crazy Legs, Dime Stop, Fresno, Mime, Puppet, Robotting, Scarecrow, Sleepy Style, Slow Motion, Strobing, Strutting, Ticking, Toyman, Tutting, Vibration, Walk Out y Waving.

Para ilustrar los pasos dancísticos se ha requerido la colaboración de los siguientes bailarines profesionales: Bboy Albóndez, Kajena, Fry y Spike (miembros de la asociación de *Hip Hop* Let's Grow); y de Frex e Inox (miembros de la *crew* Men of Steel). Para visualizar el discurso más ampliamente se accede a un listado de tutoriales a través del siguiente enlace web:

https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+popping

1. Animation

Descripción de la técnica: Predomina la movilidad de todas las articulaciones corporales. El danzante puede variar la velocidad de mencionada movilidad dando sensación de retardo (*ritenuto* corporal), o aumento de velocidad (*piú mosso* corporal), abandonando el ritmo interno de la canción y estableciendo el suyo propio, como si la imagen proyectada se estuviese reproduciendo en una televisión. Básicamente se compone de los siguientes movimientos:

Disociación de piernas y brazos que se mueven por el espacio rotando articulaciones del cuerpo a distintas velocidades. En muchas ocasiones el movimiento se relentiza en un determinado intervalo musical.

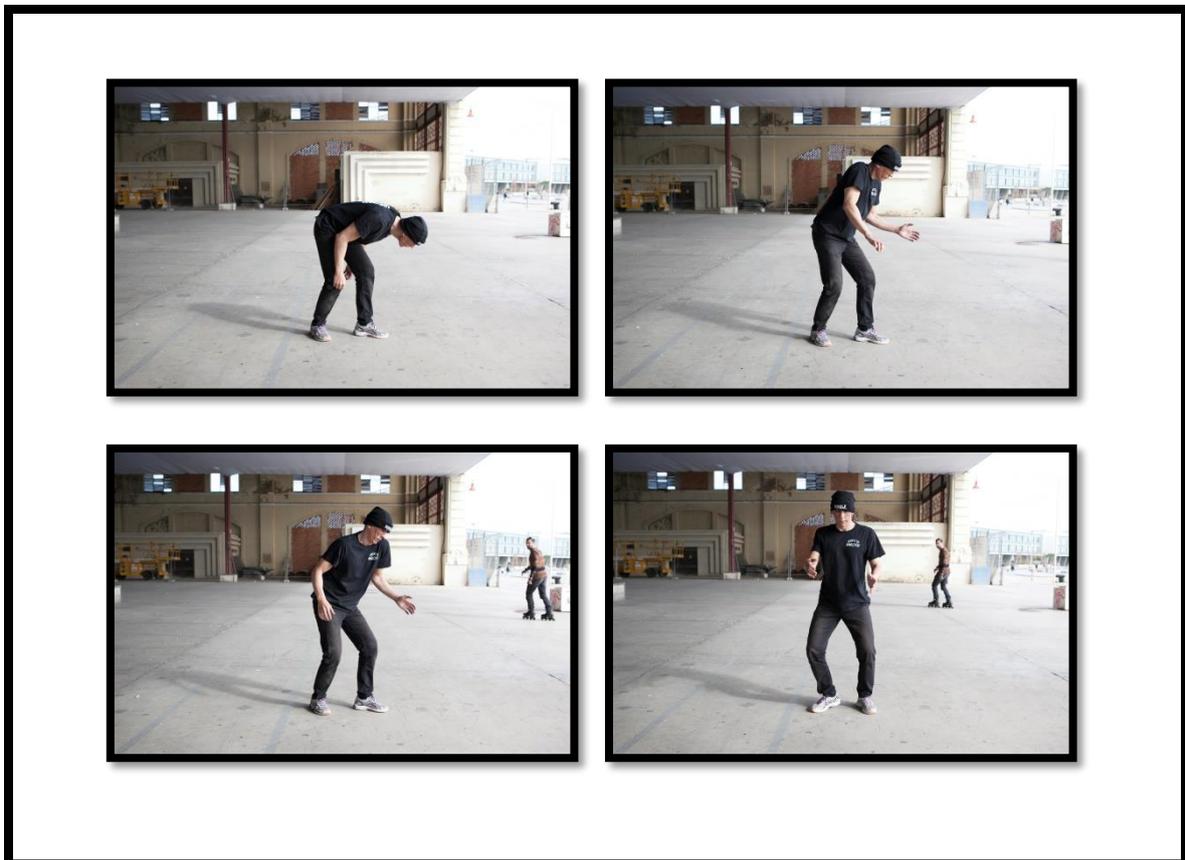


Ilustración 94. Bboy Albóndez. Animation en *popping*.

2. *Back Slide o Moon Walk*

Descripción de la técnica: Se caracteriza por el apoyo del peso corporal en la punta de los pies y el deslizamiento hacia detrás, lados o círculos. Es un paso que ha evolucionado desde que cantante de Jazz Cab Calloway grabase un vídeo de su canción “Minnie the Moocher⁷⁷”, aunque se hizo especialmente reconocido con los movimientos que realizaba Michael Jackson, aprendidos de su coreógrafo Jeffrey Daniel. Básicamente se compone de los siguientes movimientos:

- a) El peso del cuerpo se posiciona en una de las puntas del pie, mientras la otra pierna se desliza por el suelo hacia detrás.
- b) Se cambia el peso corporal hacia la pierna que acaba de deslizarse y se desliza la otra, de forma que el paso da la sensación de ingravidez.

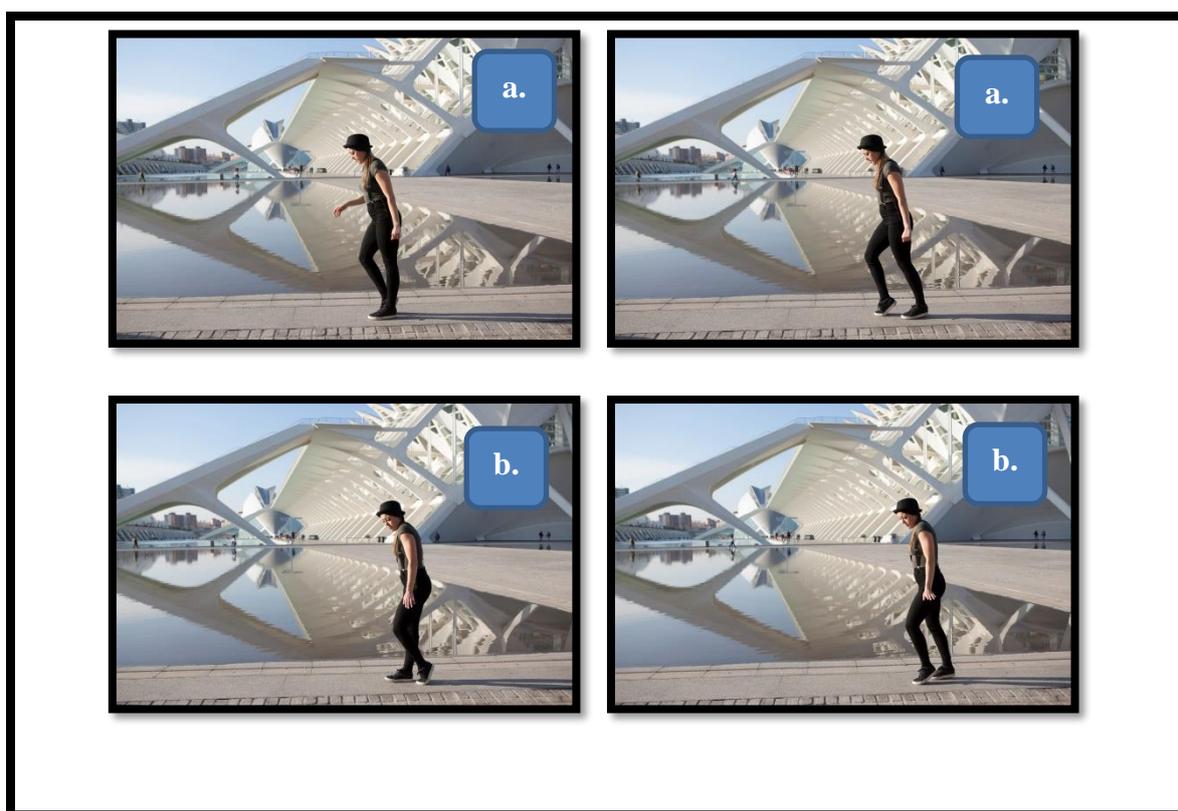


Ilustración 95. Kajena. *Back Slide o Moon Walk* en *popping*.

⁷⁷ La primera grabación de la canción “Minnie the Moocher” fue en el año 1931, publicada por Moontreal (2008).

3. *Boogaloo*

Descripción de la técnica: Es básicamente la forma dancística en la que se expresaba el bailarín Boogaloo Sam. Se caracteriza por el inicio del movimiento del tronco y/o extremidades desde un punto del espacio hasta otro, finalizándolo con un *Pop* (contracción muscular). Generalmente la transición de este movimiento descrito en el espacio viene determinada por la articulación y torsión de caderas, torso, rodillas y codos (imitando movimientos ondulatorios). En la siguiente imagen se observa que cada una de las posiciones finales del movimiento se acaba con un *pop*, en este caso serían cinco en total.

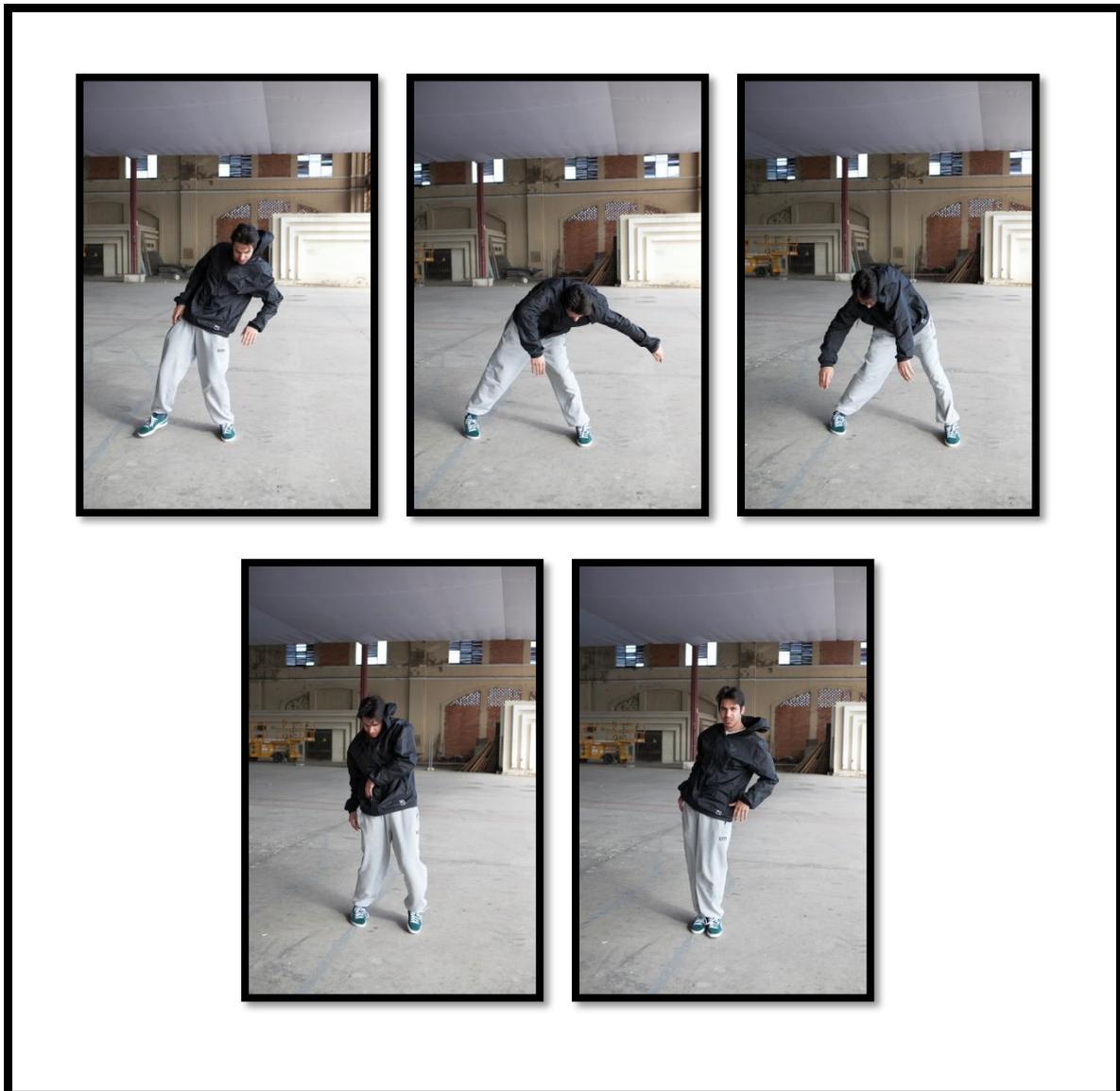


Ilustración 96. Fry. *Boogaloo* en *popping*.

4. *Bopping*

Descripción de la técnica: Se caracteriza por cambios posicionales del cuerpo (de corto recorrido) que finalizan el movimiento con un *pop*. La mayoría de las veces se trabaja la parte superior del cuerpo, moviendo los brazos de forma simétrica, mientras las piernas realizan cambios en el espacio.

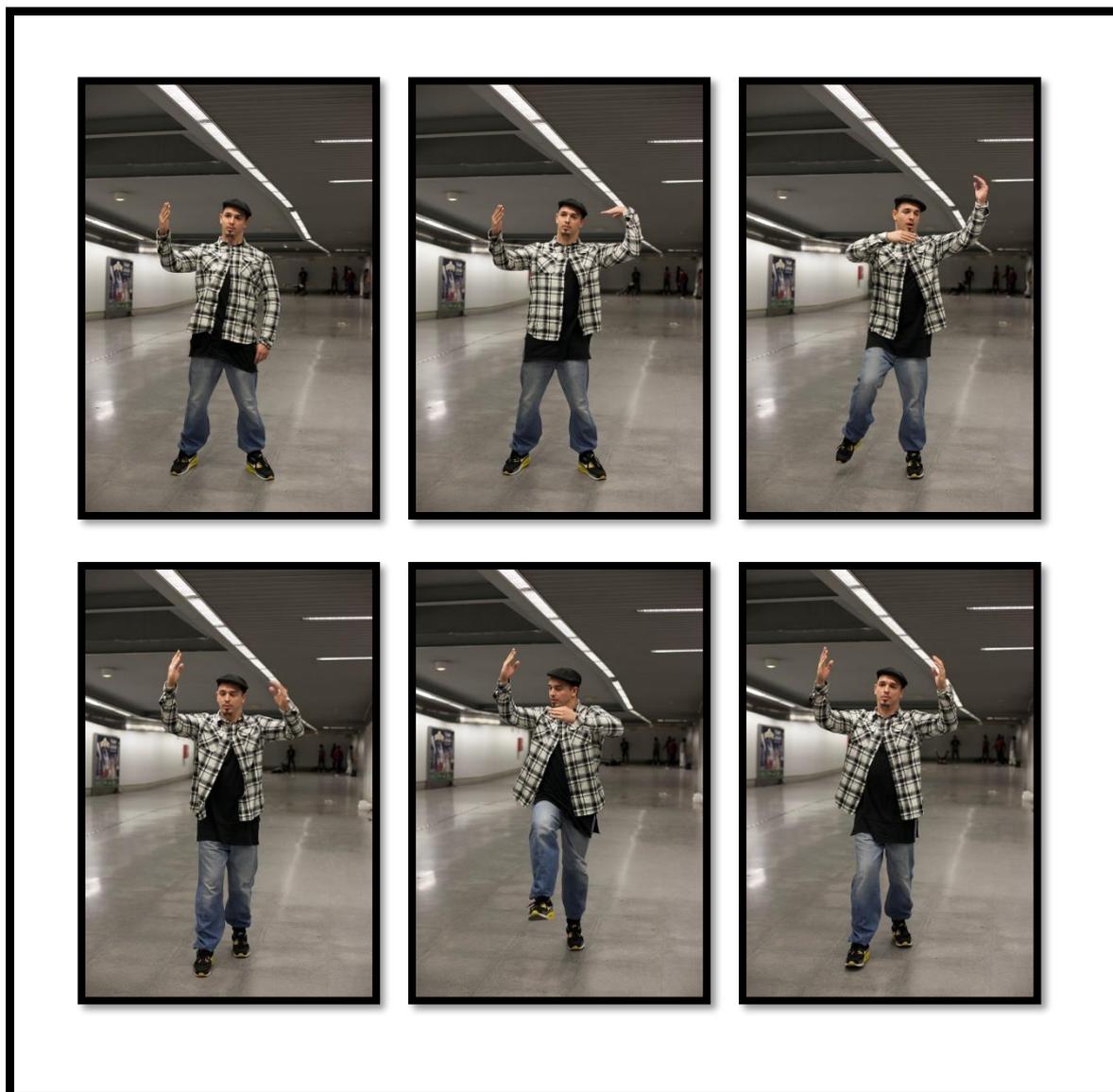


Ilustración 97. Frex. *Bopping* en *popping*.

5. *Crazy Legs*

Descripción de la técnica: Es una técnica que popularizó el hermano de Boogaloo Sam, el conocido Popin' Pete. Se caracteriza básicamente por el movimiento de las extremidades inferiores, de tal forma que la torsión de la cadera y la flexión de las rodillas dotan de plasticidad a los movimientos de las piernas, como si fuesen elásticas.

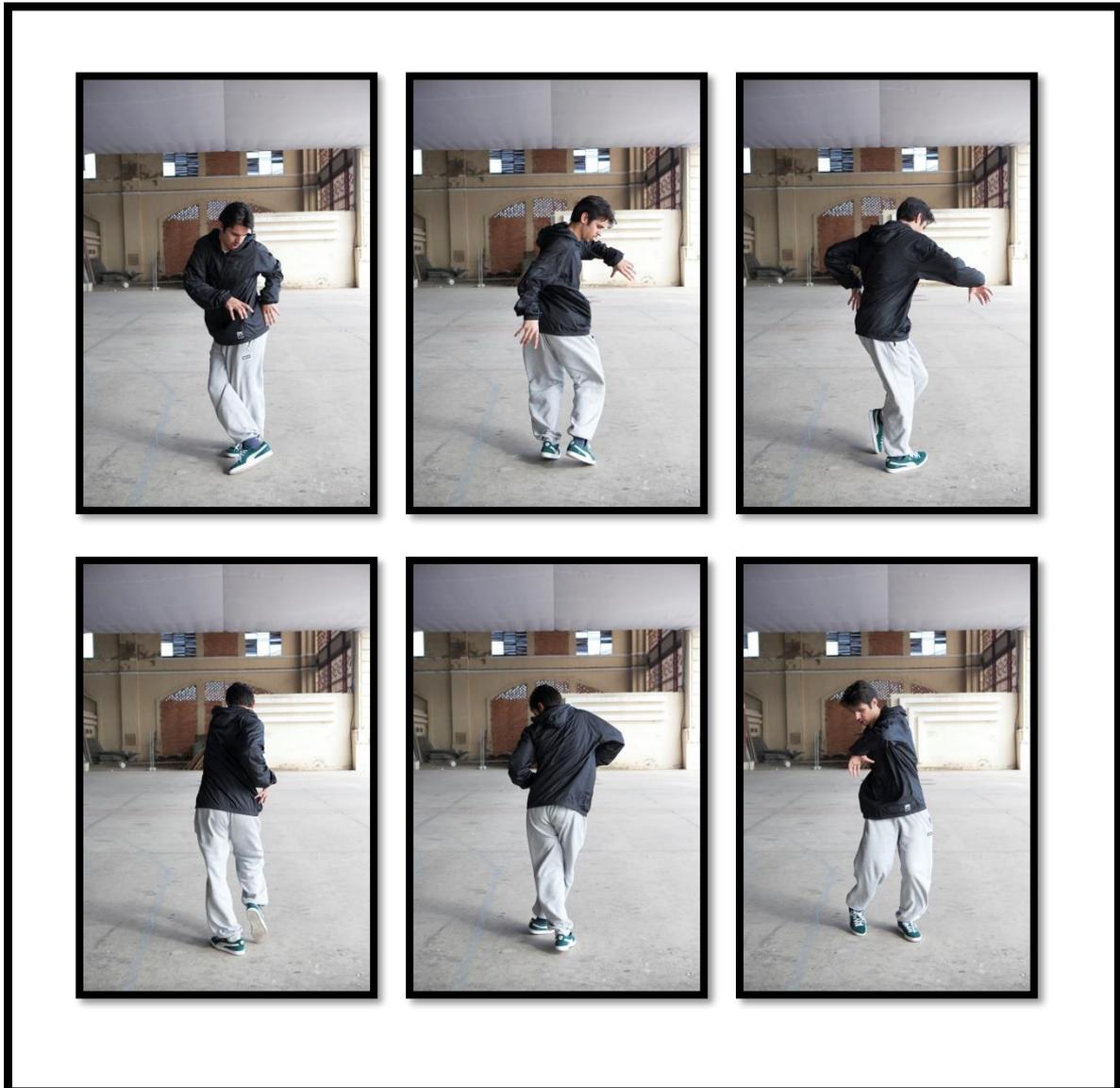


Ilustración 98. Fry. *Crazy Legs* en *popping*.

6. *Dime Stop*

Descripción de la técnica: Se caracteriza por cambios posicionales del cuerpo que finalizan el movimiento con un *pop*, a diferencia del *bopping* se utiliza más el torso y las extremidades que se mueven en cualquier dirección sin la necesidad de cuidar tanto las simetrías. La importancia de la técnica está en reflejar claramente la tensión y relajación muscular en cada uno de los *pops* del movimiento, esta técnica derivó en la de *hard stop*, marcando más todavía la contracción del *pop*.

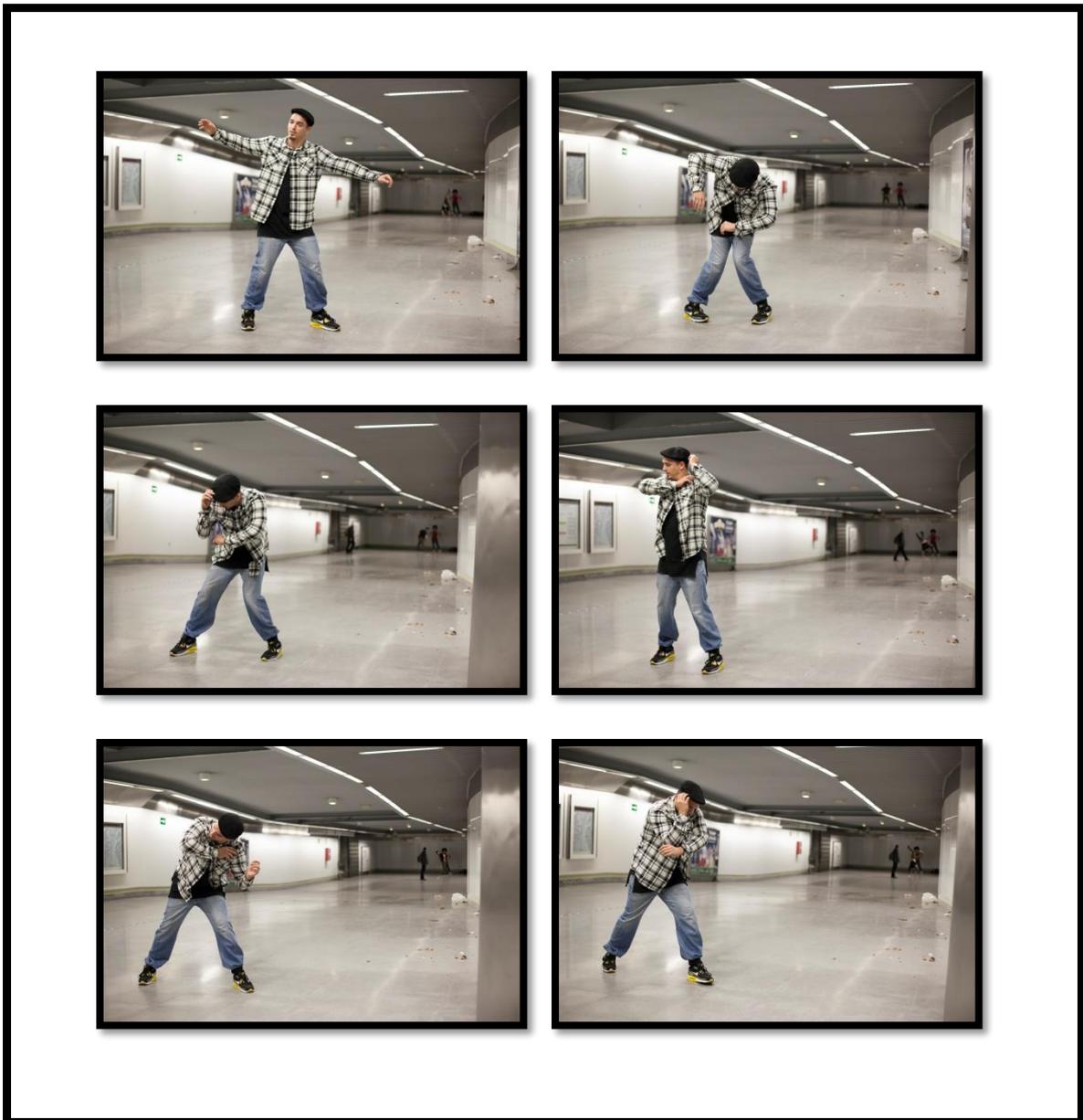


Ilustración 99. Frex. *Dime Stop* en *popping*.

7. Fresno

Descripción de la técnica: Se caracteriza por cambios posicionales del cuerpo en los que predomina el movimiento de los brazos estirados, o flexionados por los codos, hacia delante o lados acabados en *pop*; mientras las extremidades inferiores marcan el ritmo interno de la música mediante flexión y extensión de las rodillas.

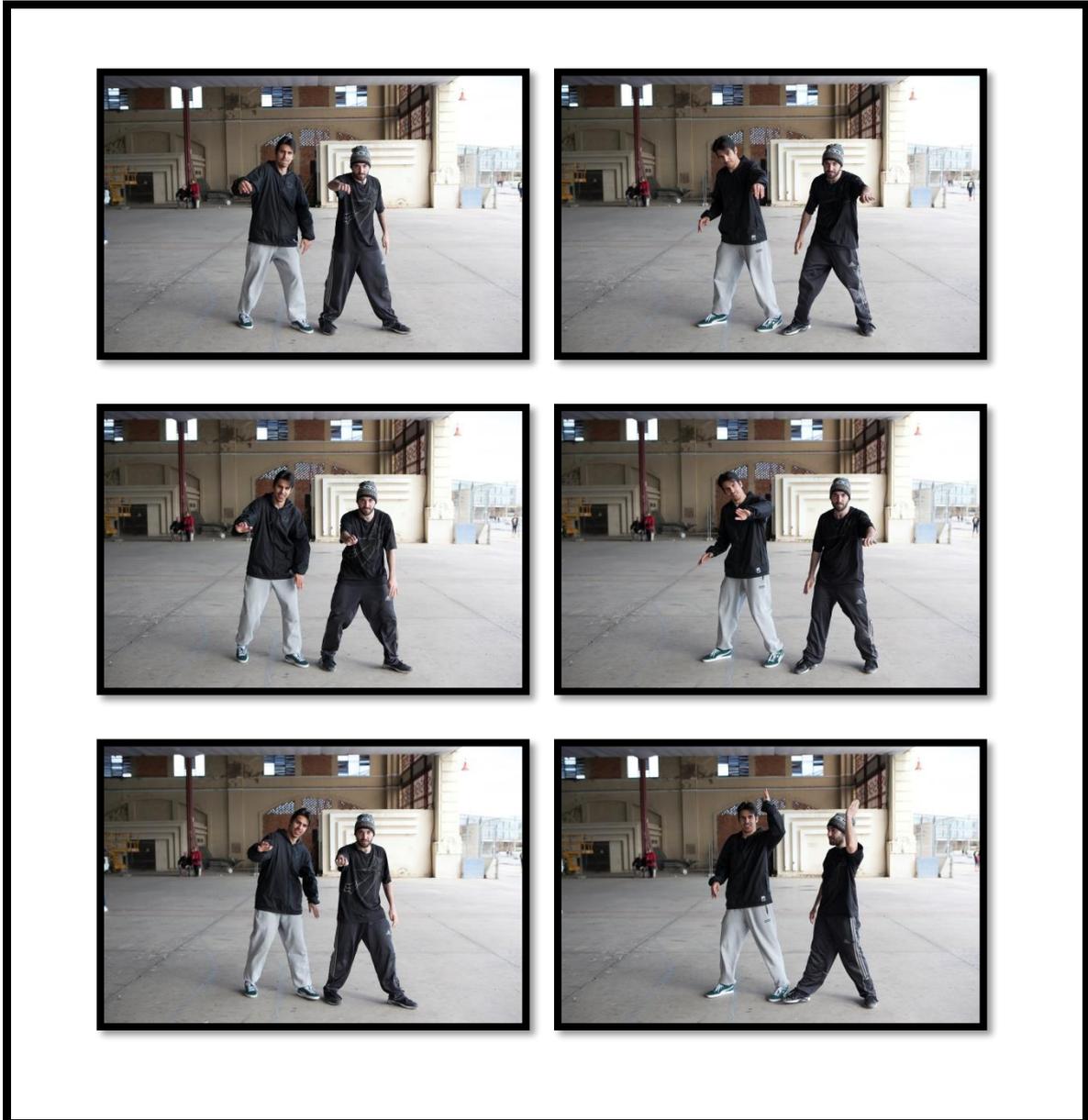


Ilustración 100. Fry y Spike. *Fresno* en *popping*.

8. *Mime*

Descripción de la técnica: Se caracteriza por cambios posicionales del cuerpo acabados en *pop* que enfatizan los sentimientos del personaje que representa el danzante; la gestualidad en esta técnica propia de la lengua dancística del *popping* está implícita en cada uno de los movimientos que se puedan ejecutar. El Danzante simula, mediante sus manos y brazos estar detrás de una pared invisible, un cubo o realizando actividades cotidianas, mientras sus extremidades inferiores acompañan el movimiento realizando en la mayoría de las veces rotación de caderas y flexión de rodillas, dando plasticidad al movimiento.

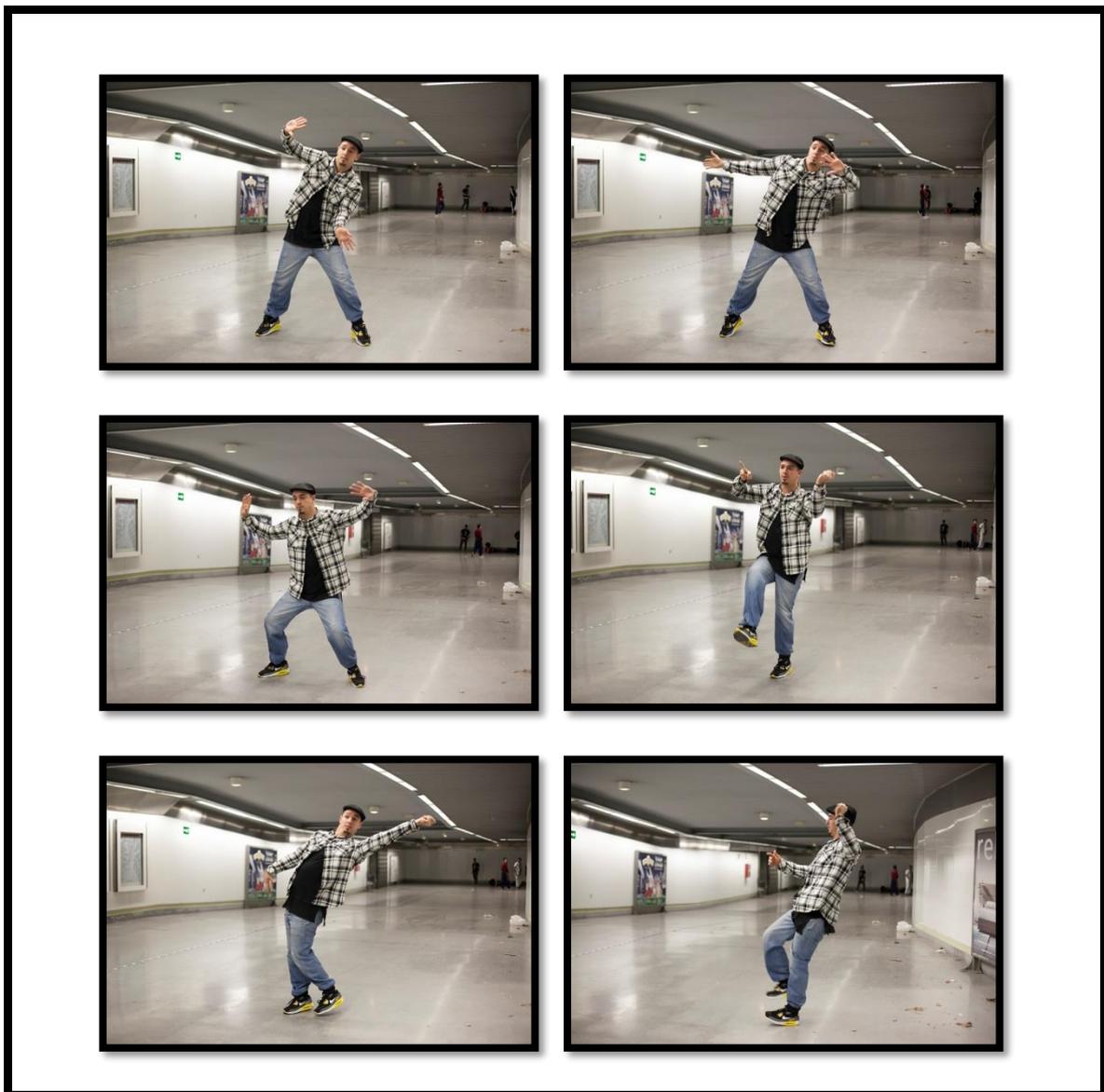


Ilustración 101. Frex. *Mime* en *popping*.

9. *Puppet*

Descripción de la técnica: Se caracteriza por la recreación del movimiento de una marioneta. Los brazos se mantienen flexionados por los codos con las manos relajadas, como si una cuerda rodeara sus muñecas, y éstos se mueven hacia diferentes puntos del espacio acompañando el movimiento. Sus piernas realizan movimientos ondulatorios por la rotación de la cadera y flexión de las rodillas, simulando estar sujetas por éstas y por la cintura. Mientras la cabeza se mantiene ligeramente relajada acompañando el movimiento.

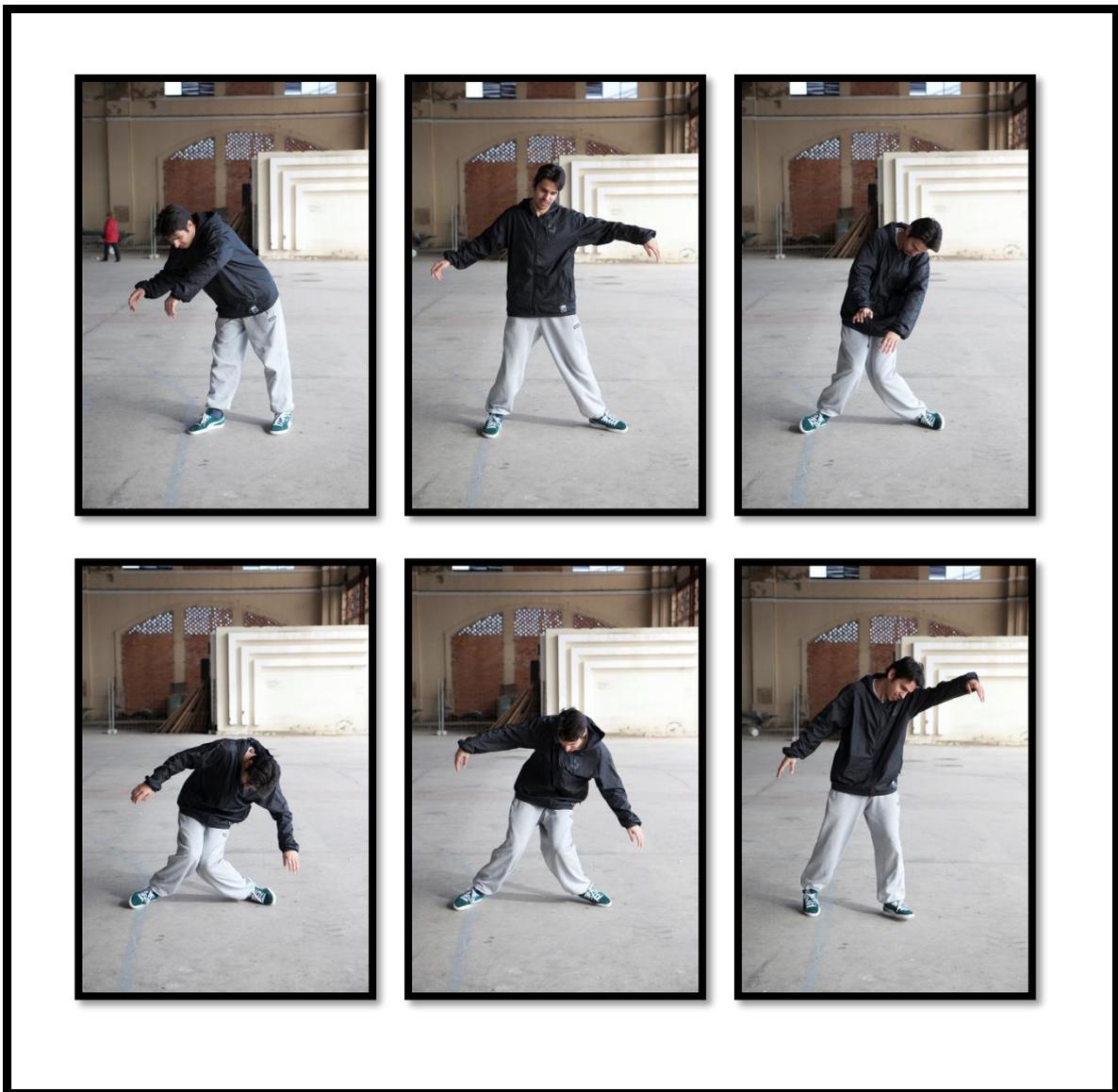


Ilustración 102. Fry. *Puppet* en *popping*.

10. Robotting

Descripción de la técnica: Se caracteriza por la recreación del movimiento de un robot. Los brazos se mantienen flexionados por los codos con las manos extendidas, manteniendo posturas simétricas entre ellos. Éstos se dirigen hacia diferentes puntos del espacio y cuando los alcanzan finalizan el movimiento con un *pop*. El torso puede moverse realizando *pops*, segmentando la parte lumbar y el pecho simulando movimientos “robóticos”, o realizando flexiones hacia delante. Mientras las extremidades avanzan o retroceden si tomar mucho protagonismo. El cuello se mantiene en tensión y la mirada es inexpresiva.

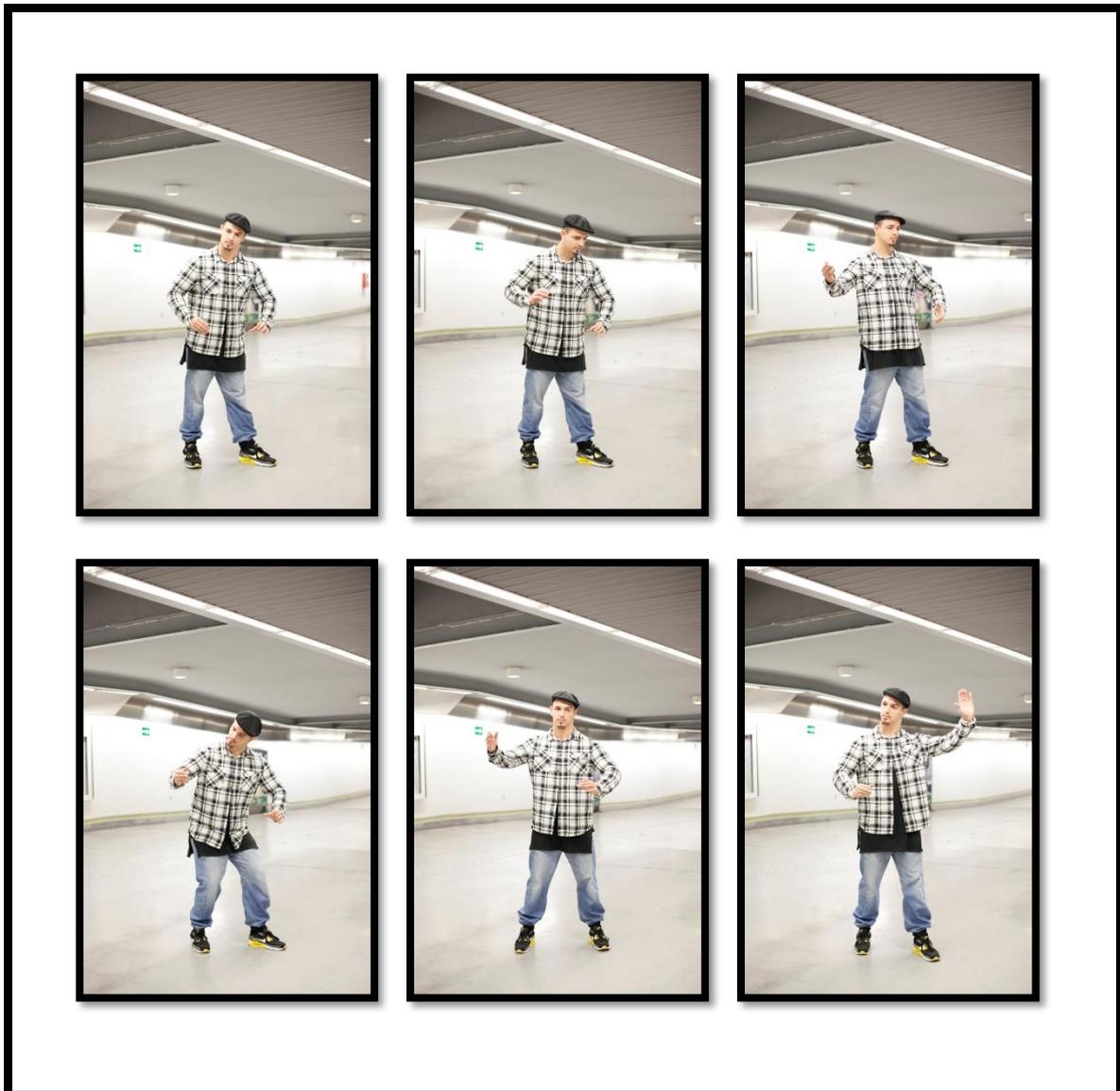


Ilustración 103. Frex. Robotting en popping.

11. Scarecrow

Descripción de la técnica: Se caracteriza por la recreación del movimiento de un espantapájaros. Esta nueva forma de expresión apareció en el año 77⁷⁸ de la mano de Boogaloo Sam imitando el personaje del espantapájaros de la película “El mago de Oz” en 1939. Los brazos se mantienen estirados o flexionados por los codos, las manos en línea con los antebrazos. Las caderas se mantienen firmes y las rodillas se flexionan, moviendo las piernas las piernas en diferentes direcciones del espacio.

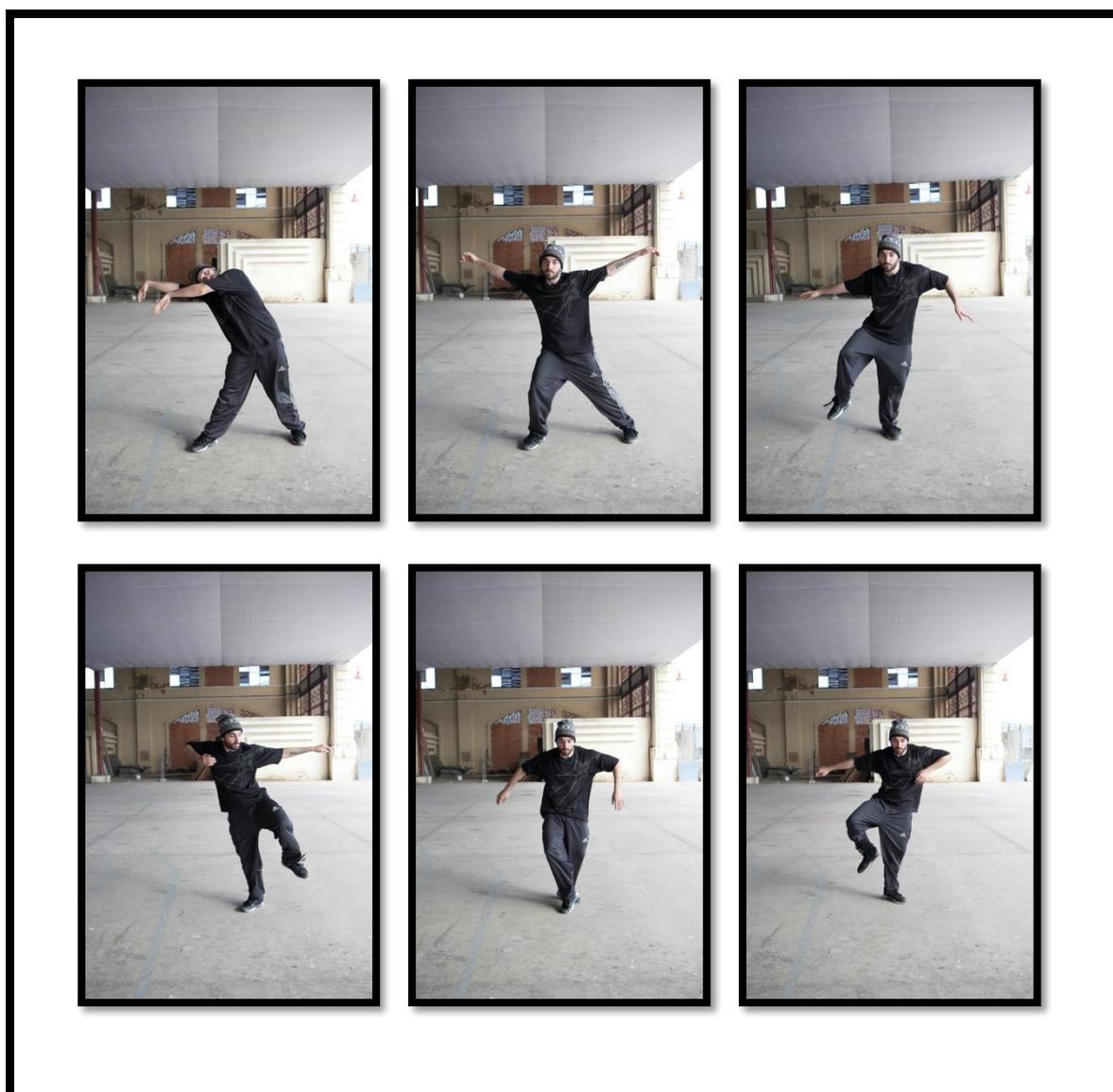


Ilustración 104. Spike. *Scarecrow* en *popping*.

⁷⁸ El año de creación de esta nueva técnica dancística dentro del *popping* está extraído de la entrevista realizada a Electric Boogaloo, grupo al que pertenecía su creador, donde explica la historia de la técnica en la publicación de DanceProject (2011).

12. Sleepy Style

Descripción de la técnica: Se caracteriza por la recreación del movimiento de un espantapájaros. Esta nueva forma de expresión apareció en el año 97 de la mano de Poppin´ Pete, cuando a punto de salir a actuar en un hotel de Nueva York le entró el sueño y decidió crear esta nueva forma de expresarse. Los brazos se mantienen ligeramente estirados y cercanos al cuerpo, y éste erguido, cae lentamente hacia delante o hacia detrás manteniendo las rodillas estiradas (desafiando a la gravedad). El danzante aparenta quedarse dormido (incluso puede bostezar).

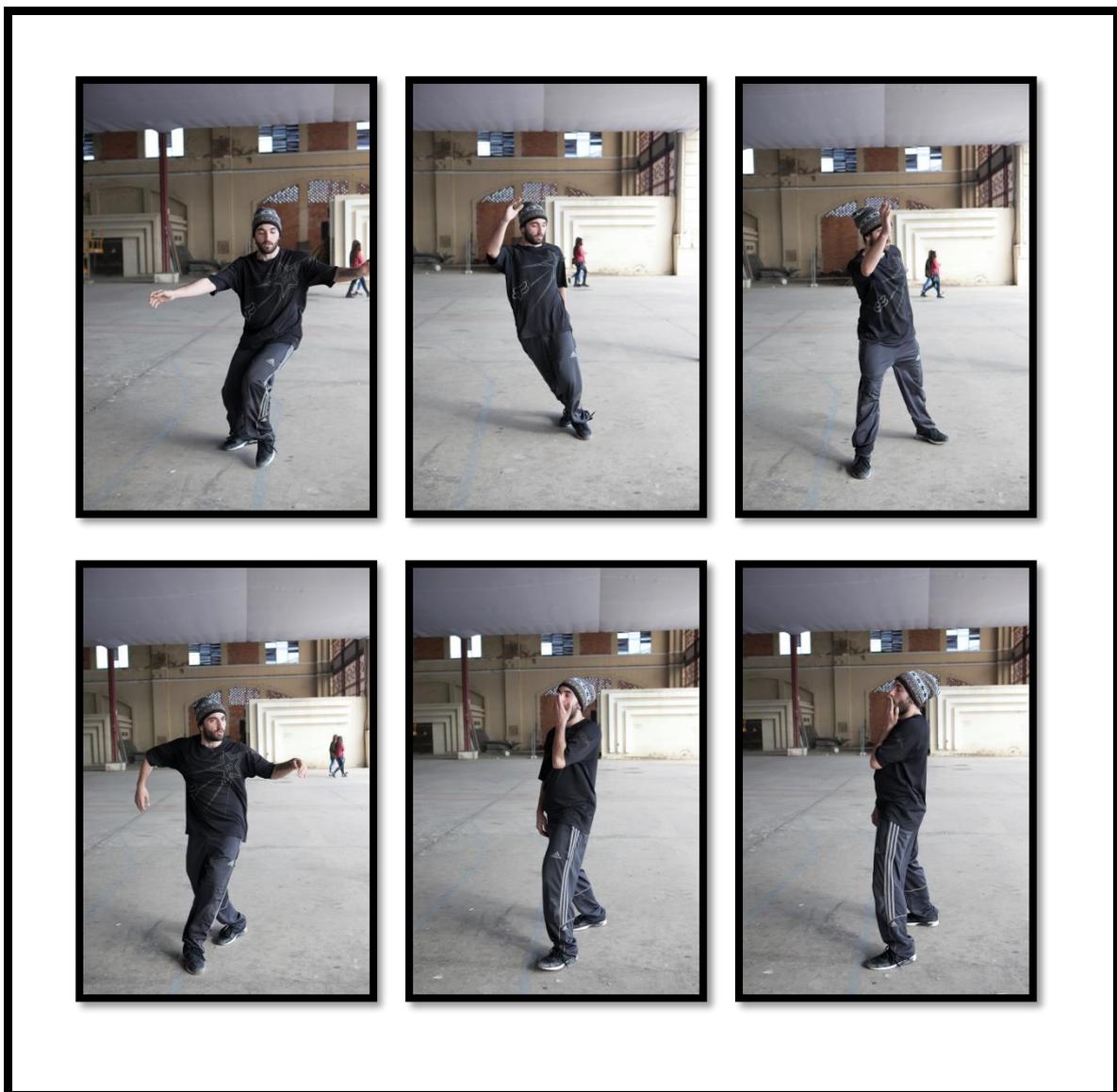


Ilustración 105. Spike. *Sleepy Style* en *popping*.

13. *Slow Motion*

Descripción de la técnica: Predomina la movilidad de todas las articulaciones corporales. El danzante abandona el ritmo interno de la canción y establece el suyo propio, relanzando el movimiento (*ritenuto* corporal).



Ilustración 106. Spike y Bboy Albóndez. *Slow Motion* en *popping*.

14. Strobing

Descripción de la técnica: Se caracteriza por las múltiples y rápidas paradas realizadas en el movimiento dancístico, es decir, el movimiento no es fluido sino accidentado (simulando la secuenciación de imágenes en fotogramas).



Ilustración 107. Fry. *Strobing* en *popping*.

15. *Strutting*

Descripción de la técnica: Se asemeja a la técnica del *Strobing* en cuanto a la realización de paradas a lo largo del movimiento dancístico, pero la secuenciación de éstas son más lentas en el tiempo. El danzante va cambiando las posturas que configuran el movimiento mediante paradas.

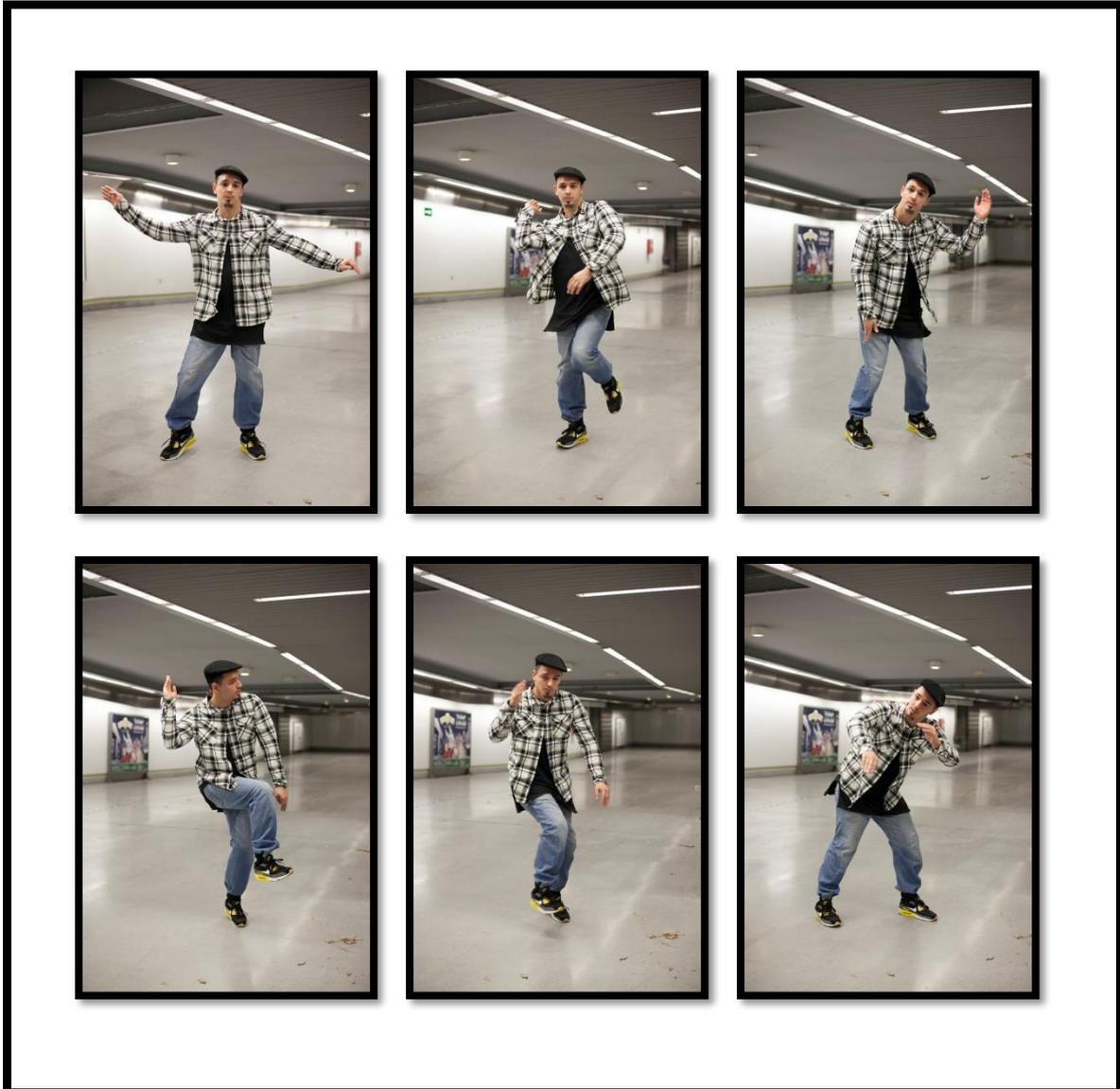


Ilustración 108. Frex. *Strutting* en *popping*.

16. Ticking

Descripción de la técnica: Se asemeja a la técnica del *Strobing* en cuanto a la realización de paradas a lo largo del movimiento dancístico, pero la secuenciación de éstas acaba las paradas con *pops* (contracciones musculares) marcados a distintas intensidades.



Ilustración 109. Frex. *Ticking* en *popping*.

17. Toyman

Descripción de la técnica: Se caracteriza por la recreación del movimiento de los muñecos de plástico de los años 80. Los miembros de Electric Boogaloo nos describen su inspiración basada en los muñecos G.I. Joe. Los brazos se flexionan por los codos y hacen y deshacen ángulos de 90 grados mientras el torso y las piernas acompañan el movimiento.

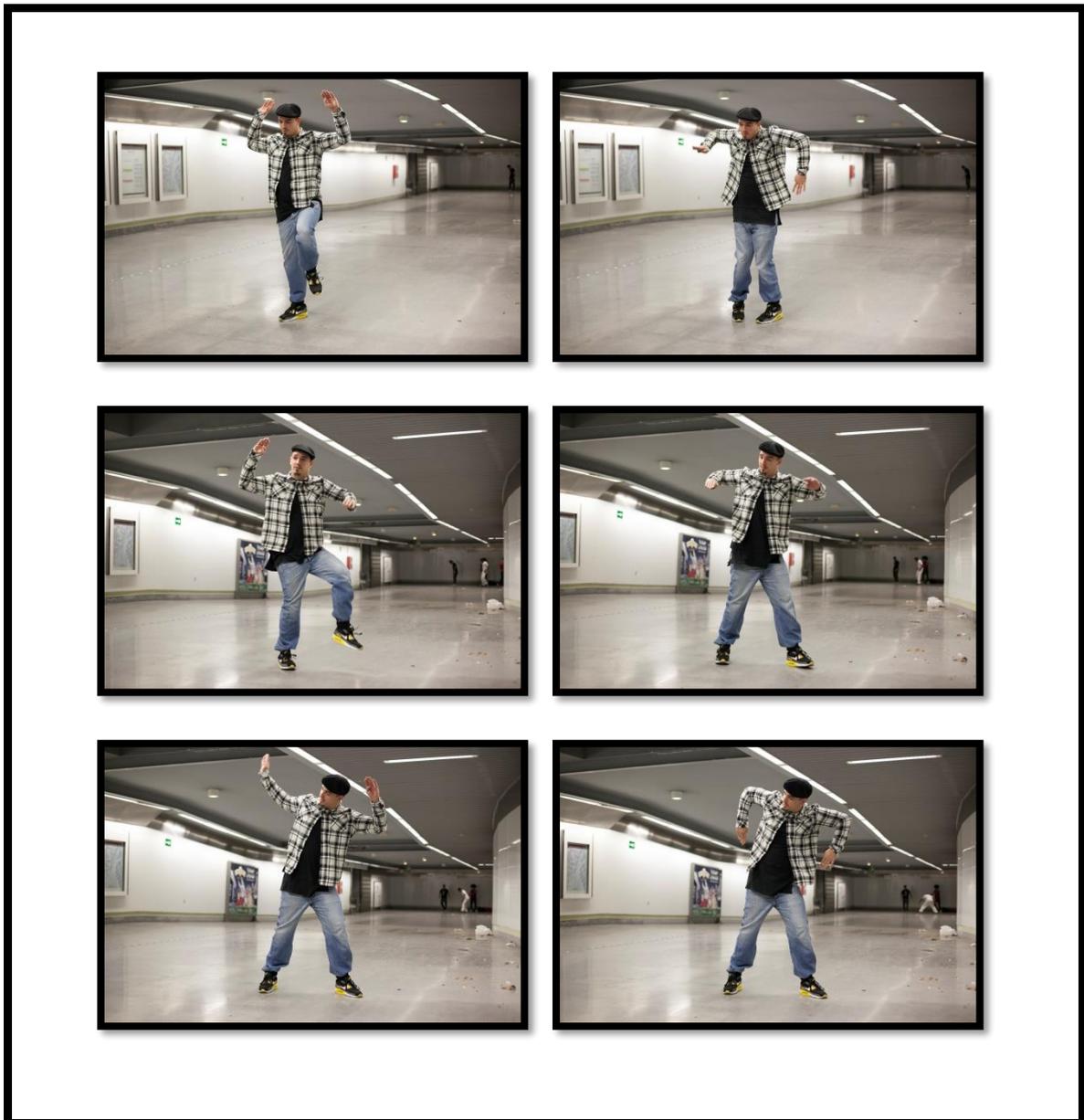


Ilustración 110. Frex. *Toyman* en *popping*.

18. Tutting

Descripción de la técnica: Se caracteriza básicamente por el movimiento de sus brazos, manos y dedos que describen figuras en el espacio similares a las piezas de un rompecabezas (insertándose brazos, antebrazos, manos y dedos unos con otros en continuo contacto, o realizando figuras simétricas o asimétricas en el espacio).

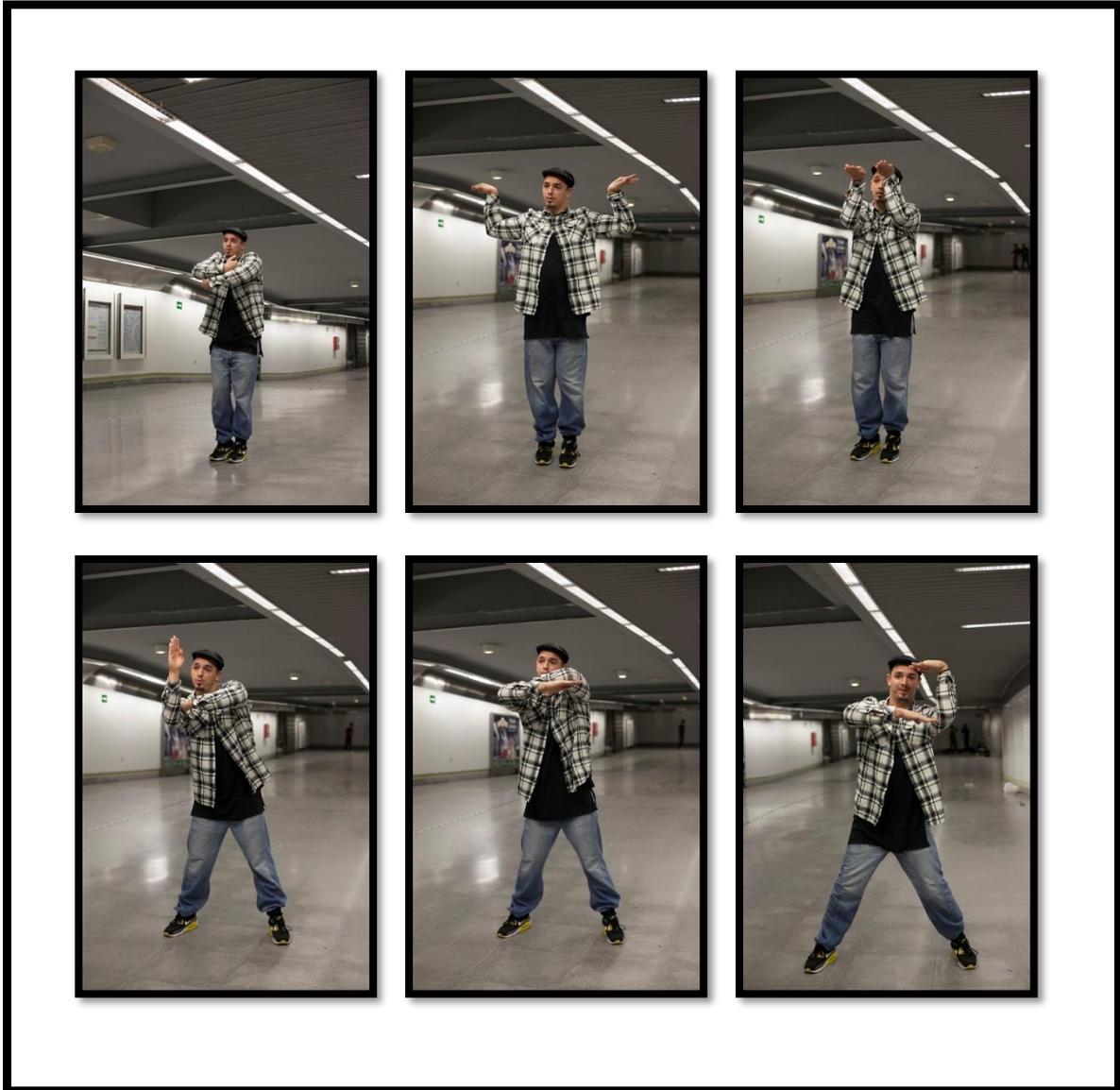


Ilustración 111. Frex. Tutting en popping.

19. Vibration

Descripción de la técnica: Se caracteriza básicamente la contracción muscular del cuerpo en general, que hace que todo él vibre en secuencias rápidas y cortas en el tiempo (se visualiza como una ráfaga de movimientos).



Ilustración 112. Spike. *Vibration* en *popping*.

20. Walk Out

Descripción de la técnica: Se caracteriza por la alineación del torso con una de las piernas en movimiento. Sus brazos buscan formar ángulos de 90 grados (con los codos flexionados) y en cada cambio de posición en el movimiento se observa la rotación-flexión de caderas, torso y rodillas. Las piernas resbalan por el suelo hasta alcanzar una determinada posición, manteniendo el torso alineado con una de las piernas, y realiza una parada y un posterior cambio de peso ondulando el cuerpo hacia una nueva dirección espacial.



Ilustración 113. Spike. *Walk Out* en *popping*.

21. Waving

Descripción de la técnica: Se caracteriza por la ondulación corporal, segmentando cada parte del cuerpo y creando una secuencia lineal de movimiento. Cada danzante, en su proceso de creación, se inspira en determinados pensamientos como pueden ser: el tiempo, cuerdas emergiendo de sus cuerpos o en los elementos de la naturaleza. En el caso de Inox, bailarín y docente profesional de *popping* y miembro de la *crew* Men of Steel se inspira en los cinco elementos naturales:

- a) Tierra: La inspiración viene determinada por la visualización imaginaria de paisajes que contienen montañas y valles. Las partes más trabajadas son el torso y los brazos que van alternando planos y cúspides en los movimientos del cuerpo.

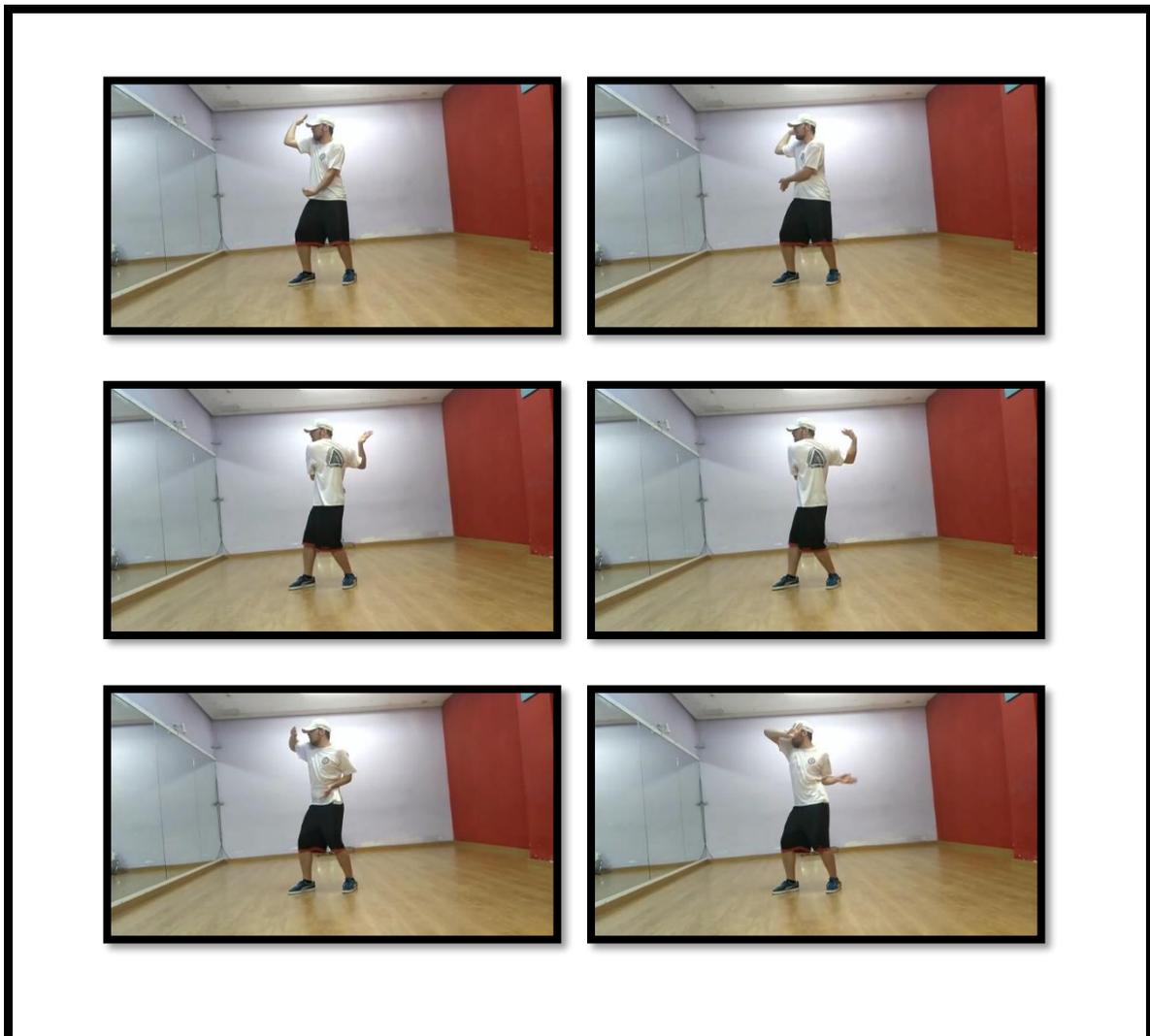


Ilustración 114. Inox. *Waving* inspirado en la tierra en *popping*

- b) Agua: La inspiración se basa en la sensación del recorrido del agua por el cuerpo o la sensación de convertirse en una sustancia acuosa que se libera en el espacio próximo al danzante.

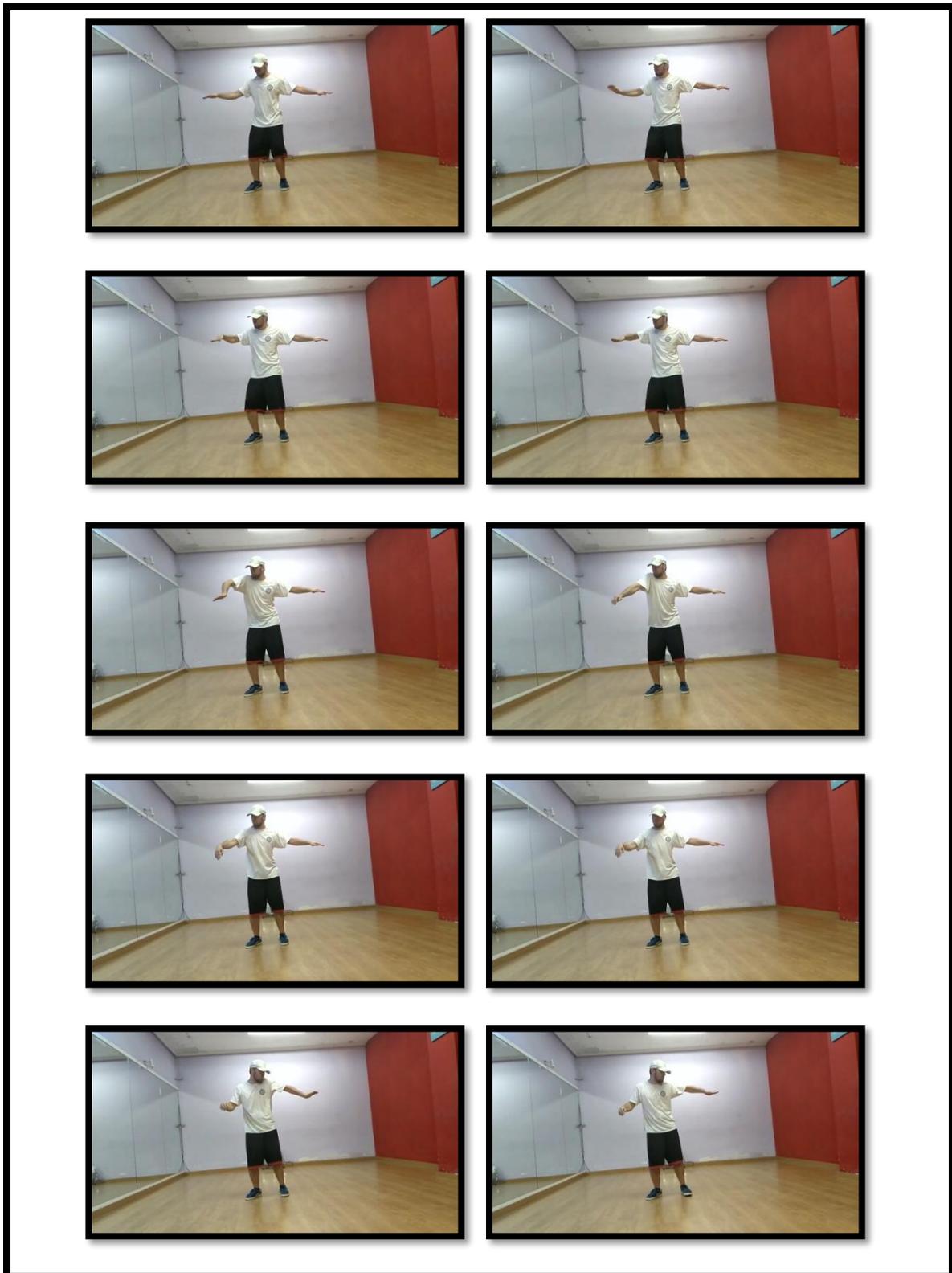


Ilustración 115. Inox. *Waving* inspirado en el agua en *poping*.

- c) Aire: Se enfatiza la ondulación del torso y la liberación de brazos y piernas en el espacio recreando el movimiento del viento.

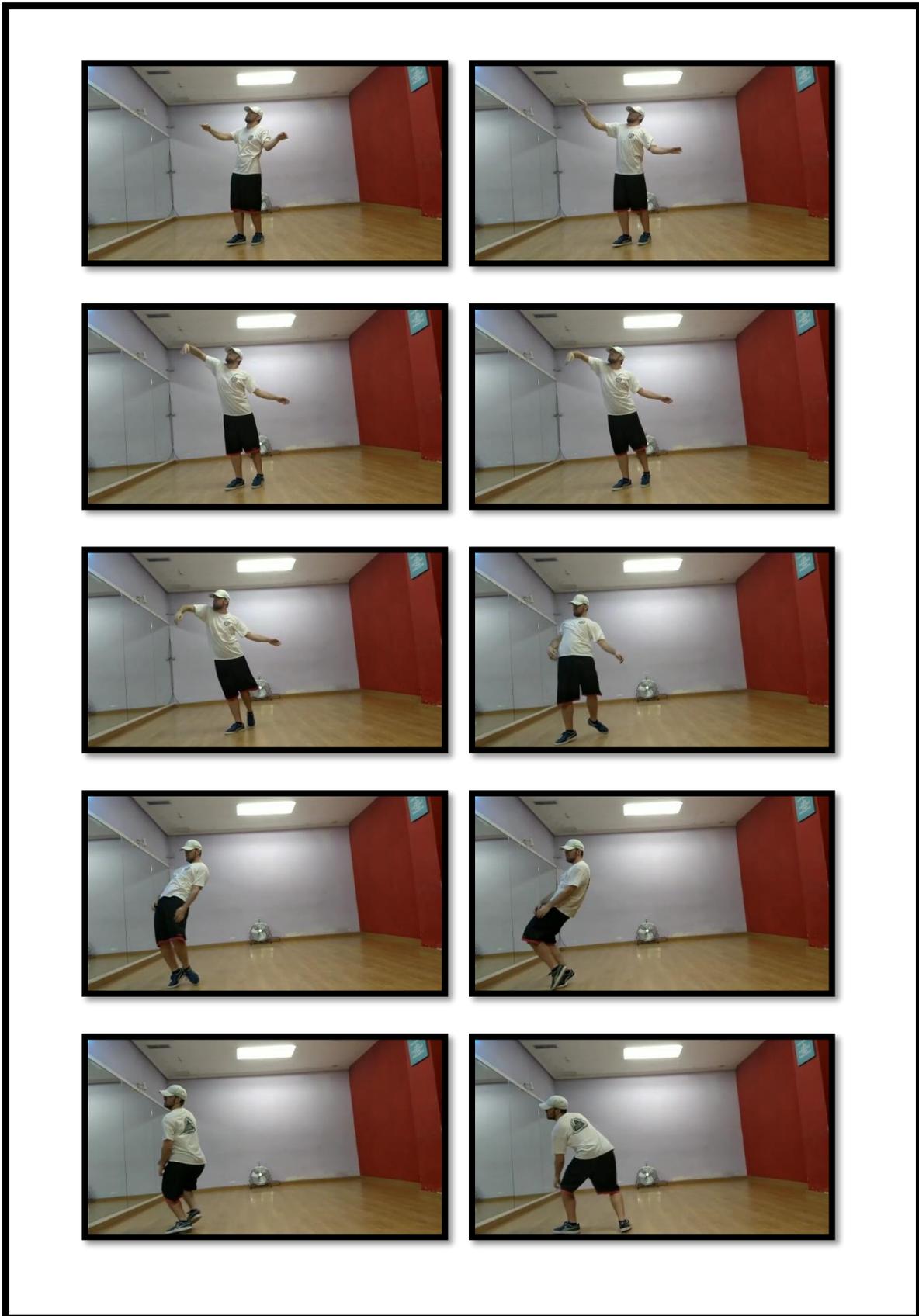


Ilustración 116. Inox. *Waving* inspirado en el aire en *popping*.

- d) Fuego: Se recrea el movimiento ondeante de las llamas del fuego. Toma importancia la ondulación de los dedos y brazos que envuelven posteriormente todo el torso y movilizan las piernas acompañando el movimiento.

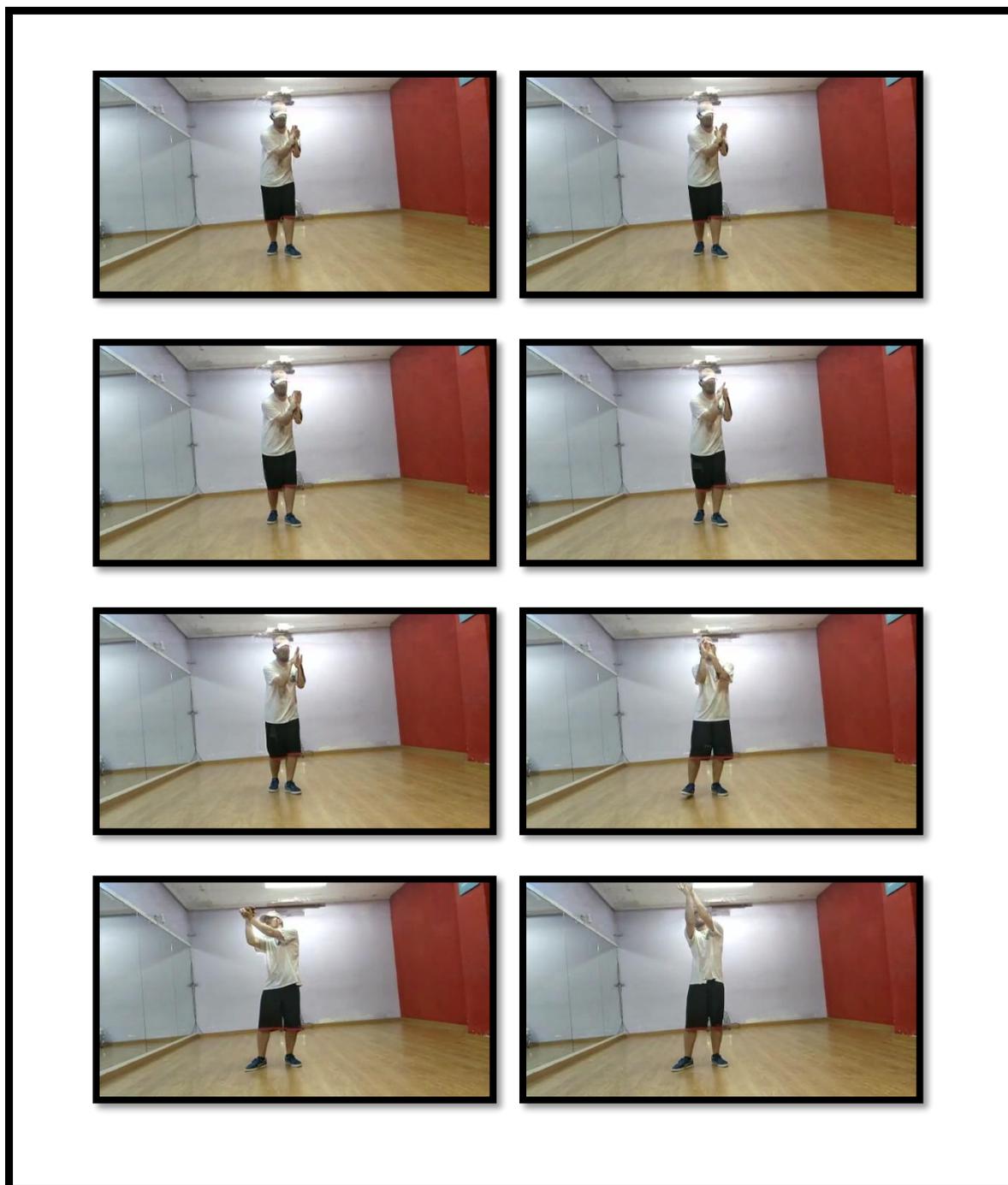


Ilustración 117. Inox. *Waving* inspirado en el fuego en *popping*.

- e) Vacío: Se enfatiza el movimiento ondulado de los brazos, manos y dedos que se focalizan hacia un determinado punto del espacio, mientras el torso y las piernas van configurando volúmenes dentro de la kinesfera⁷⁹ del danzante.



Ilustración 118. Inox. *Waving* inspirado en el vacío en *popping*.

⁷⁹ La kinesfera es entendida por Laban (1950) como una esfera imaginaria que rodea al danzante y alcanza hasta donde llegan sus extremidades superiores e inferiores.

TÉCNICAS DANCÍSTICAS Y CATEGORÍAS PROPIAS DEL LENGUAJE CORPORAL DEL WAACKING.

En este apartado se muestra principalmente las técnicas de ejecución propias del lenguaje dancístico de *waacking*. No existe una nomenclatura propia de pasos básicos definidos sino unas categorías o combinaciones dancísticas que definen el discurso como tal, mostraremos estas técnicas a continuación. Es una danza que se define por el rápido movimiento de sus brazos, que dibujan líneas y círculos en el espacio. Como se trata de una danza originada a partir de la apropiación de la imagen de las divas de los años cuarenta, es una danza que expresa emociones través del gesto, con ayuda de las manos. Los *drills* son conocidos en el *waacking* como la combinación de pasos técnicos que trabajan una secuencia concreta de movimiento.

Técnicas dancísticas:

- de brazos (*Rolls, Bolos, Waack Attack, líneas de brazos, posición de manos, de codos*)
- de pies (o *footwork*)
- del drama (*Spite Hands*)
- de las poses
- del *groove* del danzante

Cada una de estas categorías corresponde a una forma de entender la lengua, en la que el danzante se expresa libremente segmentando el movimiento de su cuerpo en brazos, manos, piernas y expresión facial. Cada danzante tiene una forma de entender y expresar esta danza, pero siempre bajo unas bases características que definen el discurso. Para ilustrar los pasos dancísticos se ha requerido la colaboración de la bailarina y docente Rachel Gálvez Jaén A.K.A.⁸⁰ Rachel LadyZhaf. Para visualizar el discurso más ampliamente se accede a un listado de tutoriales a través del siguiente enlace web:

https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+waacking

⁸⁰ Expresión lingüística que corresponde a “conocida como”.

1. Técnica de brazos

Descripción de la técnica: Predomina la rápida movilidad de los brazos, y de la articulación de las muñecas. El danzante busca las líneas en sus brazos, buscando simetrías con su cuerpo y elevando los codos a la altura de la oreja en muchas de las ocasiones mientras se estiran y flexionan los brazos. Las manos tienen mucha importancia ya que definen la línea del brazo, y éstos tienen que ser libres y contar una historia, es decir, moverse según el personaje que quiera mostrar el danzante. En esta técnica se hace especial hincapié en las siguientes aspectos: los *Rolls*, los *Bolos*, el *Waack Attack*, la líneas de los brazos, la posición de las manos y la posición de los codos.

- a) *Rolls*: Los dos brazos, o uno de ellos, recorren un círculo en el espacio flexionando y estirando los codos. Generalmente el círculo se dispone muy cercano al cuerpo del danzante, sin tocarlo, y se produce a gran velocidad, demostrando así la habilidad del danzante en el discurso dancístico.



Ilustración 119. *Rolls* en *waacking*.

- b) *Bolos*: Los dos brazos se movilizan con los codos flexionados por delante y por detrás de la cabeza del danzante dibujando líneas en el espacio. Las manos quedan próximas a la cabeza y el cuerpo.



Ilustración 120. *Bolos* en *waacking*.

- c) Waack Attack: los brazos se lanzan o se encogen cercanos al cuerpo con fuerza. Los dedos se pueden extender o contraer según convenga.



Ilustración 121. *Waack Attack* en *waacking*.

- d) Líneas de los brazos: En el estilo dancístico del *waacking* se busca continuamente las líneas corporales, de esta forma el danzante estiliza su figura en el espacio con elegancia. Algunas de las consideraciones al respecto es que los brazos estirados deben permanecer alineados con el cuerpo de forma perpendicular, evitando que éstos sobrepasen el cuerpo con los codos o con las manos (forzando hacia detrás la articulación del hombro).



Ilustración 122. Posición correcta de la línea de brazos en *waacking*.



Ilustración 123. Posiciones correctas de la técnica de brazos en *waacking*.

- e) Posición de las manos: Las manos pueden presentarse con los dedos en forma de cuchara, conocido como *Spooned* (sobre todo para la ejecución de movimientos de *roll* o *bolos*), o con los dedos extendidos (de forma relajada o en tensión) dibujando líneas corporales en el espacio. El hecho de utilizar los dedos fuera, o no, es una opción personal y estética del bailarín que lo identificará como *waacker*⁸¹.



Ilustración 124. Posición de manos en forma de cuchara (*Spooned*).



Ilustración 125. Posición de manos relajadas en *waacking*.



Ilustración 126. Posición de mano estética (en tensión) en *waacking*.

⁸¹ El *waacker* es conocido como el danzante que practica y comparte la cultura del discurso dancístico del *Waacking*.

- f) Posición de los codos: en *waacking* los codos se flexionan y estiran para dibujar líneas y círculos en el espacio próximo del danzante. Es importante tener las siguientes recomendaciones: el codo cuando se flexiona para llevar el brazo detrás de la cabeza en los *rolls* o en los *bolos* debe permanecer próximo al cuerpo (incluso sobrepasarlo por detrás de la altura de las orejas).



Ilustración 127. Posición correcta de los codos en *waacking*.



Ilustración 128. Posición incorrecta⁸² de los codos en *waacking*.

⁸² En esta imagen se observa el codo despegado del cuerpo, ésta es una posición incorrecta en el Waacking.

2. Técnica de pies (Footwork).

Descripción de la técnica: Se refiere a los pasos ejecutados de cintura para abajo en *waacking*. Esta técnica puede estar inspirada en cualquier estilo de danza urbana, es decir, se apropia del movimiento libre de pasos de cualquier otra danza catalogada o de movimientos no codificados. El danzante evoluciona el movimiento de sus piernas y pies a gran velocidad, si ésta lo requiere, mostrando la destreza de su técnica. Generalmente abundan los cambios de peso y el apoyo de una de las puntas del pie en el suelo.



Ilustración 129. Técnica de pies en *waacking*.

3. Drama

Esta categoría hace referencia al tipo de personaje que el danzante quiere interpretar en su danza. Se utiliza el gesto como expresión comunicativa, y la técnica de brazos y pies le acompañan. Expresa básicamente los estados de ánimo del danzante. Como ejemplo la siguiente imagen donde se muestra la emoción de “despecho” de la danzante, utilizando el gesto de *Spite Hands*.



Ilustración 130. *Spite Hands* en la categoría de drama en *waacking*.

4. Poses

Esta categoría muestra la importancia de las poses en el *waacking*. Se pueden encontrar poses que requieren un determinado tiempo musical donde el cuerpo permanece inmóvil, en cualquier momento del discurso. Como hemos visto anteriormente las poses son las precursoras del movimiento dancístico del *waacking*, de ahí su gran importancia.



Ilustración 131. Imágenes de poses trabajadas en mitad del discurso en *waacking*.



Ilustración 132. Imágenes de poses finales en *waacking*.

5. *Groove*

El *Groove*, como hemos visto en apartados anteriores, deviene del rebote, y es el acto de flexionar y extender el torso al ritmo musical. Esta categoría se refiere a la inspiración que asume, y mantiene en el discurso, el danzante dependiendo si baila bajo música *disco* o música funk (con acentos y estilos musicales diferentes). Tanto la dinámica de movimiento de los brazos como de las piernas (y los pasos ejecutados en el discurso) vendrá determinada por el *groove* que sugiera la música. De la misma forma, el discurso dancístico del *waacking* puede incluirse en otros estilos musicales si el danzante así lo siente.



Ilustración 133. Rachel LadyZhaf marcando el *groove* en *waacking*.

NOMENCLATURA DE PASOS REFERENTES EN EL LENGUAJE CORPORAL DEL *BREAKDANCE*.

Los pasos referentes en el lenguaje corporal del *breakdance* vienen clasificados en cuatro grupos: *footwork*, *top rock*, *power move* y *freeses*.

- a. **Footwork**: se caracteriza por sus movimientos trabajados en el nivel⁸³ inferior (o profundo, según el método de Laban) del espacio. Sus pasos reflejan la velocidad en el movimiento de las piernas, el equilibrio corporal y la fuerza que requiere el apoyo del cuerpo en las manos. Algunos de sus pasos básicos son:

Back Kick, Back side Kick spin, Ccs, Cienpiés, Dinamo, Head Sweep, Hook, Hook Walk, Jumpover, Jumpback, Kick, Kick Out, Kick Spin, Kick Turn, Knees, Knees Witch, La Rana, Monkey Swing, Octopus, Paddle Walk, Peter Pan, Portero, Pretzel, Rusian Step, Six Step (6step), Sling, Sling walk, Supermanes (Bellymills), Surfeando, Three Step (3step) y Tirachinas.

- b. **Top Rock**: El danzante ocupa el nivel medio del espacio. El movimiento de sus pasos se dibuja en el espacio enfatizando los rebotes en cada uno de ellos y centran su máxima atención a los movimientos de las piernas. Algunos de sus pasos básicos son:

Águila, Battle Rock, Doble Front Step, Doble March Step, Doble Outlaw Step, Explosión, Front Step, Indian Inside, Indian Inside Doble Kick, Indian Shuffle, Indian Spin, Indian Step, Inside Outlaw Step, Kick, Kick Out, Kick Turn, March Step, Outlaw Step, Salsa Back, Salsa Doble, Salsa Spin, Salsa Step, Salsa Turn, Shuffle y Walk.

⁸³ En danza, según la metodología de Laban (1950), se considera como nivel medio del espacio a aquel en que el danzante se mueve con el peso de los pies en el suelo, dejando los saltos para un nivel superior y las caídas al suelo (con el cuerpo cercano a él) para un nivel inferior.

- c. **Power Move:** El danzante ocupa los tres niveles del espacio (inferior, medio y superior) y se caracteriza por la complejidad (casi acrobática) de sus giros, por el equilibrio y la fuerza que requieren sus pasos. En la mayoría de sus pasos el cuerpo del danzante se observa invertido (con las manos apoyadas en el suelo y los pies en el aire) y/o desafiando a la gravedad. Algunos de sus pasos básicos son:

1990, 2000 ('00), Air Flair (Twister), Babymills, Baby Slide, Bellymills (Supermanes), Comecocos, Flare (Americanos), Head Drill (Tornillo), Head Spin (Halos), Head Sweep, Icey Ice, Jackhammer, Miami, Swipe (Turbina), Swipe en clave y Windmills.

- d. **Freezes:** son posiciones que el danzante adopta al finalizar una secuenciación de movimientos y/o pasos utilizando principalmente el nivel inferior del espacio. Los pasos básicos de este grupo son:

Air Baby, Air Chair (Estirado), Bboystance, Gaviota, Headstand Freeze, Hollowback, Invertebrada, Rocksteady (Chair freeze) y Shoulder.

Se observa que se repite la terminología de algunos pasos en *footwork* y *top rock*, pero la ejecución en cada uno es distinta. Para ilustrar los pasos dancísticos se ha requerido la colaboración de los siguientes *bboys* y *bgirls*: JoseRa, Jorge, Beat, Vanessa, Parada, Vince, Mario, Merce, Roberto, Eddie, Mus (miembros de la *crew* Special K), Jcé (miembro de la asociación de *Hip Hop* Let's Grow), Carlo (miembro de la *crew* Mighty Soul), Silvia Pérez y Mindnel (de la *crew* FlaValencia). Para visualizar el discurso más ampliamente se accede a un listado de tutoriales a través del siguiente enlace web:

https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+breakdance

- a. **Footwork:** En la mayoría de los pasos el danzante apoya sus manos en el suelo, jugando con la fuerza y equilibrio de su cuerpo.

1. *Back Kick*

Descripción del paso: Se caracteriza básicamente por el equilibrio, disponiendo el danzante de dos puntos de apoyo (una mano y uno de los pies) y el trabajo de suelo. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se apoya el peso del cuerpo en la mano derecha, y con la pierna flexionada, el pie derecho. Al mismo tiempo la pierna izquierda se mantiene, junto con el otro brazo, en el aire.
- La pierna que estaba previamente estirada en el aire se flexiona manteniendo la misma altura.
- La pierna flexionada se estira y mediante un salto se repiten los anteriores movimientos, pero apoyando el lado izquierdo y elevando el derecho.

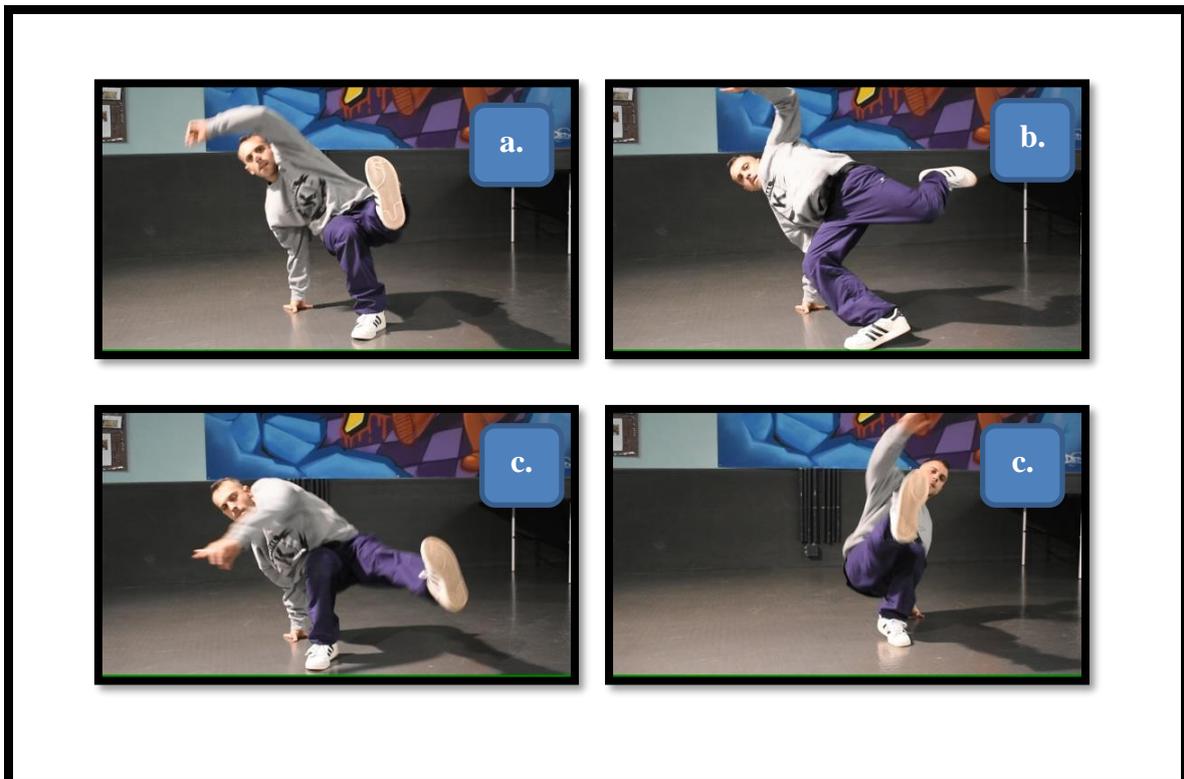


Ilustración 134. JoseRa ejecuta *Back Kick (footwork)* en *breakdance*.

2. *Back Side Kick Spin*

Descripción del paso: Se caracteriza por el equilibrio, el giro y el trabajo de suelo. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se apoya el peso del cuerpo en ambas manos, y con las piernas flexionadas, el pie derecho.
- Se gira el cuerpo manteniendo la pierna base flexionada y cambiando el peso en ambas manos, ayudando de esta forma al giro.
- El inicio del giro se realiza de la siguiente forma: se vuelca el cuerpo girando hacia delante en dirección contraria a la pierna de apoyo, dejando libre la otra pierna y dando la sensación que el cuerpo gira hacia atrás. Se repiten los pasos anteriores hacia el otro lado.

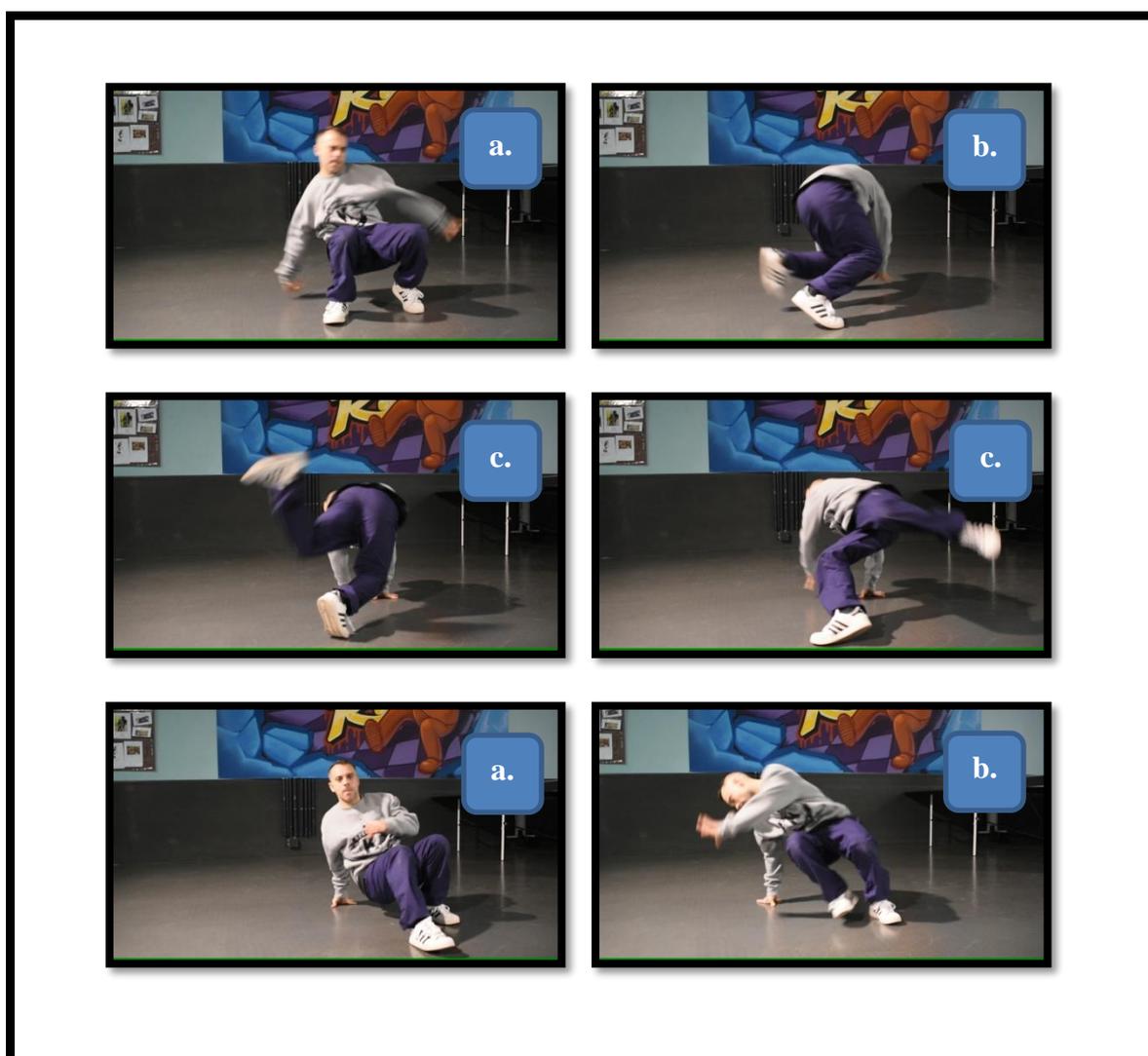


Ilustración 135. *Back Side Kick Spin* (footwork) en breakdance.

3. Ccs

Descripción del paso: Se caracteriza por el equilibrio y la fuerza en los brazos. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se apoya el peso del cuerpo en la mano derecha, y con la pierna flexionada, el pie derecho. Al mismo tiempo la pierna izquierda se mantiene, junto con el brazo izquierdo, en el aire.
- b) Manteniendo las piernas en el aire, se cambia el punto de apoyo hacia el pie izquierdo. El brazo izquierdo también queda liberado.

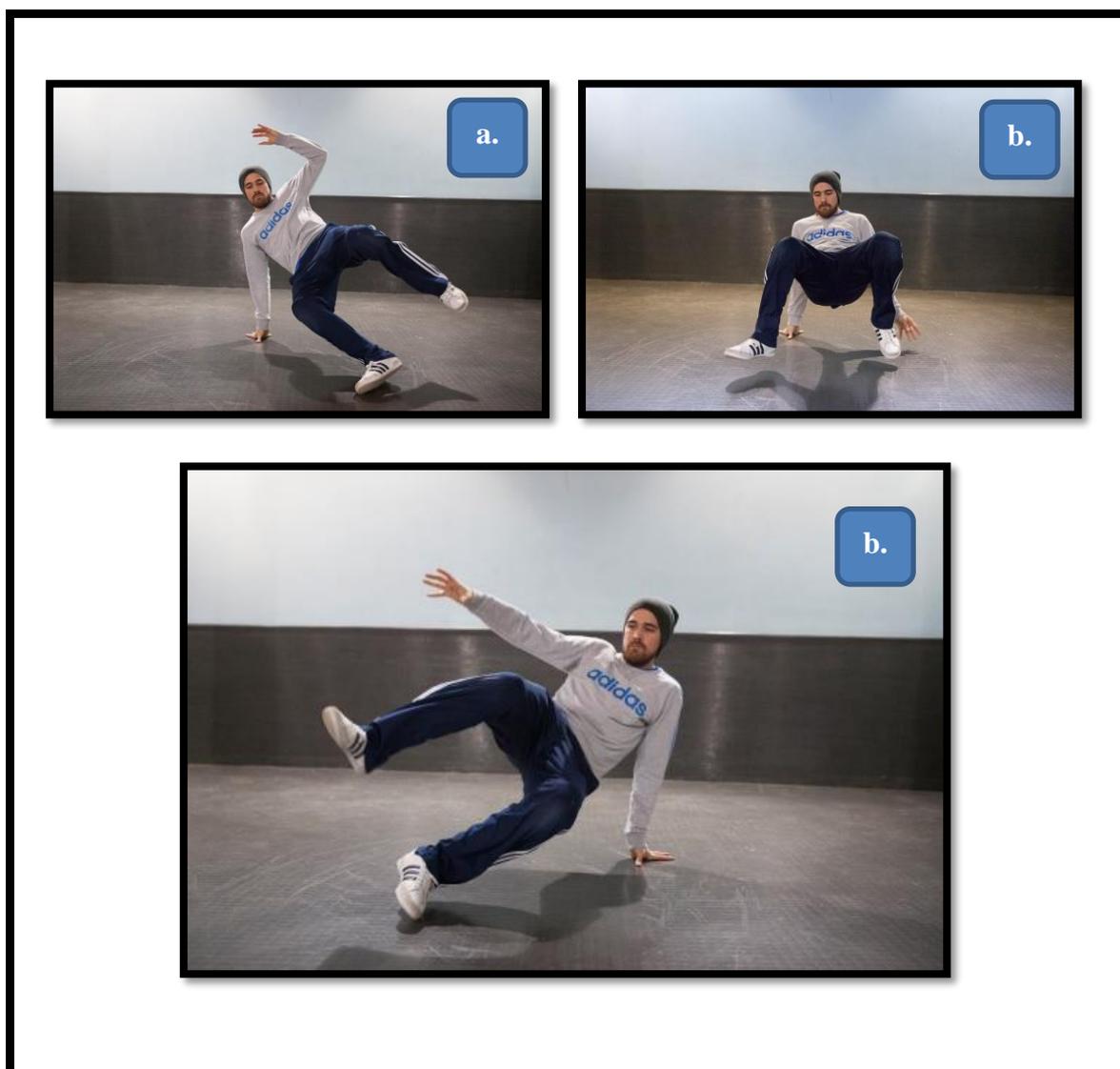


Ilustración 136. Jorge ejecuta *Ccs* (footwork) en *breakdance*.

4. Ciempiés

Descripción del paso: Su creadora es Vanessa de la *crew* Special K. Se caracteriza por la velocidad en el movimiento de sus piernas. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) El paso se inicia apoyando las dos manos y los dos pies en el suelo (mirando hacia abajo). Se adelanta la pierna derecha cruzándola por delante de la otra, al mismo tiempo que se gira, y apoyando el peso del cuerpo con su rodilla. Las manos ayudan al movimiento del giro aguantando alternativamente el peso del cuerpo.
- b) Se cruza la pierna izquierda y se apoya en la rodilla.
- c) La pierna derecha gira por detrás para apoyarse en el pie y liberar la pierna izquierda. Ésta se levanta para comenzar de nuevo el el paso.

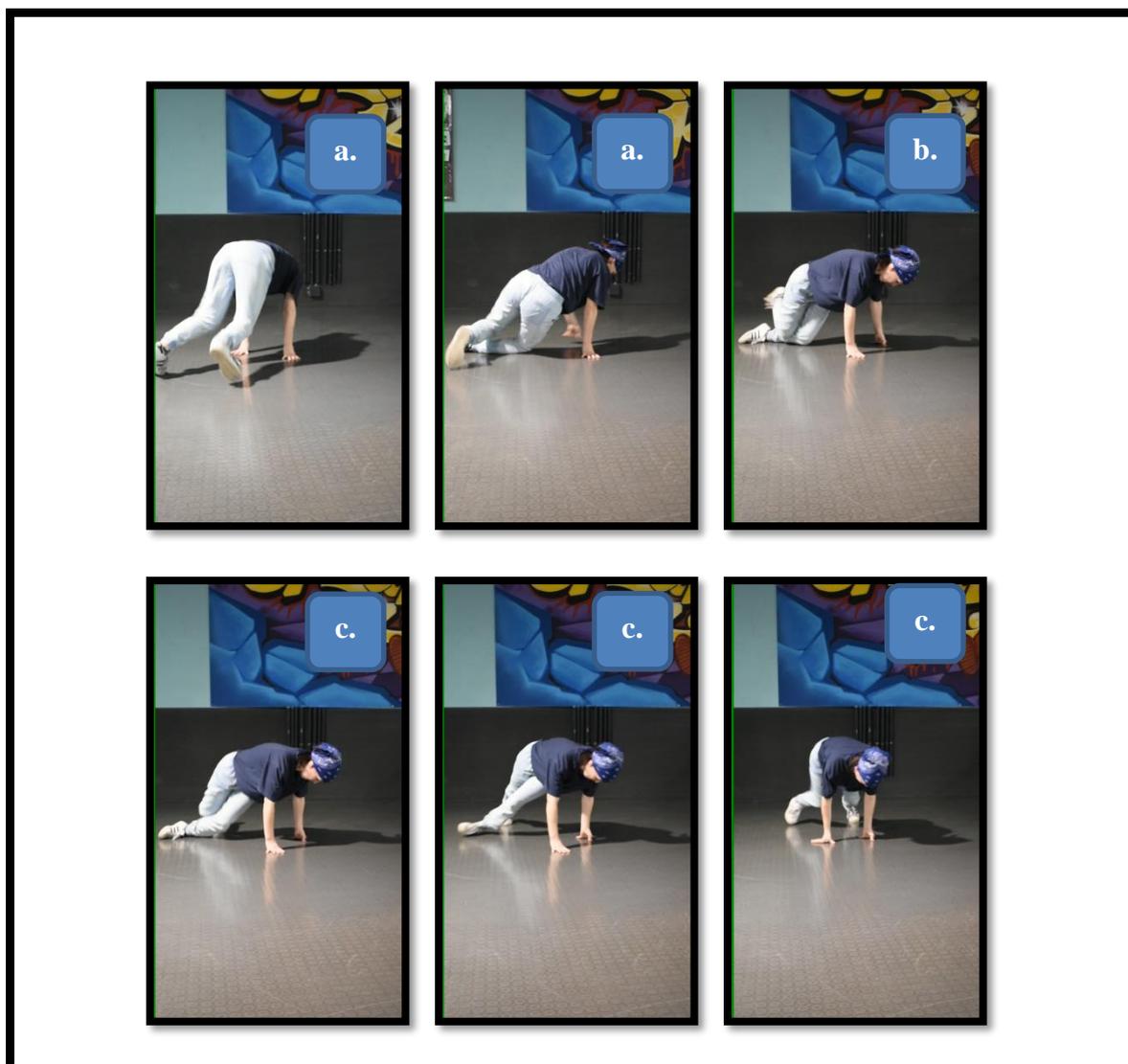


Ilustración 137. Vanessa ejecuta *Ciempiés* (*footwork*) en *breakdance*.

5. Dinamo

Descripción del paso: Su creadora es Beat de la *crew* Special K. Se caracteriza por un rápido giro. Se compone de los siguientes movimientos:

- El movimiento se inicia apoyando el peso del cuerpo en la mano y pierna izquierda flexionada, mientras la otra está en el aire cogida por la mano derecha.
- Se inicia el giro apoyando la rodilla derecha en el suelo y girando hacia el sentido de las agujas de un reloj.
- Se apoya la rodilla izquierda y se alterna con la derecha, cambiando el peso continuamente a lo largo de los diversos giros.
- El movimiento puede acabar con un *freeze*.

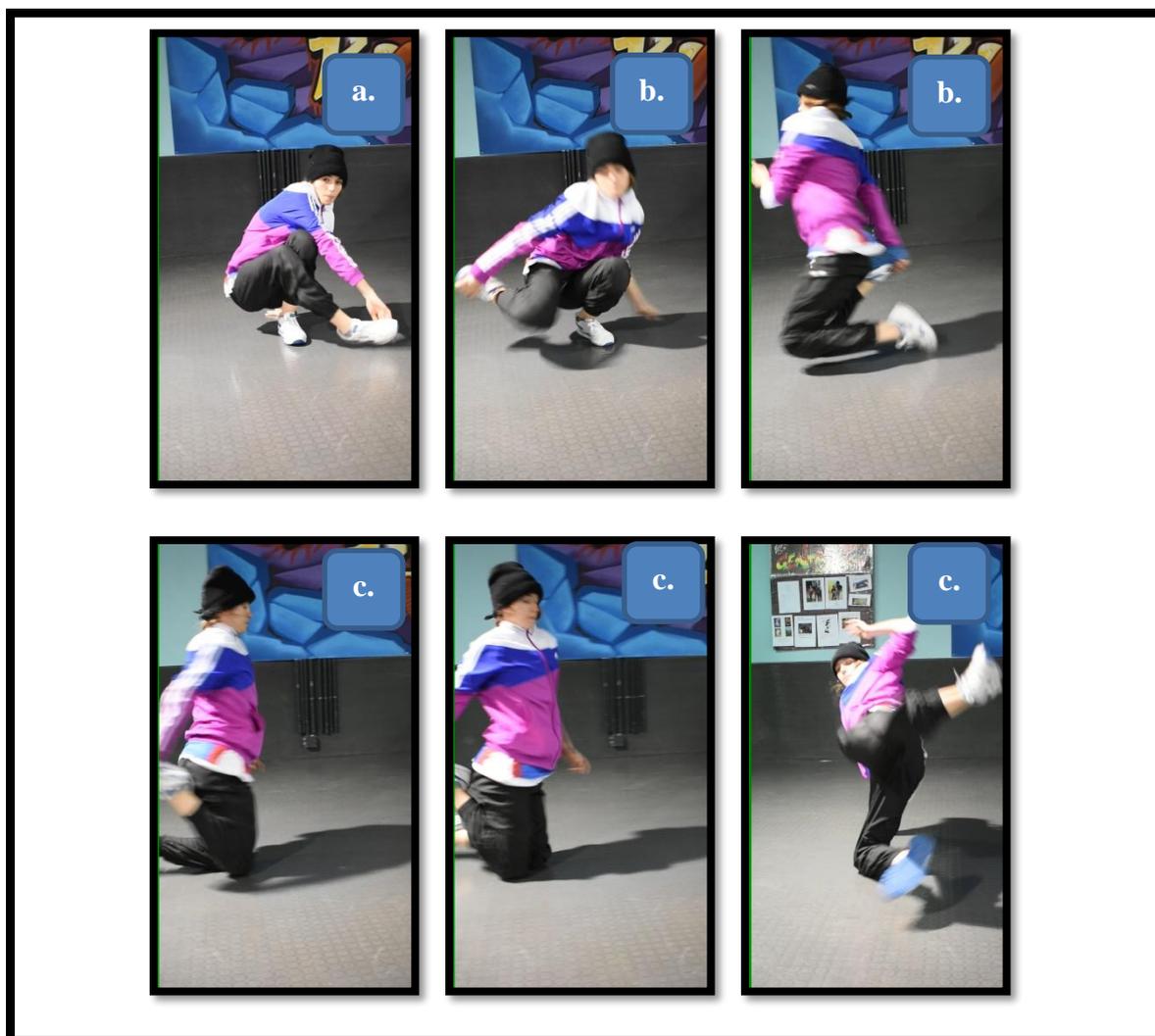


Ilustración 138. Beat ejecuta *Dinamo* (*footwork*) en *breakdance*.

6. *Hook*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se apoya el peso del cuerpo en la mano derecha, y con la pierna flexionada, en el pie derecho. Al mismo tiempo la pierna izquierda se mantiene estirada.
- Se vuelca el peso del cuerpo hacia el otro lado para ayudar a impulsar la pierna liberada que se recoge dibujando una semicircunferencia a ras de suelo.
- Se deshace el trazo dibujado para realizar un cambio de peso y repetir hacia el otro lado.

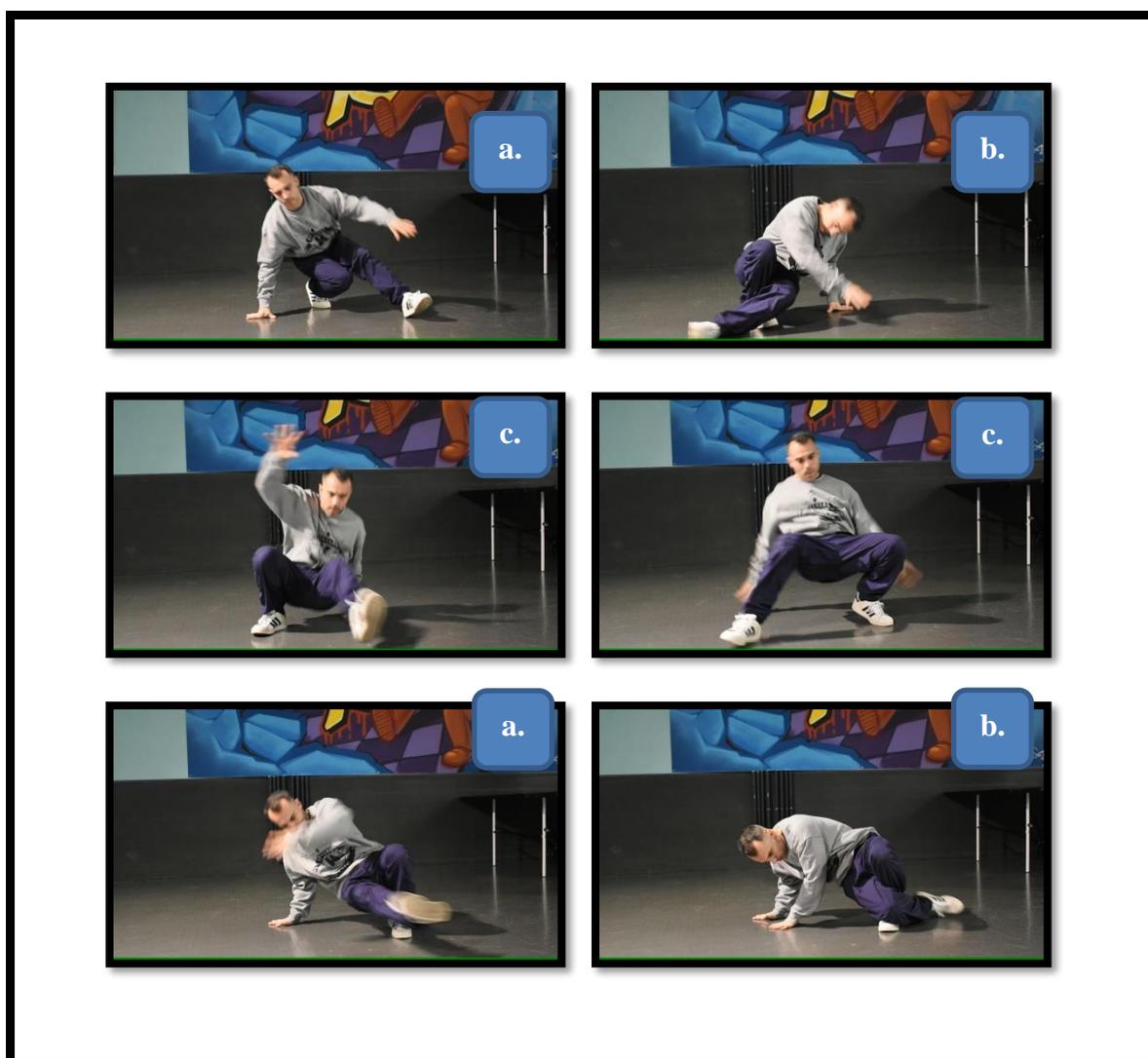


Ilustración 139. *Hook (footwork)* en *breakdance*.

7. Hook Walk

Descripción del paso: Es una evolución del paso *Hook*. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se inicia apoyando el peso del cuerpo en las dos manos y en la pierna derecha flexionada, mientras que la otra pierna se mantiene enrollada en la primera.
- De un salto, se realiza un cambio de peso hacia la pierna que estaba enrollada (la izquierda), quedando la derecha semiflexionada y en el aire (*kick out*).
- Se realiza otro salto y se apoya de nuevo la pierna derecha. La pierna izquierda queda liberada y se extiende en el aire.
- La pierna extendida en el aire se recoge hacia la que está apoyada.
- Se reproduce el paso *Hook*. Se estira la pierna recogida y se cambia de peso para recoger la otra. Después se repite hacia el otro lado.

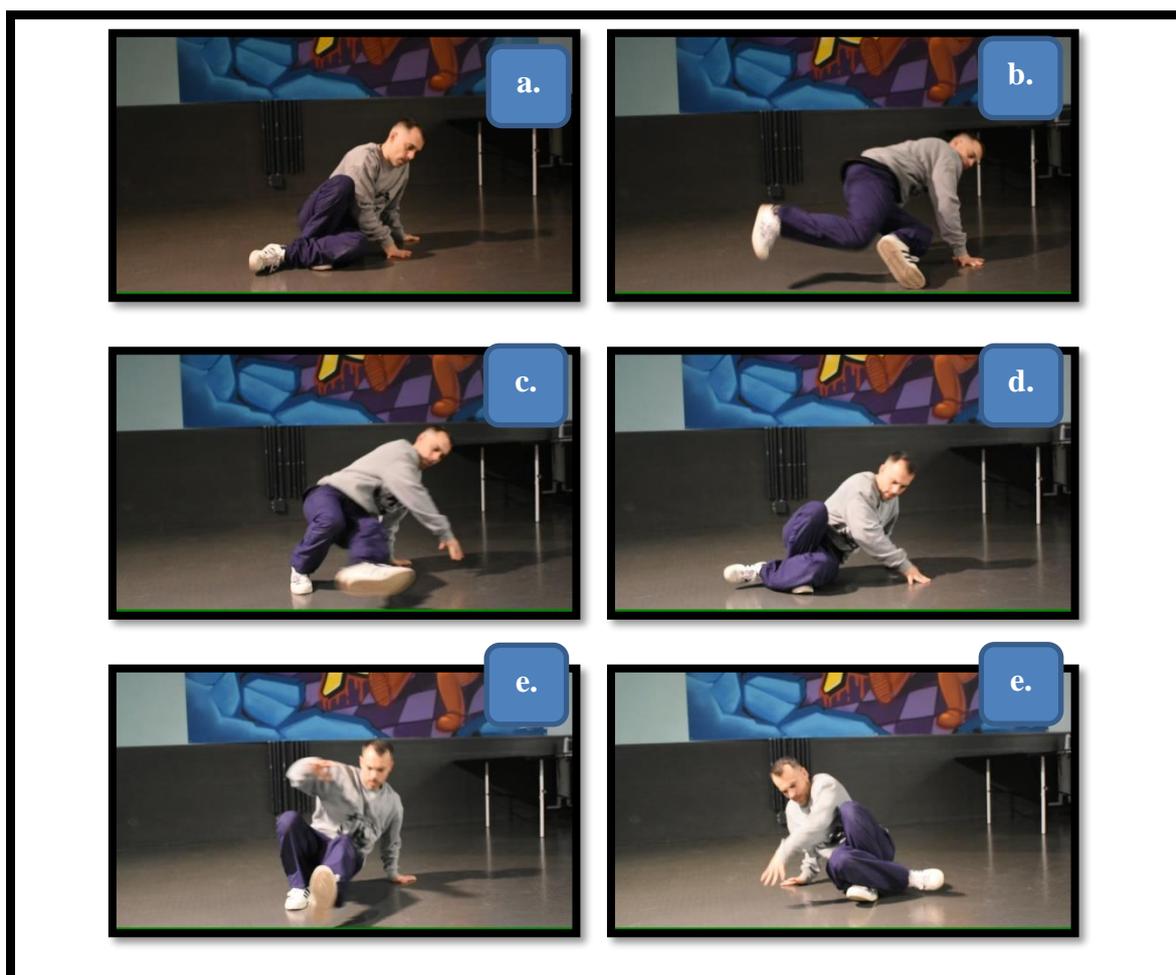


Ilustración 140. *Hook Walk* (footwork) en *breakdance*.

8. *Jumpover*

Descripción del paso: Se caracteriza por el equilibrio y la fuerza de las piernas que deben de realizar un gran salto. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se apoya el peso del cuerpo en la mano izquierda, y con la pierna flexionada, en el pie derecho, con el cuerpo mirando hacia el techo. Al mismo tiempo la pierna izquierda se mantiene estirada.
- b) Impulsando el cuerpo con la pierna de base (derecha) se realiza un gran salto lateral para acabar recibiendo el salto con la misma pierna, pero cambiando la orientación del cuerpo, que esta vez estará mirando hacia el suelo.

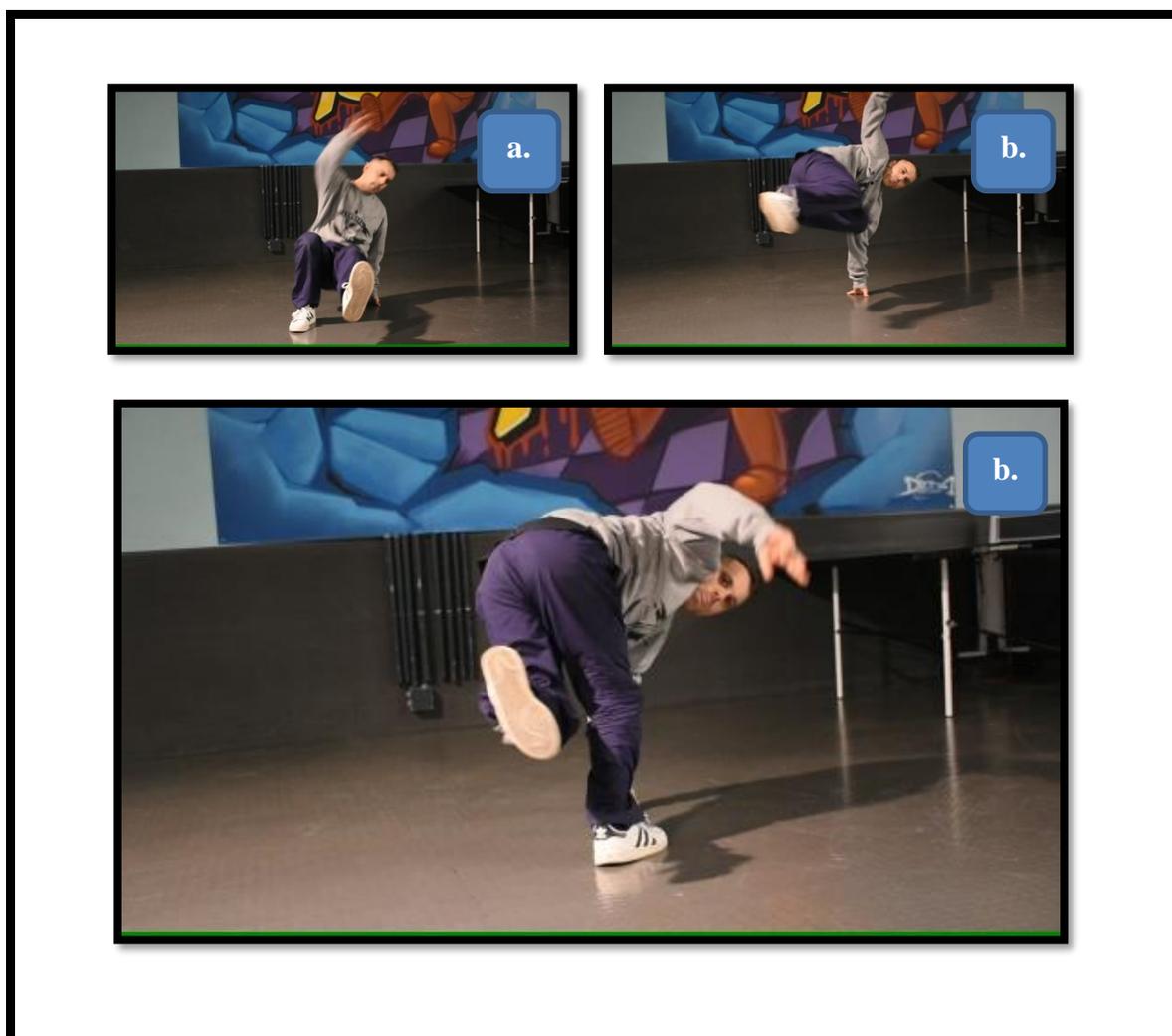


Ilustración 141. *Jumpover (footwork) en breakdance.*

9. *Jumpback*

Descripción del paso: Se caracteriza por el equilibrio y la fuerza de las piernas que deben de realizar un gran salto. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia el paso con el cuerpo orientado hacia el suelo. Se apoya la pierna izquierda y la mano derecha.
- b) Se realiza un gran salto lateral cuya recepción se realiza apoyando la pierna derecha, se mantiene estirada la otra pierna y el cuerpo se orienta hacia el techo.

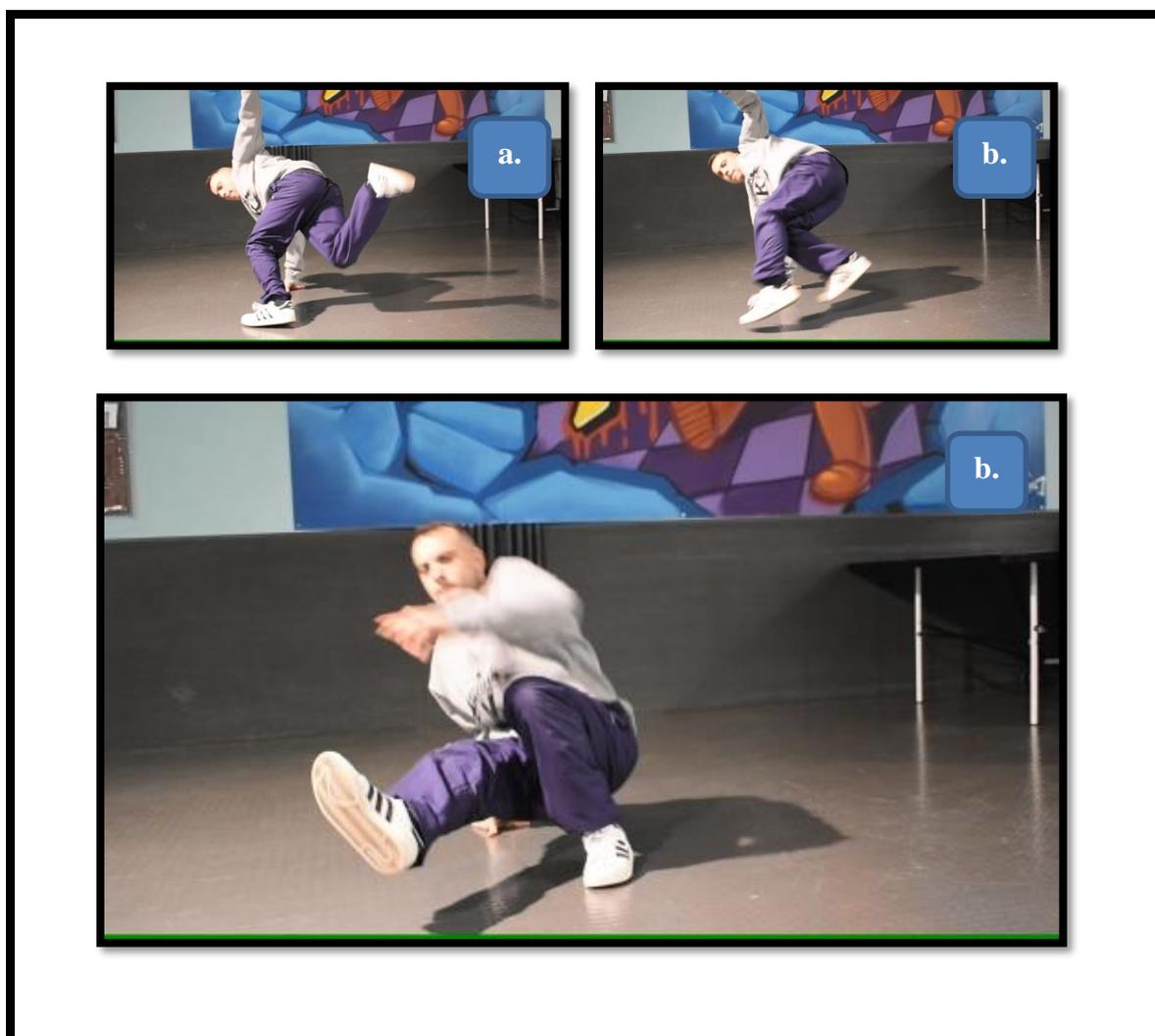


Ilustración 142. *Jumpback (footwork)* en *breakdance*.

10. Kick

Descripción del paso: Se caracteriza por la rotación de caderas, flexión de la rodilla hacia el interior del cuerpo. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia el paso con dos apoyos del cuerpo (orientado hacia arriba), en la mano derecha y en la pierna flexionada izquierda, mientras la derecha se mantiene estirada sobre el suelo.
- b) Luego se realiza un salto cuya recepción se hace con la otra pierna, mientras la pierna izquierda se flexiona en el aire dibujando el *Kick*.

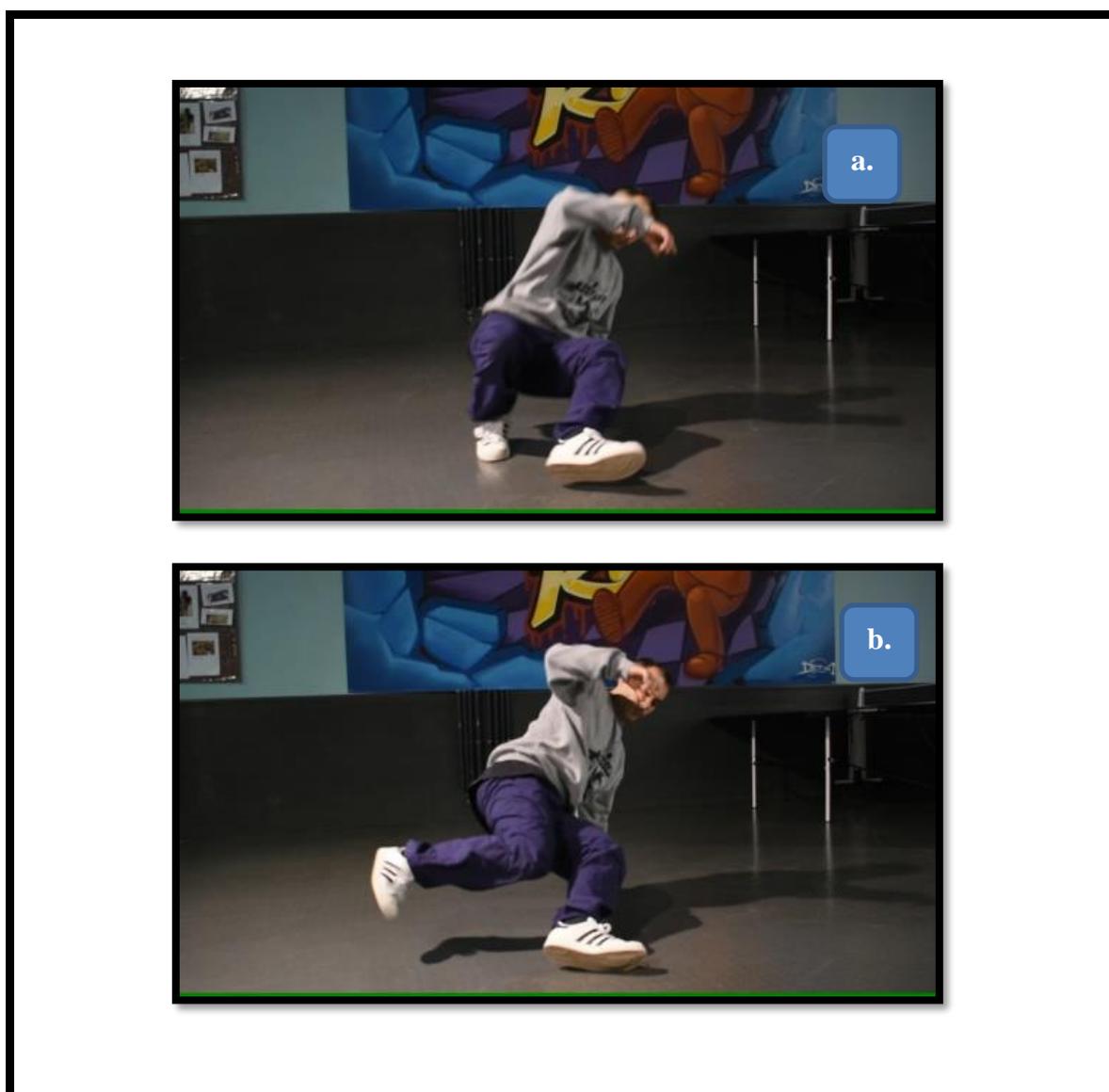


Ilustración 143. Kick (footwork) en breakdance.

11. *Kick Out*

Descripción del paso: Se caracteriza por la rotación de caderas y cambios de dirección. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se inicia con un *Kick*.
- En la recepción se vuelve al inicio del *Kick* con un apoyo en la pierna derecha mientras la izquierda queda extendida.
- Se realiza un cambio de peso invirtiendo la posición de las piernas.

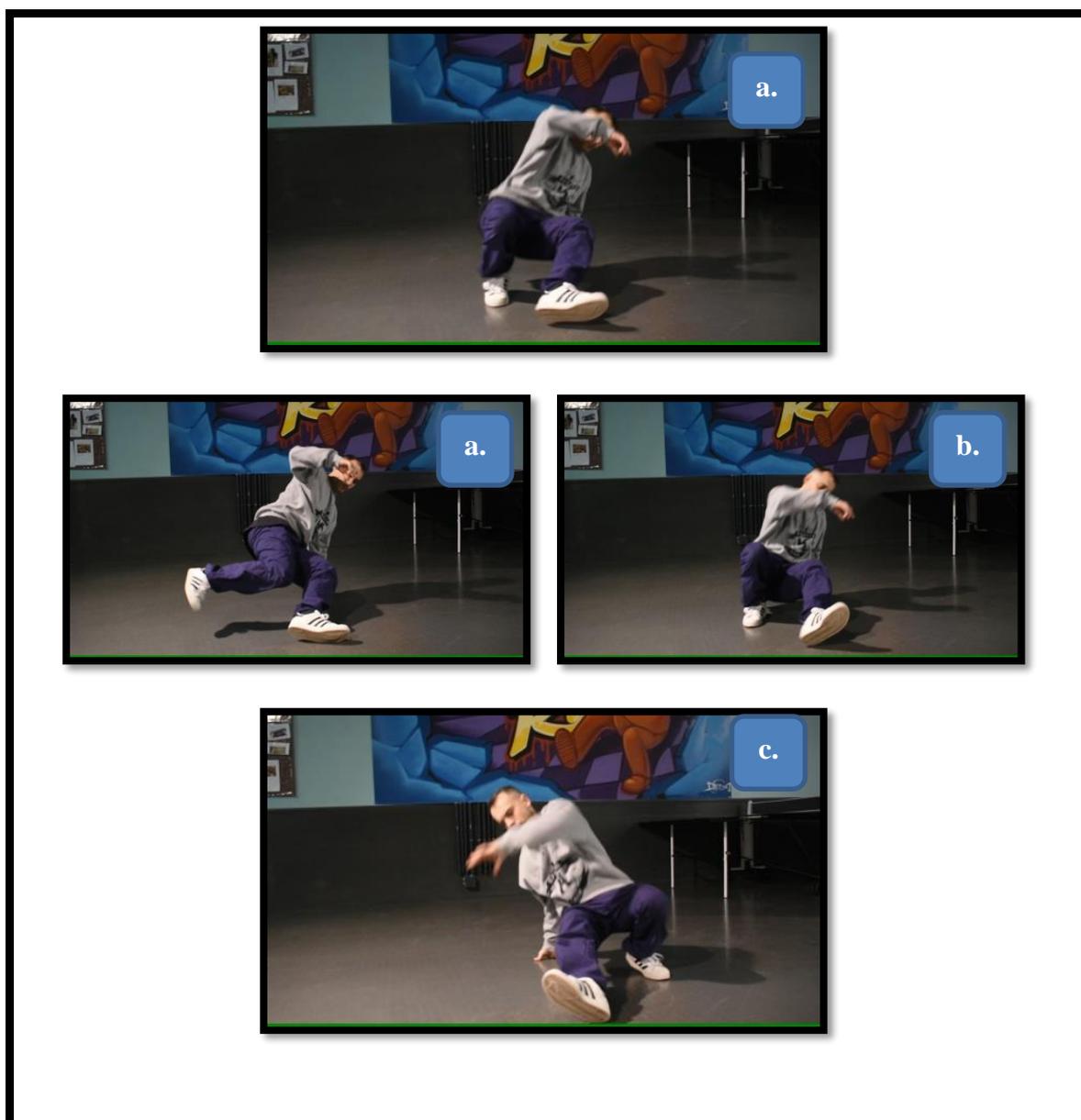


Ilustración 144. *Kick Out* (footwork) en *breakdance*.

12. Kick Spin

Descripción del paso: Se caracteriza el equilibrio, por la rotación de caderas y por pequeños saltos. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se inicia el paso con dos apoyos del cuerpo que está orientado hacia arriba, la mano derecha y en la pierna flexionada izquierda, mientras la derecha se mantiene estirada sobre el suelo.
- Se realiza un salto cuya recepción se hace con la otra pierna, mientras la pierna izquierda se flexiona en el aire.
- Después vuelve a la misma posición que en el movimiento 1.
- Se gira sobre la pierna de apoyo (la izquierda) ayudado por ambas manos.

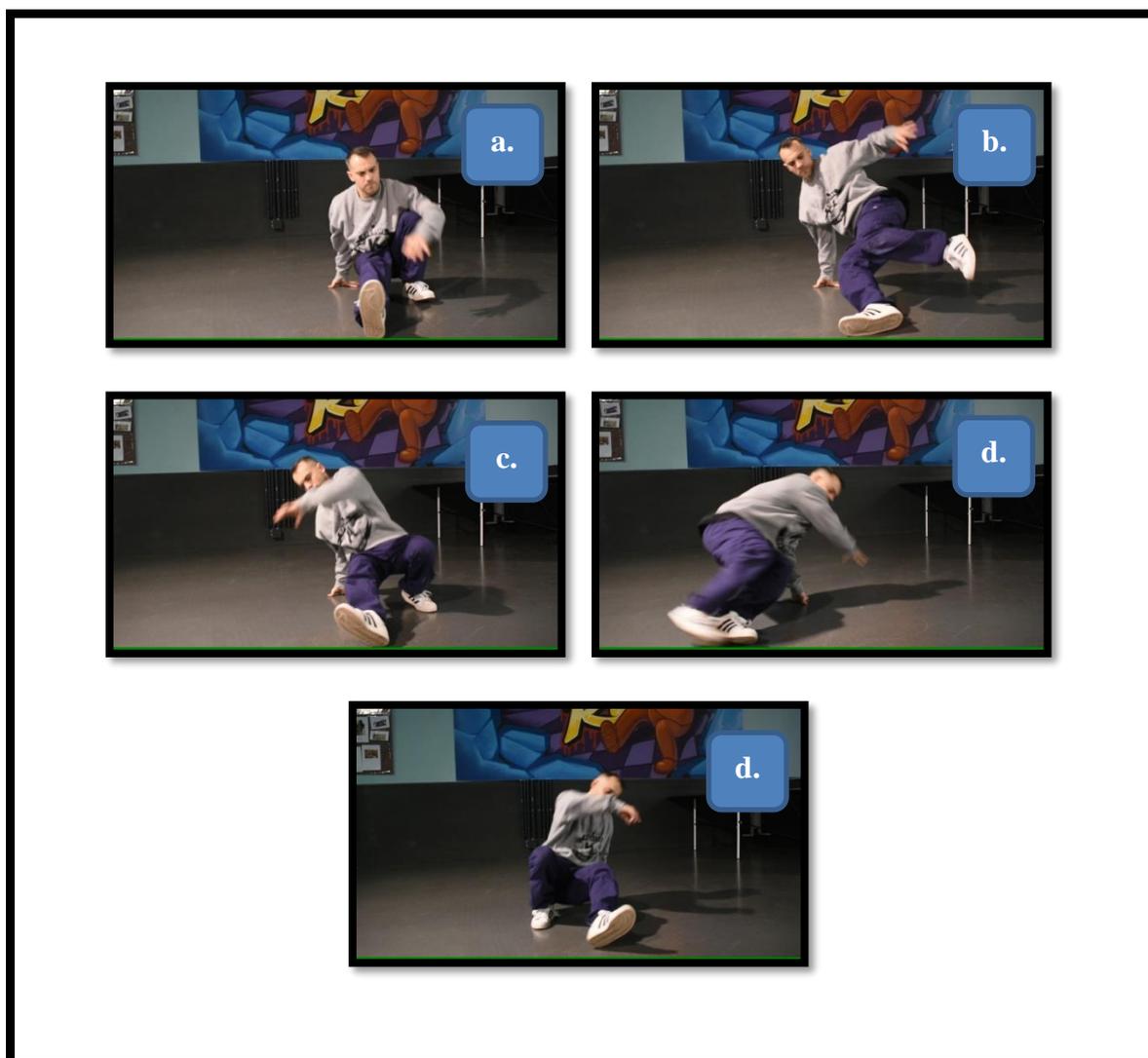


Ilustración 145. Kick Spin (footwork) en breakdance.

13. Kick Turn

Descripción del paso: Se caracteriza el equilibrio, por la rotación de caderas y por pequeños saltos. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) El cuerpo está orientado hacia arriba, en el suelo apoyan la mano derecha y la pierna izquierda flexionada, mientras la derecha se mantiene estirada sobre el suelo reposando en el talón.
- b) Se realiza un salto cuya recepción se hace con la otra pierna (apoyando el peso en la punta del pie), mientras la pierna izquierda se flexiona en el aire. Después vuelve a la misma posición que en el movimiento 1.
- c) Mediante un giro de cadera, la pierna que está estirada envuelve a la pierna derecha que recibe todo el peso. Las manos se apoyan en el suelo ayudando el movimiento.
- d) Se desenvuelve estirando la pierna derecha y de un salto se cambia el peso para iniciar al otro lado.



Ilustración 146. Kick Turn (footwork) en breakdance.

14. *Knees*

Descripción del paso: Se caracteriza el cambio de dirección del cuerpo arrastrando las rodillas por el suelo. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se apoya una de las rodillas en el suelo, manteniendo la otra pierna flexionada.
- La rodilla que está apoyada se arrastra hasta tocar los gemelos de la otra pierna. Los brazos se mantienen en el aire.
- Se separa la rodilla del paso 2 para cambiar de peso e iniciar con la otra pierna.

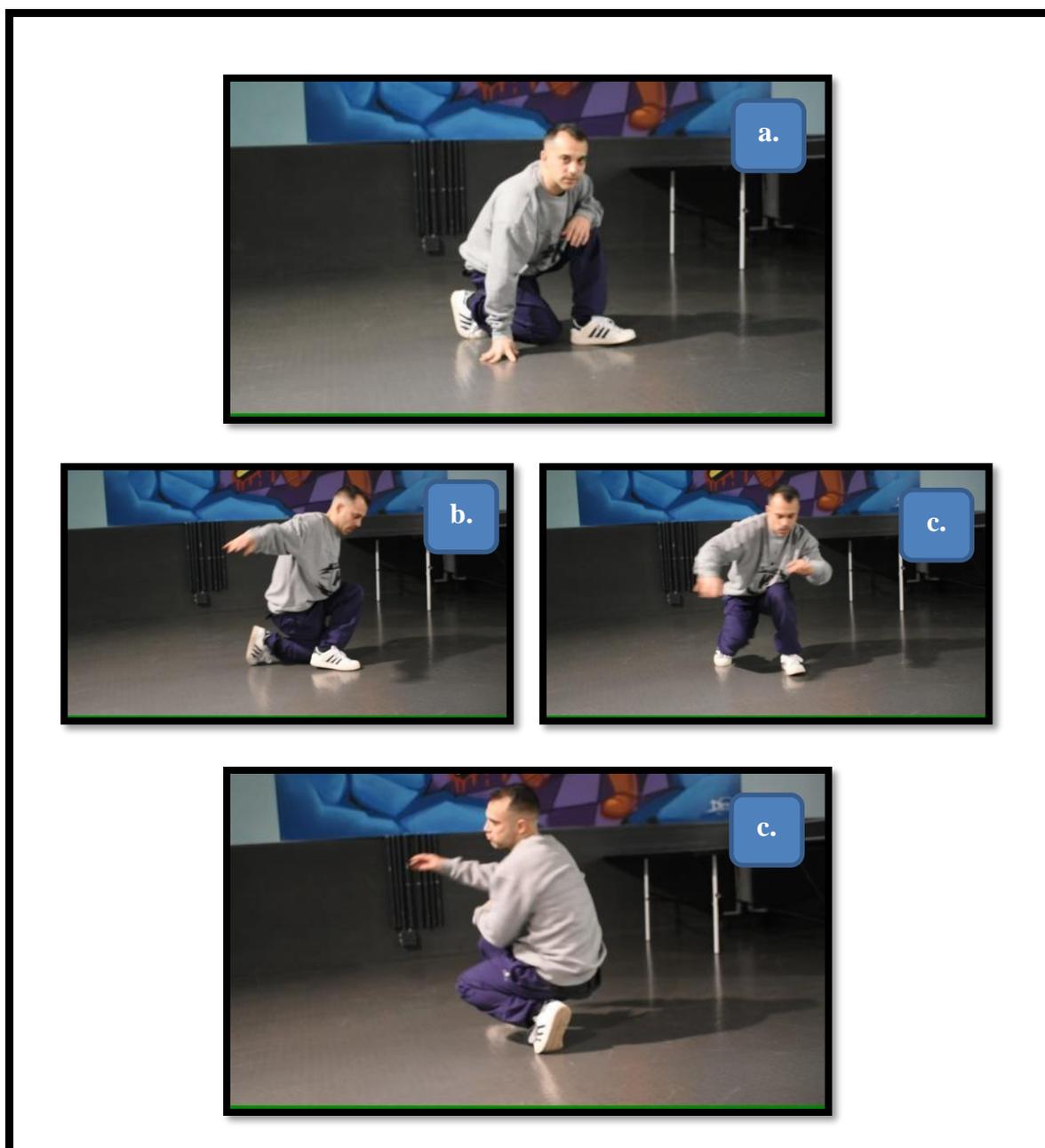


Ilustración 147. *Knees* (footwork) en *breakdance*.

15. *Knees Witch*

Descripción del paso. Se caracteriza por la rotación de la cintura y los cambios de dirección en el espacio. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia con la rodilla derecha apoyada en el suelo y la pierna izquierda flexionada.
- b) Se apoya en el suelo la rodilla que estaba elevada (izquierda) y se realiza una rotación con la cadera cambiando la dirección del cuerpo.
- c) Se repite el paso 2 hacia la otra dirección.
- d) Se eleva la rodilla derecha y se deja la izquierda en el suelo.

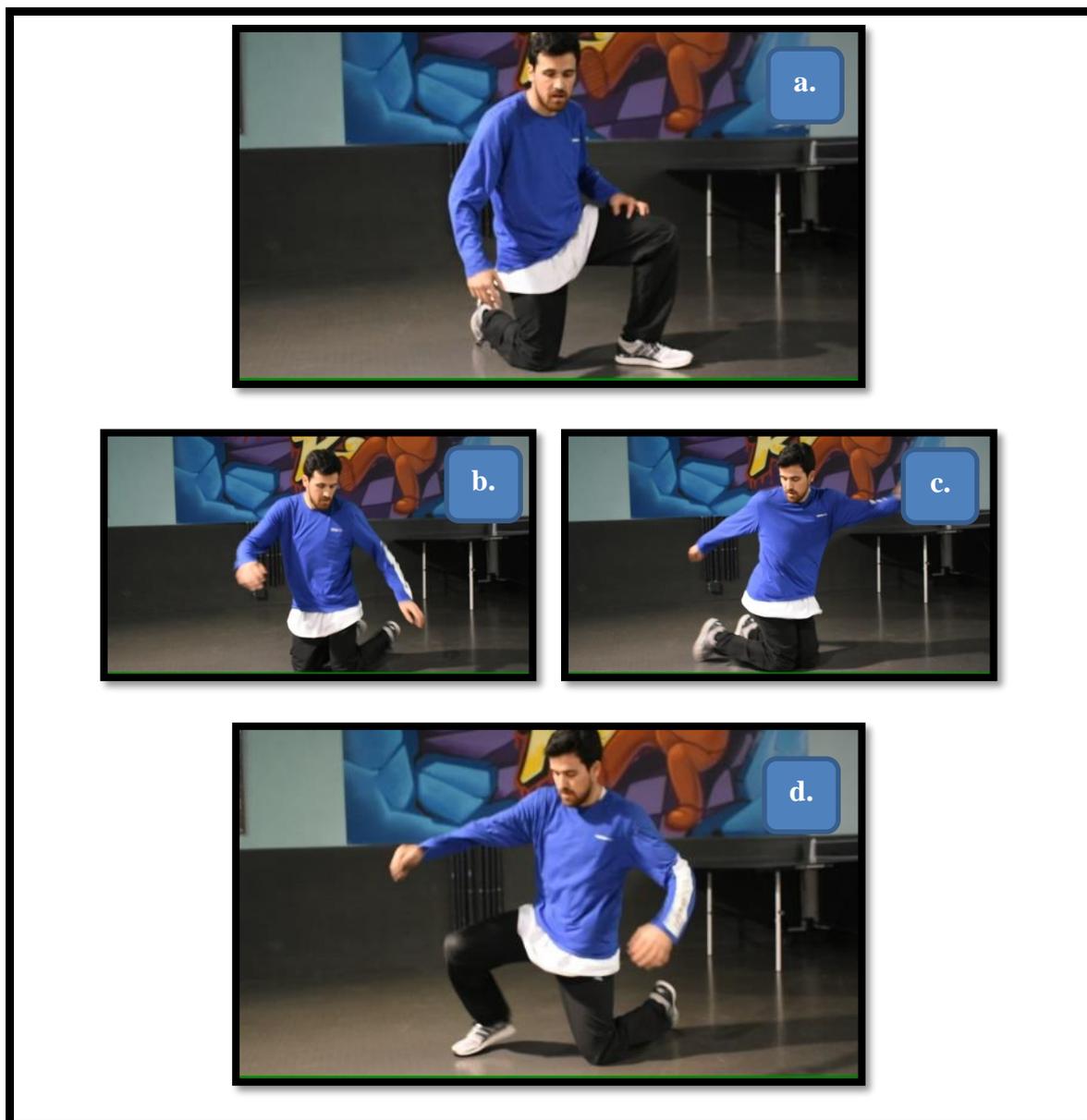


Ilustración 148. *Knees Witch* (footwork) en *breakdance*.

16. La Rana

Descripción del paso: Creado por Eddie de la *crew* Special K. Se caracteriza el movimiento de piernas que se realiza en el aire y un gran salto con desplazamiento. Se compone de los siguientes movimientos:

- El danzante que está de pie se lanza al suelo apoyando el peso de su cuerpo en ambos brazos, quedando las piernas en el aire.
- Apoyándose en la cabeza las piernas se recogen con las rodillas flexionadas, una por delante de la otra.
- Se juntan ambas rodillas y con el impulso de estas se realiza un gran salto con desplazamiento hacia detrás sin apoyar las piernas en el suelo,

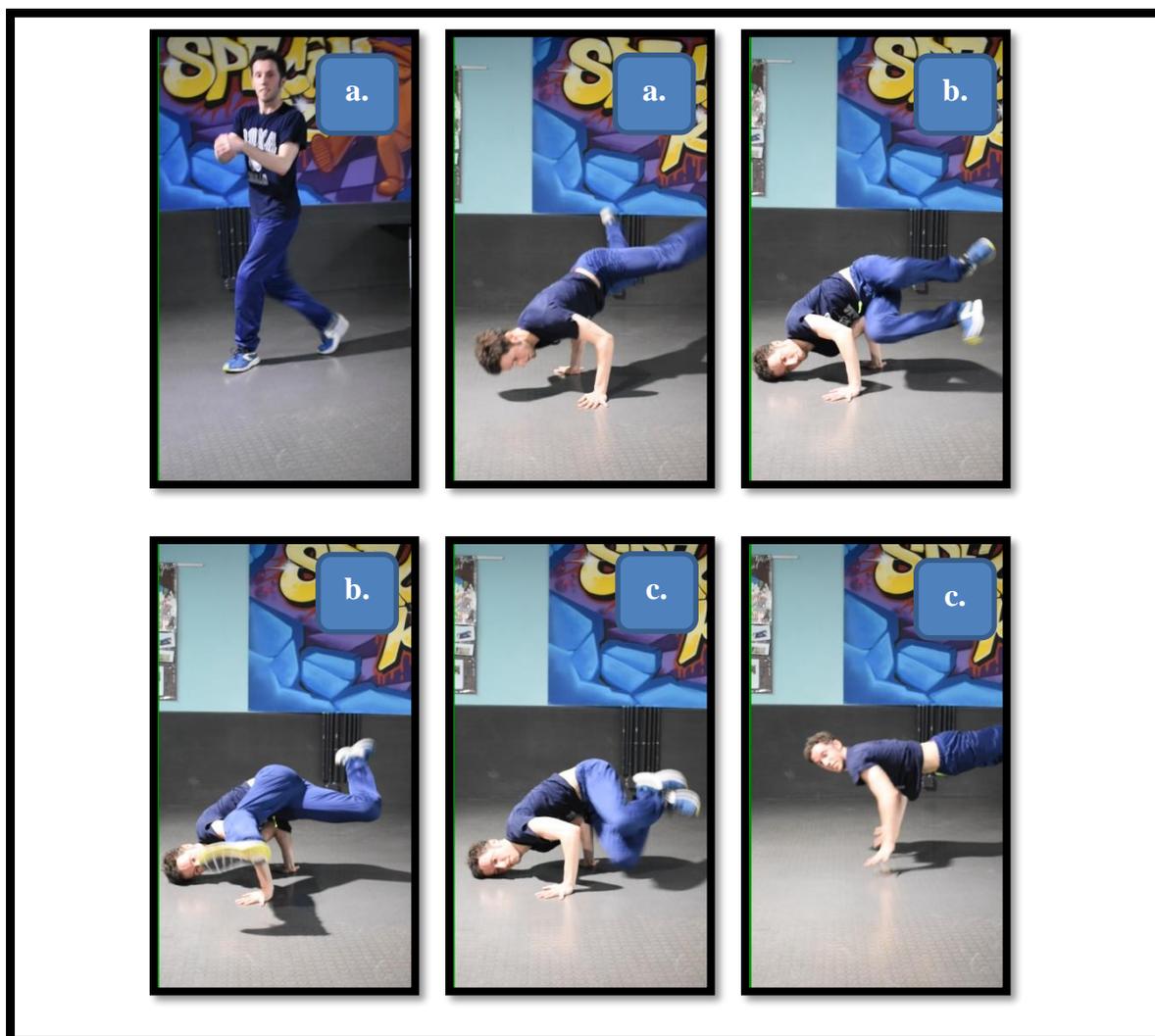


Ilustración 149. Eddie ejecuta el paso *La Rana* (*footwork*) en *breakdance*.

17. *Monkey Swing*

Descripción del paso: Se caracteriza por la circunferencia que dibujan sus piernas en el espacio. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia en posición acuclillada apoyando el peso del cuerpo sobre la punta del pie izquierdo, quedando la pierna derecha en el aire, con el cuerpo orientado hacia el techo.
- b) Mediante un salto se cambia de peso al otro pie y se lanza la pierna izquierda que dibuja un círculo en el aire (o en el suelo).
- c) Se repite el paso 2 con la otra pierna, esta vez dibujando el círculo la derecha, y así sucesivamente.

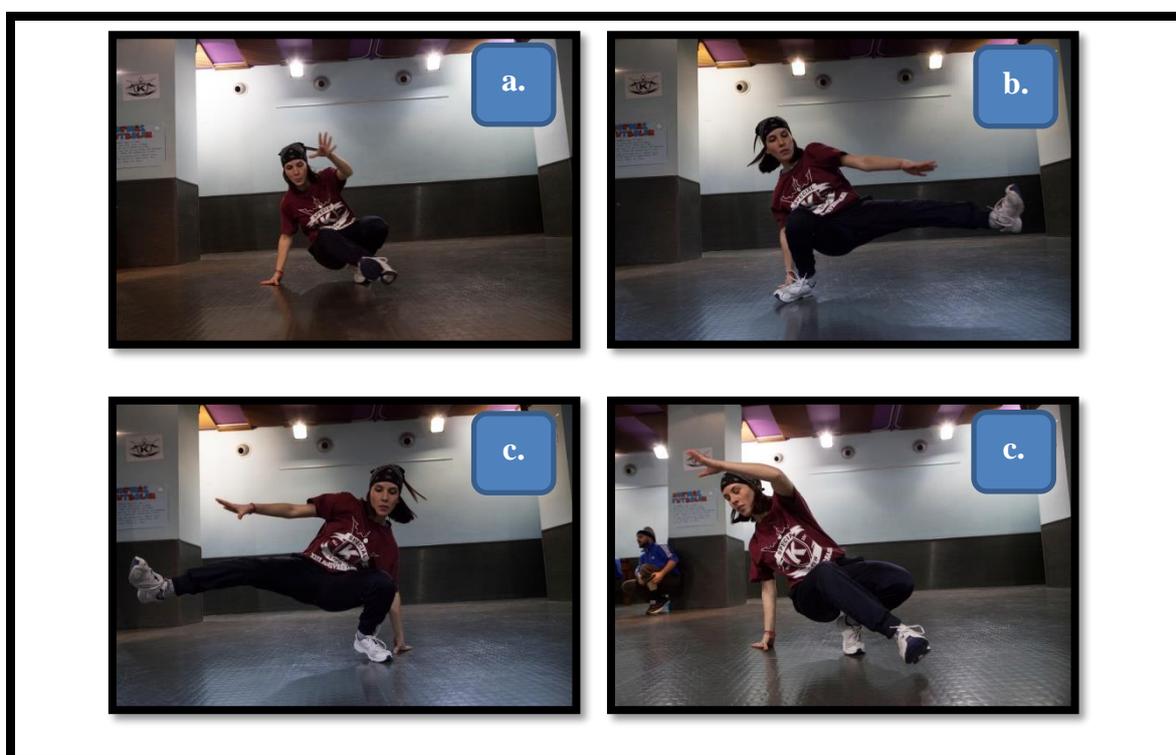


Ilustración 150. *Monkey Swing (footwork) en breakdance.*

18. *Octopus*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se inicia con las dos rodillas apoyadas en el suelo.
- Se realiza un medio giro, ayudado con las manos.
- De un salto se cambia el peso de las rodillas a la punta del pie derecho mientras la pierna izquierda se mantiene estirada.
- De un salto se cambia el peso a la punta del pie izquierdo.
- Se juntan de nuevo las rodillas con un pequeño salto, apoyándose primero la derecha y luego la izquierda, para comenzar de nuevo.

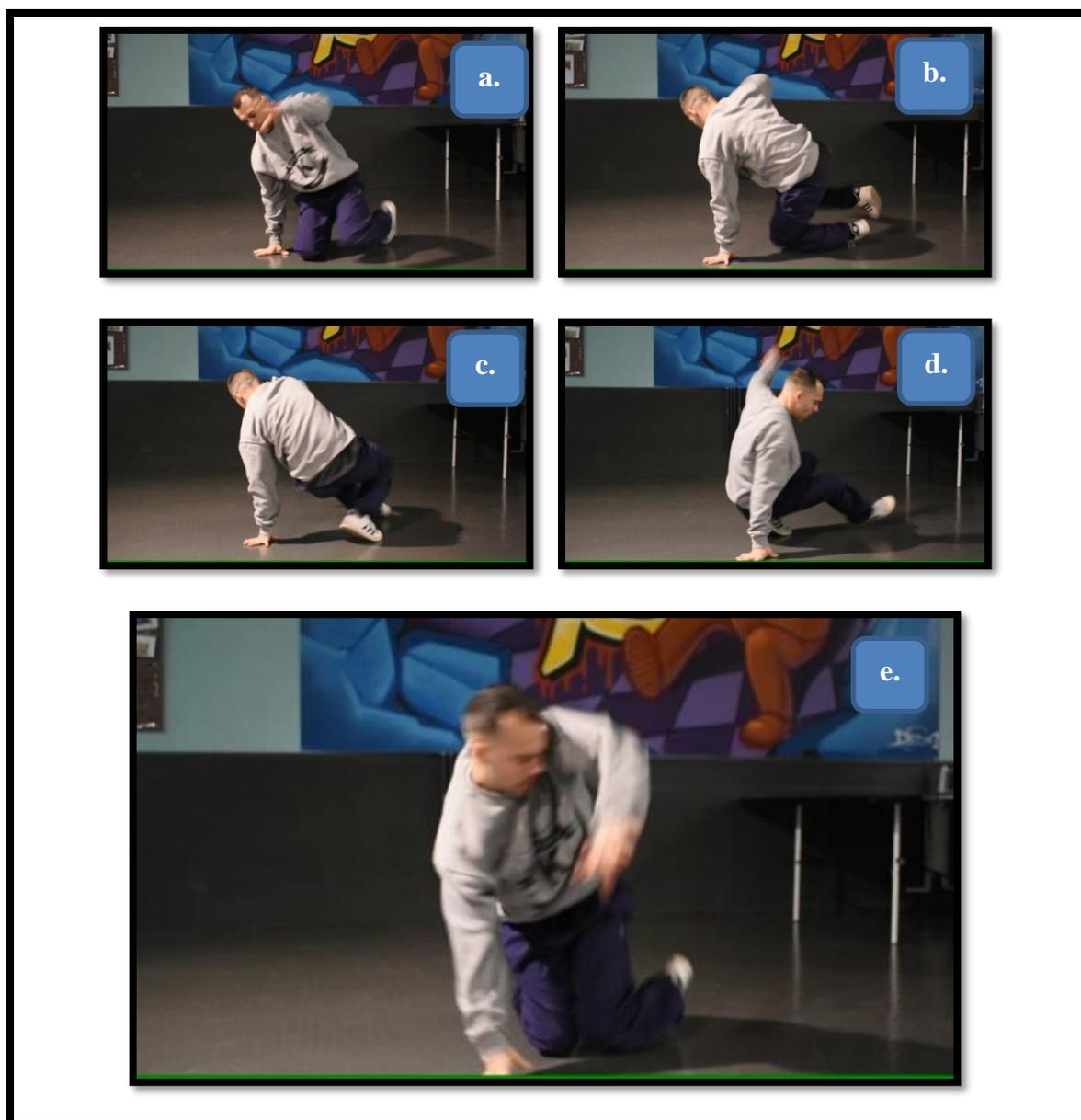


Ilustración 151. *Octopus* (footwork) en *breakdance*.

19. *Paddle Walk*

Descripción del paso. Se caracteriza por recorrer un determinado espacio flexionando y semiestirando las rodillas. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se adelanta una de las piernas hacia delante con las dos rodillas flexionadas.
- b) La pierna de atrás se recoge hacia los gemelos (cruzando las piernas) y se flexiona ambas piernas, manteniendo el peso en la punta de los pies.
- c) Se eleva el cuerpo de nuevo para volver a empezar.

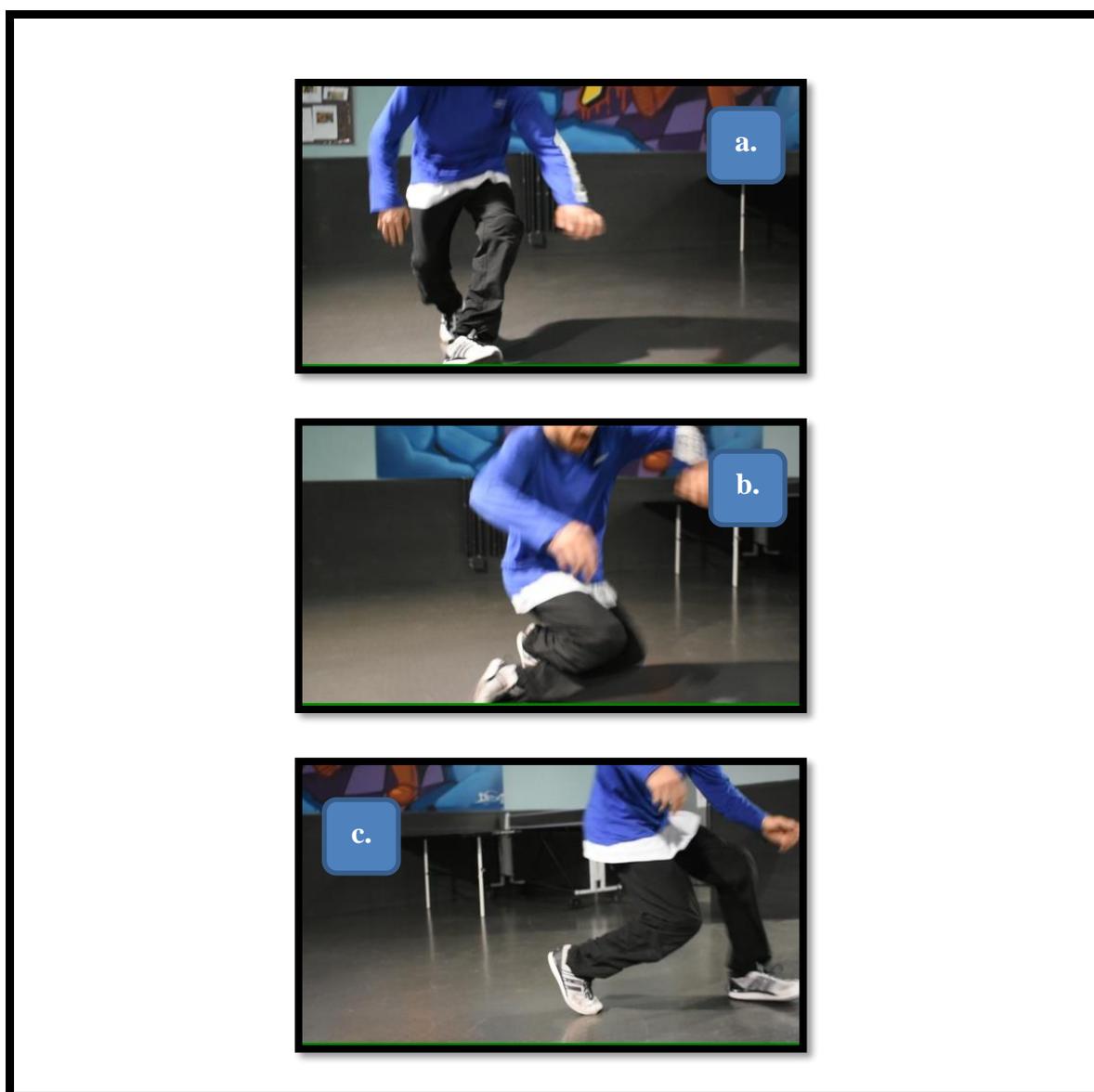


Ilustración 152. *Paddle Walk (footwork)* en *breakdance*.

20. Peter Pan

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Con el cuerpo mirando hacia el suelo, se apoya el peso del cuerpo en la punta del pie izquierdo. La pierna derecha, que se mantiene flexionada y en el aire, se cruza con la otra pierna. Los brazos apoyados igualmente en el suelo.
- Con un pequeño salto se cambia el peso a la pierna que estaba elevada mientras la derecha la abraza por delante. El cuerpo cambia de dirección ligeramente hacia arriba.
- Con un gran salto se cambia de nuevo el peso, dibujando con las piernas el paso 2 pero a la inversa, y se empezaría de nuevo todos los movimientos con el lado contrario.

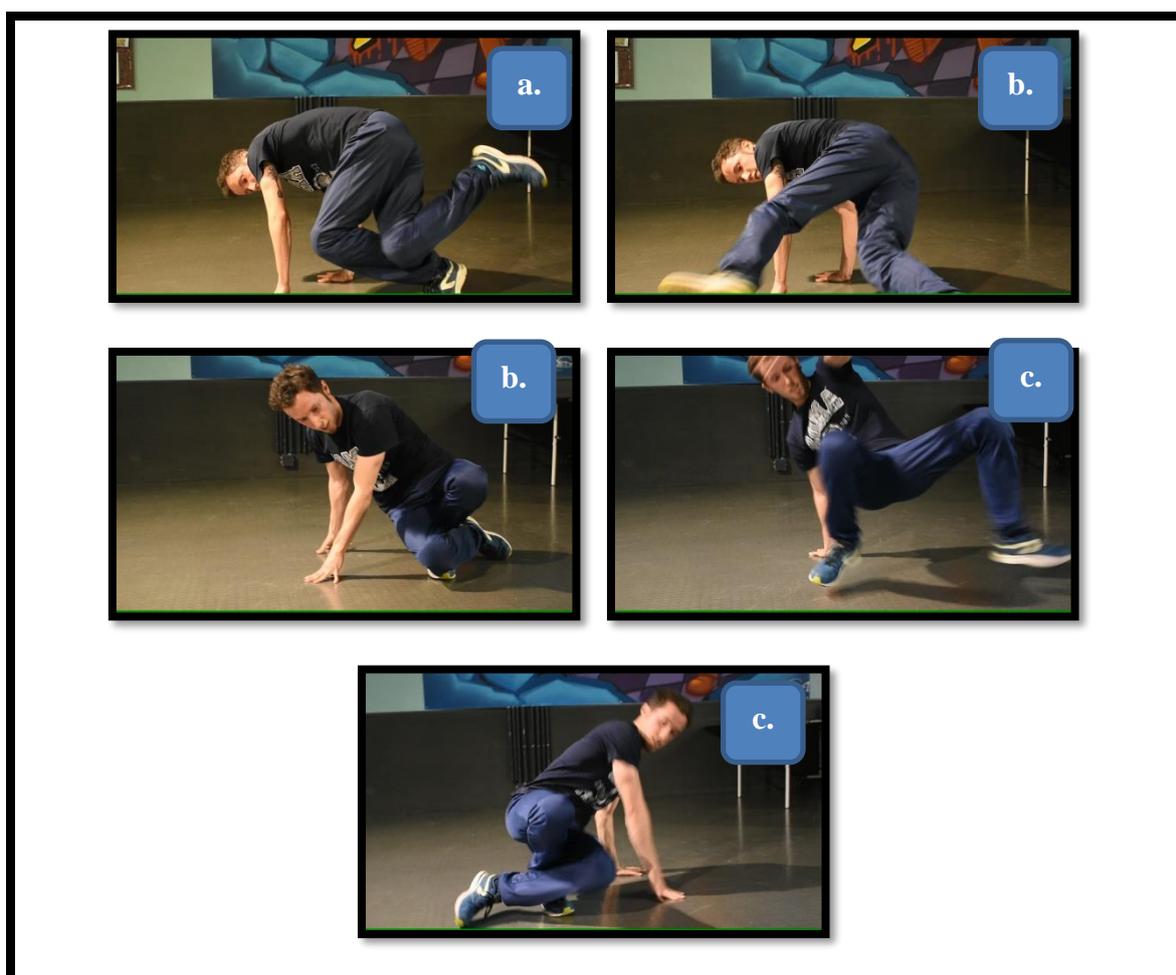


Ilustración 153. Peter Pan (footwork) en breakdance.

21. Portero

Descripción del paso: Su creador es Jorge de la *crew* Special K. Se caracteriza por la apariencia de ingravidez que se observa en su evolución. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se realiza un Kick out con apoyo en el suelo.
- Cuando finaliza el paso anterior, con la inercia conseguida con la pierna estirada que queda en aire, se cambia el peso del cuerpo a las nalgas y se impulsan ambas piernas en un giro.
- Con ayuda de los brazos, y el cuerpo orientado hacia el techo, se apoyan ambos pies al suelo.
- Se salta de nuevo para caer con las piernas estiradas y continuar con el giro.

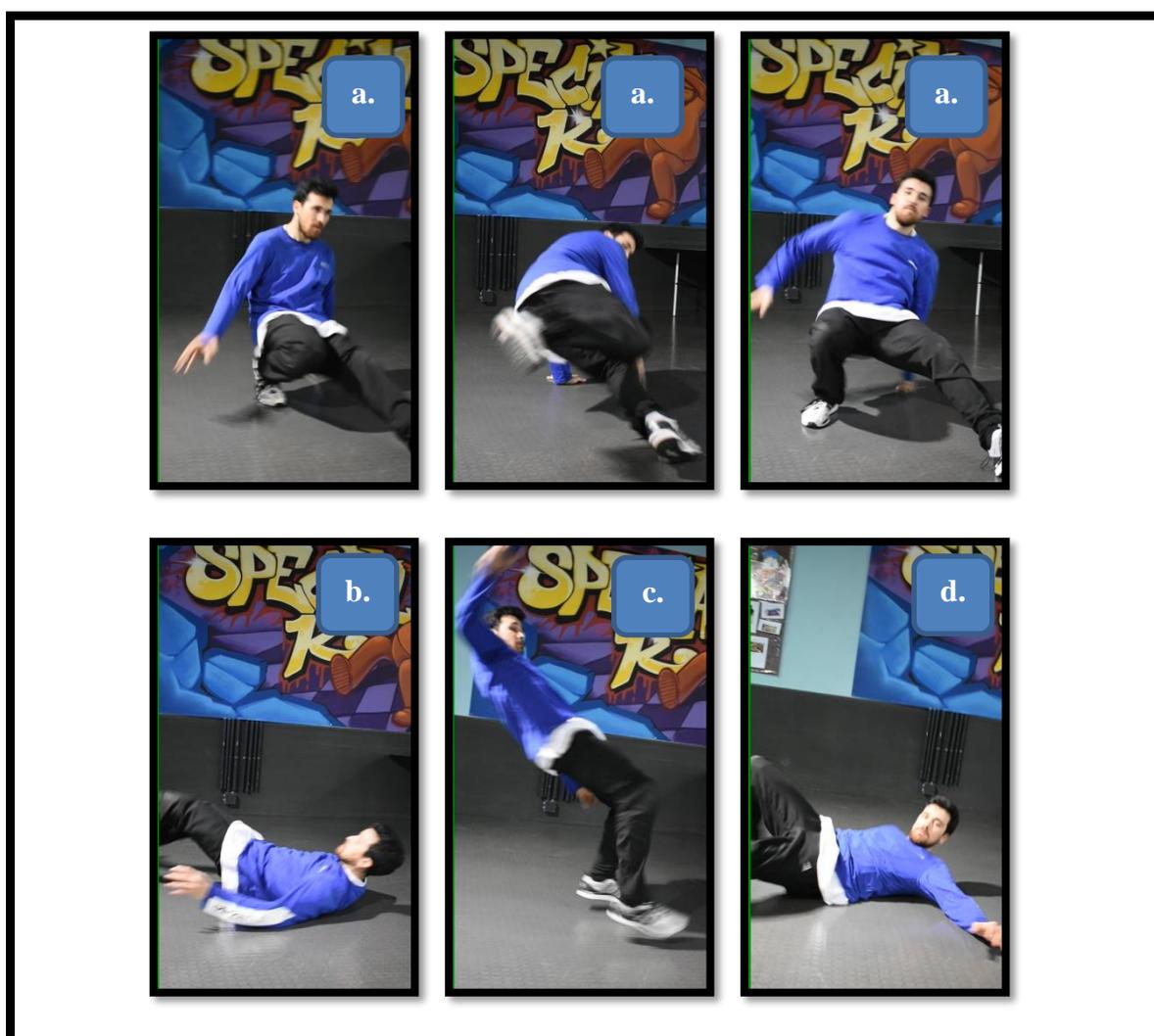


Ilustración 154. Portero (footwork) en breakdance.

22. *Rusian Step*

Descripción del paso: Se caracteriza por el cambio de peso del cuerpo con las piernas acuclilladas. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia apoyando el peso del cuerpo en la punta del pie izquierdo y en el talón de la otra pierna estirada.
- b) De un salto se cambia el peso a la pierna contraria y así sucesivamente.

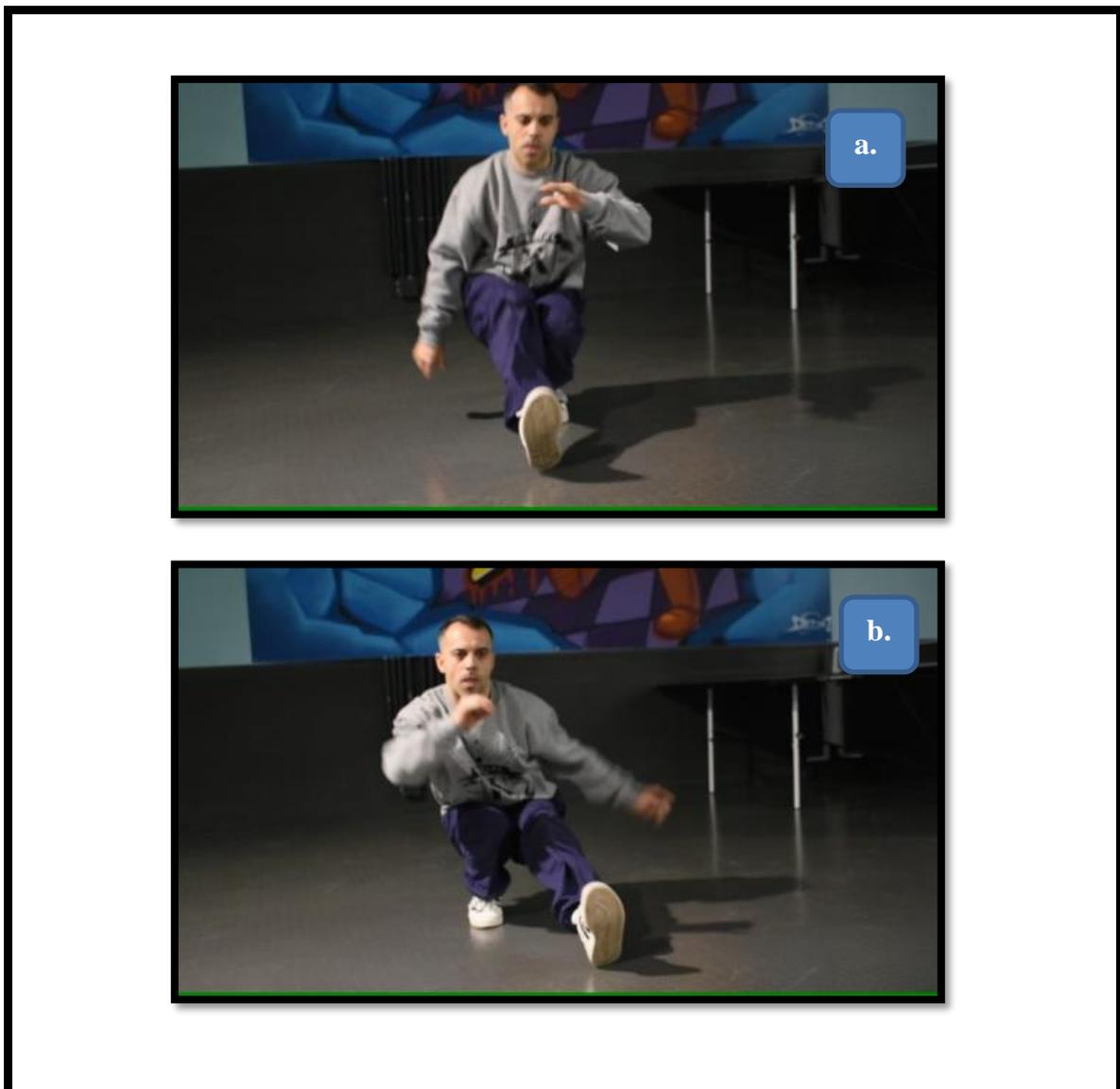


Ilustración 155. *Rusian Step (footwork)* en *breakdance*.

23. Six Step (6step)

Descripción del paso: El *step* se caracteriza por girar en el suelo apoyando brazos y pies en él. El six step tiene seis apoyos con los pies que hacen posible el giro⁸⁴. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia orientando el cuerpo hacia el suelo con las dos piernas extendidas hacia atrás.
- b) Se cruza una de las piernas para iniciar el giro, y así sucesivamente hasta seis veces. Los brazos ayudan al cambio de peso, pasando las piernas por delante de ellos, manteniendo la orientación del cuerpo en vertical mientras las piernas dibujan un círculo a su alrededor.

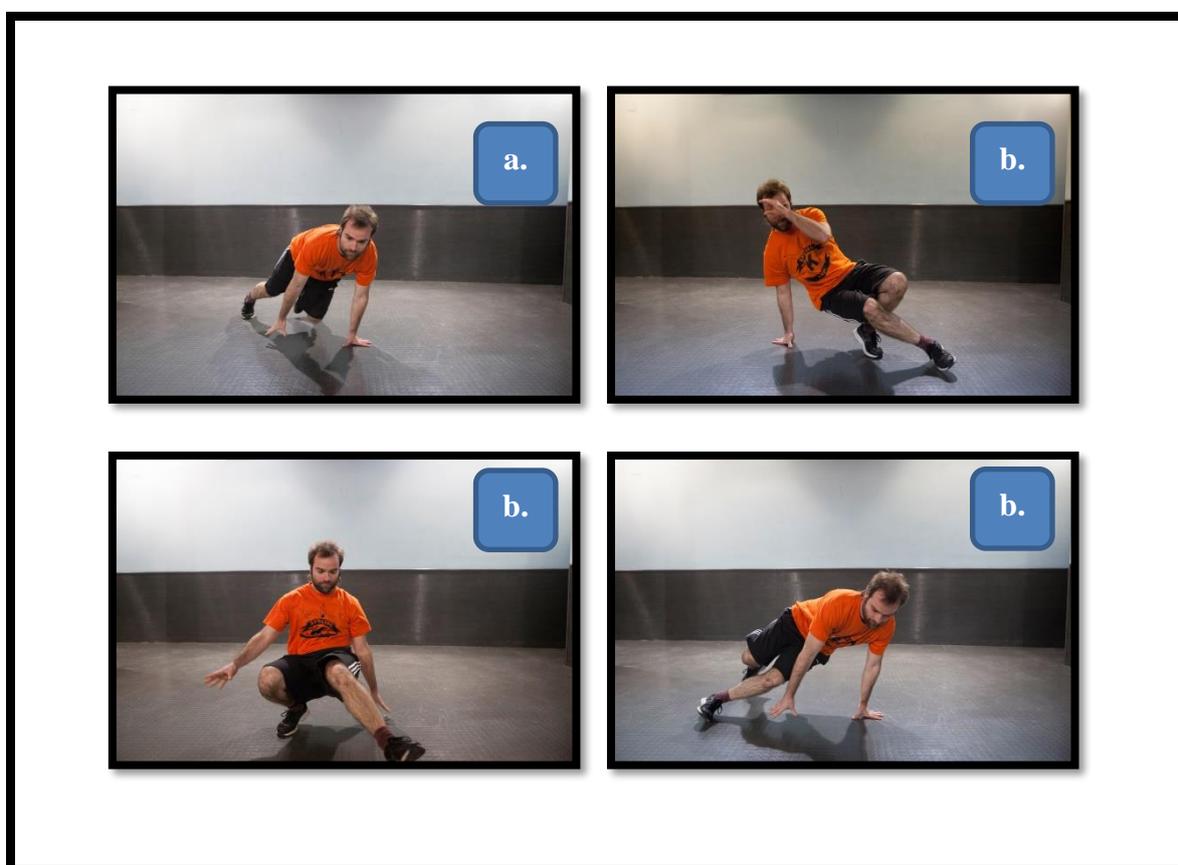


Ilustración 156. Vince ejecuta *Six Step (footwork)* en *breakdance*.

⁸⁴ El 6step se realiza apoyando, cambiando el peso alternativamente, los pies. Dependiendo del número de apoyos la nomenclatura del paso varía. Por ejemplo, el three step (3step) conlleva más complejidad puesto que el giro debe realizarse tan solo con tres cambios de peso.

24. Sling

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se dirige la dirección del cuerpo hacia un costado, se apoyan ambas manos. Se apoya el peso también en la punta del pie izquierdo.
- Se realiza un cambio de peso hacia la punta del pie derecho, dejando libre la pierna izquierda para que se cruce por detrás con la primera dibujando un semicírculo en el suelo.
- Se deshace el semicírculo para juntar ambos pies e iniciar el paso hacia la otra dirección.

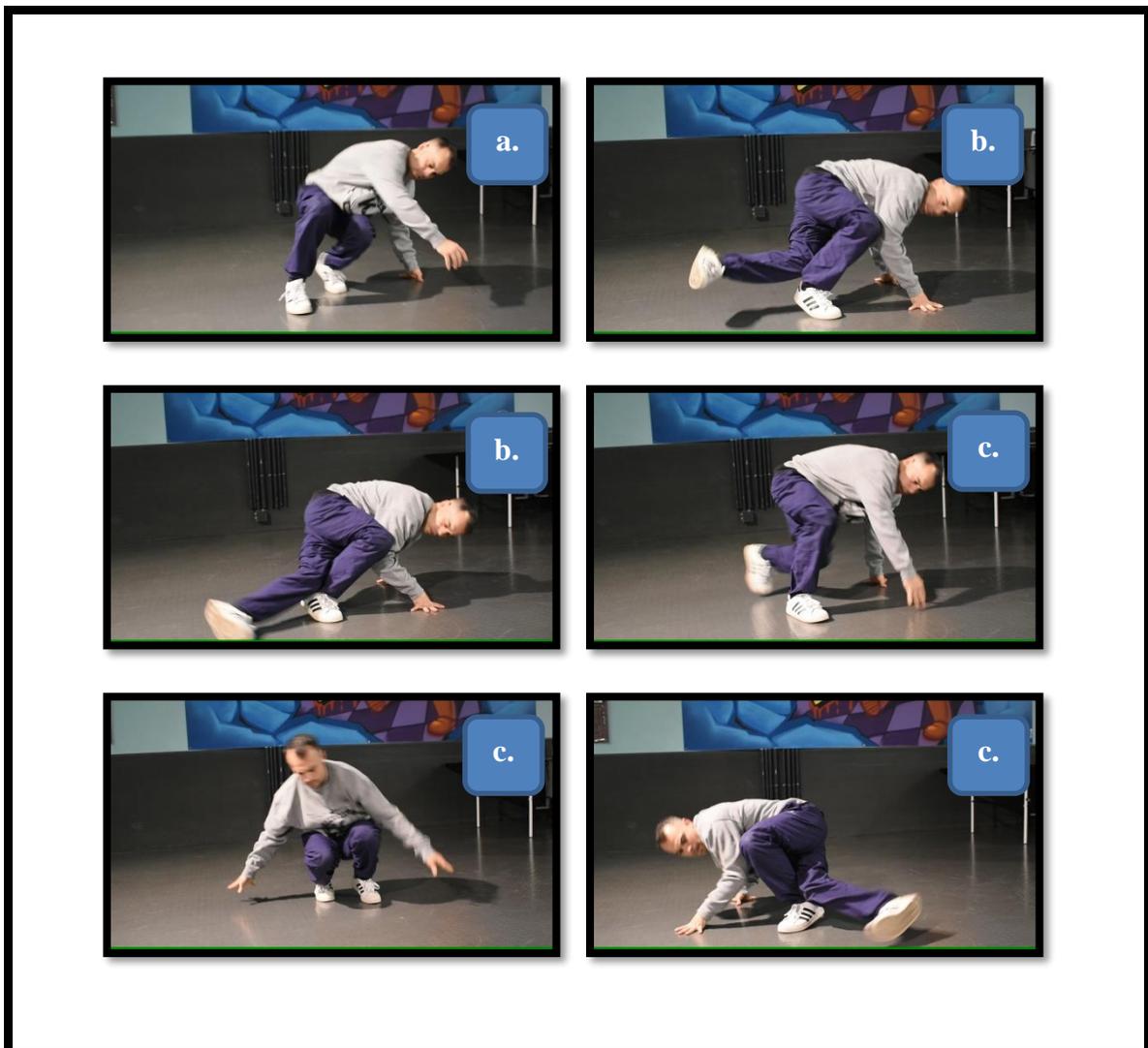


Ilustración 157. Sling (footwork) en breakdance.

25. *Sling Walk*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia con el cuerpo orientado hacia el suelo y apoyado en las dos puntas del pie y con ambas manos. Se realiza un cambio de peso (con un pequeño salto) hacia la punta del pie derecho, dejando libre la pierna izquierda para que se cruce por detrás con la primera dibujando un semicírculo en el suelo. Esta primera secuencia de movimientos es el conocido paso *Sling*.
- b) Se realiza dos cambios de peso, saltando y apoyándose cada vez en una de las puntas del pie mientras la otra pierna queda flexionada (con rotación hacia dentro de la cadera) y así sucesivamente.

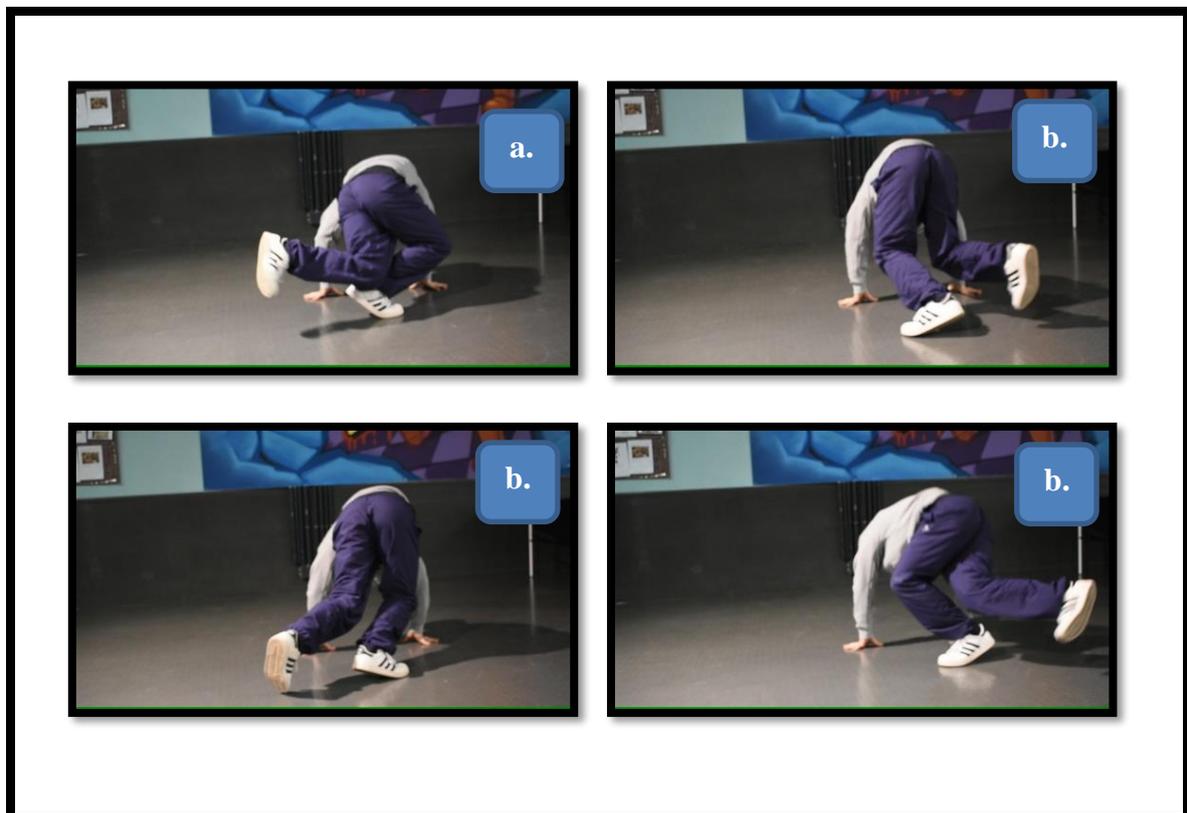


Ilustración 158. *Sling Walk* (footwork) en *breakdance*.

26. Surfeando

Descripción del paso: Su creadora es Vanessa de la *crew* Special K. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Con la orientación del cuerpo hacia delante se realizan dos cambios de peso, flexionando una de las piernas y estirando ligeramente la que queda liberada.
- b) Con la punta del pie que queda apoyada se coge impulso para saltar y lanzar esa misma pierna al aire. Se desliza todo el cuerpo por el suelo hacia la diagonal y se repite sucesivamente todos los movimientos hacia el otro lado.

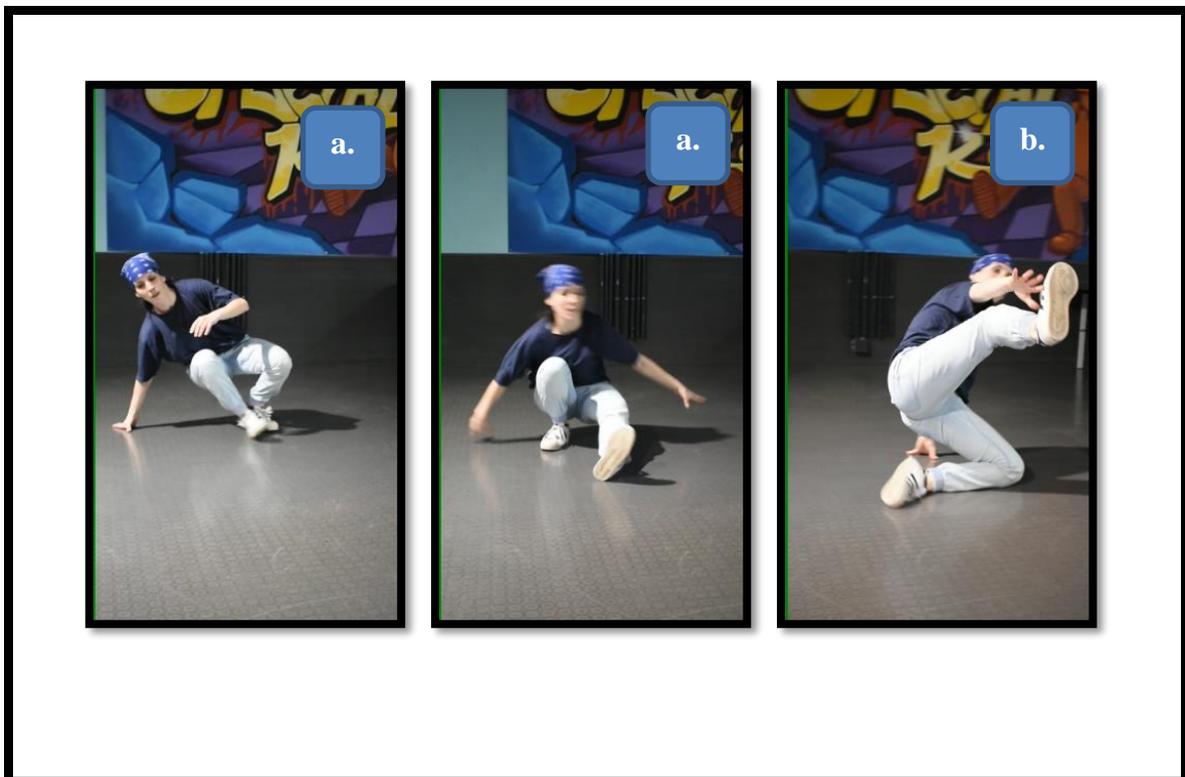


Ilustración 159. *Surfeando (footwork) en breakdance.*

27. Three Step (3step)

Descripción del paso: Variante del *six step*. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia con las dos piernas extendidas hacia detrás.
- b) Se cruza una de las piernas para iniciar el giro, y así sucesivamente hasta tres veces. Los brazos ayudan al cambio de peso, pasando las piernas por delante de ellos, manteniendo la orientación del cuerpo en vertical mientras las piernas dibujan un círculo a su alrededor.

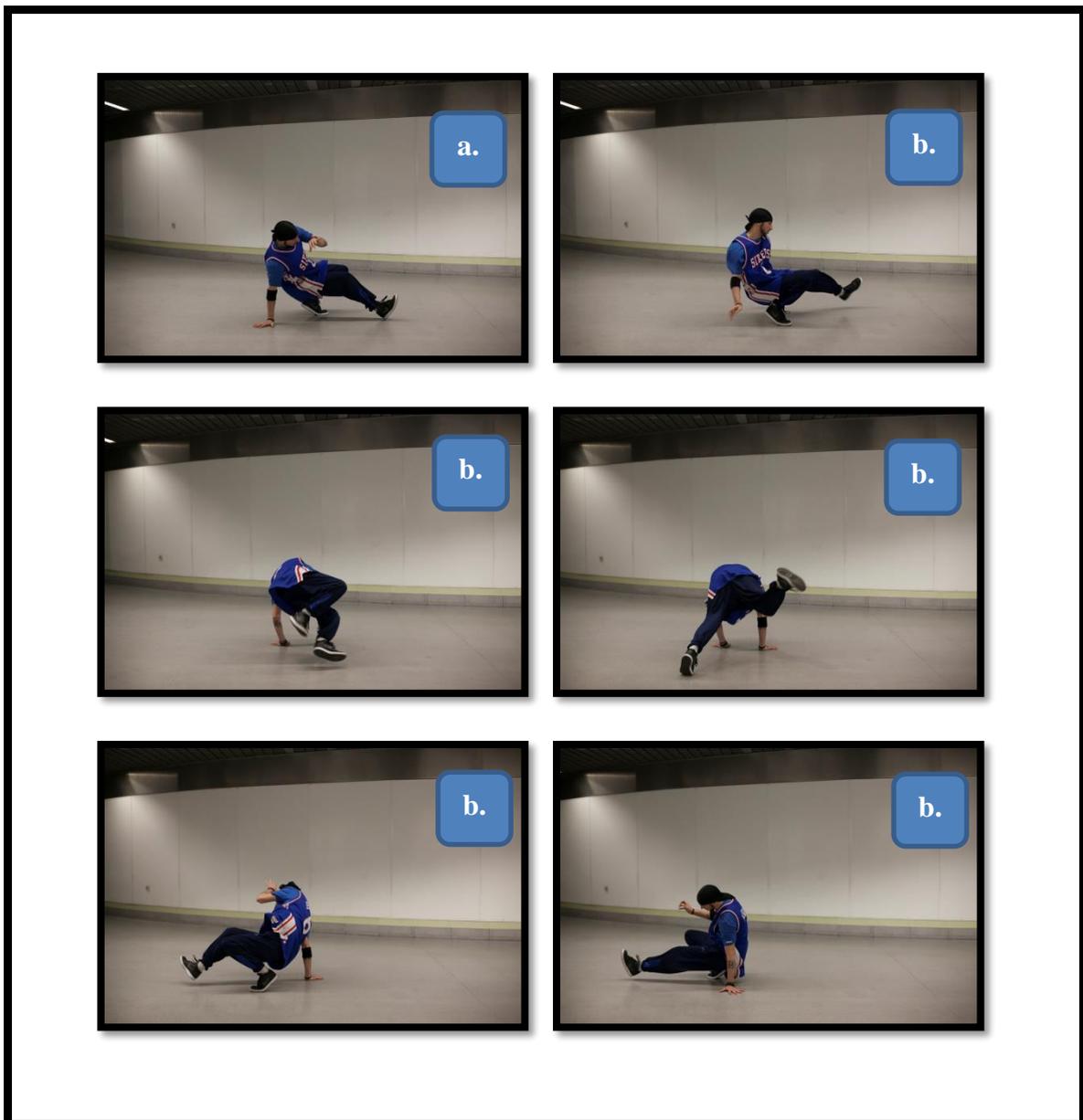


Ilustración 160. Jcé ejecuta *Three Step* (footwork) en *breakdance*.

28. Tirachinas

Descripción del paso: Su creadora es Beat de la *crew* Special K. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia el paso apoyando el pie izquierdo flexionado, mientras la pierna derecha se mantiene estirada, y la mano derecha en el suelo.
- b) Mediante un gran salto se eleva la rodilla derecha (de la pierna estirada) a la vez que sube la pierna base. Al mismo tiempo se produce un cambio de peso en el cuerpo, que gira hacia el lado contrario apoyando la mano izquierda en el salto.
- c) Se estira lentamente la rodilla flexionada deslizándose por el suelo, y así sucesivamente.



Ilustración 161. *Tirachinas* (footwork) en *breakdance*.

- b. *Top rock*: Formado por pasos que trabajan el nivel medio del danzante, según Laban (1950). El danzante moviliza sus piernas, sin la necesidad de apoyar las manos en el suelo.

1. *Águila*

Descripción del paso: Su creador es Jorge de la *crew* Special K. Predomina el salto y el cambio de dirección del movimiento. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se posiciona una pierna delante de la otra, a la vez que se realiza un cambio de dirección, quedando de perfil.
- Se realiza un salto manteniendo la posición anterior.
- El cuerpo gira al otro perfil dibujando por el aire un semicírculo con la pierna que queda por detrás, y se repite en la otra dirección.

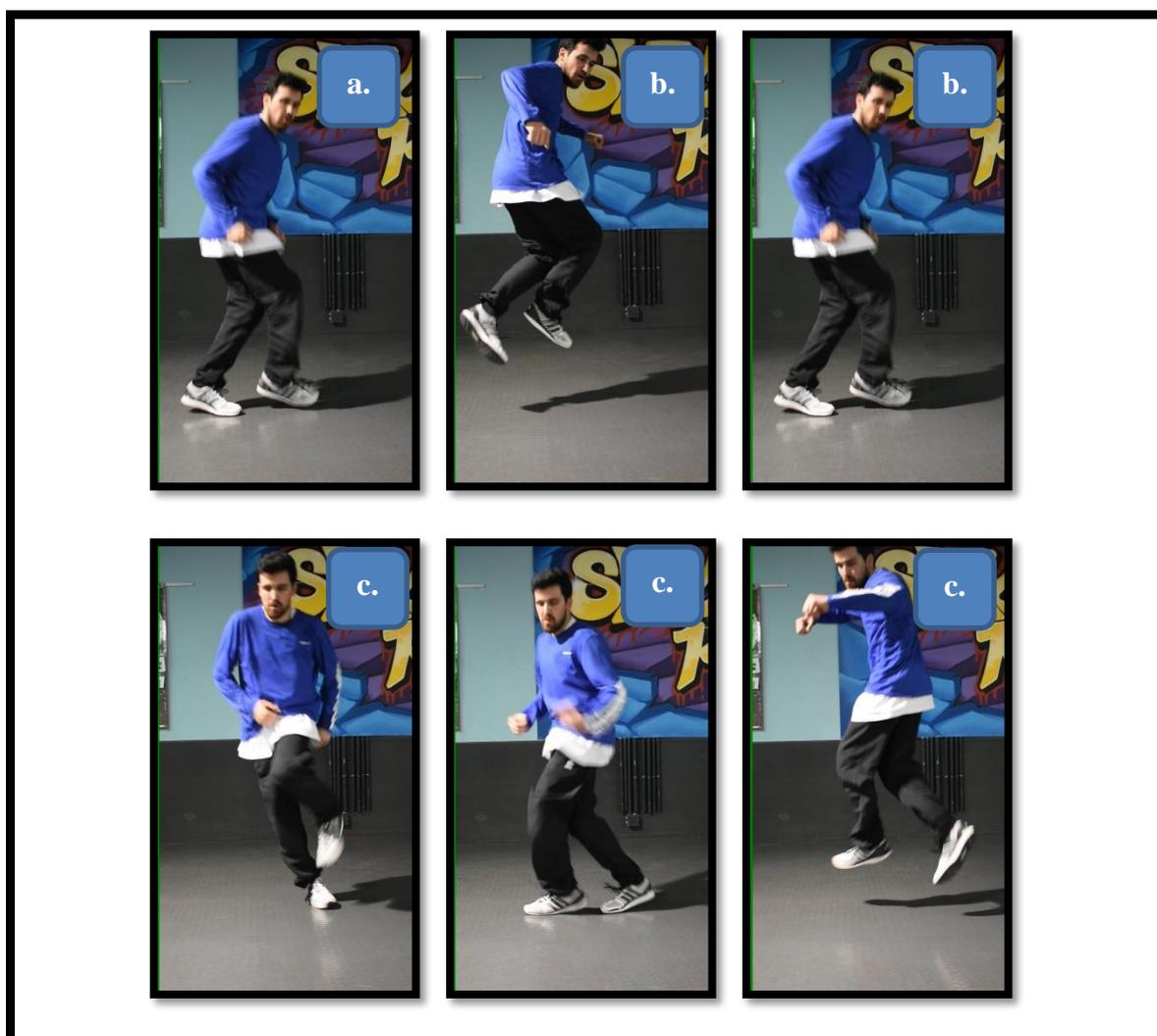


Ilustración 162. *Águila* (*top rock*) en *breakdance*.

2. *Battle Rock*

Descripción del paso. Es uno de los principales pasos que se ejecutan al inicio del comienzo de la danza. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se eleva una de las rodillas (la izquierda) y se realiza un salto hacia atrás abriendo piernas y brazos mientras el cuerpo se mantiene dirigido hacia la diagonal.
- Se cambia el cuerpo hacia la otra diagonal del espacio cruzando una de las piernas (la derecha) por delante de la otra.
- Se vuelve a saltar con la otra pierna y así sucesivamente.

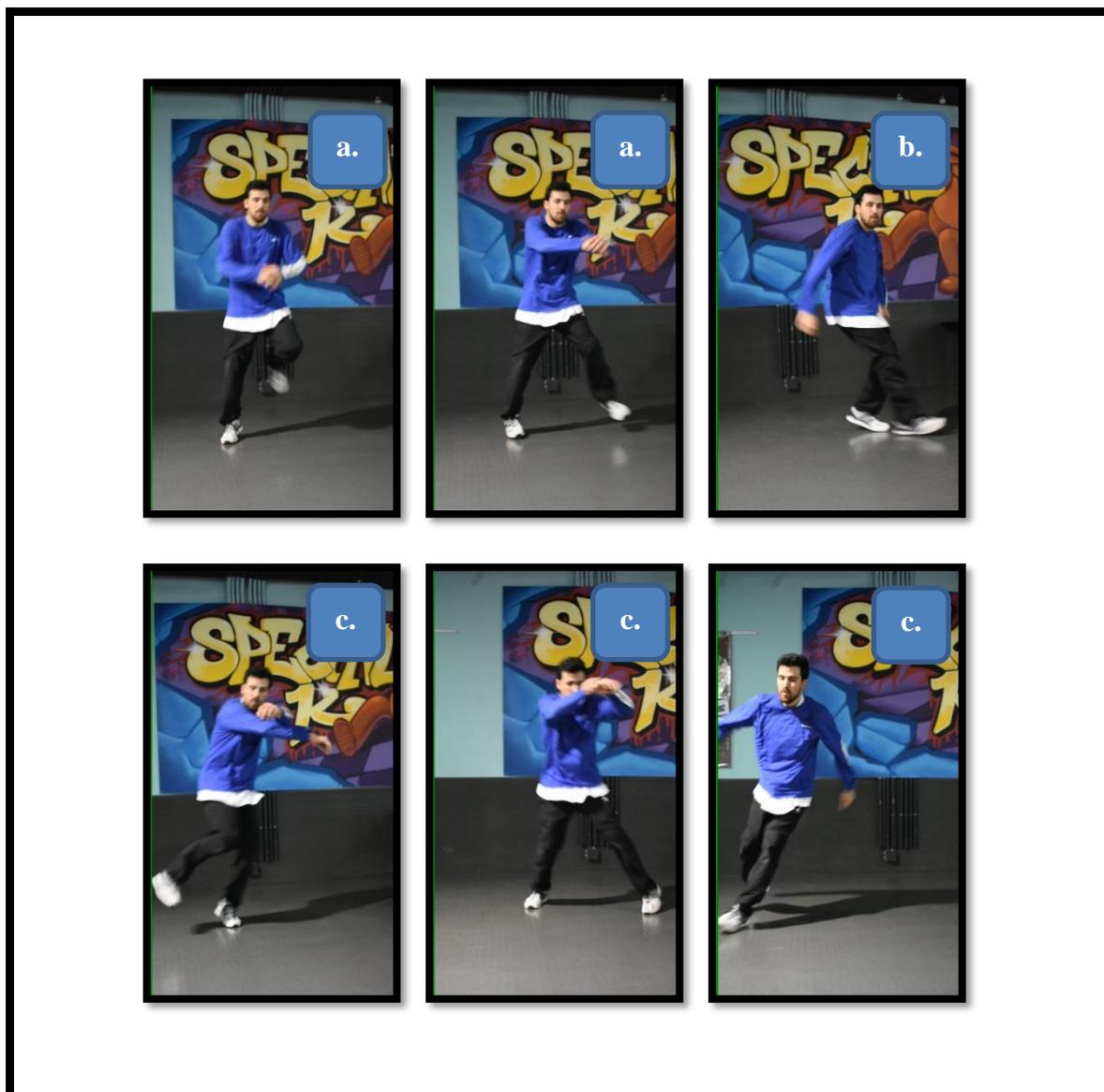


Ilustración 163. *Battle Rock (top rock)* en *breakdance*.

3. *Doble Front Step*

Descripción del paso. Se caracteriza por realizar dos *Front step* mirando hacia el frente. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se adelanta la pierna derecha, apoyando el peso en la punta del pie izquierdo que queda atrás. Los brazos se extienden hacia los lados.
- b) Se realiza un pequeño salto y se cambia el peso del cuerpo a la punta del pie derecho mientras se eleva a la vez la pierna izquierda con el pie flexionado.
- c) Se realiza otro pequeño salto y se cambia de nuevo el peso del cuerpo al pie izquierdo, quedando la pierna derecha flexionada.
- d) Se adelanta la pierna derecha por delante de la izquierda, como en el paso “a”, y así sucesivamente.

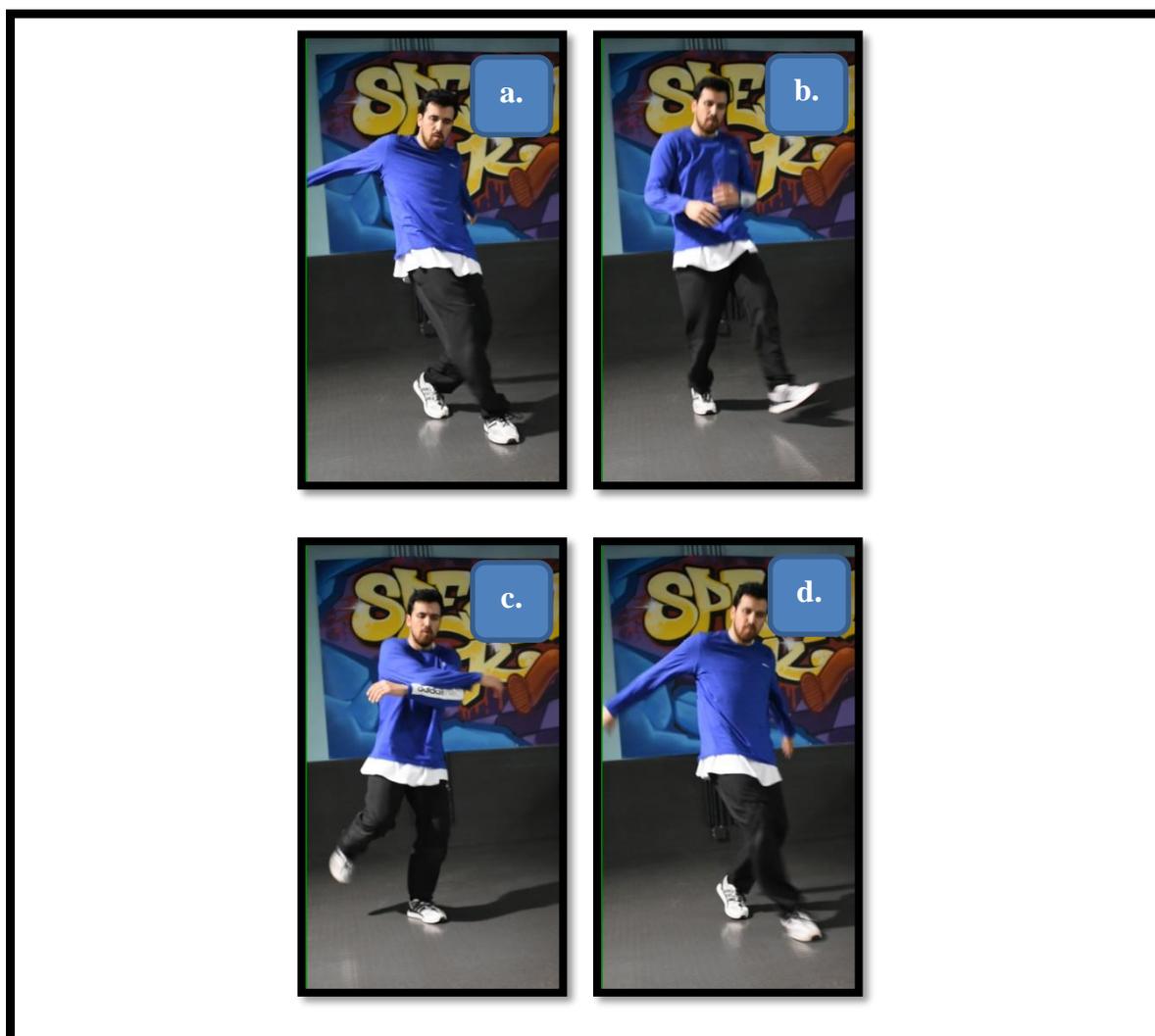


Ilustración 164. *Doble Front Step (top rock)* en *breakdance*.

4. Doble March Step

Descripción del paso. Es una variante del paso *March Step*. Se compone de los siguientes movimientos:

- El cuerpo está en perfil con una de las piernas por delante de la otra.
- Con un pequeño salto se eleva una de las piernas (la derecha), formando un semicírculo en el aire, a la vez que la cadera gira cambiando la dirección del cuerpo hacia el otro perfil. El peso se mantiene en la pierna base.
- Se cambia el peso del cuerpo a la misma pierna (derecha).
- Se vuelve a cambiar de peso a la pierna de atrás. Y se repite el paso 2 hacia la otra dirección.



Ilustración 165. *Doble March Step (top rock)* en *breakdance*.

5. Doble Outlaw Step

Descripción del paso. Es una variante del paso Outlaw Step. Se compone de los siguientes movimientos:

- Con el cuerpo casi en perfil, flexiona y se lanza hacia delante una de las piernas con un pequeño salto. Los brazos acompañan el movimiento.
- La pierna que estaba en el aire se apoya con un pequeño rebote en el suelo y se lanza de nuevo la otra pierna desplazando el cuerpo en diagonal.
- La pierna lanzada se cruza por delante de la otra con un rebote. Los brazos se extienden hacia los lados y se cruzan acompañando los movimientos.



Ilustración 166. Doble Outlaw Step (top rock) en breakdance.

6. Explosión

Descripción del paso: Creado por Jorge de la *crew* Special K. Se caracteriza por ligeros cambios de peso y un gran salto final. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) El peso del cuerpo reposa en uno de los pies, mientras la otra pierna se flexiona ligeramente levantando el talón.
- b) Mediante pequeños saltos se va cambiando el peso alternando ambos pies.
- c) Se da un gran salto, flexionando ambas piernas hacia uno de los lados.

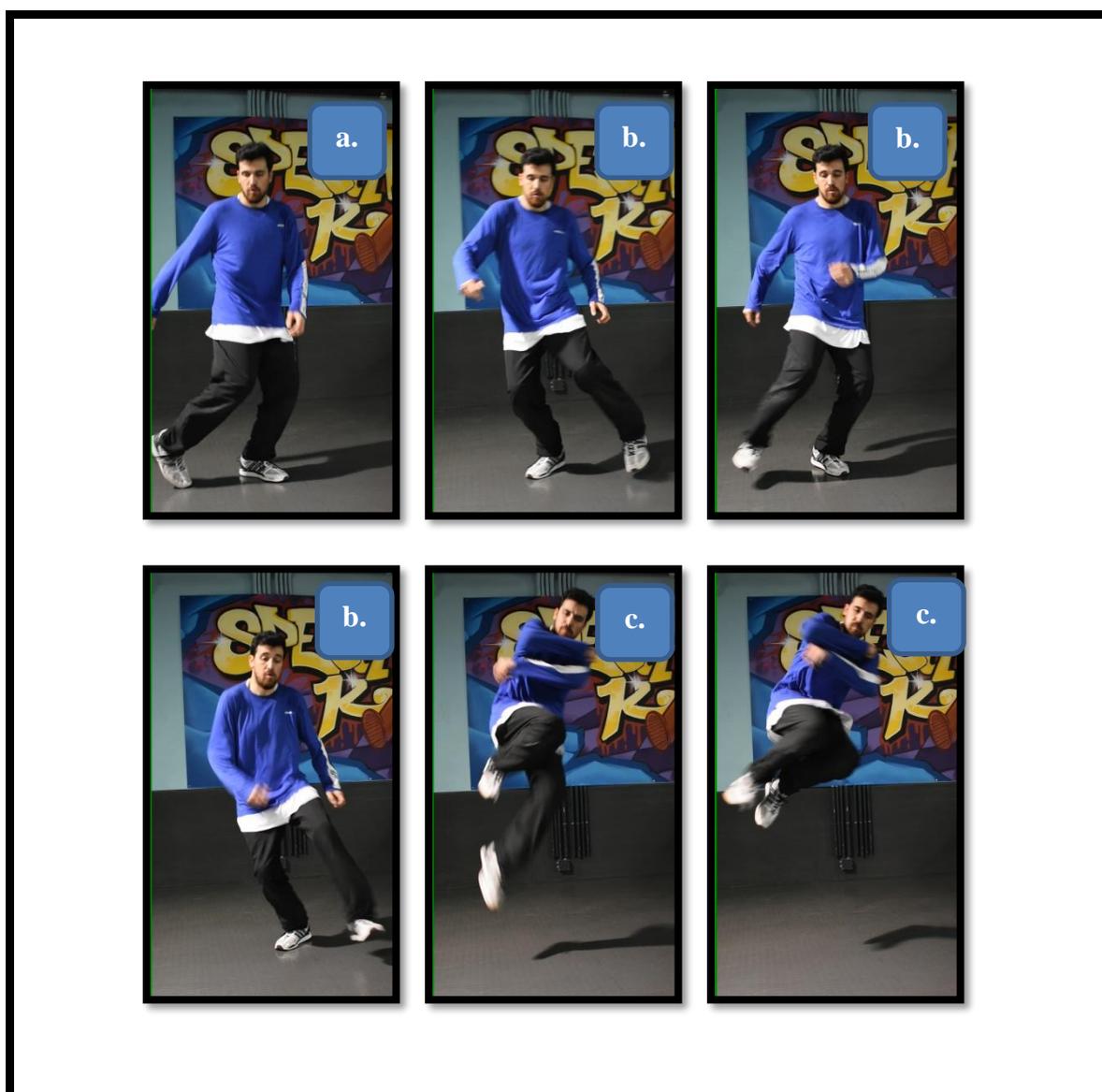


Ilustración 167. *Explosión (top rock)* en *breakdance*.

7. *Front Step*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se inicia con las piernas apoyadas en el suelo y entreabiertas, con los brazos cruzados por delante del cuerpo.
- Se adelanta la pierna derecha (sin cruzarse con la otra), apoyando el peso en la punta del pie izquierdo que queda atrás. Los brazos se extienden hacia los lados.
- La pierna adelantada vuelve a la posición inicial.
- Se repite el paso 1 con la otra pierna y así sucesivamente.

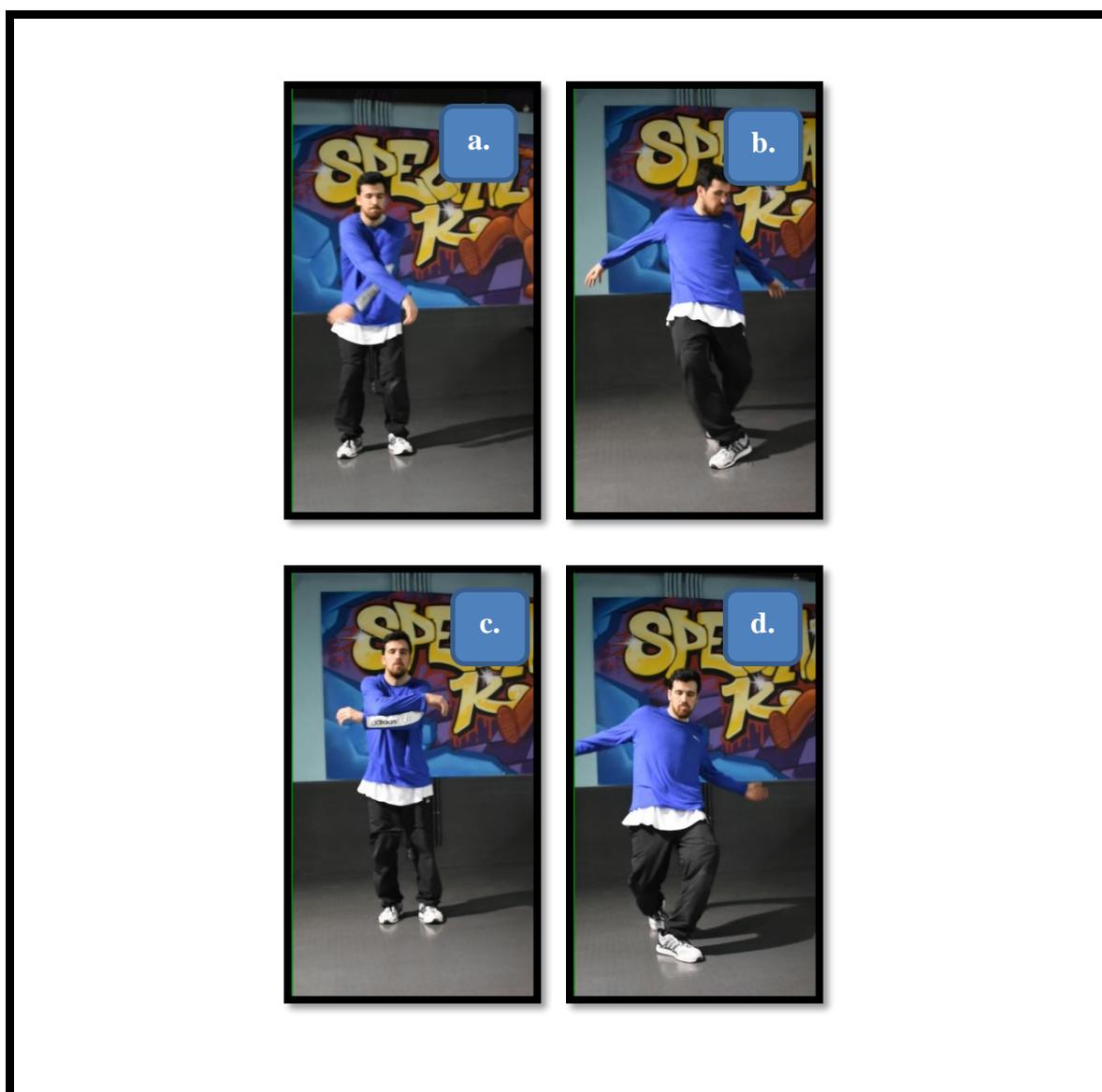


Ilustración 168. *Front Step (top rock)* en *breakdance*.

8. *Indian Inside*

Descripción del paso. Variante del paso *Indian step*. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se inicia con las piernas apoyadas en el suelo y entreabiertas, con los brazos cruzados por delante del cuerpo.
- Se cruza la pierna derecha por detrás del cuerpo, apoyando el peso del cuerpo en la pierna que acaba de cruzar y rotando la cintura quedando en perfil. Los brazos se extienden hacia los lados.
- Se levanta flexionada la misma (derecha) y se lanza hacia delante mediante un pequeño salto.
- Se vuelve a la posición inicial y se repite con la otra pierna.

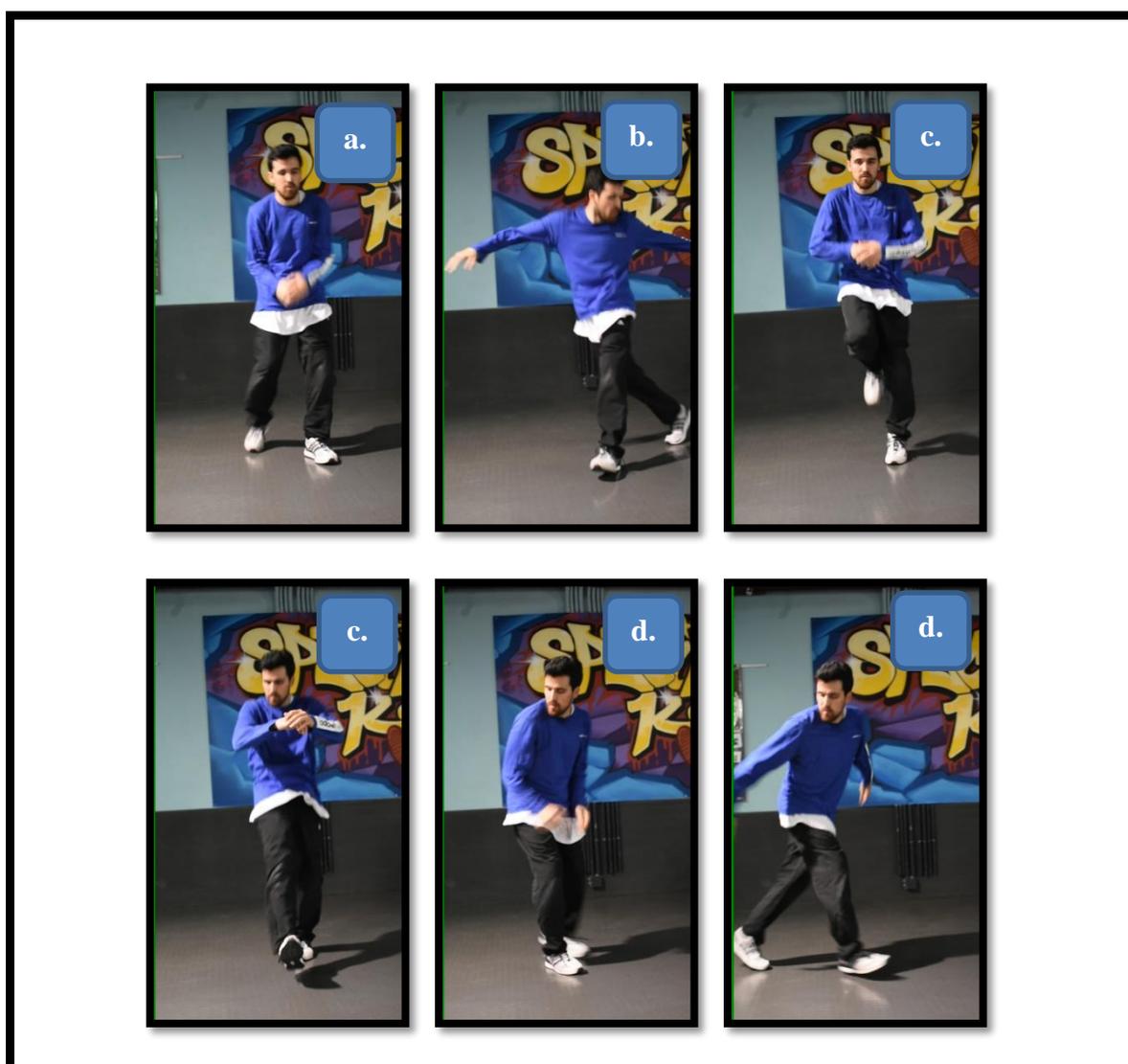


Ilustración 169. *Indian Inside* (top rock) en breakdance.

9. *Indian Inside Doble Kick*

Descripción del paso. Variante del paso *Indian step*. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se inicia con las piernas apoyadas en el suelo y entreabiertas, con los brazos cruzados por delante del cuerpo. Se cruza la pierna derecha por detrás del cuerpo, apoyando el peso del cuerpo en la pierna que acaba de cruzar.
- Se levanta flexionada la misma (derecha) y se lanza hacia delante mediante un pequeño salto apoyando la pierna en el talón.
- Se cambia de peso con otro rebote y se repite todo con la otra pierna.

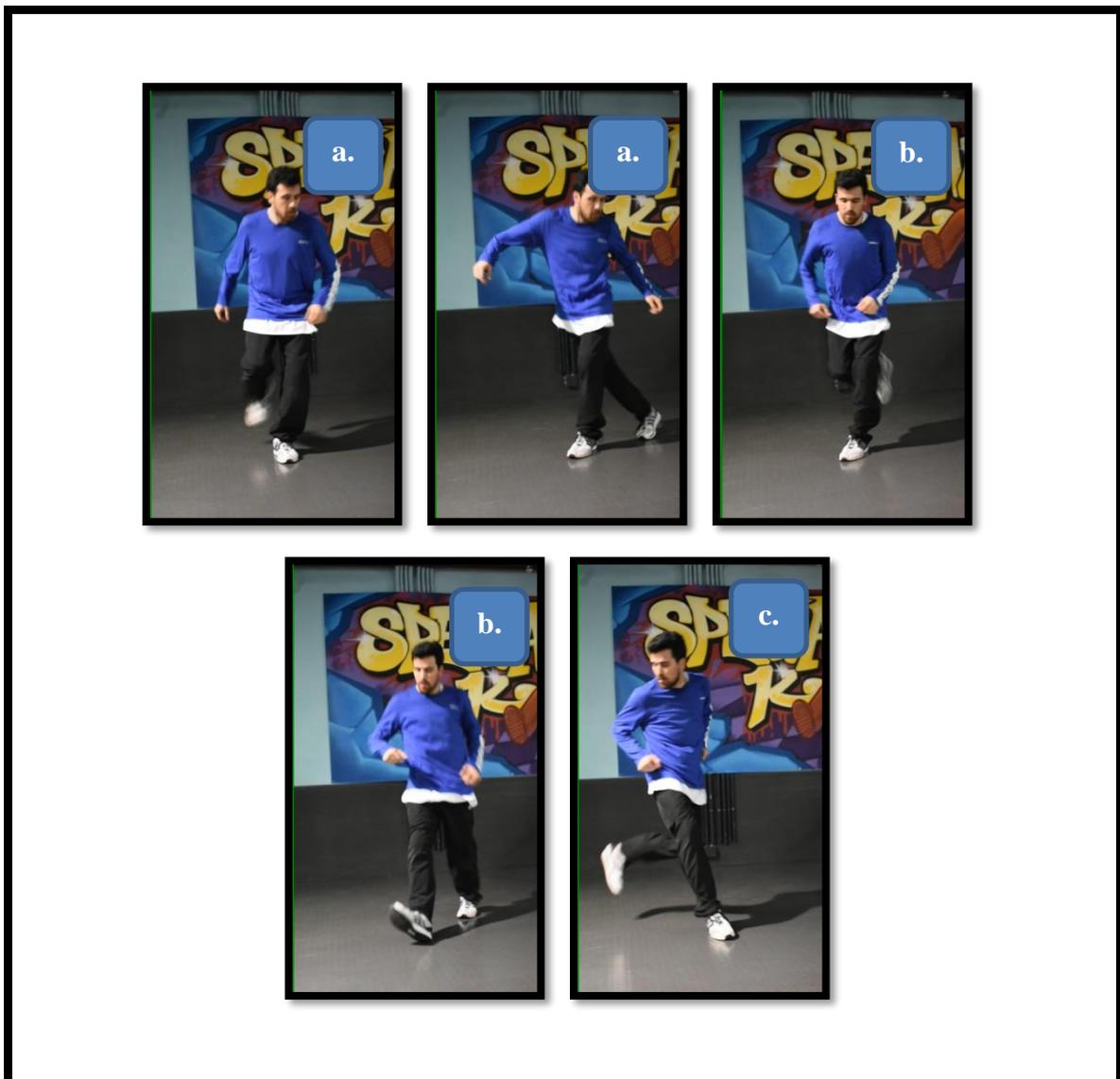


Ilustración 170. *Indian Inside Doble Kick (top rock)* en breakdance.

10. Indian Shuffle

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se inicia con las piernas apoyadas en el suelo y entreabiertas, con los brazos cruzados por delante del cuerpo.
- Se cruza la pierna derecha, apoyando el peso del cuerpo delante (en el mismo pie) mientras la pierna izquierda queda flexionada y libre en el aire. Los brazos se extienden hacia los lados.
- La pierna adelantada se flexiona hacia atrás dibujando un semicírculo en el aire que acaba lanzándola hacia delante.
- Se realiza un pequeño salto para cambiar el peso del cuerpo a la otra pierna.
- Se repite el paso 1 con la otra pierna y así sucesivamente.

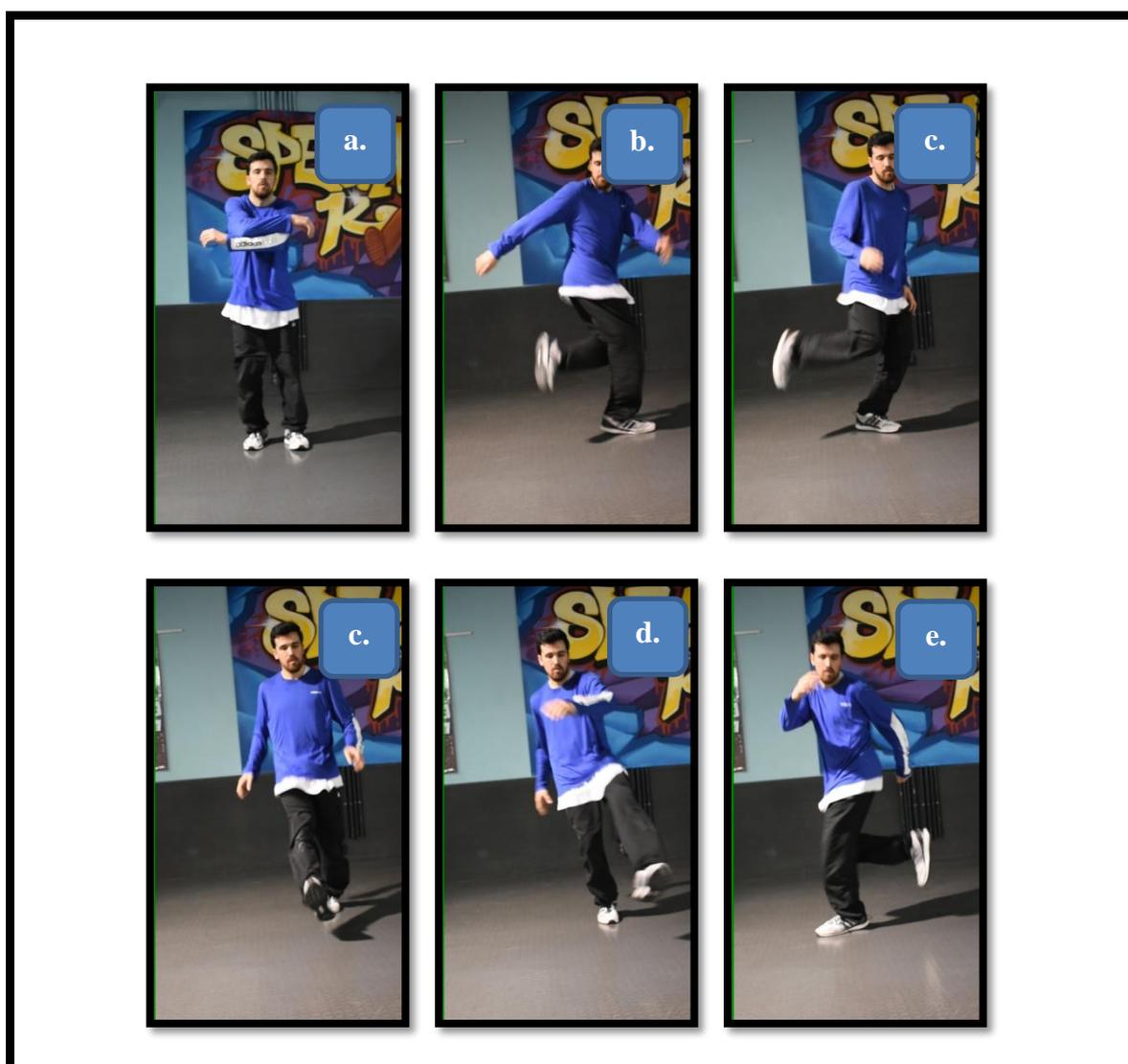


Ilustración 171. Indian Shuffle (top rock) en breakdance.

11. *Indian Step*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia con las piernas apoyadas en el suelo y entreabiertas, con los brazos cruzados por delante del cuerpo.
- b) Se cruza la pierna derecha, apoyando el peso del cuerpo delante y rotando la cintura quedando en perfil, mientras la pierna izquierda queda flexionada y libre en el aire. Los brazos se extienden hacia los lados.
- c) Se vuelve a la posición inicial y se repite con la otra pierna.

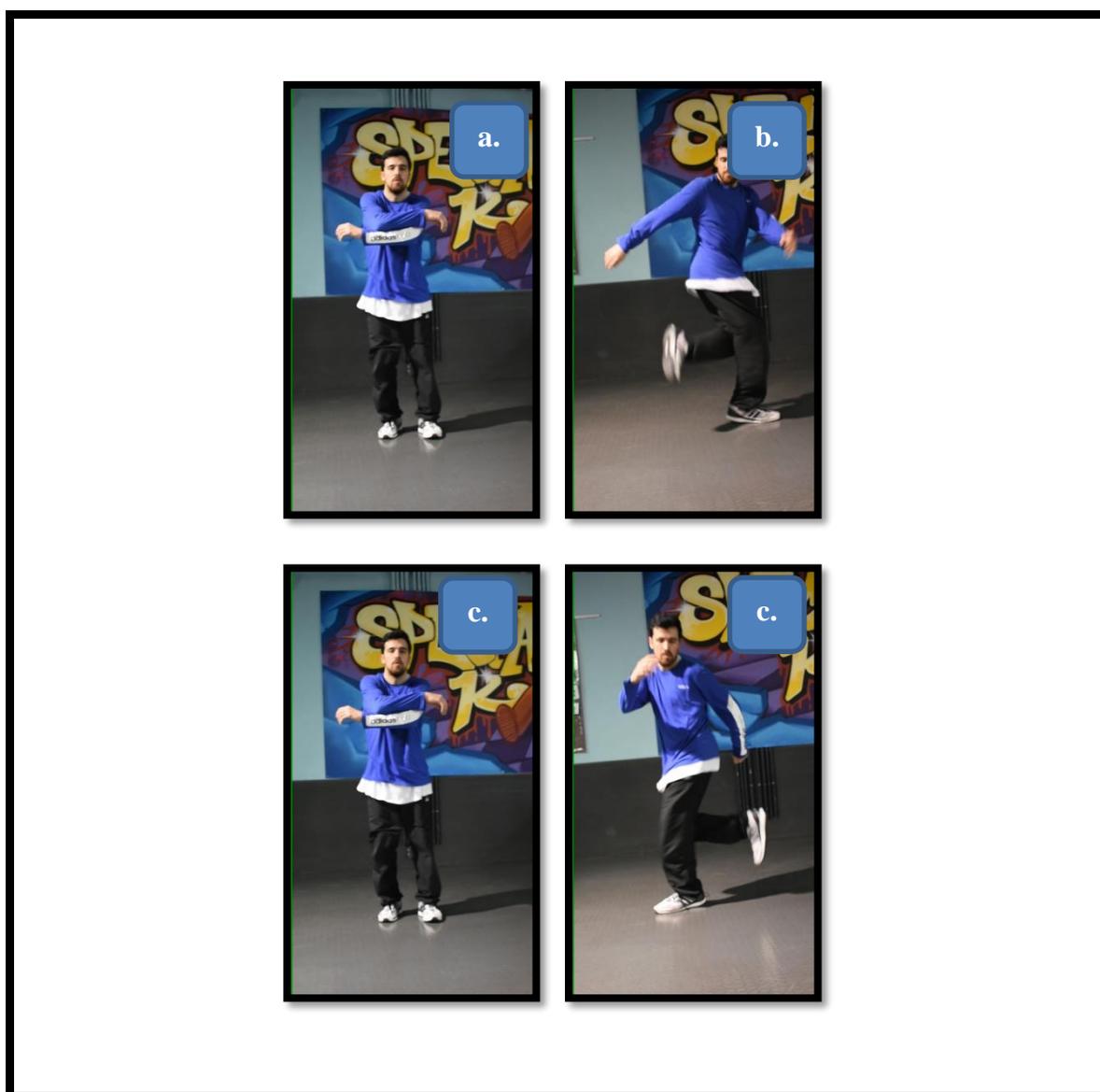


Ilustración 172. *Indian Step (top rock)* en *breakdance*.

12. Indian Spin

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia con las piernas apoyadas en el suelo y entreabiertas, con los brazos cruzados por delante del cuerpo.
- b) Se cruza la pierna izquierda, apoyando el peso del cuerpo delante y rotando la cintura quedando en perfil, mientras la pierna izquierda queda flexionada y libre en el aire. Los brazos se extienden hacia los lados.
- c) Se vuelve a la posición inicial con un salto hacia atrás.
- d) Se cambia de peso y se gira. Se repite con la otra pierna.

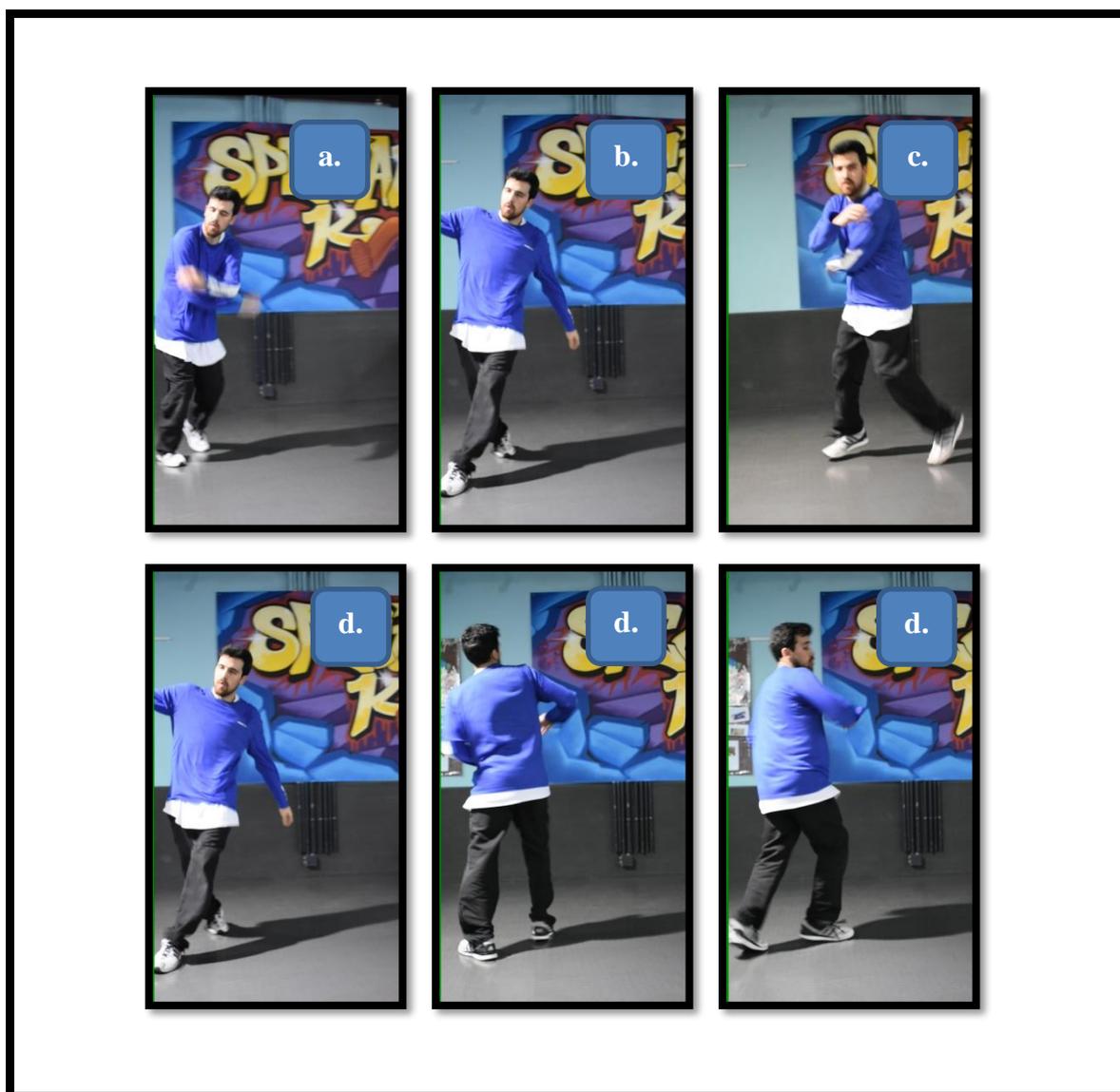


Ilustración 173. Indian Spin (top rock) en breakdance.

13. *Inside Outlaw Step*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se flexiona y se lanza hacia delante una de las piernas con un pequeño salto hacia la diagonal y detrás. Los brazos acompañan el movimiento.
- b) Se recoge la pierna lanzada en otro salto, se apoya en el suelo para cambiar el peso del cuerpo, de nuevo, y cruzar la otra pierna por detrás. Los brazos se extienden hacia los lados.

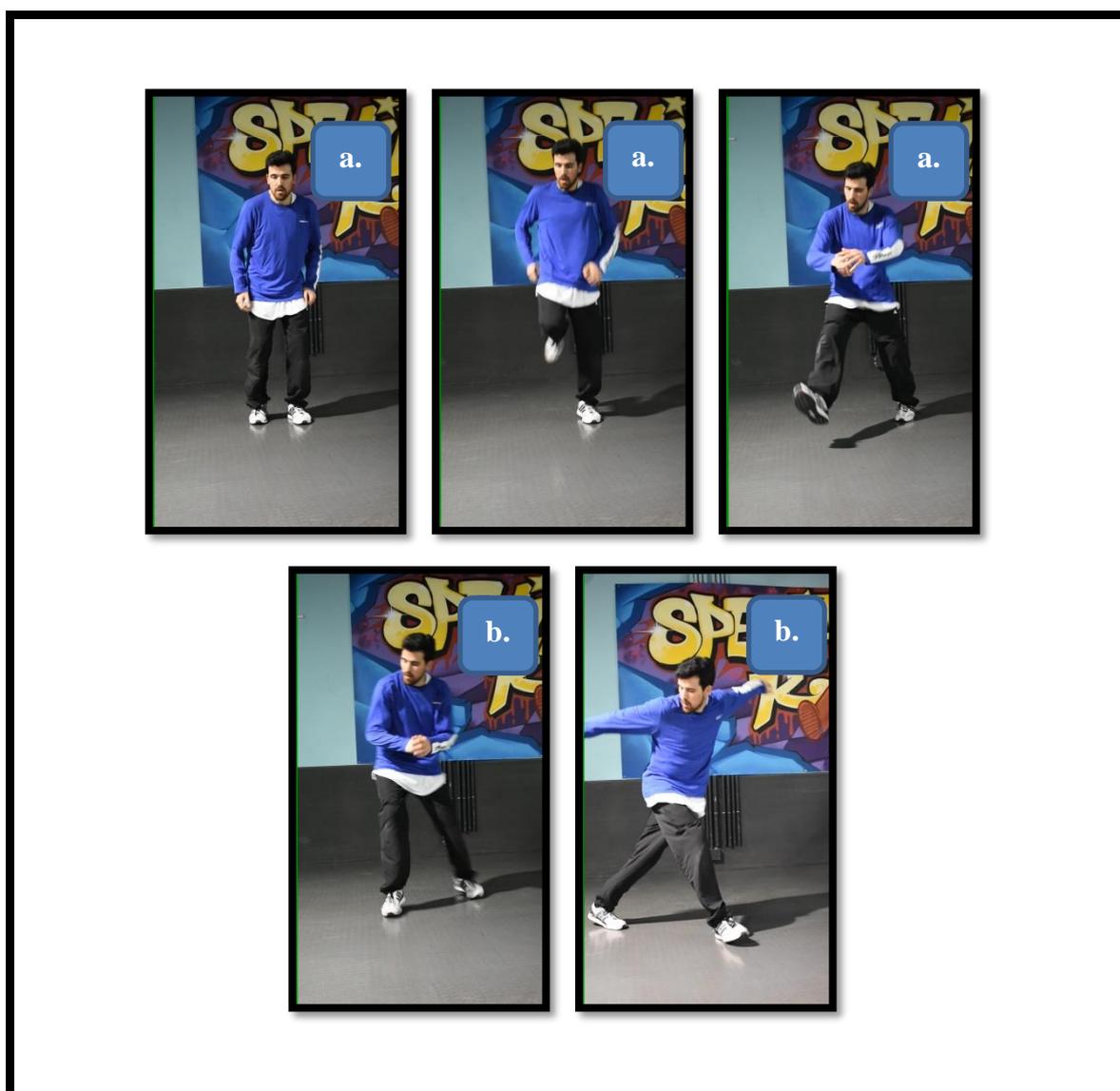


Ilustración 174. *Indian Outlaw Step (top rock)* en *breakdance*.

14. Kick

Descripción del paso: Se caracteriza por la rotación de caderas y cambios de dirección.

Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia con un giro de cadera y un cambio de peso en el que se levanta la pierna izquierda flexionada (aparentemente se golpea una pierna con otra y la desvía hacia el lateral) mediante un salto. La rodilla elevada queda hacia dentro.
- b) Se cambia de peso y de pierna mediante un pequeño salto.
- c) Se repite el paso anterior hacia el otro lado.

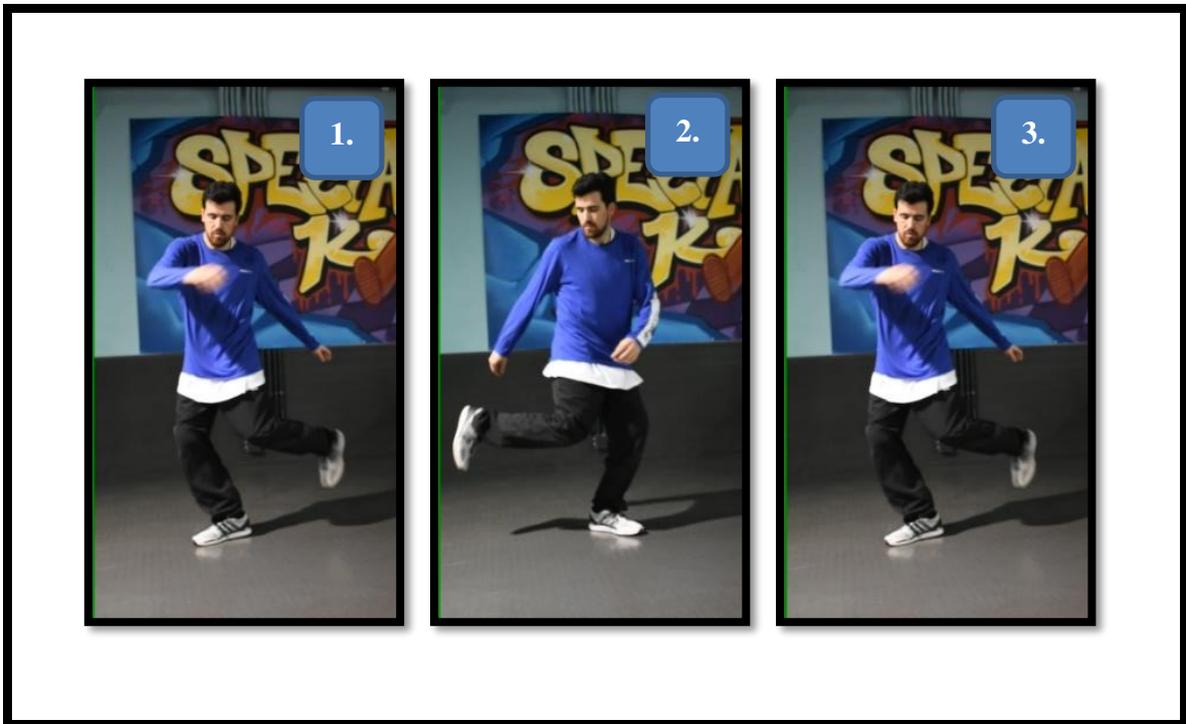


Ilustración 175. Kick (top rock) en breakdance.

15. Kick Out

Descripción del paso: Se caracteriza por la rotación de caderas y cambios de dirección. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se inicia con un giro de cadera y un cambio de peso en el que se levanta la pierna izquierda flexionada (con rotación de cadera interna) mediante un salto.
- Se cambia de peso y de pierna mediante un pequeño salto.
- Se repite el paso anterior hacia el otro lado.
- La pierna flexionada que está en el aire se recoge para impulsarla hacia delante extendiéndola y se realiza una pequeña parada.

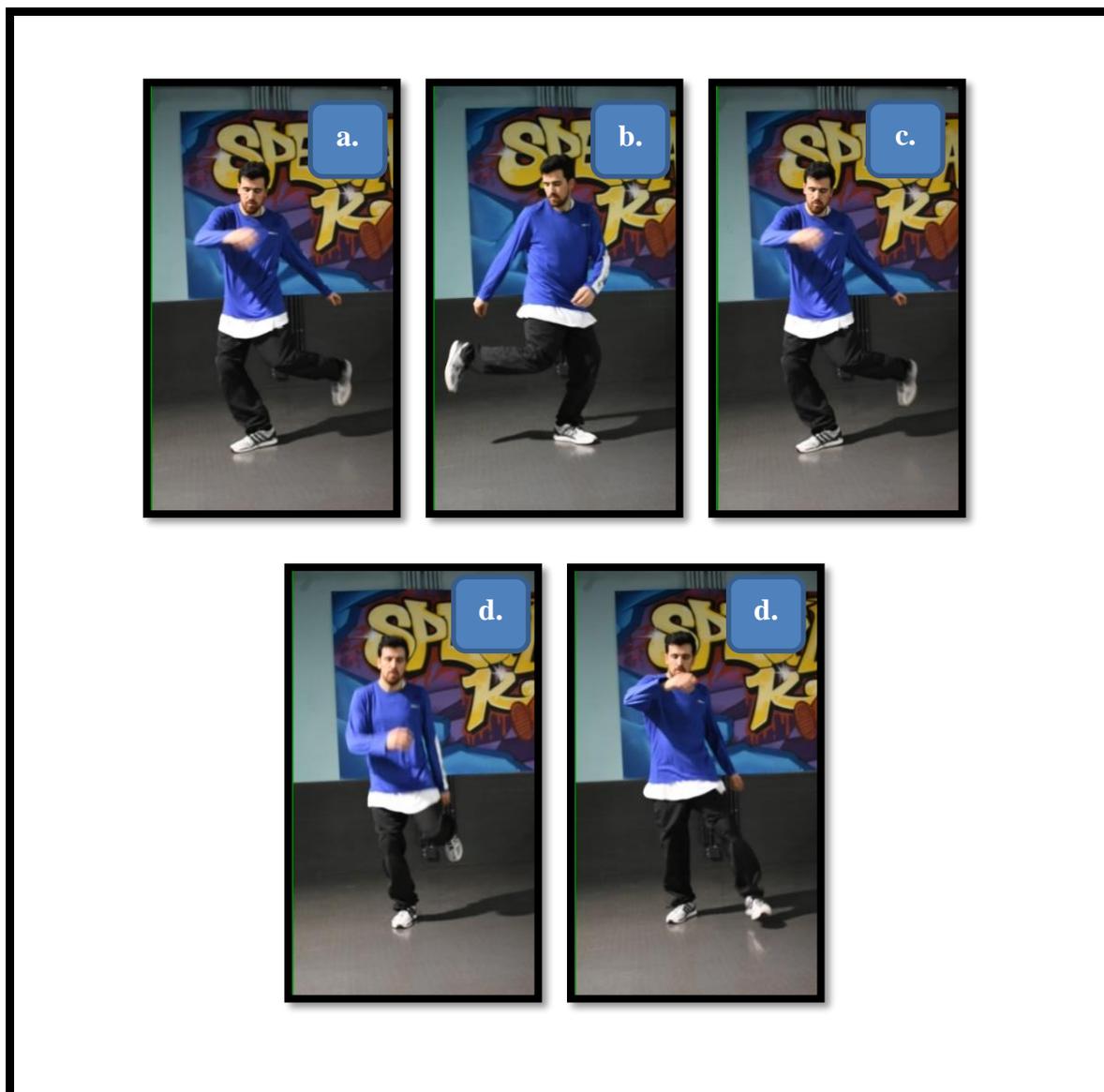


Ilustración 176. Kick Out (top rock) en breakdance.

16. Kick Turn

Descripción del paso: Se caracteriza por la rotación de caderas y cambios de dirección.

Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se levanta la pierna izquierda flexionada (con rotación de cadera interna) mediante un salto, apoyándola posteriormente en el talón con la cadera girada.
- b) Se realiza una rotación de cadera, marcando el otro perfil.
- c) Se repite el paso 2 en la otra dirección.
- d) Se cambia de peso y de pierna mediante un pequeño salto y se repite todo lo anterior hacia el otro lado.



Ilustración 177. Kick Turn (top rock) en breakdance.

17. March Step

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- El cuerpo está en perfil con una de las piernas por delante de la otra.
- Con un pequeño salto se eleva una de las piernas (la derecha), formando un semicírculo en el aire, a la vez que la cadera gira cambiando la dirección del cuerpo hacia el otro perfil. El peso se mantiene en la pierna base.
- La pierna que estaba en el aire se apoya en la nueva dirección del cuerpo.
- Se repite con la otra pierna, que a su vez cambiará de dirección.



Ilustración 178. March Step (top rock) en breakdance.

18. *Outlaw Step*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Con el cuerpo casi en perfil, flexiona y se lanza hacia delante una de las piernas con un pequeño salto. Los brazos acompañan el movimiento.
- Se recoge la pierna lanzada en otro salto, desplazando el cuerpo en diagonal, para cambiar el peso del cuerpo, de nuevo, y cruzar la otra pierna por delante. Los brazos se extienden hacia los lados.

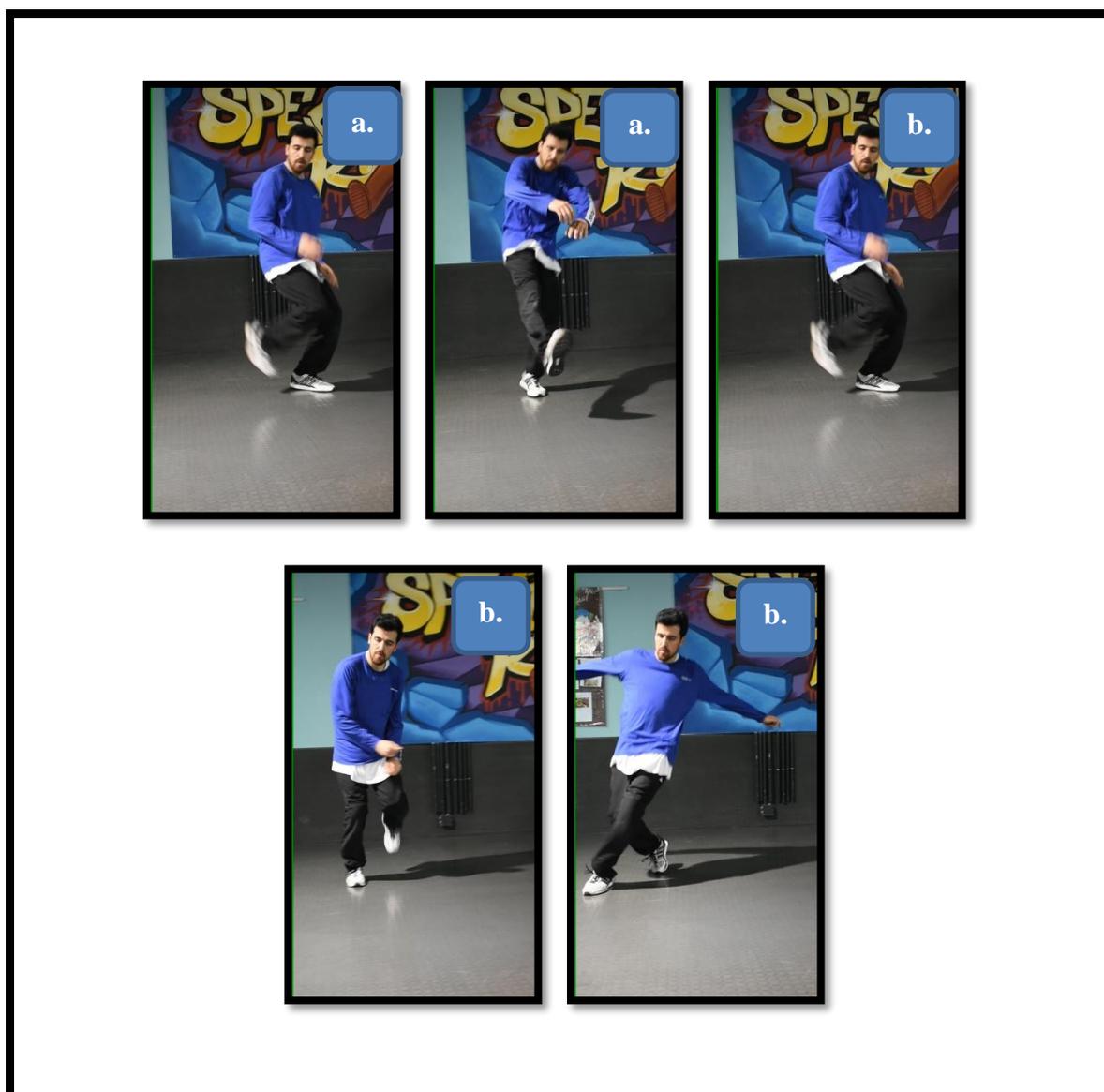


Ilustración 179. *Outlaw Step (top rock)* en *breakdance*.

19. *Salsa Back*

Descripción del paso. Es una variante del paso *Salsa Step*. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se abre una de las piernas hacia atrás poniendo el cuerpo de perfil, y reposa la punta del pie.
- b) La pierna que está detrás se lanza hacia delante y al aire, recuperando la dirección inicial, y se repite todo con la otra pierna.

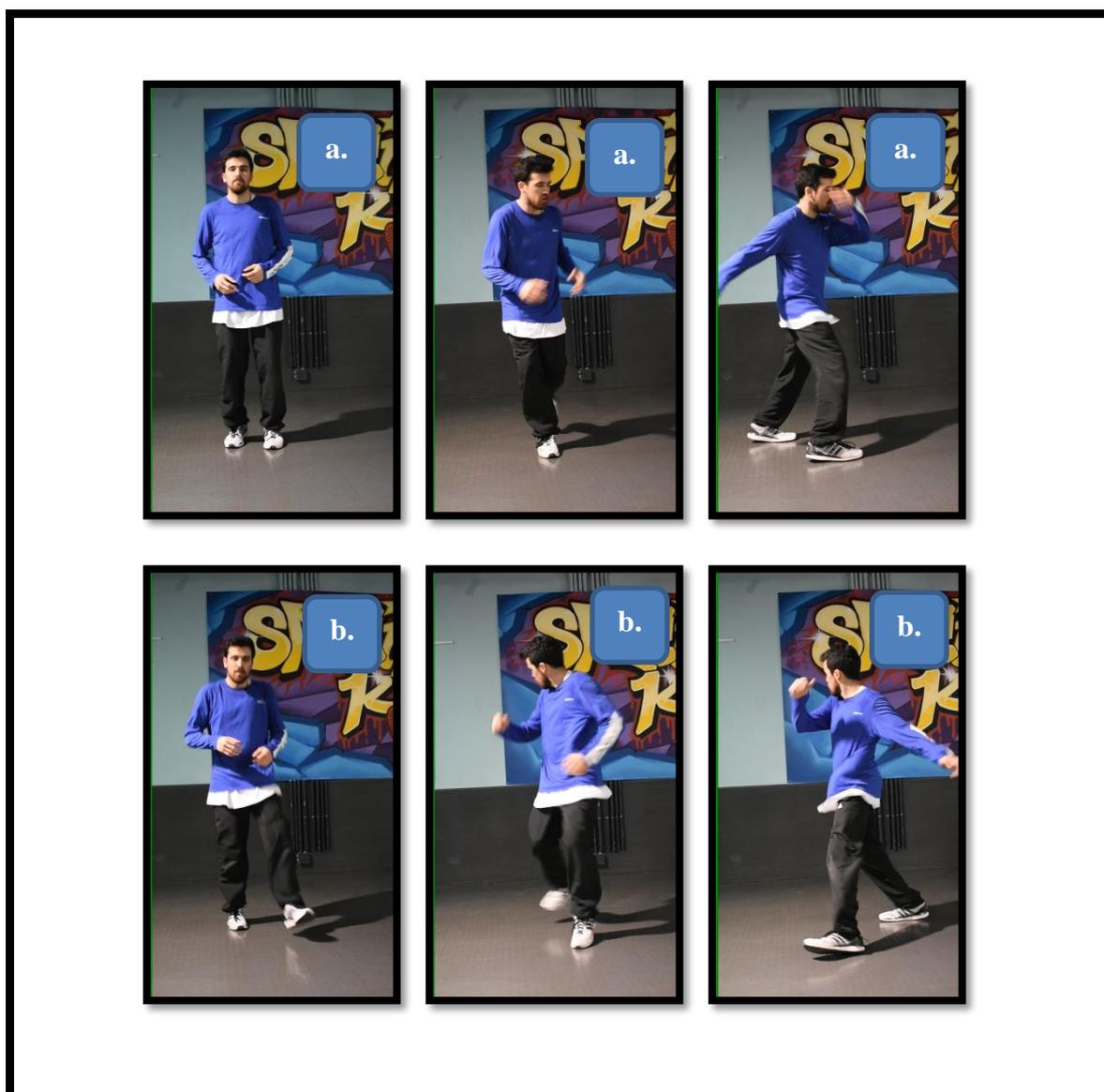


Ilustración 180. *Salsa Back (top rock) en breakdance.*

20. Salsa Doble Kick

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Mediante un salto se abren las piernas girando el cuerpo y dando la sensación de saltar hacia atrás. El peso del cuerpo recae sobre la pierna que queda por detrás mientras el pie de la otra pierna se mantiene reposado y flexionado en el suelo, apoyando el talón.
- b) Se junta la pierna que acababa de abrir, flexionando de nuevo la pierna, a la vez que se gira la cadera cambiando el peso del cuerpo para iniciar de nuevo otro salto como en el paso 1 pero en la otra dirección, y así sucesivamente.

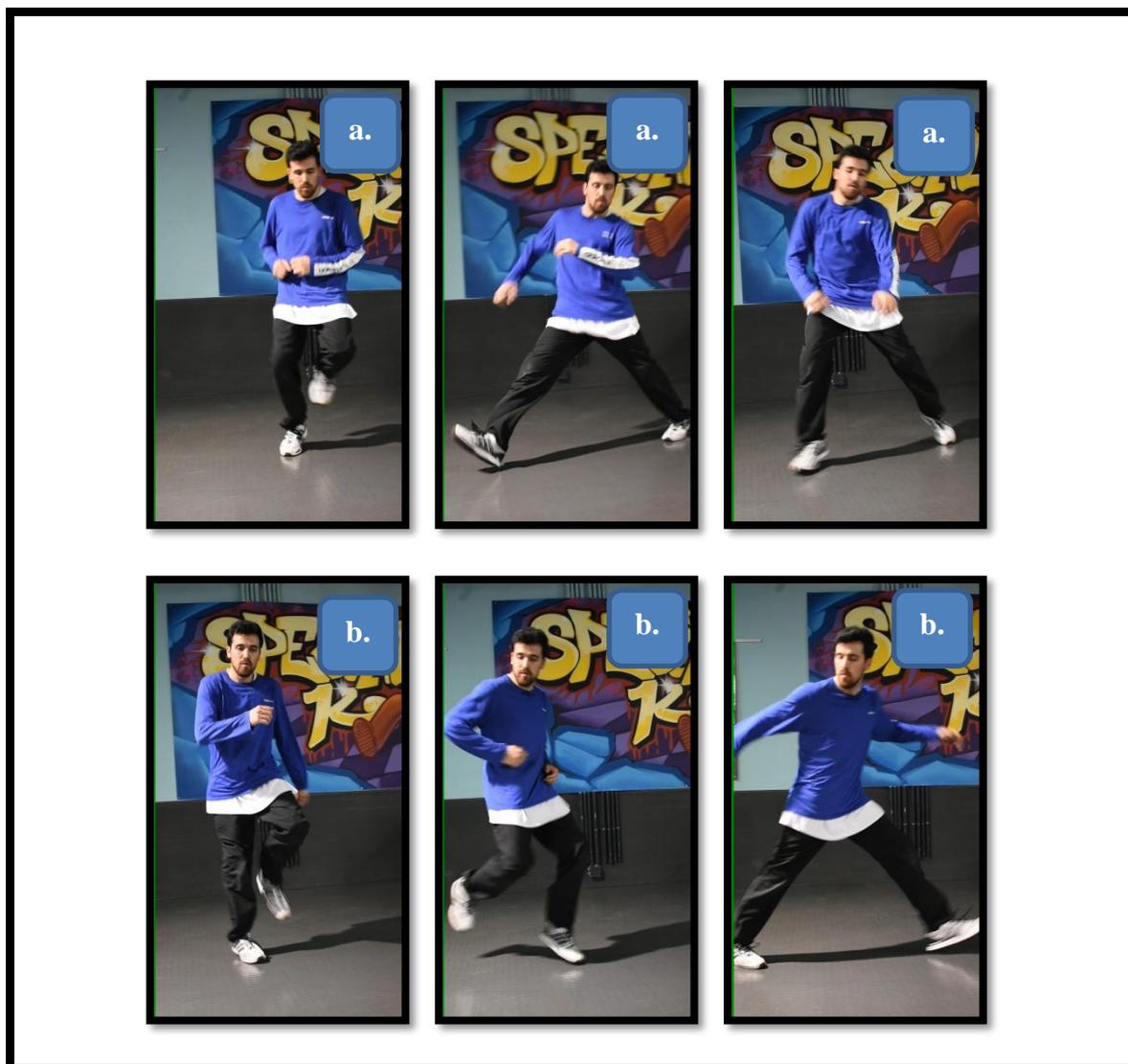


Ilustración 181. Salsa Doble Kick (top rock) en breakdance.

21. Salsa Front

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se abre una de las piernas hacia delante mediante un salto, y reposa la punta del pie. El cuerpo se muestra de perfil.
- Se junta la pierna que acababa de abrir, con los pies cercanos, y se lanza hacia delante antes de reposar en el suelo.
- Se realiza un cambio de peso y se empieza el paso 1 hacia el otro lado.

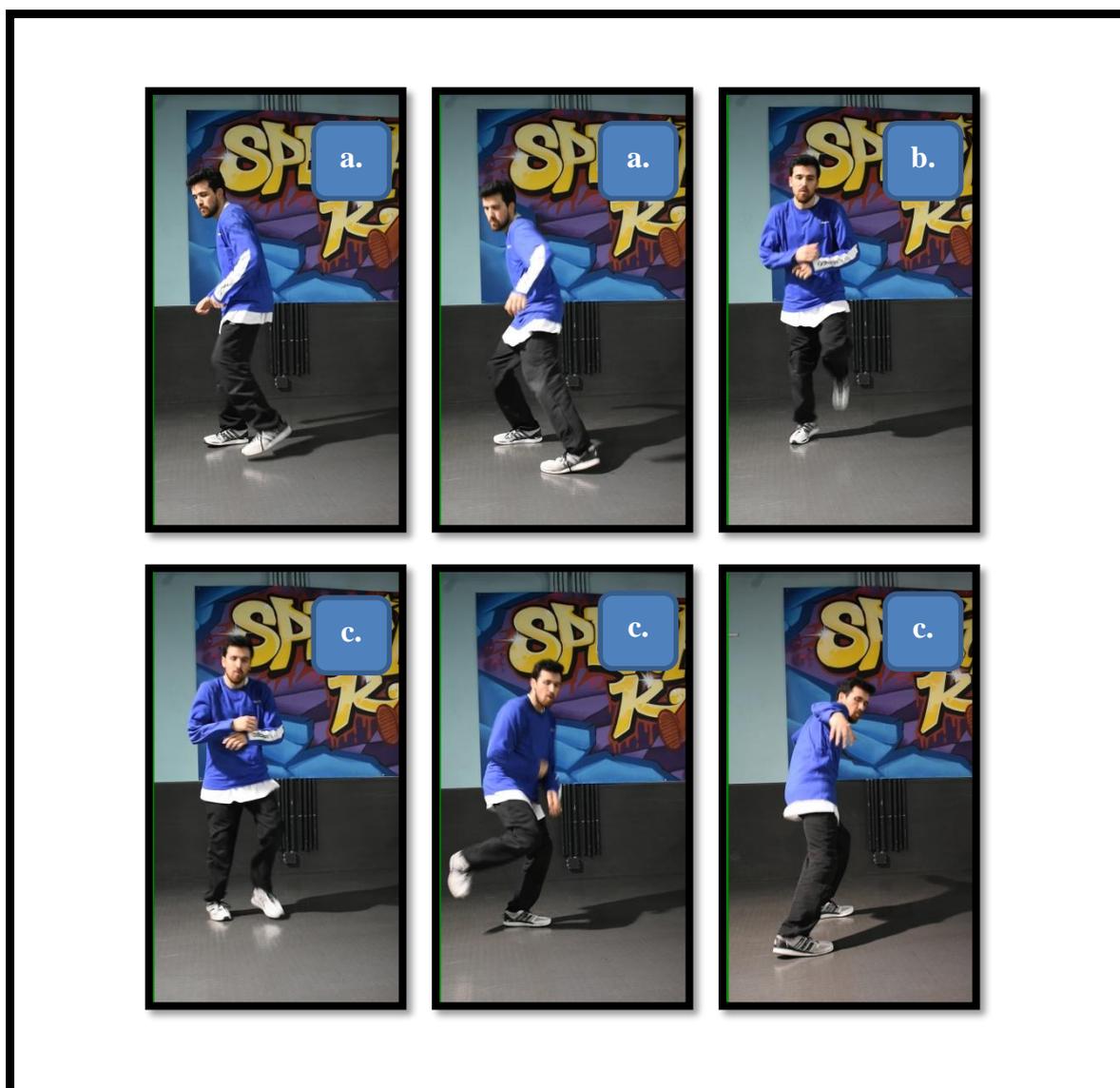


Ilustración 182. Salsa Front (top rock) en breakdance.

22. Salsa Spin

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se flexiona y se lanza hacia delante la pierna derecha, cuando baja la pierna se cambia de peso cruzándola por delante de la otra.
- Se abre hacia el lateral la pierna izquierda mediante un salto reposando el peso en el pie.
- Se junta la pierna que acababa de abrir, con los pies cercanos, y se realiza un giro.



Ilustración 183. Salsa Spin (top rock) en breakdance.

23. Salsa Step

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se abre una de las piernas hacia el lateral mediante un salto, y reposa la punta del pie.
- b) Se junta la pierna que acababa de abrir, con los pies cercanos, a la vez que se hace dos giros de cadera cambiando el peso del cuerpo.

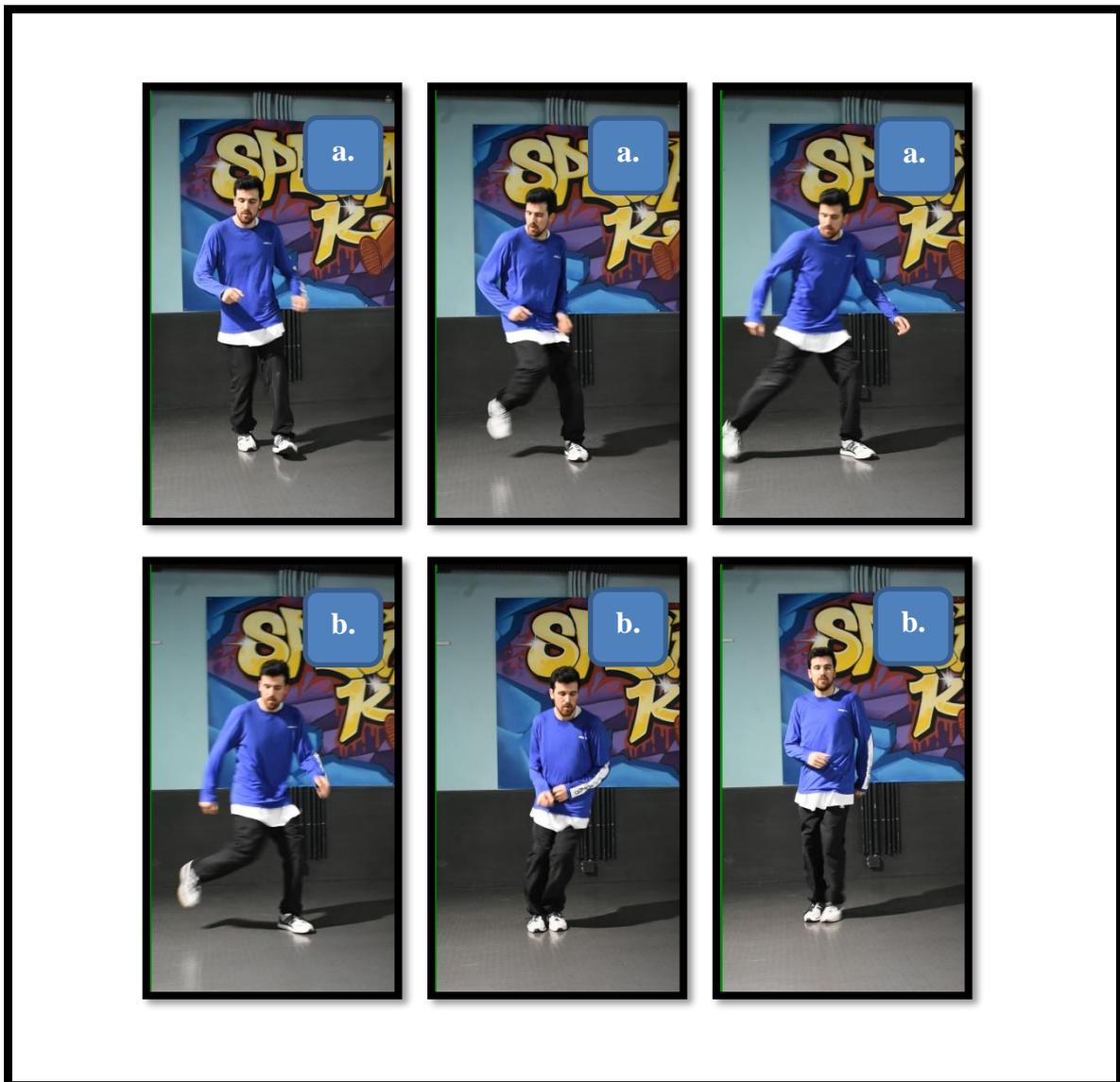


Ilustración 184. Salsa Step (top rock) en breakdance.

24. Salsa Turn

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se flexiona la rodilla y se abre una de las piernas hacia el lateral o hacia delante mediante un salto, y reposa la punta del pie.
- Se junta la pierna que acababa de abrir, con los pies cercanos. Se realiza un cambio de peso.
- Se gira en dirección a la pierna del paso 1.



Ilustración 185. Salsa Turn (top rock) en breakdance.

25. Shuffle

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se flexiona la rodilla y se adelanta la pierna (derecha), con un rebote, dibujando un semicírculo en el aire hasta apoyar el pie, dejando el cuerpo en perfil. Se cambia el peso del cuerpo a la pierna que acaba de apoyar y se eleva el talón de la otra pierna (izquierda).
- Se retorna la pierna y la dirección del cuerpo con la pierna (derecha), con otro rebote, formando un semicírculo hasta que la rodilla flexionada está mirando de frente.
- Se lanza la pierna que queda en el aire hacia delante con otro rebote. Y así sucesivamente cambiando de pierna. Las manos acompañan el movimiento, muchas de las veces se apoyan en la frente.



Ilustración 186. Shuffle (top rock) en breakdance.

26. Walk

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se flexiona la rodilla y se lanza la pierna (izquierda), con un rebote, hacia la diagonal. Se apoya el talón de la pierna que acaba de ser lanzada.
- b) Se cambia el peso del cuerpo a la pierna que acaba de apoyar y se repite el paso 1 con la otra pierna (derecha) mientras los brazos acompañan el movimiento.



Ilustración 187. Walk (top rock) en breakdance.

- c. **Power Move:** El danzante apoya sus manos en el suelo y, con el cuerpo invertido, desafía la gravedad.

1. **1990 (Nineteen)**

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Con el cuerpo invertido, se elevan las dos piernas al aire mientras se gira.
- b) En el giro se mantiene el peso de todo el cuerpo con una sola mano.

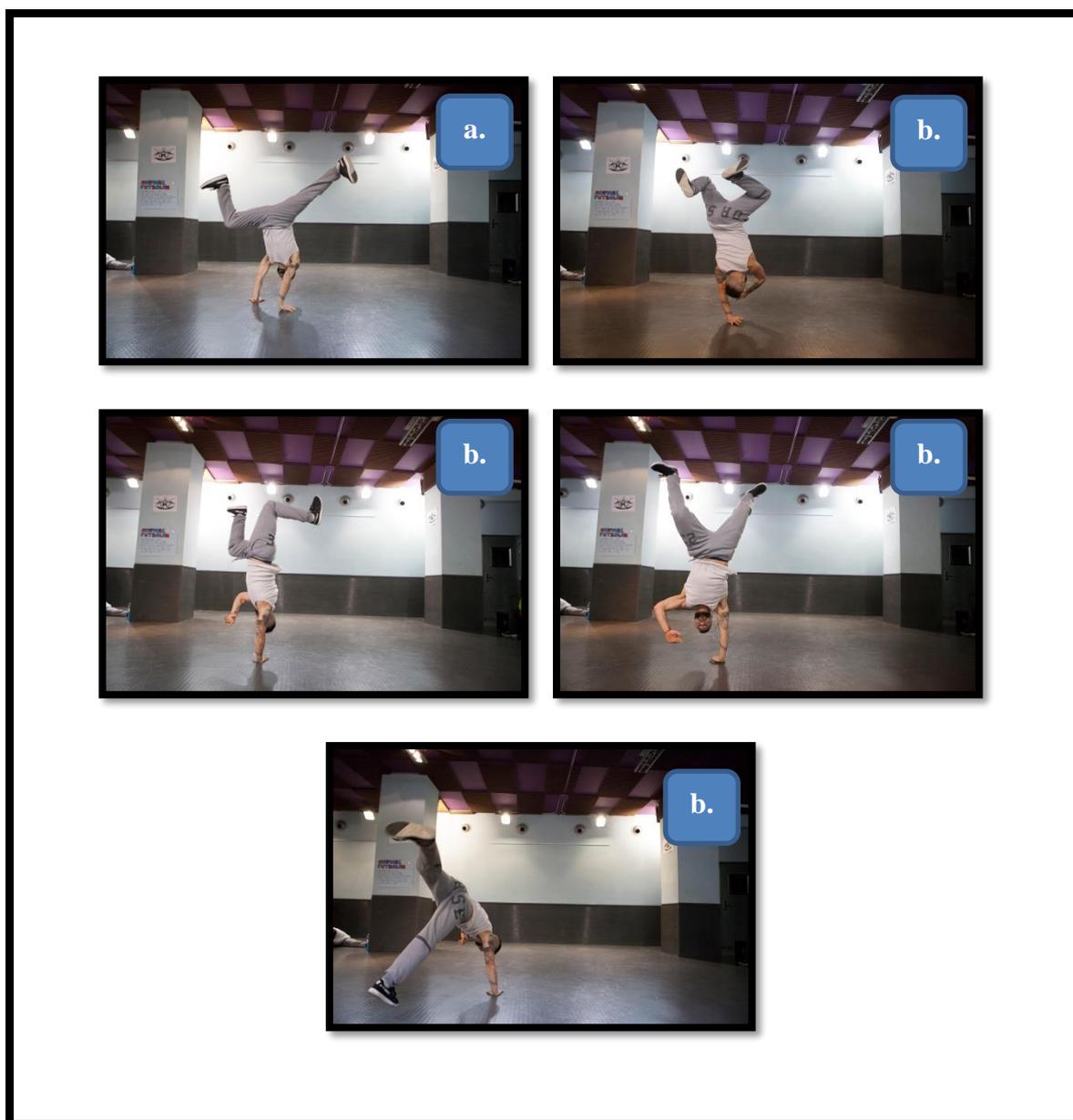


Ilustración 188. Mario ejecuta el paso 1990 (power move) en *breakdance*.

2. 2000 ('00 o Two thousand)

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Con el cuerpo invertido, se elevan las dos piernas al aire mientras se gira el cuerpo.
- En el giro se mantiene el peso de todo el cuerpo con las dos manos, una apoyada sobre la otra.

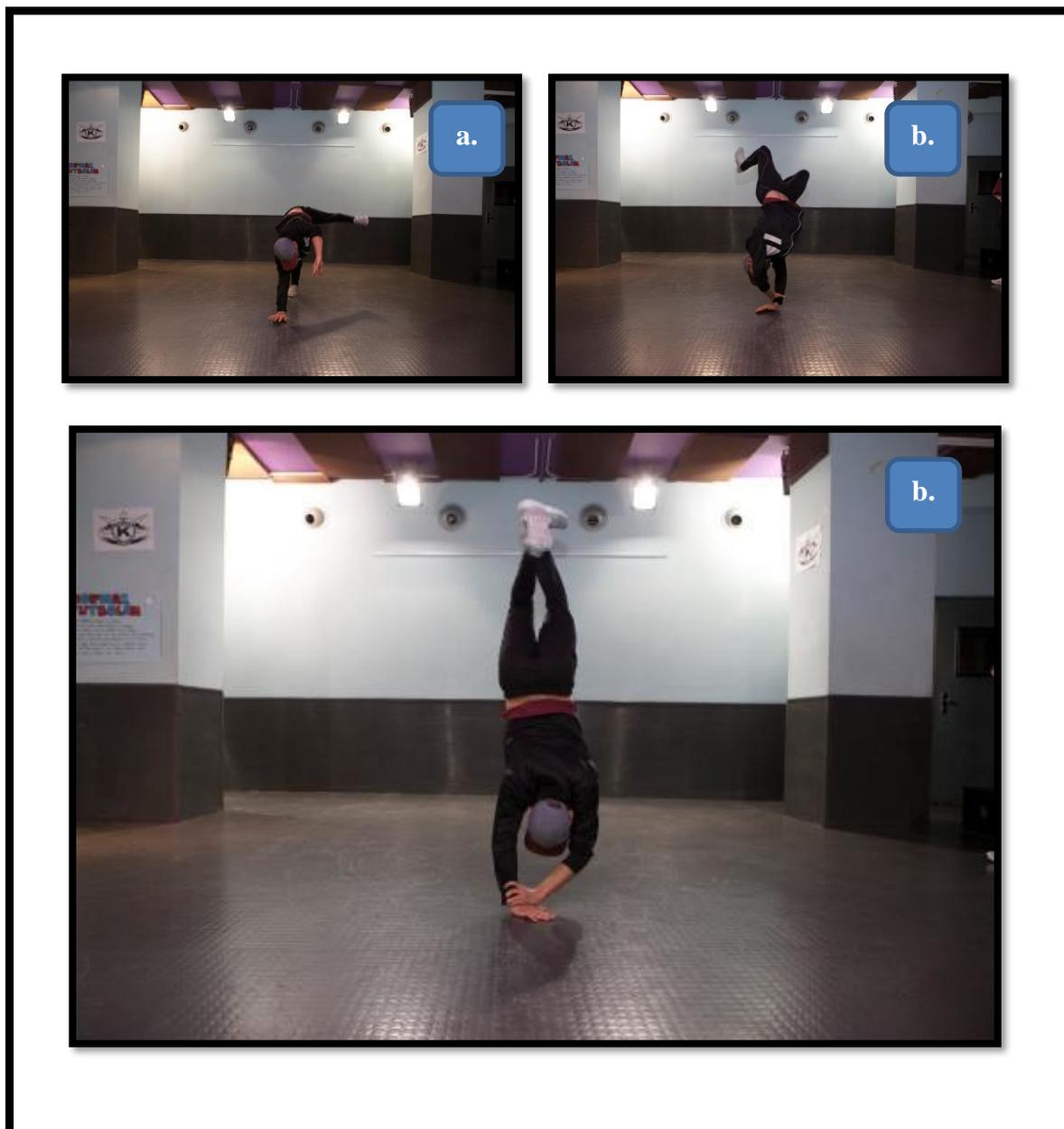


Ilustración 189. Parada ejecuta el paso 2000 (*power move*) en *breakdance*.

3. *Air Flair (Twister)*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Con el cuerpo invertido, se elevan las dos piernas al aire mientras se giran con las piernas entreabiertas.
- Se coge impulso en el giro para girar el cuerpo, quedando un instante el cuerpo en el aire para cambiar alternativamente el peso de cuerpo (apoyando cada vez una de las manos) y así repetir el paso sucesivamente.

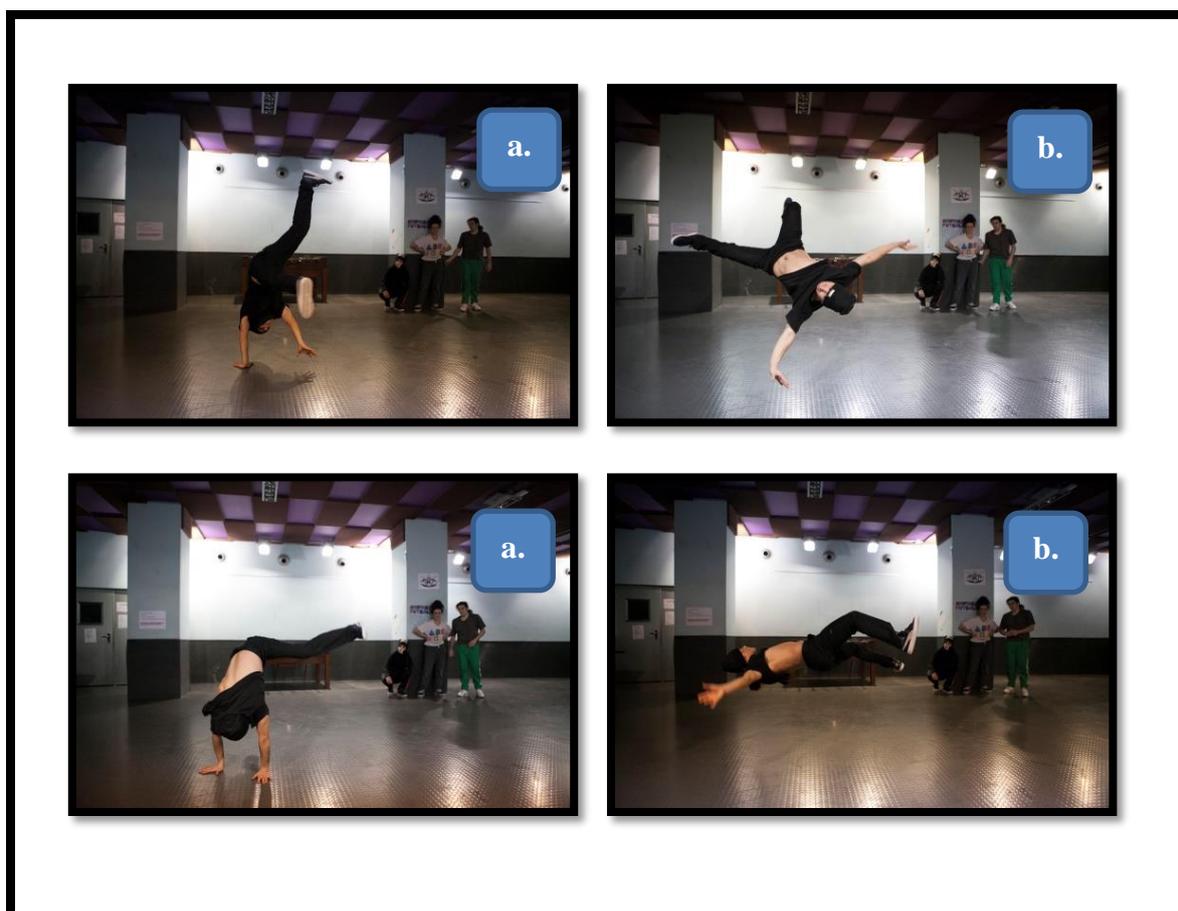


Ilustración 190. Carlo ejecuta *Air Flare* (power move) en *breakdance*.

4. Babymills

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se impulsa el cuerpo hacia el suelo y se apoya el antebrazo derecho para comenzar a girar sobre él.
- b) Se elevan las dos piernas en el aire mientras se gira.
- c) Se coge impulso en el giro para girar el cuerpo, quedando un instante el cuerpo en el aire para girarlo y apoyar de nuevo el antebrazo y así repetir el paso sucesivamente.



Ilustración 191. Babymills (power move) en breakdance.

5. *Baby Slide*

Descripción del paso: Creado por JoseRa de la *crew* Special K. Se caracteriza por el giro, equilibrio y fuerza que se ejerce sobre el cuerpo en horizontal al suelo. Se compone de los siguientes movimientos:

- Boca abajo, mirando el suelo se desliza el cuerpo en horizontal.
- Con un pequeño salto, manteniendo el cuerpo en horizontal, se apoya todo el cuerpo en una de las manos con el brazo pegado al mismo.
- Se gira manteniendo la posición horizontal del paso 2 para posteriormente volver a deslizarlo por el suelo como en el paso 1 y así sucesivamente.

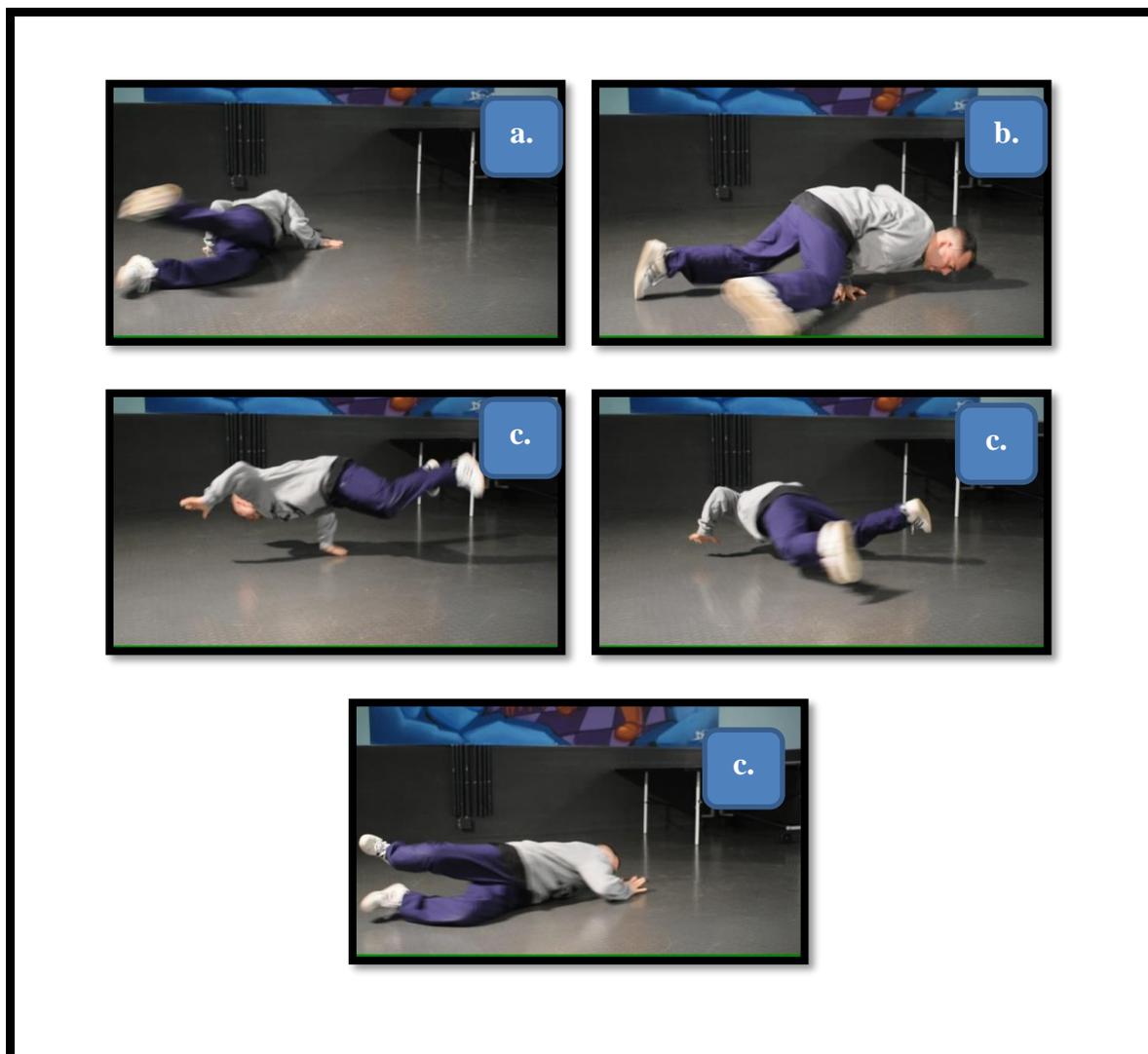


Ilustración 192. *Baby Slide* (power move) en *breakdance*.

6. *Bellymills (Supermanes)*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se impulsa el cuerpo hacia el suelo y se apoya el antebrazo derecho, siguiendo el hombro, para comenzar a girar sobre la espalda mientras las piernas se elevan estiradas en el aire y abiertas.
- Siguiendo con la inercia del giro se da la vuelta al cuerpo hasta quedar mirando boca abajo con los brazos extendidos. Las piernas se mantienen estiradas en el aire. Y seguidamente se vuelve a girar el cuerpo para reiniciar el paso.

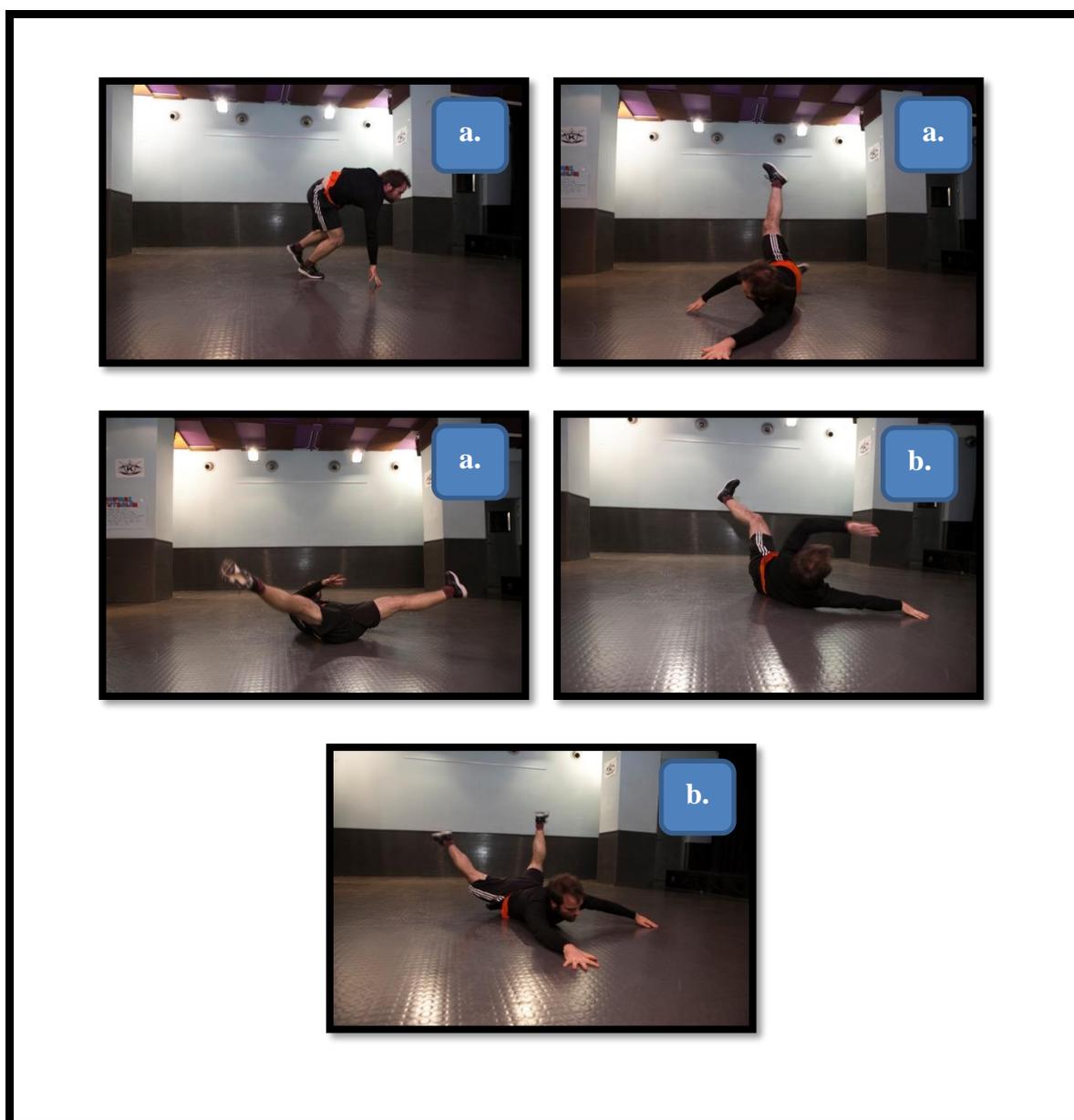


Ilustración 193. *Bellymills (power move)* en *breakdance*.

7. Comecocos

Descripción del paso: Creado por Beat de la *crew* Special K. Se caracteriza por el giro, equilibrio y fuerza que el cuerpo apoyando pies y cabeza. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se apoya el peso del cuerpo, en posición invertida, en la cabeza y en las manos mientras se elevan las piernas.
- Se dejan caer las piernas, apoyando también los pies, y quedando el cuerpo mirando boca arriba.
- Se cruzan los brazos por delante del pecho.
- Se gira el cuerpo, quedando boca abajo, y se apoya en la cabeza y las rodillas mientras los brazos se cruzan por la espalda.
- Se repiten los pasos 3 y 4, girando sucesivamente hasta finalizar el paso.

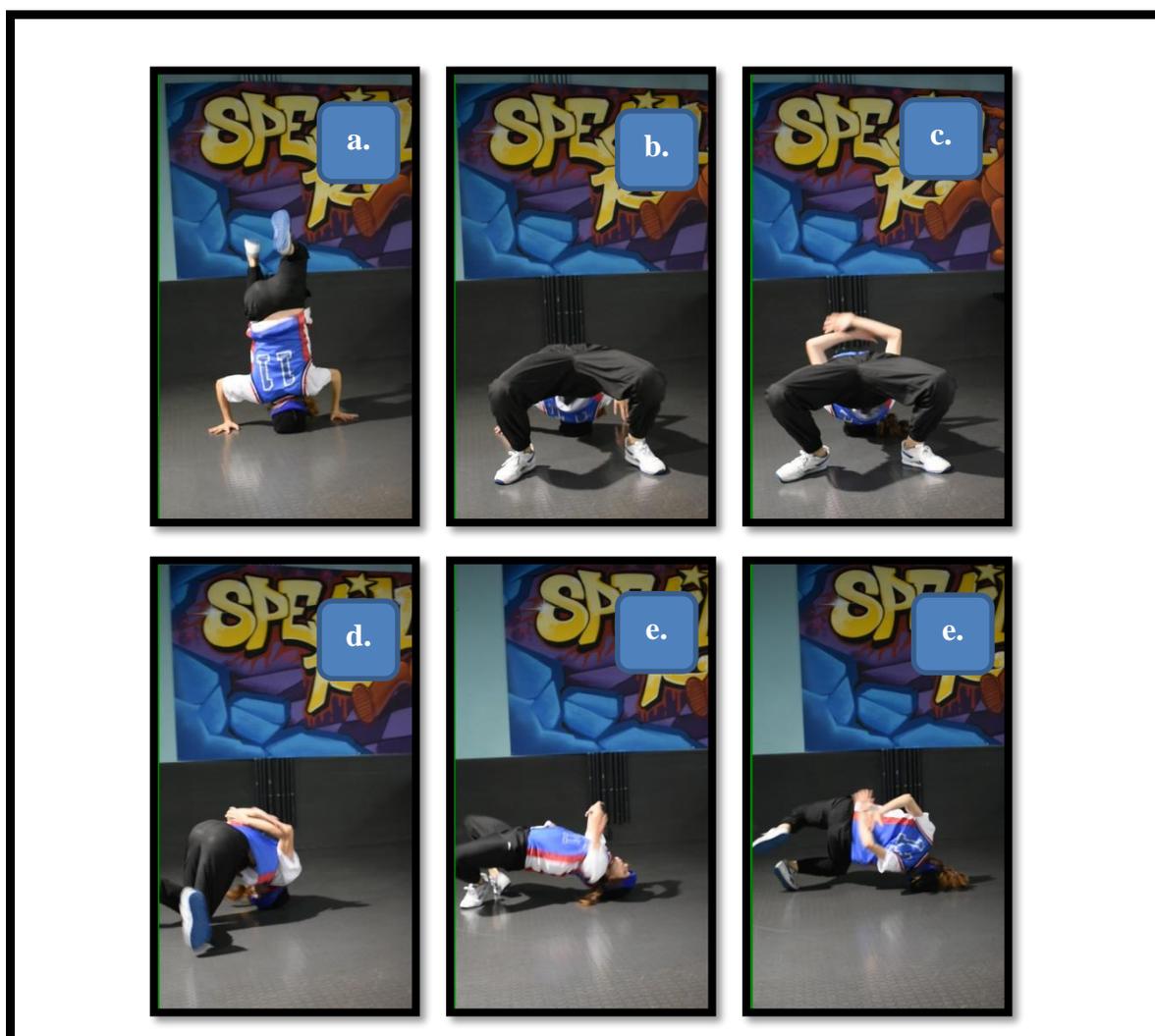


Ilustración 194. Comecocos (power move) en breakdance.

8. Flare (Americanos)

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se impulsa el cuerpo hacia el suelo y se apoya una mano, con el brazo extendido, para comenzar a girar las piernas lanzadas al aire y estiradas como las aspas de un molino.
- b) Se balancea el cuerpo, cambiando el peso del cuerpo en ambas manos, mientras las piernas giran posicionando el cuerpo mirando arriba y hacia abajo sucesivamente. Las piernas se mantienen estiradas en el aire continuamente.

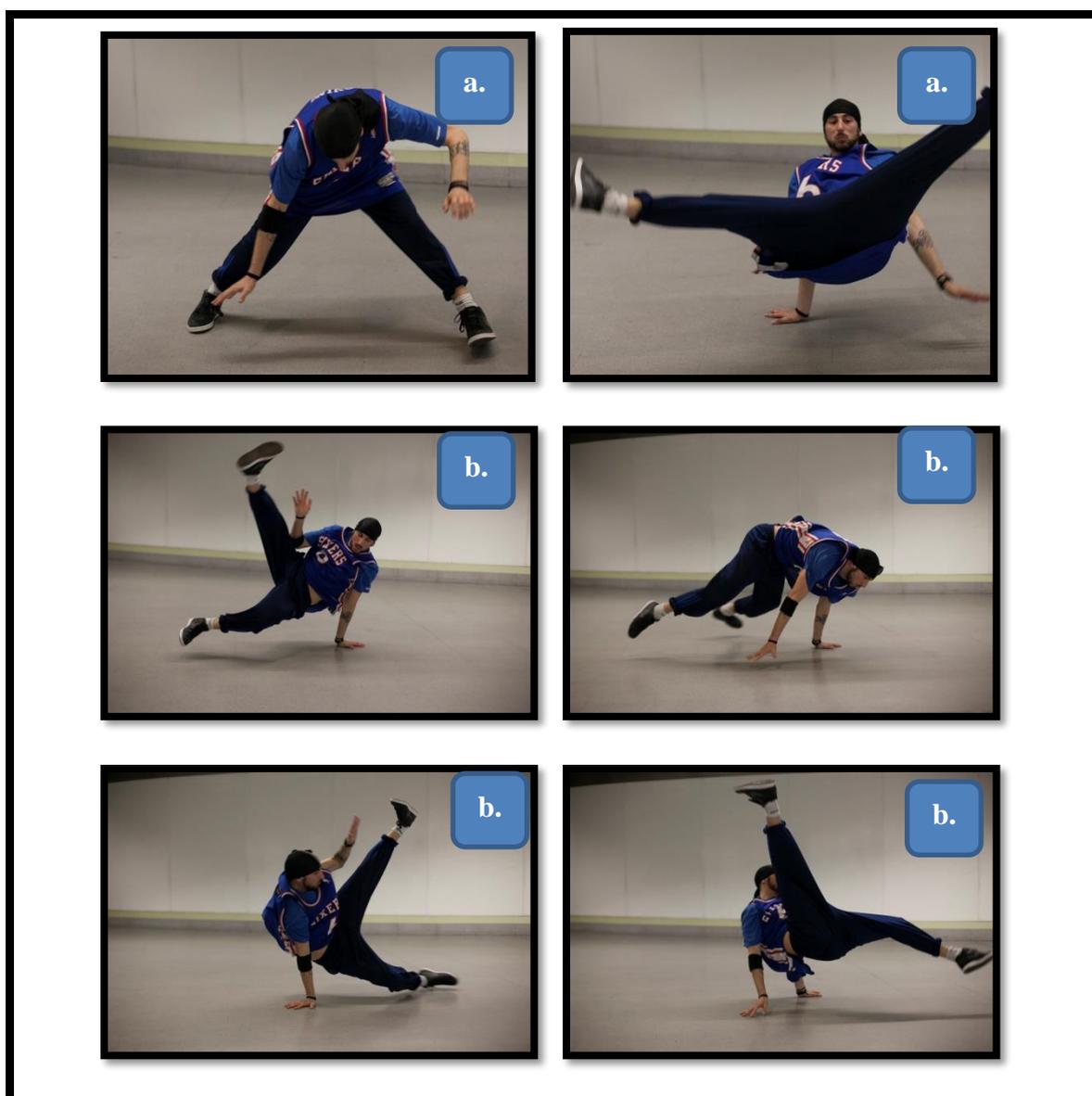


Ilustración 195. Flare (power move) en breakdance.

9. Head Drill (Tornillo)

Descripción del paso: Se caracteriza por el equilibrio que debe de tener el cuerpo en un giro invertido sin apoyo de las manos. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se inicia en posición corporal invertida, apoyando el peso del cuerpo con la cabeza.
- Se impulsa el giro con las manos y se gira todo el cuerpo con las piernas estiradas y juntas, elevando las manos del suelo.

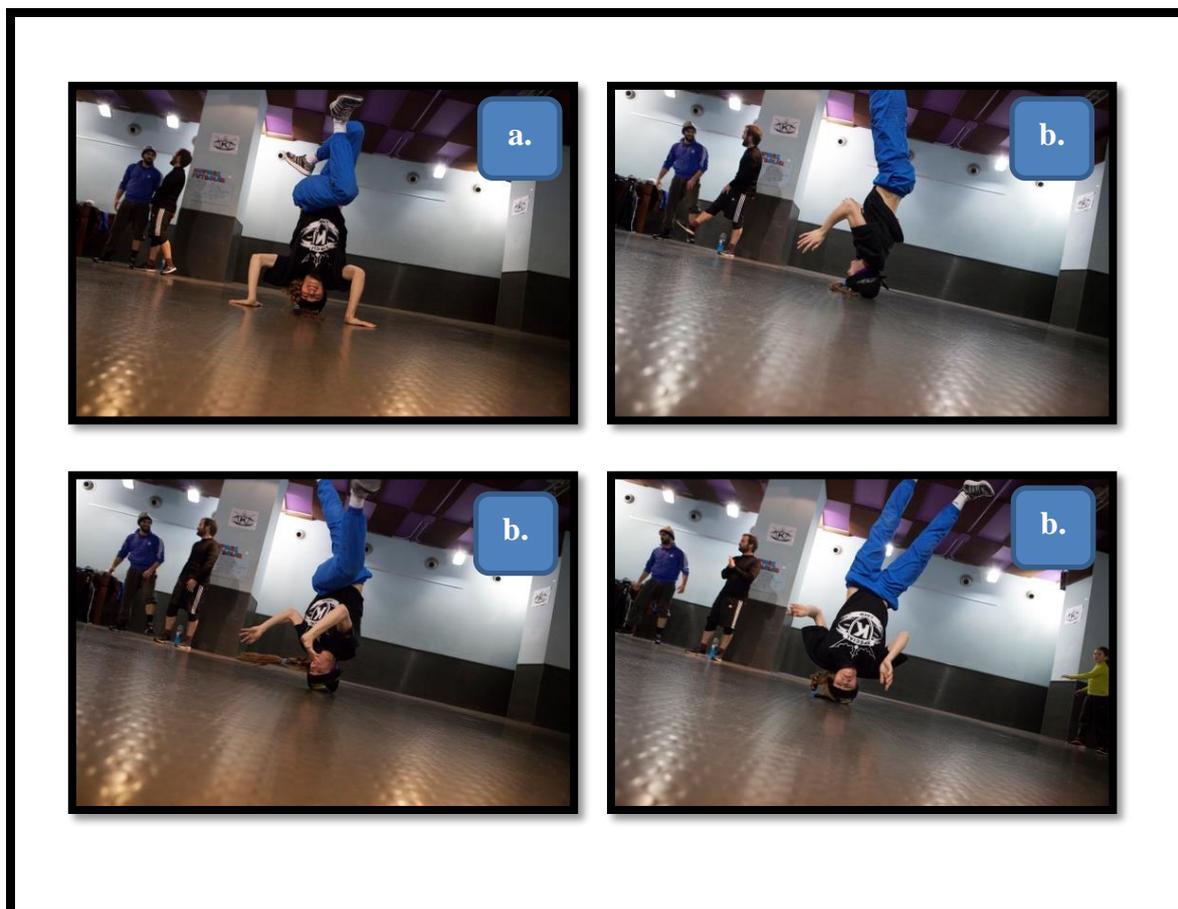


Ilustración 196. Head Drill (power move) en breakdance.

10. *Head Spin (Halos)*

Descripción del paso: Se caracteriza por el equilibrio que debe de tener el cuerpo en un giro invertido sin apoyo de las manos. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia en posición corporal invertida, apoyando el peso del cuerpo con la cabeza.
- b) Se impulsa el giro moviendo las piernas abiertas y se gira todo el cuerpo elevando las manos del suelo.

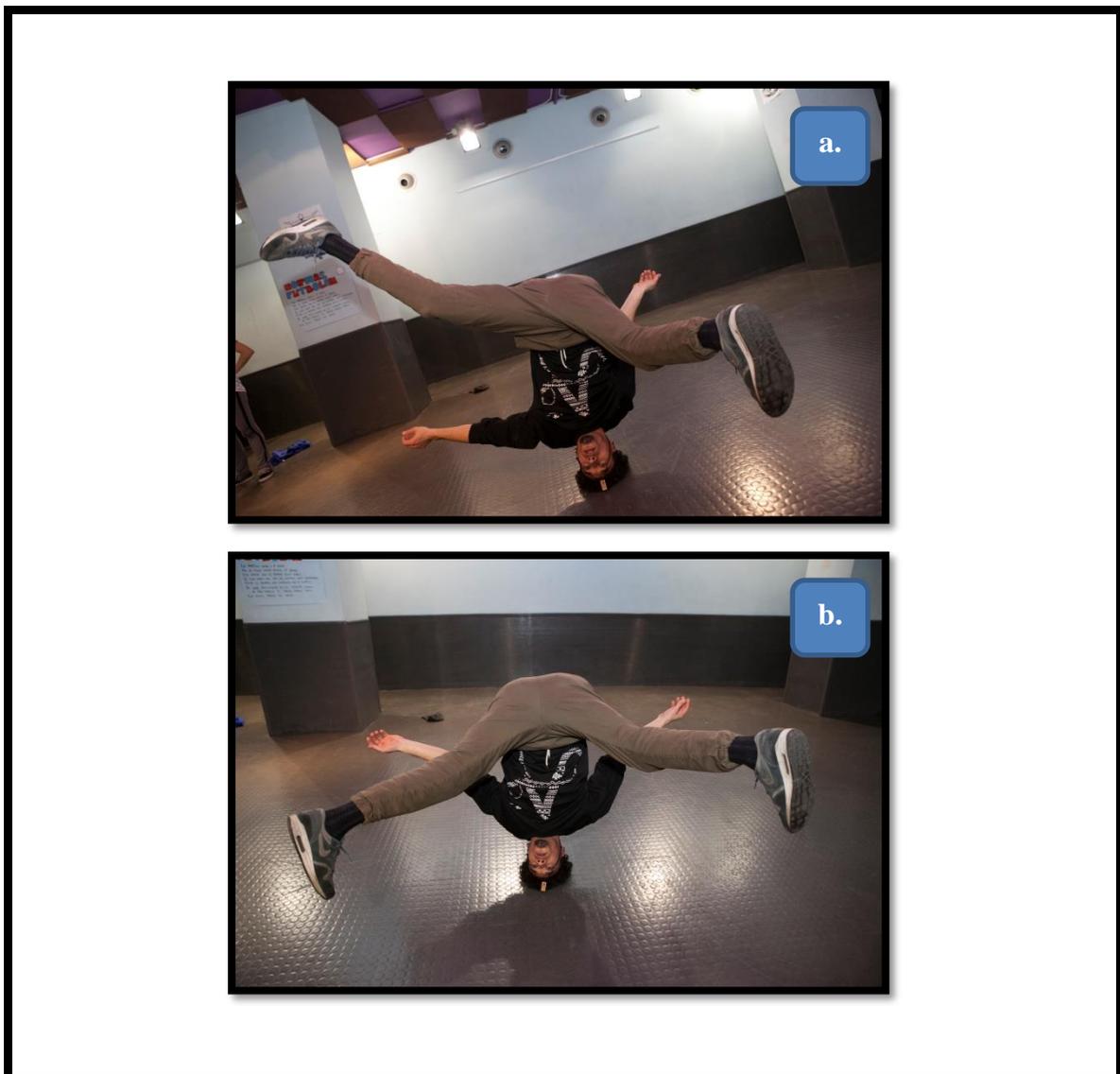


Ilustración 197. Mus ejecuta *Head Spin (power move)* en *breakdance*.

11. *Head Sweep*.

Descripción del paso: Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia girando el cuerpo en el suelo con apoyo en la cabeza, manos y punta de los pies.
- b) Se va girando el cuerpo, sin apoyar las rodillas al suelo, con pequeños pasos que dibujan un círculo alrededor del danzante.

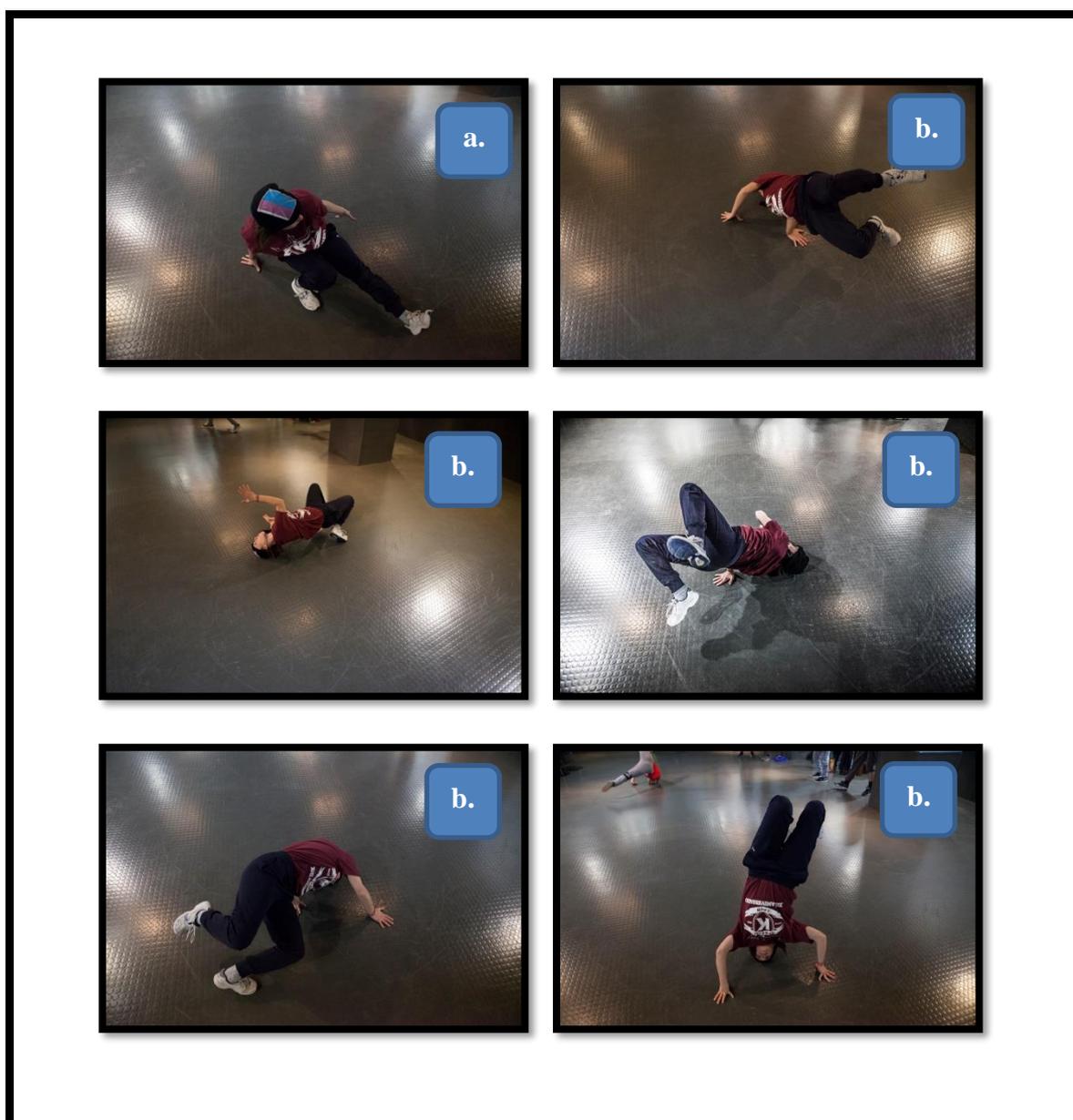


Ilustración 198. *Head Sweep* (power move) en *breakdance*.

12. Icey Ice

Descripción del paso: Se caracteriza por el giro, equilibrio y fuerza que se ejerce sobre el cuerpo en horizontal al suelo. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se inicia desde el apoyo de las dos manos y una de las piernas.
- El peso del cuerpo se apoya sobre una de las manos, pegando el brazo al cuerpo con el codo flexionado y quedando el antebrazo perpendicular al suelo. Cuando el cuerpo está de perfil se impulsa un giro quedando éste totalmente paralelo al suelo (excepto la base de apoyo anteriormente descrita). Para resbalar en el giro se tapa la mano con la manga de una sudadera o con guantes.

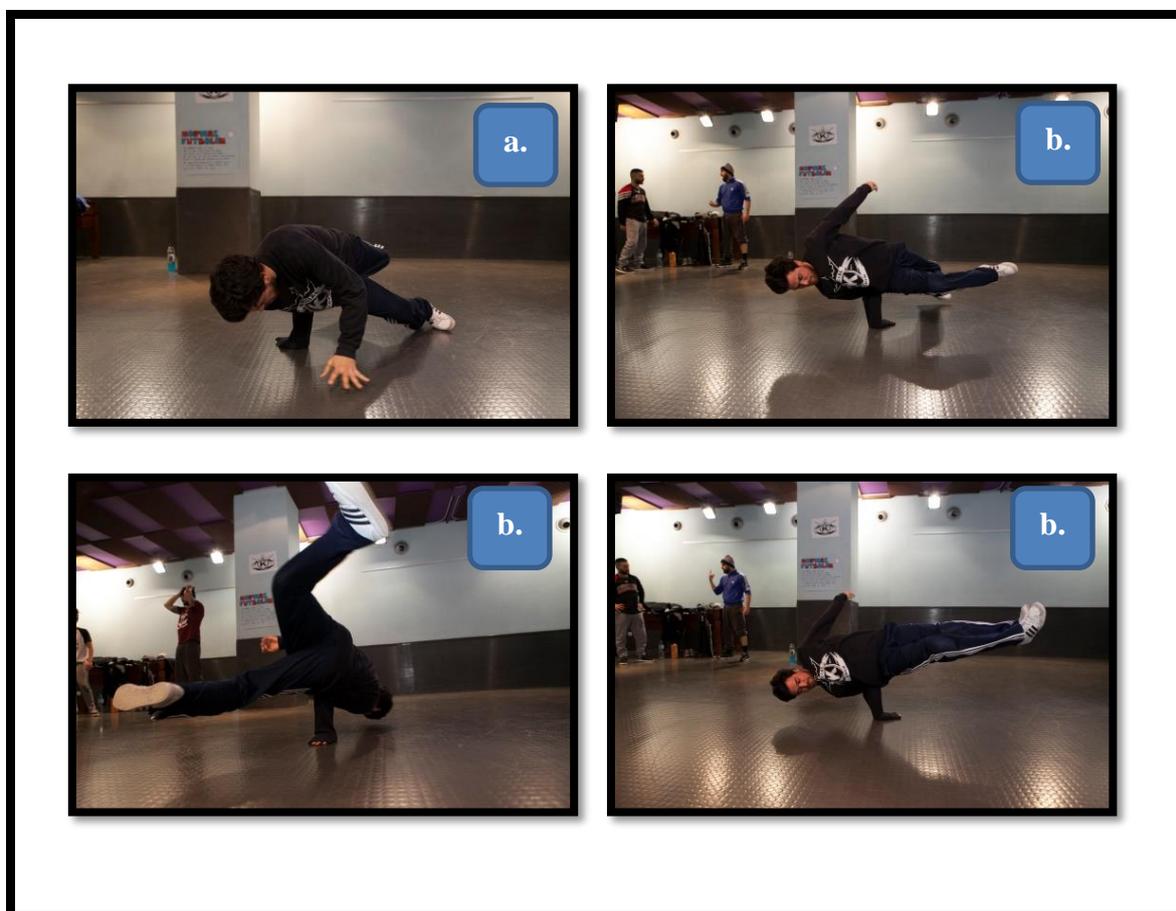


Ilustración 199. *Icicy Ice* (power move) en *breakdance*.

13. *Jackhammer*

Descripción del paso: Se caracteriza por el giro, equilibrio y fuerza que se ejerce sobre el cuerpo en horizontal al suelo. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia desde el apoyo de las dos manos y una de las piernas.
- b) El peso del cuerpo se apoya sobre una de las manos, pegando el brazo al cuerpo con el codo flexionado y quedando el antebrazo perpendicular al suelo. Cuando el cuerpo está mirando hacia el suelo se impulsa un giro quedando éste totalmente paralelo al suelo (excepto la base de apoyo anteriormente descrita). Para resbalar en el giro se tapa la mano con la manga de una sudadera o con guantes.

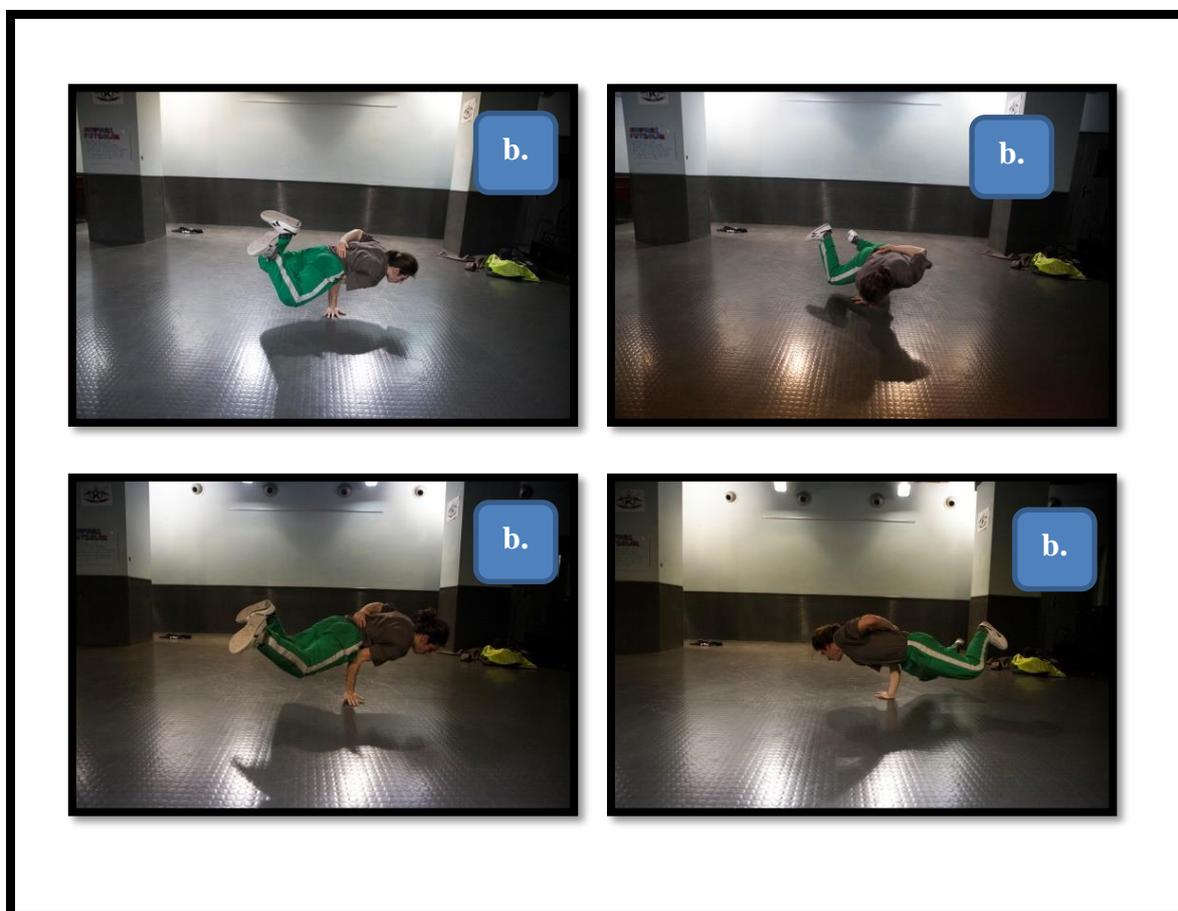


Ilustración 200. Mindnel ejecuta *Jackhammer* (power move) en *breakdance*.

14. Miami

Descripción del paso: Se caracteriza por el giro, equilibrio y fuerza que se ejerce sobre el cuerpo en horizontal al suelo. Se compone de los siguientes movimientos:

- Con el cuerpo invertido y el apoyo del peso del cuerpo en ambas manos, se estiran las piernas abiertas hacia arriba.
- Se cambia alternativamente el peso del cuerpo mientras se gira, apoyando primero una mano y luego la otra.

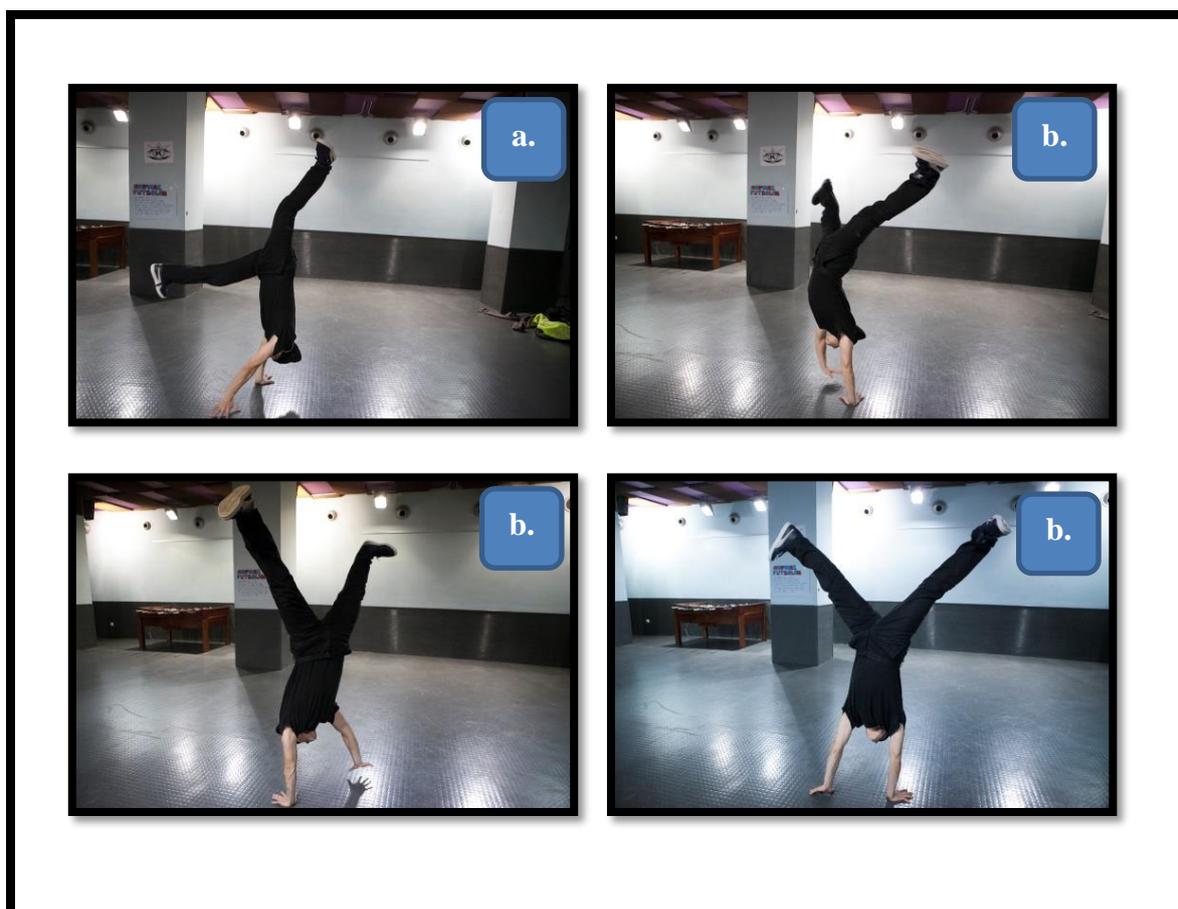


Ilustración 201. *Miami (power move) en breakdance.*

15. *Swipe (Turbina)*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Con el cuerpo mirando al techo y apoyando una de las piernas (derecha) y una mano del mismo lado, se eleva la otra pierna al aire (izquierda) para coger impulso, hacer un giro con el cuerpo elevando después la otra.
- b) Se coge impulso para girar el cuerpo, quedando un instante el cuerpo en el aire para apoyar el peso del cuerpo siempre en la misma pierna de apoyo, es decir, una de las piernas se mantiene en el aire en todo momento mientras el cuerpo gira, y así sucesivamente.

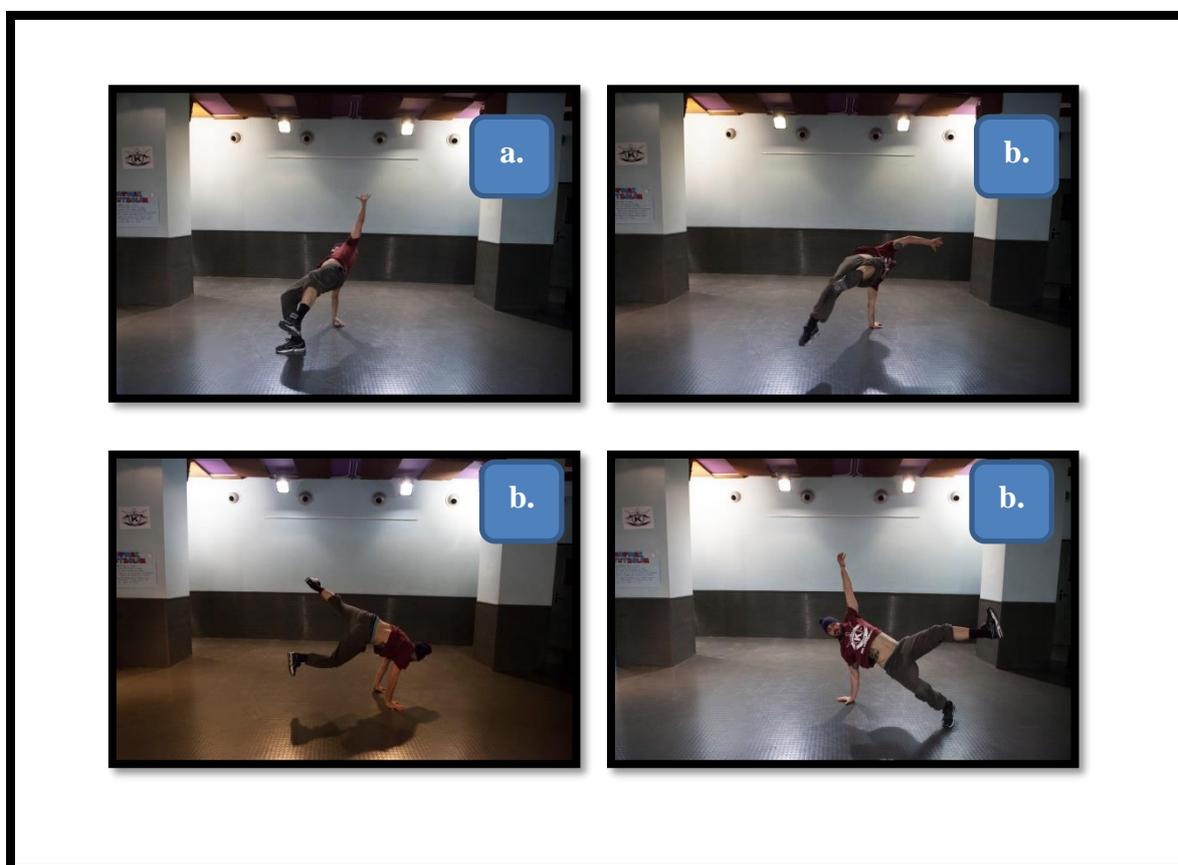


Ilustración 202. Roberto ejecuta el paso *Swipe (power move)* en *breakdance*.

16. *Swipe en clave*

Descripción del paso. Paso creado por Jorge de la *crew* Special K. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se realiza un *Swipe* en primer lugar.
- Después de acabar el *Swipe* se gira el cuerpo para mirar el suelo y con un salto se apoya la rodilla derecha en el suelo, se estira la izquierda en el aire y se gira de nuevo con apoyo en una mano.
- Cuando finaliza el giro se estiran las dos piernas en el suelo y se sigue girando con la inercia.

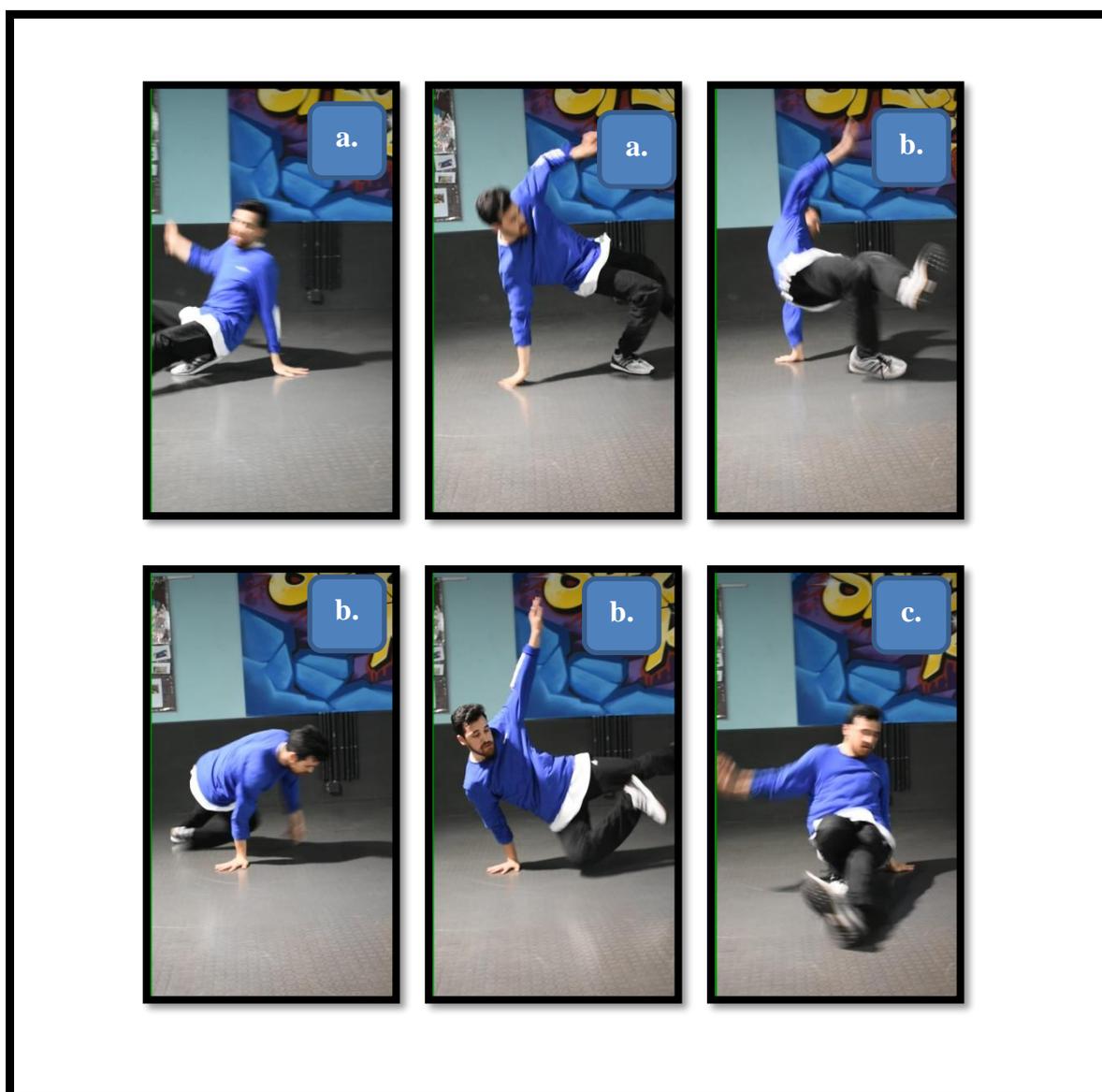


Ilustración 203. *Swipe en clave* (power move) en *breakdance*.

17. Windmills

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

Se impulsa el cuerpo hacia el suelo y se apoya uno de los hombros en el suelo y la cabeza, se recogen los brazos por delante, para comenzar a girar (apoyando también la espalda) las piernas lanzadas al aire y estiradas como las aspas de un molino.

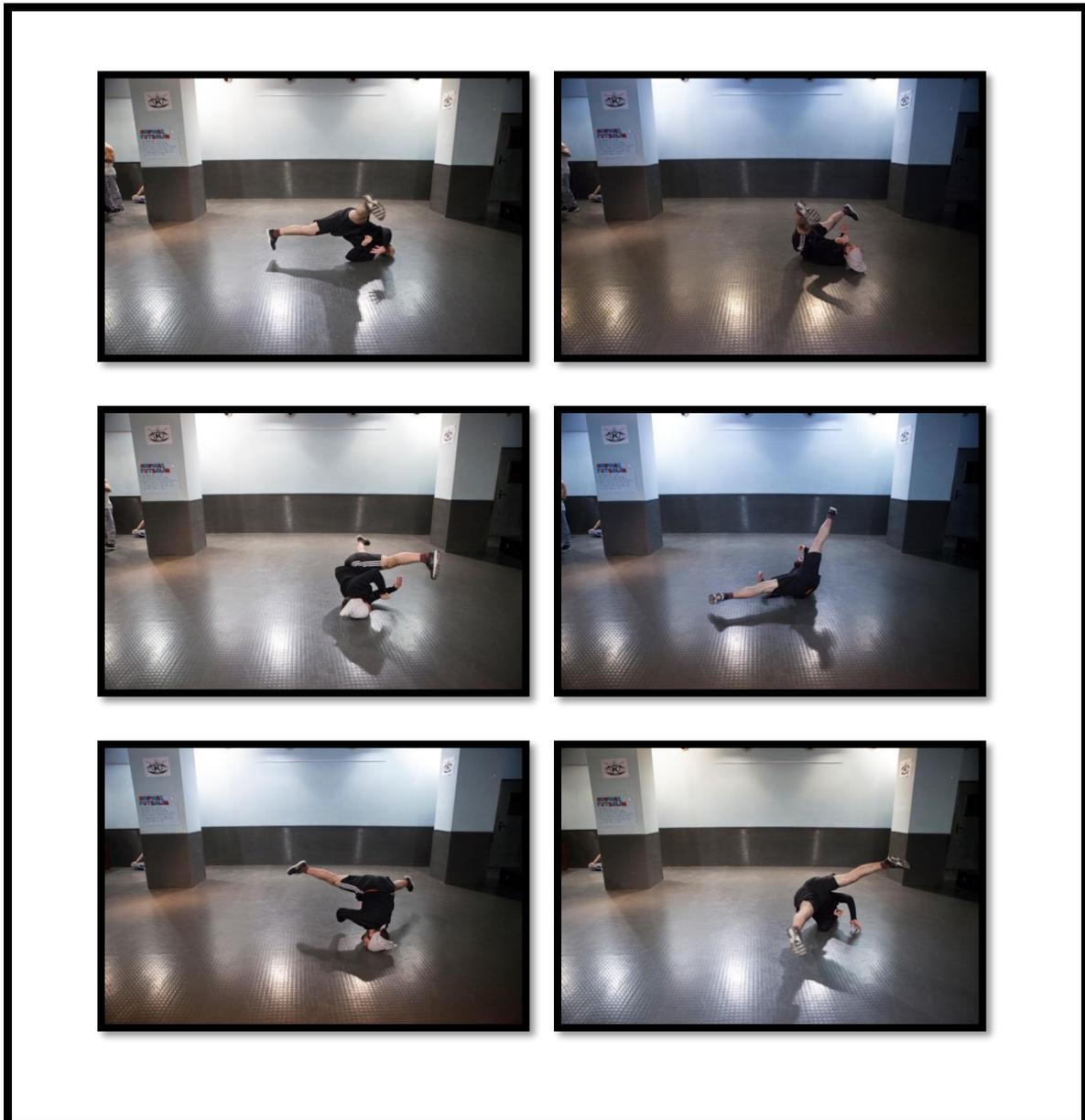


Ilustración 204. *Windmills (power move) en breakdance.*

- d. *Freezes*: El cuerpo del danzante queda inmóvil. Generalmente el *freeze* marca el final de la secuencia dancística que practica el bailarín.

1. *Air Baby*

Descripción del paso. Utiliza el nivel medio del espacio. Se compone de los siguientes movimientos:

Se apoya el peso del cuerpo sobre una mano. El brazo de apoyo está flexionado por el codo, y en éste reposa la pierna derecha flexionada mientras la otra (izquierda) se mantiene estirada o flexionada paralela al suelo.

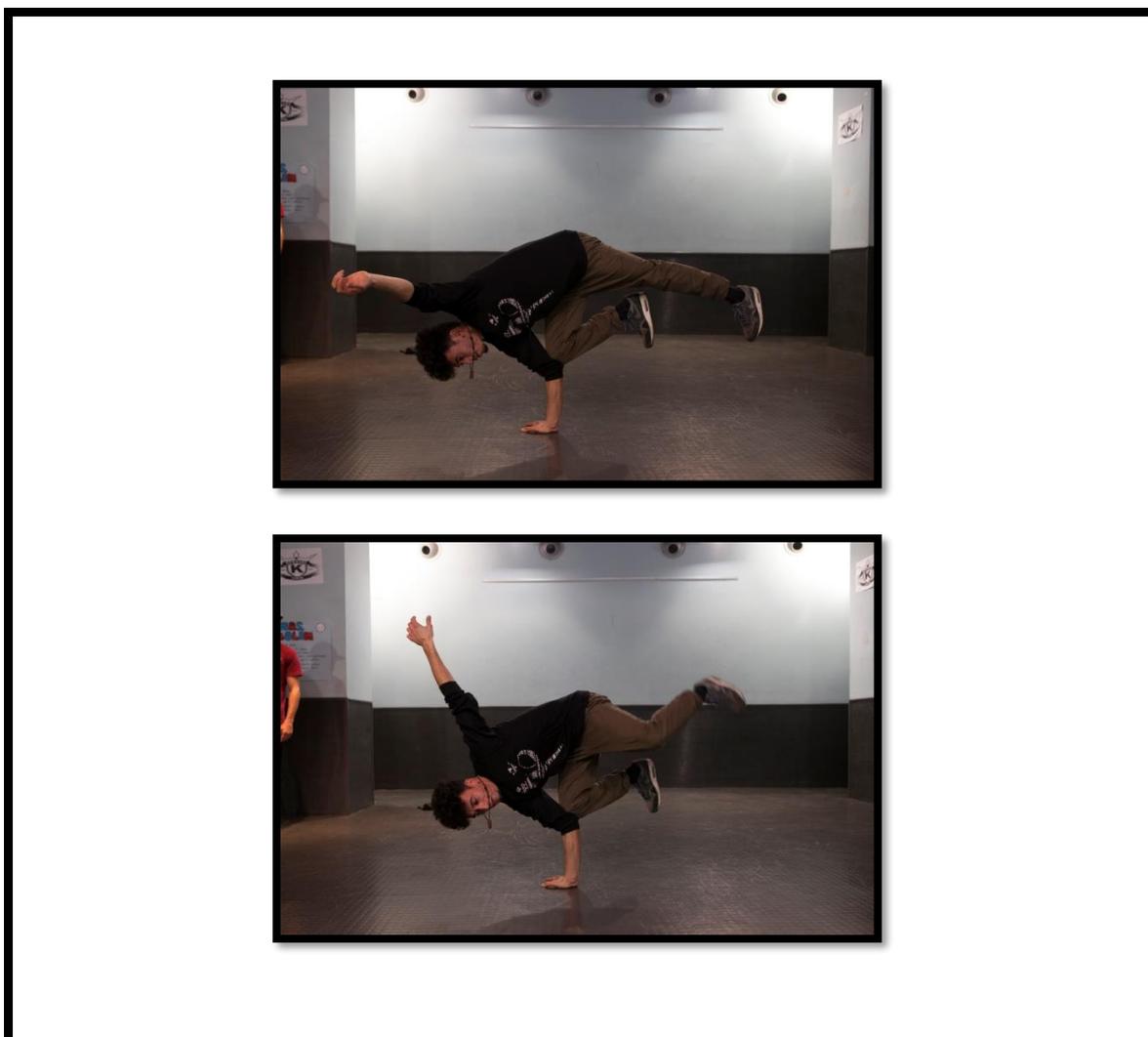


Ilustración 205. *Air Baby* (*freezes*) en *breakdance*.

2. *Air Chair Freeze (Estirado)*

Descripción del paso. Utiliza el nivel medio del espacio. Se compone de los siguientes movimientos:

Se apoya el peso del cuerpo sobre una mano. El brazo de apoyo está flexionado por el codo y pegado al cuerpo donde se descansa todo el cuerpo. Las piernas se estiran hacia arriba mientras son cogidas con la mano que queda libre.



Ilustración 206. *Air Chair (freezes) en breakdance.*

3. *Air Chair estirado*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

Se apoya el peso del cuerpo sobre una mano. El brazo de apoyo está flexionado por el codo y pegado al cuerpo donde se descansa todo el cuerpo. Las piernas en horizontal quedando paralelas al suelo mientras el otro brazo se recoge en la cintura.



Ilustración 207. *Air Chair estirado (freezes) en breakdance.*

4. *Bboystance*

Descripción del paso. Esta posición marca una actitud. Utiliza el nivel medio del espacio.

Se compone de los siguientes movimientos:

El cuerpo puede arrodillarse o mantenerse erguido mientras los brazos se estiran o se cruzan en el cuerpo con las manos extendidas. La mirada se mantiene firme y desafiante en muchos de los casos.

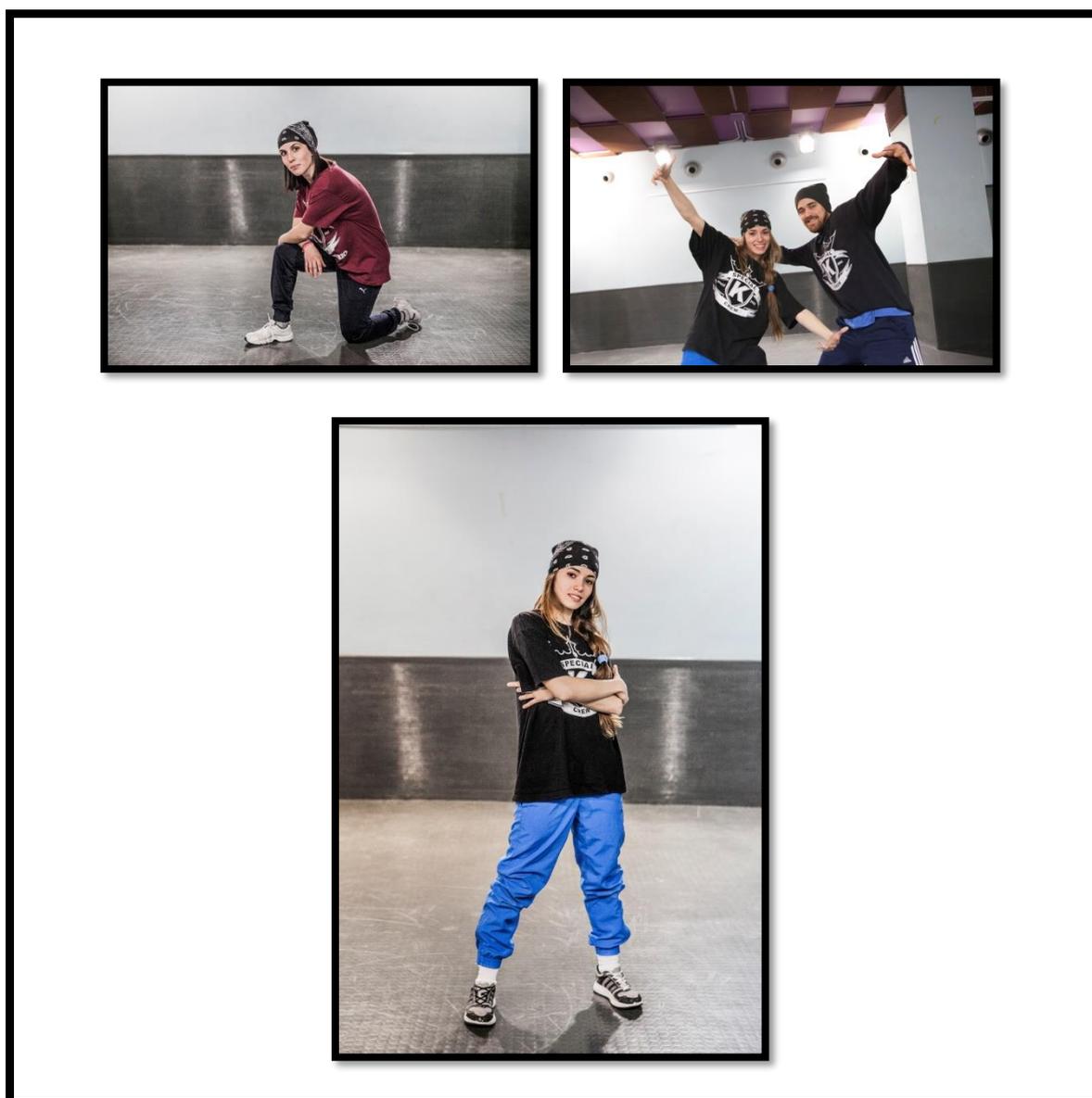


Ilustración 208. *Bboystance (freezes) en breakdance.*

5. Gaviota

Descripción del paso. Creado por Beat de la *crew* Special K. Dentro del grupo de *Headstand freeze* (*freeze* apoyados en la cabeza). Utiliza el nivel medio del espacio. Se compone de los siguientes movimientos:

Se apoya el peso del cuerpo sobre la cabeza y uno de los pies. La otra pierna se extiende hacia el techo. Uno de los brazos agarra el tobillo de la pierna que está flexionada y apoyada en el suelo y la otra se recoge por detrás de la cabeza.



Ilustración 209. *Gaviota* (*freezes*) en *breakdance*.

6. *Hollowback*

Descripción del paso: Se caracteriza por el equilibrio que debe tener el cuerpo. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia posicionando el cuerpo invertido, apoyando las manos y el cuerpo perpendicular al suelo.
- b) Se va reclinando el cuerpo hacia detrás flexionando la espalda y manteniendo el peso del cuerpo en equilibrio con las piernas estiradas.

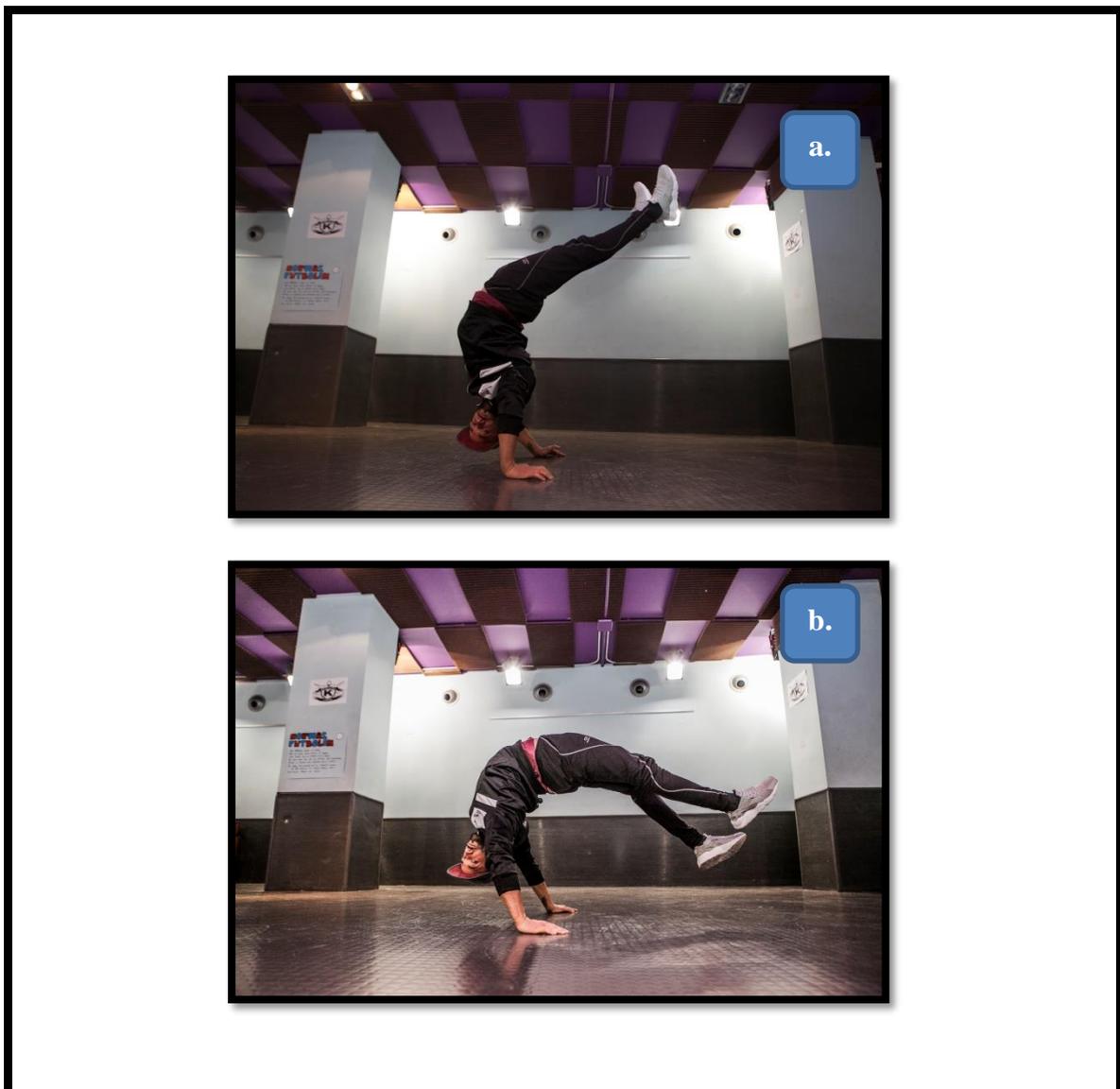


Ilustración 210. *Hollowback (freezes) en breakdance.*

7. *Invertebrada*

Descripción del paso: Se caracteriza por el equilibrio que debe tener el cuerpo. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia posicionando el cuerpo invertido, apoyando las manos y el cuerpo perpendicular al suelo.
- b) Se va reclinando el cuerpo hacia atrás flexionando la espalda y manteniendo el peso del cuerpo en equilibrio con las piernas abiertas y estiradas hacia delante.

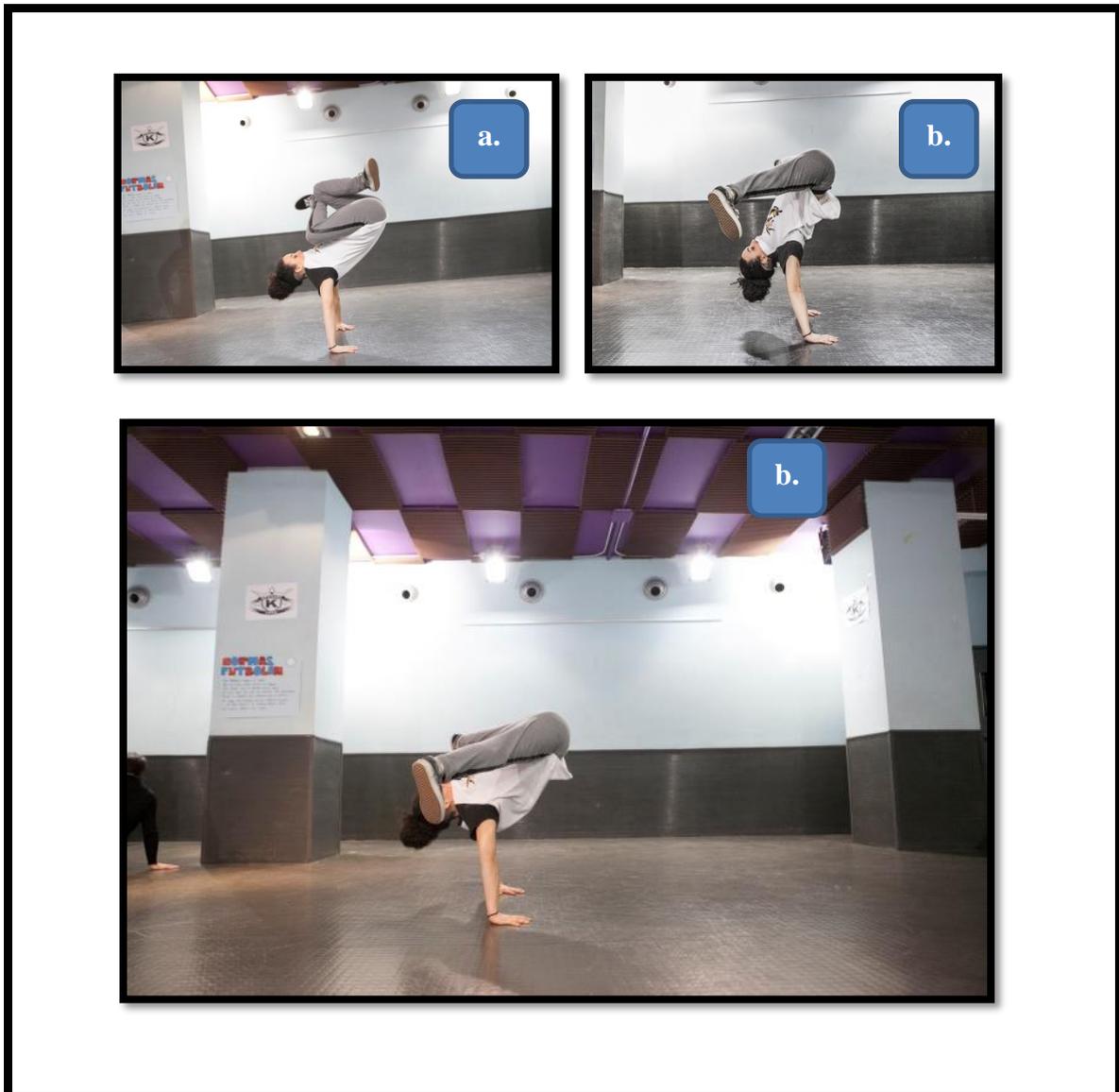


Ilustración 211. Silvia ejecuta el paso *Invertebrada* (*freezes*) en *breakdance*.

8. *Rocksteady (Chair freeze)*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

Se apoya el peso del cuerpo sobre una mano y la cabeza. El brazo de apoyo está flexionado por el codo y pegado al cuerpo donde se descansa el cuerpo. Una de las piernas apoya en el suelo mientras la otra, flexionada, reposa en la rodilla de la primera. El brazo que queda libre se recoge en la cintura.



Ilustración 212. *Rocksteady (freezes) en breakdance.*

9. *Shoulder Freeze*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se apoya el peso del cuerpo sobre uno de los hombros, una mano y la cabeza. El tronco del cuerpo se eleva invertido con las piernas flexionadas.
- b) Manteniendo los mismos apoyos que en el paso anterior se pueden estirar las piernas quedando el cuerpo estirado hacia la diagonal.

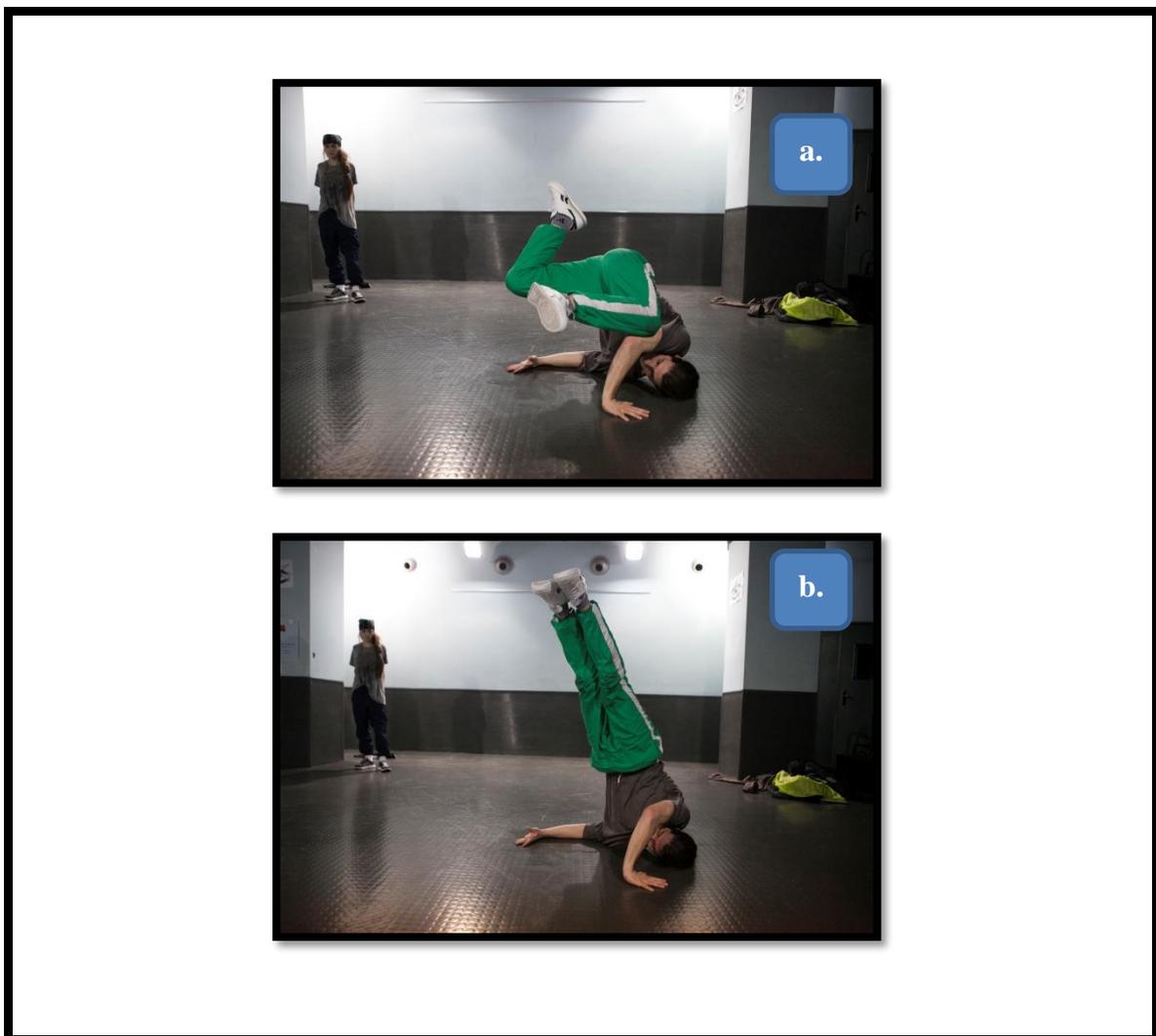


Ilustración 213. *Shoulder Freeze (freezes) en breakdance.*

NOMENCLATURA DE PASOS REFERENTES EN EL LENGUAJE CORPORAL DEL *FREESTYLE HIP HOP*.

En el discurso dancístico del *freestyle hip hop* se han encontrado pasos referidos a personajes televisivos como *Bart Simpson* o *Roger Rabbit*, se han encontrado pasos que recrean las prácticas cotidianas como ejemplo el *Running Man*, e incluso pasos con nombres de marcas comerciales como *Reebook*. Al tratarse de una danza social el número de recreaciones de los pasos, en nuevas formas dancísticas, puede ampliarse irrefrenablemente. Por esta razón, en este estudio se muestra, principalmente, los pasos básicos creados en la *old school* (digamos que son los primeros pasos bailados en *freestyle hip hop* y que posteriormente se han creado muchos más). A continuación, se muestra la nomenclatura de los pasos básicos, que conforman esta lengua dancística:

ATL Stomp, Bankhead Bounce, Bart Simpson, Bounce, Brooklyn, Butterfly, Cabbage Patch, Happy Feet, Monestary, Party Machine, Pepper Seed, Prep, Reebook, Roger Rabbit, Run it, Running Man, Smurf, Split, Steve Martin, The Fila, The Wop, Walk It Out.

Para ilustrar los pasos dancísticos se ha requerido de la colaboración de la bailarina y profesora de danzas urbanas Nad ya, miembro de la asociación de *Hip Hop Let's Grow*. Las fotografías fueron tomadas mientras la danzante bailaba en la parada de metro de Bailén, en la ciudad de València. Para visualizar el discurso más ampliamente se accede a un listado de tutoriales a través del siguiente enlace web, tutorizados (en la mayoría) por el reconocido danzante Buddha Stretch:

https://www.youtube.com/results?search_query=buddha+stretch+hip+hop+dictionary

1. *ATL Stomp*

Descripción del paso: Se caracteriza por pequeños rebotes y cambios de peso del cuerpo. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Mediante un pequeño salto se sitúa el peso en una de las piernas mientras la otra se eleva, flexionando la rodilla, y termina el salto apoyando el talón en el suelo.
- b) Se rebota apoyando la misma pierna con el talón en el suelo. En el último de los rebotes, cuyo número depende de la voluntad del danzante, se juntan ambos pies en el suelo. Los brazos acompañan el movimiento.

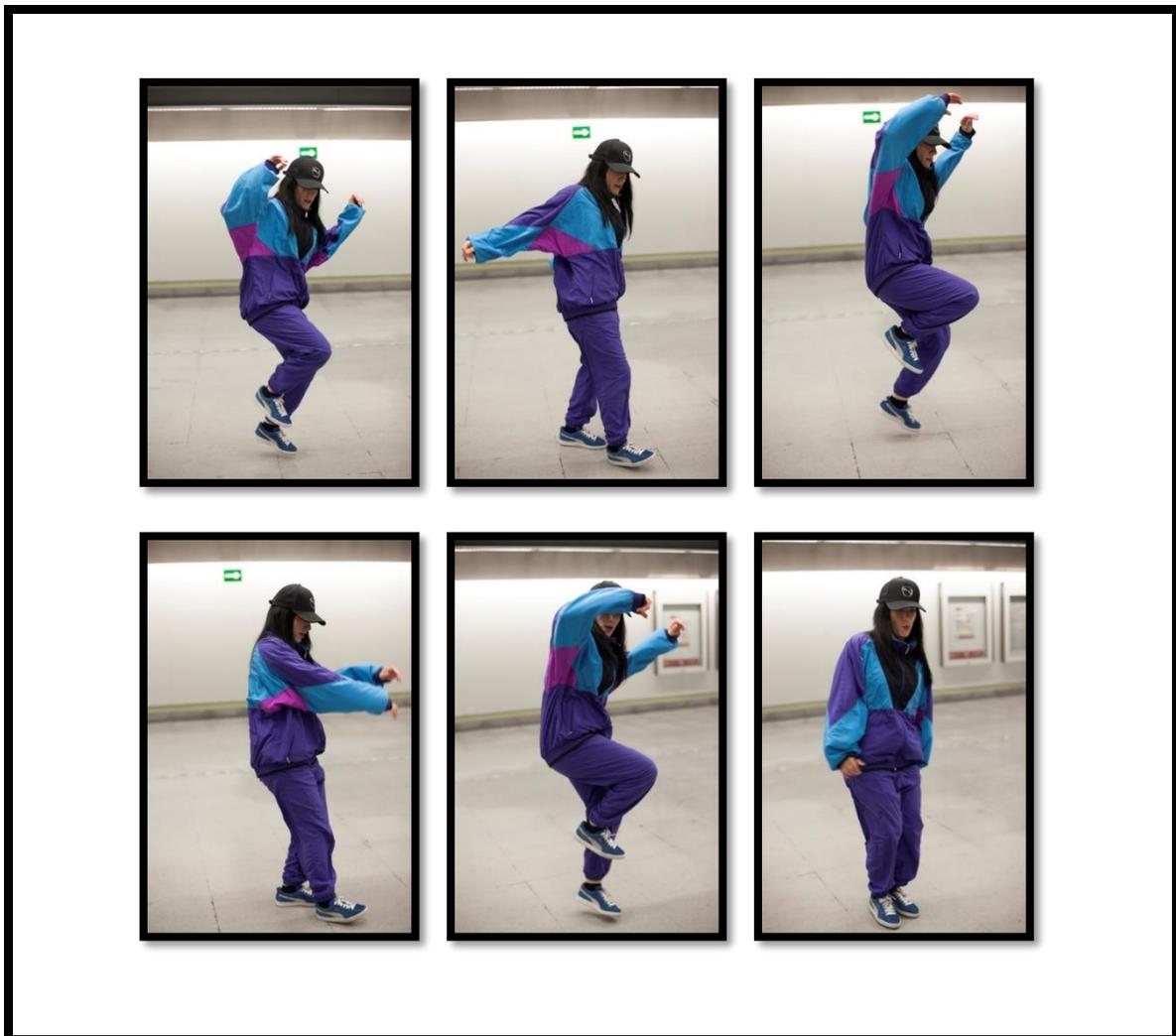


Ilustración 214. *ATL Stomp* en *freestyle hip hop*.

2. *Bankhead Bounce*

Descripción del paso: Se caracteriza por la repetición continua subida y bajada de hombros al ritmo de la música. Se compone de los siguientes movimientos:

Los hombros se elevan y bajan continuamente al ritmo de la música. Las piernas avanzan o se mantienen en el sitio según convenga, mientras los brazos se mantienen extendidas a lo largo del cuerpo o con las manos entrelazadas por delante del cuerpo.



Ilustración 215. *Bankhead Bounce* en freestyle hip hop.

3. *Bart Simpson*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se inicia con un paso lateral, abriendo una de las piernas hacia el lateral y girando el tronco hacia esa dirección. Se flexiona uno de los brazos (hacia la dirección del cuerpo) mientras que el otro se mantiene extendido en horizontal.
- Se junta la otra pierna con las piernas flexionadas mientras se produce una contracción del torso, las dos manos bajan manteniendo los codos flexionados.
- Se extiende el torso a la vez que se elevan las manos manteniendo los codos flexionados igual que en paso anterior.
- Se observa la variante del paso “b” y “c” a la inversa, es decir, el torso se contrae mientras se elevan las manos con los codos flexionados y luego se extiende a la vez que se bajan las manos.

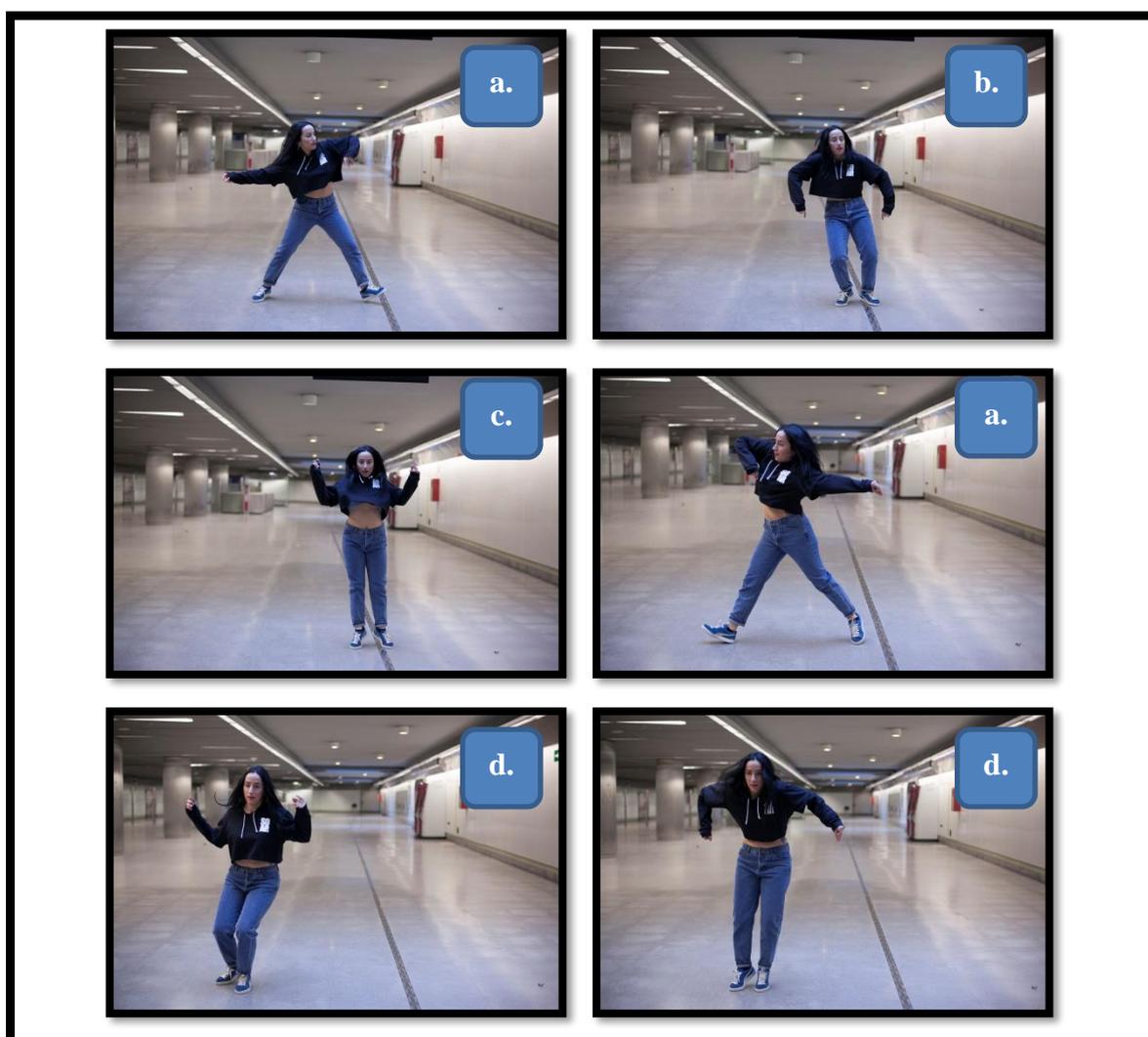


Ilustración 216. *Bart Simpson* en *freestyle hip hop*.

4. *Bounce*

Descripción del paso. Significa rebote, es decir, el torso del cuerpo se flexiona y se estira en diferentes direcciones para marcar el ritmo musical y acompañar el movimiento de las piernas. La flexión del cuerpo marca el acento musical y puede ser hacia delante, hacia detrás, hacia los laterales (muchos danzantes reconocen este movimiento como *Rocking*) hacia abajo o hacia arriba. Generalmente todos los pasos de *freestyle hip hop*, o la gran mayoría, marcan el *Bounce* hacia arriba para ejecutar los pasos su danza urbana. Se observan los siguientes movimientos:

- a) El torso se desalinea flexionándolo hacia delante, detrás, abajo o arriba (flexionando también las piernas), y laterales mientras los brazos acompañan el movimiento en todo momento flexionando los codos.
- b) El torso se estira acompañado por los brazos.

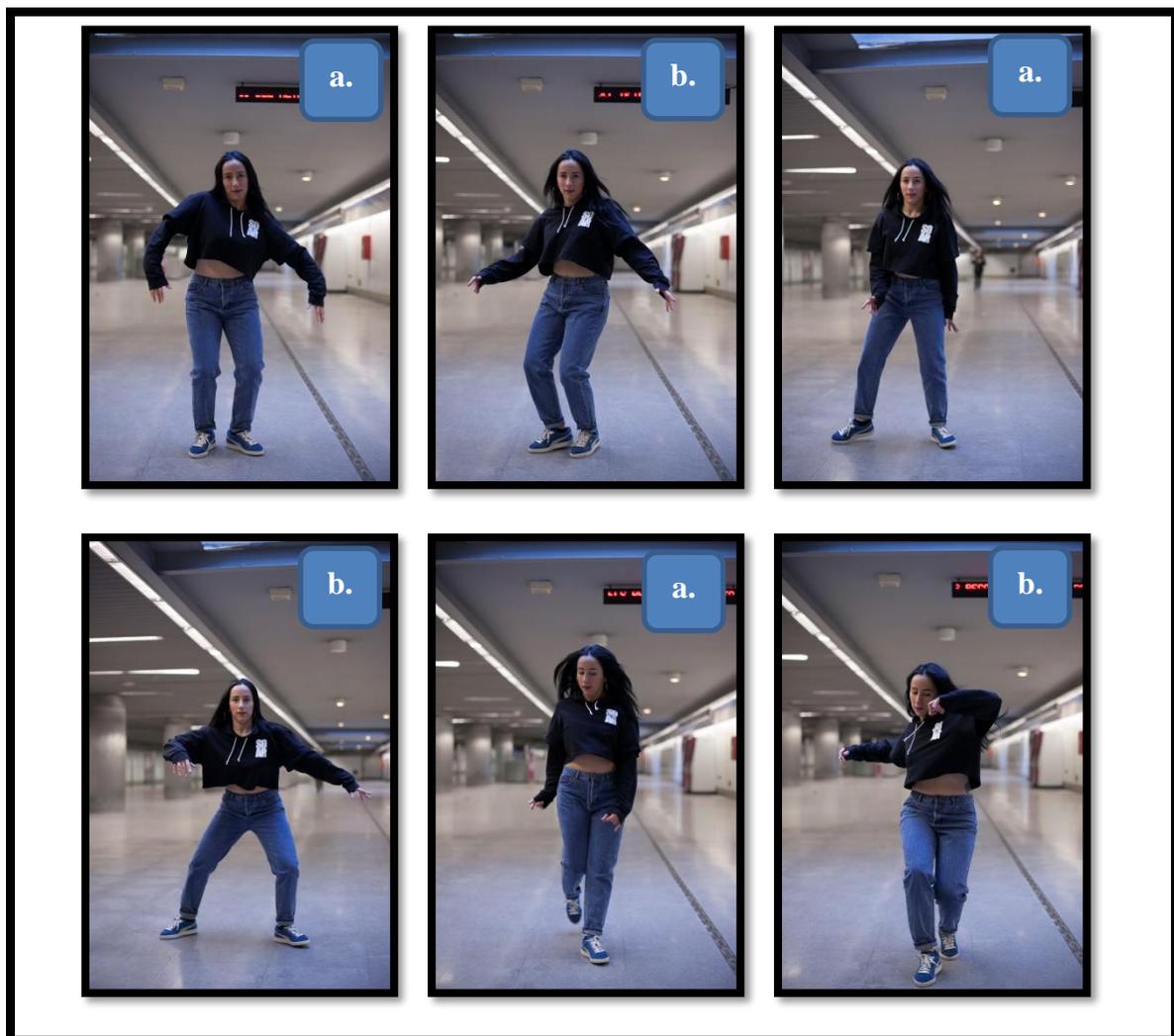


Ilustración 217. *Bounce* en *freestyle hip hop*.

5. *Brooklyn*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia el paso dando un salto para abrir las piernas quedando las rodillas encontradas. Los brazos acompañan el movimiento marcando *Bounce*.
- b) Se realiza otro salto para cruzar uno de los pies por delante del otro. Se realiza una rotación de caderas que moviliza las rodillas hacia dentro y luego hacia afuera. Los brazos acompañan el movimiento marcando *Bounce*.

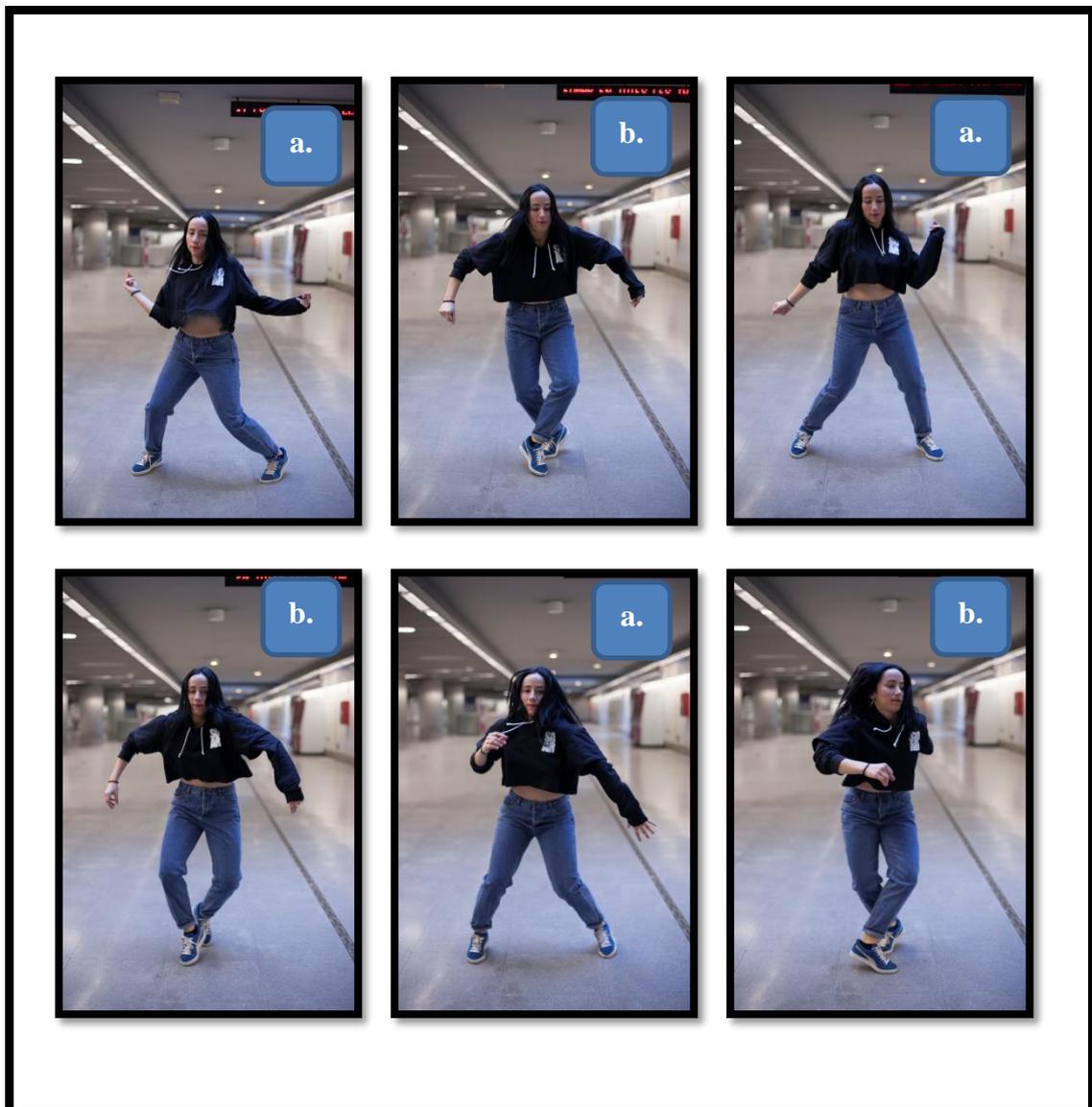


Ilustración 218. *Brooklyn* en *freestyle hip hop*.

6. *Butterfly*

Descripción del paso. Simula el movimiento de aleteo de una mariposa. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia el paso con las piernas abiertas y las rodillas flexionadas con rotación de cadera hacia afuera. Los brazos acompañan el movimiento marcando *Bounce*.
- b) Se produce una rotación de la cadera hacia adentro quedando las rodillas encontradas. Los brazos acompañan el movimiento marcando *Bounce*.

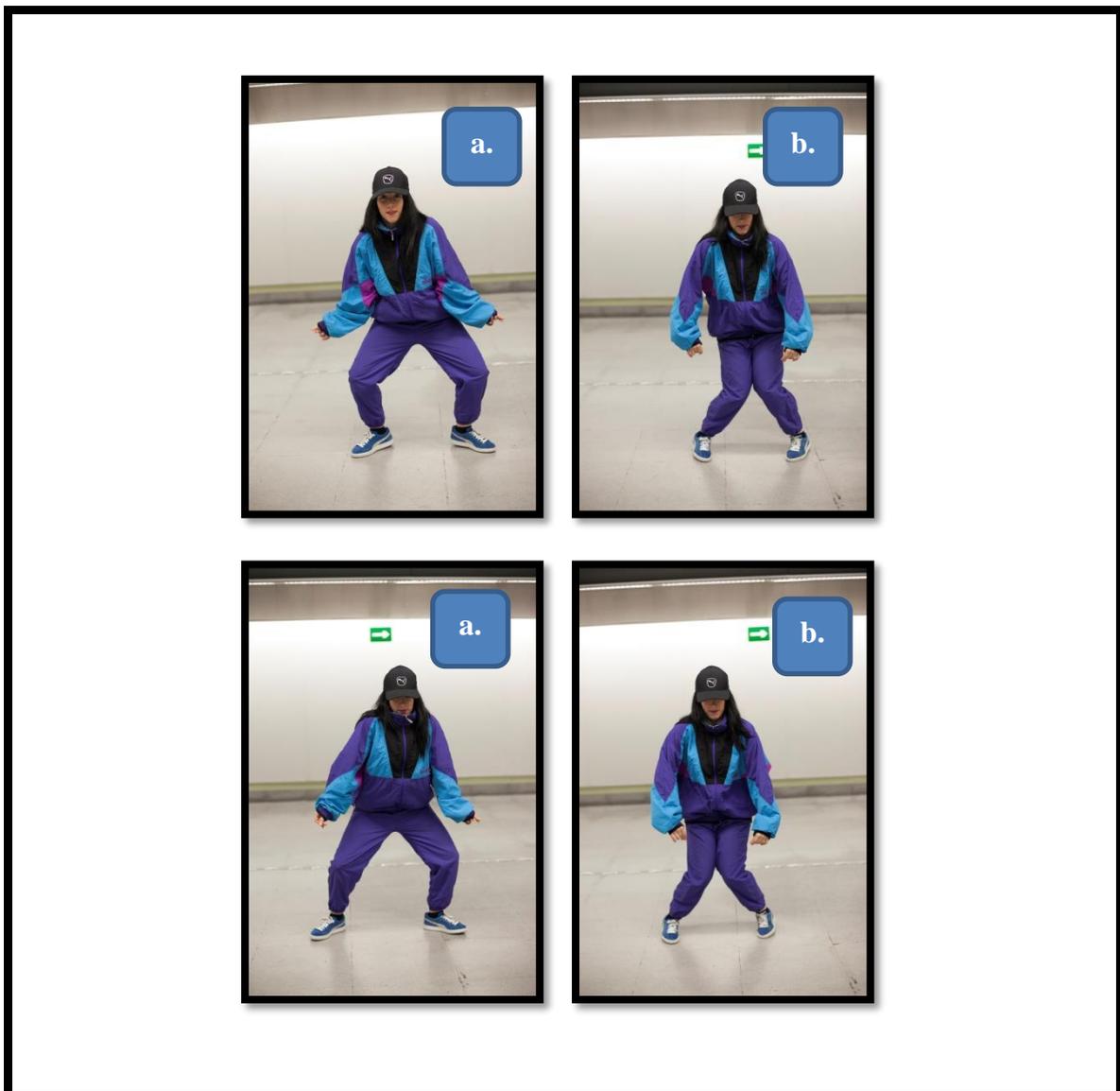


Ilustración 219. *Butterfly* en *freestyle hip hop*.

7. *Cabbage Patch*

Descripción del paso. El torso del cuerpo se acompaña del movimiento de brazos dando la sensación de movimiento en círculos. Se compone de los siguientes movimientos:

- El cuerpo se mantiene de perfil y se va hacia atrás elevando una de las piernas. Los brazos se mantienen flexionados en todos los movimientos.
- Se realiza un cambio de peso a la pierna de delante.
- Se cambia la dirección del cuerpo con tres pasos y moviendo el torso y brazos dibujando un círculo.

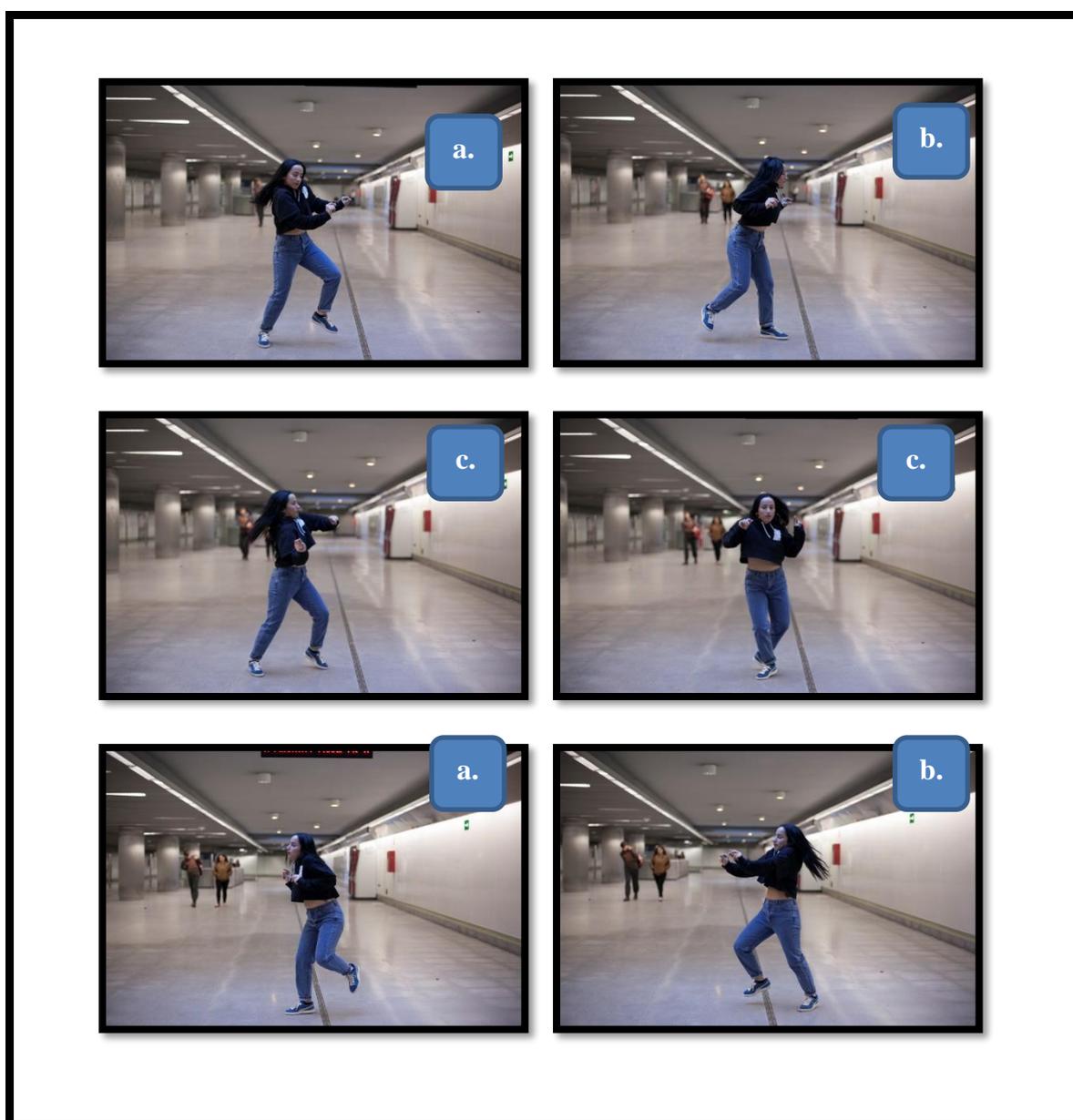


Ilustración 220. *Cabbage Patch* en freestyle hip hop.

8. *Happy Feet*

Descripción del paso. Se caracteriza por los cambios de peso del cuerpo en talones y puntas del pie. Se observan los siguientes movimientos:

- a) De un salto se apoya el peso del cuerpo en los dos talones de las piernas que se abren hacia el lateral. Los brazos acompañan el movimiento.
- b) Con las piernas entreabiertas se salta y se gira la cintura para apoyar el cuerpo en el talón de la pierna que queda más adelantada y en la punta del pie de la pierna que queda más atrasada.

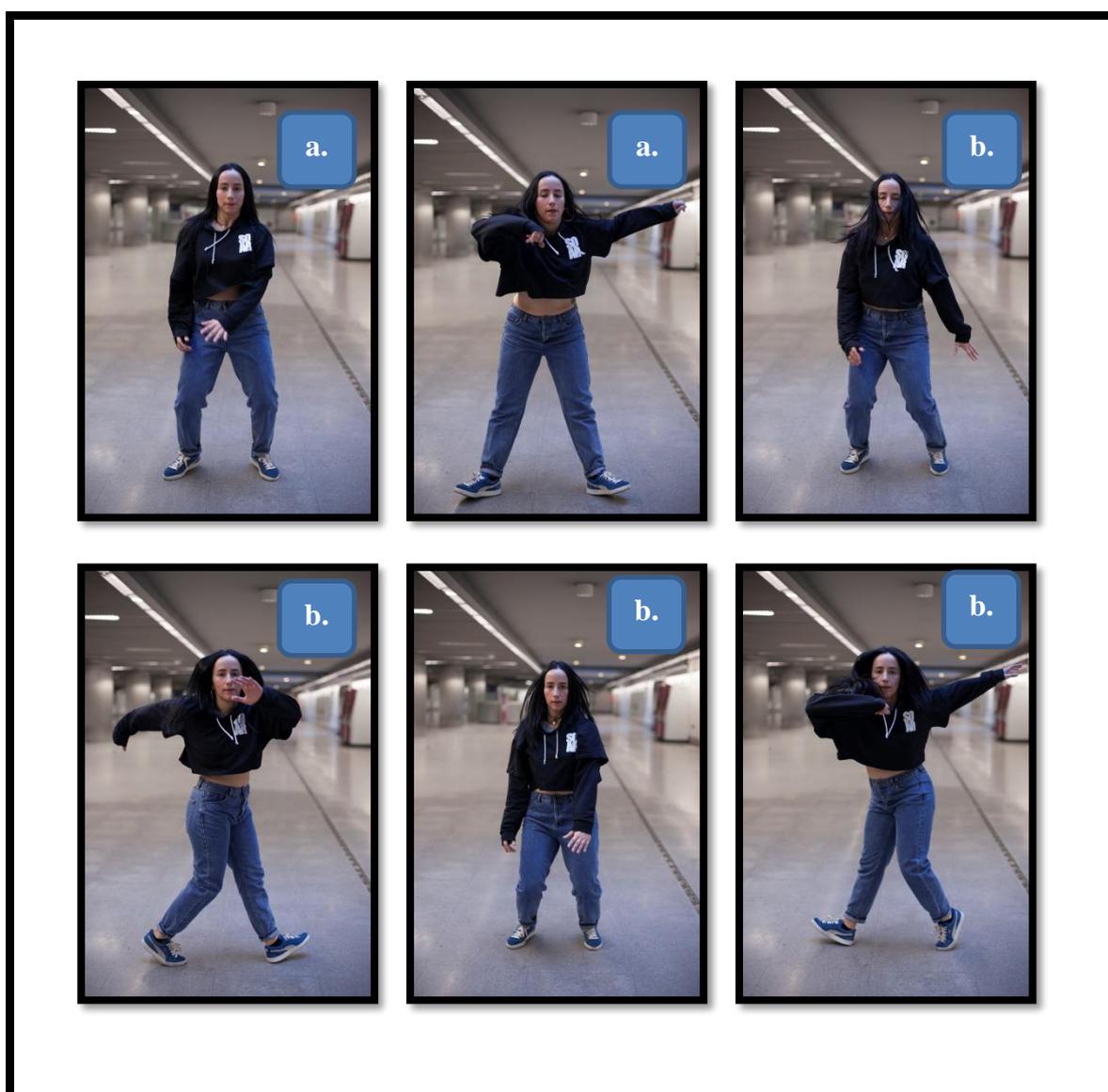


Ilustración 221. *Happy Feet* en *freestyle hip hop*.

9. Monestary

Descripción del paso. Se caracteriza por los cambios de peso del cuerpo de ambas piernas. Se observan los siguientes movimientos:

- a) Se inicia con las piernas entreabiertas y los brazos semiestirados a lo largo de cuerpo.
- b) Se flexiona una de las piernas, rotando la cadera y sin levantar el pie del suelo, de forma que la rodilla queda mirando hacia dentro del cuerpo mientras el torso se flexiona hacia delante y se balancean los brazos.
- c) Se repite con la otra pierna mientras los brazos acompañan el movimiento.

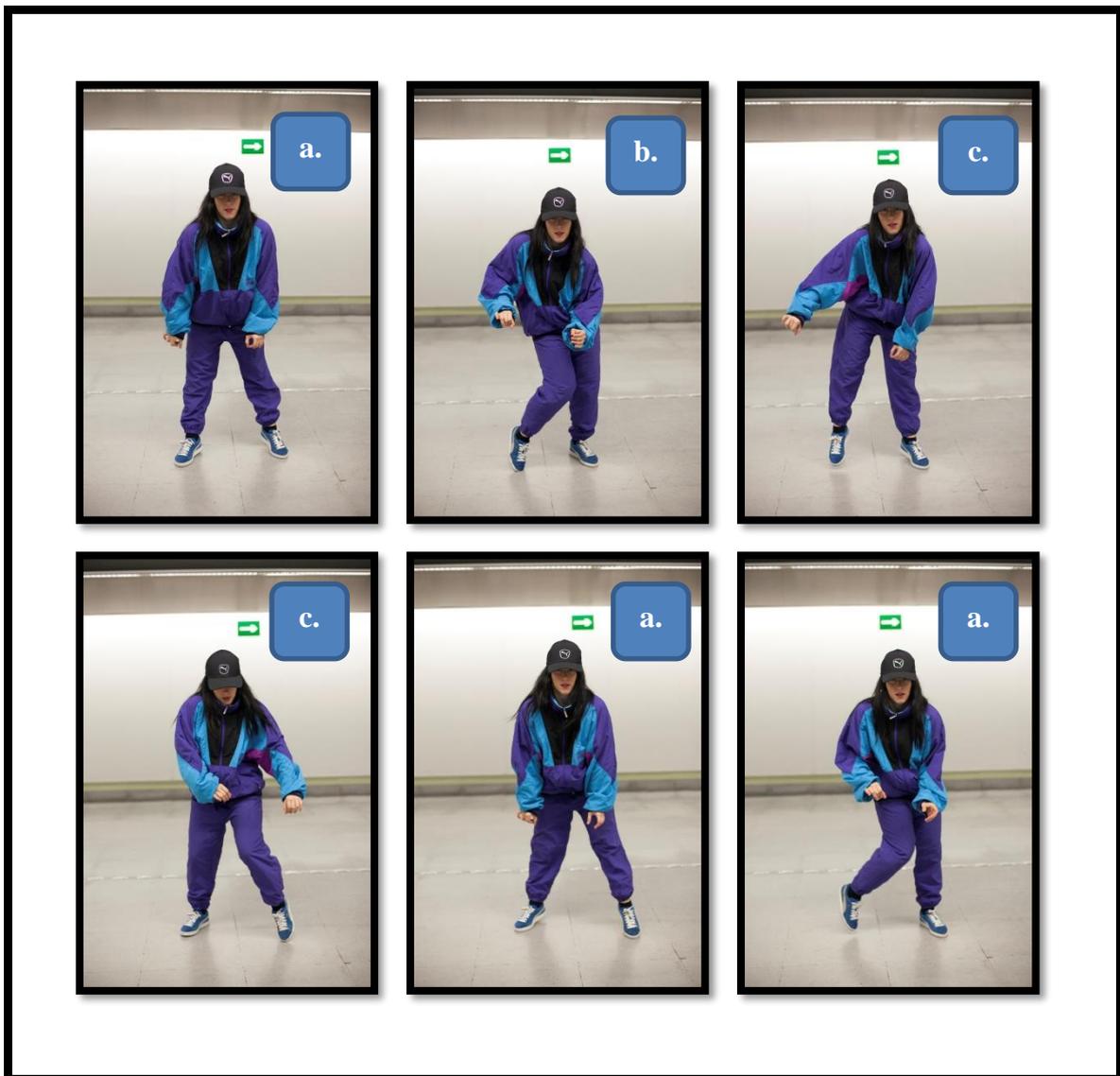


Ilustración 222. Monestary en freestyle hip hop.

10. Party Machine

Descripción del paso. Se caracteriza por el rebote y por los cambios de peso del cuerpo en ambas piernas. Se observan los siguientes movimientos:

- Se salta flexionando una de las piernas y cruzándola por detrás de la otra. Los brazos acompañan el movimiento en todo momento flexionando y estirando el torso con el ritmo musical.
- Se vuelve a saltar para, esta vez, abrir las piernas apoyando el peso en una de ellas y en el talón de la otra.

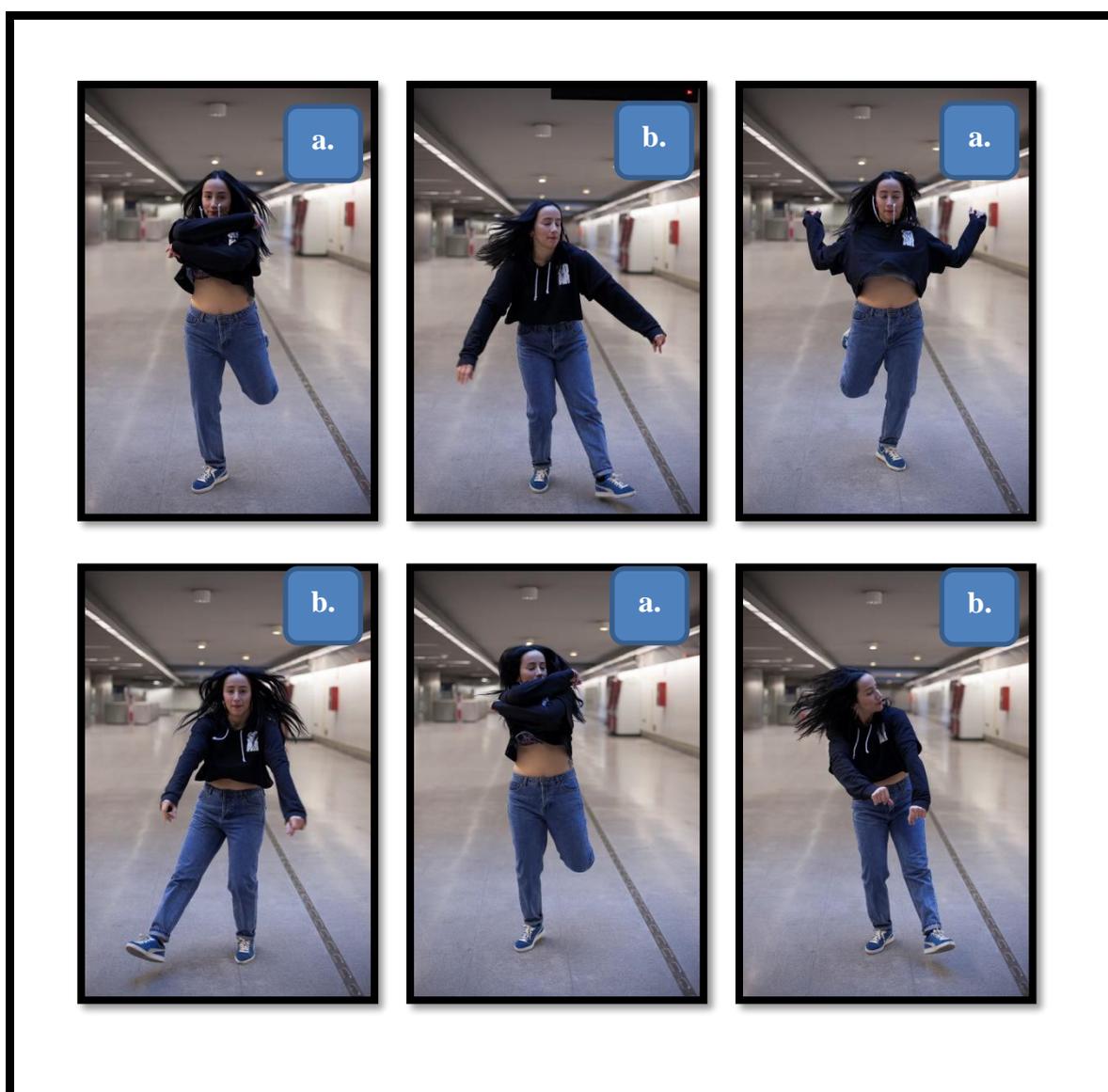


Ilustración 223. Party Machine en freestyle hip hop.

11. *Pepper Seed*

Descripción del paso. Se caracteriza por los cambios de dirección guiados por el hombro. Se observan los siguientes movimientos:

El torso cambia de dirección retorciéndose en el espacio, siguiendo el recorrido que marca uno de los hombros. Las piernas pueden mantenerse entreabiertas y flexionadas o realizar pequeños pasos cambiando su dirección.

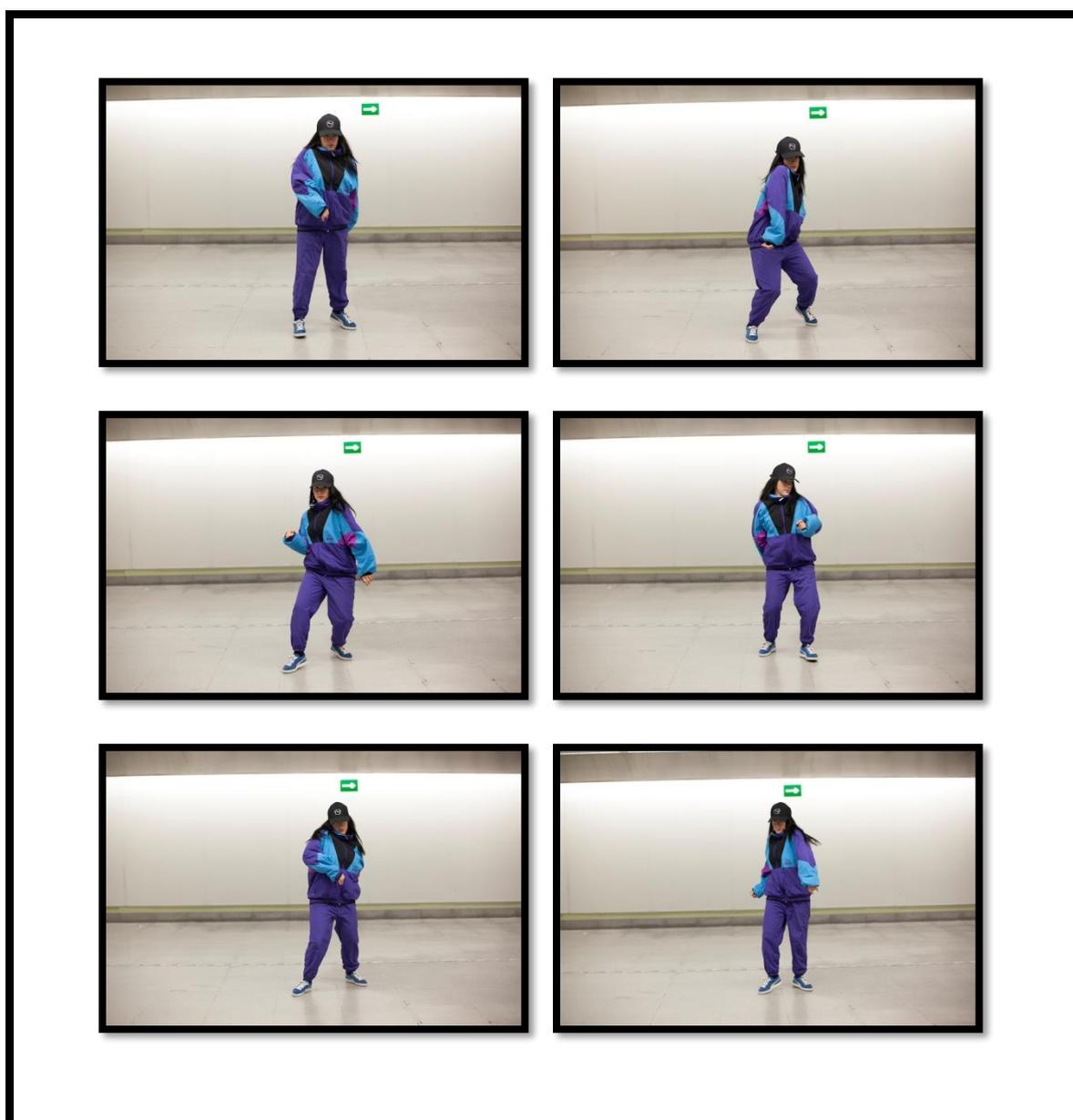


Ilustración 224. *Pepper Seed* en freestyle hip hop.

12. Prep

Descripción del paso. Se caracteriza por los cambios de peso del cuerpo de ambas piernas. Se observan los siguientes movimientos:

- De perfil se elevan los brazos flexionados a la altura de la cara y se bajan y suben dos veces. Las piernas se flexionan y estiran marcando el ritmo musical.
- Se dirigen los brazos al cuerpo y se roza éste a la altura de los hombros dos veces. Las piernas se flexionan y estiran marcando el ritmo musical.
- Se dirigen los brazos hacia el pecho y se raspa dos veces. Da comienzo desde el paso 1 de nuevo y así sucesivamente. Las piernas se flexionan y estiran marcando el ritmo musical.

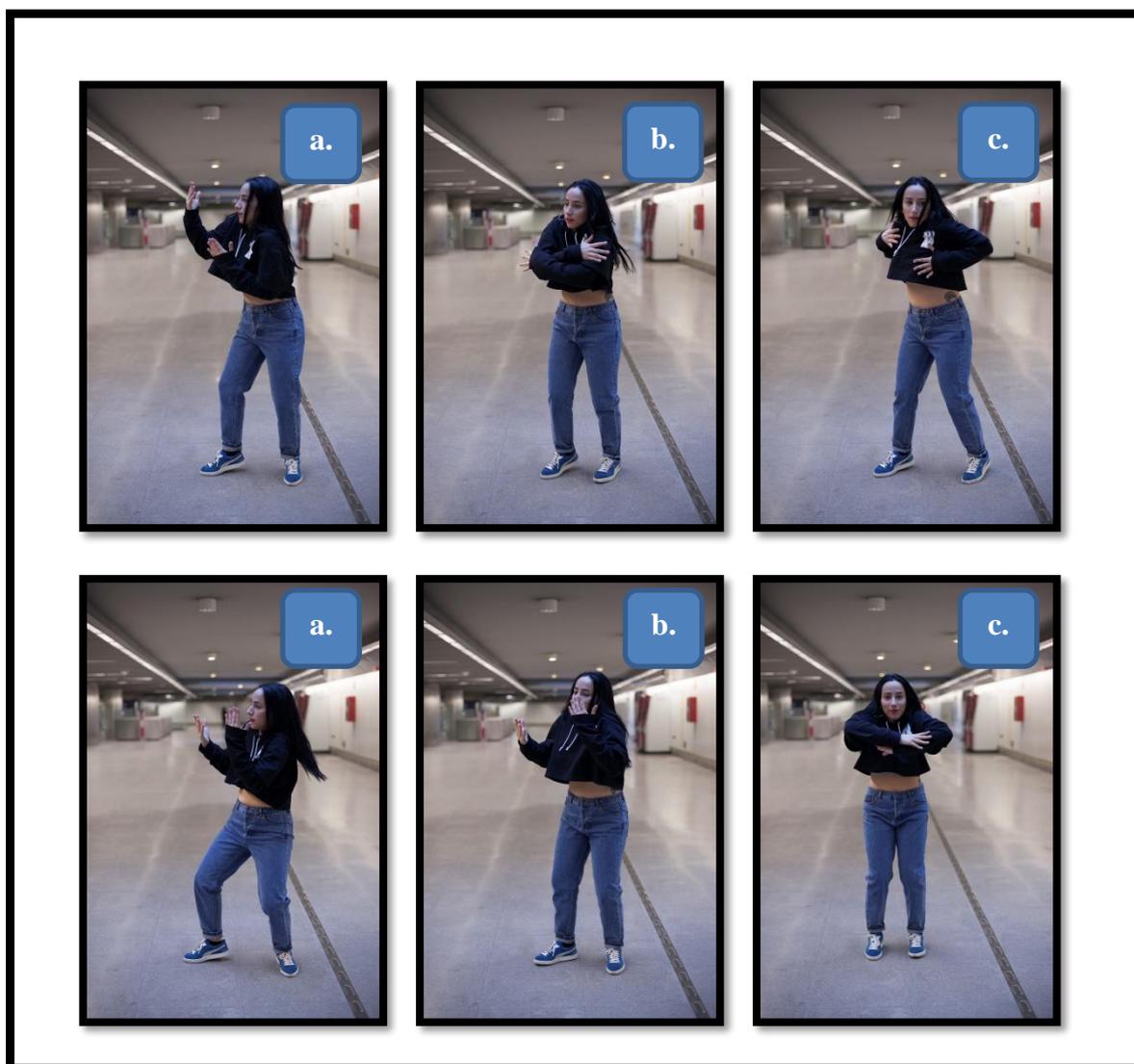


Ilustración 225. Prep en freestyle hip hop.

13. *Reebook*

Descripción del paso. Se caracteriza por la flexión del torso. Se observan los siguientes movimientos:

Se flexiona el torso hacia delante, detrás o lados. Los brazos, que se encuentran flexionados, marcan la dirección de la flexión acentuando el movimiento con el codo. Las piernas se encuentran entreabiertas y semiflexionadas y acompañan el movimiento del torso estirándose y flexionándose al ritmo de la música.

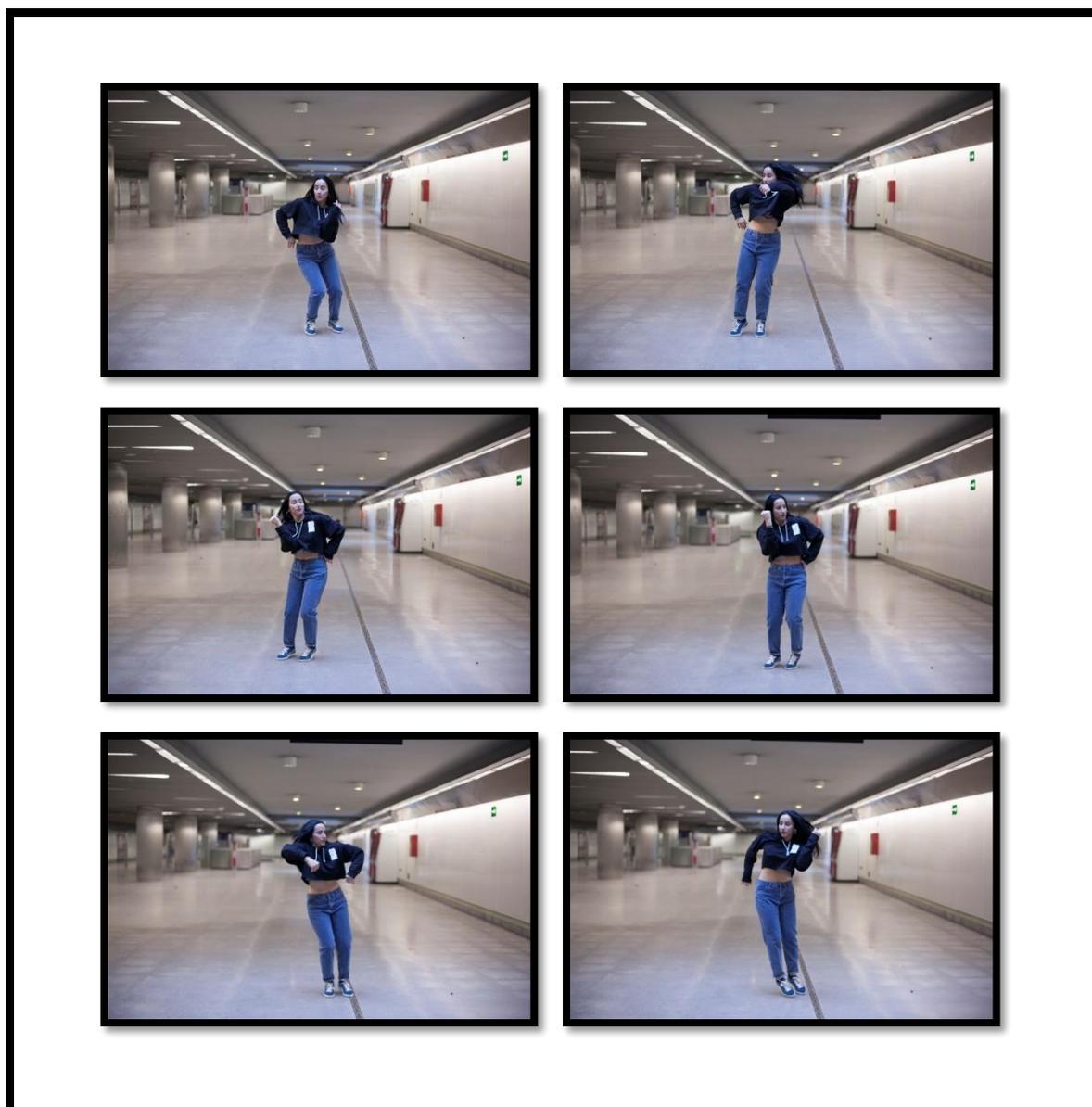


Ilustración 226. *Reebook* en *freestyle hip hop*.

14. Roger Rabbit

Descripción del paso. Se caracteriza por los cambios de peso del cuerpo de ambas piernas. Se observan los siguientes movimientos:

- Mediante un pequeño salto, se lanza hacia atrás una de las piernas mientras el torso se flexiona hacia delante y se estira acompañando el paso.
- Reposa la pierna lanzada cruzándola por detrás de la otra.

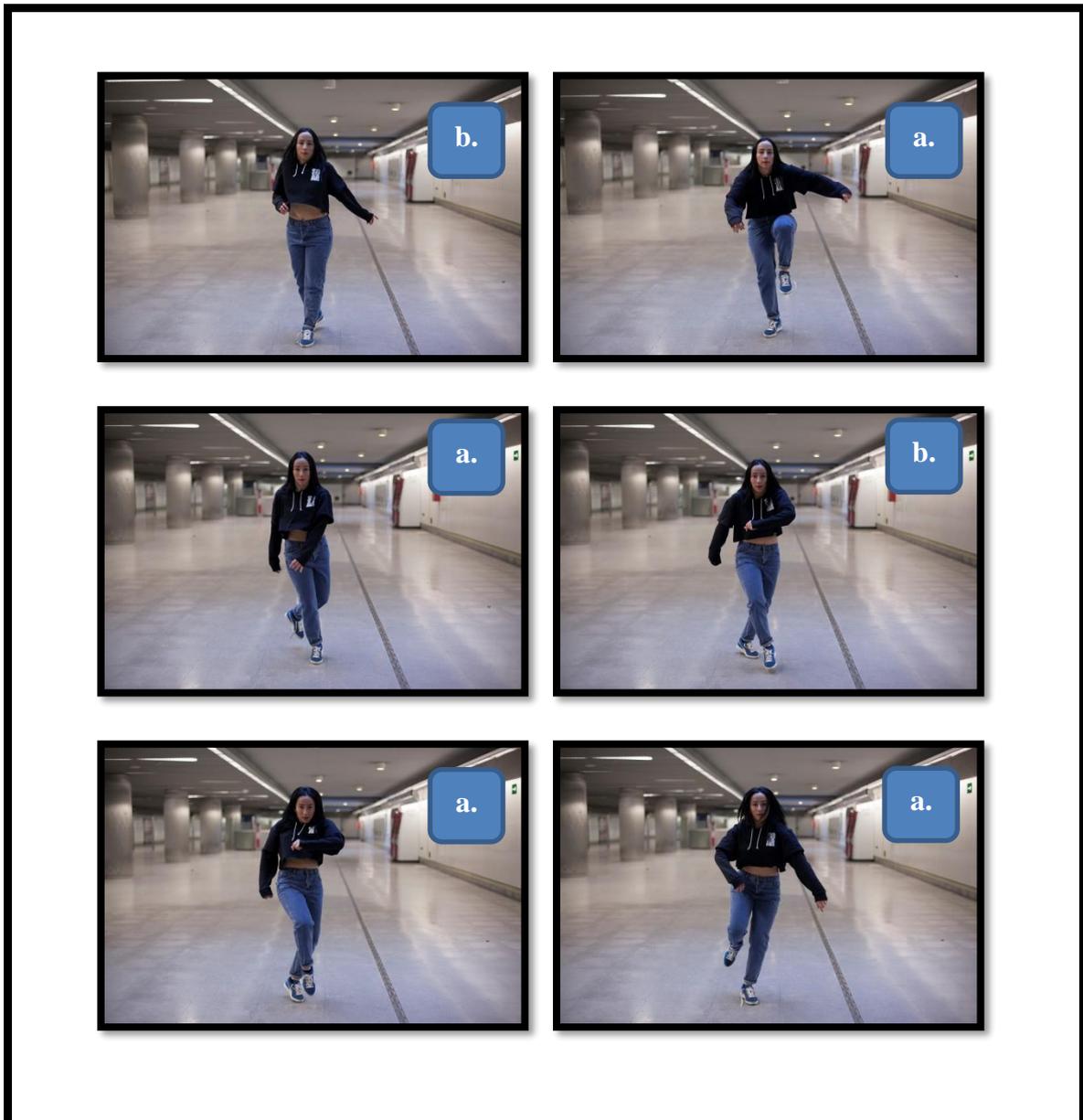


Ilustración 227. Roger Rabbit en freestyle hip hop.

15. Run it

Descripción del paso. Se observan los siguientes movimientos:

- a) Se levanta una de las piernas y se adelanta en un paso hacia delante, flexionando la rodilla. Los brazos acompañan el movimiento en todo el paso al ritmo de la música.
- b) Se rota la cadera hacia dentro quedando las rodillas encontradas.
- c) Se rota la cadera hacia fuera quedando las rodillas abiertas hacia el exterior.

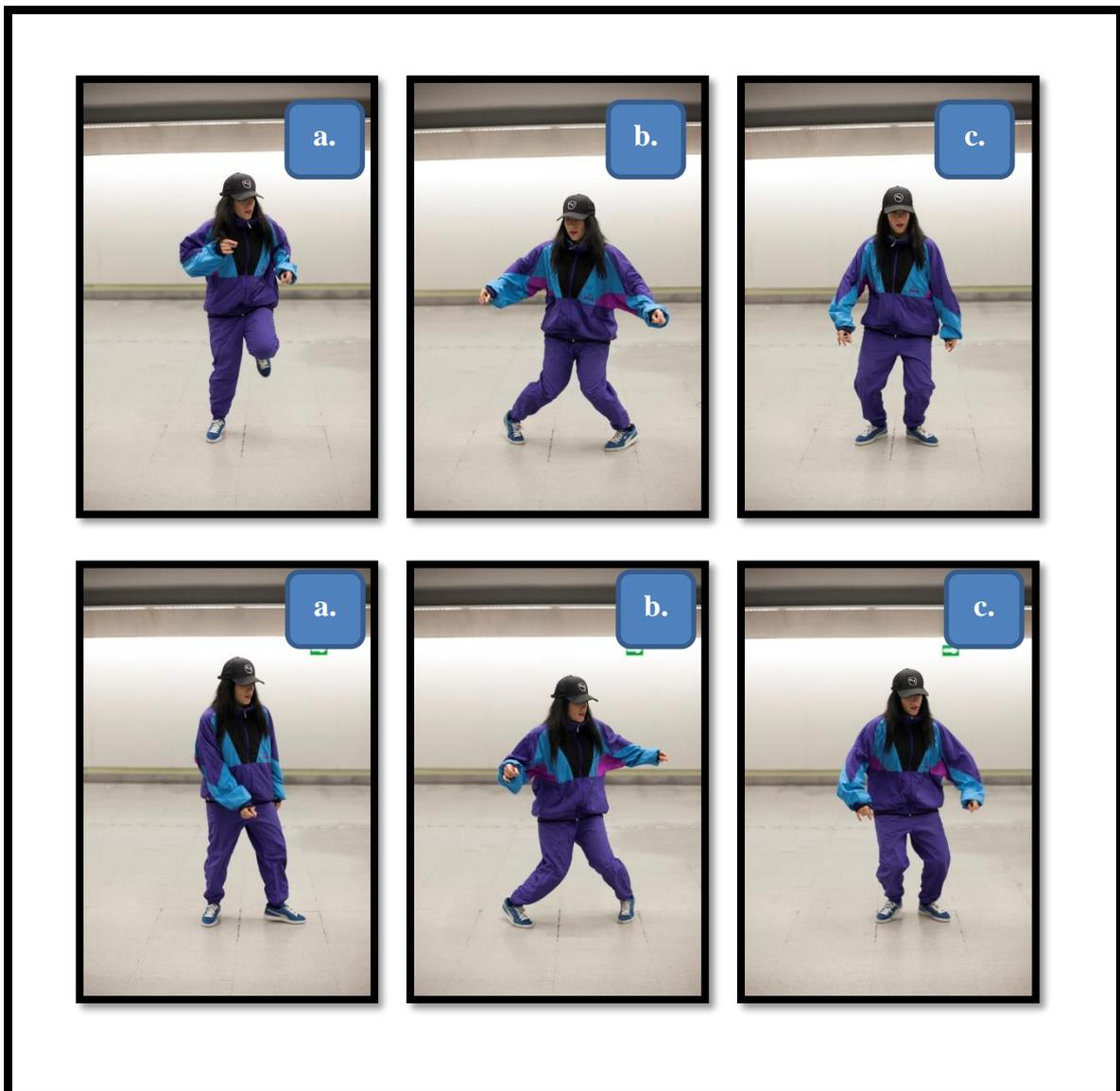


Ilustración 228. Run it en freestyle hip hop.

16. Running Man

Descripción del paso. Se observan los siguientes movimientos:

- Se flexiona una de las piernas mientras el torso se mantiene estirado.
- Reposa la pierna anteriormente flexionada delante de la otra mientras el torso se flexiona marcando un *Bounce*. Los brazos acompañan el movimiento en todo momento.

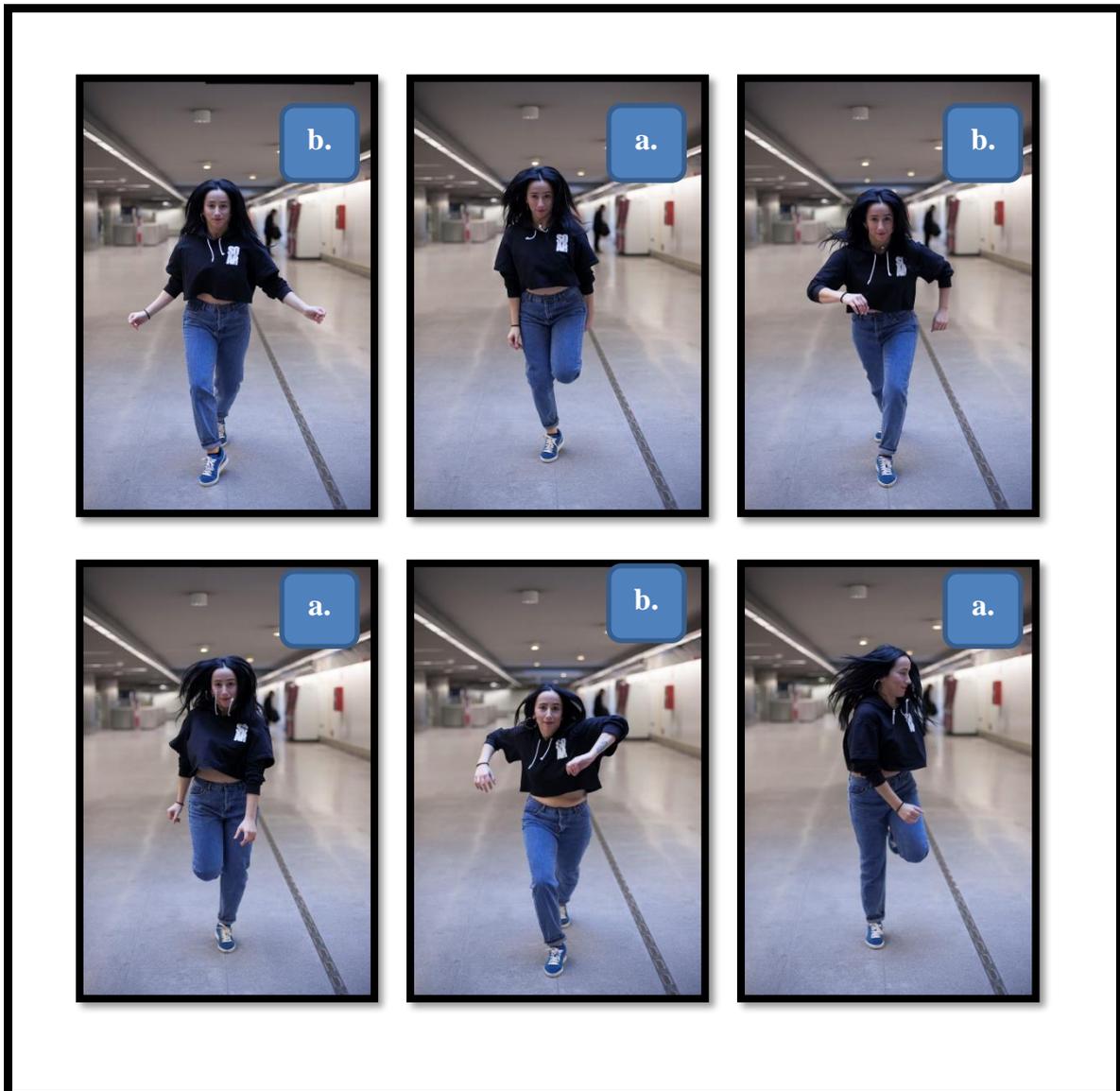


Ilustración 229. *Running Man* en *freestyle hip hop*.

17. Smurf

Descripción del paso. Se observan los siguientes movimientos:

- a) Con las piernas cercanas se flexiona las rodillas, y sin levantar los pies del suelo, se realiza un rebote del cuerpo, flexionando y estirando el torso repetidamente. Los hombros suben y bajan acompañando el movimiento y los brazos se mantienen flexionados y se estiran, y se vuelve a flexionar, uno y después el otro sucesivamente. Los puños de las manos se mantienen cerrados.
- b) Se cambia de dirección y se repite.

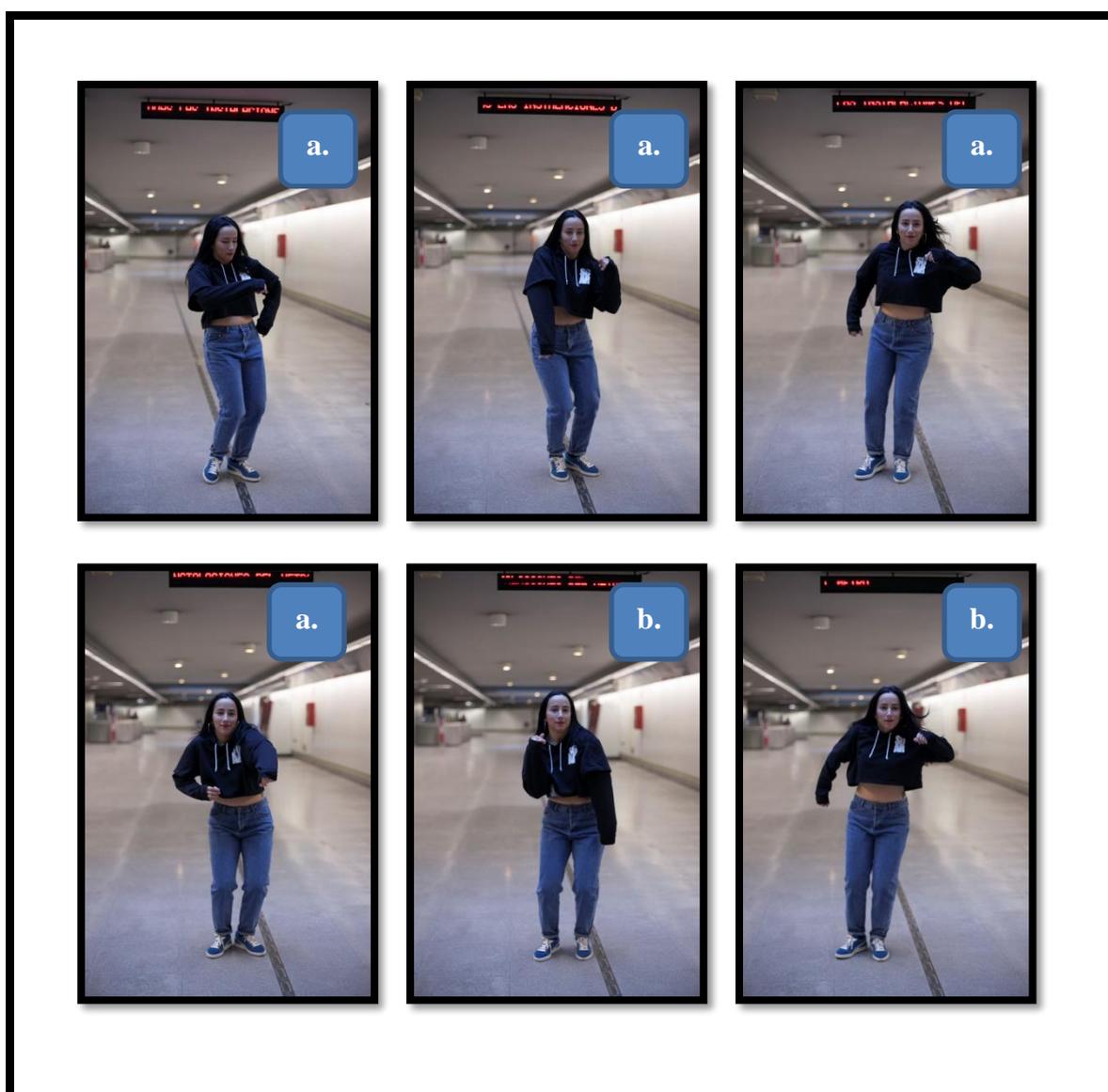


Ilustración 230. Smurf en freestyle hip hop.

18. Steve Martin

Descripción del paso. Se observan los siguientes movimientos:

- Se flexiona la rodilla para dar un paso hacia delante. En todo el paso se mantiene el rebote del cuerpo y el acompañamiento de brazos a ritmo musical.
- Se flexiona la otra rodilla, se lanza hacia detrás y, a la vez, se realiza un cambio hacia la otra dirección.

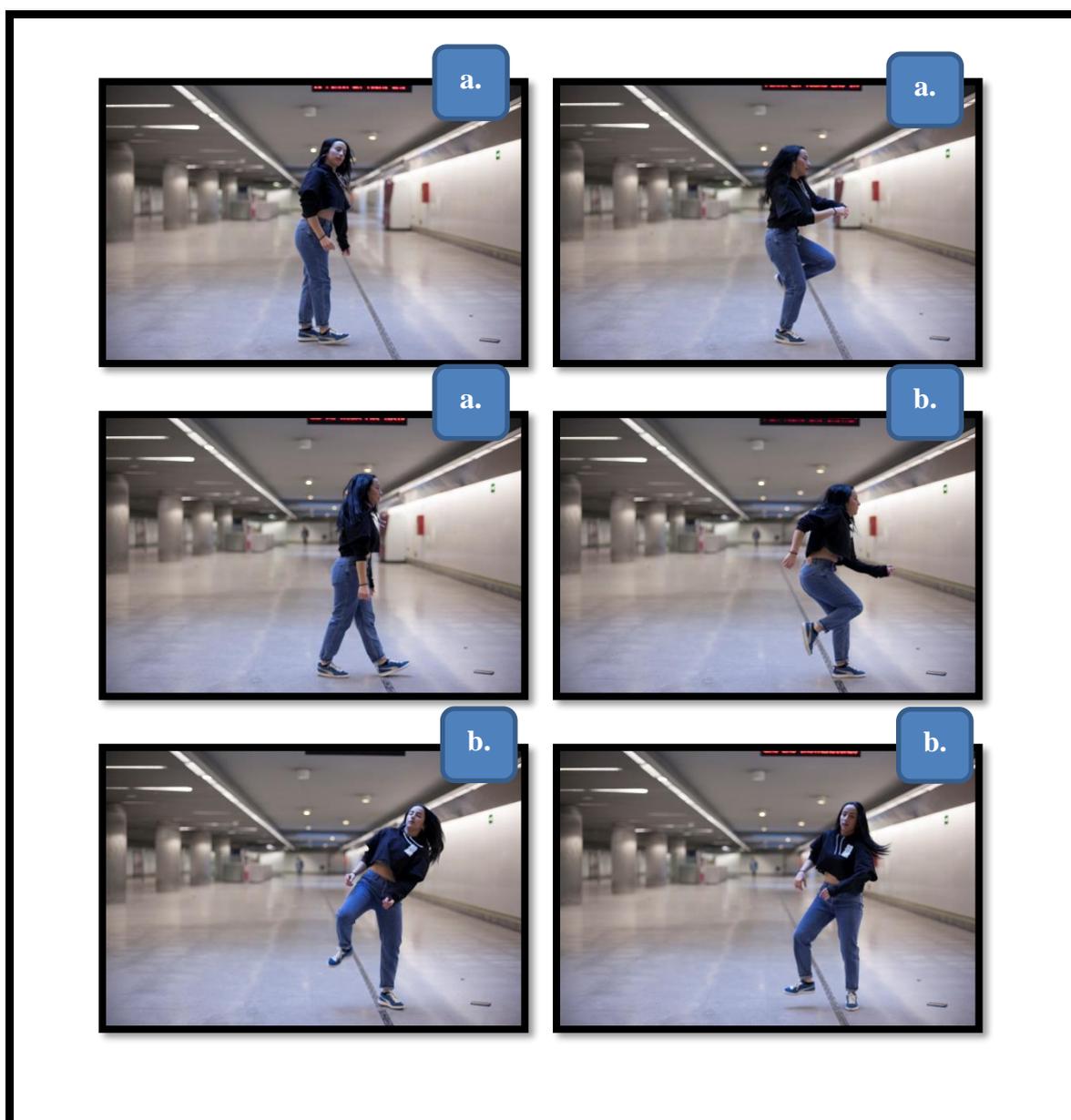


Ilustración 231. Steve Martin en freestyle hip hop.

19. The Fila

Descripción del paso. Se observan los siguientes movimientos:

- a) Se realizan tres pasos con flexión del torso dirigido por los hombros.
- b) Se realiza un salto flexionando una de las piernas y lanzándola hacia atrás en el aire mientras los brazos acompañan el movimiento.

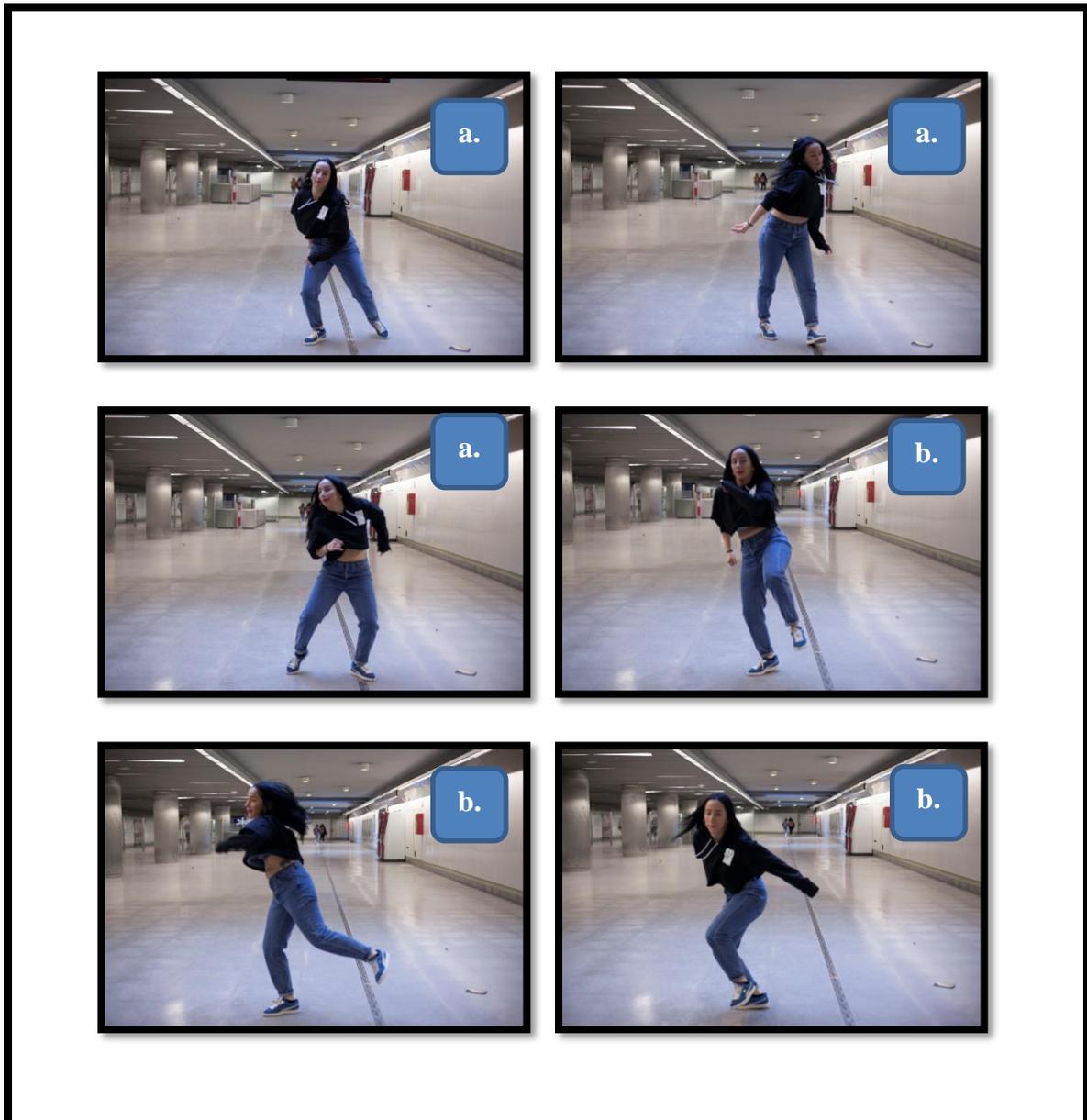


Ilustración 232. *The Fila* en freestyle hip hop.

20. *The Wop*

Descripción del paso. Se observan los siguientes movimientos:

Con las piernas abiertas y flexionadas, se moviliza el torso flexionándolo hacia delante y laterales, moviendo hombros y brazos al ritmo de la música.

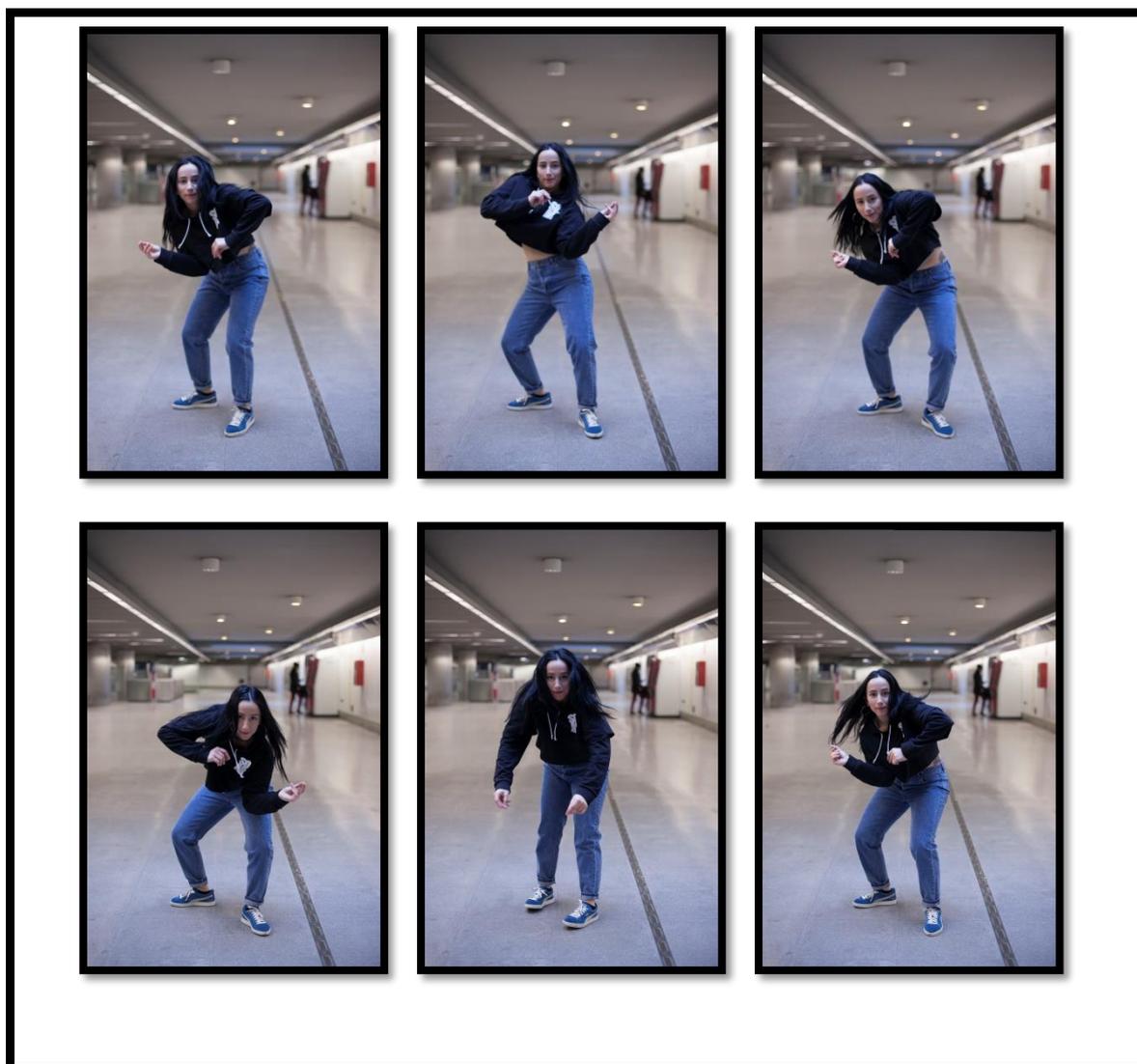


Ilustración 233. *The Wop* en freestyle hip hop.

21. *Walk It Out*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

Se apoya el peso del cuerpo en la punta de los pies y con las piernas flexionadas, y abiertas, se realiza un cambio de dirección rotando la cadera a doble tiempo musical. Los brazos acompañan el movimiento.

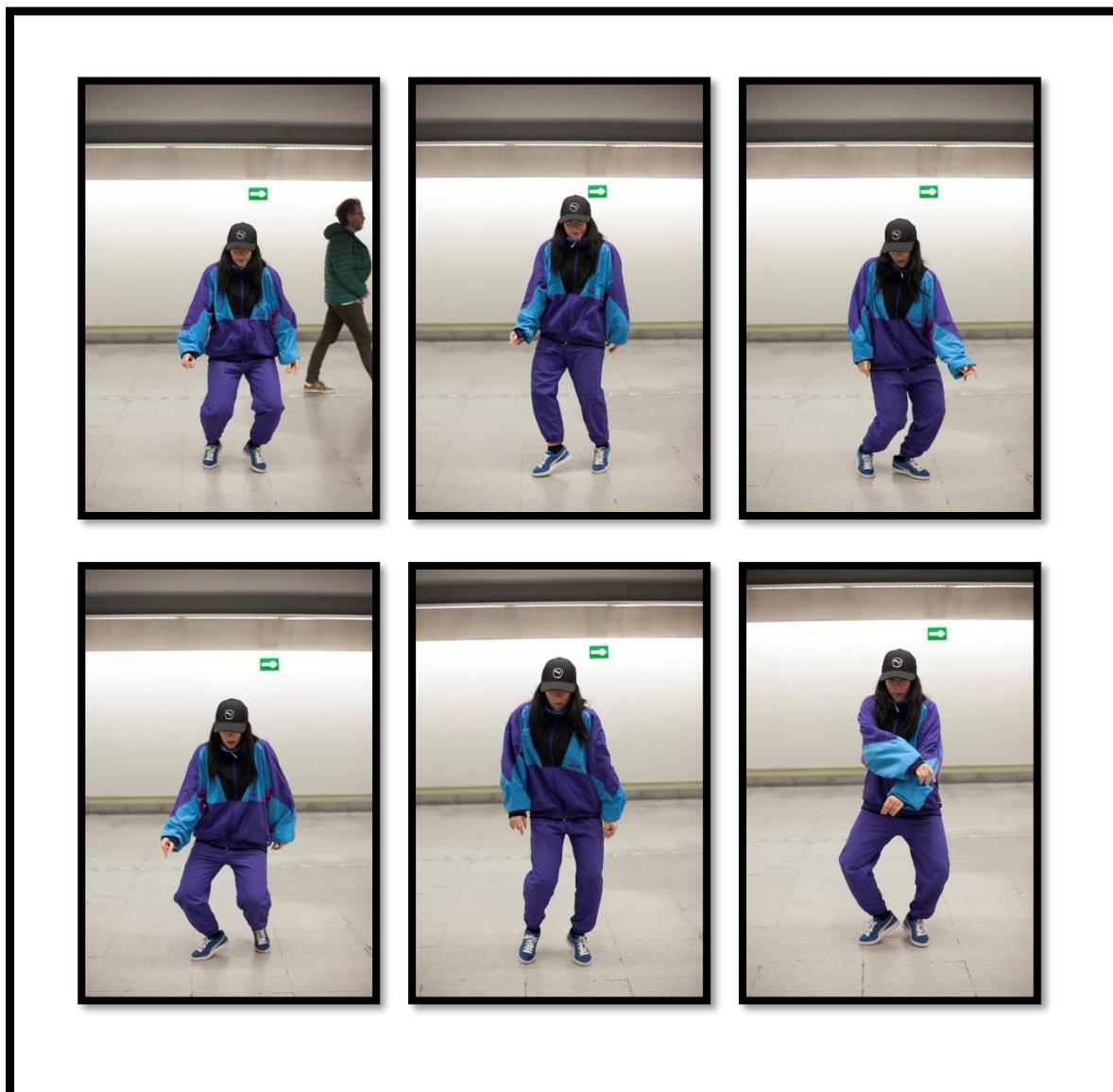


Ilustración 234. *Walk It Out* en *freestyle hip hop*.

NOMENCLATURA DE PASOS REFERENTES EN EL LENGUAJE CORPORAL DEL DANCEHALL.

En el discurso dancístico del *dancehall* se visualiza que la mayoría de sus pasos se ejecutan realizando una flexión de rodillas y un balanceo de las caderas. Nos encontramos, igual que pasa en otras danzas urbanas, pasos nombrados como su propio creador, como ejemplo tenemos *Bogle*; y pasos que representan prácticas cotidianas como *Looking for something* (buscando algo) o apropiaciones de la imagen como ejemplo *Butterfly* (que recrea el movimiento de las alas de una mariposa) o *puppy tail* (que recrea el movimiento de cola de un perro). Al tratarse de una danza social, el número de pasos crece exponencialmente con cada práctica que el danzante quiera realizar. Aquí se muestran los pasos básicos del discurso divididos en dos apartados; en el primero, se presentan los pasos cotidianos que representan las prácticas cotidianas de la vida jamaicana y pueden ser bailados tanto por el hombre como por la mujer (conocidos como *male steps*). En el segundo, el *dancehall queen*, se presentan los pasos bailados exclusivamente por las mujeres (conocidos por *female steps*).

En *dancehall* nos encontramos con pasos básicos como:

Badda Wave, Bogle, Business, Looking for Something, Pree Dem, Sesame Street y Willy Bounce.

En *dancehall queen* nos encontramos con pasos básicos como: *Bubble, Bruk Back, Butterfly, Cuatri Booms, Guetto Gyal Wine, Gogo Wine, Good Shine, Hardcore, Kick out your foot, Puppy Tail, Pussy Wine, Tender Touch, Tip Tait y Wine.*

Para ilustrar los pasos dancísticos se ha requerido la colaboración de los bailarines Rafa Ponferrada (Redvolcon) y de Magalí Jou. Para visualizar el discurso más ampliamente se accede a un listado de tutoriales a través del siguiente enlace web:

https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+dancehall

En *dancehall*: se encuentran pasos bailados por hombres y mujeres indistintamente. Suelen reproducir prácticas cotidianas y se relacionan con el danzante que los creó.

1. *Badda Wave*

Descripción del paso dancístico. Creado por Raddy Rich de la *crew* Elite team. Muestra el carácter de “chico malo”. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Con las piernas semijuntas se golpea con la punta del pie derecho el suelo a la vez que uno de los brazos (con los puños cerrados) flexionado, roza el otro que está estirado hacia delante (el brazo se moviliza desde el hombro hasta la mano). Este movimiento se repite cuatro veces, cambiando consecutivamente los brazos.
- b) Se eleva una de las piernas flexionada por las rodillas junto con los dos brazos que se dirigen hacia arriba semiestirados.
- c) Se bajan los brazos y se dan cuatro o seis pequeños pasos hacia delante, apoyando el peso en la punta de los pies y con las piernas flexionadas. La espalda se descoloca hacia detrás y se mueve ondeante con los pasos (simulando el movimiento ondulatorio del agua).
- d) Se repiten los movimientos “b” y “c” (cambiando la dirección de las diagonales). (dos veces)
- e) Se repite el movimiento “b” y “c” cambiando la dirección de los pasos que, esta vez, dibujan la trayectoria de un círculo.
- f) Se repiten los movimientos “b” y “c” pero esta vez el paso 3 se mantiene en el sitio y el movimiento del torso además hace una flexión lateral iniciada por la cabeza (dos veces).



Ilustración 235. Badda Wave en dancehall.

2. *Bogle*

Descripción del paso dancístico. Representa al mítico y fundador de *dancehall* Bogle. Se suele llevar botas de motero para representar el paso y recordarlo. Se compone de los siguientes movimientos:

Con las piernas abiertas y semiflexionadas, con el peso apoyado en la punta de los pies, se avanza manteniéndolas abiertas y rotando la cadera repetidamente haciendo que las rodillas miren hacia dentro y hacia fuera del cuerpo. Los brazos se mantienen altos y se flexiona a la voluntad del danzante los codos y las manos a ritmo musical. El torso tiende a estar hacia detrás en todo momento.



Ilustración 236. *Bogle* en *dancehall*.

3. *Business*

Descripción del paso dancístico. Es de las primeras secuencias dancísticas de *dancehall*. Simboliza que vas caminando por la calle y alguien quiere robarte, así que te vas corriendo. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se adelanta una de las piernas hacia delante, con el cuerpo en perfil, y después vuelve a su sitio manteniendo la flexión de las rodillas, mientras los brazos se extienden hacia delante desde abajo y se dan tres pasos para cambiar la dirección se repite todo el paso 1 tres veces más cambiando la dirección del cuerpo.
- b) Se repite el movimiento “a” salvo que esta vez los brazos se extienden elevándolos primero por la cabeza (dos veces).



Ilustración 237. Movimientos “a” y “b” de *Business* en *dancehall*.

- c) Manteniendo las piernas del paso 1 se elevan los brazos desde los bolsillos poniendo las manos con forma de pistola, es decir, flexionando algunos dedos (se repite dos veces y se cambia de dirección). Se repite el paso 3 en la otra dirección.



Ilustración 238. Movimiento “c” de *Business* en *dancehall*.

- d) Se mantiene el mismo movimiento de piernas que en el paso 1 pero mirando hacia el frente, y los brazos van hacia delante y detrás, como sacando algo de los bolsillos. Cuando se hace el cambio de dirección se eleva uno de los codos y se flexiona el torso hacia la dirección del giro del cuerpo.
- e) Se repite el movimiento “d” mirando de espaldas.



Ilustración 239. Movimientos “d” y “e” de *Business* en *dancehall*.

4. *Looking for something*

Descripción del paso. Creado por Alex y Rafa Ponferrada (Redvolcon). Simboliza el hecho de buscar algo que está perdido. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se flexiona una de las piernas para lanzarla hacia el lateral y recogerla luego con otra flexión de rodillas. Reposa en el suelo con las piernas abiertas y semiflexionadas. La cadera se balancea con el movimiento y los brazos se mantienen próximos al cuerpo. La mirada se dirige hacia la pierna que se libera.
- b) Se repite el movimiento “a” con la otra pierna.

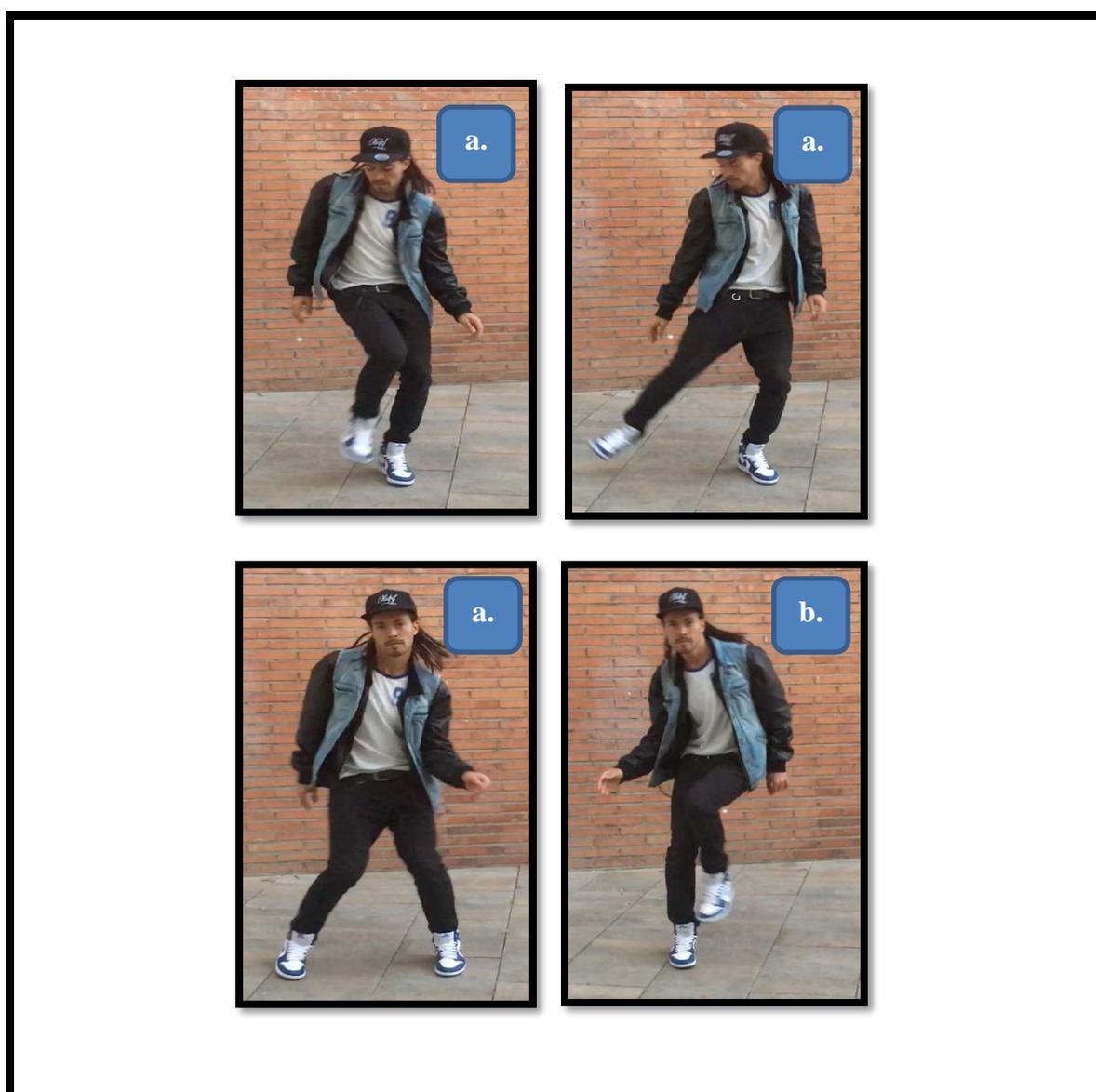


Ilustración 240. Movimiento “a” y “b” de *Looking for Something* en *dancehall*.

- c) Se realizan tres pasos hacia delante dibujando un círculo en el aire, es decir, rotando la cadera dando sensación de movilidad a la flexión de rodillas. Los brazos se extienden, hacia delante el opuesto a la pierna que avanza y hacia atrás el otro, en la transición se acercan al cuerpo.
- d) Después del tercer paso se gira para cambiar la dirección en el otro sentido y repetir de nuevo el movimiento “c”.

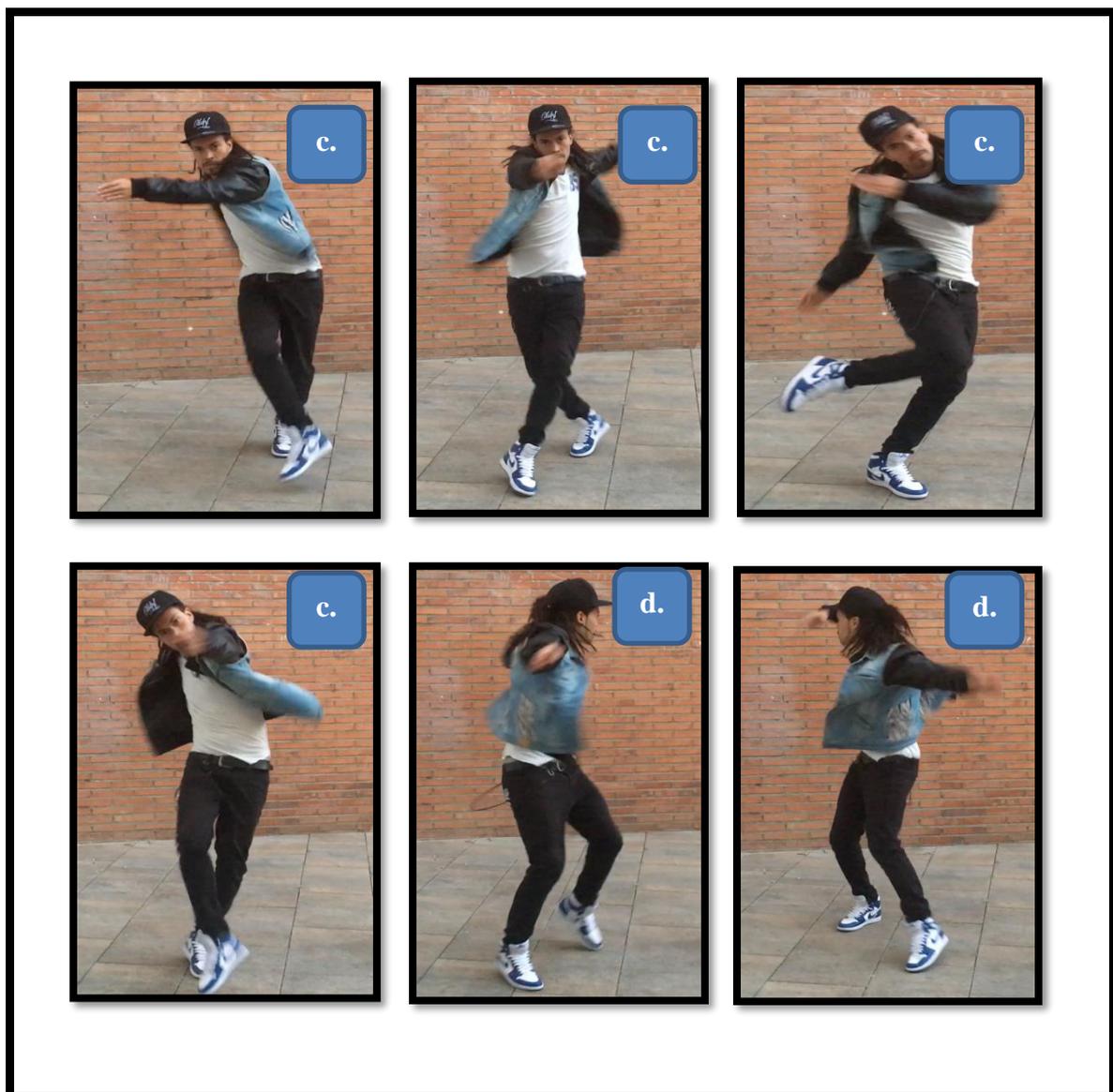


Ilustración 241. Movimientos “c” y “d” de *Looking for Something* en *dancehall*.

5. *Pree Dem*

Descripción del paso. Creado por Ravers Clavers para la canción del cantante jamaicano Ding Dong. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se salta con ambas piernas y se recibe el salto con las dos flexionadas. Los brazos se mantienen estirados por encima de la cabeza.
- b) Se realizan tres pasos hacia atrás manteniendo las rodillas flexionadas mientras los brazos se mueven hacia los lados con cada paso que se da.

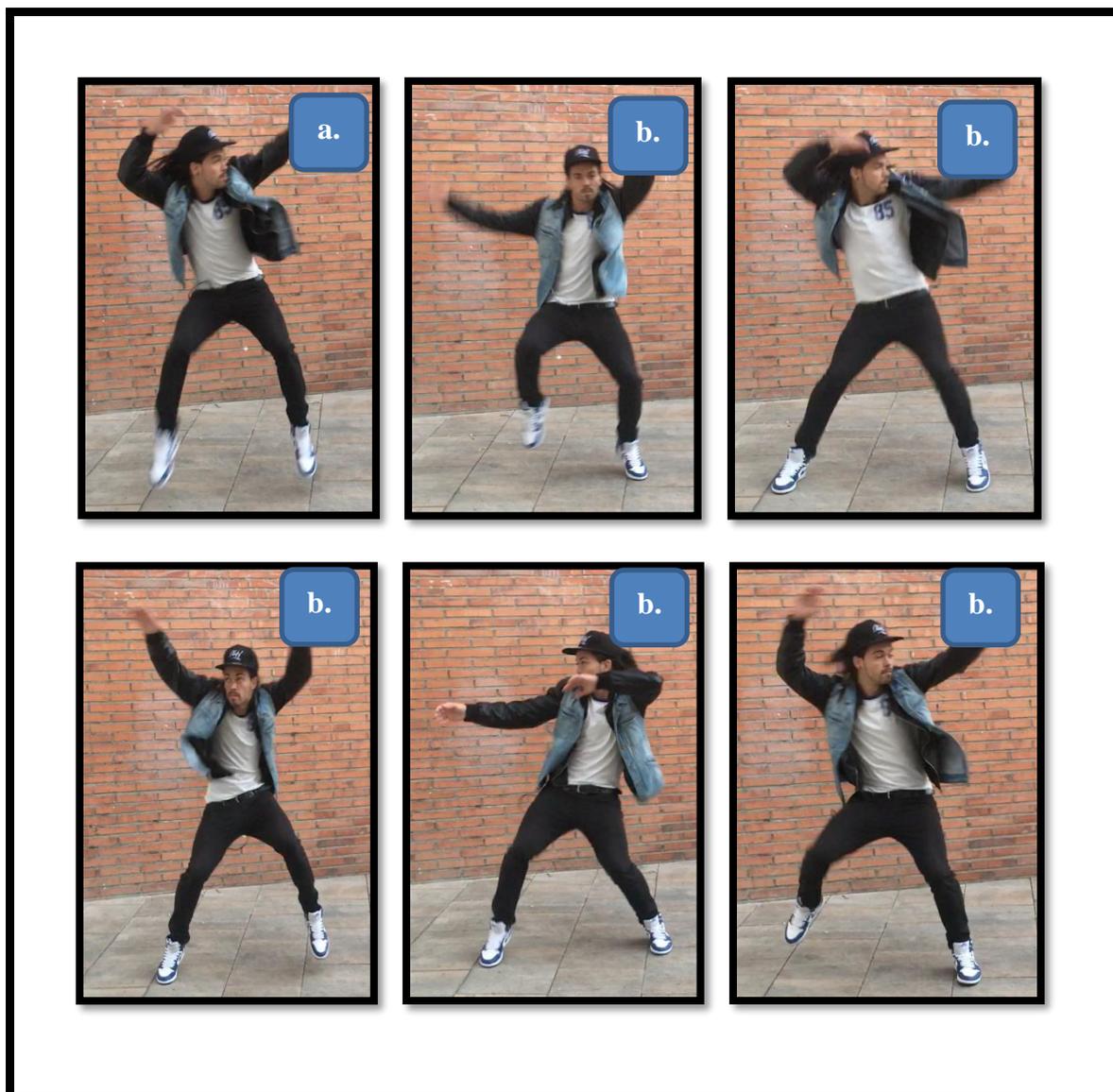


Ilustración 242. *Pree Dem* en dancehall.

6. *Sesame Street*

Descripción del paso: Creado por Bogle y se baila con la canción de *Elephant man*. El danzante apoya el peso de su cuerpo en la punta de sus pies. Se compone de los siguientes movimientos:

Con las piernas flexionadas se entreabiertas se junta una de ellas para flexionarla y abrirla hacia el lateral, cambiando el peso del cuerpo. El torso, que está flexionado hacia delante, se mueve hacia los laterales ayudado por la progresiva extensión de uno de los brazos (mientras el otro brazo permanece estirado hacia la otra dirección). La cabeza se dirige hacia el brazo que se extiende. Este movimiento se repite (a la derecha, a la izquierda, y dos veces a la derecha) luego empezando por el otro lado.



Ilustración 243. *Sesame Street* en dancehall.

7. *Willy Bounce*.

Descripción del paso. Creado por Bogle en honor a su amigo Willie Haggart, miembro de la *crew* Black Roses. Se compone de los siguientes movimientos:

Las piernas se presentan semiflexionadas. Una de las piernas se abre al lateral, basculando la pelvis de atrás a adelante. La pierna que se ha abierto golpea el suelo con la punta de pie con otro movimiento de pelvis. Los brazos flexionados por los codos se dirigen hacia delante y hacia el lateral respectivamente. Se repite todo hacia el otro lado.



Ilustración 244. *Willy Bounce* en *dancehall*.

En *Dancehall Queen*: se representan pasos que recrean prácticas cotidianas e imágenes. Se baila exclusivamente por las mujeres y se moviliza exageradamente el movimiento de las caderas.

1. *Bubble*

Descripción del paso. Simboliza el acto de explotar burbujas en el aire. Se compone de los siguientes movimientos:

Las piernas están abiertas y muy flexionadas. Los brazos reposan en las rodillas. El torso se estira y se contrae mientras la cadera dibuja un círculo en el espacio de forma lenta.



Ilustración 245. *Bubble* en *dancehall queen*.

2. *Bruck Back*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Las piernas están abiertas y muy flexionadas. Los brazos reposan en las rodillas. Se eleva el talón de uno de los pies mientras se flexiona, y estira el torso, mientras la pelvis bascula hacia delante y hacia detrás soltando las nalgas.
- b) Se repite elevando el otro talón.

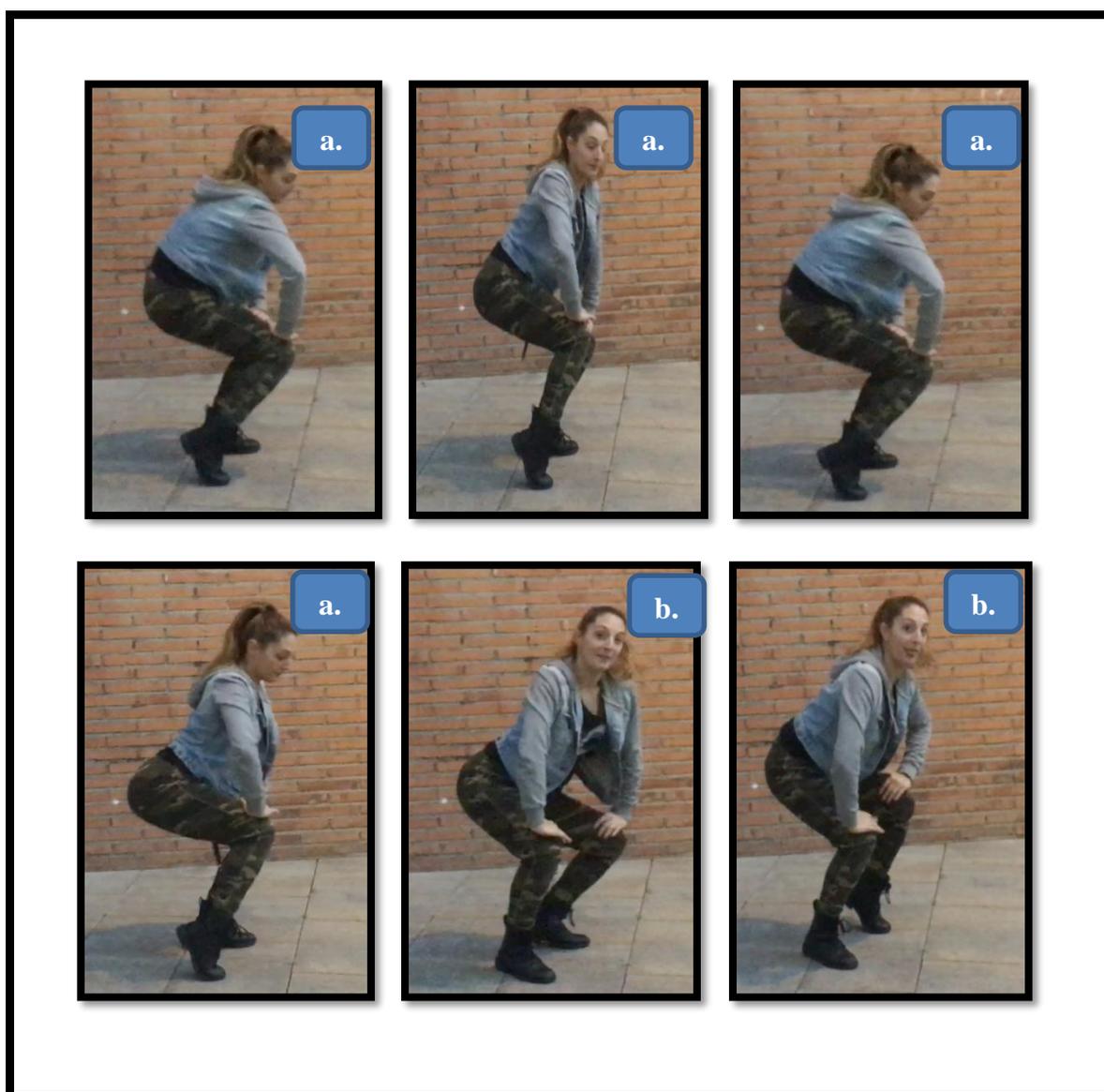


Ilustración 246. *Bruck Back* en *dancehall queen*.

3. *Butterfly*

Descripción del paso. Recrea el movimiento de aleteo de una mariposa. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Las piernas están abiertas y muy flexionadas. Los brazos acompañan el movimiento libremente. Se rota la articulación de la cadera de forma que las rodillas miran hacia dentro y hacia fuera del cuerpo consecutivamente. A la vez la pelvis bascula hacia delante y hacia detrás continuamente.
- b) Una variante de este paso es rotando sólo una pierna.



Ilustración 247. *Butterfly* en *dancehall queen*.

4. *Cuatri Booms*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Las piernas se mantienen semijuntas mientras una se flexiona elevando el talón del suelo, se hace un pequeño rebote estirando y flexionando las piernas. Uno de los brazos roza dos veces la frente de la danzante.
- b) Manteniendo el mismo movimiento en las piernas, pero cambiando de peso, la mano golpea suavemente dos veces los genitales de la danzante.
- c) Manteniendo las piernas de igual forma se cruzan los brazos
- d) Manteniendo las piernas de igual forma se eleva un antebrazo y con un dedo extendido se señala dos veces hacia el frente.



Ilustración 248. *Cuatri Booms* en dancehall queen.

5. *Gogo Wine*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se apoya el peso del cuerpo en la punta de los pies, las piernas se flexionan por las rodillas que miran hacia dentro y hacia fuera continuamente mientras la pelvis bascula hacia delante, y hacia detrás, y el torso se flexiona y contrae con el movimiento de los brazos, éstos pueden ir pegados por los codos al cuerpo.
- Una variante es que los brazos se extienden hacia arriba.
- Otra variante es que la danzante se acuclille manteniendo brazos y movimientos de piernas anteriores.

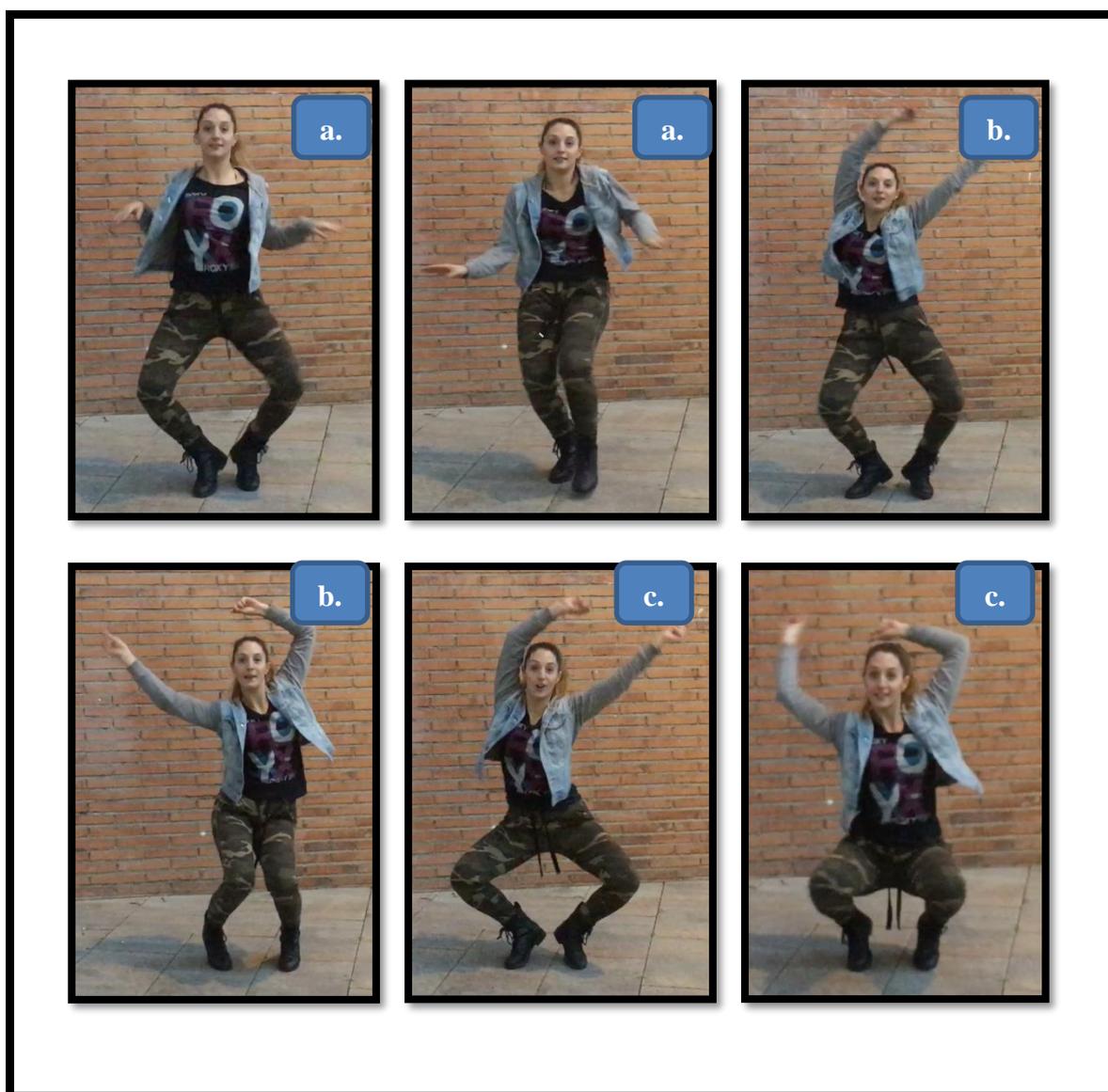


Ilustración 249. *Gogo Wine* en *dancehall queen*.

6. *Good Shine*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Con las piernas abiertas se eleva una de las piernas (y luego reposa en el suelo) mientras se extiende el brazo hacia el lateral y se aprieta luego con el puño hacia el vientre.
- b) Se repite hacia el otro lado.
- c) Se estiran las piernas y se elevan los brazos por encima de la cabeza dibujando un remolino.
- d) Se flexionan las rodillas y se ondula el torso desde la cabeza hasta la pelvis (que bascula de atrás hacia delante) mientras los brazos se apoyan en los muslos.

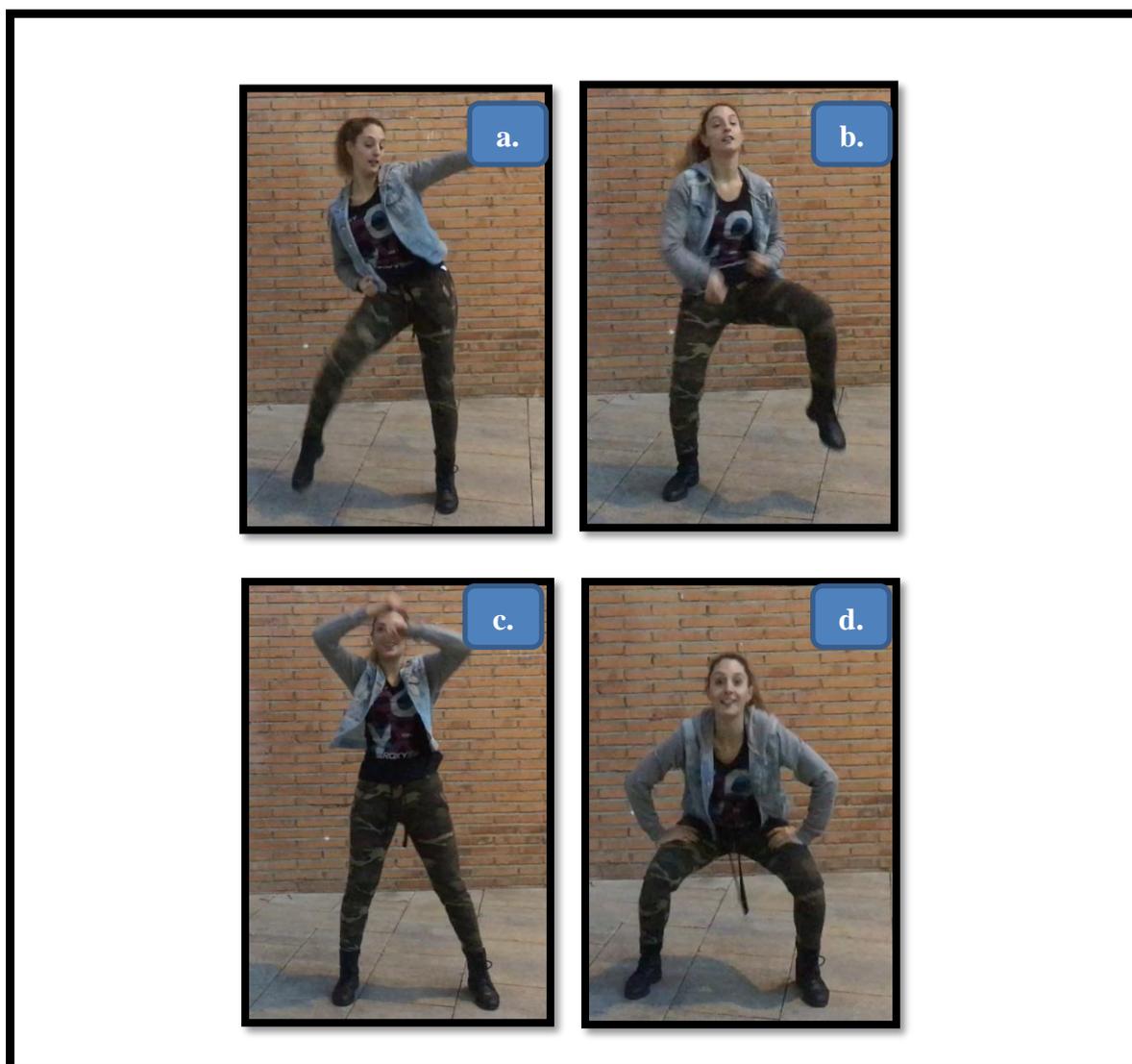


Ilustración 250. *Good Shine* en *dancehall queen*.

7. Guetto Gyal Wine

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

Con las piernas abiertas y flexionadas rota la cadera consecutivamente quedando las rodillas hacia dentro y hacia fuera mientras uno de los brazos golpea suavemente la cabeza. El peso del cuerpo en la rotación se mantiene en la punta de una pierna y en el talón de la otra, y así sucesivamente.



Ilustración 251. Paso *Guetto Gyal Wine* en *dancehall queen*.

8. *Hardcore*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Con las piernas abiertas se hace la elevación de una de las piernas (y luego golpea el suelo) mientras los brazos se dirigen desde detrás del cuerpo hasta delante manteniendo los puños cerrados. El torso hace una extensión y flexión hacia delante basculando también la pelvis.
- b) Se suben los brazos por encima de la cabeza haciendo un remolino con las manos mientras la pelvis sigue basculando hacia delante y hacia detrás.
- c) Se cogen ambas manos por encima de la cabeza manteniendo la basculación de la pelvis.
- d) Se flexionan las rodillas y se apoyan las manos en los muslos con el mismo movimiento de pelvis que en los anteriores pasos.

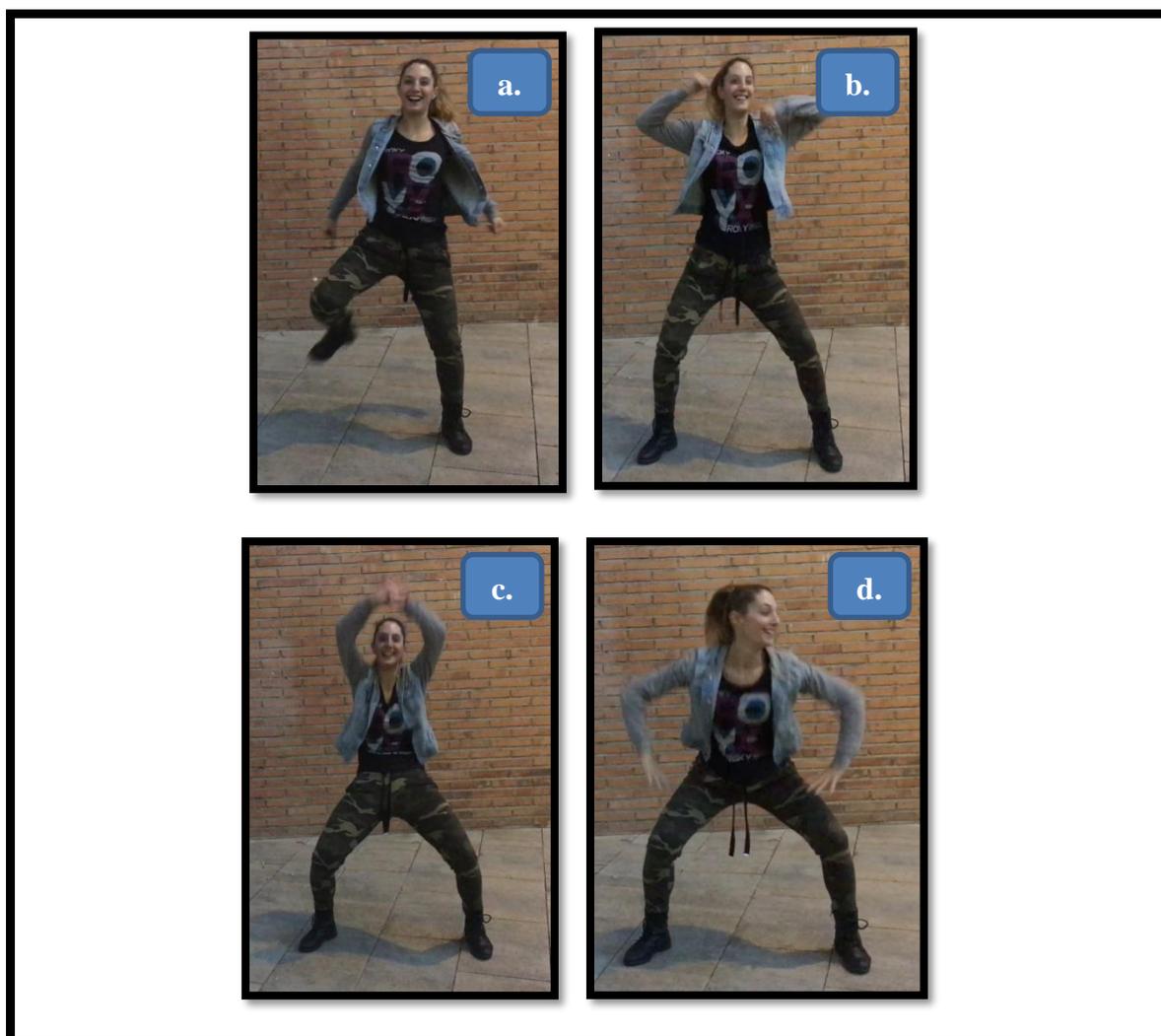


Ilustración 252. *Hardcore* en *dancehall queen*.

9. *Kick out your foot*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Con las piernas abiertas se hace una elevación de una de las piernas con la rodilla mirando hacia dentro.
- Cuando la pierna está arriba rota la cadera quedando la rodilla mirando hacia fuera mientras se eleva el brazo contrario.
- La pierna reposa en el suelo y se repite hacia el otro lado.



Ilustración 253. *Kick out your foot* en dancehall queen.

10. *Puppy Tail*

Descripción del paso. Simula el movimiento de cola de un perro cuando está feliz. La mujer mueve la cadera de lado a lado, o en círculos, basculando la pelvis en todas las direcciones. Se compone de los siguientes movimientos:

Las piernas están abiertas y muy flexionadas. Los brazos reposan en las rodillas. El torso se mantiene inclinado hacia delante mientras la pelvis bascula hacia delante, hacia detrás y/o hacia los lados, pudiéndose dibujar círculos o líneas con la cadera.

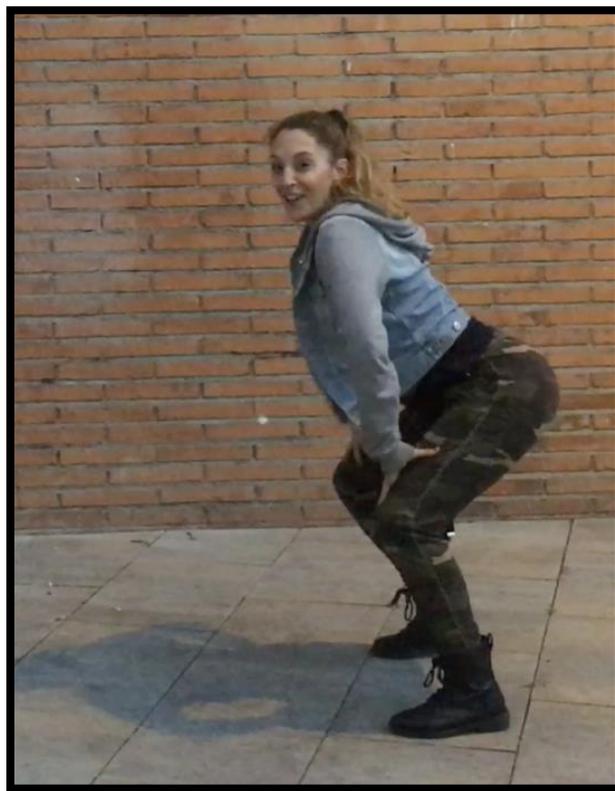


Ilustración 254. *Puppy Tail* en *dancehall queen*.

11. *Pussy Wine*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia con las piernas semijuntas y muy flexionadas con el torso en flexión hacia delante y las manos apoyadas en los muslos.
- b) Se abre una de las piernas a la vez que se bascula la pelvis dibujando círculos con la cadera y manteniendo los brazos igual que anteriormente. Se repite hacia el otro lado.

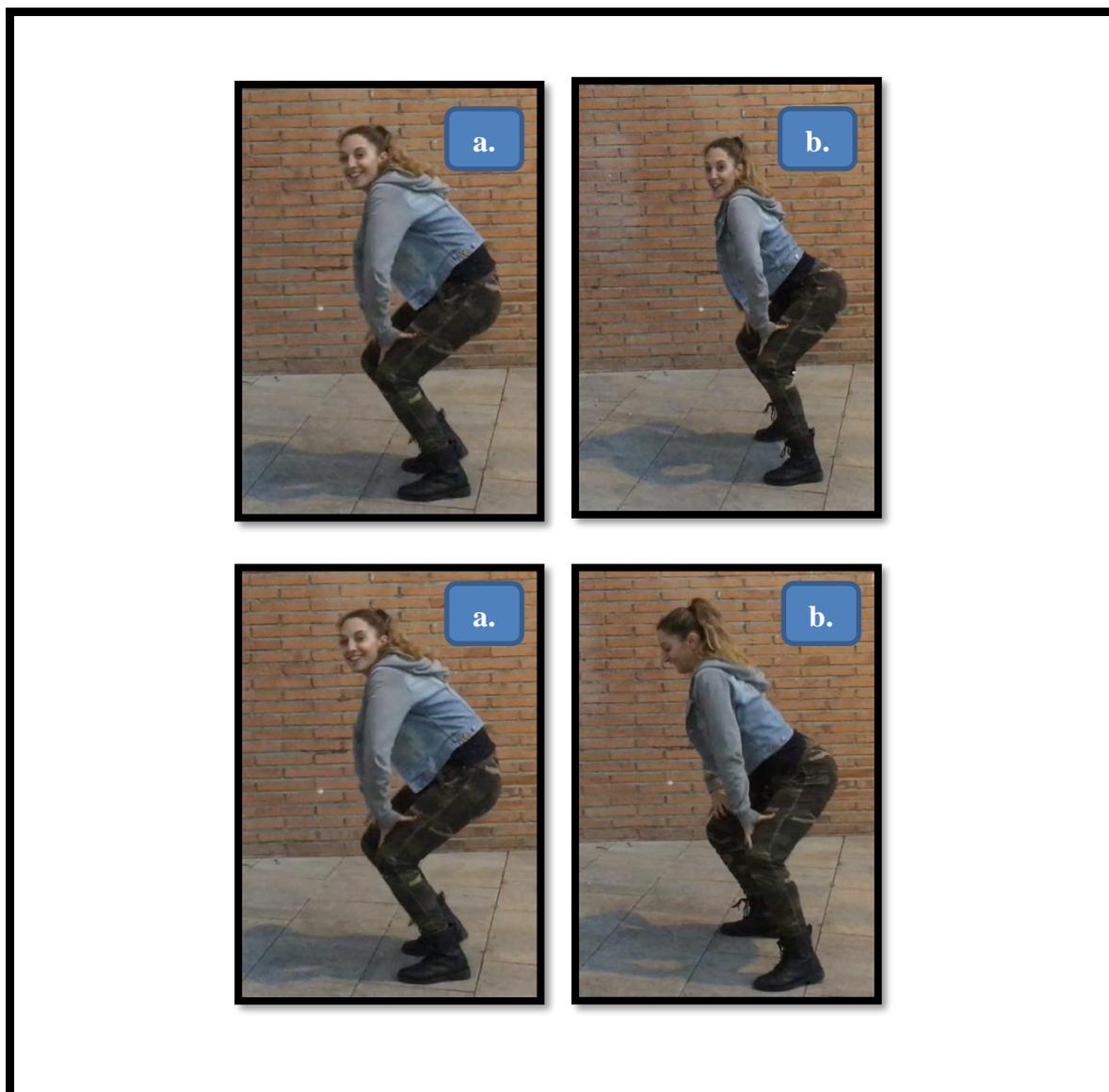


Ilustración 255. *Pussy Wine* en *dancehall queen*.

12. *Tender Touch*

Descripción del paso. Este paso presenta variaciones bajo una misma nomenclatura.

La primera versión se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se inicia con una flexión e hiperextensión de la espalda llevando las manos hacia el pecho y manteniendo el talón de una de las piernas elevado.
- b) Una de las manos acaricia el otro brazo que se mantiene pegado al cuerpo, de abajo hacia arriba.

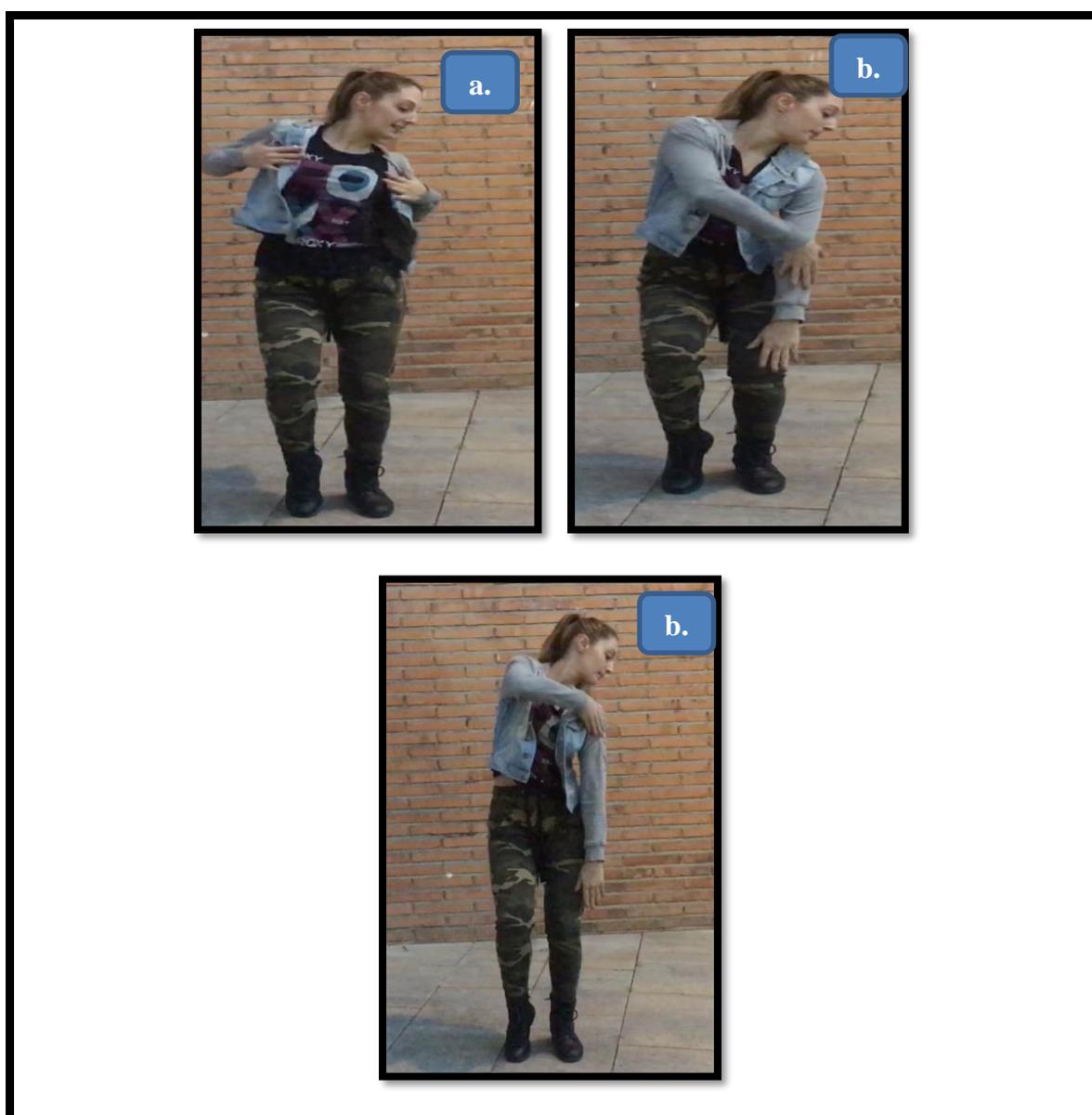


Ilustración 256. *Tender Touch* (1ª versión) en *dancehall queen*.

La segunda versión se compone de los siguientes movimientos:

- a) Con las piernas abiertas y flexionadas rota la cadera consecutivamente, dibujando tres círculos y quedando las rodillas hacia dentro y hacia fuera en cada uno de ellos. En cada círculo los brazos se dirigen primero a la cabeza, después se cruzan en el pecho y luego tocan los hombros.
- b) Se eleva una de las piernas, estando ambas flexionadas, mientras los brazos se mantienen próximos al cuerpo.

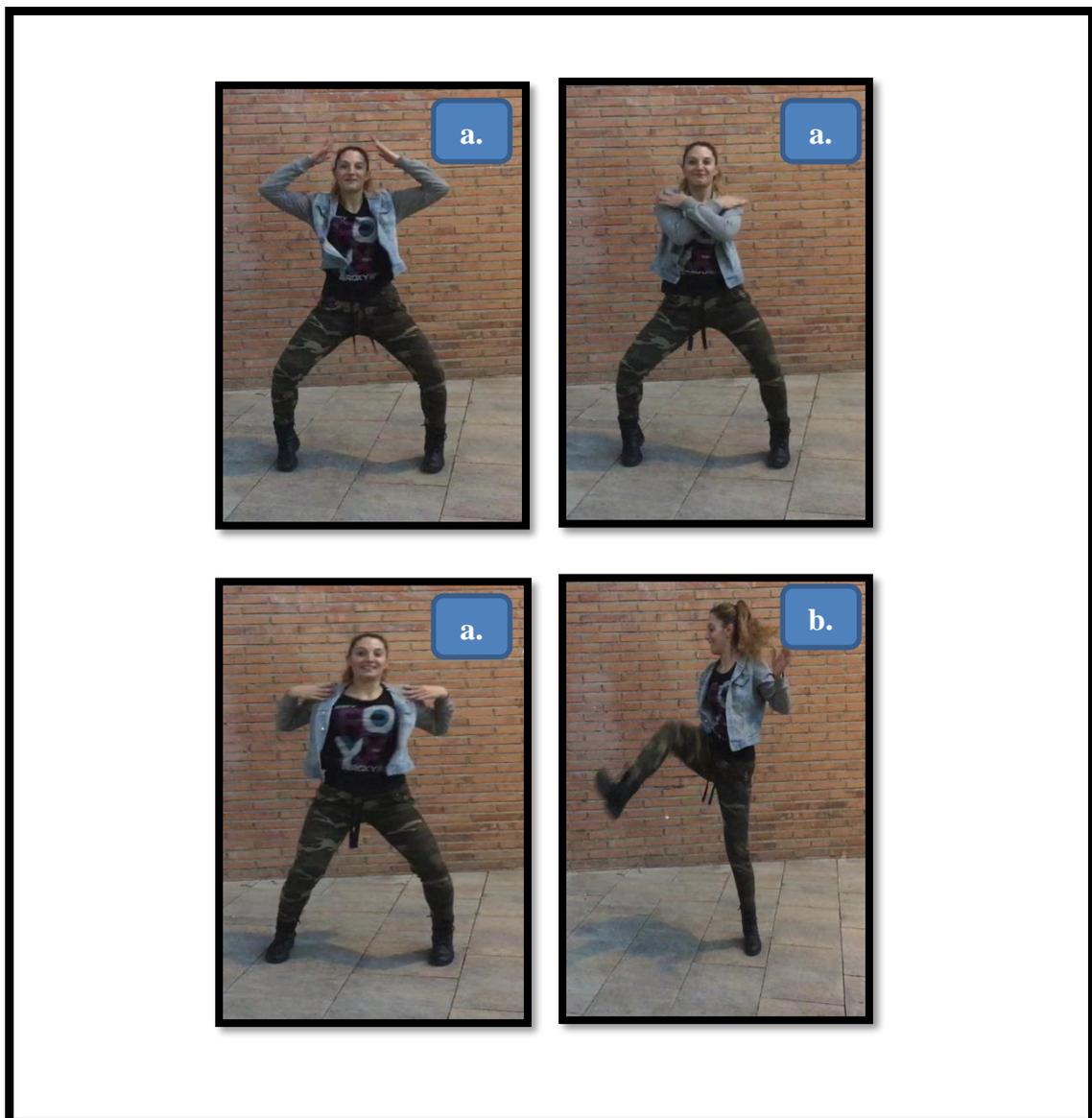


Ilustración 257. *Tender Touch* (2ª versión) en *dancehall queen*.

La tercera versión se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se flexiona una de las piernas y se posa sobre la punta del pie al lateral, quedando el cuerpo de perfil. Se eleva el brazo contrario a la pierna hacia arriba mientras el otro se encuentra próximo al cuerpo.
- b) Se bascula la pelvis dibujando círculos en la posición anterior y la mano que estaba próxima al cuerpo dibuja círculos en el muslo tocando suavemente la misma pierna.

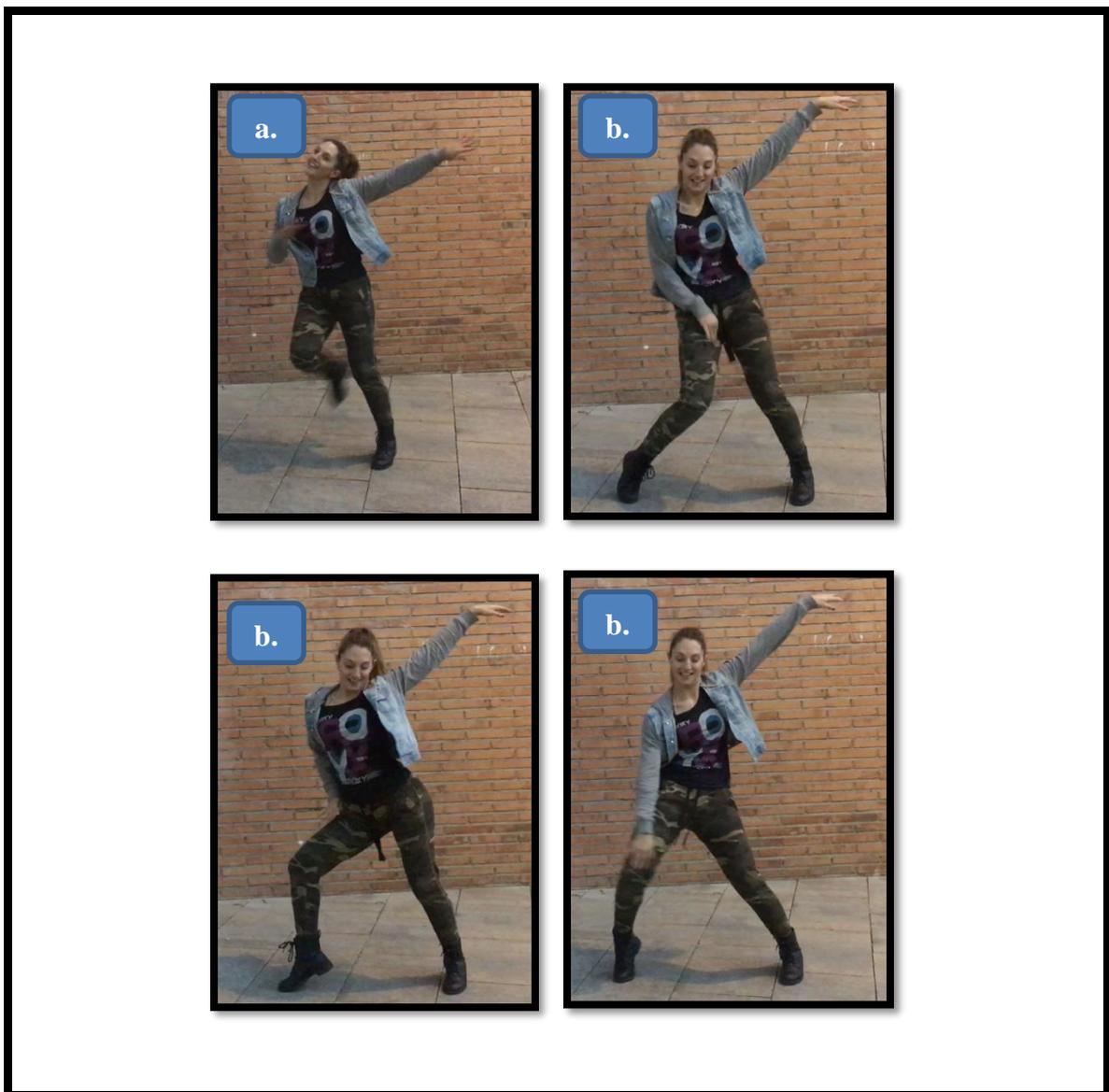


Ilustración 258. *Tender Touch* (3ª versión) en *dancehall queen*.

13. *Tip Tait*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

Se realiza un salto cayendo los dos pies al suelo y luego lo golpea uno de ellos con la punta del pie. Los brazos se mantienen estirados por encima de la cabeza.

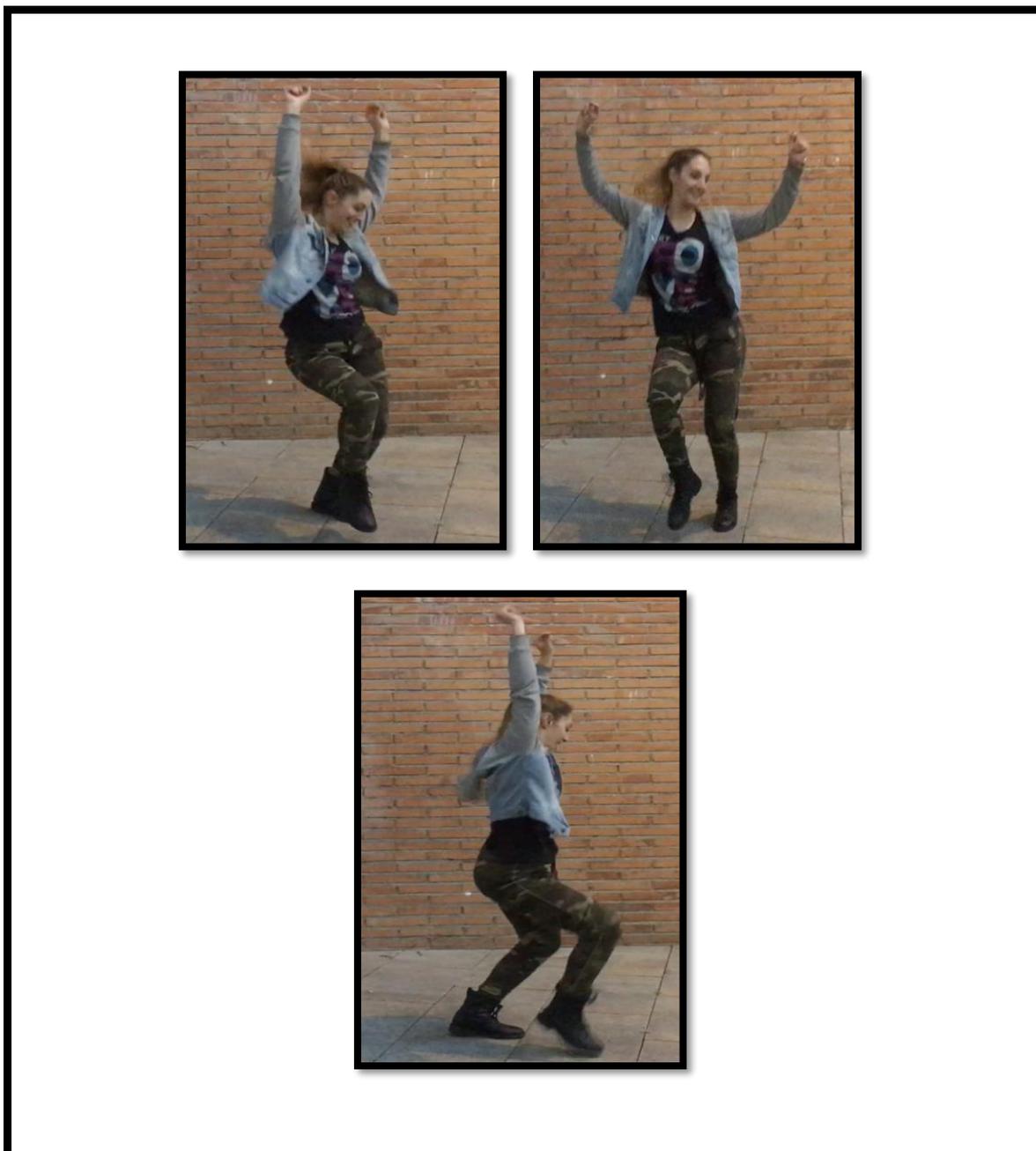


Ilustración 259. *Tip Tait* en *dancehall queen*.

14. Wine

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Con las piernas abiertas y flexionadas se apoya el peso del cuerpo en la punta de los pies. Mientras se moviliza la pelvis dibujando círculos se rotan las rodillas mirando hacia dentro y hacia fuera consecutivamente. Los brazos pueden estar cercanos al cuerpo, y se flexiona y estira la espalda movilizándola en cada círculo.
- b) Los brazos pueden estar elevados.
- c) Se puede mantener la basculación de pelvis en círculo y bajar, y subir, el cuerpo perpendicularmente al suelo.

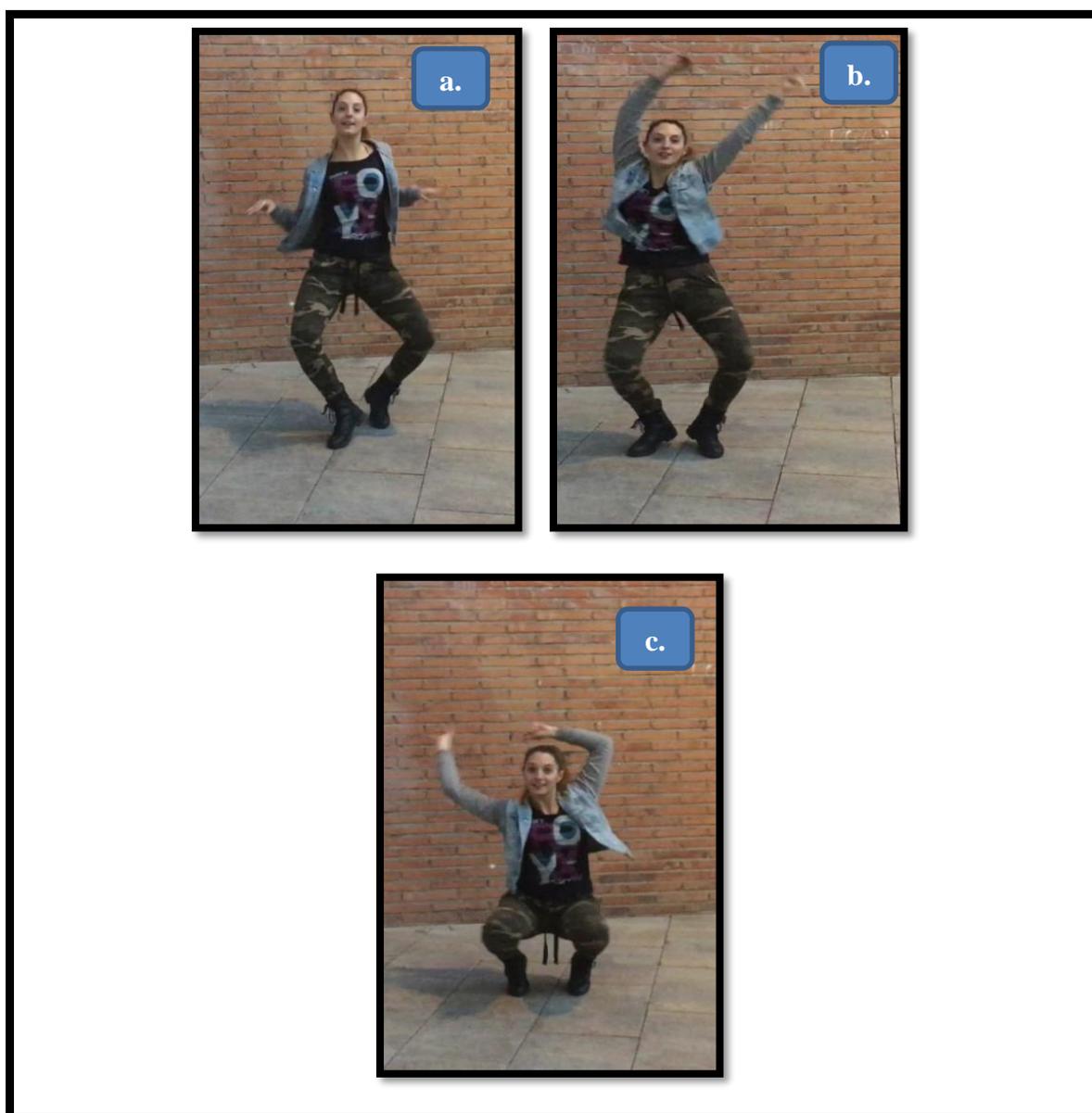


Ilustración 260. Wine en dancehall queen.

NOMENCLATURA DE PASOS REFERENTES EN EL LENGUAJE CORPORAL DEL *HOUSE*.

Una de las características más visibles en este discurso dancístico es el apoyo del peso en la punta de los pies y la utilización de los pequeños saltos en la gran mayoría de sus pasos. Parece como si el danzante “flotase” mientras baila *house*. En este estudio *nos encontramos con nombres de pasos que se repiten en otros discursos dancísticos urbanos, pero se ejecutan de forma distinta como ejemplo, el paso Pas de bourrée (Padebouré bailado en danza clásica)) o el de Roger rabbit (bailado en freestyle hip hop).* La nomenclatura de los pasos básicos que conforman este discurso son las siguientes:

African Step, Bboying, Crosswalk, Crossroad, Dolphin, Farmer, Heel Step, Heel Toe, Jack, Jack in the box, Kriss Kross, Loose Legs, Pas de Bourrée (padebouré), Roger Rabbit, Salsa Hop, Salsa Step, Scissors, Scribble Foot, Sidewalk, Skate, Stomp, Swirl, Step Up, The Train, Tip Tap Toe.



Ilustración 261. Apoyo del peso en *house*.

Para ilustrar los pasos dancísticos se ha requerido de la colaboración de la bailarina y profesora de danzas urbanas Silvia Sahuquillo, miembro de la asociación de *Hip Hop Let's Grow*. Para visualizar el discurso más ampliamente se accede a un listado de tutoriales a través del siguiente enlace web:

https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+house

1. *African Step*

Descripción del paso: El danzante apoya el peso de su cuerpo en la punta de sus pies. Se compone de los siguientes movimientos:

- En la posición inicial se mantiene las dos piernas flexionadas por las rodillas (manteniéndose así en todo el paso) y juntas. El torso está ligeramente flexionado hacia delante, y los brazos se elevan hacia delante o lados acompañando el movimiento y el ritmo musical.
- Se adelanta una de las piernas mediante un pequeño salto y seguidamente se avanza la otra, de igual forma, hasta que quedan a la misma altura
- Se retrocede una de las piernas, con otro pequeño salto, y luego la siguiente hasta volver a la posición inicial.

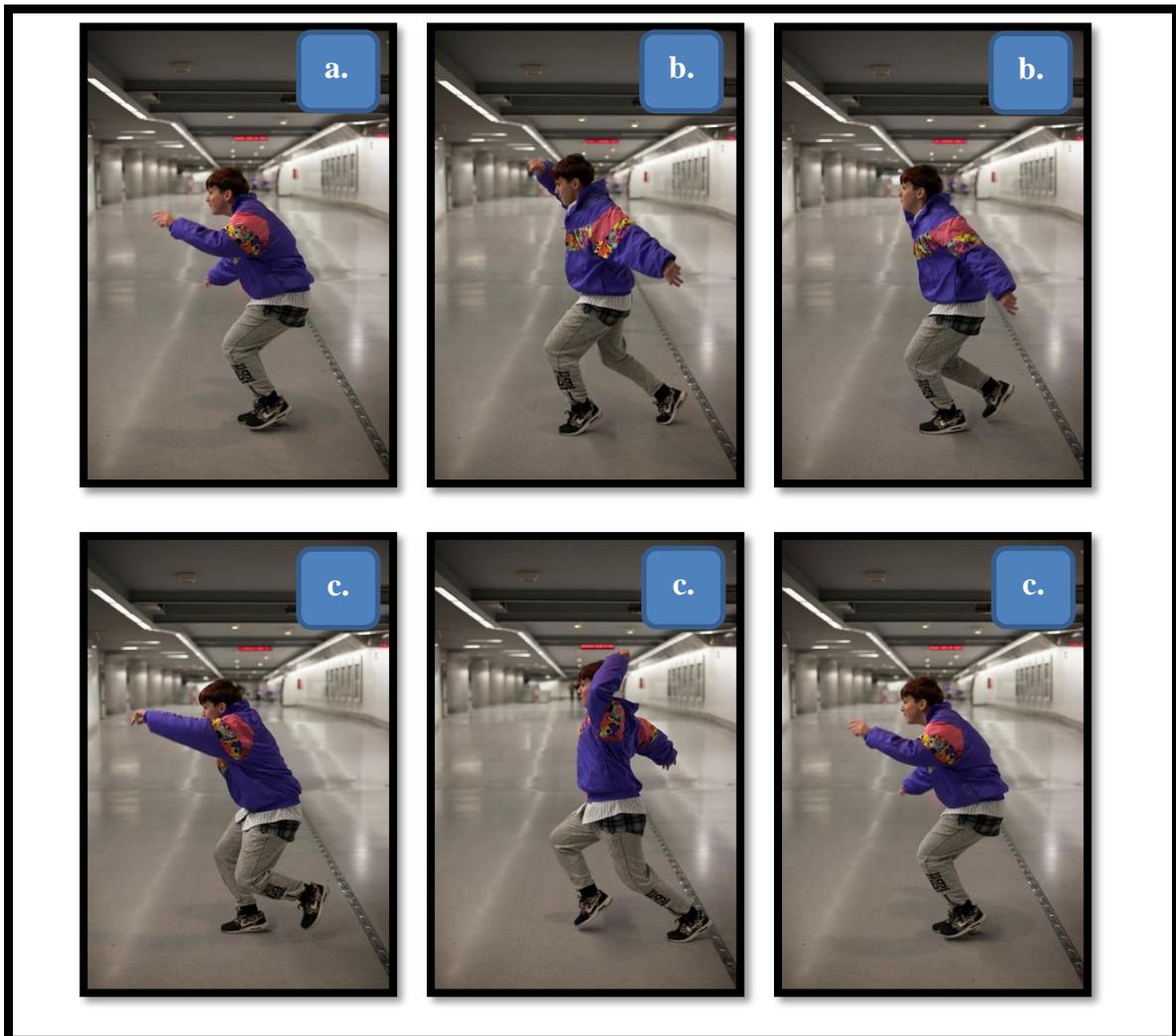


Ilustración 262. *African Step* en house.

2. Bboying

Descripción del paso: Se caracteriza por la apropiación del trabajo de pies del discurso dancístico del *breakdance*. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) En la posición inicial se mantiene las dos piernas semiflexionadas. El torso está ligeramente estirado, y los brazos se elevan libremente.
- b) Se adelanta una pierna con un pequeño salto, apoyando el peso en el pie, y se eleva flexionada la otra por detrás de la primera. El cuerpo cambia de ligeramente de dirección.
- c) La pierna que estaba elevada se apoya en el suelo mediante otro salto, quedando la otra estirada en el aire. (los movimientos “b” y “c” se repiten cuantas veces quiera el danzante).
- d) Se apoyan seguidamente una punta del pie y la otra, cruzándose por el espacio, y se vuelven a repetir los los movimientos “b” y “c”.



Ilustración 263. Bboying en house.

3. *Crosswalk*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se abre ligeramente al lateral una de las piernas y se apoya en el suelo.
- Se lanza una de las piernas (la otra pierna que en el paso anterior) hacia delante mientras se mantiene el torso semiestirado con los brazos libres en el espacio.
- Con un pequeño salto se acerca la pierna estirada a la otra cruzándola por delante.
- Se apoya la punta del pie (y luego el talón) de la pierna que estaba por delante y seguidamente la otra pierna apoya en la punta del pie (por detrás).

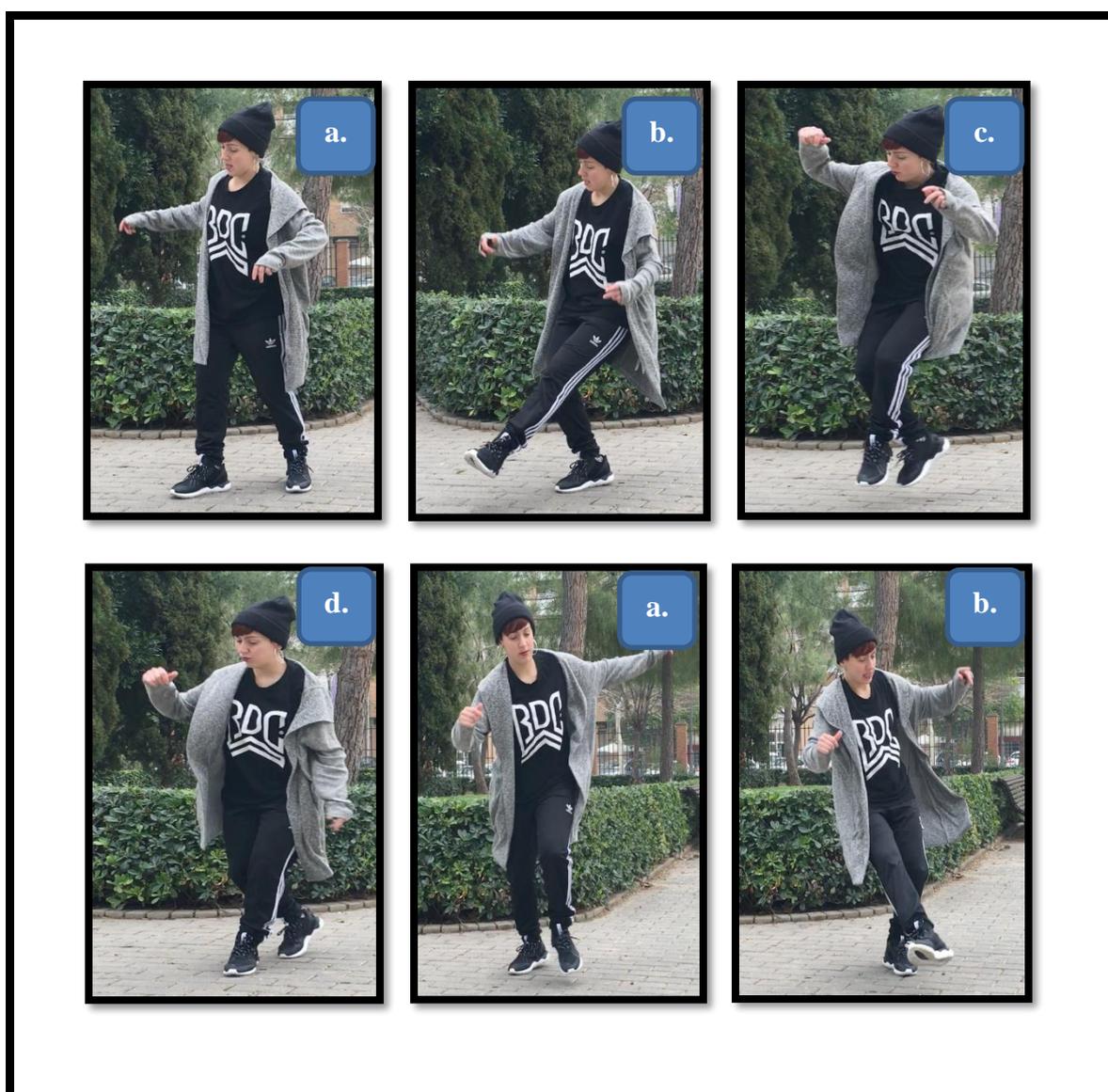


Ilustración 264. *Crosswalk en house.*

4. *Crossroad*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Con el peso del cuerpo apoyado en la punta de los pies se abre ligeramente una de las piernas al lateral y se apoya en el suelo la primera y luego la segunda.
- b) Se cruza una la primera de las piernas por delante de la otra. Los brazos se dirigen extendidos hacia ese lado.
- c) Se abre la segunda al lateral para volver a cruzar la primera, esta vez, por detrás. Y así sucesivamente.

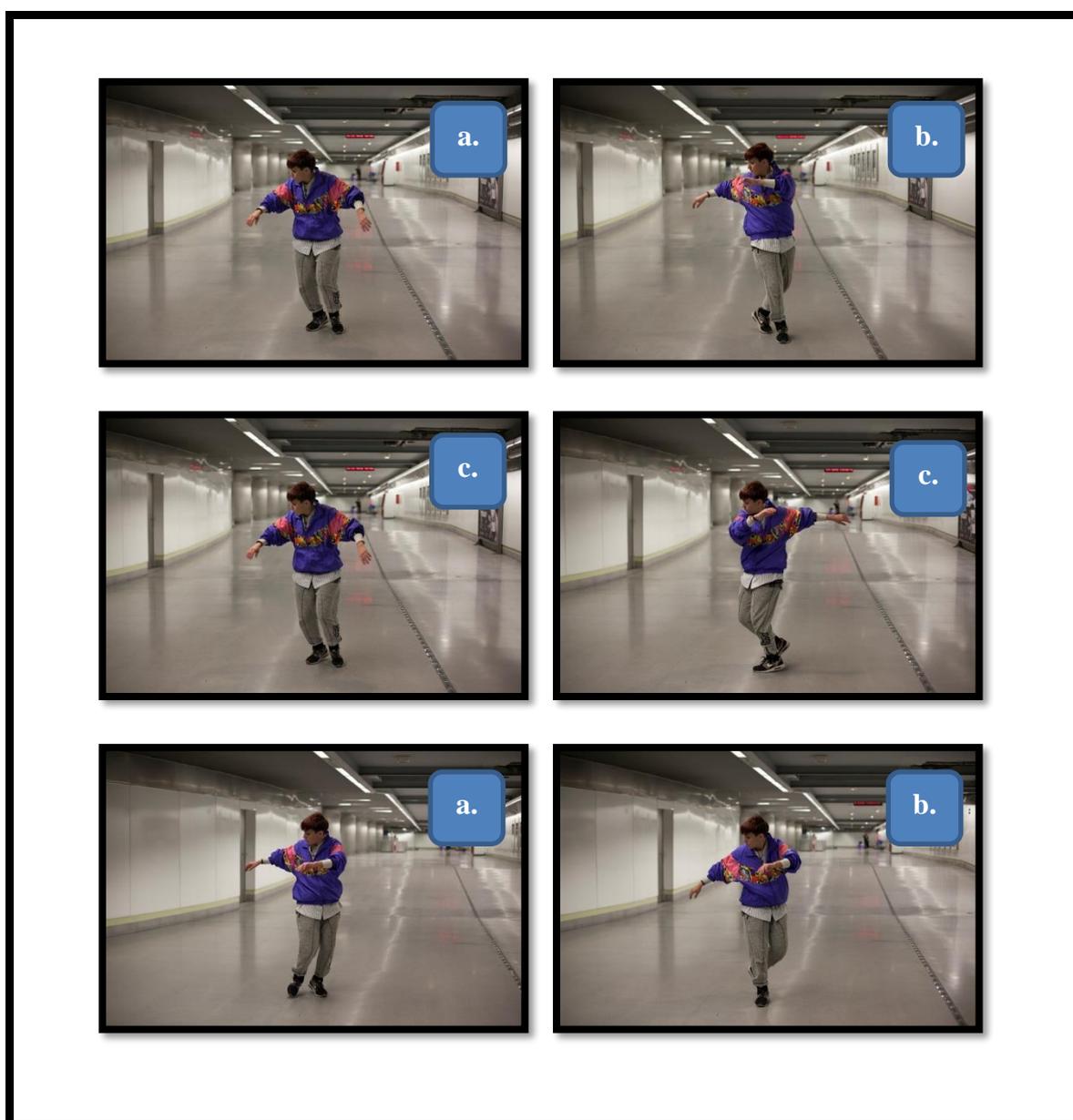


Ilustración 265. *Crossroad* en *house*.

5. *Dolphin*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Una de las piernas cruza por detrás de la otra. Se flexionan ambas piernas y se apoya el peso en entre los dos pies y la mano que corresponda con la pierna de adelante. El plano del cuerpo se flexiona en perfil.
- b) Se cambia el peso del cuerpo hacia la pierna cruzada por delante, mirando éste hacia el suelo. Se apoyan las dos manos, a la vez que se eleva la otra pierna.
- c) Se flexionan los codos llegando a rozar casi la cara en el suelo.
- d) Se eleva el torso, flexionando la espalda, y estirando los codos, a la vez que se juntan las piernas en el suelo.

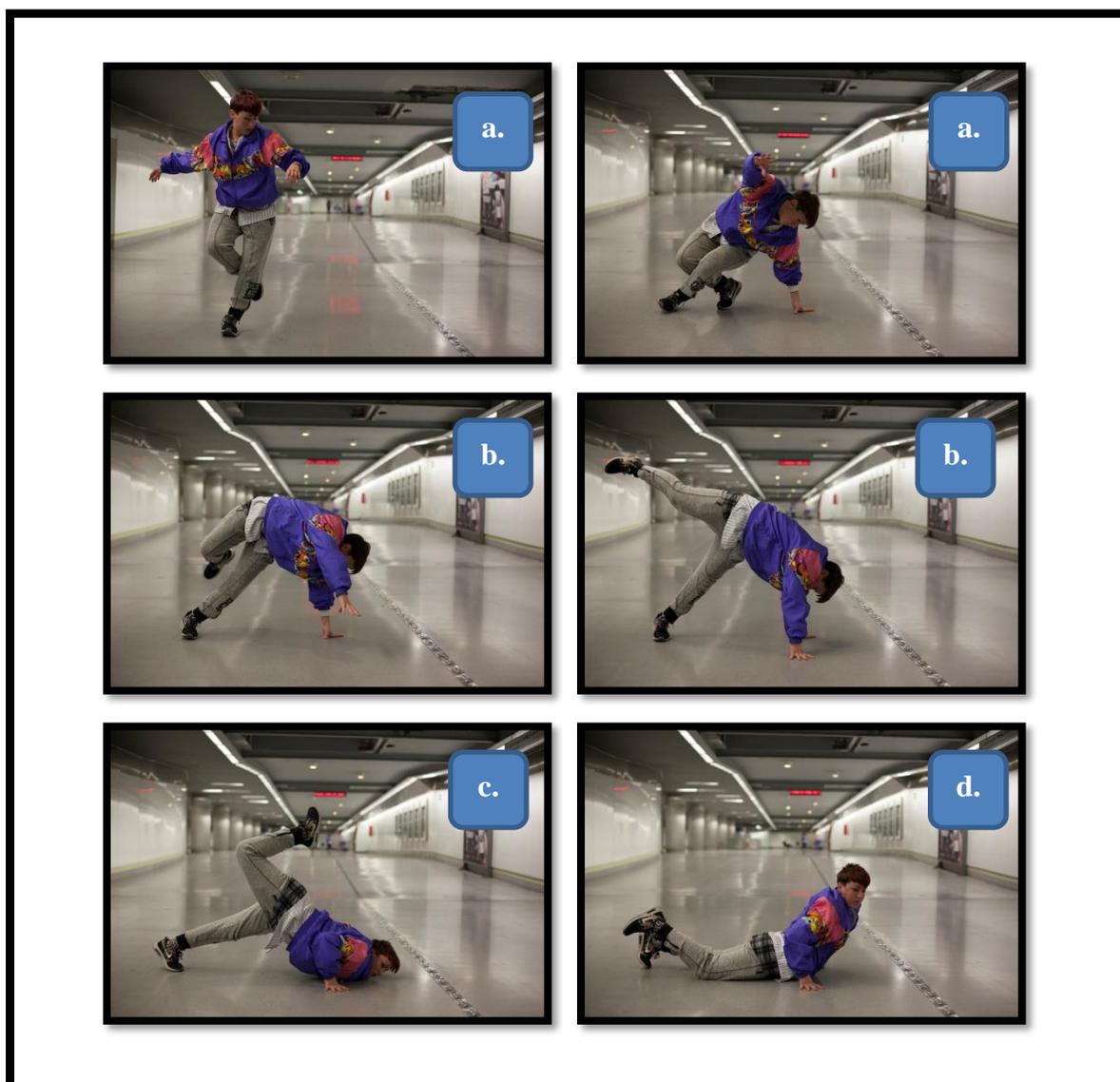


Ilustración 266. *Dolphin en house.*

6. *Farmer*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se eleva una de las rodillas y se realiza un pequeño salto. Los pies que apoyan en el suelo lo hacen mayormente en la punta. Los brazos se mueven libremente al ritmo musical.
- b) El acento musical acentúa la recepción del salto con el apoyo de la punta del pie.

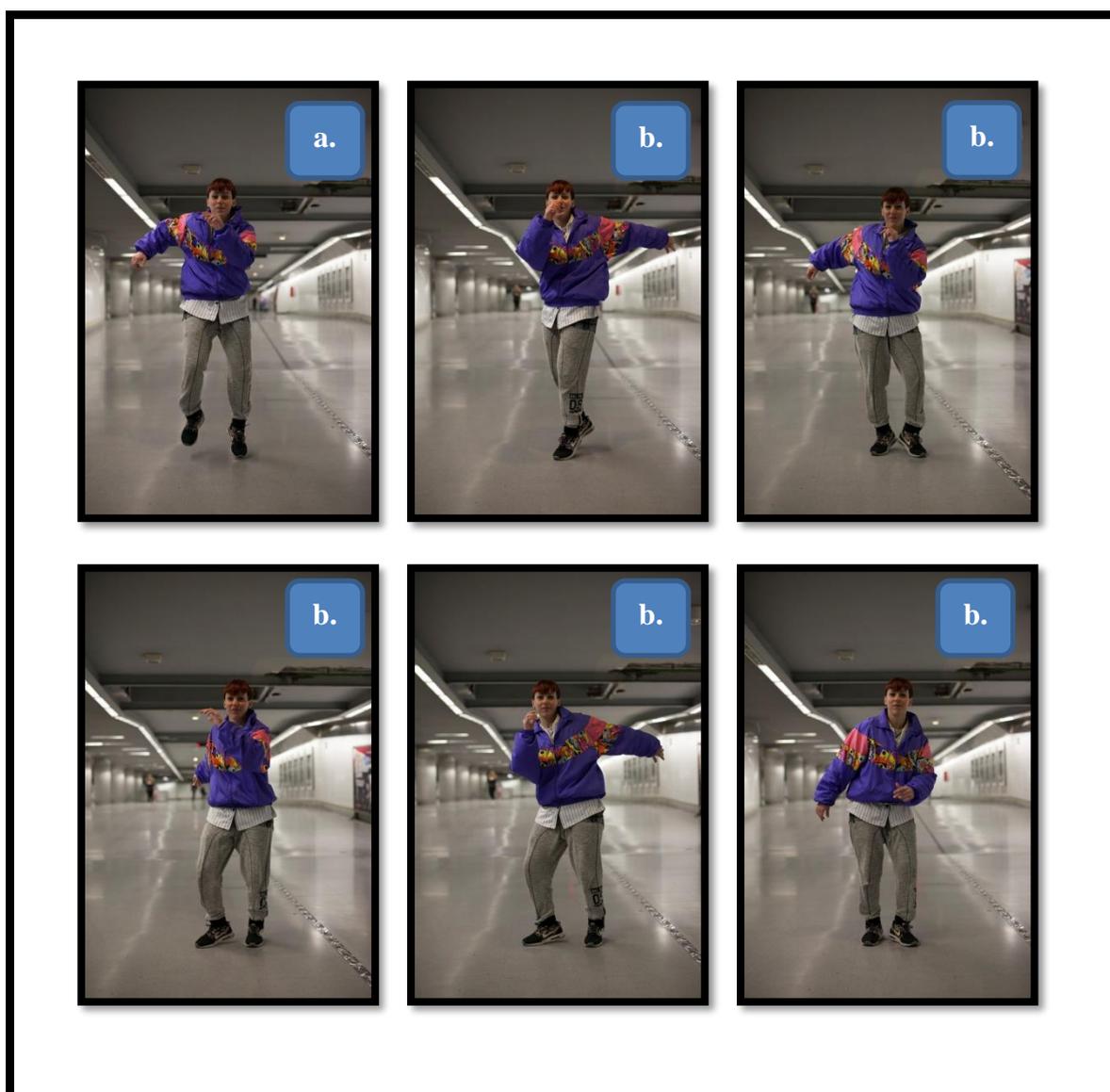


Ilustración 267. *Farmer en house.*

7. Heel Step

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se inicia con los pies juntos y apoyando el peso del cuerpo en la punta de los pies.
- Se adelanta una de las piernas y se apoya por el talón mediante un rebote (flexionando y estirando rodillas).
- La pierna adelantada vuelve a su sitio (movimiento “a”) y se adelanta la otra igual que en el movimiento “b”.



Ilustración 268. Heel Step en house.

8. *Heel Toe*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se adelanta una de las piernas y se apoya por el talón cruzada por delante mientras la otra pierna se apoya por la punta del pie. Se gira la cintura, cambiando las piernas de plano direccional. El torso va hacia delante y detrás acompañando el movimiento.
- b) Se salta y se realiza un cambio de peso, quedando en la recepción como en el movimiento “a” pero con la otra pierna, y así sucesivamente.

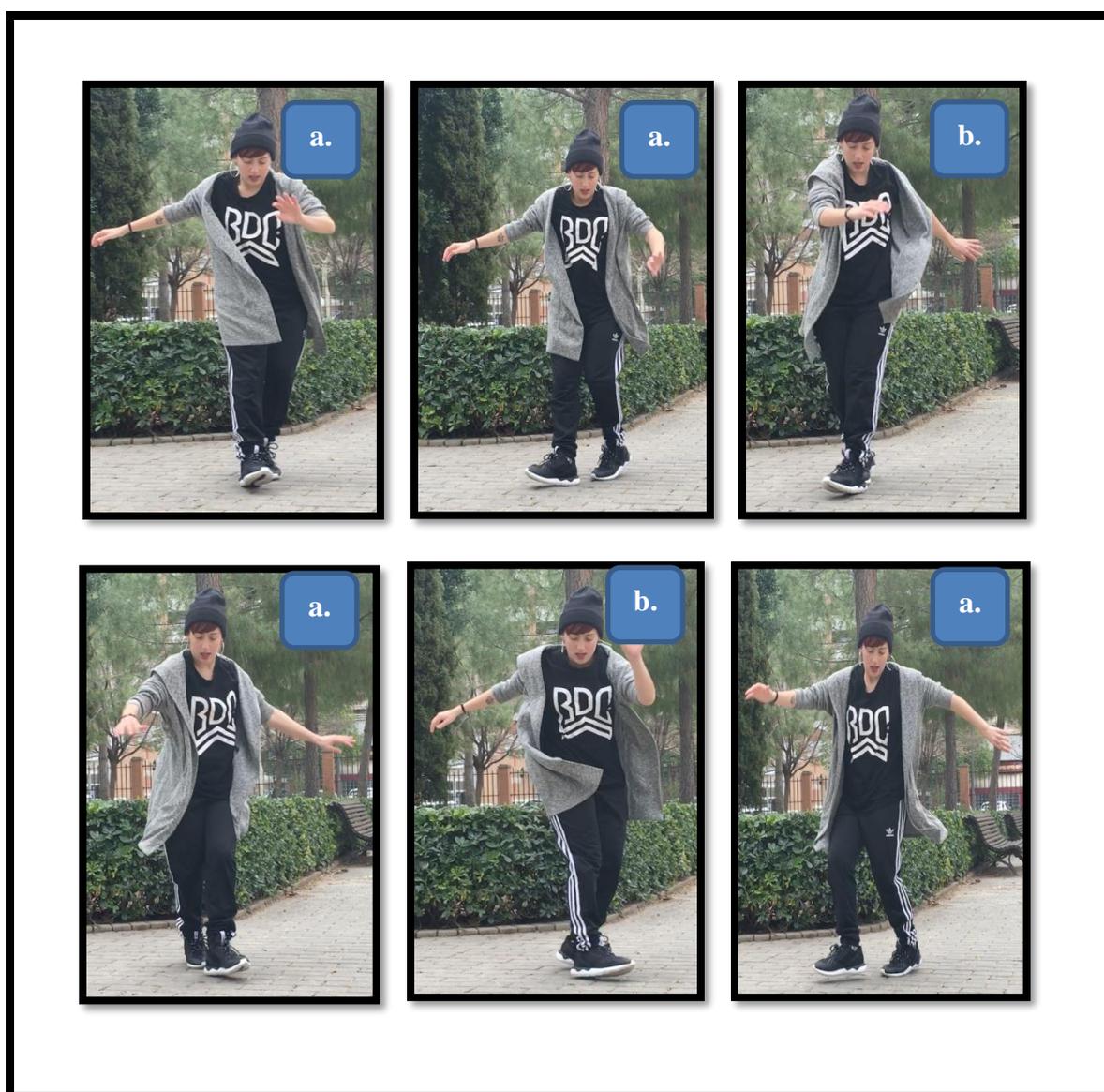


Ilustración 269. *Heel Toe en house.*

9. *Jack*

Descripción del paso. El *jack* en el discurso dancístico del *house* es similar al *bounce* de los otros estilos, es decir, es el movimiento que realiza el torso a lo largo de la ejecución de sus pasos. Se compone de los siguientes movimientos:

El torso (de cintura hasta cabeza) estirado ondula hacia atrás al ritmo musical, ayudando al movimiento la flexión y extensión de las rodillas. La cabeza inicia en muchas ocasiones el movimiento con la flexión y extensión del cuello al ritmo de la música.



Ilustración 270. *Jack* en *house*.

10. *Jack in the box*

Descripción del paso. Es una variante del *jack* y se caracteriza por el movimiento que realiza el torso a acotado en el espacio próximo del danzante. Se compone de los siguientes movimientos:

Con las piernas abiertas y flexionada se retuerce el torso (de cintura hasta cabeza) estirándolo al ritmo musical. El movimiento del torso se inicia desde la cabeza (con un movimiento de delante y detrás), flexionando el cuello. Los brazos se flexionan por los codos imitando estar limitados dentro de una caja imaginaria. Las piernas se estiran, flexionan y miran hacia dentro y hacia afuera con rotación de la articulación de la cadera.

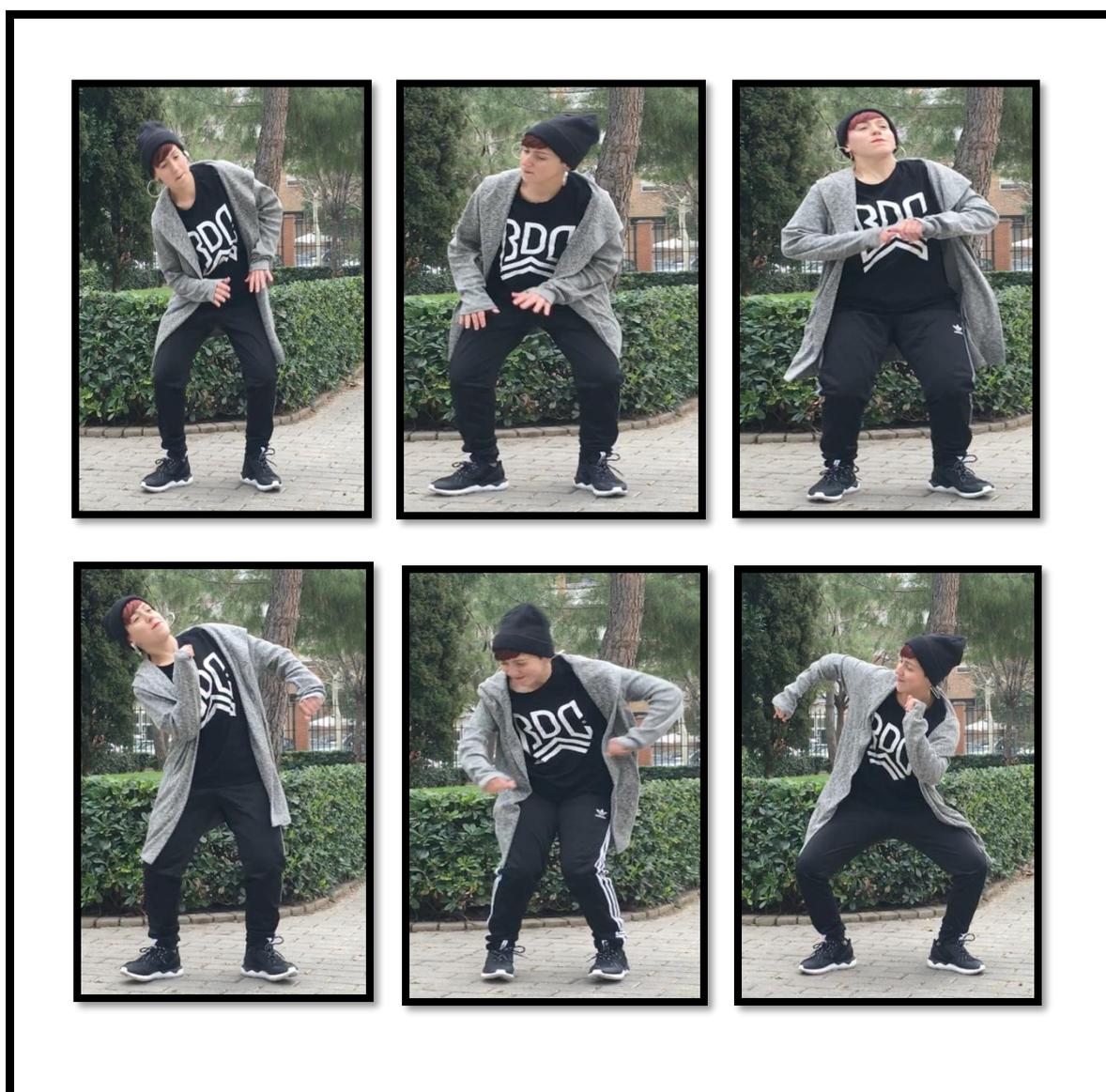


Ilustración 271. *Jack in the box* en house.

11. *Kriss Kross*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Mediante un salto se cruza una de las piernas por delante, apoyando el peso del cuerpo en la punta de los pies. Se estira al lateral el brazo de la pierna que acaba de cruzar mientras se mantiene flexionado el otro.
- b) Se abre las piernas con otro salto, descruzándolas, manteniendo el apoyo en las puntas de los pies. Se flexionan ambos brazos.

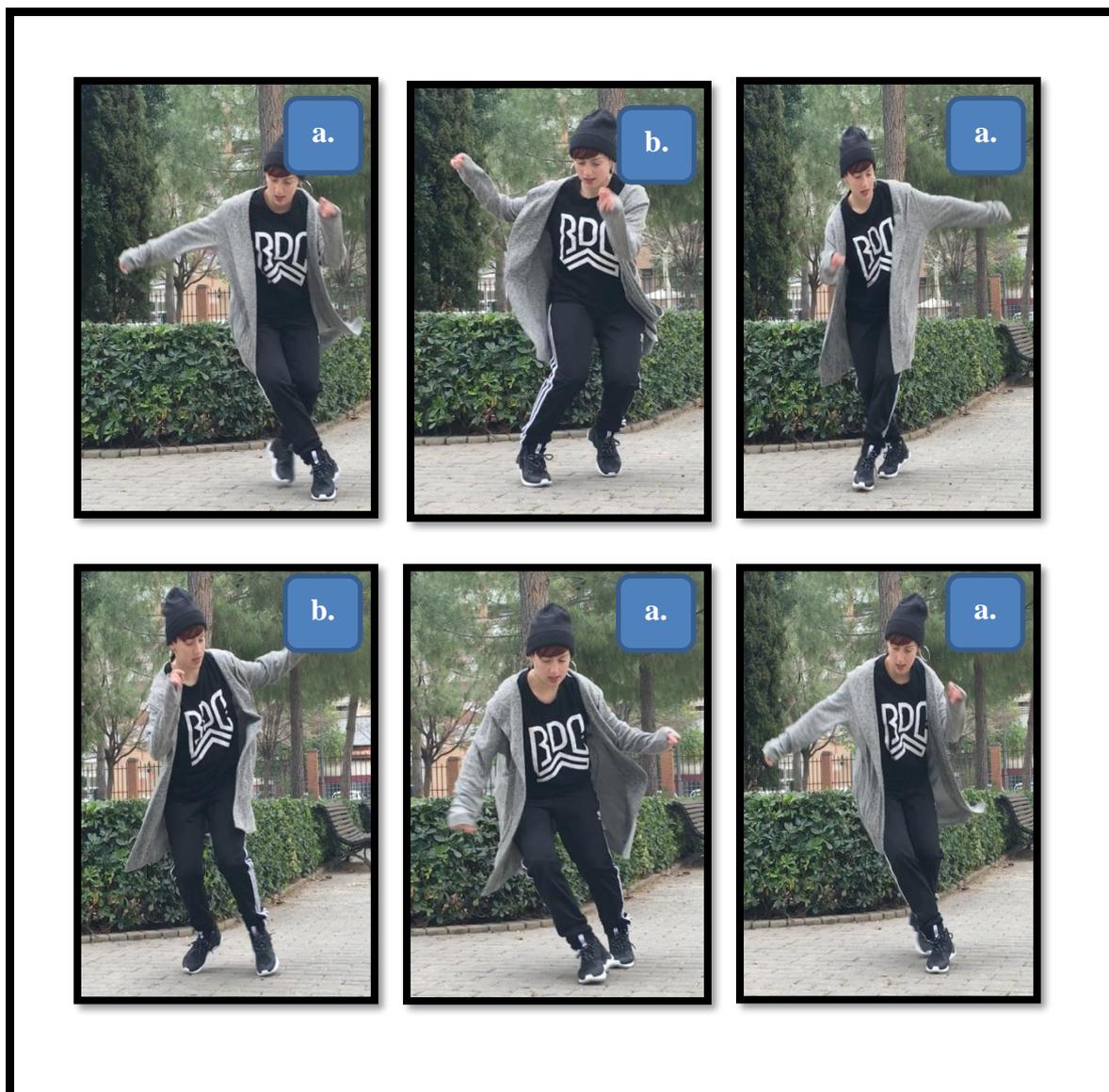


Ilustración 272. *Kriss Kross* en house.

12. Loose Legs

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Mediante un salto se abre una de las piernas, posicionando el cuerpo en perfil, manteniendo el peso del cuerpo en las puntas de los pies.
- Se cambia de peso para cambiar la posición del cuerpo hacia el frontal y apoyar el talón de la pierna que había sido separada en el paso anterior.
- Se junta la pierna anterior y se realiza unos cambios de peso, apoyándose en la punta de los pies mediante rebotes.

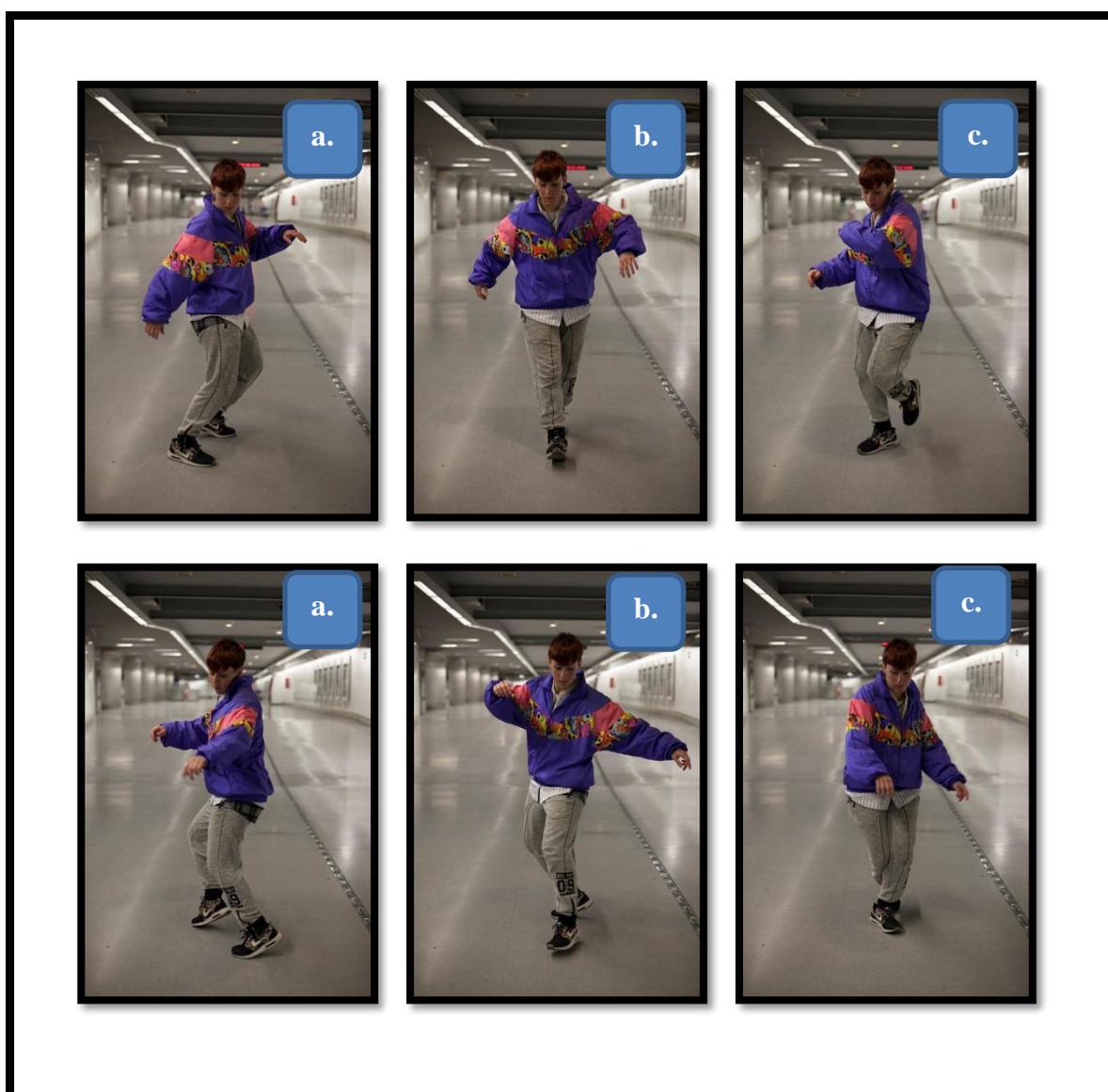


Ilustración 273. Loose Legs en house.

13. Pas de Bourrée (Padebouré)

Descripción del paso. Se rebota en todo el paso completo. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Mediante un pequeño salto se cruza una de las piernas manteniendo el peso del cuerpo en las puntas de los pies.
- b) Se abre la pierna de delante hacia el lateral, y se realiza un cambio de peso mientras los brazos van libres en todos los movimientos.
- c) Se mantiene un instante el final del movimiento “b”.

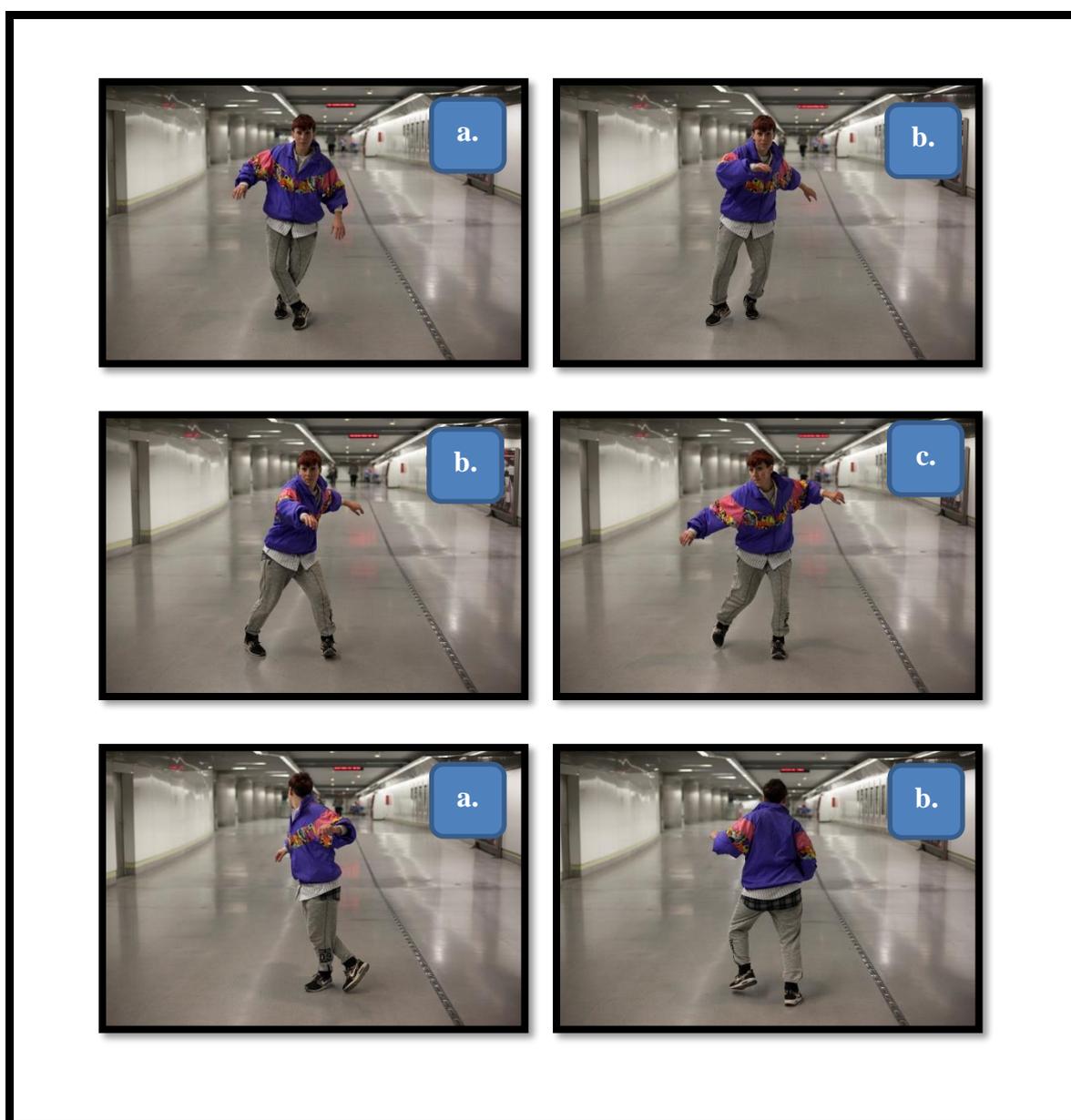


Ilustración 274. Pas de Bourrée (Padebouré) en house.

14. *Roger Rabbit*

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

Mediante un pequeño salto se eleva una de las piernas, con la rodilla flexionada, para cruzarla por detrás de la otra. Se mantiene el peso del cuerpo en la punta de los pies y los brazos se liberan a ritmo musical.



Ilustración 275. *Roger Rabbit en house.*

15. Salsa Hop

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se realiza un paso hacia delante con una pierna.
- b) La otra pierna se adelanta y apoya el talón.
- c) Se retrocede hacia atrás con la pierna que acaba de apoyar.
- d) Se salta flexionando una de las piernas.



Ilustración 276. Salsa Hop en house.

16. Salsa Step

Descripción del paso. Se mantiene el torso marcando *Jack* en todo el paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se eleva una de las piernas flexionadas y se apoya por detrás de la otra haciendo un cambio de peso.
- b) Se realizan dos cambios de peso más, apoyando el cuerpo en ambos pies.

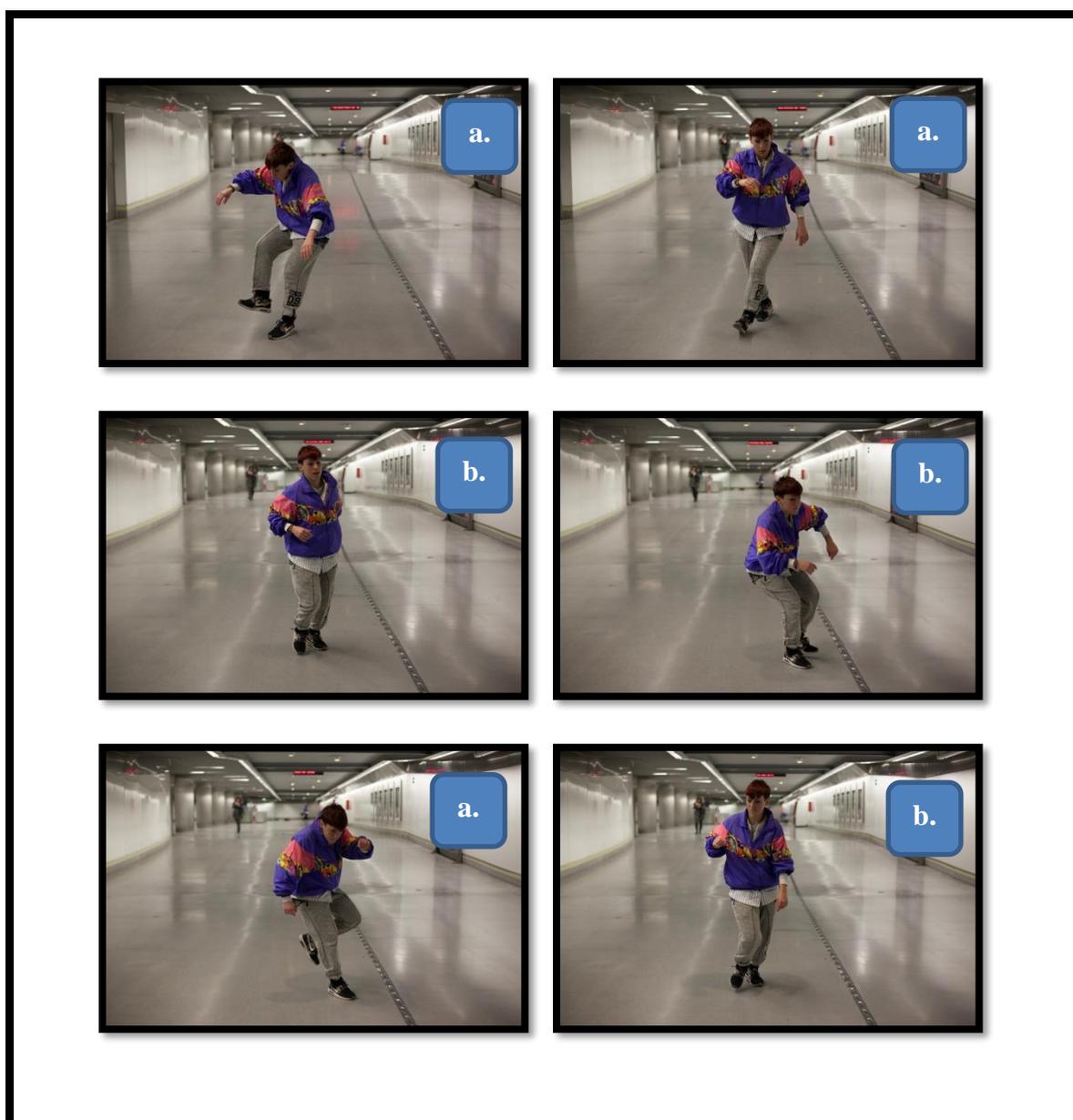


Ilustración 277. Salsa Step en house.

17. *Scissors*

Descripción del paso. Se mantiene el torso marcando *Jack* en todo el paso. Se compone de los siguientes movimientos:

Se arrastra una de las piernas hacia el lateral sin levantar la punta del pie. El torso se mueve ligeramente hacia los lados acompañando el movimiento. Se junta la pierna anterior y se extiende la otra hacia el otro lado.

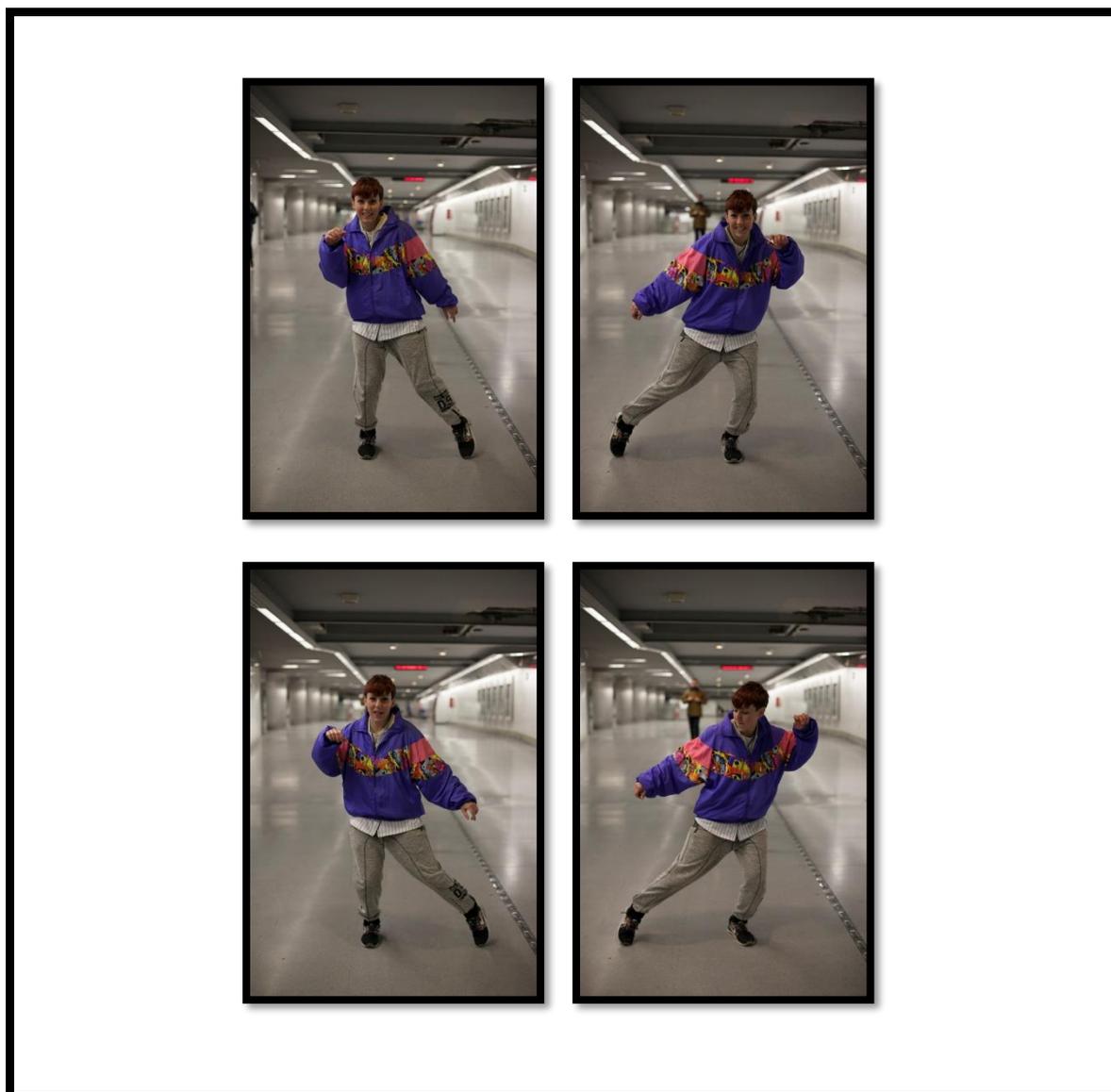


Ilustración 278. *Scissors en house.*

18. *Scribble Foot*

Descripción del paso. Se caracteriza por la velocidad de ejecución de sus movimientos. En este paso se mantiene el torso marcando *Jack* en todo momento y se compone de los siguientes movimientos:

Se cruza por detrás una de las piernas, y se cambia el peso del cuerpo para descruzarla y volver a repetir con la otra pierna. El apoyo del peso está en la punta de los pies y los brazos se mueven libremente a ritmo musical.



Ilustración 279. *Scribble Foot* en *house*.

19. Sidewalk

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Mediante un salto, se apoya el peso del cuerpo en una de las piernas y se eleva la otra, semiestirada, hacia el lateral.
- Se realizan dos cambios de peso más, apoyando el cuerpo sucesivamente en ambos pies.
- Se repite el movimiento “a” con la otra pierna y vuelve a empezar el paso.

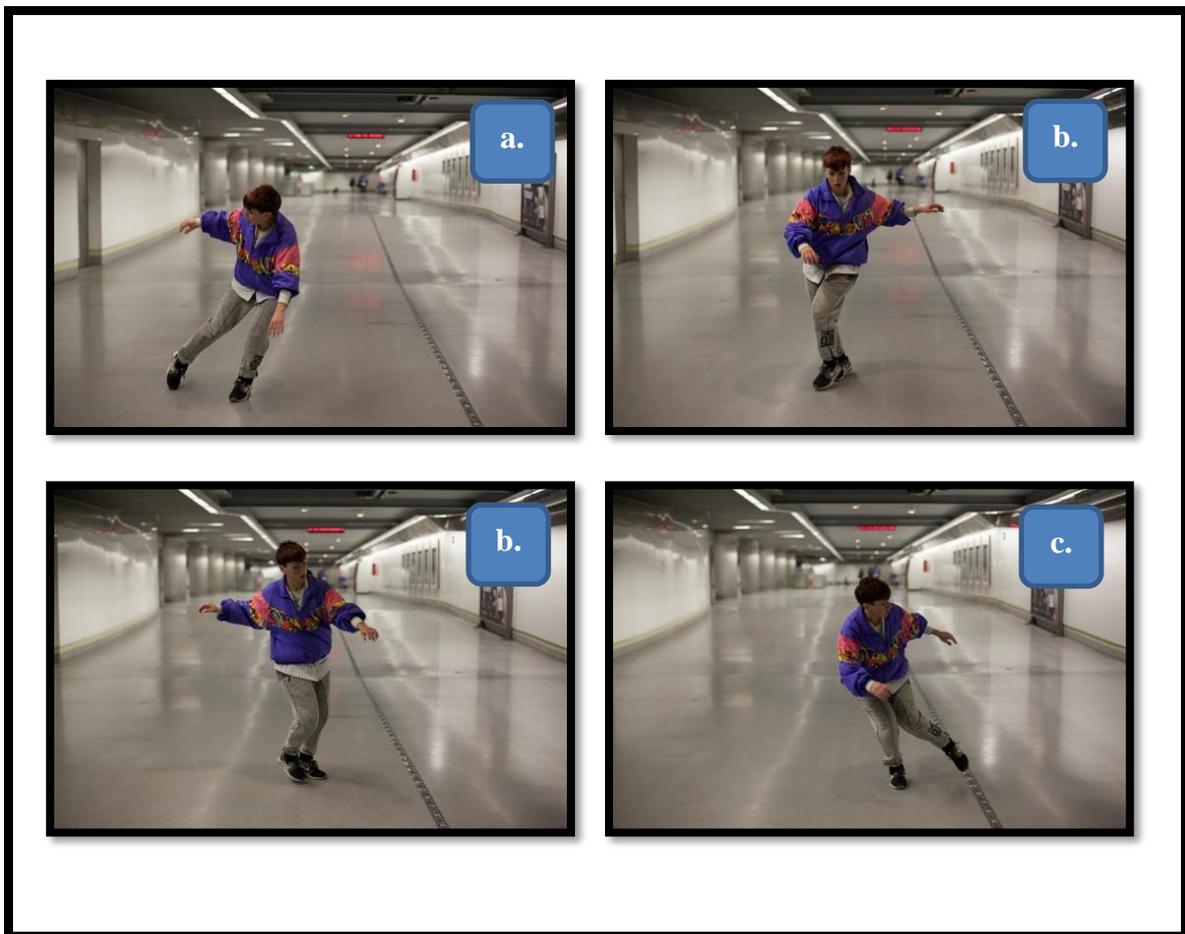


Ilustración 280. Sidewalk en house.

20. Skate

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

Se eleva una de las piernas, flexionada por las rodillas, y se lanza hacia atrás apoyando después su punta del pie en el suelo. Seguidamente se cambia la dirección del cuerpo y se repite con la otra pierna si se desea.

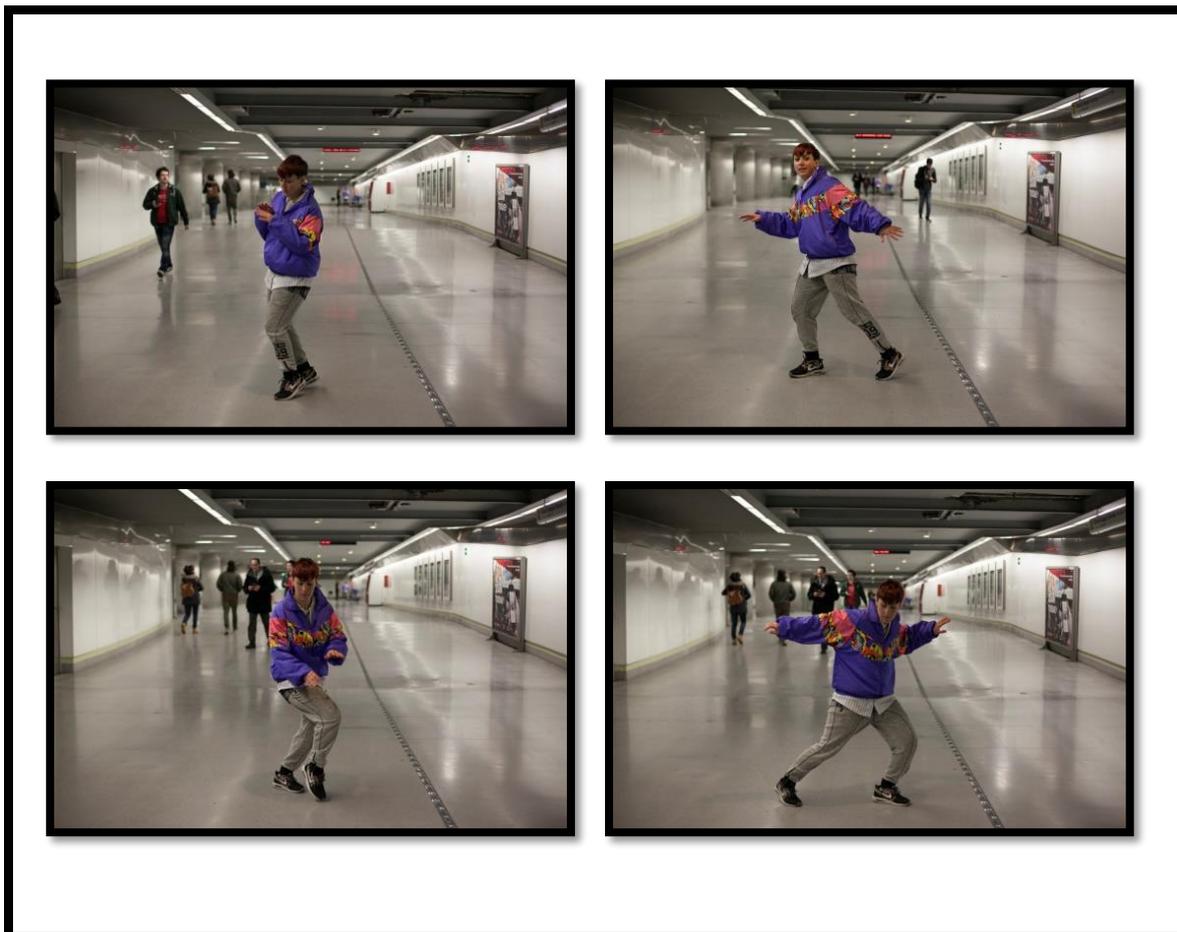


Ilustración 281. *Skate en house.*

21. Stomp

Descripción del paso. Se mantiene el torso marcando *Jack* y los brazos libres en todo el paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Mediante un salto se apoya una de las piernas mientras la otra se eleva flexionada por las rodillas.
- Apoyando ambos pies en el suelo se flexionan las rodillas, quedando mirando hacia fuera por una rotación de cadera externa.
- Las rodillas miran hacia dentro por una rotación de cadera interna.



Ilustración 282. *Stomp en house.*

22. *Swirl*

Descripción del paso. Se mantiene el rebote, el torso marcando *jack* y los brazos libres en todo el paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Mediante un rebote se adelanta una de las piernas, apoyando la punta de los pies.
- b) La pierna anterior vuelve al sitio de igual forma.
- c) Se repite desde el movimiento “a” con la otra pierna.

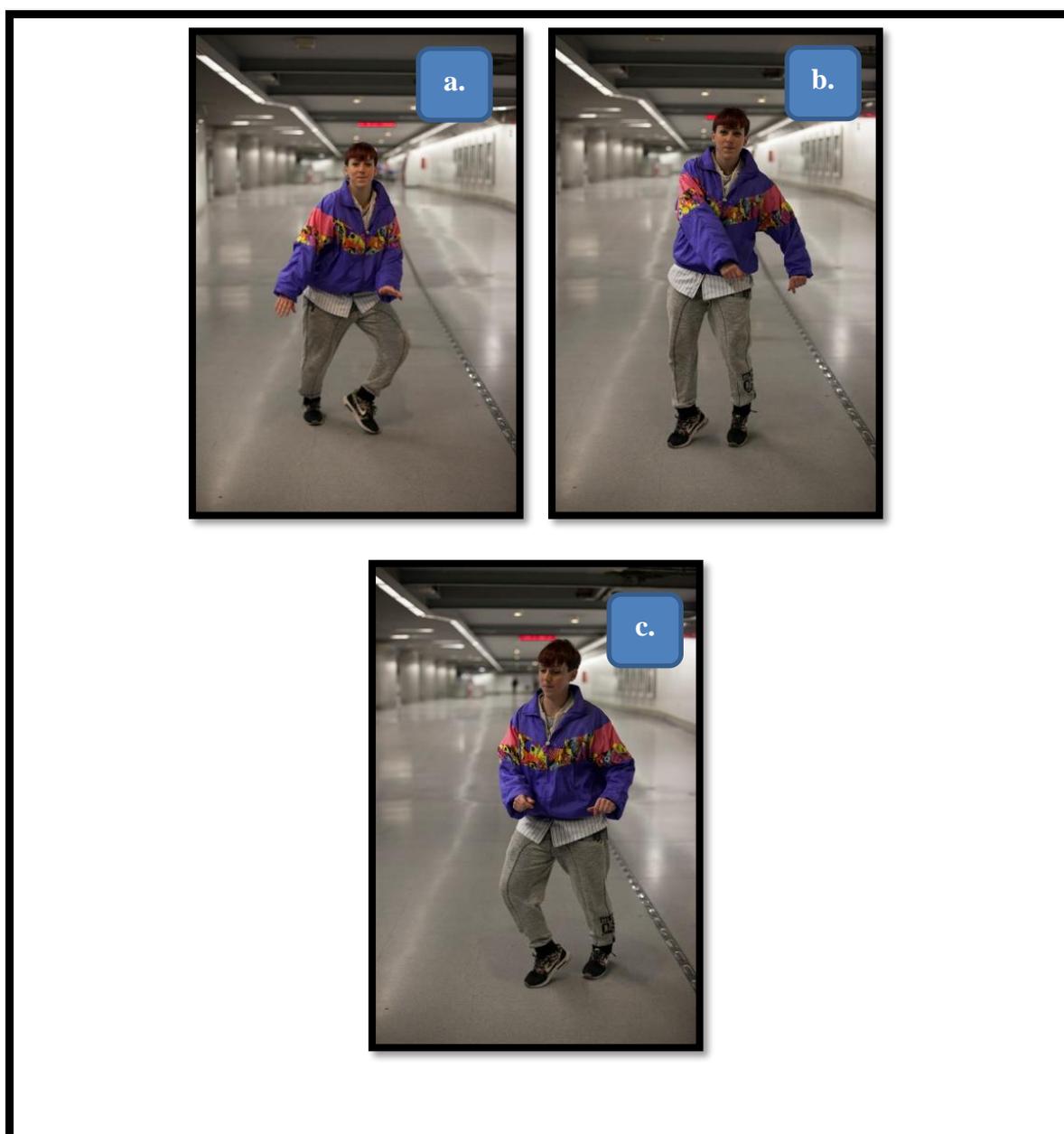


Ilustración 283. *Swirl* en *house*.

23. Step Up

Descripción del paso. Se mantiene el torso marcando *jack* y los brazos libres en todo el paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Mediante un salto se cae en una de las piernas mientras la otra se estira hacia delante.
- b) Se hacen dos cambios de peso saltando, apoyando sucesivamente la punta de los dos pies.
- c) Se repite desde el movimiento “a” con la otra pierna.

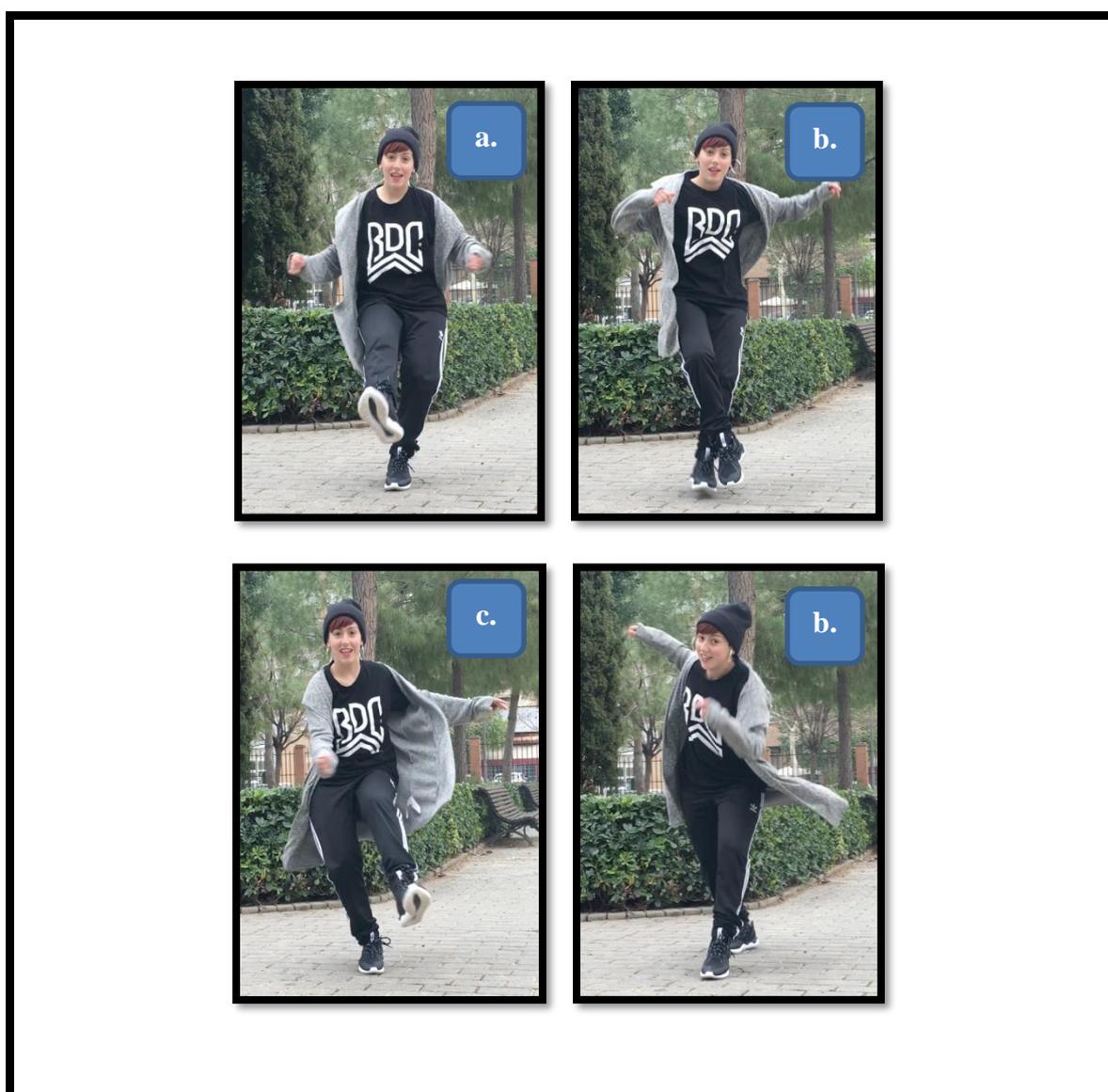


Ilustración 284. *Step Up* en house.

24. *The Train*

Descripción del paso. Se mantiene el rebote, el torso marcando *Jack* y los brazos libres en todo el paso. Se compone de los siguientes movimientos:

Haciendo rebote se adelanta la punta de uno de los pies y se retrasa para volver a adelantar la de la otra pierna, manteniendo continuamente el peso del cuerpo apoyado en las puntas de los pies.

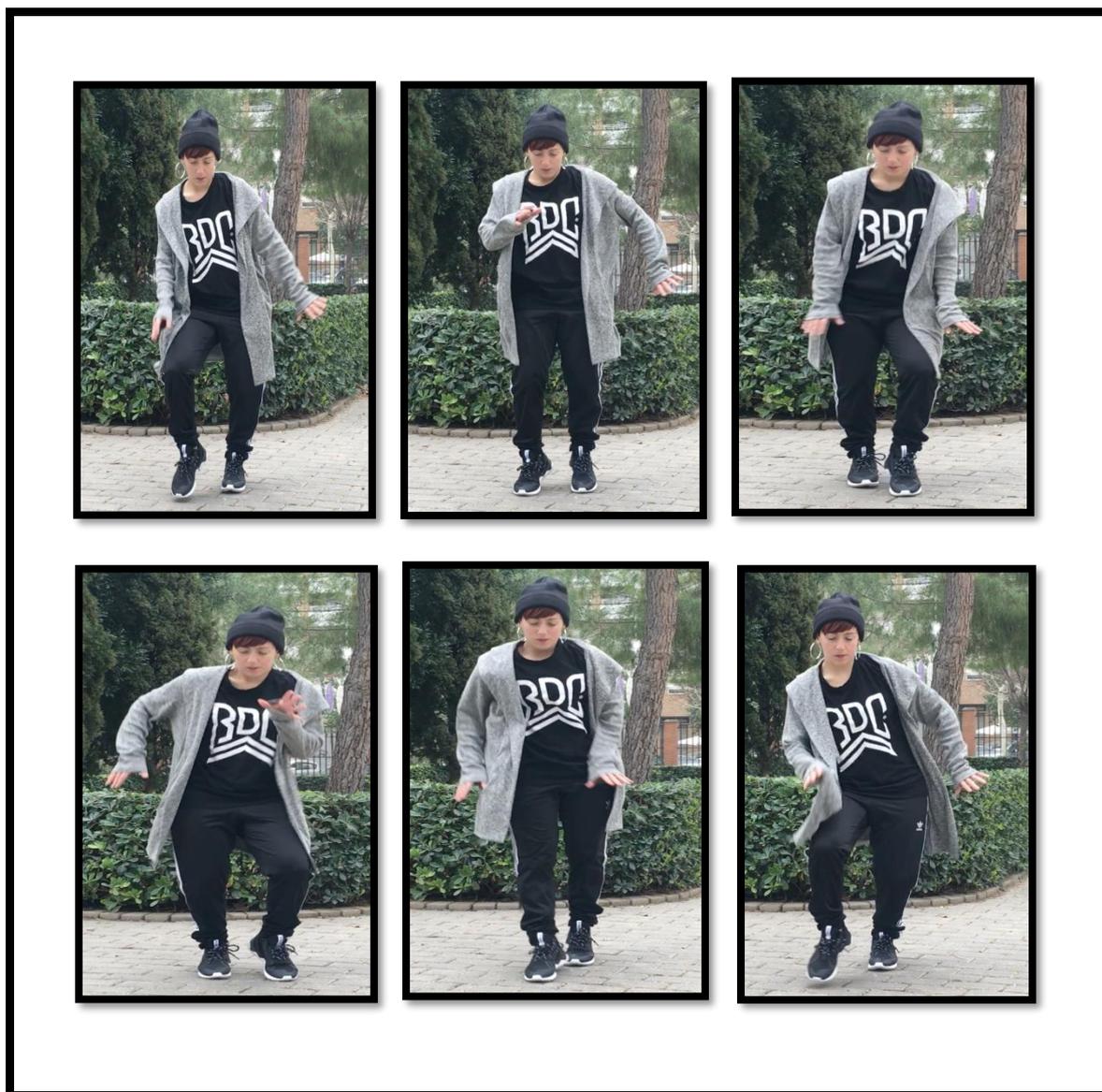


Ilustración 285. *The Train* en house.

25. *Tip Tap Toe*

Descripción del paso. Se mantiene el rebote, el torso marcando *jack* y los brazos libres en todo el paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- a) Se adelanta una de las piernas apoyando el talón.
- b) Se adelanta la otra pierna apoyada por el talón, quedando la punta de los dos pies en el aire.
- c) Retrocede una de las piernas apoyándose en la punta del pie.
- d) Retrocede la otra pierna de igual forma.

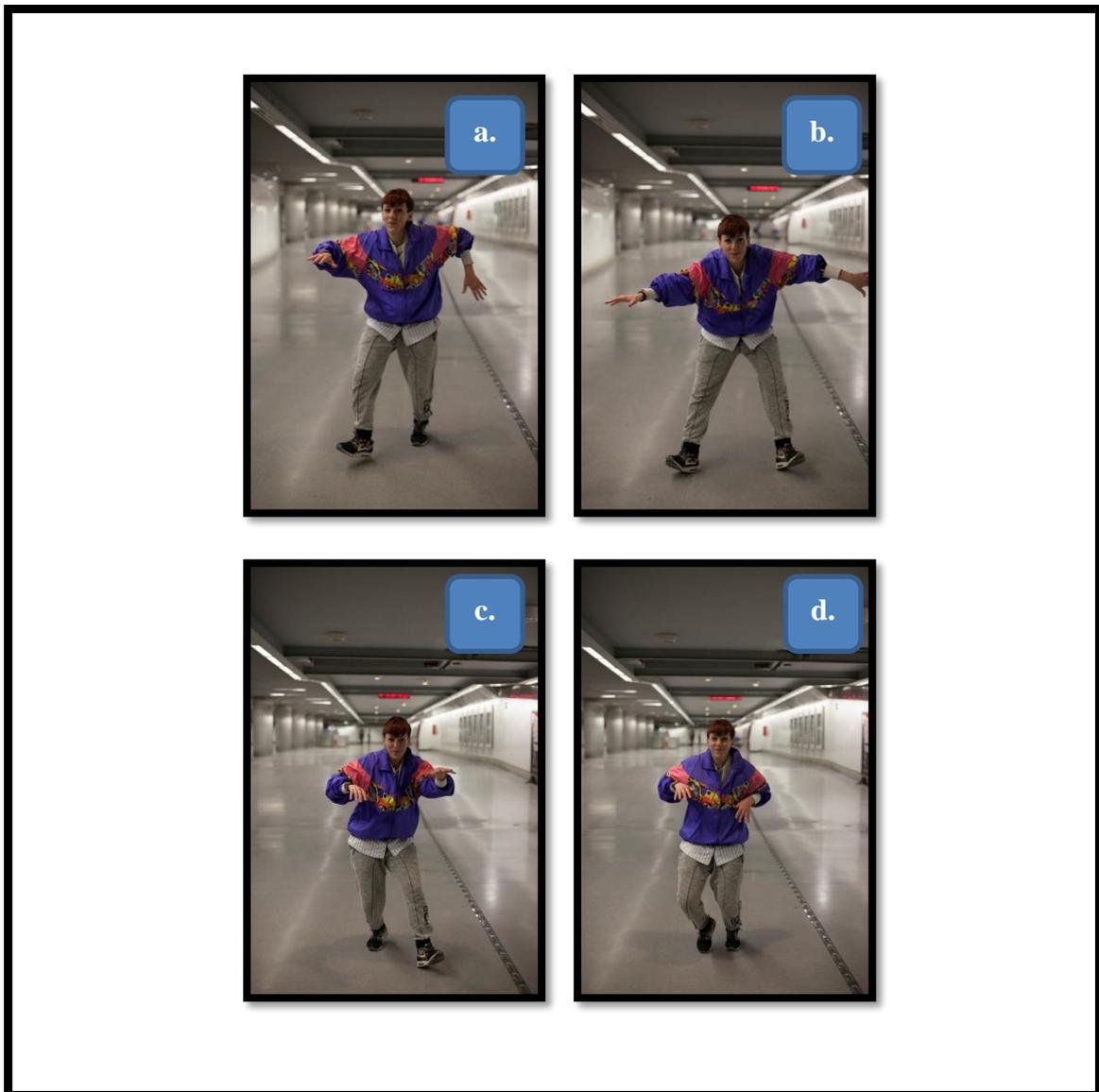


Ilustración 286. *Tip Tap Toe* en *house*.

TÉCNICAS DANCÍSTICAS Y CATEGORÍAS PROPIAS EN EL LENGUAJE CORPORAL DEL VOGUING.

En el discurso del *voguing*, también conocido como *vogue*, se muestra principalmente los estilos o técnicas propias del *Vogue Performance* (que corresponde a la disciplina bailada dentro de la cultura) y *Face*, *Runway* y *Sex Siren* (que implican movimiento y gestualidad sin danzar). Dentro de la técnica propia de cada disciplina dancística del *Vogue Performance* se encuentran tres técnicas definidas por: *Old Way*, *New Way* y *Vogue Femme* y, a su vez, se dividen en cinco elementos fundamentales.

Técnicas de *Vogue Performance*: *Old Way*, *New Way* y *Vogue Femme*.

Cinco elementos dentro de cada técnica: *Hands performance*, *floor performance*, *catwalk* (recreación de la caminata de los gatos), *duckwalk* (recreación de la caminata de los patos) y *spin and dip* (giros y caídas).

Para ilustrar los pasos dancísticos se ha requerido la colaboración del bailarín y docente Alex Sánchez (ex miembro de la Kiki house of Dynamite). Las fotografías se tomaron en la Ciudad de las Artes y las Ciencias, en València, mientras el danzante practicaba su discurso. Para visualizar el discurso más ampliamente se accede a un listado de tutoriales a través del siguiente enlace web:

https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+voguing

1. *Old Way*

Descripción de la técnica: Se inspira en las líneas corporales y éstas, sujetas al ritmo musical, van variando con una dinámica de movimiento pausado. Los elementos básicos que se tienen en cuenta en esta técnica son los siguientes:

- a) *Hands performance*: La atención del movimiento se centra en el nivel medio⁸⁵ del espacio, en los brazos y en el torso. Las manos se mantienen extendidas mientras los brazos, a través de la flexión de los codos, dibujan formas y líneas en el espacio próximo del danzante.



Ilustración 287. *Hands performance* en la técnica *Old Way* del *voguing*.

⁸⁵ En danza, según la metodología de Laban, se considera como nivel medio del espacio a aquel en que el danzante se mueve con el peso de los pies en el suelo, dejando los saltos para un nivel superior y las caídas al suelo (con el cuerpo cercano a él) para un nivel inferior.

- b) *Floor performance*: La atención del movimiento se centra en el nivel inferior del espacio, los brazos siguen fijando volúmenes y líneas acordes a la técnica *Old Way* con las palmas de las manos extendidas mientras las piernas toman contacto con el suelo apoyando una de las rodillas en el suelo. El torso se mantiene erguido y rota cambiando hacia distintas posiciones espaciales, manteniendo y enfatizándolas por un breve tiempo.



Ilustración 288. *Floor performance* en la técnica de *Old Way* en *voguing*.

- c) *Catwalk*: La atención del movimiento se centra en el apoyo del peso del cuerpo en la punta de los pies, que van avanzando dando pasos hacia delante con las rodillas ligeramente flexionadas, mientras los brazos dibujan volúmenes y líneas en el espacio próximo del danzante.



Ilustración 289. *Catwalk* en la técnica *Old Way* en *voguing*.

- d) *Duckwalk*: El peso del cuerpo está apoyado en la punta de los pies mientras las piernas, totalmente flexionadas, avanzan hacia delante. Los brazos dibujan volúmenes y líneas en el espacio próximo del danzante manteniendo la palma de las manos extendida. Se trabaja básicamente en el nivel inferior del espacio y el torso se mantiene, la mayoría de las veces, en extensión.



Ilustración 290. *Duckwalk* en la técnica *Old Way* en *voguing*.

e) *Spin and Dip*: Algunos danzantes separan estos dos elementos, pero debido a la consecución de los mismos se ha catalogado como uno solo dividido en dos movimientos: un giro (1.) y una caída al suelo (2.). Los giros se realizan manteniendo, en la mayoría de las veces, los brazos con unas líneas determinadas. El recibimiento de estos giros acaba con el apoyo de una de las rodillas en el suelo y la otra pierna estirada y, de un modo controlado, se finaliza con una “caída” en la que el danzante “posa” manteniendo las líneas características de la técnica *Old Way*.



Ilustración 291. *Spin* en la técnica *Old Way* en *voguing*.

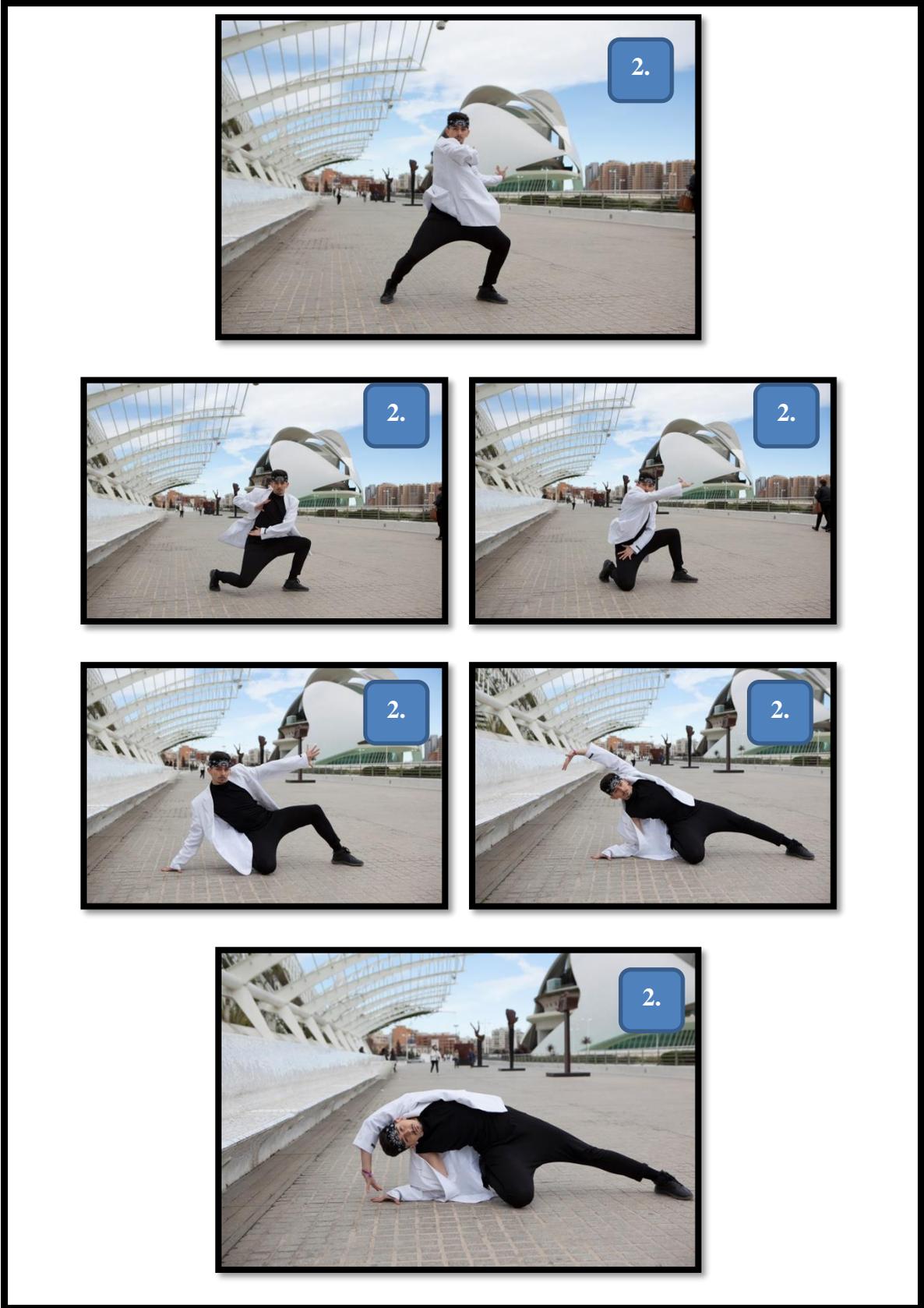


Ilustración 292. Dip en la técnica Old Way en voguing.

2. *New Way*

Descripción de la técnica: Se inspira en las líneas corporales articuladas: en el control de los brazos (*arms control*), los ángulos, la elasticidad (en la apertura de piernas) y en el contorsionismo. La musicalidad toma más relevancia en esta técnica y los cambios de poses se hacen más dinámicos. Los elementos básicos que se tienen en cuenta en esta técnica son, igual que en la técnica *Old Way*, cinco: *hands performance*, *floor performance*, *catwalk*, *duckwalk* y *spin and dip*. Aunque los elementos de *catwalk* y *duckwalk* están en desuso en la actualidad⁸⁶.

- a) *Hands performance*: La atención del movimiento se centra en el nivel medio del espacio, en los brazos que forman líneas articuladas y ángulos, y en el contorsionismo de muñecas y hombros. Las manos se mantienen extendidas mientras los brazos, a través de la flexión de los codos, dibujan formas y líneas en el espacio próximo del danzante.



Ilustración 293. Trabajo en horizontal de brazos en *Hands performance* dentro de la técnica *New Way* en *voguing*.

⁸⁶ Según el docente y bailarín de *voguing* Alex Sánchez (entrevista nº 42).

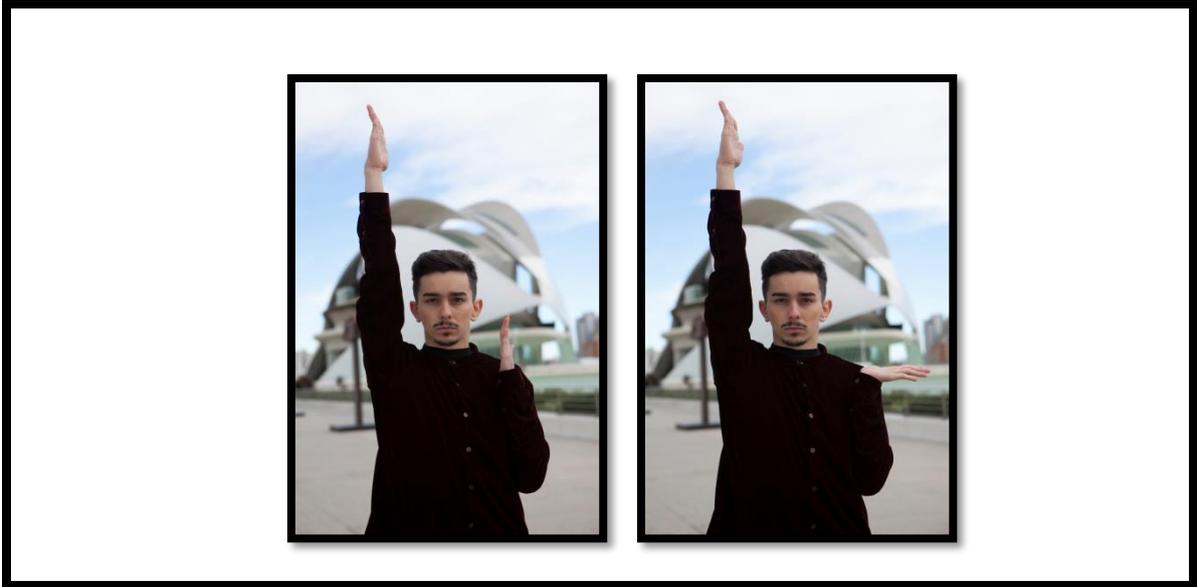


Ilustración 294. Trabajo en vertical de *Hands Performance* en la técnica de *New Way* en *voguing*.



Ilustración 295. Contorsionismo en *Hands Performance* en la técnica *New Way* en *voguing*.

- b) *Floor performance*: La atención del movimiento se centra en el nivel inferior del espacio, con las piernas apoyadas en el suelo. Los brazos siguen fijando líneas, ángulos y contorsionismo acordes a la técnica *New Way* con las palmas de las manos extendidas. El torso se mantiene erguido y rota cambiando hacia distintas posiciones espaciales, manteniendo y buscando constantemente la formación de ángulos con brazos y piernas.

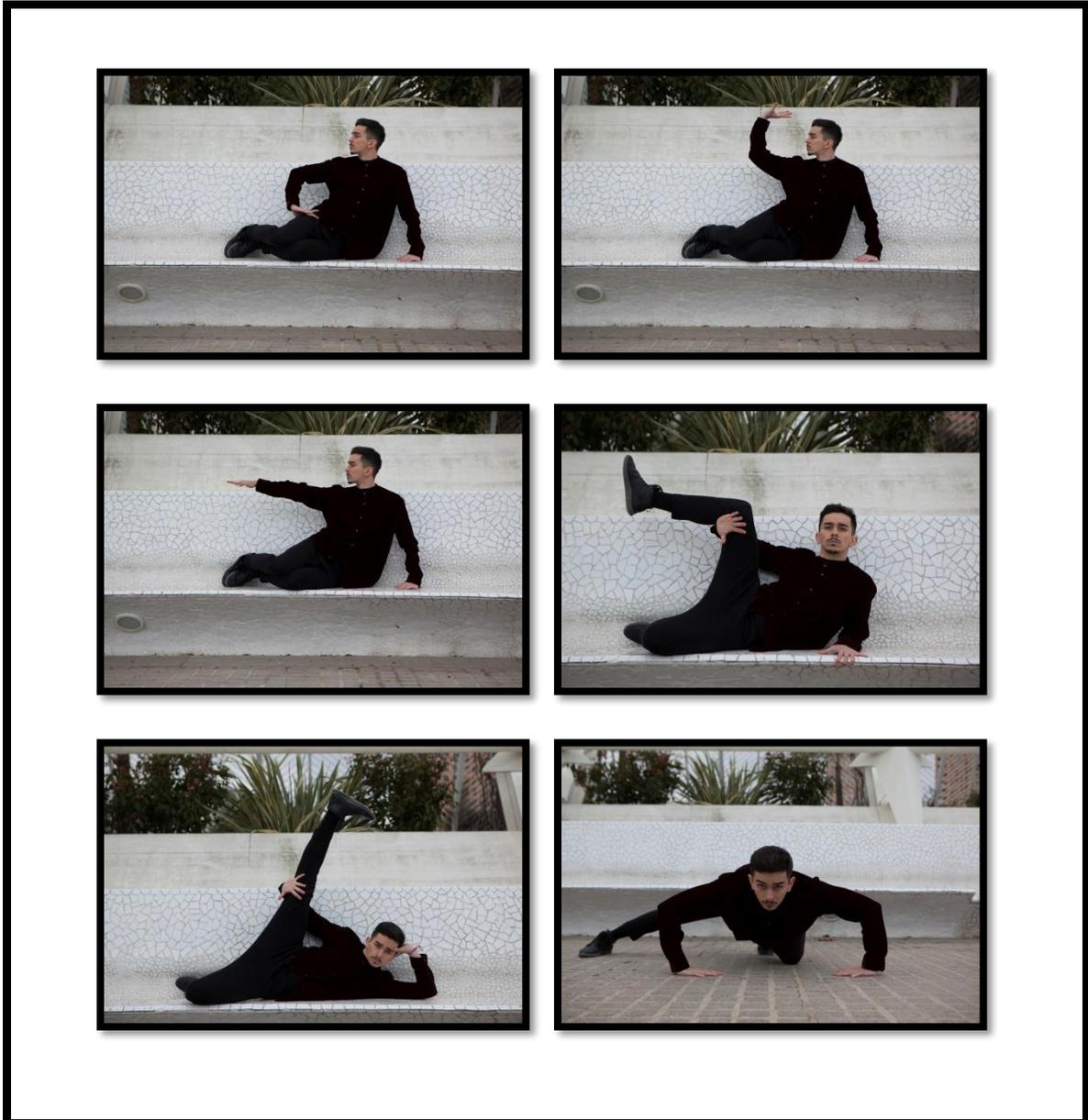


Ilustración 296. *Floor performance* en la técnica de *New Way* en *voguing*.

- c) *Catwalk*: La atención del movimiento se centra en el apoyo del peso del cuerpo en la punta de los pies, que van avanzando dando pasos hacia delante con las rodillas ligeramente flexionadas, mientras los brazos dibujan líneas, ángulos y contorsionismo en sus movimientos propios de la técnica *New Way*.
- d) *Duckwalk*: El peso del cuerpo está apoyado en la punta de los pies mientras las piernas, totalmente flexionadas, avanzan hacia delante. Los brazos dibujan líneas, ángulos y contorsionismo en sus movimientos propios de la *New Way*, mientras se mantiene las palmas de las manos extendidas. Se trabaja básicamente en el nivel inferior del espacio y el torso se mantiene, la mayoría de las veces, en extensión.
- e) *Spin and dip*: Se caracteriza, al igual que en la anterior técnica, por giros (con brazos y manos propios de la técnica *New Way*) y por caídas al suelo. El recibimiento del giro acaba con el apoyo de una de las rodillas en el suelo y la otra pierna estirada, buscando la visualización de ángulos en la pose y favoreciendo el contorsionismo en la pose.



Ilustración 297. *Dip* en la técnica *New Way* en *voguing*.

3. *Vogue Femme*

Descripción de la técnica: Se exalta la feminidad en toda la danza. Los elementos básicos que se tienen en cuenta en esta técnica son, igual que en las anteriores técnicas de *Voguing Performance*: *hands performance*, *floor performance*, *catwalk*, *duckwalk* y *spin and dip*. Aunque se distinguen dos subdisciplinas en las que se diferencia por un lado la elegancia (el *Soft Style*), y por otro lado la velocidad, las acrobacias y la actitud más dramática y arriesgada del danzante (*dramatics*). La vestimenta del danzante tiende a llevar ropa que ensalza la figura femenina del danzante.

- a) *Hands performance*: La atención del movimiento se centra en los brazos, que forman líneas, en la mayoría de las veces, con las muñecas flexionadas y la palma de las manos extendida.

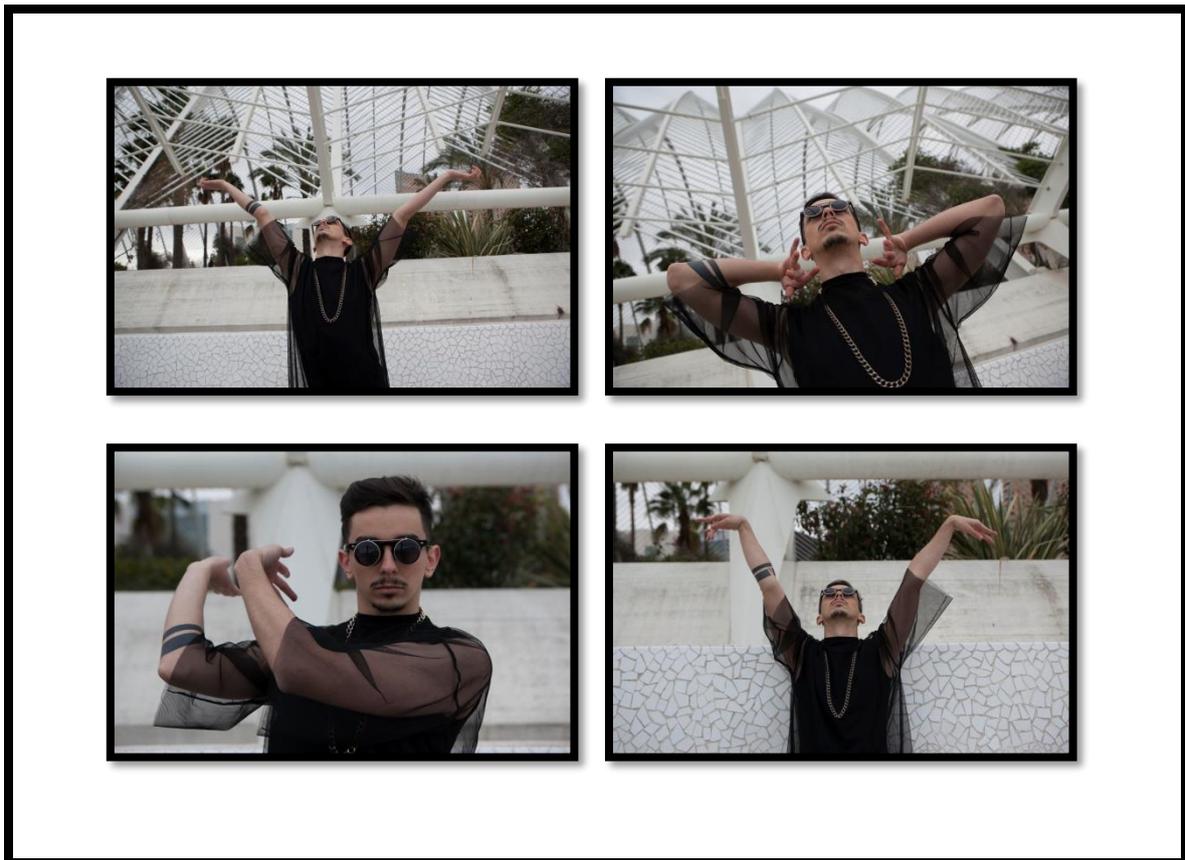


Ilustración 298. *Hands performance* en la técnica de *Vogue Femme* en *voguing*.

- b) *Floor performance*: La atención del movimiento se centra en el nivel inferior del espacio, con las piernas apoyadas en el suelo. Los brazos tocando el cuerpo o apoyados en el suelo con actitud femenina. El torso se mantiene erguido y rota cambiando hacia distintas posiciones espaciales, buscando la femineidad del movimiento.



Ilustración 299. *Floor performance* en la técnica de *Vogue Femme* en *voguing*.

- c) *Catwalk*: La atención del movimiento se centra en el apoyo del peso del cuerpo en la punta de los pies, que van avanzando dando pasos hacia delante con las rodillas ligeramente flexionadas, mientras los brazos tocan el cuerpo o dibujan líneas, buscando la feminidad del movimiento.



Ilustración 300. *Catwalk* en la técnica de *Vogue Femme* en *voguing*.

- d) *Duckwalk*: El peso del cuerpo está apoyado en la punta de los pies mientras las piernas, totalmente flexionadas, avanzan hacia delante. Los brazos buscan la feminidad en el movimiento y se sitúan próximos al cuerpo. Se trabaja básicamente en el nivel inferior del espacio y el torso se mantiene, la mayoría de las veces, en extensión.

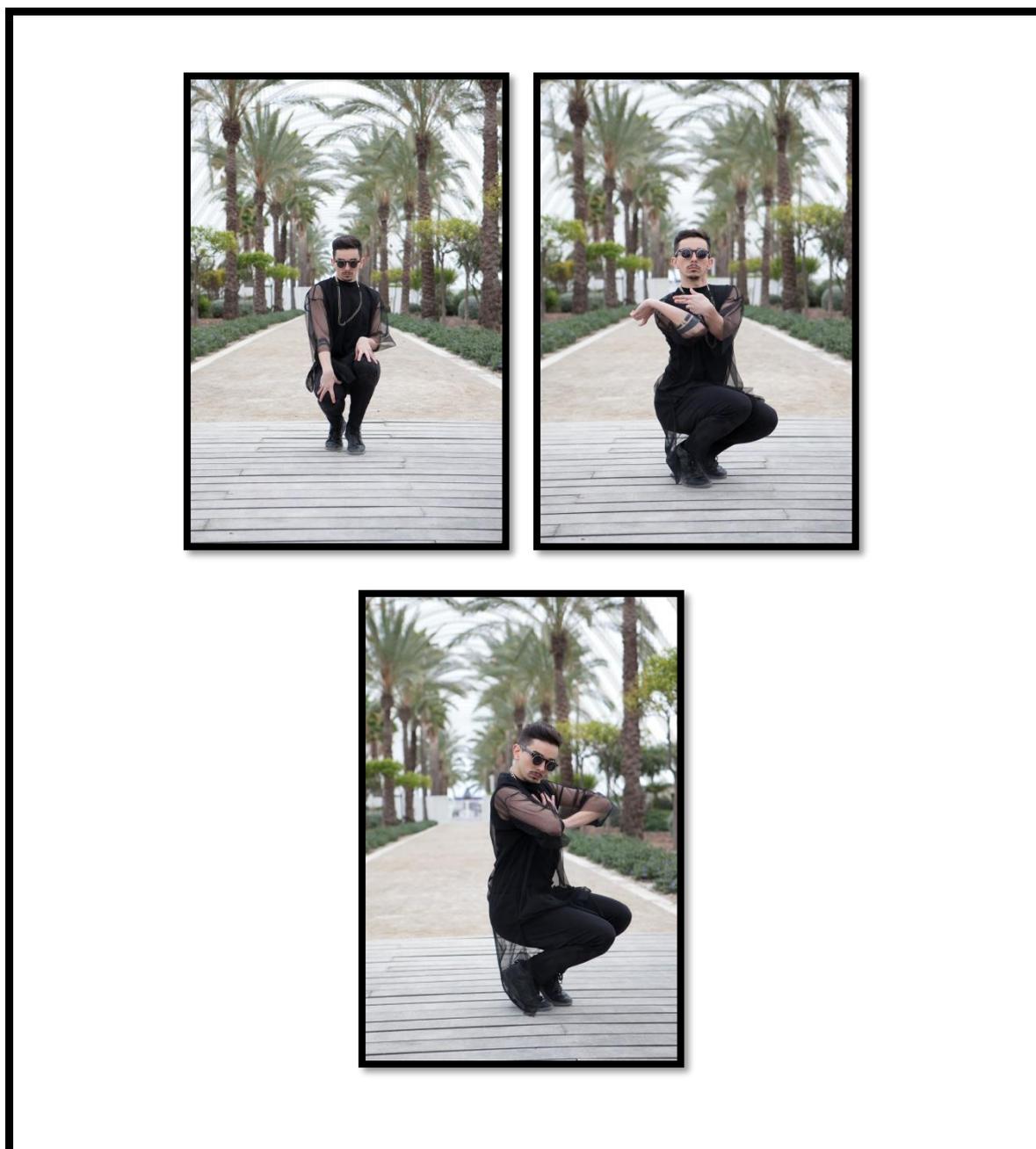


Ilustración 301. *Duckwalk* en la técnica *Vogue Femme* en *voguing*.

- e) *Spin and dip*: Se caracteriza, al igual que en las anteriores técnicas, por giros (con brazos los brazos más sueltos y manos propias de la técnica *vogue femme*) y por caídas al suelo. El recibimiento del giro acaba, en la mayoría de las veces, con el apoyo de una de las rodillas en el suelo y la otra pierna estirada, buscando la feminidad en la pose final.

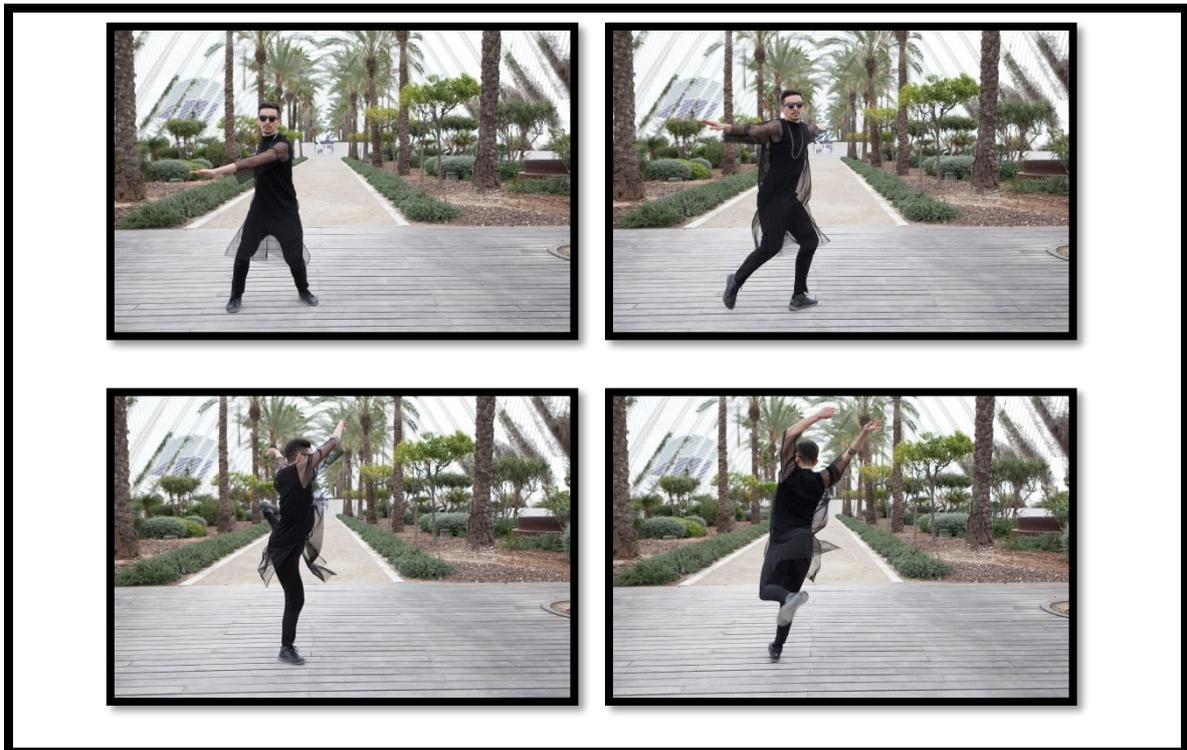


Ilustración 302. *Spin* en la técnica de *Vogue Femme* en *voguing*.



Ilustración 303. *Dip* en la técnica *Vogue Femme* en *voguing*.

4. *Face*

Descripción de la categoría: Se valora los rasgos de tu cara, piel, maquillaje y complementos que acompañan la danza. Generalmente los gestos de las poses marcadas vienen enmarcados por las manos extendidas sobre la cara.



Ilustración 304. Categoría de *Face* en *voguing*.

5. *Runway*

Descripción de la categoría: Se basa principalmente en la acción de desfilarse en un pasillo formado por el resto de danzantes. Se encuentran dos subdisciplinas:

- a) *American runway o male figure*: la acción de desfilarse con actitud masculina.



Ilustración 305. *American runway* en la categoría de *Runway* en *voguing*.

- b) *European runway o femme figure*: la acción de desfilarse con actitud femenina. Esta disciplina tiene la peculiaridad de desfilarse con las manos por delante del cuerpo, a lo que se llaman *american hands*, y desfilarse con los brazos y manos moviéndose por detrás del cuerpo, hecho conocido como *european hands*.



Ilustración 306. *European runway (american hands)* en la categoría de *Runway en vogueing*.

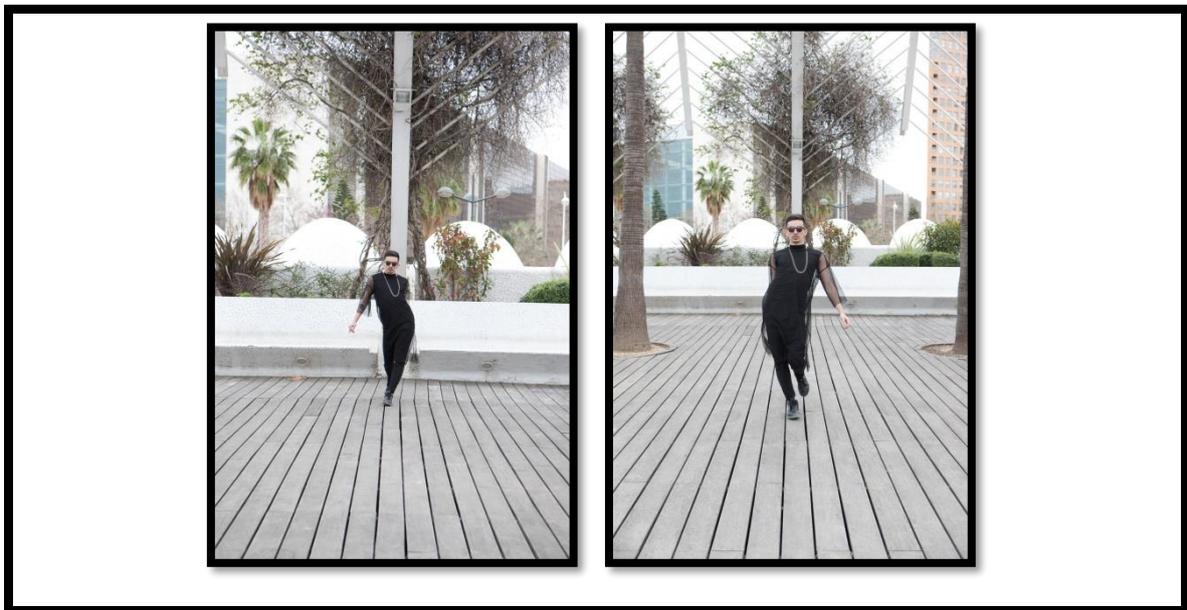


Ilustración 307. *European runway (european hands)* en la categoría de *Runway en vogueing*.

6. *Sex Siren*

Descripción de la categoría: Se expresa la sensualidad (y sexualidad) que desprende el danzante tanto en la danza misma como en los momentos previos, y posteriores, a su ejecución.



Ilustración 308. Categoría de *Sex Siren* en *voguing*.

TÉCNICAS DANCÍSTICAS DEL LENGUAJE CORPORAL DEL *KRUMP*.

En este apartado se muestra principalmente las técnicas de ejecución propias del lenguaje dancístico del *krump*. Al igual que pasa en otros discursos urbanos no existe una nomenclatura propia de pasos básicos definidos sino unas categorías o combinaciones dancísticas que lo definen como tal. Estas categorías se van a dividir en el trabajo de tres técnicas básicas: de brazos y torso, de pies (*footworks*) y de expresión facial. Los términos utilizados en la danza son los siguientes:

Arms wings, Grab, Jab, Punch, Chest Pop, Hat tricks y Stomps.

Cada una de estas categorías corresponde a una forma en la que el danzante se expresa libremente segmentando el movimiento de su cuerpo en brazos, manos, piernas y expresión facial. Cada danzante tiene una forma de entender y expresar esta danza, pero siempre bajo unas bases características que definen el discurso. En la forma de entender el *krump*, atendiendo al nivel que ocupa dentro de la *fam*⁸⁷, el danzante va evolucionando su forma de bailar. Es decir, generalmente se empieza a bailar imitando o de forma similar a la que tiene tu mentor (que tiene nombre de “big”). El danzante se crea un personaje (con un AKA inicial) con el que va evolucionando su danza; cuando los danzantes más veteranos del grupo consideran que ha evolucionado su danza a un determinado punto, éste sube de rango y se cambia tanto su AKA, como el personaje y la forma en la que baila.

Posteriormente se explica las líneas generales en la ejecución de estas categorías dancísticas con imágenes explicativas. Para ilustrarlas se ha requerido la colaboración del bailarín y profesor de danzas urbanas José Torres (perteneciente al proyecto *Richfam*), Isabel García (Lady-DoomzDay Duende), Mark Arvin Sotto Berserk (Tha Berserk BijUu). Para visualizar el discurso más ampliamente se accede a un listado de tutoriales a través del siguiente enlace web:

https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+krump

⁸⁷ La *fam* es un grupo de personas con vínculos socioculturales similares. Se utiliza esta terminología, como diminutivo de *family* (familia en inglés) en el discurso del Krump. Los miembros de este grupo se reúnen frecuentemente y comparten sus experiencias personales y dancísticas a través del discurso del Krump.

1. *Técnica de brazos y torso*

Descripción de la técnica: Predomina la enérgica movilidad de los brazos, y la contracción e hiperextensión del torso. El danzante busca la dureza en sus líneas de movimiento, tensionando y articulando los brazos y los dedos de las manos. En esta técnica se hace especial hincapié en las siguientes aspectos: la dirección de los brazos, la tensión y forma de las manos, el movimiento del torso y el uso de complementos textiles (*Hat Tricks*). Los brazos se dirigen hacia todas las direcciones de forma enérgica y sus manos se tensionan movilizand las falanges (extendiendo las palmas y cerrando los puños en muchas ocasiones).

- a) *Arms wings*. Los brazos se movilizan enérgicamente hacia diferentes direcciones espaciales lanzándolos desde la proximidad del cuerpo hacia fuera, y acabando el movimiento con la palma de las manos extendidas y los dedos entreabiertos. Tienen cierta similitud al zarpazo de un animal enfurecido, los brazos van y vienen con una gran tensión muscular, incluso muchas veces se entrecorta la dinámica de movimiento dando sensación de un movimiento secuencial dentro de la danza.

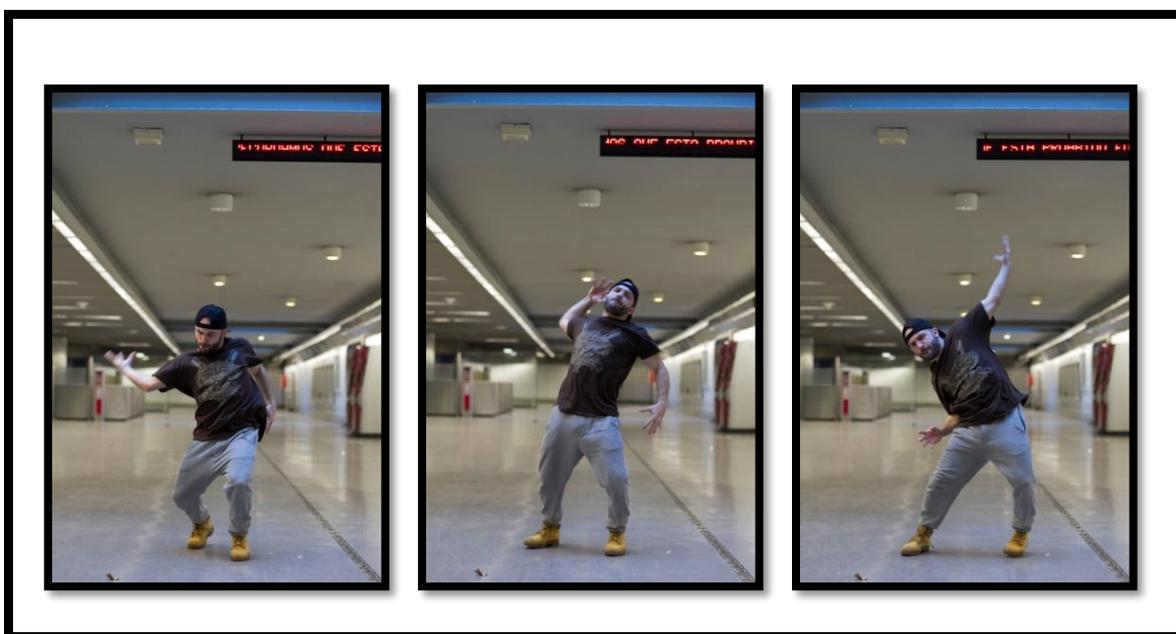


Ilustración 309. Jose Torres mostrando los movimientos de *Arms wings* en *krump*.

- b) *Grab*. Se lanzan los brazos hacia distintas direcciones en el espacio y se recogen contrayendo los músculos y cerrando los puños de las manos aparentando que “agarran algo”. Se utiliza el término *Grab* para simular que el danzante agarra, en sentido figurado, a otro danzante (o incluso a sí mismo) y se lanza o precipita hacia el vacío.



Ilustración 310. Mark Arvin Sotto Berserk (Tha Berserk BijUu) mostrando el movimiento de *Grab* en *krump*.

- c) *Jab*. Es la tensión ejercida en brazos y manos en el último punto espacial del movimiento del brazo. Se estiran o contraen los brazos con tensión muscular, quedando siempre los codos ligeramente flexionados. Se asemeja a los golpes que se hacen en boxeo y las manos pueden quedar cerradas en puños o señalando alguna dirección o cosa concreta.



Ilustración 311. Movimiento de *Jab* en *krump*.

- d) *Punch*. Se trata de movilizar el torso y los brazos con una energía discontinua, la dinámica de movimiento se corta repetidas veces y a gran velocidad.
- e) *Chest Pop*. El torso se contrae y estira de forma brusca y notoria. El pecho se eleva, insuflándole aire y después se contrae repentinamente. Va acompañado con los brazos anteriormente descritos dando un aspecto de dureza al discurso dancístico.



Ilustración 312. Movimiento de *Chest Pop* en *krump*.

- f) *Hat Tricks*. Son los movimientos en el discurso del *krump* que movilizan la gorra que los danzantes llevan puesta, dándole el máximo protagonismo.



Ilustración 313. *Hat tricks* en *krump*. Fotogramas extraídos en Mind Game Films (2014).

2. Técnica de pies (*footworks*)

Descripción de la técnica: Las piernas se mantienen semiflexionadas por las rodillas y abundan los golpes en el suelo y el deslizamiento de los pies por el suelo. El deslizamiento de los pies se caracteriza por empezar el movimiento con la punta de uno de los pies, dejando reposar el talón del mismo y deslizando posteriormente el otro pie hacia atrás o los lados del suelo. Abundan los cambios de peso de la punta al talón de los pies y viceversa. Presentan cierta similitud, a veces, con el paso *Back Slide* o *Moon Walk* del discurso dancístico del *popping*.



Ilustración 314. Equilibrio en la técnica de pies del *krump*.

En *krump* se producen desplazamientos que se conocen por la terminología de *Travels*. Los recorridos en este discurso se realizan a través de saltos, deslizamientos de los pies y/o golpes en el suelo (*Stomps*).

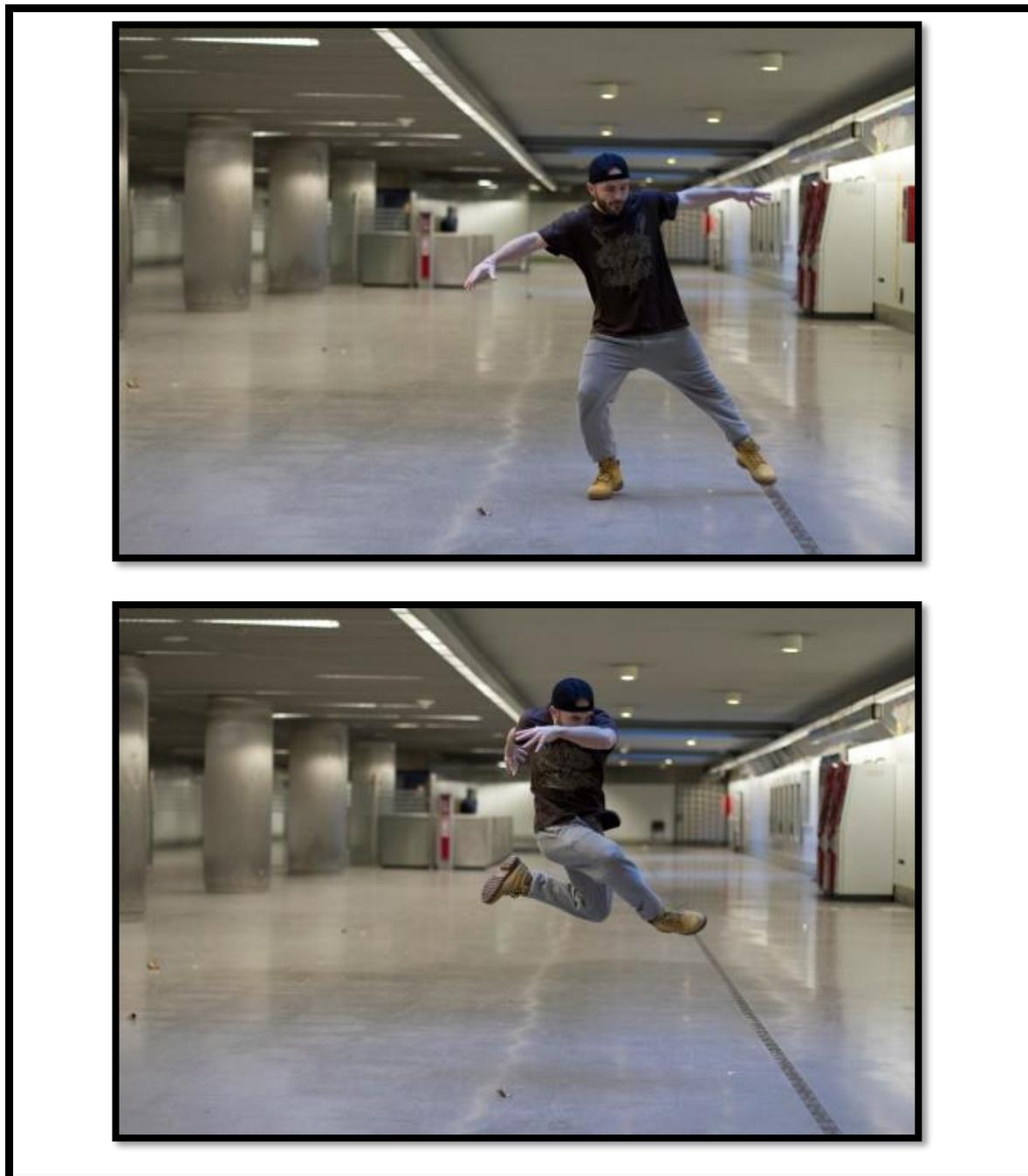


Ilustración 315. Desplazamientos en *krump*.

- a) *Stomps*. Es el paso básico en el discurso del *krump* en que el danzante golpea con una de sus piernas el suelo. Las piernas se mantienen flexionadas y abiertas. Se inicia desde el apoyo de una de las piernas o abordar el movimiento dando un salto.

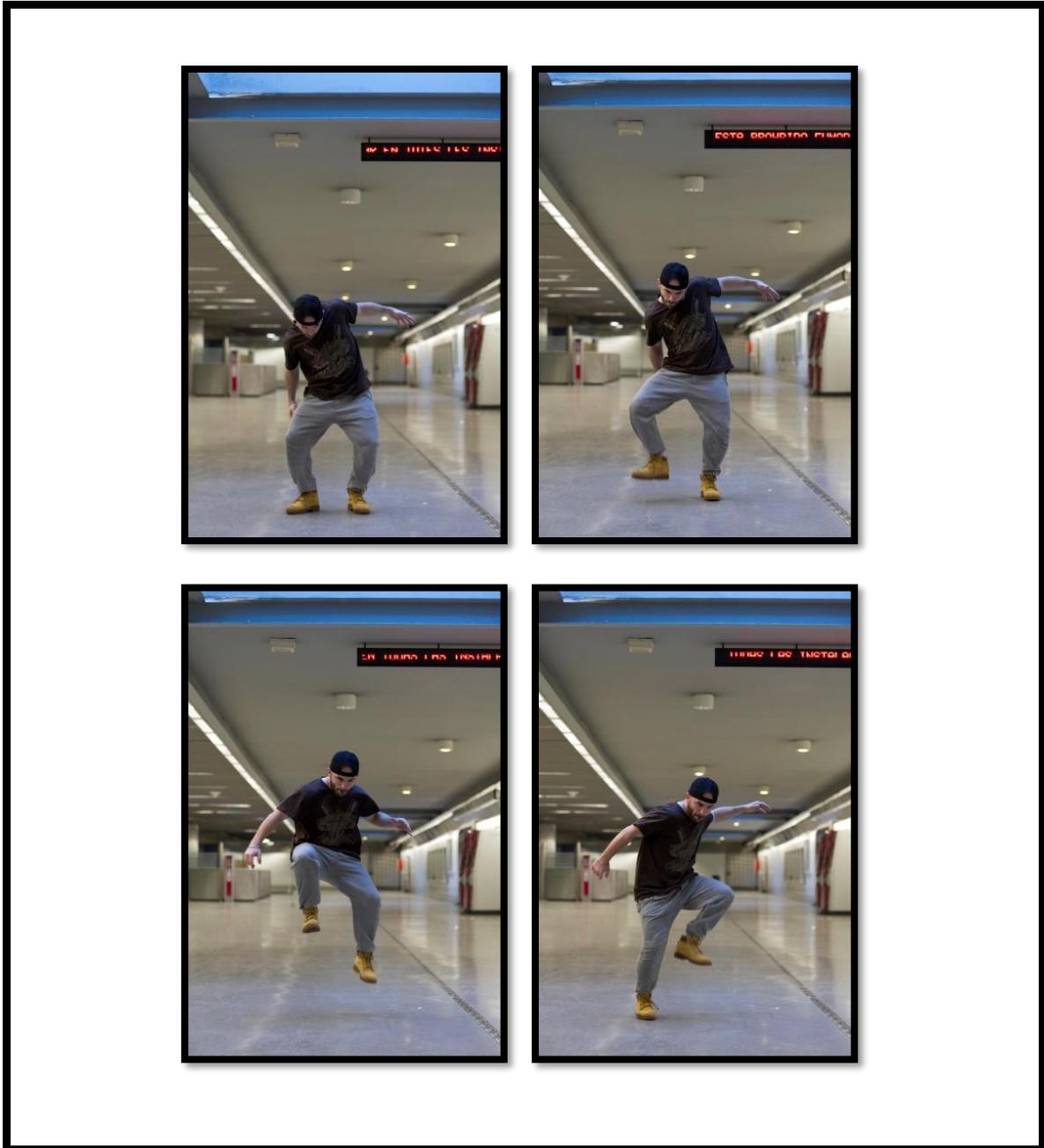


Ilustración 316. *Stomp* en *krump*.

3. *Expresión facial*

Descripción: La expresión facial en este discurso es muy importante. El danzante enseña dientes, frunce la frente y mira fijamente hacia un punto u otro danzante. Se muestra una expresión de enojo, furia e ira; la dureza de su rostro va en consonancia con la tensión muscular del cuerpo del danzante que derrocha pura energía.



Ilustración 317. Isabel García (Lady-DoomzDay Duende) mostrando la expresión facial en el *krump*.

TÉCNICA DANCÍSTICA EN EL LENGUAJE CORPORAL DEL *TWERKING*.

La técnica utilizada en el *twerking* requiere de la liberación de las caderas y de los glúteos, mientras las piernas se mantienen flexionadas o extendidas. Se le concede la máxima importancia a la movilidad de esta zona, así los brazos no realizan grandes movimientos ni desplazamientos en el espacio. Aunque erróneamente se cree que es una danza de mujeres, cada vez se ven más hombres moviendo sus caderas en esta danza urbana. En este discurso nos encontramos con algún paso nombrado previamente en otros, como ejemplo *bubble* (también observado en *dancehall queen*) o *bounce* (en *freestyle hip hop*); como pasaba anteriormente, aunque se les reconozca con el mismo término, se ejecutan de forma distinta en cada danza. La terminología utilizada en los pasos básicos de *twerking* son:

Buty Clap, Bounce, Bubble, Head Top, Jiggle, Popping Twerk, Shake y Wine.

Por motivos de calidad de imagen se muestran fotogramas de la danzante referente en *dancehall Irie Queen*. Para visualizar el discurso más ampliamente se accede a un listado de tutoriales a través del siguiente enlace web:

https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+twerking

1. *Booty Clap*

Descripción del paso: manteniendo las piernas abiertas y estiradas se contraen y relajan las nalgas del glúteo (palmaditas con los glúteos).

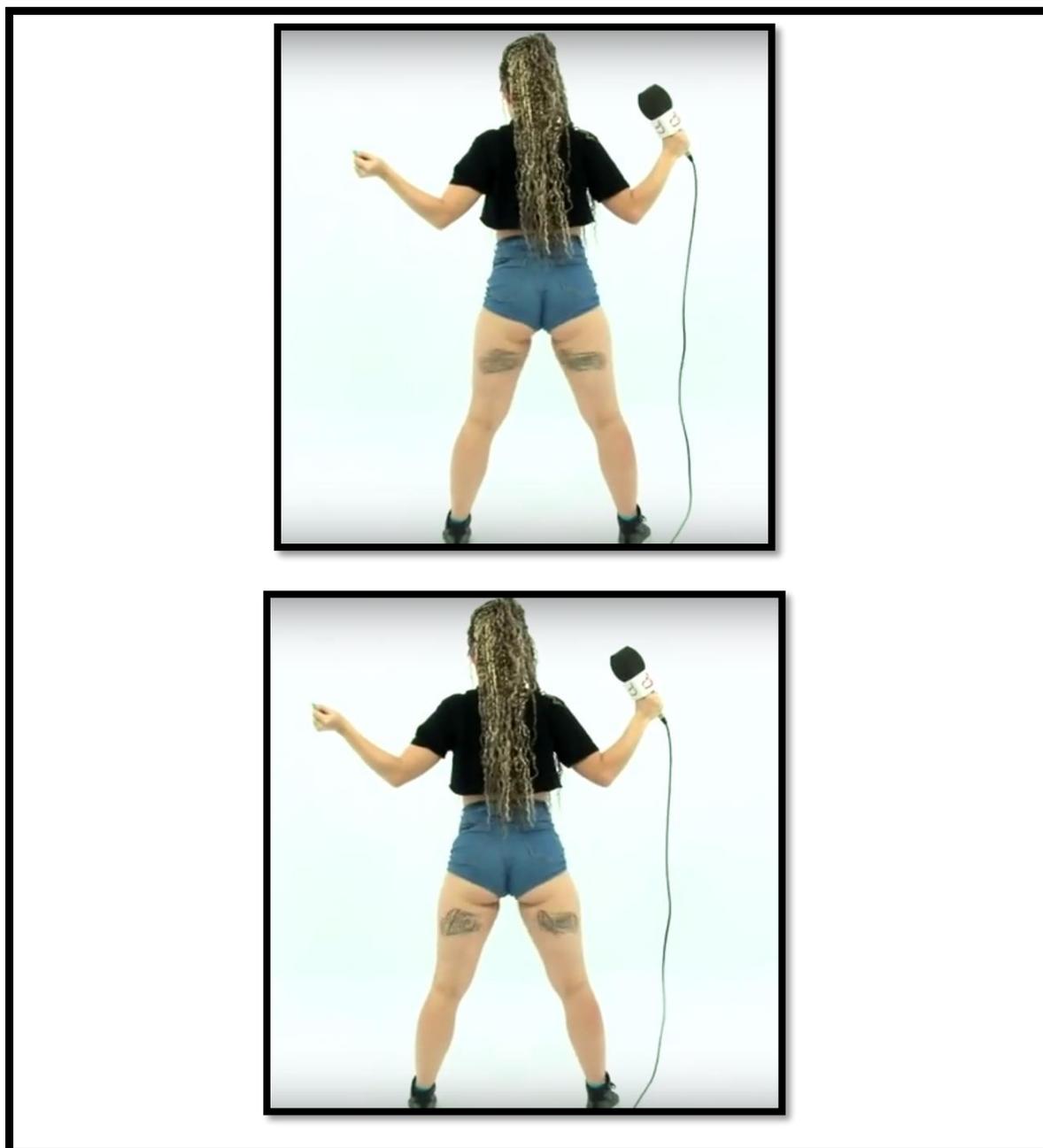


Ilustración 318. *Booty Clap* en *twerking*. Fotogramas extraídos en Detele soydetele (2016).

2. *Bounce*

Descripción del paso: manteniendo las piernas abiertas se flexionan y estiran las rodillas haciendo rebotes, de tal forma que las nalgas también rebotan. La cadera se dirige hacia delante y hacia detrás, como se aprecia en la siguiente ilustración.

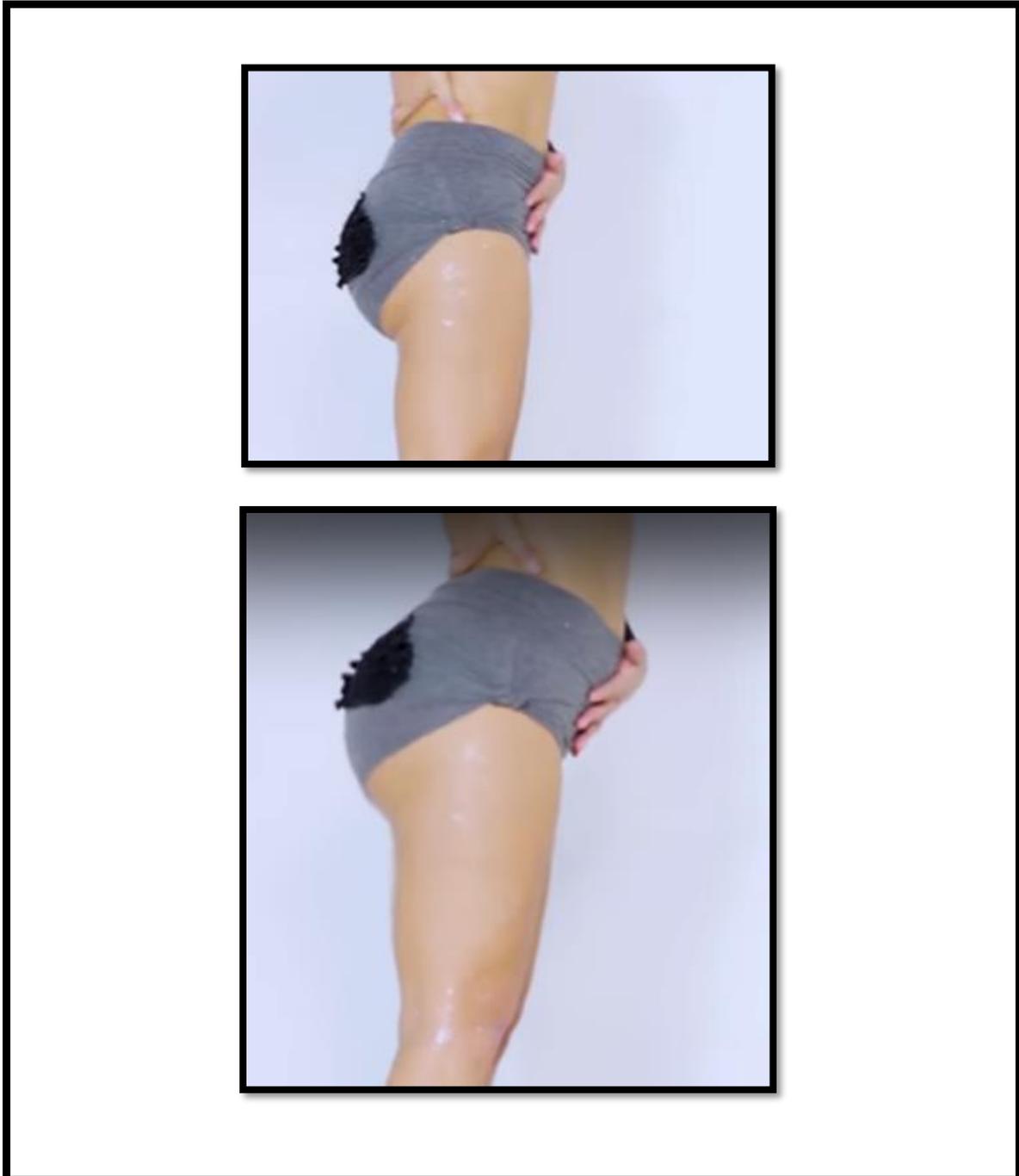


Ilustración 319. *Bounce* en *twerking*. Fotografías elaboradas por la autora.

3. *Bubble*

Descripción del paso: manteniendo las piernas abiertas y flexionadas por las rodillas, se moviliza la pelvis hacia delante y hacia detrás, dejando sueltos los glúteos (los glúteos simulan burbujas que explotan en el aire), haciendo vibrar los glúteos. Normalmente se suele flexionar el torso estirado hacia adelante mientras se moviliza la cadera, y los brazos quedan apoyados en las piernas. Este paso es similar a *Bounce*, a diferencia que en el primero las nalgas vibran con un solo movimiento de cadera hacia y delante y detrás, y en *Bubble* es un movimiento de caderas continuo, limitando en cierta forma la vibración de las nalgas.

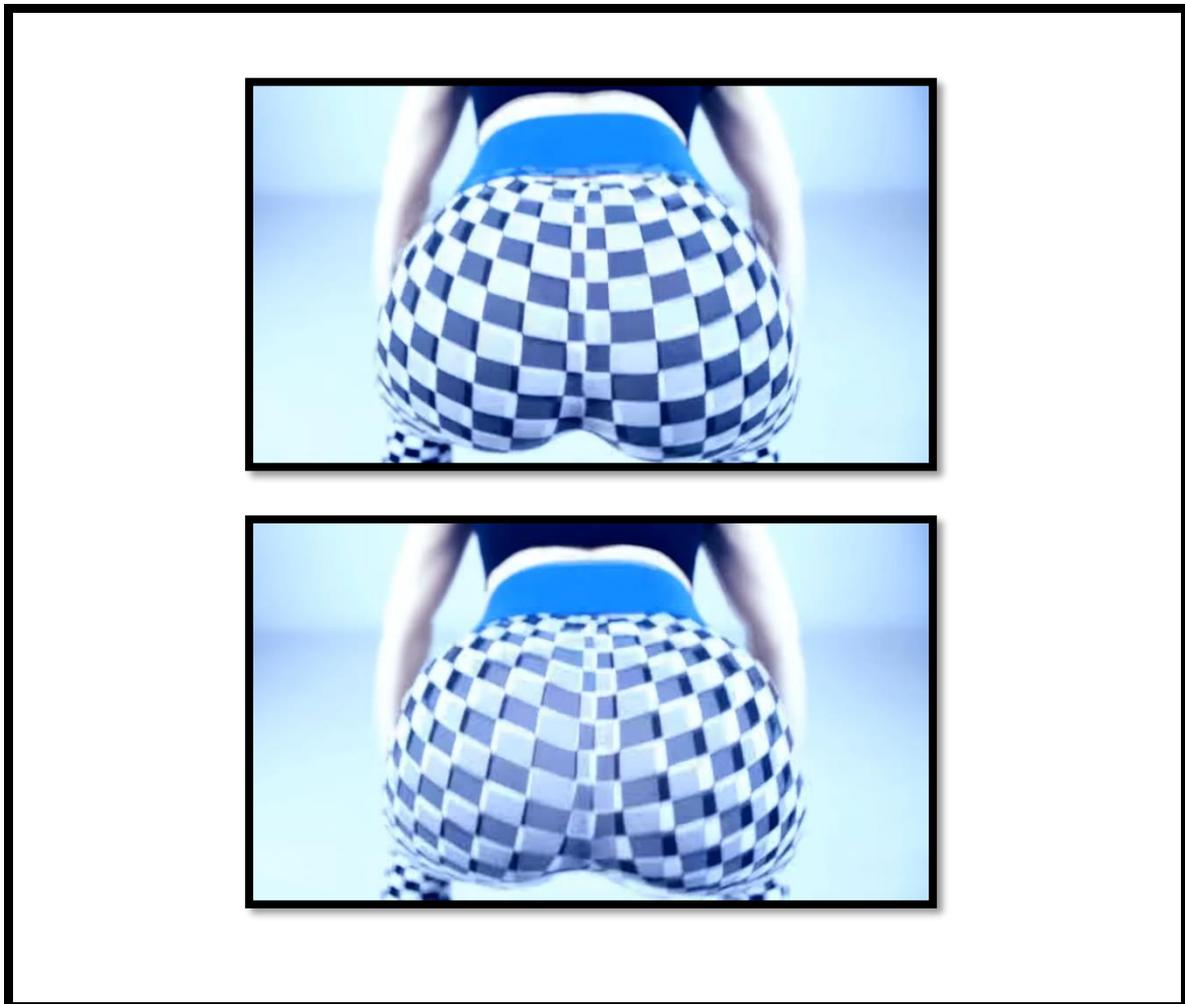


Ilustración 320. *Bubble* en *twerking*. Fotogramas extraídos en Irie Queen (2014).

4. *Head Top*

Descripción del paso: Es un paso que requiere de un gran equilibrio ya que el danzante debe apoyarse con cabeza y brazos en el suelo, desafiando la gravedad. El bailarín aguanta su cuerpo con ambas manos mientras mueve la cadera con *Bubble*, *Jiggle* o *Booty Clap*, y dejando vibrar sus nalgas. Para pronunciar este movimiento (de nalgas) el danzante flexiona y estira las piernas enérgicamente al ritmo musical.

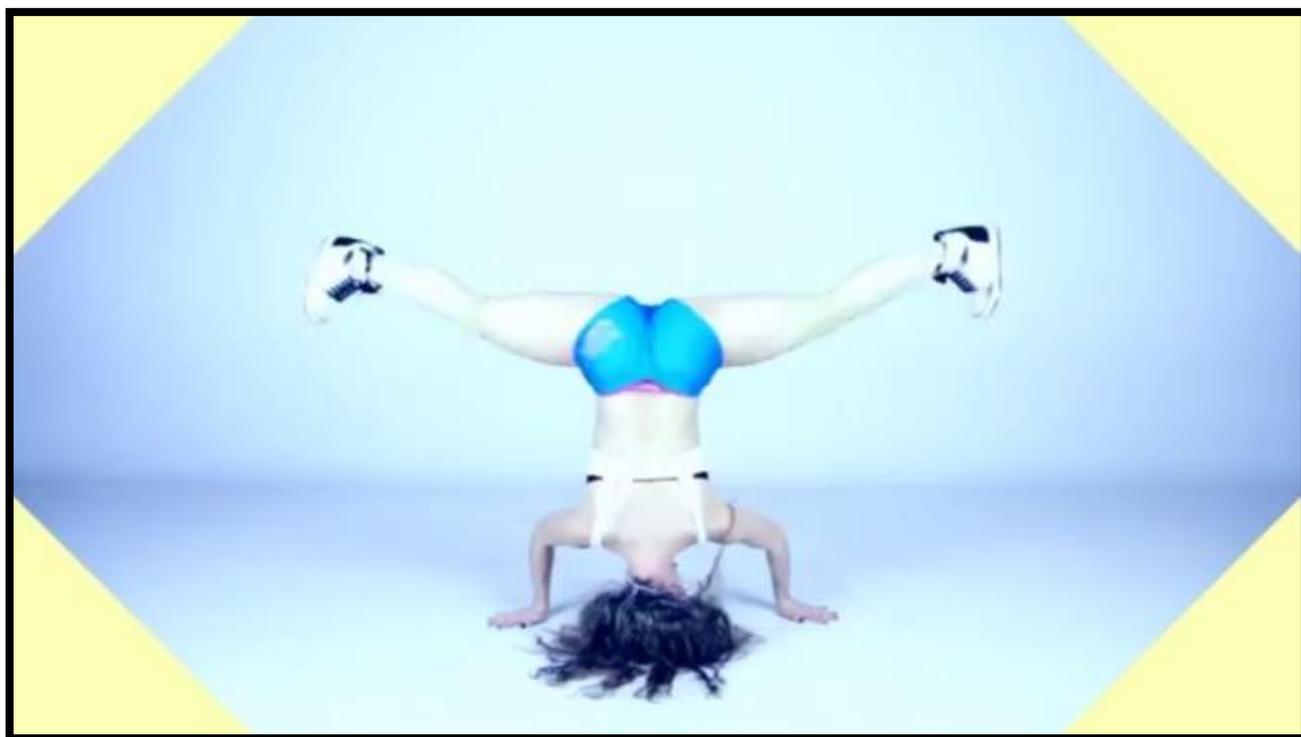


Ilustración 321. *Head Top* en *twerking*. Fotograma extraído en *Irie Queen* (2014).

5. *Jiggle*

Descripción del paso: manteniendo las piernas estiradas, se moviliza la cadera (ligeramente sacada hacia afuera) horizontalmente hacia un lado y otro, dejando sueltos los glúteos. Normalmente se suele flexionar el torso estirado hacia adelante mientras se moviliza la cadera, y los brazos quedan sostenidos en el aire.

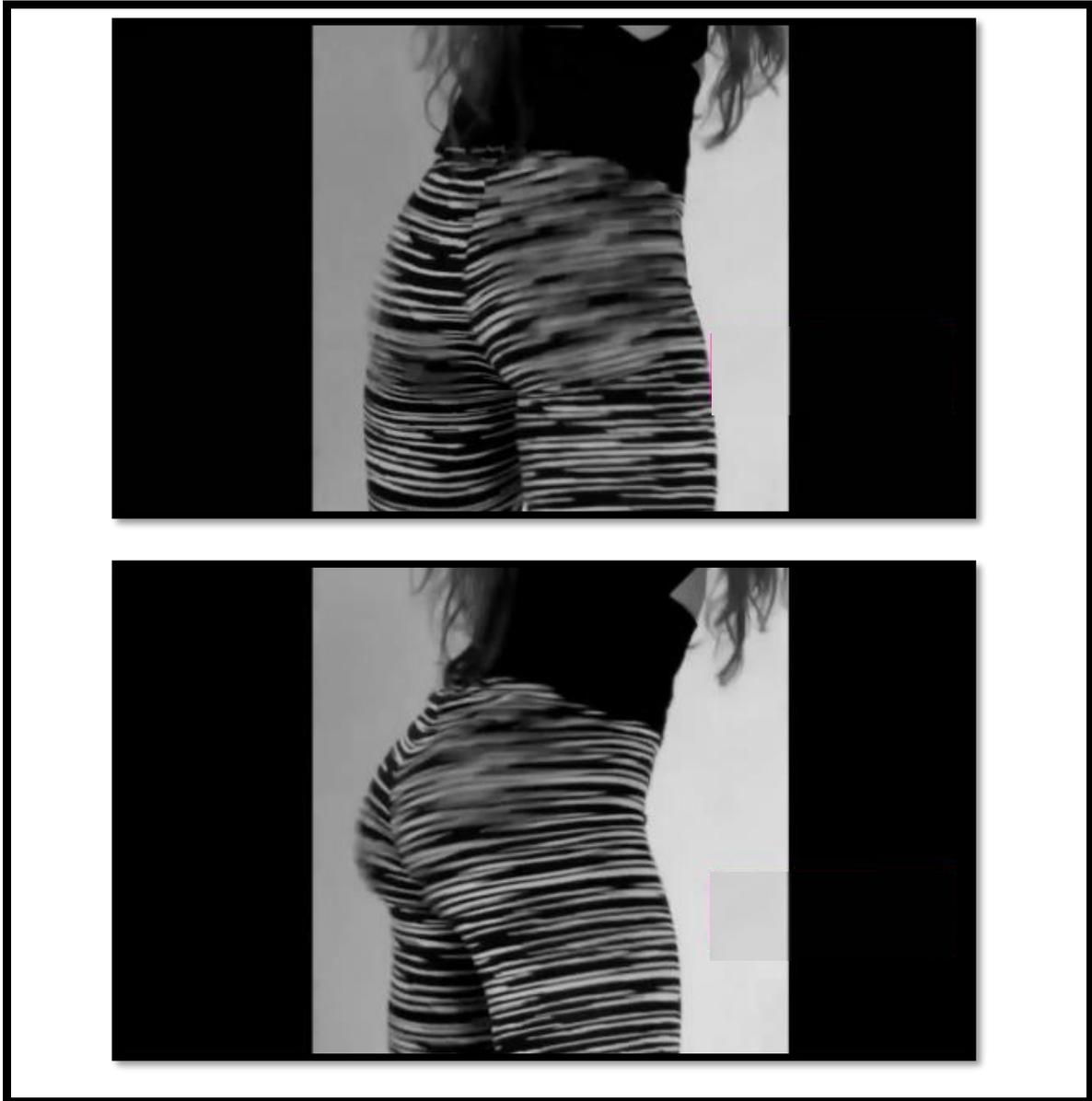


Ilustración 322. *Jiggle* en *twerking*. Fotogramas extraídos en EnFemenino (2015).

6. *Popping Twerk*

Descripción del paso: manteniendo las piernas abiertas y flexionadas por las rodillas, se contraen las nalgas de los glúteos alternativa o parcialmente. En la siguiente ilustración se aprecia como la danzante moviliza sus glúteos, segmentando los movimientos de la nalga derecha de los de la izquierda.



Ilustración 323. *Popping Twerk* en *twerking*. Fotogramas extraídos de Balala Torres (2017).

7. *Shake*

Descripción del paso: manteniendo las piernas abiertas, y flexionadas (y estirando ligeramente) las rodillas, se bascula la pelvis hacia delante y hacia detrás, dejando sueltos los glúteos y marcando cada vez el acento (hacia arriba y hacia abajo). Normalmente se suele flexionar el torso (estirado) hacia adelante mientras se moviliza la cadera, y los brazos quedan apoyados en las piernas.



Ilustración 324. *Shake* en *twerking*. Fotogramas extraídos de *EnFemenino* (2015).

8. *Wine*

Descripción del paso: manteniendo las piernas abiertas y las rodillas semiflexionadas se dibujan círculos con las caderas, intentando no mover los hombros.

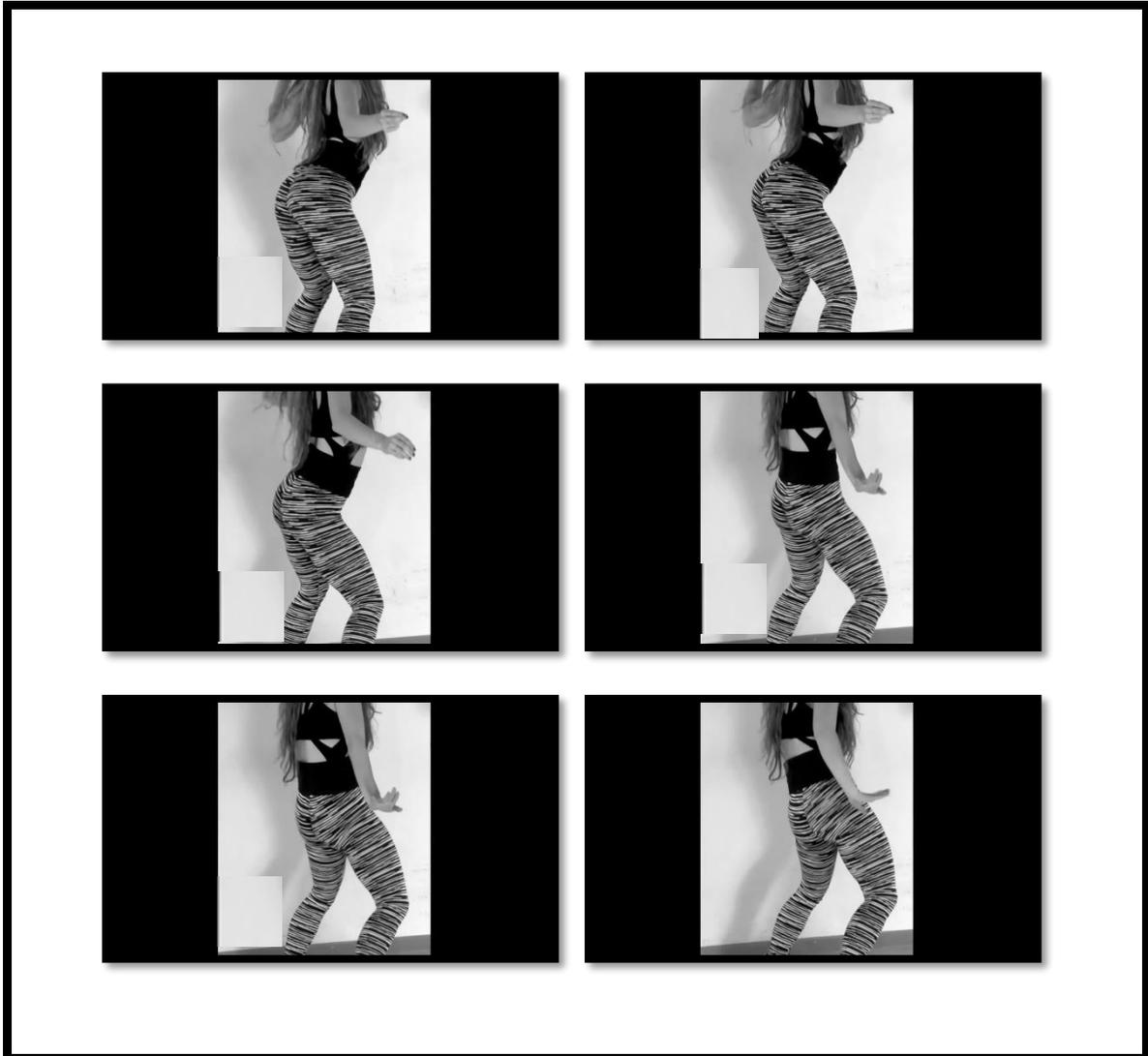


Ilustración 325. *Wine* en *twerking*. Fotogramas extraídos de *EnFemenino* (2015).

TÉCNICAS DANCÍSTICAS Y CATEGORÍAS PROPIAS EN EL LENGUAJE CORPORAL DEL *ELECTRO DANCE*.

En este apartado se muestra principalmente las técnicas de ejecución propias del lenguaje dancístico del *electro dance*. No existe una nomenclatura propia de pasos básicos definidos (a excepción de un paso en la técnica de piernas llamado *Touch and Go*) sino unas directrices dancísticas que definen el discurso como tal. Es una danza que se caracteriza por la movilización del tren superior de cuerpo, las piernas quedan en un segundo plano moviéndose por el espacio y acompañando el movimiento de los brazos, aunque también tienen técnica propia. También se han encontrado pasos con la misma terminología que en otros discursos, como ejemplo *Butterfly* o *Point*; igual que pasa con otras danzas, tiene ejecución distinta, única. Tiene un *groove* parecido al *freestyle hip hop*, a diferencia que en *electro dance* el cuerpo acentúa la música “hacia arriba”.

Cada danzante se expresa libremente segmentando el movimiento de su cuerpo en brazos, manos y piernas y se observan diferentes categorías dentro de la técnica de brazos propia de este discurso: *Arm glide (hard glide)*, *Butterfly (ochos)*, *Cuts*, *Head cuts*, *Mills*, *Points*, *Rolls* y *Snap*. En la técnica de piernas nos encontramos con uno de sus pasos básicos: *Touch and Go* y con una serie de *grooves* propios del *electro*.

Para ilustrar los pasos dancísticos se ha requerido de la colaboración del bailarín y profesor de danzas urbanas Carlos Manuel Muñoz, miembro de la asociación de *Hip Hop Let's Grow*, y perteneciente también a la *crew* Beat Mode de València, y los pioneros del discurso en València Alex Furió (Furió) y Héctor Navarro (Ache). Para visualizar el discurso más ampliamente se accede a un listado de tutoriales a través del siguiente enlace web:

https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+electro+dance

1. Técnica de brazos

Descripción de la técnica: Predomina la movilidad energética de los brazos. Éstos se dirigen en todas direcciones con los codos estirados o flexionados según el danzante lo desee mientras dibujan volúmenes en el espacio.

- a) *Arm glide (hard glide)*. Se intenta dibujar líneas buscando la perpendicularidad con el suelo, el paralelismo entre los brazos, etc. Los brazos son lanzados para dibujar estas líneas en el espacio a una gran velocidad. Se requiere de una gran propiocepción para desarrollar el movimiento y evitar chocar los brazos en la rapidez de sus movimientos, mientras sus manos se mantienen extendidas.



Ilustración 326. Categoría de *Arm glide (hard glide)* en *electro dance*.

- b) *Butterfly (ochos)*. Se caracteriza por la rápida movilización de las muñecas, quedando las palmas de las manos extendidas y con los dedos juntos. Las muñecas de ambas manos quedan permanentemente juntas en la rotación dibujando ochos en el espacio, y los brazos se mueven extendidos o flexionados por el codo en todas las direcciones del espacio.



Ilustración 327. *Butterfly* (ochos) en *electro dance*.

- c) *Cuts*. Los brazos se mueven enérgicamente y se dibuja con los brazos, apoyados en el cuerpo, volúmenes geométricos en el espacio (triángulos, cuadrados, etc.). Los brazos se movilizan a una gran velocidad.

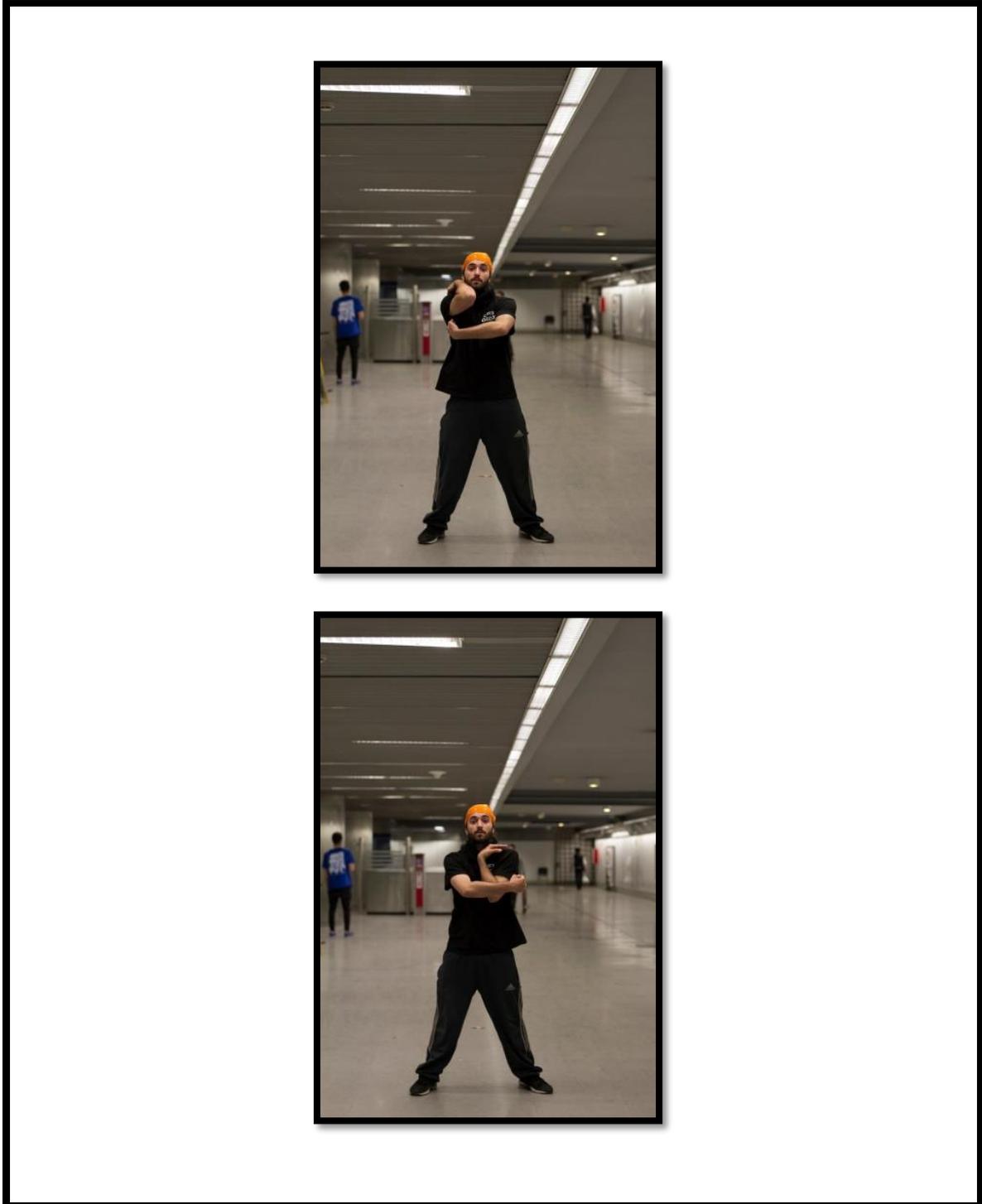


Ilustración 328. *Cuts* en *electro dance*.

- d) *Head Cuts*. Es una variante de la categoría anterior (*cuts*), es decir, los brazos encuadran la cabeza dibujando figuras geométricas.

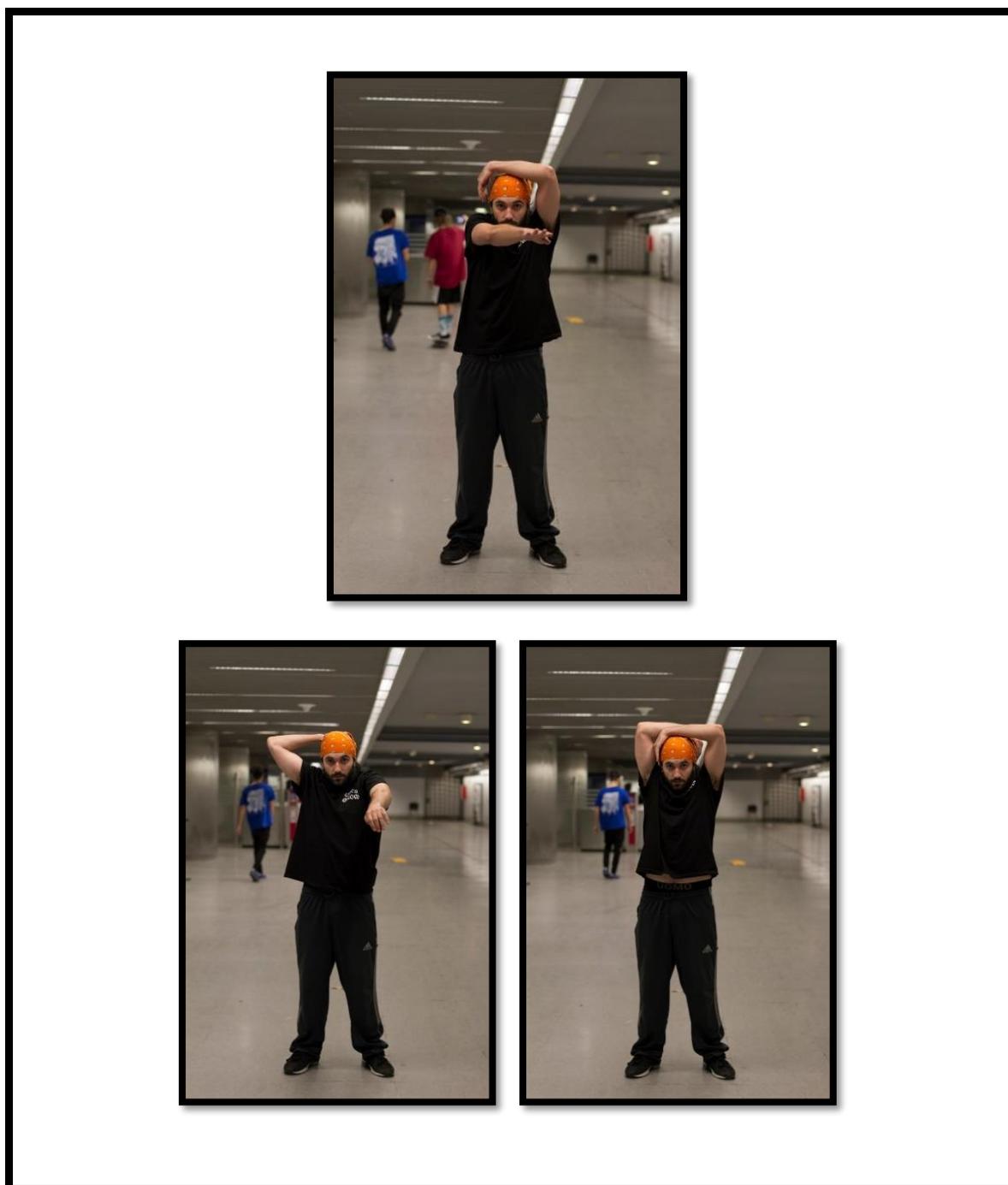


Ilustración 329. *Head Cuts* en *electro dance*.

- e) *Mills*. Los brazos se extienden y se movilizan simulando las aspas de un molino. Como en el resto de categorías de este discurso la gran velocidad en el movimiento de los brazos denota una mayor calidad técnica.

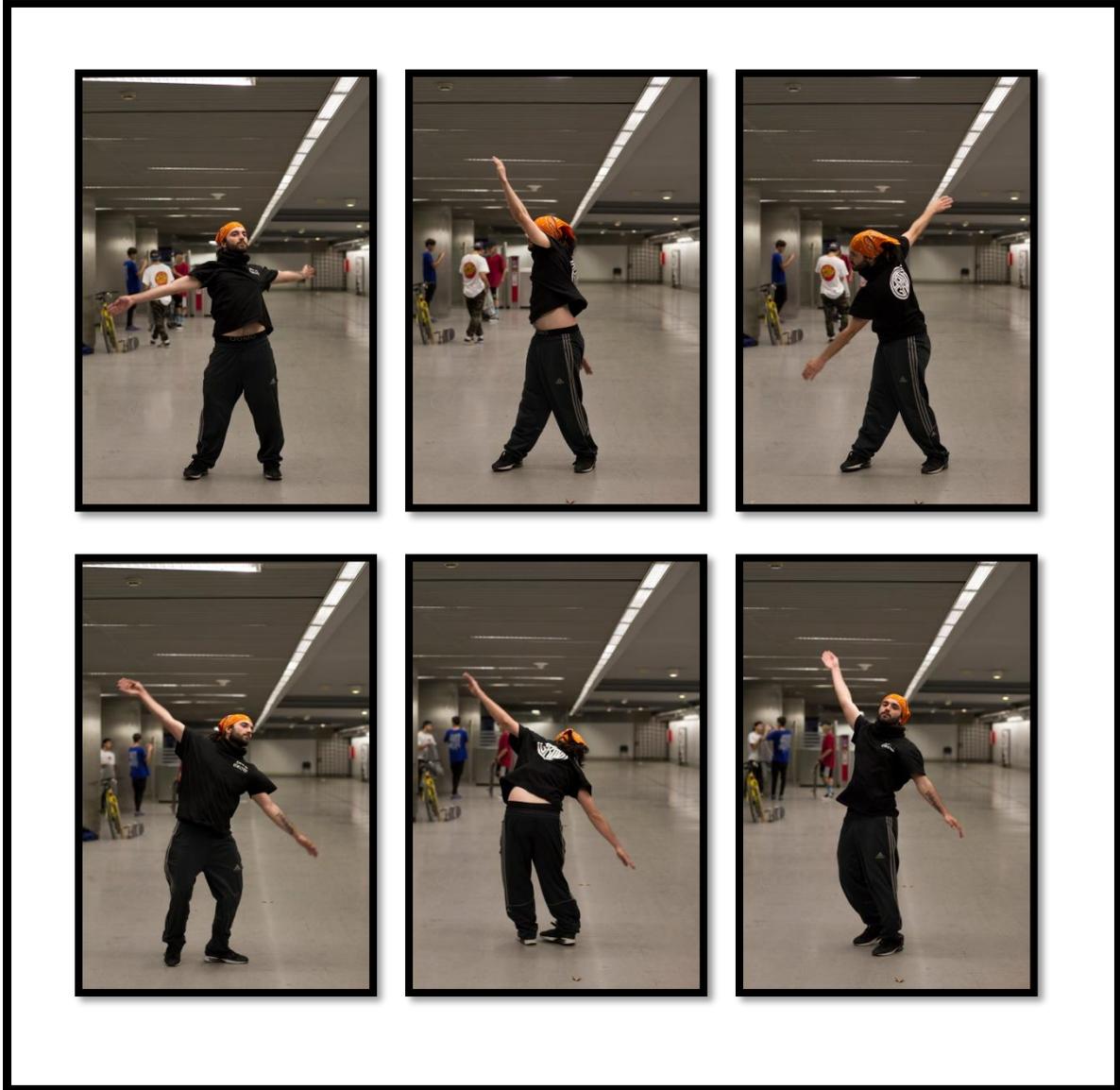


Ilustración 330. *Mills* en *electro dance*.

- f) *Points*. Los brazos señalan un punto o puntos concretos del espacio que rodea al bailarín. El brazo que señala se despliega del torso con los dedos de la mano contraídos a excepción del dedo índice que es el que señala en el espacio y se mantienen más o menos extendidos como decida el danzante.

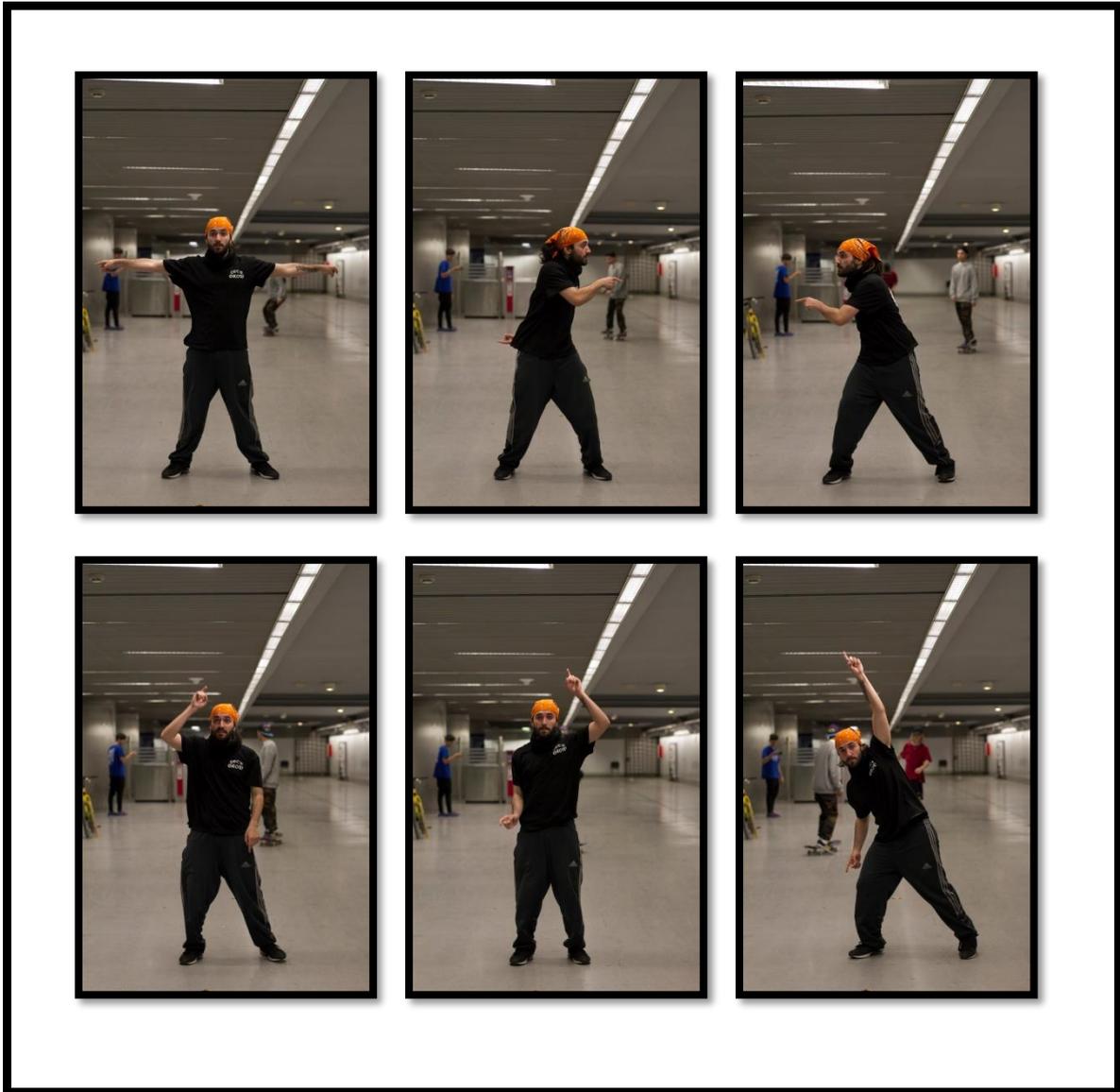


Ilustración 331. *Points* en *electro dance*.

- g) *Rolls*. Los dos brazos, o uno de ellos, recorren un círculo en el espacio flexionando y estirando los codos. Generalmente el círculo se dispone muy cercano al cuerpo del danzante, sin tocarlo, y se produce a gran velocidad, demostrando así la habilidad del danzante en el discurso dancístico. Los *rolls* describen un movimiento similar que en el discurso dancístico del *waacking* con la diferencia que éstos no buscan tanto las líneas elegantes del *waacking*, sino la velocidad y la fuerza en su dinámica de movimiento.

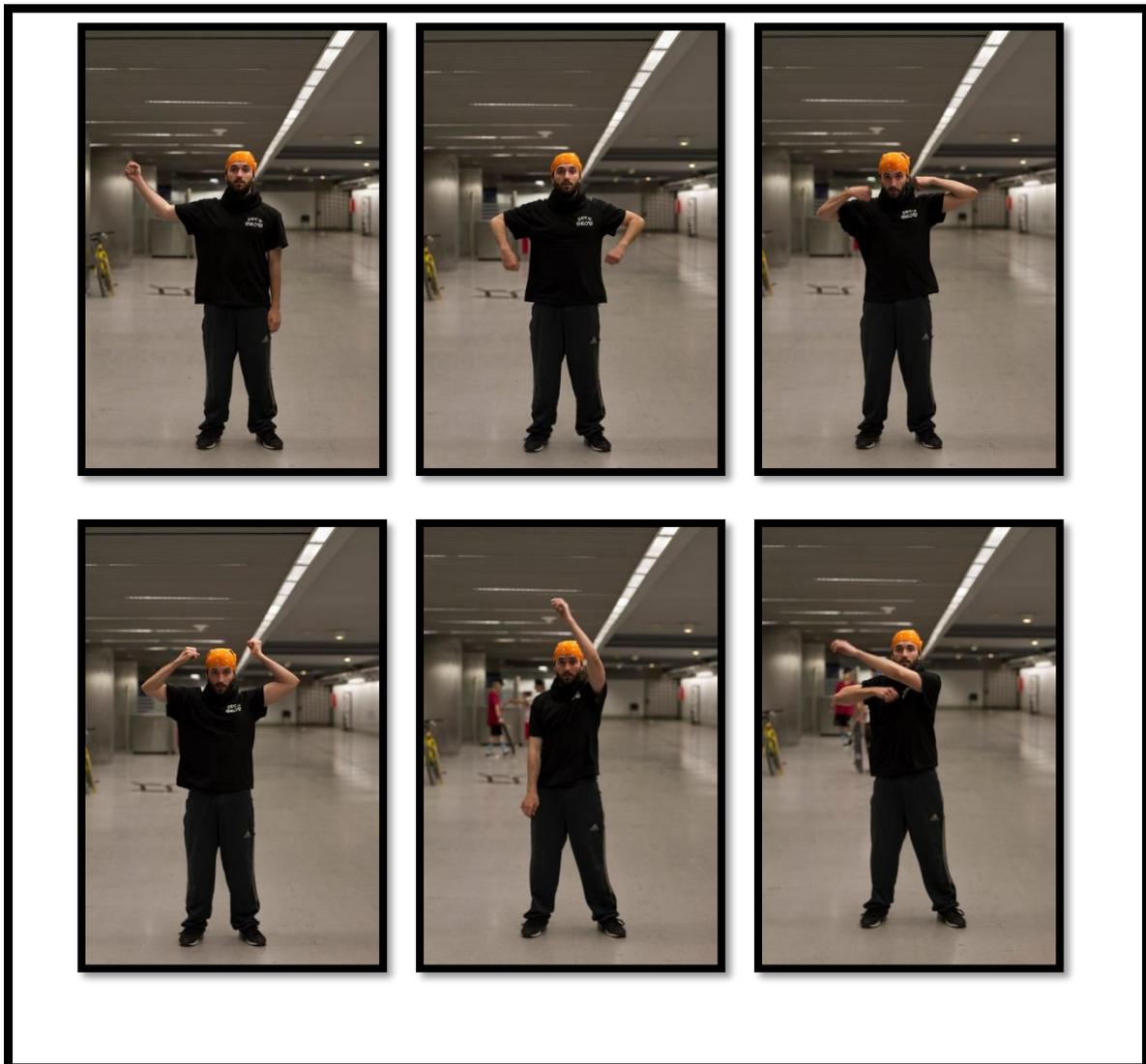


Ilustración 332. *Rolls en electro dance.*

- h) *Snap*. Los dos brazos, o uno de ellos, se lanzan hacia el espacio próximo del danzante que intenta agarrar el aire cerrando los puños para luego lanzarlo enérgicamente hacia otra dirección.

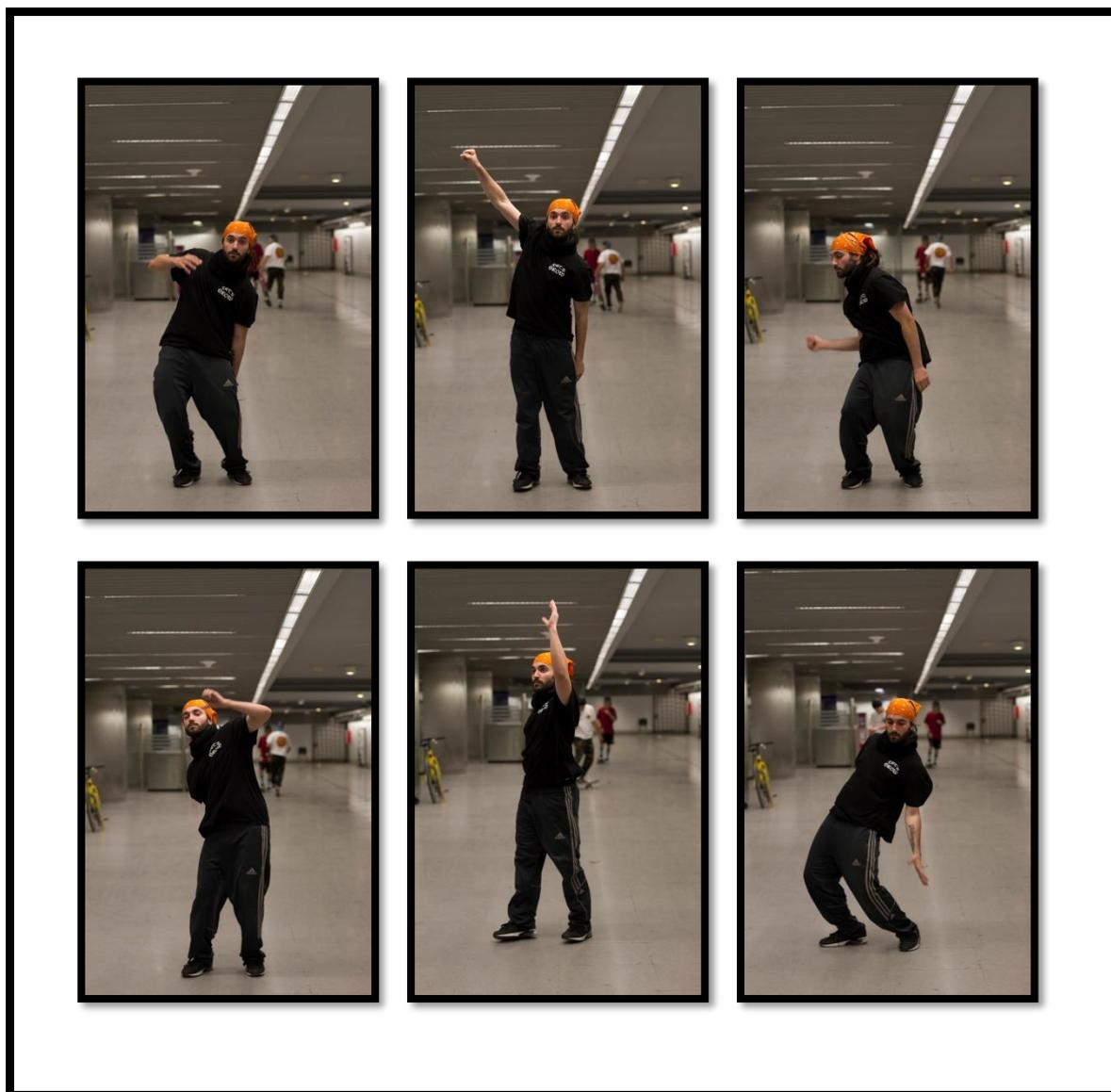


Ilustración 333. *Snap* en *electro dance*.

2. Técnica de piernas

Descripción de la técnica: Predomina la rotación de caderas, quedando muchas veces las rodillas enfrentadas, y el cruce de pies.

- a) *Touch and Go*. Es un paso característico del electro, creado por el conocido bailarín de electro Spoke. Digamos que se divide en varios movimientos:
 - a. Se lanza la pierna izquierda hacia el lateral, luego se recoge apoyándola en el suelo con el talón mientras la otra retrocede en el salto hacia atrás del danzante.
 - b. La pierna que queda atrás (la derecha) cruza por delante de la otra.
 - c. La pierna izquierda, que queda cruzada detrás, se lanza de nuevo al lateral, se recoge apoyándola en el suelo para dirigir la derecha de nuevo hacia atrás y continuar con el paso ii. Así sucesivamente.

*Se pueden observar otras versiones del mismo paso. Como ejemplo, Ache de la crew Beat Mode que realiza una secuencia en la que incluye rotación de caderas y cambia de lado en el mismo paso.

- a) Se lanza la pierna izquierda hacia el lateral, luego se recoge apoyándola en el suelo con el talón mientras la otra retrocede en el salto hacia atrás del danzante.
- b) La pierna que queda atrás (la derecha) cruza por detrás de la otra mientras se hace una rotación de la cadera hacia los dos lados.
- c) Se lanza al lateral la pierna que está delante (derecha) y de un salto se cambia de peso lanzando la pierna izquierda en dirección contraria.
- d) Seguidamente se lanza la pierna derecha recreando el paso de *Touch and Go* creado por Spoke.

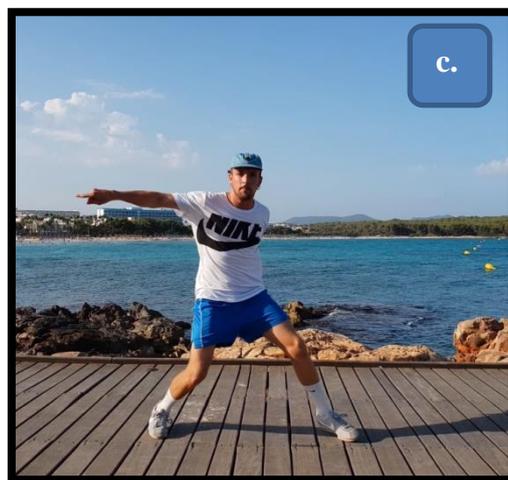
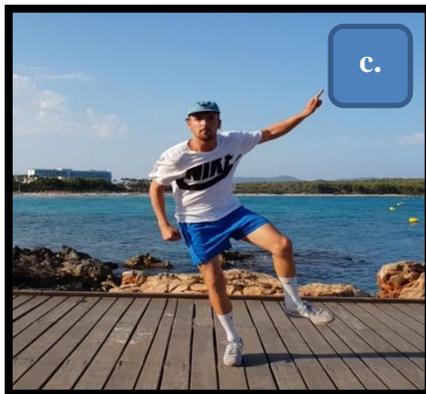
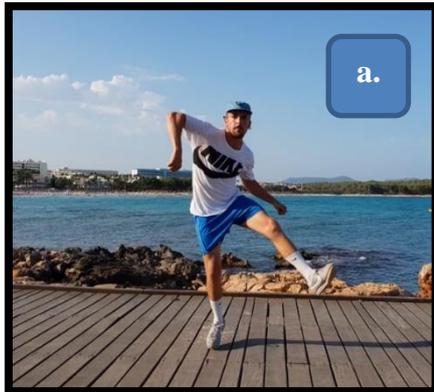


Ilustración 334. *Touch and Go* en *electro dance*.

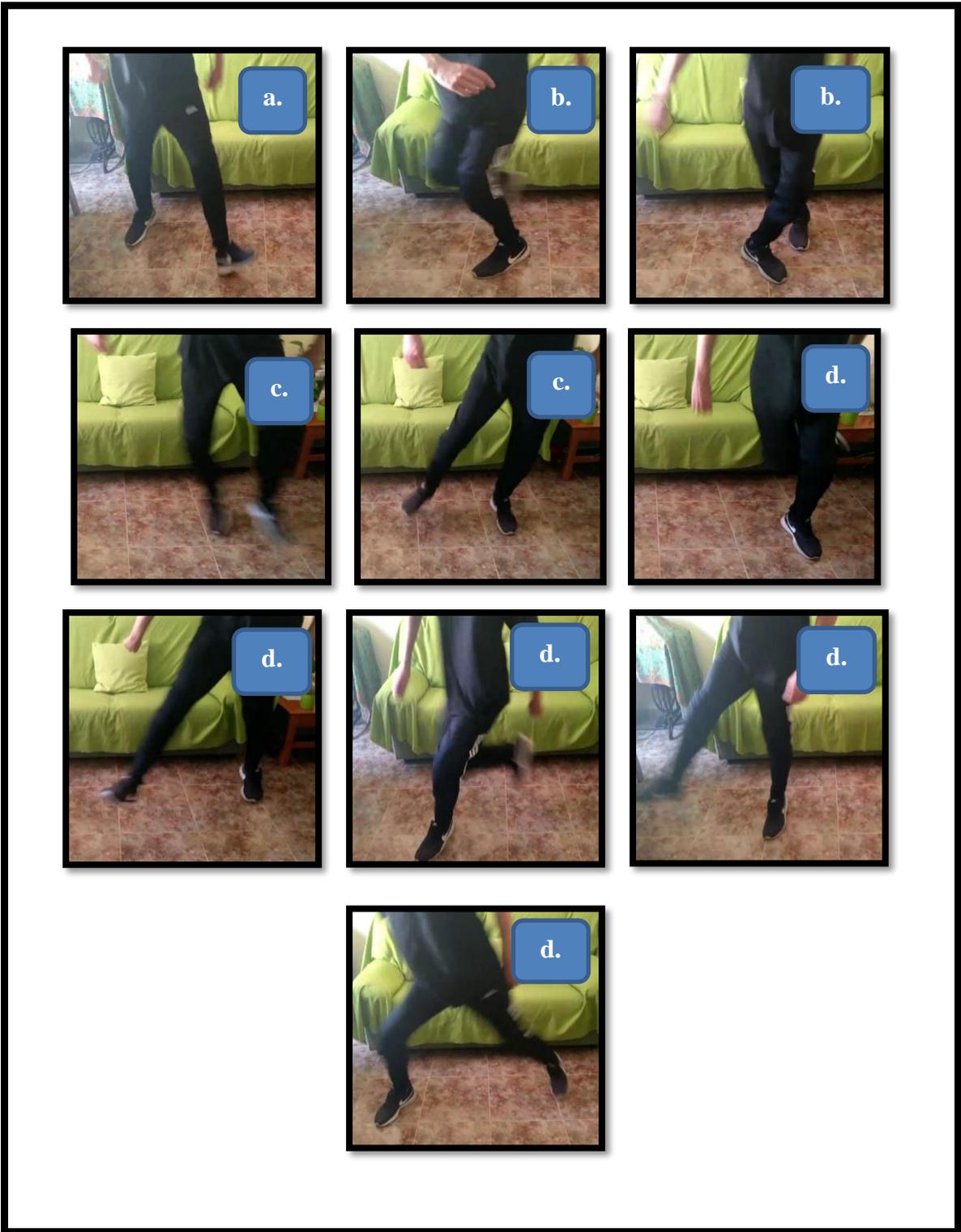


Ilustración 335. Variante de *Touch and Go* en *electro dance*.

- b) *Groove de cintura*. Se moviliza la cintura hacia delante, detrás o los lados, sin hacer círculos, y marcando el acento musical inclinando el cuerpo en la dirección que según convenga al danzante.



Ilustración 336. *Groove de cintura en electro dance.*

- c) *Groove* de rodillas. Se moviliza las rodillas articulando la cadera y haciendo que las rodillas miren hacia dentro y hacia fuera del cuerpo.



Ilustración 337. *Groove* de rodillas en *electro dance*.

La música y el espacio en la danza urbana.

En este estudio se han encontrado diversos discursos dancísticos urbanos que utilizan la misma música y, sin embargo, son completamente diferentes.

AÑOS DE ORIGEN	DANZA	MUSICA
Años 70	<i>Locking</i>	<i>Funk</i> (+/- 100 bpm ⁸⁸)
Años 70	<i>Popping</i>	<i>Funk</i> (+/-100 bpm)
Años 70	<i>Waacking</i>	<i>Disco y Funk</i> (127-145 bpm)
Años 70	<i>Breakdance</i>	<i>Rap</i> <i>Break Beat</i> (+/- 90 bpm)
Años 70	<i>Freestyle hip hop</i>	<i>Rap</i> (+/- 90 bpm)
Años 70	<i>Dancehall</i>	<i>Dancehall</i> (+/- 95 bpm)
Años 80	<i>House</i>	<i>House</i> (112-121 bpm)
Años 80	<i>Voguing</i>	<i>House</i> (112-121 bpm)
Años 90	<i>Krump</i>	<i>Krump, experimental y R&B</i> (+/- 75 bpm)
Años 90	<i>Twerking</i>	<i>Reggaeton, Crunk y Bounce</i> (+/- 95 bpm)
Años 2000	<i>Electro Dance</i>	<i>Electro House</i> (+/- 120 bpm)

Ilustración 338. Relación de músicas y discursos dancísticos urbanos. Elaboración propia.

⁸⁸ “Beat per minute” que significa pulsación por minuto.

En cuanto al espacio utilizado en la danza urbana se determina, con la siguiente ilustración, los niveles espaciales descritos por Laban⁸⁹ (1950) y observados en los diversos discursos. El nivel medio se trabaja en todos los discursos dancísticos urbanos, mientras el inferior se trabaja en el *locking*, *breakdance*, *voguing* y *twerking*, y el superior se trabaja (en menor proporción) en *locking*, *breakdance*, *house* y *krump*.

DANZA	NIVELES OBSERVADOS
<i>Locking</i>	>% Nivel medio <% Nivel inferior y superior
<i>Popping</i>	Nivel medio
<i>Waacking</i>	Nivel medio
<i>Breakdance</i>	>% Nivel inferior Nivel medio <% Nivel superior
<i>Freestyle hip hop</i>	Nivel medio
<i>Dancehall</i>	Nivel medio
<i>House</i>	Nivel medio <% Nivel superior
<i>Voguing</i>	Nivel medio <% Nivel inferior
<i>Krump</i>	Nivel medio <% Nivel superior
<i>Twerking</i>	Nivel medio <% Nivel inferior
<i>Electro Dance</i>	Nivel medio

Ilustración 339. Niveles espaciales de la danza urbana.

⁸⁹ Laban describe tres niveles espaciales que ocupan el espacio del danzante: el nivel inferior o profundo, cuando el bailarín baila apoyando todo el cuerpo o las rodillas en el suelo, realizando movimientos que no superan la altura de la cadera; el nivel medio, cuando el bailarín baila con el cuerpo estirado sin interferir claramente en el nivel inferior o superior; y el nivel superior que se baila con las extremidades superiores fundamentalmente y /o despegando las piernas del suelo.

4.2. VALORACIÓN DE RESULTADOS.

Cada uno de los discursos dancísticos de este estudio engloba unos pasos básicos. Estos son la consecución de una serie de movimientos determinados, y propios de cada discurso, ejecutados por un danzante. Y como esta secuenciación es única en cada danza, cada paso es definido por un término (o vocablo) con el que es identificado en cada lengua dancística urbana. En el estudio se observa que la danza que tiene un mayor número de pasos básicos, y de terminología reconocida, es el *breakdance*. También se ha encontrado coincidencias en la terminología utilizada en pasos de algunos discursos dancísticos; a pesar de nombrarse igual presentan diferencias notables en su ejecución, por ejemplo, el término *Wine* utilizado tanto en el discurso de *dancehall* como en el de *twerking*. Igualmente se han observado pasos cuya terminología coincide con la de otra danza totalmente distinta; por ejemplo, el paso *Bboying* del discurso dancístico *house*, utiliza el término utilizado en otra danza (el *b-boying* o *breakdance*) y lo convierte en un paso básico dentro del discurso, recreándolo con una construcción dancística distinta y en este caso, modificando el acento corporal del paso “simulando” un *top rock* del discurso del *breakdance*.

Por un lado, los discursos dancísticos urbanos que se identifican con una nomenclatura de pasos y utilizan secuencias de movimiento codificado, son: el *locking*, el *breakdance*, el *freestyle hip hop*, el *dancehall*, el *house* y el *twerking*. Estos discursos se desarrollan recreando secuencias ya preestablecidas como básicas, y a partir de éstas se pueden crear otras nuevas, pero requieren de una codificación, o secuenciación coreográfica en las nuevas formas dancísticas. Ponemos como ejemplo el discurso del *breakdance*, en el que se ha observado cómo los danzantes han creado pasos nuevos para distinguirse del resto de sus compañeros, motivando de esta forma las ganas de crear pasos más difíciles, y vistosos, en sus prácticas y/o competiciones dancísticas. Mientras que el *popping*, el *electro dance*, el *waacking*, el *voguing* y el *krump* se identifican más con unas técnicas, que teniendo unas directrices únicas en cada discurso, no siguen patrones estandarizados de secuenciación de movimientos, se centran más en que el danzante, siguiendo fielmente los criterios mencionados en el apartados anteriores improvisan creando sus propias secuencias y formas dancísticas. En estos últimos estilos se exterioriza en gran medida la voluntad del danzante; éste como gran protagonista de su danza, decide qué sentimiento o “personaje” quiere expresar en el momento de la práctica dancística. En *waacking* cada danzante decide la forma en que quiere bailarlo de

una forma más o menos dramática, o de una forma más o menos femenina. En *voguing* los danzantes expresan los cuerpos que desean ser, eligiendo de igual forma su propio estilo; recordemos que se categoriza el cuerpo del danzante hasta con la indumentaria que precise el mismo personaje que desee mostrar en la danza. En *krump* se aprende a bailar con el personaje que interpreta el mentor del danzante, y poco a poco éste va creando el suyo propio; como explican muchos de sus danzantes, expresando y canalizando la furia o la frustración de situaciones vitales no deseadas. El *popping* se interpreta con algunas técnicas que presentan movimientos más cortantes o más ligados, por ejemplo, en la técnica del *Strutting* los movimientos son más duros y enérgicos que la técnica del *Waving*, esto es debido a que el danzante es libre de expresar estilos con unos movimientos u otros según sienta la música en ese momento. Y en el *electro dance* nos encontramos con un danzante que expresa igualmente, pura energía, como en el *krump* la liberación de energía hace que el danzante recree sus movimientos de una forma u otra, con más o menos velocidad, y con más o menos intensidad dependiendo del estado de ánimo del danzante. También se observa en el estudio que la creación de algunos de los pasos codificados en los estilos del *locking*, del *freestyle hip hop*, y principalmente, del *dancehall* son apropiaciones de imágenes o prácticas cotidianas, las cuales van recreándose con los años en otras nuevas formas. Por tanto, en el estudio se mantiene la premisa de que el danzante, a partir de unos pasos básicos (descritos en el trabajo de investigación), individualice su práctica dancística para el reconocimiento de su característica forma de bailar. Así pues, los danzantes aun teniendo unos referentes dancísticos se distinguen de los otros a través de su manera de entender la danza.

Por otro lado, se ha observado en la investigación que hay discursos que, compartiendo la misma música, se reproducen de forma totalmente distinta. Las músicas que son utilizadas en los discursos dancísticos son:

- a) Música *funk*. La música *funk* es bailada principalmente por los danzantes de los discursos urbanos de *locking* y *popping*. Puede reproducirse un ejemplo de esta música en James Brown (2012)
- b) Música *disco* mezclada con *funk*. La música *disco*, y a veces mezclada con la música *funk*, es la que se utiliza para el discurso de *waacking*. Puede reproducirse un ejemplo de esta música en Jackson (2014).

- c) Música *rap* y *break beat*. Esta música es utilizada mayoritariamente por el *breakdance* y el *freestyle hip hop*. Puede reproducirse un ejemplo de esta música en Hasel (2017).
- d) Música *dancehall*. Se trata de una música jamaicana, en ocasiones sexista y homófoba, utilizada en el discurso de *dancehall*. Puede reproducirse un ejemplo de esta música en Barca (2008).
- e) Música *house*. El *house dance* y el *voguing* la utilizan en su práctica dancística. Puede reproducirse un ejemplo de esta música en Orlandi (2015).
- f) Música *reggaetón*, *crunk* y *booty bounce*. El *twerking* utiliza estas músicas para reivindicar el empoderamiento del cuerpo femenino. Se intenta reproducir en este discurso las canciones de *reggaetón* menos sexistas. Para reproducir *reggaetón* consultar en Maluma (2019), para reproducir *crunk* consultar en Li'l Scraapy (2017) y para reproducir *booty bounce* consultar en Drewm7326 (2016).
- g) Música *electro house*. Se utiliza esta música para la práctica dancística de *electro dance*. Puede reproducirse un ejemplo de esta música en Dj Thanda (2014).

Como se observa en la ilustración 338, en la página 444, mostrada en el análisis anterior, cada una de las músicas se reproduce con unas pulsaciones por minuto determinadas (conocidas como bpm “beat per minute”) esto hace que el acento musical acompañe el ritmo con una u otra velocidad que sin duda marca el carácter dancístico de la danza urbana. El cuerpo del danzante se moverá de manera más o menos enérgica, o tendrá un *groove* u otro dependiendo de la música que se reproduzca, y este *groove* será el que determine la danza.

En cuanto al espacio utilizado en cada discurso dancístico urbano se observa, en la ilustración 339 de la página 445, que el nivel inferior se trabaja en mayor medida en el discurso dancístico del *breakdance*. Su utilización se debe a la ejecución de todos los pasos englobados dentro de los *footworks*, así como en algunos *power move* que apoyan el peso en las manos, rodillas y/o pies. En menor medida se observa la utilización del nivel inferior en los discursos de: *locking* (con la ejecución de los pasos *alpha* y *knee drop*), en el *voguing* (con la ejecución del paso *dip* donde el danzante cae al suelo

manteniendo una de las piernas estiradas en el aire), y en el *twerking*, donde el cuerpo mueve las caderas, muchas de las veces apoyándose con las rodillas en el suelo. Por otro lado, el nivel superior se observa ligeramente utilizado en el *locking*, *breakdance*, *house* o *krump* con la ejecución de pasos que requieren saltos, y por tanto el cuerpo se despega por completo del suelo. Y para acabar se observa que el nivel medio está presente en todos los discursos que forman parte de la danza urbana.

5. ANÁLISIS DEL PERFIL DE RECEPCIÓN DE LA DANZA URBANA EN ESPAÑA Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS.

En este apartado se muestran los análisis correspondientes a la segunda línea de investigación de este estudio, el panorama actual de la danza urbana en España, así como la valoración de resultados. Por un lado, el análisis de las entrevistas (con el programa informático Atlas.ti) y, por otro, se muestra el análisis del cuestionario (con el programa informático Spss).

5.1. ANÁLISIS DEL ESTUDIO DEL PANORAMA ACTUAL DE LA DANZA URBANA EN ESPAÑA.

Análisis de las entrevistas

Los participantes, todos ellos mayores de edad, respondieron a las preguntas propuestas. En el estudio participaron un total de 83 participantes de los cuales 18 (21,7%) fueron mujeres y 65 (78,3%) hombres. La codificación utilizada en el programa para agrupar las citas de los entrevistados, previamente seleccionadas y agrupadas posteriormente en redes, ha sido la siguiente (entre paréntesis se muestra el nº de frecuencias de las citas codificadas y la densidad, es decir la relación de este código con otros):

- **Profesionalización, proceso de creación y comercialización del discurso:**
Comercialización negativa (36-1), su visibilización en los medios de comunicación es negativa para el discurso dancístico; *Comercialización positiva* (34-4), el tratamiento del discurso a través de los medios de comunicación es positivo; *Danza de moda* (65-2); *Coreografía* (2-1), la creación dancística del danzante es a través de la secuenciación coreográfica; *Improvisación* (31-2), su creación dancística es a través de la improvisación; *Improvisación y coreografía* (30-3), el danzante utiliza la improvisación y la coreografía para su creación dancística; *Danzante amateur* (31-4), *Danzante profesional* (27-6), *Danzante semiprofesional* (12-4) y *Danzante multidisciplinar* (26-2).

- **Danza urbana como herramienta social y significación de la danza urbana:** *Empoderamiento del cuerpo (7-3), Expresión de superación personal (42-6), Igualdad de género (7-2), Integración social (17-1), Danza reivindicativa (23-3), Danza no reivindicativa (37-4), Respeto (4-2), Disciplina (1-1), autenticidad (27-3), Empoderamiento del cuerpo (7-3), Expresión de superación personal (42-6), Integración social (17-1), Libertad (46-5) y Pasar lo bien (29-3).*
- **Aprendizaje del discurso:** *Aprendizaje autodidacta (59-3) y Aprendizaje guiado (16-3).*

La ilustración 340, en la página 453, muestra el análisis referido a la **profesionalización del danzante** (en color rojo), su **multidisciplinaridad** (en amarillo), su **proceso de creación** (en azul) y la opinión que éste tiene sobre la **comercialización del discurso** (en marrón), relacionando las variables estudiadas con algunas citas encontradas.

- a) El danzante amateur, que practica el discurso sin ánimo de lucro, está asociado a la herramienta de creación de la improvisación, y opina que la comercialización de la danza urbana a través de los medios de comunicación es negativa, ya que desvirtúa el carácter sociocultural de la danza. La masiva comercialización de la danza hace que erróneamente se utilicen términos dancísticos y músicas que no se corresponden con los discursos dancísticos urbanos.
- b) El danzante semiprofesional (que realiza ocasionalmente algún *show* remunerado) está asociado a la herramienta de creación de la improvisación y a la secuencia coreográfica, y opina que la comercialización del discurso por los medios de comunicación es positiva, ya que visibiliza el discurso y lo acerca más gente.
- c) El danzante profesional (que se dedica profesionalmente y puede vivir exclusivamente de la interpretación y la docencia de la danza urbana) está asociado a la herramienta de creación de la improvisación y secuencias coreográficas, y opina que la comercialización del discurso es positiva, ya que la visibilización en los medios de la danza urbana aumenta la demanda de trabajos remunerados.
- d) El danzante urbano que intenta profesionalizarse (o es profesional) conoce y practica diversos estilos dancísticos, es un danzante multidisciplinar. No se ha observado en el estudio ningún danzante que conozca y practique discursos dancísticos tradicionales españoles (folklore o flamenco).

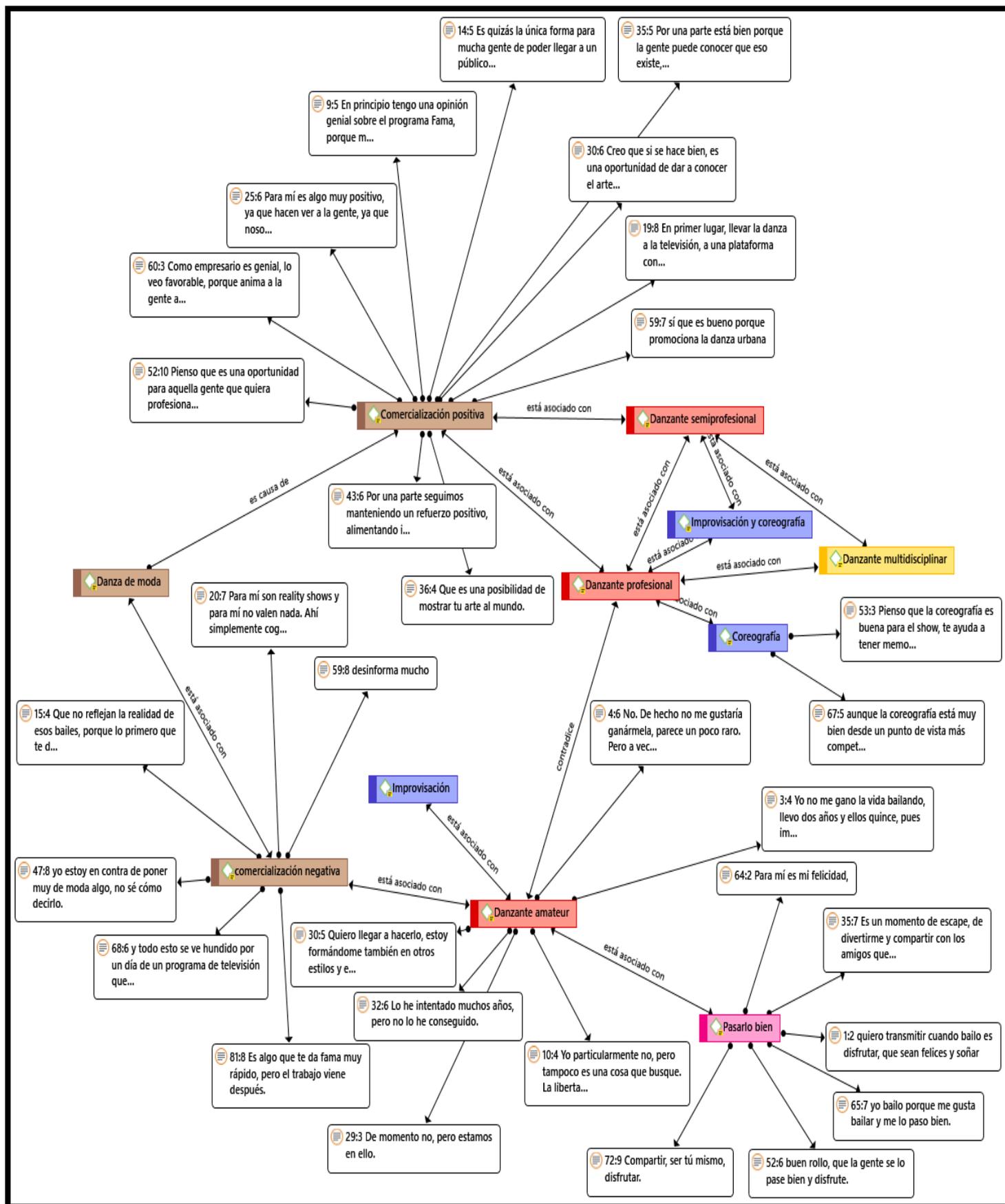


Ilustración 340. Red de profesionalización, proceso de creación, comercialización y aprendizaje del discurso.

La ilustración 341 de la página 455, muestra el análisis referido a la **danza urbana como reivindicación en el discurso**. En color amarillo se muestra las citas asociadas a danzantes que reivindican cuestiones sociales o por el contrario, no reivindican nada en su práctica dancística. Por un lado, los danzantes que asocian la reivindicación con su danza, lo hacen por el empoderamiento del cuerpo y por la igualdad de género, ambos conceptos coloreados en azul, y los que no reivindican nada lo asocian a pasarlo bien, o simplemente buscan respeto, ambos conceptos coloreados rosa. También se incluye en el análisis la relación entre los danzantes que no reivindican nada y tienen una actitud apolítica, en color naranja.

- a) Se observa que la danza urbana en España reivindica: la integración social, la igualdad de género, el empoderamiento del cuerpo y la superación de problemas personales. En contraposición, los danzantes que utilizan el discurso dancístico sin ánimo de reivindicar nada, lo hacen para “pasarlo bien”, para disfrutar. En muchas entrevistas los danzantes reconocen que, en sus orígenes, las danzas urbanas reivindicaban de una forma más evidente desigualdades sociales que vejaban al colectivo del que procedían; pero en la sociedad actual la igualdad entre hombre y mujeres y la igualdad de género han normalizado situaciones que antes eran inaceptables. Esto ha hecho posible que la danza urbana sea más lúdica que reivindicativa en sí misma. La danza lleva un claro mensaje de unidad y de igualdad, pero quien baila lo hace porque se siente bien haciéndolo, disfruta y se lo pasa bien.
- b) El danzante urbano español se convierte en un danzante apolítico (al menos en su práctica dancística) que busca compartir y evadirse de los problemas que en su vida estén sucediendo. Relacionando este punto con el anterior, también el danzante que indica no reivindicar nada, que no siente simpatía con el sistema actual, muestra que no le importan temas relacionados con la política. En su práctica dancística se olvida de todo cuanto va más allá del espacio que ocupa, se centra en él, en sus sensaciones, se evade del resto para dejarse llevar por la música y, simplemente, bailar.

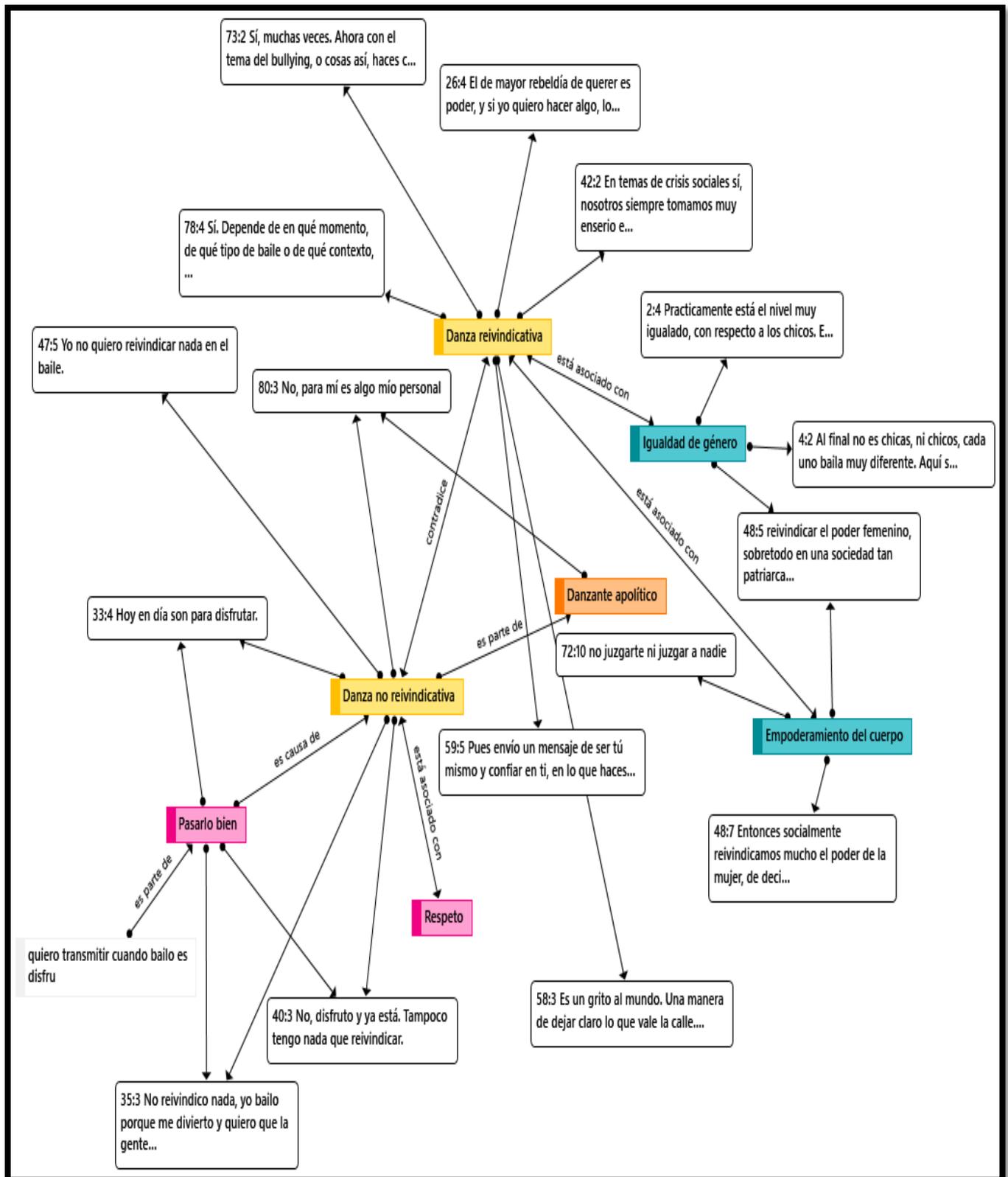


Ilustración 341. Danza urbana: reivindicación en el discurso.

La danza urbana en España se desmarca de las ideologías políticas, más bien es entendida como un medio de expresión y reivindicación social, y algunos de sus danzantes ha reconocido abiertamente que incluso han bailado para diversos partidos políticos, cuya ideología es bien opuesta. De hecho, se entrevistó a danzantes en plena crisis política en Barcelona, a partir de octubre de 2017 y se constató que los danzantes urbanos de la ciudad en sus “quedadas dancísticas” no hicieron reivindicaciones al respecto. Las reivindicaciones ante los hechos que allí sucedieron fueron a nivel particular, como asistencia a las manifestaciones convocadas, pero no utilizaron el discurso dancístico para expresar apoyo o indignación política. Encontramos en el estudio una excepción en el discurso del *twerking*, abanderado por la reconocida maestra en España y residente en Barcelona, Kim Jordan, quien creó un videoclip donde se mostraba el movimiento incesante de “rebote de nalgas” (característico en *twerking*) y cuyo lema era *Votar sí, votar no, pero votar* publicado en *Como el mar* (2017), al que tituló *Libre I-O*, y en el que reivindicaba libertad para la votación del “referéndum” ilegal del 1 de octubre de 2017 en Barcelona.

En la ilustración 342 en la página 457, se analiza la **significación del discurso**. El danzante urbano expresa el sentimiento de **libertad**, entendiéndola como la liberación de problemas personales, como la transgresión de normas establecidas por una sociedad con la que no llega a identificarse. La significación de la danza está vinculada a este concepto de libertad (de movimientos, sexual, moral, de problemas, etc.), de **disfrute** (pasarlos bien, disfrutar y compartir el discurso), de **autenticidad** del danzante (ya que se expresa libremente con movimientos que definen su propia personalidad, e **individualidad** dentro del estilo urbano que practique), y de **respeto** hacia los compañeros que ponen en práctica los conceptos anteriormente mencionados. Por otro lado, el **empoderamiento** del cuerpo se observa en las prácticas dancísticas del *twerking*, *voguing*, *dancehall queen* o *waacking*, y la **igualdad de género** es casi transversal en toda la danza urbana, a pesar de que en ciertos estilos se observa un gran número de danzantes masculinos o femeninos, los danzantes animan al otro sexo a ser partícipes. En *dancehall* se observa como la técnica de *dancehall queen* sólo se mantiene para los danzantes femeninos (en su lugar no está bien visto que los hombres bailen como mujeres, hecho que estigmatiza al danzante según sea hombre o mujer). La superación personal en la danza urbana también tiene un gran peso, pues muchos de sus danzantes reconocen que han superado episodios desagradables en su pasado y han resurgido gracias a la práctica del discurso.

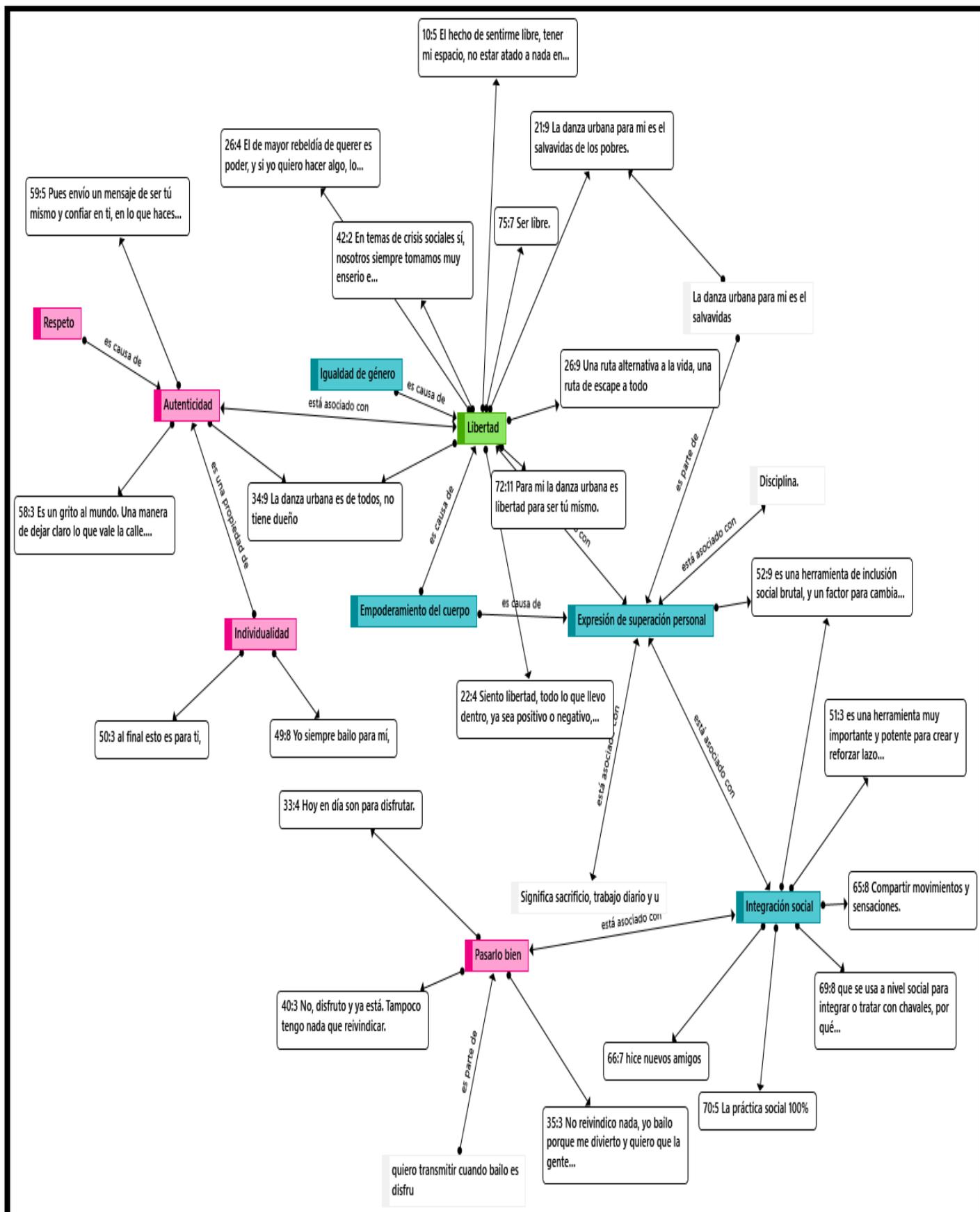
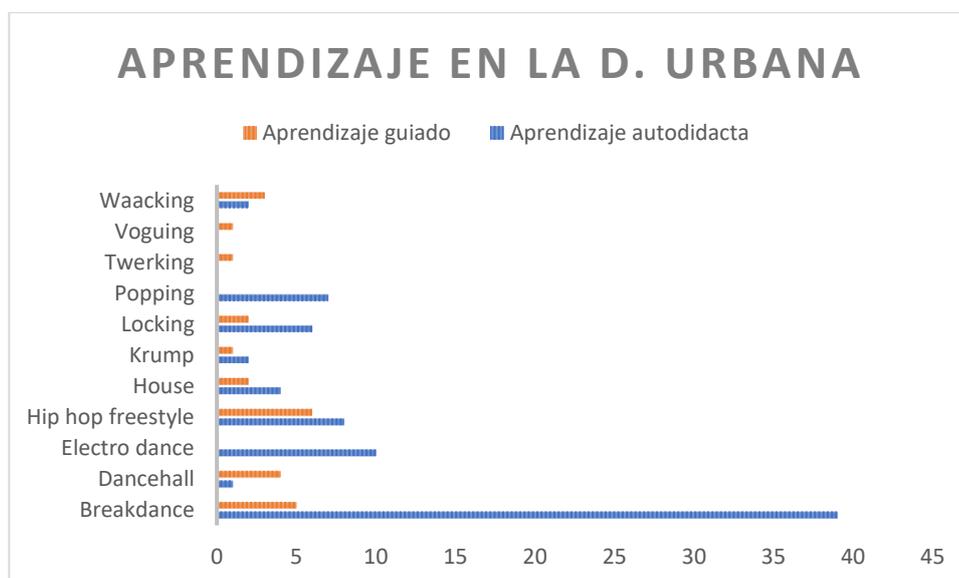


Ilustración 342. Significación del discurso y su utilización como herramienta social.

El **aprendizaje** en la danza urbana es mayoritariamente autodidacta, principalmente en los primeros estilos dancísticos que se recibieron en España, el *breakdance*, el *locking*, el *locking*, el *locking*, el *locking* y el *locking* y en el estilo del *krump*, el *house*, y en *electro dance* (más recientes). En los otros discursos dancísticos predomina el aprendizaje guiado, ya que muchos danzantes lo han aprendido de profesores españoles que han tenido que viajar fuera de España para aprender y perfeccionar los estilos.

Figura 1. Gráfica del aprendizaje de la danza urbana (según el nº de frecuencias encontradas).



El aprendizaje de la danza urbana, desde la recepción en España ha sido a partir de:

- Visionado de películas de VHS** importadas de Estados Unidos (aprendizaje autodidacta en los inicios de la recepción en España).
- Metodología de **observación y repetición** cuando se baila en la calle (aprendizaje autodidacta).
- Visionado de vídeos en YouTube** (aprendizaje autodidacta). El internet hizo que la danza urbana en España creciese exponencialmente.
- Academias de danza urbana** (aprendizaje guiado) con la aparición de programas en los medios.
- Formación especializada fuera de España** (aprendizaje guiado). Especialmente para las danzas importadas más recientemente como el *dancehall*, el *voguing*, el *twerking* o el *waacking*. Una vez de vuelta, los danzantes han impartido clases en

academias y han compartido (de forma remunerada) los conocimientos aprendidos.

Los **medios de comunicación** fueron en ambos casos los impulsores del estudio de la danza urbana en nuestro país. Este aprendizaje a través de los medios ha expandido la danza urbana a multitud de países, donde se practica de igual forma que en el territorio español.

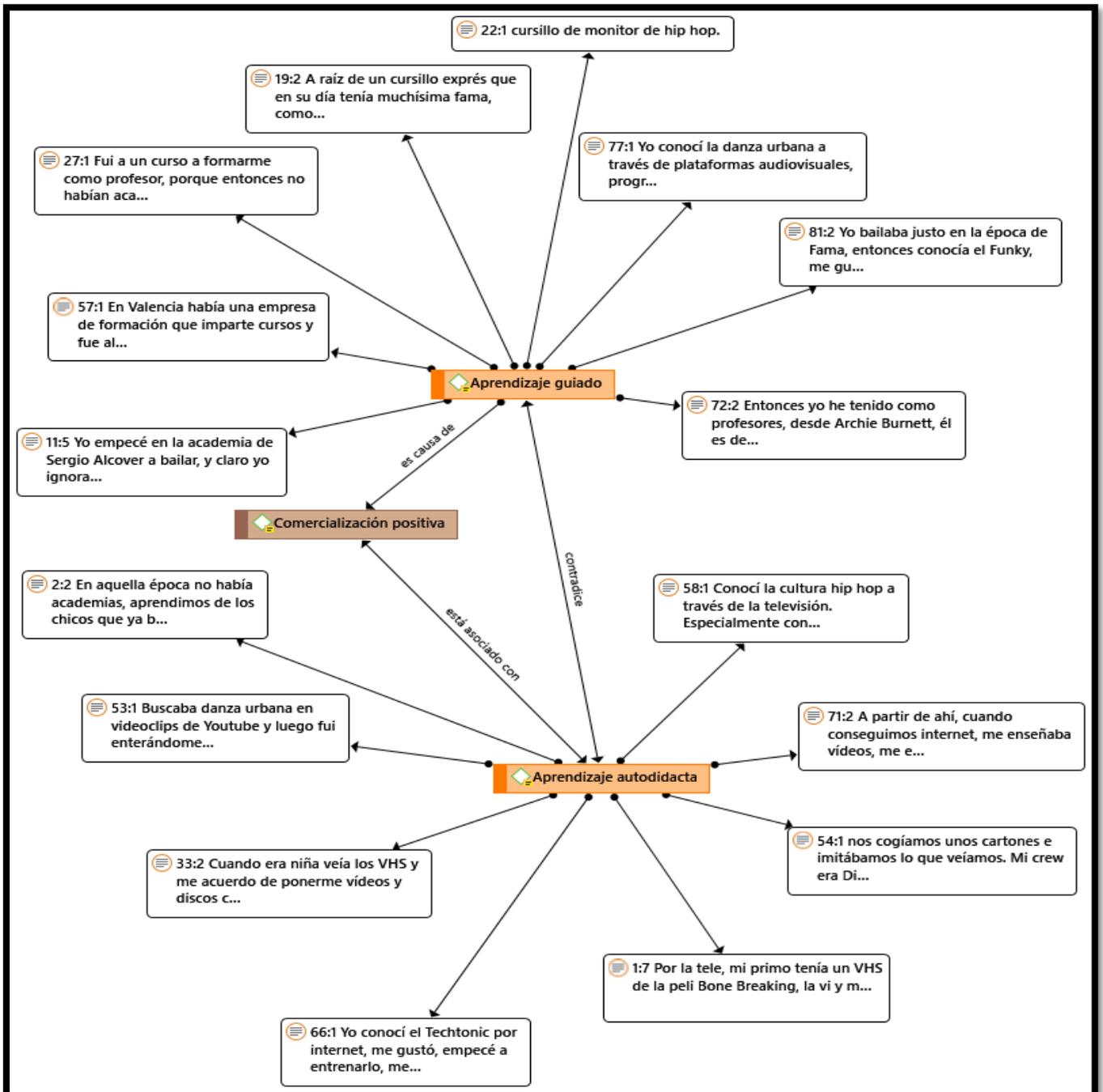


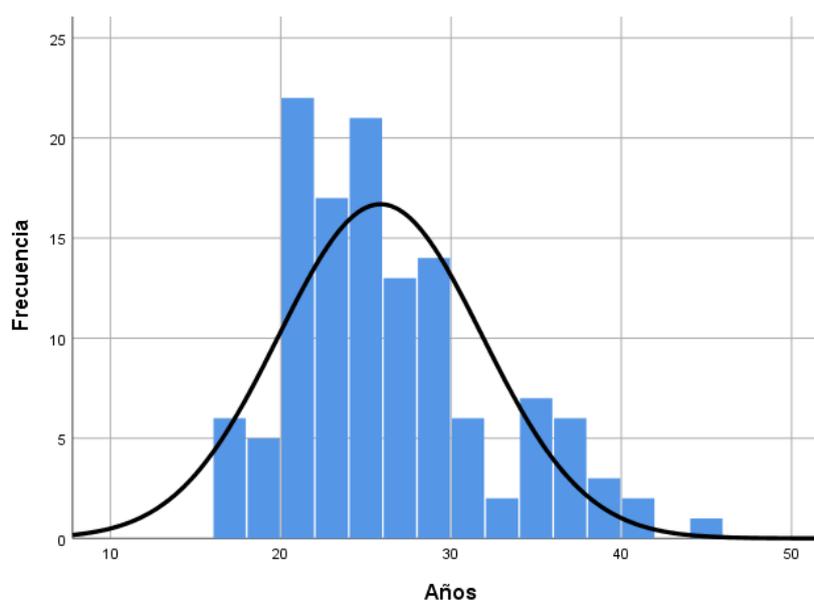
Ilustración 343. Red de “aprendizaje” del discurso.

Análisis del cuestionario

Los participantes, todos ellos mayores de edad, escogieron voluntariamente cumplimentar el cuestionario. Este quedó en abierto en internet para que los danzantes de todos los discursos dancísticos urbanos reflejasen sus impresiones y sensaciones respecto a la danza urbana.

1. Análisis descriptivo univariado. En el estudio participaron un total de 125 participantes de los cuales 56 (45%) fueron mujeres y 69 (55%) hombres. La edad media fue de 25,86 años (DT = 5,98) con una edad mínima de 18 años y una máxima de 44. En la figura 2 se muestra el histograma para la distribución de la variable Edad.

Figura 2. Histograma con curva normal superpuesta para la Edad.



En la **tabla 1** se reflejan los resultados en términos de frecuencias y porcentajes de las variables sociodemográficas consideradas. En primer lugar, respecto a la edad, considerada en tramos, se observa que la mayor parte de participantes se sitúan entre los **18 y 25 años** ($n = 71$; 57%), por el contrario, la franja de edad menos representada fueron la de 31 a 35 años y la de participantes mayores de 35 años (10% en ambos casos). Respecto al estado civil, la mayor parte manifestó hallarse soltero, 106 participantes (85%). Sólo 17 (14%) fueron casados y un solo caso era viudo o no contestó. En cuanto a los estudios, el nivel más representado el de **Universitarios**, con 61 representantes (49%) y el menos primarios o de EGB, 13 participantes (10%).

Tabla 1*Frecuencias y porcentajes de las variables sociodemográficas del estudio*

Variable	Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Edad (recodificada)	18-25	71	57
	26-30	29	23
	31-35	13	10
	> 35	12	10
Estado civil	Casado / Pareja de hecho	17	14
	Soltero	106	85
	Viudo	1	0,8
	NS/NC	1	0,8
Estudios	Primarios / EGB / ESO	13	10
	Formación Profesional	33	27
	Bachillerato	18	14
	Universitarios	61	49
Comunidades	C. Valenciana	65	52,0
	Cataluña	30	24,0
	Madrid	19	15,2
	Murcia	3	2,4
	Andalucía	5	4,0
	I.Canarias	1	0,8
	Aragón	1	0,8
	Asturias	1	0,8
Experiencia dancística (años)	1-5	26	20,8
	6-10	55	44,0
	11-15	20	16,0
	16-20	14	11,2
	21-25	5	4,0
	26 o más	5	4,0
Motivación de los danzantes	No sabe/No contesta	14	11,2
	Libertad	37	29,6
	Arte	13	10,4
	Autenticidad	24	19,2
	Expresión sentimientos	26	20,8
	Crecimiento personal	11	8,8

En cuarto lugar, respecto a la variable comunidad donde practica el discurso, la más frecuentes fue en la **Comunidad Valenciana** con 65 danzantes (52%) y **Cataluña** con 30 danzantes (24%) y las comunidades que presentan menos porcentaje de danzantes (0,8%) son I. Canarias, Aragón y Asturias. En quinto lugar, respecto a la variable de experiencia dancística del danzante, el intervalo de experiencia (en años) es el de 6 a 10

años con 55 participantes (44%) frente a los intervalos que comprenden de 21 a 25 años y los mayores o iguales a 26 años de experiencia (4%). En sexto lugar, se observa la motivación de los danzantes en sus prácticas dancísticas, se observa que (de los que han contestado) 37 de ellos sienten **libertad** (29,6%) y sólo 11 de ellos sienten su práctica como “crecimiento personal” (8,8%). Por último, en las figuras 3, 4, 5, 6, 7 y 8 se muestran los gráficos de sectores para las variables mencionadas, con sus respectivos porcentajes.

Figura 3. Gráfica de sectores de la edad de los participantes

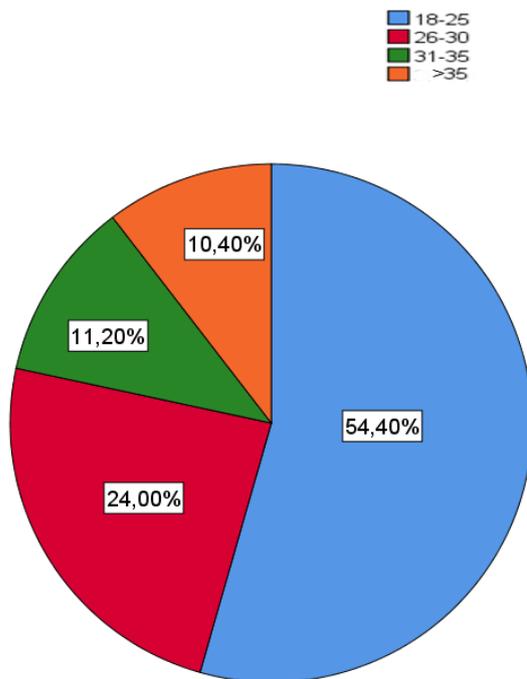


Figura 4. Gráfica de sectores del estado civil de los participantes

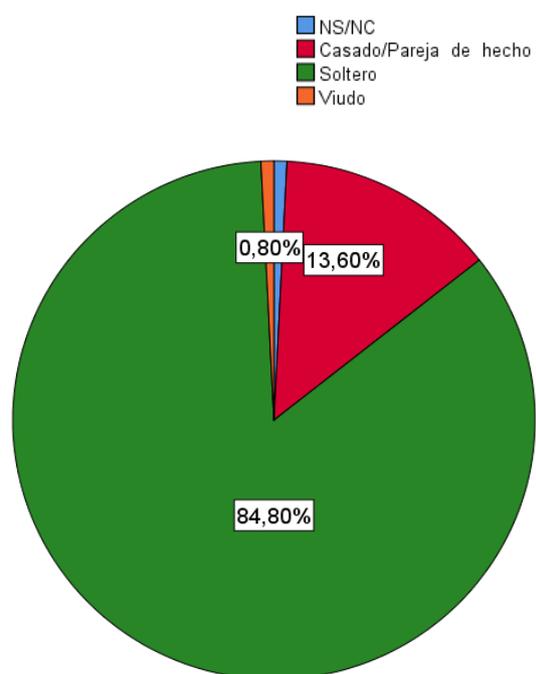


Figura 5. Gráfica de sectores de los estudios de los participantes

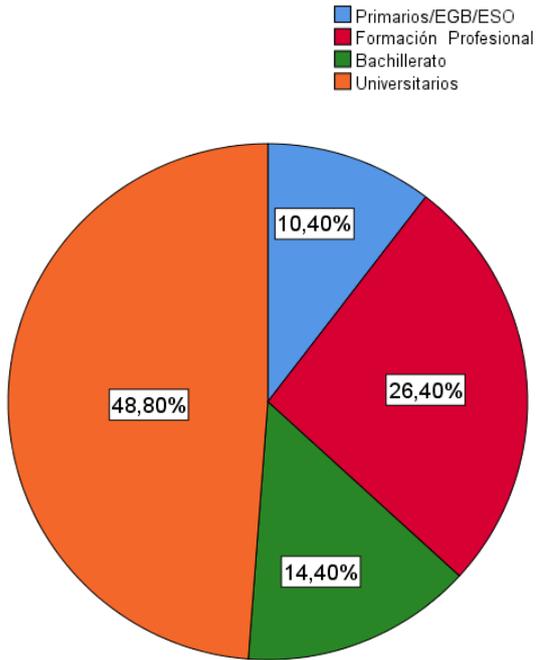


Figura 6. Gráfica de sectores de la edad de los participantes

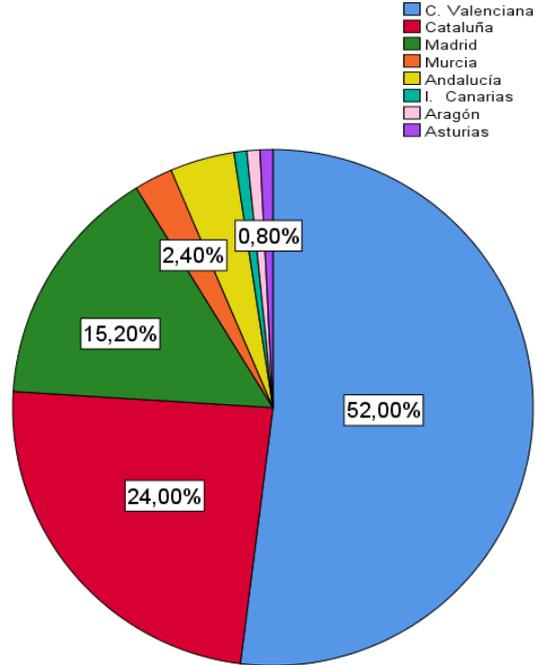


Figura 7. Gráfica de sectores de la experiencia dancística de los participantes

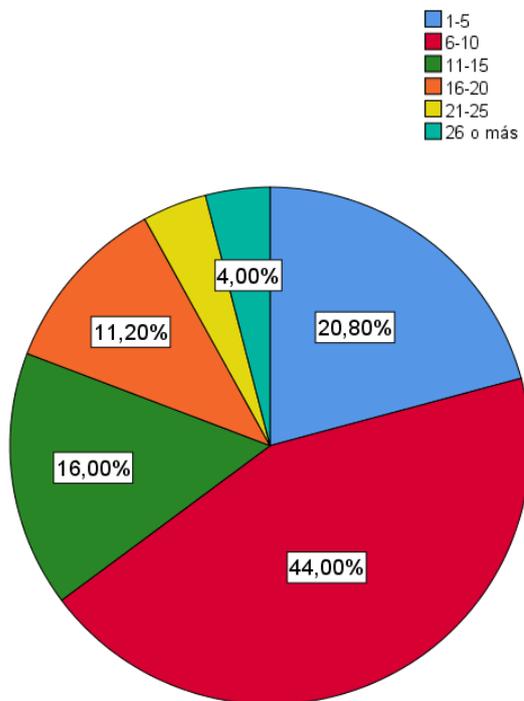
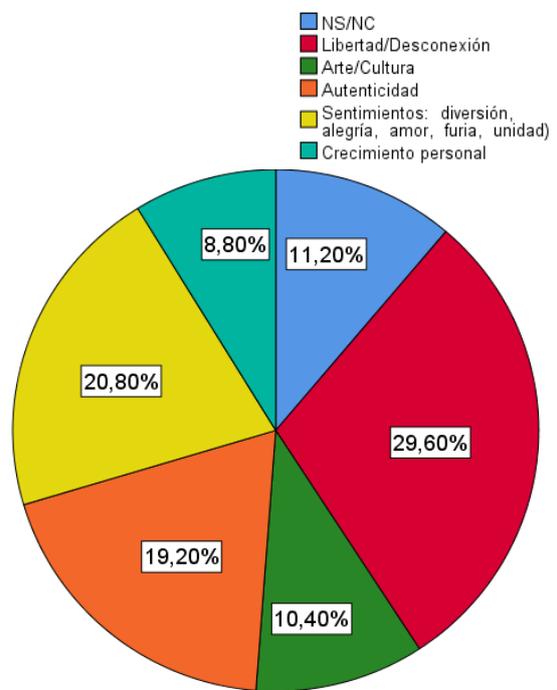


Figura 8. Gráfica de sectores de la motivación en la práctica dancística de los participantes



2. Análisis descriptivo de respuestas múltiples para los discursos dancísticos urbanos.

Dado que los discursos dancísticos urbanos practicados por los participantes, se configuraron como variables de respuesta múltiple, para valorar con qué frecuencia se practicaba por cada participante cada tipo de danza, se realizó un análisis de esta naturaleza. Los resultados se reflejan en la Tabla 2.

En concreto, los 125 participantes, seleccionaron hasta un total de 246 danzas. Considerando las respuestas múltiples otorgadas por los mismos, se observa cómo la más representada fue el *freestyle hip-hop* (fue elegida por 64 participantes, es decir, un 26% de las 246 elecciones realizadas, consideradas como el 100%) y el *breakdance* (fue elegida por 50 participantes, es decir, un 20,3%). Por su parte, la menos seleccionada, fue el *twerking* (la seleccionaron sólo 3 participantes, un 1% del total de elecciones).

Tabla 2

Frecuencia y porcentaje del registro de las distintas danzas urbanas en este estudio

Danzas Urbanas	N (%)	Porcentaje de casos
LOCKING	26 (11)	21,3%
POPPING	32 (13)	26,2%
WAACKING	10 (4)	8,2%
BREAKDANCE	50 (20)	41,0%
F. HIP HOP	64 (26)	52,5%
DANCEHALL	12 (5)	9,8%
HOUSE	22 (9)	18,0%
VOGUING	6 (2)	4,9%
KRUMP	10 (4)	8,2%
TWERKING	3 (1)	2,5%
ELECTRO	11 (5)	9,0%
Total	246 (100)	201,6%

En la **tabla 2**, en la columna “Porcentaje de casos”, se observa adicionalmente, cuál fue el porcentaje relativo a cada baile en concreto que fue practicado por los participantes, teniendo en cuenta cada modalidad por separado.

Una segunda valoración de los resultados obtenidos, a nivel descriptivo, se realizó mediante el cálculo de la tabla de contingencia de *sexo x danza urbana* (considerada como variable de respuesta múltiple). Los resultados se reflejan en la tabla 3.

Tabla 3
Tabla de contingencia de sexo x danza urbana

Danza urbana	Mujer (N,%)	Hombre (N,%)	N Total
LOCKING	14 (54)	12 (46)	26
POPPING	13 (40)	19 (60)	32
WAACKING	8 (80)	2 (20)	10
BREAKDANCE	7 (14)	43 (86)	50
F. HIP HOP	42 (66)	22 (34)	64
DANCEHALL	12 (100)	0 (0)	12
HOUSE	13 (59)	9 (40)	22
VOGUING	4 (67)	2 (33)	6
KRUMP	3 (30)	7 (70)	10
TWERKING	3 (100)	0 (0)	3
ELECTRO	2 (18)	9 (82)	11

En la **tabla 3** se observa, en primer lugar, que los danzantes masculinos de *breakdance* (86%) prevalecen sobre los femeninos (14%), mientras que para el *freestyle hip hop* ocurre lo contrario, los danzantes femeninos (66%) prevalecen sobre los masculinos (34%). En segundo lugar, los discursos que son bailados por mujeres con un porcentaje mayor que los hombres (80% y 67%) son el *waacking* y el *voguing* respectivamente; mientras que los discursos urbanos de *dancehall* y *twerking* son bailados con un porcentaje del 100% por mujeres, no encontrándose participación masculina en ellos. Por último, los discursos que son bailados por hombres con un porcentaje mayor que en mujeres (a parte de los ya mencionados) son el *krump* y el *poping* (70% y 60% respectivamente).

Una tercera valoración de los resultados obtenidos, a nivel descriptivo, se realizó mediante el cálculo de la tabla de contingencia de intervalos de edad (en años) de los danzantes x tipo de baile (considerada como variable de respuesta múltiple). Los resultados se reflejan en la tabla 4.

Tabla 4

Tabla de contingencia de intervalos de edad(años) de los danzantes x danza urbana

Danza urbana		18-25	26-30	31-35	>35	Total
LOCKING	♀ N (%)	8(57)	4(29)	2(14)	0(0)	14
	♂ N (%)	7(58)	3(25)	1(8)	1(8)	12
POPPING	♀ N (%)	7(54)	4(31)	1(8)	1(8)	13
	♂ N (%)	11(58)	3(16)	4(21)	1(5)	19
WAACKING	♀ N (%)	3(38)	2(25)	2(25)	1(13)	8
	♂ N (%)	2(100)	0(0)	0(0)	0(0)	2
BREAKDANCE	♀ N (%)	5(71)	1(14)	1(14)	0(0)	7
	♂ N (%)	16(37)	13(30)	8(19)	6(14)	43
F. HIP HOP	♀ N (%)	24(57)	7(17)	5(12)	6(14)	42
	♂ N (%)	10(46)	5(28)	4(18)	3(14)	22
DANCEHALL	♀ N (%)	5 (42)	3(25)	4(33)	0(0)	12
	♂ N (%)	0(0)	0(0)	0(0)	0(0)	0
HOUSE	♀ N (%)	7(54)	2(15)	2(15)	2(15)	13
	♂ N (%)	4(44)	2(22)	1(11)	2(22)	9
VOGUING	♀ N (%)	0(0)	1(25)	2(50)	1(25)	4
	♂ N (%)	2(100)	0(0)	0(0)	0(0)	2
KRUMP	♀ N (%)	2(67)	0(0)	1(33)	0(0)	3
	♂ N (%)	3(43)	3(43)	1(14)	0(0)	7
TWERKING	♀ N (%)	1(33)	1(33)	1(33)	0(0)	3
	♂ N (%)	0(0)	0(0)	0(0)	0(0)	0
ELECTRO	♀ N (%)	1 (50)	0(0)	1(50)	0(0)	2
	♂ N (%)	8(89)	1(11)	0(0)	0(0)	9
Total	♀ N	32	11	5	6	54
	♂ N	35	17	9	7	68

En la **tabla 4** se observa, en primer lugar, que el número de los danzantes entre 18 y 25 años tienen una participación mayor que en el resto de intervalos de edad (32 mujeres y 35 hombres). La franja de edad que presenta un menor número de participantes es la de más de 35 años (6 mujeres y 7 hombres). En *locking* no se observan mujeres de más de 35 años, en *waacking* sólo han participado hombres de 18 a 25 años (100%). Las mujeres

que bailan *breakdance* tienen un 71% de participación entre 18 y 25 años, no encontrándose mujeres más de 35 años. No se encuentra en el estudio danzantes de más de 35 años que bailen *dancehall*. Las mujeres que bailan *voguing* tienen más de 25 años de edad, por el contrario, los hombres que lo bailan tienen entre 18 y 25 años (100%). No se observan danzantes de *krump* entre 26 y 30 años y más de 35 años. En *twerking* las danzantes tienen hasta 35 años. En *electro dance* se encuentra un gran porcentaje de danzantes masculinos de 18 a 25 años (89%) y no se observan de 31 años en adelante.

Una cuarta valoración de los resultados obtenidos, a nivel descriptivo, se realizó mediante el cálculo de la tabla de contingencia entre las danzas urbanas y los años de experiencia de los danzantes (expresado en intervalos). Los resultados se reflejan en la tabla 5.

Tabla 5

Tabla de contingencia de intervalos de la experiencia dancística (en años) de los danzantes x danza urbana

Danza urbana	1-5 N(%)	6-10 N(%)	11-15 N(%)	16-20 N(%)	21-25 N(%)	26 o más N(%)
LOCKING	2(8)	10(38)	5(19)	7(27)	1(4)	1(4)
POPPING	6(19)	10(31)	6(19)	7(22)	2(6)	1(3)
WAACKING	2(20)	1(10)	4(40)	1(10)	1(10)	1(10)
BREAKDANCE	6(12)	22(44)	11(22)	8(16)	3(6)	0(0)
F. HIP HOP	16(25)	24(37)	9(14)	6(9)	4(6)	5(8)
DANCEHALL	4(33)	2(17)	4(33)	1(8)	0(0)	1(8)
HOUSE	4(18)	6(27)	6(27)	1(4)	3(14)	2(9)
VOGUING	2(33)	0(0)	2(33)	0(0)	1(17)	1(17)
KRUMP	2(20)	3(30)	3(30)	2(20)	0(0)	0(0)
TWERKING	1(33)	0(0)	2(67)	0(0)	0(0)	0(0)
ELECTRO	1(9)	8(73)	2(18)	0(0)	0(0)	0(0)

En la **tabla 5** se observa el promedio de danzantes urbanos tiene una experiencia entre 6 y 10 años, excepto en *twerking* y *voguing*. No se observa ningún danzante en activo que tenga 26 años o más en *breakdance*, *krump*, *twerking* ni *electro dance*. Destaca el alto porcentaje de bailarines de *twerking* que tienen entre 11 y 15 años de experiencia dancística.

Una quinta valoración de los resultados obtenidos, a nivel descriptivo, se realizó mediante el cálculo de la tabla de contingencia entre las danzas urbanas (consideradas como variable de respuesta múltiple) y la evolución en cuanto a presencia de danzantes se refiere. Los resultados se reflejan en la tabla 6.

Tabla 6

Tabla de frecuencias y porcentajes de la evolución de la danza urbana en los últimos años por estilos dancísticos

	↓ (N, %)		Igual (N, %)		↑ (N, %)		T
LOCKING	4	15,4%	8	30,8%	14	53,8%	26
POPPING	7	21,9%	10	31,3%	15	46,9%	32
WAACKING	0	0,0%	2	20,0%	8	80,0%	10
BREAKDANCE	21	42,0%	14	28,0%	15	30,0%	50
F. HIP HOP	5	7,8%	17	26,6%	42	65,6%	64
DANCEHALL	0	0,0%	1	8,3%	11	91,7%	12
HOUSE	2	9,1%	5	22,7%	15	68,2%	22
VOGUING	0	0,0%	1	16,7%	5	83,3%	6
KRUMP	2	20,0%	1	10,0%	7	70,0%	10
TWERKING	0	0,0%	0	0,0%	3	100,0%	3
ELECTRO	1	9,1%	6	54,5%	4	36,4%	11

En la **tabla 6** se observa según las respuestas de los danzantes que menos en el discurso del *breakdance* que ha disminuido en los últimos años, en el resto de danzas se observa un incremento bastante notable. Se puede destacar los porcentajes observados con un aumento en el número de danzantes en los últimos años en los siguientes estilos dancísticos: el *twerking* (100%), el *dancehall* (91,7%), el *voguing* (83,3%), el *waacking* (80%) y el *krump* (con un 70%).

3. Análisis de asociación para variables cualitativas y ordinales.

Se realizaron una serie de análisis mediante la prueba no paramétrica de chi cuadrado para verificar la asociación del ejercicio de cada discurso dancístico urbano respecto del sexo (**tabla 7**) y la prueba no paramétrica de Kruskal Wallis para la edad de los participantes (**tabla 8**).

Respecto al sexo se observa en la tabla 7, que la asociación de la práctica dancística de cada discurso urbano relacionada con el sexo de los danzantes es estadísticamente significativa en los discursos de *waacking*, *breakdance*, *freestyle hip hop* y *dancehall*.

Esto nos lleva a la conclusión que, al encontrarse diferencias significativas, se encuentra (observando la anterior tabla 3) una mayor presencia masculina en el discurso dancístico de *breakdance* (86%), por el contrario, hay una mayor presencia femenina en los discursos de *dancehall*, *waacking* y *freestyle hip hop* (100%, 80% y 66% respectivamente).

Tabla 7.

Pruebas chi-cuadrado para la asociación entre la práctica de las danzas urbanas y el sexo de los danzantes

Danzas urbanas x Sexo	χ^2_1	Vcramer	p
LOCKING	1,086	.093	.297
POPPING	0,303	0,049	.582
WAACKING	5,446	0,209	.020
BREAKDANCE	31,967	0,506	.000
F. HIP HOP	22,999	0,429	.000
DANCEHALL	16,356	0,362	.000
HOUSE	2,205	0,133	.138
VOGUING	1,219	0,099	.270
KRUMP	0,963	0,088	.326
TWERKING	3,787	0,174	.052
ELECTRO	3,456	0,166	.063

NOTA: En rojo, valores de p significativos.

Mientras que en la asociación entre la práctica de las danzas urbanas y los intervalos de edad del danzante no se han encontrado asociaciones estadísticamente significativas según la prueba no paramétrica de Kruskal-Wallis, mostrada en la **tabla 8**.

Tabla 8.

Pruebas de Kruskal-Wallis para la asociación entre la práctica de las danzas urbanas y los intervalos de edad de los danzantes

Danzas urbanas x edad	H_{KW}	p
LOCKING	1,529	,676
POPPING	1,560	,669
WAACKING	,857	,836
BREAKDANCE	6,504	,090
F. HIP HOP	4,163	,244
DANCEHALL	7,527	,057
HOUSE	2,150	,542
VOGUING	3,621	,305
KRUMP	2,067	,559
TWERKING	2,010	,570
ELECTRO	4,053	,256

NOTA: No se observan valores de p significativos.

4. Análisis de la asociación entre el sexo de los participantes y su nivel de estudios.

Para verificar el grado de asociación entre el sexo y el nivel de estudios de los participantes, se realizó una prueba chi cuadrado a través de una tabla de contingencia 2x4 (sexo x nivel de estudios). Se trató de verificar si la variable sexo condicionaba el tipo de estudios realizados por los participantes.

Los resultados señalaron una relación estadísticamente significativa entre ambas variables ($\chi^2_3 = 10.68$; $V_{Cramer} = .292$; $p = .014$). A continuación, en la tabla 9, se reflejan los porcentajes relativos para cada sexo del número de danzantes por nivel de estudios divididos en: Primarios, EGB o ESO; Formación Profesional, Bachillerato y Universitarios.

Tabla 9.

Tabla de contingencia para la asociación entre la práctica de las danzas urbanas y el sexo de los danzantes

	Mujer [N,(%)]	Hombre[N,(%)]	Total
Primarios/EGB/ESO	7 (54)	6 (46)	13
Formación Profesional	7 (21)	26 (79)	33
Bachillerato	11 (61)	7 (39)	18
Universitarios	31 (51)	30 (49)	61
Total	56 (45)	69 (55)	125

En la **tabla 9** se observa que los estudios de “Formación Profesional” tiene más presencia de danzantes masculinos (79%) frente a los femeninos, mientras las mujeres resaltan en los estudios de bachillerato (61%).

5. Análisis de la asociación entre el sexo de los participantes y su composición dancística.

Para verificar el grado de asociación entre el sexo y la composición dancística de los participantes, se realizó una prueba chi cuadrado a través de una tabla de contingencia 2x3 (sexo x composición dancística). Se trató de verificar si la variable sexo condicionaba la composición dancística por los participantes.

Los resultados señalaron una relación estadísticamente significativa entre ambas variables ($\chi^2_2 = 7,048$; $V_{\text{Cramer}} = .237$; $p = .029$). En la **tabla 10**, se reflejan los porcentajes relativos para cada sexo del número de danzantes por composición dancística. A continuación, en la tabla 10, se reflejan los porcentajes relativos para cada sexo respecto si utilizan la improvisación, las secuencias coreográficas o ambas formas en su composición dancística. Esto muestra las herramientas de creación del danzante urbano, independientemente de si el danzante practica en la calle o en otro espacio escénico.

Tabla 10.

Tabla de contingencia para la asociación entre composición dancística y el sexo de los danzantes

	Mujer [N,(%)]	Hombre [N,(%)]	Total N
Improvisación	11 (20)	23 (33)	34
Improvisación y secuencias coreográficas	15 (27)	25 (36)	40
Secuencias coreográficas	30 (54)	21 (30)	51
Total	56 (45)	69 (55)	125

En la **tabla 10** se observa que, de todos los danzantes masculinos, el mayor porcentaje improvisan y baila secuencias coreográficas (36%) frente a las mujeres que tienden a la secuenciación coreográfica (54%) en su práctica dancística.

6. Análisis de diferencias entre el sexo y la edad de los danzantes en las cuestiones tipo Likert planteadas en el cuestionario.

Los encuestados contestaron del 1 al 5 (totalmente en desacuerdo hasta totalmente de acuerdo) para ver su grado de aceptación de la afirmación planteada, posteriormente se agruparon las respuestas y se analizaron. En la **tabla 16** se muestra los datos estadísticos descriptivos para las dimensiones del cuestionario propuestas y en la **tabla 17** se muestra la prueba de t student para las dimensiones del estudio.

- **Análisis diferencial en la dimensión de “Profesionalización del discurso”.**

Se configuró la dimensión de “profesionalización del discurso” y se realizaron una serie de análisis con los ítems:

- | |
|---|
| 27. Me dedico profesionalmente a la danza urbana. |
| 28. Busco mi remuneración a través de mi arte. |

Se consideró que las puntuaciones obtenidas entre 2 y 5 puntos correspondían a la categorización de “no profesional” y las de 6 a 10 correspondían a “danzante profesional” (que cobra dinero por su danza).

- a) Asociado al sexo del danzante: En la tabla 16 se observa que la media se sitúa en 6,9 para las mujeres y 6,8 para los hombres, es decir, la media en ambos sexos

muestra los danzantes como profesionales. Tras comprobar según el test no paramétrico que la muestra presenta una distribución normal $V_{KS}= 0.501$, $p =.963 >.05$ se realiza la prueba de t student que se observa en la tabla 17 y no se observan diferencias significativas entre los danzantes femeninos y masculinos.

b) Asociado a la edad (en intervalos divididos en años) del danzante: En la tabla 18 se observa la media reflejada para cada intervalo de edad; la media de 18 a 25 años es de 6,63, la de 26 a 30 años es 7,2, la de 31 a 35 años es 7,64 y la de 36 años o más de 7 puntos, es decir, todos intervalos de edad tienen medias similares que indican que los danzantes son profesionales independientemente de su edad. Se realiza la prueba no paramétrica de Kruskal-Wallis reflejada y se obtiene que $H_{KW}=2,086$, $p=.555 >.05$, por tanto, no hay diferencias significativas.

▪ **Análisis diferencial en la dimensión de “relación entre los componentes de los grupos de danza urbana”.**

Se configuró la dimensión de “relación entre los componentes de los grupos de danza urbana” y se realizaron una serie de análisis con los ítems:

12. Intento no sobresalir con mi danza por encima de mis compañeros.
17. Todos los danzantes que practicamos danza urbana somos iguales independientemente de nuestro lugar de procedencia.
18. Tenemos un gran sentido de hermandad entre nosotros.
29. Busco el respeto de mi gente a través de mi arte.

Se consideró que las puntuaciones obtenidas entre 4 y 12 puntos correspondían a la categorización de “no tienen vínculos afectivos” y las de 13 a 20 correspondían a “tienen vínculos afectivos”.

a) Asociado al sexo del danzante: En la tabla 16 se observa que la media se sitúa en 15,58 para las mujeres y 15,56 para los hombres, es decir, la media en ambos sexos muestra que existen vínculos afectivos entre los danzantes. Tras comprobar según el test no paramétrico que la muestra presenta una distribución normal $V_{KS}= 0.505$, $p =.961 >.05$ se realiza la prueba de t student que se observa en la tabla 17 y no se observan diferencias significativas entre los danzantes femeninos y masculinos.

b) Asociado a la edad (en intervalos de años) del danzante: En la tabla 18 se observa la media reflejada para cada intervalo de edad; la media de 18 a 25

años es de 16,26, la de 26 a 30 años es 14,73, la de 31 a 35 años es 14 y la de 36 años o más de 15,61 puntos, es decir, todos intervalos de edad tienen medias similares que indican que los danzantes mantienen vínculos afectivos. Se realiza la prueba no paramétrica de Kruskal-Wallis y se obtiene que $H_{KW}=13,348$, $p=.004 < .05$, por tanto, sí hay diferencias significativas.

Para comprobar qué grupos de edad son los que presentan estas diferencias significativas se realiza la prueba de Mann-Whitney (ver **tabla 11**) y resulta que sí hay diferencias significativas en los intervalos de edad entre 18-25 años y 26-30 años, y 18-25 años y 31-35 años. Esto indica que los danzantes del intervalo de edad de 18-25 años sienten vínculos afectivos más intensos que los de 26-30 y 31-35 años.

Tabla 11.

Pruebas de Kruskal-Wallis para la asociación entre “relación entre los componentes de los grupos de danza urbana” y los intervalos de edad de los danzantes

	18-25 y 26-30	18-25 y 31-35	18-25 y >35	26-30 y 31-35	26-30 y >35	31-35 y >35
U_{MW}	652,55	254,00	359,55	184,00	152,500	57,500
Z	-2,857	-2,759	-1,073	-0,662	-1,137	-1,647
p	.004	.006	.283	.508	.256	.099

Nota: En rojo, p valor estadísticamente significativo.

- **Análisis diferencial en la dimensión de “Comercialización de la danza urbana”.**

Se configuró la dimensión de “comercialización de la danza urbana” y se realizaron una serie de análisis con los ítems:

23. La creación de programas televisivos de danza urbana desfavorece el espíritu de este colectivo.
30. La danza urbana pierde su esencia cuando se muestra como un producto comercial de moda.
31. La danza urbana se ha convertido en un producto de consumo.

Se consideró que las puntuaciones obtenidas entre 3 y 6 puntos correspondían a la categorización de “la comercialización de la danza urbana ha tenido un efecto positivo sobre ésta”, las de 7 a 9 puntos correspondían a “la comercialización de la danza urbana

no ha tenido un efecto positivo ni negativo sobre ésta” y las de 10 a 15 puntos correspondían a “la comercialización de la danza urbana ha tenido un efecto negativo sobre ésta”.

- a) Asociado al sexo del danzante: En la tabla 16 se observa que la media se sitúa en 10,89 para las mujeres y 11,00 para los hombres, es decir, la media de ambos sexos opina que la comercialización de la danza urbana ha tenido un efecto negativo sobre ésta. Tras comprobar según el test no paramétrico que la muestra presenta una distribución normal $V_{KS}=0,465$, $p=.982 >.05$ se realiza la prueba de t student que en la tabla 17 y no se observan diferencias estadísticamente significativas.
- b) Asociada a la edad (en intervalos de años de los danzantes): En la tabla 18 se observa la media reflejada para cada intervalo de edad; la media de 18 a 25 años es de 11,14, la de 26 a 30 años es 10,80, la de 31 a 35 años es 10,64 y la de 36 años o más de 10,61 puntos, es decir, todos intervalos de edad tienen medias similares que indican que los danzantes opinan que la comercialización de la danza urbana ha tenido un efecto negativo sobre ésta. Se realiza la prueba no paramétrica de Kruskal-Wallis y se obtiene que $H_{KW}=1,592$, $p=.661 >.05$, por tanto, no hay diferencias significativas.

- **Análisis diferencial en la dimensión de “Otras disciplinas relacionadas con la cultura *Hip Hop*”.**

Se configuró la dimensión de “Otras disciplinas relacionadas con la cultura *Hip Hop*” y se realizaron una serie de análisis con los ítems:

1. Considero que formo parte de la cultura <i>Hip Hop</i> .
25. Además de la danza practico otra disciplina relacionada con el movimiento <i>Hip Hop</i> (<i>graffiti, Dj...</i>).

Se consideró que las puntuaciones obtenidas entre 2 y 6 puntos correspondían a la categorización de “el danzante no practica otras disciplinas de la cultura *Hip Hop*” y las de 7 a 10 puntos correspondían a “el danzante practica otras disciplinas de la cultura *Hip Hop*”.

a) Asociada al sexo del danzante: En la tabla 16 se observa que la media se sitúa en 6,14 para las mujeres y 7,13 para los hombres, es decir, la media de las mujeres danzantes no practica otras disciplinas artísticas vinculadas a la cultura del *Hip Hop* frente a los hombres que sí las practican.

Tras comprobar según el test no paramétrico que la muestra no presenta una distribución normal $V_{KS}= 1,537$, $p = .018 < .05$ se realiza la prueba no paramétrica de Mann-Whitney; obteniéndose $U_{MW}=1461,500$, $Z= -2,367$, $p= .018 < 0.05$ y sí se observan diferencias significativas entre los danzantes femeninos y masculinos.

b) Asociada a la edad (en intervalos de años) del danzante: En la tabla 18 se observa la media reflejada para cada intervalo de edad; la media de 18 a 25 años es de 6,33, la de 26 a 30 años es 6,30, la de 31 a 35 años es 7,57 y la de más de 35 años de 8,46 puntos, es decir, las franjas de edad de 31-35 y de más de 35 años sí que practica otras disciplinas relacionadas con la cultura *Hip Hop*. Se realiza la prueba no paramétrica de Kruskal-Wallis y se obtiene que $H_{KW}=14,896$, $p= .002 < .05$, por tanto, sí hay diferencias significativas.

Para comprobar qué grupos de edad son los que presentan estas diferencias significativas se realiza la prueba de Mann-Whitney (ver **tabla 12**) y resulta que sí hay diferencias significativas en los intervalos de edad entre 18-25 años y 31-35 años, y 18-25 años y más de 35 años, y entre 26-30 y más de 35 años. **Esto indica que el intervalo de edad de 18-25 años sienten vínculos afectivos con más intensidad que los de 26-30 y 31-35 años.** Las franjas de edad de 31-35 y más de 35 años sí que practica otras disciplinas relacionadas con la cultura *Hip Hop* frente a la de 18-25 años que no las practican.

Tabla 12.

Pruebas de Kruskal-Wallis para la asociación entre “otras disciplinas relacionadas con la cultura Hip Hop” y los intervalos de edad de los danzantes

	18-25 y 26-30	18-25 y 31-35	18-25 y >35	26-30 y 31-35	26-30 y >35	31-35 y >35
U_{MW}	1007,00	313,15	187,50	135,00	79,00	66,00
Z	-0,102	-2,028	-3,317	-1,918	-3,115	-1,244
p	.919	.043	.001	.055	.002	.214

Nota: En rojo, p valor estadísticamente significativa

- **Análisis diferencial en la dimensión de “La danza urbana como herramienta de integración social”.**

Se configuró la dimensión de “la danza urbana como herramienta de integración social” y se realizaron una serie de análisis con los ítems:

5. Considero esta práctica dancística como parte fundamental de mi vida.
6. Esta práctica dancística me ha hecho crecer como persona.
7. Bailar danza urbana ha evitado mi exclusión social.
8. Mi vida social ha mejorado desde que entré en el mundo urbano.
9. Dedicarme a la danza urbana me ha ayudado en mis problemas personales.

Se consideró que las puntuaciones obtenidas entre 5 y 10 puntos correspondían a la categorización de “herramienta con efecto negativo”, las de 11 a 15 puntos correspondían a “herramienta sin efecto positivo o negativo” y las de 16 a 25 puntos correspondía “herramienta con efecto positivo”.

- Asociada al sexo del danzante: En la tabla 16 se observa que la media se sitúa en 20,37 para las mujeres y 20,91 para los hombres, es decir, la media de ambos sexos indica que la danza urbana es una herramienta de integración social. Tras comprobar según el test no paramétrico que la muestra presenta una distribución normal $V_{KS}=1,144$, $p=.146 > 0.05$ se realiza la prueba de t student que se observa en la tabla 17 y no se observan diferencias significativas entre los danzantes femeninos y masculinos.
- Asociada a la edad (en intervalos de años) de los danzantes: En la tabla 18 se observa la media reflejada para cada intervalo de edad; la media de 18 a 25 años es de 21,25, la de 26 a 30 años es 19,26, la de 31 a 35 años es 19,78 y la de más de 35 años de 21,84 puntos, es decir, las medias de todos los intervalos de edad consideran la danza urbana como herramienta de integración social. Se realiza la prueba no paramétrica de Kruskal-Wallis y se obtiene que $H_{KW}=9,309$, $p=.025 < .05$, por tanto, sí hay diferencias significativas.

Para comprobar qué grupos de edad son los que presentan estas diferencias significativas se realiza la prueba de Mann-Whitney (ver **tabla 13**) y resulta que sí hay diferencias significativas en los intervalos de edad entre 18-25 años y 26-30 años, entre 26-30 años y más de 35 años, y entre 31-35 y más de 35 años. Esto

indica que aunque el intervalo de edad todos los intervalos consideran la danza como una herramienta de integración social, la franja entre 18-25 años y más de 35 años la consideran más importante frente a los otros dos intervalos.

Tabla 13.

Pruebas de Kruskal-Wallis para la asociación entre “la danza urbana como herramienta de integración social” y los intervalos de edad de los danzantes

	18-25 y 26-30	18-25 y 31-35	18-25 y >35	26-30 y 31-35	26-30 y >35	31-35 y >35
U_{MW}	706,50	331,50	410,50	196,00	115,50	50,00
Z	-2,431	-1,793	-0,409	-0,335	-2,113	-2,012
p	.015	.073	.683	.723	.035	.044

Nota: En rojo, p valor estadísticamente significativa

- **Análisis diferencial en la dimensión de “Posicionamiento del danzante frente al conflicto”.**

Se configuró la dimensión de “posicionamiento del danzante frente al conflicto” y se realizaron una serie de análisis con los ítems:

10. Utilizo música reivindicativa en mis danzas.
19. Expreso mi arte como protesta contra alguna característica social o política.
22. Mi forma de vida es contraria a la cultura de masas y al capitalismo consumista.

Se consideró que las puntuaciones obtenidas entre 3 y 9 puntos correspondían a la categorización de “posicionamiento pasivo ante el conflicto”, las de 10 a 15 puntos correspondían a “posicionamiento activo ante el conflicto”.

- Asociada al sexo del danzante: En la tabla 16 se observa que la media se sitúa en 9,85 para las mujeres y 9,81 para los hombres, es decir, la media de ambos sexos indica que los danzantes mantienen un posicionamiento pasivo ante los conflictos. Tras comprobar según el test no paramétrico que la muestra presenta una distribución normal $V_{KS} = 0.742$, $p = .640 > 0.05$ se realiza la prueba de t student que se observa en la tabla 17 y no se observan diferencias significativas entre los danzantes femeninos y masculinos.

b) Asociada a la edad (en intervalos de años) de los danzantes: En la tabla 18 se observa la media reflejada para cada intervalo de edad; la media de 18 a 25 años es de 9,88, la de 26 a 30 años es 8,86, la de 31 a 35 años es 9,85 y la de más de 35 años de 11,76 puntos, es decir, la media de los danzantes que tienen más de 35 años muestra su posicionamiento activo frente a los otros intervalos que lo considera pasivo. Se realiza la prueba no paramétrica de Kruskal-Wallis y se obtiene que $H_{KW}=10,447$, $p= .015 < .05$, por tanto, sí hay diferencias significativas.

Para comprobar qué grupos de edad son los que presentan estas diferencias significativas se realiza la prueba de Mann-Whitney (ver **tabla 14**) y resulta que sí hay diferencias significativas en los intervalos de edad entre más de 35 años y 18-25 años, 26-30 años y 31-35 años, es decir, las medias de los danzantes de más de 35 años demuestran su posicionamiento activo frente a los otros intervalos que no lo son.

Tabla 14.

Pruebas de Kruskal-Wallis para la asociación entre "posicionamiento del danzante frente al conflicto" y los intervalos de edad de los danzantes

	18-25 y 26-30	18-25 y 31-35	18-25 y >35	26-30 y 31-35	26-30 y >35	31-35 y >35
U_{MW}	834,00	458,50	259,00	176,50	71,00	46,50
Z	-1,445	-0,217	-2,372	-0,853	-3,315	-2,186
p	.149	.828	.018	.394	.001	.029

Nota: En rojo, p valor estadísticamente significativa

- **Análisis diferencial en la dimensión de “Influencia de la crisis en la danza urbana”.**

Se configuró la dimensión de “influencia de la crisis en la danza urbana” y se realizaron una serie de análisis con los ítems:

20. La crisis económica hace más visible la danza urbana.
21. La crisis económica potencia el movimiento <i>Hip Hop</i> .

Se consideró que las puntuaciones obtenidas entre 2 y 4 puntos correspondían a la categorización de “efecto negativo”, las de 5 a 6 puntos correspondían a “ningún efecto positivo o negativo” y las de 7 a 10 puntos correspondían a “efecto positivo”.

- Asociada al sexo del danzante: En la tabla 16 se observa que la media se sitúa en 5,44 para las mujeres y 5,62 para los hombres, es decir, la media de ambos sexos indica que en su opinión la crisis económica no tiene ningún efecto positivo o negativo en la danza urbana. Tras comprobar según el test no paramétrico que la muestra presenta una distribución normal $V_{KS}=0,767$, $p = .599 > 0.05$ se realiza la prueba de t student que se observa en la tabla 17 y no se observan diferencias significativas entre los danzantes femeninos y masculinos.
- Asociada a la edad (en intervalos de años) de los danzantes: En la tabla 18 se observa la media reflejada para cada intervalo de edad; la media de 18 a 25 años es de 5,50, la de 26 a 30 años es 4,83, la de 31 a 35 años es 5,14 y la de más de 35 años de 7,84 puntos, es decir, la media de los danzantes que tienen entre 18-25 años y los de 31-35 años muestra que no consideran que la crisis haya afectado positiva o negativamente a la danza urbana. Entre 26-30 años consideran que la crisis ha afectado positivamente en la danza urbana y los de más de 35 años muestra que ha afectado negativamente. Se realiza la prueba no paramétrica de Kruskal-Wallis y se obtiene que $H_{KW}=17,591$, $p= .001 < .05$, por tanto, sí hay diferencias significativas.

Para comprobar qué grupos de edad son los que presentan estas diferencias significativas se realiza la prueba de Mann-Whitney (ver **tabla 15**) y resulta que sí hay diferencias significativas en los intervalos de edad entre más de 35 años y 18-25 años, 26-30 años y 31-35 años, es decir, las medias de los danzantes de más de 35 años consideran que la crisis económica ha tenido un efecto negativo en la danza urbana frente a los otros intervalos que no lo consideran.

Tabla 15.

Pruebas de Kruskal-Wallis para la asociación entre “influencia de la crisis en la danza urbana” y los intervalos de edad de los danzantes

	18-25 y 26-30	18-25 y 31-35	18-25 y >35	26-30 y 31-35	26-30 y >35	31-35 y >35
U_{MW}	871,00	437,50	164,50	193,00	35,50	37,00
Z	-1,165	-0,480	-3,618	-0,436	-4,264	-2,654
p	.244	.631	.000	.663	.000	.000

Nota: En rojo, p valor estadísticamente significativa

▪ **Análisis diferencial en la dimensión de “Ocupación del espacio urbano”.**

Se configuró la dimensión de “ocupación del espacio urbano” y se realizaron una serie de análisis con los ítems:

2. Aprendí la danza urbana en las calles de mi municipio.
15. Estas danzas tienen sentido cuando se bailan en espacios urbanos.
16. Estas danzas no deben bailarse en espacios escénicos (teatros).

Se consideró que las puntuaciones obtenidas entre 3 y 6 puntos correspondían a la categorización de “no se considera importante la ocupación del espacio urbano”, las de 7 a 9 puntos correspondían a “les da igual ocupar el espacio urbano o no” y las de 10 a 15 puntos correspondían a “se considera importante la ocupación del espacio urbano”.

- a) Asociada al sexo del danzante: En la tabla 16 se observa que la media se sitúa en 8,37 para las mujeres y 10,37 para los hombres, es decir, la media de las mujeres no considera importante la ocupación del espacio urbano frente a la media de los hombres que sí lo considera importante. Tras comprobar según el test no paramétrico que la muestra no presenta una distribución normal $V_{KS} = 2,148$, $p < .001$ se realiza la prueba no paramétrica de Mann-Whitney; se obtiene $U_{MW} = 1063,000$ $Z = -4,365$, $p < .001$ y sí se observan diferencias significativas entre los danzantes femeninos y masculinos.
- b) Asociada a la edad (en intervalos de años) de los danzantes: En la tabla 18 se observa la media reflejada para cada intervalo de edad; la media de 18 a 25 años es de 9,23, la de 26 a 30 años es 9,4, la de 31 a 35 años es 10 y la de más de 35 años de 10,38 puntos, es decir, la media de los danzantes de todos los intervalos de edad les da igual ocupar el espacio urbano o no. Se realiza la prueba no

paramétrica de Kruskal-Wallis y se obtiene que $H_{KW}=3,370$, $p= .303 > .05$, por tanto, no hay diferencias significativas.

▪ **Análisis diferencial en la dimensión de “Aprendizaje en la calle”.**

Se configuró la dimensión de “aprendizaje en la calle” y se realizaron una serie de análisis con los ítems:

2. Aprendí la danza urbana en las calles de mi municipio.
3. No aprendí la danza urbana en una academia privada de danza.

Se consideró que las puntuaciones obtenidas entre 2 y 6 puntos correspondían a la categorización de “no han aprendido en la calle”, las de 7 a 10 puntos correspondían a “sí han aprendido en la calle”.

- a) Asociada al sexo del danzante: En la tabla 16 se observa que la media se sitúa en 5,11 para las mujeres y 8,13 para los hombres, es decir, la media indica que las mujeres no han aprendido en la calle, en contraposición a los hombres que indican con su media que sí lo han hecho. Tras comprobar según el test no paramétrico que la muestra no presenta una distribución normal $V_{KS}=2,701$, $p < .001$ se realiza la prueba no paramétrica de Mann-Whitney; obteniéndose $U_{MW}=2589,500$, $Z= -5,394$, $p < .001$ y sí se observan diferencias significativas entre los danzantes femeninos y masculinos.
- b) Asociada a la edad (en intervalos de años) de los danzantes: En la tabla 18 se observa la media reflejada para cada intervalo de edad; la media de 18 a 25 años es de 6,32, la de 26 a 30 años es 7,06, la de 31 a 35 años es 7,50 y la de más de 35 años de 7,69 puntos, es decir, a excepción de las medias observadas en el intervalo de 18 a 25 años que no han aprendido en la calle, el resto de intervalos ha aprendido en ella según su media. Se realiza la prueba no paramétrica de Kruskal-Wallis y se obtiene que $H_{KW}=3,641$, $p= .303 > .05$, por tanto, no hay diferencias significativas.

Tabla 16.*Tabla de estadísticos descriptivos para las dimensiones del cuestionario*

	SEXO	N	Mínimo	Máximo	Media	DT
Profesionalización del danzante	Mujer	56	2,00	10,00	6,9821	2,54052
	Hombre	69	2,00	10,00	6,8696	2,93013
Relación entre componentes	Mujer	56	10,00	20,00	15,5893	2,41041
	Hombre	69	9,00	20,00	15,5652	2,67603
Comercialización de d. urbana	Mujer	56	5,00	15,00	10,8929	2,25371
	Hombre	69	5,00	15,00	11,0000	2,37016
Otras disciplinas Hip Hop	Mujer	56	3,00	10,00	6,1429	1,58892
	Hombre	69	3,00	10,00	7,1304	2,24206
Herramienta integración social	Mujer	56	13,00	25,00	20,3750	3,28391
	Hombre	69	12,00	25,00	20,9130	3,22098
Posicionamiento ante conflicto	Mujer	56	4,00	15,00	9,8571	2,15262
	Hombre	69	3,00	15,00	9,8116	3,10254
Influencia de la crisis a la danza	Mujer	56	2,00	10,00	5,4464	2,10557
	Hombre	69	2,00	10,00	5,6232	2,34584
Ocupación del espacio urbano	Mujer	56	3,00	15,00	8,3750	2,52668
	Hombre	69	5,00	15,00	10,3768	2,14271
Aprendizaje en la calle	Mujer	56	2,0	10,0	5,107	2,4322
	Hombre	69	2,0	10,0	8,130	2,4430

Tabla 17.*Tabla de t student para las dimensiones del estudio*

	Varianzas iguales	Levene		t	gl	Sig. (bilateral)	Dif. de medias	95% (IC)	
		(F,Sig.)							
Profesionalización del danzante	Si	,700	,404	,416	120	,678	,038	-,141	,216
Relación entre componentes	No	4,472	,037	1,063	119,936	,290	,05828	-,05031	,16687
Comercialización de d. urbana	Si	,002	,966	-,257	123	,798	-,10714	-,93269	,71841
Otras disciplinas Hip Hop	Si	2,744	,100	-2,476	120	,015	-,22168	-,39893	-,04443
Herramienta integración social	Si	,318	,574	,281	120	,779	,01416	-,08563	,11395
Posicionamiento ante el conflicto	Si	,206	,651	-,238	120	,812	-,02179	-,20281	,15923
Influencia de la crisis a la danza	Si	2,359	,127	-1,107	120	,270	-,16993	-,47385	,13398
Ocupación del espacio	No	46,423	,000	-3,371	50,649	,001	-,35321	-,56360	-,14281

Tabla 18.*Tabla de estadísticos descriptivos para las dimensiones del cuestionario*

	EDAD	N	Mínimo	Máximo	Media	DT
Profesionalización del danzante	18-25	68	2,00	10,00	6,6324	2,81204
	26-30	30	2,00	10,00	7,2000	2,83330
	31-35	14	2,00	10,00	7,6429	2,67775
	>35	13	2,00	10,00	7,0000	2,38048
Relación entre componentes	18-25	68	10,00	20,00	16,2647	2,46539
	26-30	30	9,00	18,00	14,7333	2,31834
	31-35	14	9,00	18,00	14,0000	2,80110
	>35	13	11,00	19,00	15,6154	2,10311
Comercialización de d. urbana	18-25	68	5,00	15,00	11,1471	2,48136
	26-30	30	5,00	15,00	10,8000	1,98963
	31-35	14	7,00	15,00	10,6429	2,79029
	>35	13	8,00	13,00	10,6154	1,50214
Otras disciplinas Hip Hop	18-25	68	3,00	10,00	6,3382	1,95937
	26-30	30	4,00	10,00	6,3000	1,91455
	31-35	14	4,00	10,00	7,5714	1,98898
	>35	13	6,00	10,00	8,4615	1,61325
Herramienta integración social	18-25	68	14,00	25,00	21,2500	3,02416
	26-30	30	12,00	25,00	19,2667	3,80502
	31-35	14	15,00	25,00	19,7857	2,72251
	>35	13	17,00	25,00	21,8462	2,37508
Posicionamiento ante conflicto	18-25	68	3,00	15,00	9,8824	2,78873
	26-30	30	3,00	14,00	8,8667	2,59620
	31-35	14	7,00	15,00	9,8571	2,38125
	>35	13	9,00	15,00	11,7692	1,87767
Influencia de la crisis a la danza	18-25	68	2,00	10,00	5,5000	2,18885
	26-30	30	2,00	8,00	4,8333	1,87696
	31-35	14	2,00	9,00	5,1429	2,65611
	>35	13	6,00	10,00	7,8462	1,21423
Ocupación del espacio urbano	18-25	68	3,00	14,00	9,2353	2,50443
	26-30	30	4,00	15,00	9,4000	2,47191
	31-35	14	3,00	15,00	10,0000	2,85549
	>35	13	6,00	15,00	10,3846	2,32875
Aprendizaje en la calle	18-25	68	2,0	10,0	6,324	2,9997
	26-30	30	2,0	10,0	7,067	2,8519
	31-35	14	3,0	10,0	7,500	2,7104
	>35	13	4,0	10,0	7,692	1,9315

5.2. VALORACIÓN DE RESULTADOS.

Atendiendo a todas las variables estudiadas, se procede a la discusión de los datos obtenidos en las entrevistas y los cuestionarios analizados en este estudio.

Discusión sobre los resultados sociodemográficos de los danzantes y las cuestiones referidas a respuestas múltiples.

Un gran porcentaje de los danzantes están solteros (85%), estudia o ha finalizado sus estudios universitarios, o ha optado por estudios de formación profesional (F.P.). En comparación con las enseñanzas oficiales de danza, de las que soy conocedora por formar parte de su profesorado, es agradable observar el relevante porcentaje de danzantes masculinos presentes en la danza urbana, ya que no ocurre así en las enseñanzas oficiales.

En el estudio realizado destaca un mayor porcentaje de danzantes que tienen una edad comprendida entre los 18 y 25 años, y se ve claramente que el porcentaje disminuye considerablemente para aquellos danzantes que sobrepasan los 35 años de edad. Esto hace que la danza urbana, al tratarse de una danza relativamente reciente tiene una gran demanda juvenil. La mayoría de los danzantes urbanos son hombres, aunque los danzantes más jóvenes son danzantes femeninos (desde 18 a 25 años). Los estilos donde predomina la figura masculina son: el *breakdance*, el *popping*, el *krump* y el *electro dance*. El *breakdance*, que fue el primer discurso urbano conocido en España, era casi en exclusiva bailado por hombres, ya que para su ejecución se requiere de una gran fuerza física. En la actualidad, se observa que las mujeres también dominan el discurso, pero son un número menor que el de los hombres. Por el contrario, las danzantes femeninas dominan sobre los siguientes discursos dancísticos urbanos: el *freestyle hip hop*, el *locking*, el *house*, el *dancehall*, el *waacking*, el *voguing* y el *twerking*. La moda del “bailar *Hip Hop*”, y bailar danzas que agiten sus caderas, como el *dancehall* o el *twerking*, hace que las mujeres opten por estos estilos urbanos que enfatizan su sensualidad. El empoderamiento del cuerpo se hace visible en estas danzas ensalzando su feminidad.

Las comunidades autónomas donde se visibiliza la danza urbana son principalmente tres: Comunidad Valenciana, Cataluña y Madrid. En el resto de comunidades también se han encontrado danzantes activos de danzas urbanas, pero en menor medida. Los discursos que más se practican son el *breakdance* y el *freestyle hip hop*, seguido del *popping* y el *locking*. La danza urbana se desarrolla en las grandes urbes,

de hecho, en el estudio se ha observado que muchos de los danzantes han nacido fuera de estas urbes y han acudido a ellas para desarrollar y practicar su discurso dancístico. Las *crews* y las *fam* hacen posible la integración de los danzantes, independientemente de su lugar de nacimiento, en un solo conjunto de individuos que comparten sus prácticas dancísticas.

En este estudio se observa que de los once discursos dancísticos que existen en la danza urbana, el *freestyle hip hop*, el *breakdance*, el *popping*, el *locking* y el *house* son los que presentan un mayor porcentaje de danzantes. Los cuatro primeros corresponden con los primeros discursos urbanos conocidos y, en la actualidad, se mantienen como los más reconocibles y más practicados en España. El *house* también presenta un porcentaje superior al resto, esto se debe a que la presencia de la música *house* en las discotecas nacionales más importantes ha despertado la curiosidad de muchos danzantes urbanos, que están incorporando este estilo sumado al, o a los que, ya practicaba. El resto de discursos urbanos, relativamente recién incorporados al territorio nacional, son todavía conocidos por un número menor de danzantes.

El mayor porcentaje de experiencia dancística de los danzantes, que están en activo actualmente, se sitúa entre 6 y 10 años de experiencia. También se observa un porcentaje alto entre los danzantes de 11 a 15 años de experiencia. Esto demuestra la gran demanda de los más jóvenes que están en activo alrededor del año 2008, época en la que ya se habían introducido las danzas urbanas en el territorio español. Curiosamente en esas fechas se retransmitía el programa conocido como *Fama, ¡a bailar!* que ofertaba una serie de danzas “en principio urbanas”, esto estimuló la curiosidad de los jóvenes para conocer nuevos discursos dancísticos populares. A pesar de las danzas que ofertaba el programa, que pocas veces se correspondían con las conocidas como danzas urbanas, fue una de las importantes plataformas que impulsó la danza urbana hacia la normalización dancística. Cabe decir que entre los danzantes que tienen más experiencia dancística destacan los de *breakdance* y *freestyle hip hop*, las dos primeras danzas que llegaron a España. La diversificación de danzas hace que el perfil del danzante más joven tenga un carácter multidisciplinar, es decir, que el danzante conozca y/o practique más de un discurso dancístico, cuantos más conozca mejor. Esto se debe a que, en las competiciones, entre las distintas *crew* (conjunto de danzantes de un discurso dancístico urbano) comparten sus prácticas con otras danzas y se interesan por integrar estas nuevas formas de bailar en su propio estilo personal. Cada danzante se “mide” en su discurso dancístico, pero lo

“hibridiza”, muchas veces, para demostrar el dominio de otros registros y así impresionar al jurado. En este estudio se ha observado un gran número de danzantes multidisciplinares jóvenes, en contraposición con los de más edad que suelen dedicarse en exclusiva a un solo discurso dancístico, mayoritariamente *breakdance* o *freestyle hip hop*.

La mayoría de danzantes reconoce que necesita de la danza urbana para expresarse y utiliza términos como “libertad”, para referirse a que la práctica dancística le ayuda a desconectar de su vida cotidiana o del sistema socio-cultural establecido con el que no se identifica; también se encuentra en el estudio la expresión de “emociones y sentimientos” que experimenta el danzante en ese momento, muchos danzantes sienten alegría o furia, liberando energía en sus prácticas. Otro término observado en el estudio es el de “autenticidad”, pues el danzante urbano busca en todo momento la diferenciación dancística del resto de sus compañeros. Esta individualización dentro de su propio conjunto dancístico le ofrece el respeto de sus compañeros y su gratificación personal. Se encuentra en el estudio un porcentaje menor que identifica el concepto de danza urbana con el de arte.

En cuanto a la evolución de la danza urbana, se observa que el único discurso que ha menguado más notablemente con los años es el *breakdance*, mientras los otros se mantienen o aumentan (como son los discursos dancísticos introducidos de forma tardía en el país).

Discusión sobre los resultados obtenidos en el apartado de “Composición dancística”.

La mayoría de los danzantes urbanos masculinos prefieren utilizar en su composición dancística el recurso de la improvisación, ellos lo llaman *freestyle*, de forma que no memorizan expresamente una secuenciación coreográfica en su práctica y reconocen la práctica de la secuenciación de pasos utilizadas en los campeonatos urbanos o “batalla”. Sin embargo, las mujeres prefieren de media bailar secuencias previamente coreografiadas. Respecto a los danzantes profesionales, que bailan shows, utilizan la coreografía en sus composiciones dancísticas, ya que al tratarse de bailes grupales deben preparar las secuencias de danza para ir todos al unísono, se prepara el espectáculo en su totalidad. En las academias de danza donde se imparte danza urbana se trabaja en su mayoría la coreografía, con el fin de representarla en un escenario como muestra del trabajo realizado en el aula, pero sí es cierto que los docentes urbanos que comparten el

sentido sociocultural de las danzas urbanas trabajan con sus alumnos la improvisación como máxima expresión del discurso, incidiendo en la individualidad y autenticidad que cada uno de los bailarines pueda ofrecer. Por otro lado, los danzantes amateurs improvisan en sus prácticas dancísticas, perfeccionando y buscando una técnica personal que los distinga del resto de compañeros.

Discusión sobre los resultados obtenidos en el apartado de “Profesionalización del discurso”.

La mayoría de los danzantes en activo se dedican de una forma u otra profesionalmente a la danza urbana, y buscan una remuneración económica por su práctica dancística. También se observa en el estudio (entrevistas y observación directa) que quedan danzantes, normalmente de mayor edad, de los estilos *breakdance*, *freestyle hip hop* y *house* que no están de acuerdo en profesionalizar el discurso urbano y “ponerle precio” pues lo considera una práctica necesaria de expresión vital y no tanto como un motor de ganancias económicas; pero al final, todos los danzantes quieren participar en compañías de danzas urbanas y cobrar por su práctica dancística o dar clases de danza para ganarse la vida. En España, se están creando nuevos grupos que recrean la danza con nuevos productos dancísticos, así la visibilización (profesional o amateur) de sus prácticas hace una mayor difusión del discurso.

Discusión sobre los resultados obtenidos en el apartado de “Relación entre los componentes de los grupos de danza urbana”.

Otra cosa a tener en cuenta en la danza urbana es el sentimiento de identidad del danzante dentro de su colectivo y la cohesión o no que sienta con el resto de sujetos del grupo. En el estudio se observa que los danzantes mantienen en su mayoría relaciones afectivas, demostrando de esta forma la voluntad de compartir el discurso dancístico sin menospreciar la práctica dancística de otros danzantes. Los danzantes del intervalo de edad de 18-25 años sienten vínculos afectivos más intensos que los de 26-30 y 31-35 años. Haciendo referencia al *voguing*, se recuerda que en los desfiles donde se “batalla”, en muchas ocasiones se descalifica a otros danzantes como práctica habitual del discurso (aunque fuera de la competición no exista tal rivalidad). Por tanto, se concluye que el danzante urbano, a pesar de buscar la individualidad en su práctica dancística se siente

plenamente integrado con sus compañeros danzantes, unidos por las ganas de superación en cuanto a la técnica dancística se refiere, sin pretensiones o rivalidades banales.

Discusión sobre los resultados obtenidos en el apartado de “Comercialización y utilización del discurso urbano”.

En este apartado se muestra el reconocimiento por parte de los danzantes de que la danza urbana se ha convertido en un producto de consumo, en tanto que la masificación del término *Hip Hop* ha aglutinado a casi todos los discursos urbanos, convirtiéndolos en meros bailes vacíos, utilizados como reclamos *undergrounds*, o utilizados en las academias menos especializadas en matrículas fáciles que quieren ir a moverse y pasarlo bien, sin conocer el sentido de cada una de las danzas. En este sentido, los programas televisivos que ofertan danza urbana, a veces malinterpretada, han ayudado en la masificación y en la desviación del discurso; por eso un gran porcentaje de los danzantes urbanos considera que no favorecen el espíritu del colectivo, a pesar de ser un reclamo para los danzantes profesionales, que con más visibilización de la danza urbana más aumenta la demanda y, por tanto, tienen más trabajo.

La mayoría de los danzantes urbanos se consideran fuera de la cultura de masas y contrarios al capitalismo consumista, sin embargo, se observa que la utilización del discurso urbano en discotecas y en el mundo de la noche (es decir, su utilización con fines recreativos), hace posible que muchos danzantes puedan dedicarse a la danza urbana. Por esto se considera que la utilización del discurso para estos fines, para estas modas, desvirtúa la esencia propia de cada uno de ellos.

Discusión sobre los resultados obtenidos en el apartado de la práctica de “Otras disciplinas relacionadas con la cultura *Hip Hop*”.

Según el estudio realizado los danzantes que practican otras disciplinas vinculadas con la cultura *Hip Hop* son los de más de 35 años, los más veteranos. Muchos de los danzantes que se considera como parte de la cultura *Hip Hop* ha practicado otras disciplinas relacionadas con el término como por ejemplo pintar *graffitis* o escuchar *rap*. También se ha observado danzantes que reniegan del término *Hip Hop*, pues sería contradecir la cultura con la que se identifican, como ejemplo el *waacking* que se sitúa en la cultura de club. Esto se contradice (como se ha observado en la investigación) con el hecho de encontrar en muchos campeonatos, cuya promoción lleva el término *Hip Hop*, estilos

dancísticos que no pertenecen a esa cultura. Por esto mismo ha sido necesario explicar en esta tesis doctoral el contexto y trasfondo de cada discurso dancístico urbano.

Discusión sobre los resultados obtenidos en el apartado de la práctica de “La danza urbana como herramienta de integración social”.

Los danzantes reconocen que sus vidas han mejorado socialmente y forman parte de un conjunto que comparte su misma pasión dancística. Estas prácticas hacen posible que se liberen, en el momento de bailar, de aquellos problemas que pudieran tener en sus vidas personales. Determinadas danzas reivindican en la actualidad la igualdad de género, el empoderamiento del cuerpo y la libertad sexual.

Discusión sobre los resultados obtenidos en el apartado de “Posicionamiento del danzante ante el conflicto”.

Conociendo el origen de los diversos discursos dancísticos urbanos, su contexto y las manifestaciones reivindicativas de muchos de ellos es interesante observar que aquí en España, los danzantes no utilizan (en su mayoría) ni músicas reivindicativas, ni manifiestan acciones protesta en sus prácticas ya que reconocen que no han necesitado de la danza urbana estos menesteres, sólo los mayores de 35 años sienten ese posicionamiento activo ante el conflicto. En este sentido, a través de la observación directa y de las entrevistas analizadas se reconoce que el discurso del *twerking*, el *dancehall* o el *voguing* reconocen, en el acto reivindicativo de su danza, el empoderamiento del cuerpo. Los danzantes urbanos en España se muestran apolíticos, al menos en sus prácticas dancísticas, y buscan compartir su danza y evadirse de los problemas que en su vida estén sucediendo.

Discusión sobre los resultados obtenidos en el apartado de “Influencia de la crisis en la danza urbana”.

El estudio referido a la crisis económica y la danza urbana revela que la mayoría de danzantes mayores de 35 años consideran que ha tenido un efecto negativo para la misma, pues se deja de subvencionar la promoción en campeonatos de los discursos urbanos. Aunque hay otros danzantes que no asocian la crisis con ningún efecto positivo o negativo, argumentando que para bailar danza urbana sólo se necesita la voluntad de hacerlo, independientemente de si hay dinero o no.

Discusión sobre los resultados obtenidos en el apartado de “Ocupación del espacio urbano”.

La gran mayoría de danzantes está de acuerdo con la importancia que tiene la visibilidad de este discurso en el espacio urbano, pero también es cierto que, a pesar de la voluntad de elevarlo hasta los espacios escénicos, hay un mayor porcentaje que no lo considera necesario (principalmente las mujeres). Según la observación directa, los estilos que reconocen la danza urbana fuera de las academias de danza, son mayoritariamente el *breakdance*, el *electro dance* y el *house*. Por el contrario, el *freestyle hip hop* recoge un amplio porcentaje de danzantes que reconoce su aprendizaje en las academias privadas, lo mismo ocurre en *locking*, *waacking*, y *voguing* (el resto de estilos no se pronuncian más por uno u otro lugar de aprendizaje). Esto refleja que la gran mayoría de los danzantes de los diferentes estilos que han aprendido en academias de danza apuestan por la regularización de los discursos urbanos en enseñanzas oficiales.

Discusión sobre los resultados obtenidos en el apartado de “Aprendizaje de la danza urbana”.

Respecto al aprendizaje de la danza urbana, un alto porcentaje de los encuestados masculinos reconoce que aprendió la danza urbana en las calles de sus municipios frente a los danzantes femeninos que la han aprendido en su mayoría en academias privadas de danza, ya que no existe la posibilidad de aprender este discurso en conservatorios públicos por no considerarse una danza oficial. Los danzantes que tienen más edad reconocen que aprendieron la danza de forma autodidacta, frente a los más jóvenes que lo han hecho a través de academias de danza; este hecho se corresponde con la recepción de las primeras danzas urbanas en España, con el *breakdance*, el *locking*, el *popping* y el *hip hop freestyle* pero también se observan estilos urbanos que se aprenden mayoritariamente en la calle y/o de forma autónoma en el *krump*, el *house*, y en *electro dance* (discursos más recientes). En los otros discursos dancísticos predomina el aprendizaje guiado, ya que muchos danzantes lo han aprendido de profesores españoles que han tenido que viajar fuera de España para aprender y perfeccionar los estilos. Los medios de comunicación influyeron en la masificación de academias que ofertaban danza urbana, muchas de las veces sin conocer los discursos que en ellas se impartía.

6. CONCLUSIONES

Los jóvenes son los danzantes mayoritarios, conocedores y consumidores de la danza urbana en sus diversas formas dancísticas, y es que, desde hace unos años, se ha producido un declive imparable del conocimiento de la danza popular tradicional a favor del conocimiento y práctica de esta danza popular contemporánea. La globalización en la que nos vemos inmersos en la actualidad ha hecho que la cultura nacional y/o regional haya sido desplazada. El folklore y el flamenco, tratados como danzas populares tradicionales, están ligados y relacionados como parte del patrimonio cultural español. En la danza urbana, sin embargo, ese sentimiento de identidad relacionado con un territorio en particular desaparece; más bien la danza en sí ocupa aquellos espacios donde es representada y se apropia de los mismos, uniendo transnacionalmente a los danzantes de cada uno de sus discursos dancísticos, independientemente del lugar donde hayan nacido. El sentimiento de pertenencia en estas culturas apropiadas, hace que la danza urbana sea un motor para unir a nuevos miembros que no aprueban la cultura preestablecida en España o se sienten excluidos de lo “culturalmente” determinado como “lo español”; de esta forma se fomenta un sentimiento identitario transnacional. Así, un danzante urbano español puede viajar a cualquier país del mundo y “hermanarse” con otros danzantes de su discurso, sin apreciar cambios culturales entre unos y otros. Los jóvenes danzantes urbanos que como hemos dicho antes se “apropian” de nuevas formas culturales, lo hacen la mayoría de las veces, sin conocer las danzas populares tradicionales de su propio territorio, adoptando nuevos valores establecidos fuera de sus fronteras.

En la danza urbana sucede que, de ser una danza bailada en las calles o en los hogares (en contextos familiares), ha pasado a reproducirse cada vez más en los espacios escénicos. Así mismo, la danza urbana que se baila en las calles, se promociona en la televisión y cada vez más se aprende en las academias de danza privadas. Se está convirtiendo en una danza que “profesionaliza” a los danzantes, perdiendo de esta forma los valores originales de los discursos dancísticos, que son principalmente los de compartir la danza y disfrutar de ella. En la danza urbana se observa un gran registro de pasos codificados y asociados a sus autores y/o discursos dancísticos. Así pues, la autoría en la danza urbana marca un claro interés hacia la evolución dancística individual del danzante que, a partir de secuencias de pasos establecidas, va creando nuevas formas.

El perfil del danzante urbano se sitúa en una edad temprana, en danzantes solteros y con estudios. El porcentaje entre danzantes femeninos y masculinos es similar. Es cierto que en algunos discursos la presencia masculina es mayor, como en el *breakdance*, y en otros la presencia femenina es mayoritaria, como en el *twerking* y el *freestyle hip hop*, pero en su mayoría no hay prohibición ni diferenciación por razón del sexo, a excepción de *dancehall queen* que es una danza exclusivamente bailada por mujeres. En cuanto a la motivación del danzante, éste expresa que practica el discurso urbano porque se siente libre (olvida sus problemas personales y/o profesionales), se siente auténtico formando parte de estas prácticas y utiliza la danza para canalizar sus sentimientos (de alegría, ira, etc.). En sus prácticas los danzantes refuerzan los vínculos afectivos con el resto de componentes de sus grupos, esto se hace especialmente evidente entre los que tienen de 18 a 25 años. El danzante de sexo masculino utiliza en su composición dancística el recurso de la improvisación, y en ocasiones utiliza secuencias coreográficas, mientras que en el sexo femenino se utiliza de promedio la secuenciación coreográfica. Un gran porcentaje considera la danza urbana como parte fundamental de su vida, y es que la mayoría de los danzantes dedica buena parte de su tiempo a practicarla. En esta investigación se ha observado cómo los danzantes bailan de lunes a domingo desde las seis de la tarde hasta que anochece, sin descanso, con la motivación de mejorar su práctica dancística. Por eso mismo, se observa cómo hay un gran porcentaje de danzantes que no la consideran como *hobbie*, sino como el pilar fundamental de su vida. Se considera la danza como el motor que aporta un crecimiento personal a cada uno de los danzantes. De hecho, se recuerda que en el *krump* se cambia sistemáticamente la forma en la que se baila, adoptando nuevos nombres artísticos y nuevas formas de sentir la danza para crear nuevos personajes, porque se produce una evolución en la forma de sentir y de expresar esos sentimientos y sensaciones personales a través del cuerpo. En consecuencia, la danza urbana se considera como una herramienta de integración social y de crecimiento personal, una danza que evoluciona con la madurez del danzante que la practica.

En cuanto a la evolución de las danzas urbanas se observa en el estudio que en el pasado, como no se conocían muchos discursos urbanos, había un gran porcentaje de danzantes en *breakdance* que también bailaban un poco de *freestyle hip hop* y el *popping* (o como se conocía en los inicios, el “robot”) pero en la actualidad, al conocerse tantos discursos dancísticos urbanos se ha diversificado mucho el porcentaje y ha aumentado el

número de danzantes en todos los estilos menos en *breakdance*, quizás los más jóvenes se decidan por discursos más novedosos como el *house* o el *electro dance*.

El movimiento en la danza urbana es diferente para cada una de las danzas, y éste se define claramente a través de unos pasos o técnicas codificadas. Los diferentes niveles espaciales, referenciados por Laban, utilizados en los discursos de la danza urbana son: el nivel medio que se utiliza en todas sus prácticas dancísticas, el nivel inferior utilizado en *locking*, *breakdance*, *voguing* y *twerking*, y el nivel superior utilizado en *locking*, *breakdance*, *house* y *krump*.

En cuanto a la música de los discursos de la danza urbana, cabe destacar la importancia que tuvo la música *funk*, como motor indispensable para el origen de las danzas que hoy se reconocen como urbanas. La música *funk* es bailada principalmente por los danzantes de los discursos urbanos de *locking* y *popping*. A raíz del término *funk*, la gente empezó a utilizar el de *funky* para referirse a danza urbana en general. Se ha creado mucha controversia con danzantes urbanos que no conocen el discurso en profundidad porque a partir de la emisión del programa televisivo de *Fama, ¡a bailar!*, donde uno de los profesores, Rafa Méndez, se refería a este término como a una expresión dentro de su propio estilo dancístico, que no se puede clasificar dentro de ningún discurso urbano estudiado en esta investigación. Él se refería al término *funky* como a la expresión enérgica del cuerpo y con “buena vibra” (tal y como describen algunos danzantes urbanos en sus entrevistas) que debía tener el bailarín en su danza, que era una mezcla de *jazz* con danza contemporánea, el estilo propio de Rafa Méndez. La gente empezó entonces a demandar un producto que no existía en la danza urbana, el *funky*. En la realidad del discurso urbano, la gente que demanda *funk*, se refiere a los conocidos *funk styles* que son el *locking* y el *popping* (bailados íntegramente con música *funk*).

La influencia que puede haber tenido la crisis económica en la danza urbana, hace que ésta sea más o menos visible. A pesar de encontrarnos con un alto porcentaje que considera que ha tenido un efecto negativo (sobre todo en los danzantes de mayor edad), ya que con la crisis se han dejado de subvencionar campeonatos que daban más visibilidad al discurso, por ejemplo, pasaba en el *breakdance* o *freestyle hip hop*; hay otro gran porcentaje que considera que la crisis no ha afectado en absoluto a la danza, pues ésta sigue vinculada a las calles, sin necesidad de patrocinios. La danza urbana en España es promovida a través de campeonatos, la mayoría de las veces subvencionados por los ayuntamientos de las localidades donde se organizan. La crisis hace menos visible la

danza urbana porque no se concede una gran suma de dinero o premios como se hacía en años anteriores en la organización de campeonatos dancísticos urbanos, por tanto, la crisis no hace que los danzantes menos favorecidos entren en el discurso urbano, como sucede en otros países, la crisis hace que se creen menos campeonatos y por tanto los danzantes estén menos motivados para bailarla.

La danza urbana en nuestro territorio nacional ha derivado en una práctica dancística que nada tiene que ver con el discurso original en tanto que, a diferencia de los lugares de origen, el contexto sociocultural de los danzantes españoles (todos con estudios y la gran mayoría con niveles universitarios) los sitúa en un nivel socioeconómico medio, como mínimo. El danzante urbano que practica este discurso en España no ha vivido los momentos de pobreza, violencia o exclusión social que vivieron e incluso aún se vive en los lugares donde surgieron estas danzas. La ocupación del espacio urbano, por tanto, no simboliza la danza con tanta significancia como ocurre en aquellos lugares. Por una parte, a las mujeres danzantes no les preocupa de la misma forma que a los hombres la utilización del espacio urbano, las primeras han aprendido las danzas en su mayoría en las academias de danza mientras que el promedio de los hombres lo han hecho fuera de ellas, en las calles. Se destaca que, los danzantes más jóvenes de 18 a 25 años (que conforman el cuerpo activo de la danza urbana y quienes más porcentaje se ha contabilizado en el estudio), han aprendido en academias privadas de danza. Por tanto, la tradición oral de enseñanza de unos a otros, el compartir experiencias y el disfrutar con la danza, tal y como se entiende en la cultura *Hip Hop*, se está desvirtuando por el hecho de que la moda por aprender danza urbana está creando nuevos sujetos que la practican sin conocerla a fondo, sin implicarse culturalmente en ella. Así encontramos discursos totalmente “comercializados” que se venden como danza urbana cuando en realidad no lo son, esta comercialización del discurso urbano dirige a los consumidores hacia la confusión del término *Hip Hop*. La mayoría, desconocedora del término y de los distintos discursos urbanos, la confunde como aquel término que puede incluir toda la danza que parezca “moderna”, y/o se sitúe fuera de las enseñanzas oficiales. Así las academias, que desconocen el discurso urbano, ofrecen clases de *Hip Hop*, sin especificar el discurso que realmente se debería de ofertar, “venden” erróneamente términos dancísticos como *Hip Hop*, danza moderna, *heels*, *street dance*, etc. que no se ajustan a la verdadera naturaleza del discurso. En estos espacios privados no se respeta, muchas de las veces, la música vinculada con determinados discursos, se baila con música comercial, desvirtuando las

líneas que definen cada una de las danzas urbanas; es decir, no es lo mismo bailar *freestyle hip hop*, que *breakdance*, cada una viene definida musical y dancísticamente por unas bases que deben respetarse; es erróneo aglutinar el término “bailar *Hip Hop*” con músicas comerciales que nada tienen que ver con la cultura *Hip Hop*. Esto hace que la comercialización añada nuevas modas sujetas a cantantes o canciones del momento con determinadas formas dancísticas que nada tienen que ver con las conocidas como danzas urbanas, que a diferencia de estas “modernidades comerciales” están enmarcadas en un contexto sociocultural característico y con unos valores culturales determinados. En consecuencia, esta desinformación hace que no se enseñe la danza urbana tal y como se debería. En efecto, todavía en muchas academias de danza no especializadas dejan a un lado el sentido primordial de la danza urbana, que es expresar y concienciar las vivencias de sus orígenes, compartir y disfrutar de cada danza perfectamente definida, para la recreación de *playbacks*.

A partir de esta investigación se han analizado los once discursos urbanos que se practican en el territorio español, bien definidos y reconocibles. Las academias de danza urbana especializadas se preocupan por mantener los valores socioculturales de los discursos dancísticos y animan a sus docentes a formarse en aquellos lugares donde nacieron y donde aún se mantienen en plena actividad. En general, los danzantes urbanos consideran que forman parte de la cultura *Hip Hop* entendiendo ésta como la cultura que valora el hecho de compartir la danza y pasarlo bien en su práctica dancística; éstas son sus máximas premisas. Hay discursos urbanos que reconocen que no pertenecen a la cultura en sí (pertenecen a la “cultura club” o cultura jamaicana), pero como se identifican con los ideales de la misma pues se consideran, en parte, *Hip Hop*. Los danzantes que practican otras disciplinas vinculadas con la cultura *Hip Hop* son los más veteranos, los mayores de 35 años, coincidiendo con los primeros danzantes urbanos del país. Esto quiere decir, que a medida que se han ido introduciendo nuevos discursos dancísticos, el sentimiento cultural de sentirse *Hip Hop*, se ha ido perdiendo en beneficio de nuevas prácticas dancísticas vinculadas hacia la “cultura club”, o simplemente se ha ido desvirtuando el sentimiento de ser *Hip Hop* cegado por la masiva comercialización de quienes practican el discurso por moda. Por último, se observa en la investigación que la idea de asumir la danza urbana como aquella danza reivindicativa, que fue en sus orígenes, ha dejado de serlo en nuestro territorio nacional. La mayoría de los danzantes, a excepción de los mayores de 35 años, reconocen un posicionamiento pasivo ante los

conflictos, en tanto que no reivindican nada ni con su cuerpo ni con la utilización de músicas protesta. Este hecho descubre a la danza urbana como una danza social recreativa, una danza social de moda, que buscando la individualidad de los participantes enfatiza su bienestar, sin importar otras cuestiones económicas y/o políticas. La danza urbana se concibe como un medio de expresión para escapar de problemas personales, de interrelacionarse con otros danzantes y de disfrutar sin pensar en más allá del momento y el lugar donde se danza. El danzante urbano se muestra como un danzante apolítico, al menos en sus prácticas dancísticas, a excepción de algunos discursos que reivindican de una forma intensa la libertad sexual y el empoderamiento del cuerpo, tanto femenino como masculino. Se trata de los discursos del *twerking*, el *voguing*, el *waacking* y el *dancehall*. Los tres primeros, apoyados por la asociación LGTB, no solo se muestran con cuerpos femeninos sino también con cuerpos masculinos, sin importar el género. Por el contrario, el *dancehall* se centra en la liberación sexual pero manteniendo el carácter sexista de sus orígenes, y bailado rigurosamente como el estilo marca, el *dancehall* por hombres y *dancehall queen* por mujeres. Otros discursos están perdiendo danzantes que lo practiquen, como ocurre en el *breakdance*, porque el nivel de técnica para la ejecución de la danza requiere de una exigencia y disciplina de entrenamiento diario; y otros aumentan en número por la visibilización de ellos en programas televisivos.

Concluyendo, la danza urbana presente en el territorio nacional, ha desplazado a los discursos dancísticos populares tradicionales para asumir como propios los productos culturales ajenos, pero lo ha hecho compartiendo valores culturales “a medias” con estos discursos. Por un lado, se ha perdido el sentido reivindicativo de estas prácticas para convertirlas en danzas de moda, que se venden y se compran (en la mayoría de las ocasiones) en academias no especializadas y en programas televisivos que no reproducen correctamente los discursos. En este sentido, la comunicación hace ganar más danzantes urbanos, pero de menor calidad, pues muchos de ellos no se interesan por conocer el trasfondo social de la danza urbana. Y, por otro lado, la profesionalización del discurso crea intereses económicos que hace que la danza no se transmita como antes lo hacía, ocupando las calles. El espacio urbano, que a priori era el motor fundamental de las danzas, los lugares de encuentro donde estas danzas cobraban sentido, están siendo mermados por encuentros en otros espacios privados que reducen el acceso a los mismos. Cada vez se incrementa el número de danzantes interesados en aprender nuevas formas de danza urbana, visionadas en los medios de comunicación, intentando conocer en

profundidad sus orígenes. Esto hace que las academias se interesen por una educación de calidad en estos discursos dancísticos que ahora están tan de moda. La globalización e internet hacen que la curiosidad de los jóvenes se interese por estos discursos, pero todavía falta más apoyo social y político para que estas danzas urbanas, tan nuevas en nuestro territorio, tengan el reconocimiento y el respeto que se merecen dentro del marco educativo y escénico español.

Futuras líneas de investigación

En este estudio nos hemos encontrado con una serie de limitaciones; el número de la muestra no ha sido todo lo grande que se esperaba (a pesar de haberse encontrado diferencias estadísticamente significativas en determinados discursos), y el estudio pormenorizado del lenguaje corporal del danzante no ha podido ser analizado a través de medios informáticos, debido a la extensión propia de la tesis. Sin embargo, la relativa novedad de este tipo de investigación dancística en el territorio español, así como por el carácter transversal de su alcance, abre un destacable número de futuras investigaciones:

a) Respecto a la movilización corporal de cada uno de los discursos:

Se propone realizar un estudio minucioso y detallado del movimiento del cuerpo en cada uno de los discursos dancísticos urbanos, a través del análisis con el programa informático ELAN. A partir de la investigación abordada en esta tesis doctoral y el conocimiento de los pasos y/o técnicas dancísticas propias de cada uno de los discursos dancísticos urbanos, se plantea abordar este tipo de estudio pormenorizado para comparar la movilización de cada una de las articulaciones corporales en cada uno de ellos, y alcanzar un mayor conocimiento corporal de las danzas.

b) Respecto a la danza urbana como danza popular:

Se propone realizar una comparativa con los discursos dancísticos tradicionales, vinculados a la danza española: el folclore y el flamenco.

- En primer lugar, se propone el estudio de la transmisión entre ambos lenguajes populares.
- Por otro lado, sería relevante estudiar el impacto de los medios en cada danza y el volumen de participantes de cada uno de los discursos (tradicionales y urbanos).

- Para finalizar, realizar una comparativa de los perfiles de los danzantes con la intención de conocer sus motivaciones y prácticas culturales.
- c) Respecto al proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza urbana:
- Tal y como se explicaba en apartados anteriores, el proceso de enseñanza-aprendizaje en la danza urbana pasó de ser mayoritariamente autodidacta a ser un proceso de aprendizaje guiado.
- En primer lugar, sería interesante investigar las líneas docentes de los centros privados que imparten asignaturas relacionadas con la danza urbana.
 - Por otro lado, podría plantearse un estudio en torno al concepto de “danzante urbano multidisciplinar”, donde se investigaría el número exacto y el tipo de danzas (urbanas o no) que aprende el danzante para desempeñar su práctica dancística.
 - Finalmente, sería de gran interés investigar el marco legal que pudiera permitir o no la enseñanza pública de estas enseñanzas.
- d) Respecto al panorama dancístico venidero de la danza urbana en España:
- Una primera línea de acción en este estudio sería recoger el nombre de los danzantes, los grupos a los que pertenecen y los lugares donde practican la danza urbana, y realizar un registro para cuantificar el aumento o disminución de danzantes a lo largo de los años.
 - Por otro lado, sería interesante ahondar en la perspectiva de género de las danzas urbanas, y realizar comparativas cruzadas entre ellas y las danzas populares tradicionales.
 - Finalmente, cabe realizar un estudio similar al propuesto en esta tesis doctoral (mediante entrevistas y cuestionarios) para ahondar en la situación en la que el discurso dancístico urbano se encontrase en aquel momento. La comparativa con este estudio puede mostrar un antes y un después en el carácter, significación e intereses de los danzantes urbanos españoles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agostinelli, M^a. J. (2008). *Tribus Urbanas, una guía para entender las subculturas juveniles de la actualidad*. Buenos Aires, Argentina: Visión.
- Alemaný, M.J. (2009). *Historia de la Danza I. Recorrido por la evolución de la danza desde sus orígenes hasta el siglo XIX*. València, España: Piles.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo, Uruguay: Trilce.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minnesota, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Arsuaga, J.L. y Martínez, I. (2001). *La especie elegida, la larga marcha de la evolución humana*. Madrid, España: Temas de hoy.
- Augé, M. (1993). *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Madrid, España: Gedisa.
- Aznar, I. (2016). *Lengua y producción dancística Valenciana: Les Danses y la Dansà*. Sevilla, España: Punto Rojo Libros.
- Baigorri, A. (2001). *Hacia la urbe global. Badajoz, mesópolis transfronteriza*. Badajoz, España: Editora Regional de Extremadura.
- Ballesteros, J. (1989). *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Madrid, España: Tecnos.
- Bastida, G. (2017) *Un acercamiento al género Rap y su relación con la industria discográfica en España*. Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música. Trabajo Fin de Grado. Valladolid, España: Universidad de Valladolid.
- Bauman, Z. (2004). *Ética Posmoderna*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura económica de Argentina.
- Bauman, Z. (2005). *Modernidad y ambivalencia*. Barcelona, España: Anthropos Editorial.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos*. Barcelona, España: Tusquets.
- Bauman, Z. (2009). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, España: Akal.
- Bellah, R.N. (1989). *Hábitos del corazón*. Madrid, España: Alianza.
- Beltrán, M. (1986). *Cuestiones previas acerca de la ciencia de la realidad social*, en García Ferrando, Manuel, Ibáñez, Jesús y Alvira, Francisco [Comp.]: *El análisis de la realidad social. Métodos y Técnicas de Investigación*, Madrid, España: Alianza, pp. 17-29.
- Berendt, J. E. (1994). *El Jazz: de Nueva Orleans a los años ochenta*. Santafé de Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura económica de Colombia.
- Bericat alastuey, E. (2003). *El conflicto cultural en España. Acuerdos y desacuerdos entre los españoles*. Madrid, España: Siglo XXI de España Editores Y Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Bickerton, D. (1994). *Lenguaje y especies*. Madrid, España: Alianza.
- Boas, F. (1964). *Raza, lengua y cultura*. En *Cuestiones Fundamentales de Antropología Cultural*. Buenos Aires, Argentina: Solar/Hachette.

- Bogues, T. (1982). *Raza y clase social en la sociedad jamaicana*. Revista Nueva Sociedad, número 63, pp. 113-126.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción, Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, España: Taurus.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte*. Barcelona, España: Anagrama.
- Braudillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, España: Kairos.
- Burke, P. (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, España: Alianza.
- Burrows, E.G. & Wallace, M. (1999). *Gotham, A History of New York City to 1898*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- C.L. (1881). *An Old Actor's Memories; What Mt. Edmon S. Conner Recalls About His Career*. (PDF). The New York Times.
- Cameron, R. Y Neal, L. (2005). *Historia económica mundial. Desde el paleolítico hasta el presente*. Madrid, España: Alianza.
- Campillo, A. (2001). *Variaciones de la vida humana. Una teoría de la historia*. Madrid, España: Akal.
- Campillo, D. y García, E. (2005). *Origen y evolución del lenguaje*, Revista de Neurología, 41 (Supl 1): S5-S10.
- Capmany, A (1931). *Folklore y Costumbres de España*. Barcelona, España: Editorial Martín.
- Cardús I Ros, S. et al. (2003). *La mirada del sociólogo*. Barcelona, España: UOC.
- Carreras y Candi, F. (1988). *Folklore y Costumbres de España*. Madrid, España: Ediciones Merino.
- Carvalho, J. (2002). *Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: Lo negociable y lo innegociable*. Colección Sin Condición. Brasilia: Universidad de Brasilia.
- Castells, M. (2001). *La era de la información: economía, sociedad y cultura, vol.1, La sociedad real*. Madrid, España: Alianza.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid, España: Alianza.
- Cela, J.C. y Ayala, F.J. (2008). *Senderos de la evolución humana*. Madrid, España: Alianza.
- Chang, J. (2005). *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. Reino Unido: Picador.
- Charles, C. (2010). *Book Reviews: Man Vibes: Masculinities in the Jamaican Dancehall*. Miami, Estados Unidos: Ian Randle Publishers.
- Contreras, E. (2013). *El desahucio de viviendas y su incidencia sobre el sujeto. Una perspectiva antropológica*. ETNIA-E Cuadernos de investigación etnográfica sobre infancia, adolescencia y educación del IMA / FMEE. Nº 5. Madrid, España: Instituto Madrileño de Antropología.
- Corballis, M. (2002). *From Hand to Mouth: The Origins of Language*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Corballis, M. (2011). *The Recursive Mind - The Origins of Human Thought, Language and Civilization*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Costa, P. et al. (2000). *Tribus urbanas*. Barcelona, España: Paidós.

- Cuche, D. (2004). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Argentina: Nueva Visión Editores.
- Cucó, J. (2008). *Antropología Urbana*. Barcelona, España: Ariel.
- Cucó, J. (2013). *Metamorfosis urbanas. Ciudades españolas en la dinámica global*. Barcelona, España: Icaria.
- De la asunción criado, A. (2017). *El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina*. En *Revista Historia Autónoma*, 10, pp 183-196. Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid. Asociación de Historia Autónoma.
- De Saussure, F. (1992). *Curso de lingüística general*. Madrid, España: Alianza.
- Decreto 156/2007, de 21 de septiembre, del Consell, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de danza y se regula el acceso a estas enseñanzas.
- Domingo, C. (2007). *Coser y Cantar: Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Barcelona, España: Lumen.
- Durkheim, E. (1893). *La división del trabajo social*.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (2004). *La nueva Edad Media*. Madrid, España: Alianza.
- Elvira, J. (2012). *Evolución lingüística y cambio Sintáctico*. En Azucena Penas Ibáñez, *Revista de la historia de la lengua española* (pp.233-237). Madrid: Arcos libros.
- Enard, W., Przeworski, M., et al. (2002). *Molecular evolution of FOXP2 a gene involved in speech and language*, *Nature* 418. Macmillan magazines.
- Erazo, J.E. (2017). *Creación de un manual de técnicas de producción musical Progressive House; aplicadas en un EP de cuatro canciones*. Udl: Quito: universidad de las américas.
- Espada, R. (1997). *La Danza Española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz.
- Feixa, C. (2006). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona, España: Ariel.
- Feixa, C., Costa, C. y Pallarés, J. (2002). *Movimientos juveniles en la Península Ibérica, Gráffitis, grifotas, okupas*. Barcelona, España: Ariel.
- Fernández, F., Gondar, M. et al. (1999). *Las identidades y las tensiones culturales de la modernidad. Homenaje a la Xeración Nós*. Santiago de Compostela, España: Asociación Gallega de Antropología y FAAEE.
- Fernández-Martorell, M. (1996). *Creadores y vividores de ciudades*. Barcelona, España: Eub.
- Ferrero, C.J. (2013). *Los lugares del parkour: entre asentamiento y exploración*. En *Colección Temas y perspectivas de la Histornia, n°3. Los Lugares de la Historia*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Flamencópolis web. Colección de cantes flamencos. Recuperado en: <http://www.flamencopolis.com/archives/333>
- Frith, S. (1980). *Sociología del Rock*. Madrid, España: Jcar.
- Frith, S. (1981.) *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock "n" Rol*. Nueva York: Pantheon.

- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Garofalo, R. (2002). *Crossing Over: From Black Rhythm & Blues to White Rock'n'Roll*. In N. Kelley's (Ed.) *Rhythm and Business: The Political Economy of Black Music*. Pag. 112-137. New York: Akashit Books.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giddens, A. (1994). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Goffman, K. (2004). *La contracultura a través de los tiempos*. Barcelona: Anagrama.
- Gómez-Ullate García de León, Martín (2006) *Contracultura y asentamientos alternativos en la España de los 90 un estudio de antropología social*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.
- González, I. (2001). *La antropología social de los pueblos del mediterráneo*. Granada, España: Comares.
- González, J.A. (1998). *Antropología (y) política: sobre la formación cultural del poder*. Barcelona: Anthropos.
- Gracia, A.P. (2015). *Rap como medio de expresión en la juventud*. En Alejandro Pablo Gracia, *Revista Libre pensamiento*, nº 83 (verano 2015), pp. 24-29. Madrid: CGT. Recuperado en http://librepensamiento.org/wp-content/uploads/2015/10/LP-83-_web.pdf
- Haarré, R. y Lamb, R. (1992). "Reference group". *Diccionario de Psicología y de la personalidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Habermas, J. (2008). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Katz editores.
- Hannerz, U. (1969). *Soulsite: Inquiries into Ghetto Culture and Community*. Nueva York: Columbia University Press.
- Harris, W.C. (2001). *After the emancipation Proclamation: Lincoln's Role in the Ending of Slavery*. North & South, vol. 5, nº1.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Hernández, C. (1999). *Culturas y acción comunicativa: Introducción a la pragmática intercultural*. Barcelona: Octaedro.
- Hernández, C. (2011). *Eutopias. Revista de interculturalidad y estudios europeos*. Vol. 1-2, pp.149-152.
- Hernández, C. et al. (2000). *Lenguaje, Cuerpo y Cultura*. València, España: Nau Llibres.
- Hincapié, A. (2012). *La escuela, un lugar para la apropiación de las prácticas corporales urbanas de danza en la Comuna 13 de la ciudad de Medellín*, Número Especial 1 (pp. 267-291). Colombia: Estudios Pedagógicos XXXVIII.
- Iglesias, I. (2013). *Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959)*. En revista *Trans 17 (2013) Artículos/ Articles* (pp. 19). Valladolid: Universidad de Valladolid. Recuperado en: www.sibetrans.com
- Izquieta Etuláin, J. L. (2000). "La Cultura". *Alfredo Hernández Sánchez, Manual de Sociología*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Jameson, F. (1995). *El o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, F. (2001). *Teoría de la modernidad*. Madrid: Trotta.

- Kahn, J. S. (1975). *El concepto de cultura: Textos Fundamentales (escritos de Tylor (1871), Kroeber (1917), Malinowski (1931), White (1959), y Goodenough (1971))*. En Tylor, E. B. (1871), "La Ciencia de la Cultura" y en J. S. Kahn. (1975). *El Concepto de Cultura: Textos Fundamentales* (pp. 29-46). Barcelona: Anagrama.
- Kaiser, C. (2007). *The gay metrópolis: The Landmark History of Gay Life in America*. New York: Grove Press.
- Kepel, G. (1991). *The Revenge of God: the Resurgence of Islam, Christianity and Judaism in the Modern World*. Cambridge: Polity Press.
- Kishel A.M. (2007). *Rosa Parks: Una vida de valentía*. Mineápolis: Ediciones Lerner.
- Krs One (2009). *The Gospel of Hip Hop*. Brooklyn, NY: Power House books.
- Kuhn, M. (1964). *The reference group reconsidered*. En *Sociological quarterly. The Sociological Quarterly*, Vol. 5, No. 1 (pp. 5-21). Taylor & Francis, Ltd.
- Ladrero, V. (2016). *Músicas contra el poder, canción popular y política en el siglo*
- Laitman, J. (1984). *The Anatomy of Human Speech*, Natural History, 92 (pp. 20-27). Cambridge: Cambridge University Press.
- Laitman, J. (1986). *El origen del lenguaje*. Mundo científico, 64 (pp. 1182-1191). Cambridge: Cambridge University Press.
- Le Bretón, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión ediciones.
- Leeds, A. (1994). *Cities, Classes, and the Social Order*. Londres: Cornell University Press.
- Levi-Strauss, C. (1995). *Antropología Estructural*. Barcelona: Paidós.
- Levi-Strauss, C. (2005). *La vía de las máscaras*. México: Siglo XXI.
- Lewinski, M. et al. (2016). *Cambridge technicals level 3. Performing Arts*. Cambridge: Hodder Education.
- Lie, R. (2009). *Comprender la Hibridación. Hacia un Estudio de los Espacios de Comunicación Intercultural*. Revista CIDOB d'Afers Internacionals: Comunicación, Espacio Público y Dinámicas Interculturales. Número 88, pp. 43-52.
- Lieberman, Ph. (1984). *The biology and evolution of language*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lieberman, Ph. (2002) *Human language and our reptilian brain: the subcortical bases of speech, syntax, and thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lipovetsky, G. (1983). *L'ère du vide, essai sur l'individualisme contemporain*. París: Gallimard.
- Lipovetsky, G. (1987). *El Imperio de lo Efímero, la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2002). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Llorente, M. (2013) *Apropiaciones espaciales de la danza: del espacio privado al espacio público*. En *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, nº 3 (I) Extraordinario, pp. 367-384.
- Los planetas (1996). *Disco Punk*. Discografía: BMG Entertainment Spain / RCA.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Lunecke Reyes, G. (2012). *Violencia urbana, exclusión social y procesos de guetización: La trayectoria de la población Santa Adriana*. En *Revista INVI*, 27(74), pp. 287-313. Recuperado en: <http://www.revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/604/1010>
- Liotard, J-F. (2000) [1979]. *La condición posmoderna, informe sobre el Saber*. Madrid: Cátedra.
- Maffesoli, M. (1990). *El tiempo de las tribus, el declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Icaria.
- Magariños de Moretin, J.A. (1983). *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Buenos Aires: Hachette.
- Malinowski, B. (1970). *Una teoría científica de la cultura*. Barcelona: Edhasa.
- Mannheim, K. (1928). *El problema de las generaciones*. Madrid: CIS.
- Marazuela, A. (1981). *Cancionero de Castilla*. Madrid: Delegación de Cultura de la Diputación de Madrid.
- Mariemma (1997). *Tratado de Danza Española: Mis caminos a través de la danza*. Madrid: Fund. Autor.
- Marín, M. y Muñoz G. (2002). *Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles*. Siglo del hombre Editores.
- Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid, España: Librerías deportivas Esteban Sanz.
- Martín Prada, J.M. (2005). *La enseñanza del arte en el campo interdisciplinar de los Estudios Visuales*. En J. L. Brea, (Ed.) *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp.131-144). Madrid, España: Akal.
- Martín Serrano, M. (2007). *Teoría de la comunicación. La comunicación, la vida y la sociedad*. Madrid: McGraw-Hill/ Interamericana de España, S.A.U.
- Martínez, E. (1996). *El sonido en la comunicación humana. Introducción a la Fonética*. Barcelona: Octaedro S.L.
- Martínez, I. y Arsuaga, J.L. (2009). *El origen del lenguaje: la evidencia paleontológica*, *Munibe* n° 60, San Sebastián, pp. 5- 16.
- Marx, K. (1971), *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador), 1857-1858 (Grundrisse)*, edición y traducción de José Arico. Siglo XXI, México.
- Marx, K. (1978). *Líneas fundamentales de la crítica de la economía política (Grundrisse)*. OME 22, Grijalbo, Barcelona, pp. 81- 82.
- Mead, M. (1986). *Adolescencia y cultura en Samoa*. México: Paidós.
- Méndez, A. (2003). *La apuesta invisible: cultura, globalización y crítica social*. Barcelona: Montesinos.
- Merton, R.K. (1950). *Social theory and social structure*. Nueva York: Free Press.
- Moret, R. (2012). *La Posmodernidad: intent de aproximación desde la Historia del pensamiento*. Bajo palabra. *Revista de Filosofía*. II Época, N° 7, pp. 339-348.
- Morin, E. (1998). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

- Morin, E. (2005) *El paradigma perdido, ensayo de bioantropología*. Barcelona: Kairós.
- Morin, E. (2006). *El método*. Madrid: Cátedra.
- Moya, A.M. (2015). *Bases del baile flamenco. La escuela bolera*. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, España.
- Murrell (2010). *Afro-Caribbean Religions: An Introduction to Their Historical, Cultural, and Sacred Traditions*. Philadelphia: Temple University.
- Museu virtual del poble gitano a Catalunya. Generalitat de Catalunya, departamento de treball, afers socials i famílies. Recuperado en: <http://www.museuvirtualgitano.cat/es/arte/el-flamenco/>
- Nieto, A. (1992) *A bailar el bolero*. Revista Alba nº 1, abril 1992. Murcia: Fuente-Álamo.
- Ñeco, L. (2014) *Programa de optimización del movimiento (PrO-M): Compañía Cienfuegos Danza* (Tesis doctoral). UV. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, València.
- Obiols, G., y Di Segni De Obiols, S. (1993). *Adolescencia, posmodernidad y escuela secundaria*, p. 46. S. XIX: Críticas y replanteos de la Modernidad. Buenos Aires: Kapelusz.
- Ortiz, C. (2012). *Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange*, *Gazeta de Antropología*, 2012, 28 (3) "30 años de *Gazeta de Antropología*". Coords. Francisco Checa Olmos y Celeste Jiménez de Madariaga, artículo 01. Recuperado en: <http://hdl.handle.net/10481/22987>
- Palm, N. (2004). *Culturas Juveniles Globales*. Revista de Estudios de Juventud, 64, pp. 39-47.
- Palombini, C. (2010). *Notes on the historiography of Música Soul and Funk Carioca*. Revista Historia Actual Online, HAOL, Núm. 23, pp. 99-106.
- Park, R. (1999). *La ciudad y otros ensayos de la ecología urbana*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Pérez, V. (2008). *¡A bailar a la calle! Danza Contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Pikara Magazine (10 de marzo de 2017). *Pikara Online magazine*. Recuperado en: <http://www.pikaramagazine.com/2017/03/twerk-mucho-mas-que-mover-el-culo/>
- Pollick, A.S. y De Waal, F.B.M. (2007). *Ape gestures and language evolution*, *Revista: Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS)*, vol 104 nº 19, pp 8184-8189.
- Primo de Rivera, P. (1950). *Discursos, Circulares y Escritos*. Madrid: Ed. Sección Femenina de la F.E.T. y de las J.O.N.S.
- Primo de Rivera, P. (1983). *Recuerdos de una vida*. Madrid: Ediciones Dyrsa.
- Puig, T. (1985). *Animación sociocultural y Juventud urbana. La intervención sociocultural en las subculturas de los jóvenes*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Raheem, S., Zaihong, Z. & Hatem, K. (2016). *Social crisis in Albee's The Death of Bessie Smith*. *Revista European Journal of English Language, Linguistics and Literature*. Volumen. 3 Número. 1, pp. 32.
- Redfield, R. (1956). *Peasant Society and Culture*. Chicago: The university of Chicago Press.
- Reguillo, R. (2000). *Emergencia de las culturas juveniles: estrategias del desencanto*. Bogotá, México: Editorial Norma.

- Reyes, F. (1997). *Graffiti y pintadas en Madrid: arte, lenguaje, comunicación*. En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, ISSN-e 1139-3637, , pp. 1996-1997.
- Reyes, F. (2007). *Revista de Estudios de Juventud*, ISSN-e 0211-4364, N°. 78, pp. 125-140.
- Ríos Ruiz, M. (1972). *Introducción al cante flamenco*. Madrid: Editorial Istmo.
- Ripani, R.J. (2006). *The New Blue Music: Changes in Melody, Harmony, Rhythm, and Form in Rhythm & Blues, 1950-1999*. Mississippi: University Press of Mississippi
- Rivera, A. (2006). *Conducta y lenguaje en la prehistoria*. Arqueo Web 8 (1). UCM.
- Rivera, A. (2009). *Arqueología del lenguaje, la conducta simbólica en el Paleolítico*. Madrid: Ediciones Akal.
- Robertson, R. (2003). *Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad*. En Monedero Fernández J.C., *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización* (pp. 261-284). Madrid, España: Trotta
- Robson, W. Archivo fotográfico. Recuperado en: <http://www.will-robson.com/keyword/1891/i-kZC7vh2/A>
- Rodríguez, F. (2006) *Medios de comunicación y contracultura juvenil*. CÍRCULO de Lingüística Aplicada a la Comunicación (clac) 25, 5-30. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez, R. (2009). *La educación en valores a través de la danza en las enseñanzas regladas y en el folklore. Propuesta educativa para el ámbito de los estudios oficiales de danza* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España.
- Sampelayo, M. J. (1969). *Labor de la Sección Femenina en el resurgimiento del folclore español*. Zaragoza: Etnología y Tradiciones populares. Institución Fernando el Católico, pp 99-101.
- Sassen, S. (1991) *The Global City. New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Sau, V (1986). *Ser mujer: El fin de una imagen tradicional*. Barcelona: Icaria.
- Saussure, F. (2007). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Segal, R. (1995). *The Black Diaspora: Five Centuries of the Black Experience Outside Africa*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sempere, M. (2015). *Mujeres con el traje tradicional de Bocairent*.
- Serrano, A. (2013). *Apropiacionismo, remezcla y postproducción: el Found Footage en el siglo XXI*. En J.L. Crespo (Ed), *Estéticas del Media Art* (pp. 15-36). Málaga, España: Universidad de Málaga y Grupo EUMEDNET.
- Shane, V. (2009). *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sill, F. (1948) Artículo de la Revista Life. "Report on Kinsey". 2 de agosto de 1948.
- Solé Blanch, J. (2006) *Microculturas juveniles y nihilismos virtuales*. Revista Textos de la CiberSociedad.
- Spencer, H. (1910). *Principles of sociology*. Nueva York: D. Appleton and Company.
- Stearns, M.W. et al. (1994). *Jazz Dance: The Story of English and American Vernacular Dance*. New York City: Da Capo Press.

- Stone, C. (1990). *Crimen y violencia en Jamaica. Implicaciones sociopolíticas*. Revista *Nueva Sociedad*, nº 107. Mayo- junio, pp.27-37.
- Suárez Ávila, L. (1989) *El romancero de los gitanos bajoandaluces. Del romancero a las tonás*. En Flor Salazar, Revista de historia de El Puerto, nº3, pp. 143-145.
- Suárez Fernández, L. (1993). *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Asociación Nueva Andadura, 2ªed, Madrid, pp 209.
- Turbón, D. (2006). *La evolución humana*. Barcelona: Ariel.
- Tylor, E. B. (1975) [1871]. *La Ciencia de la Cultura*, en J. S. Kahn. *El Concepto de Cultura: Textos Fundamentales*. Barcelona: Anagrama.
- Tylor, E.B. (1979) *Cultura Primitiva*. Madrid: Ayuso.
- Vega, A. (2011). El flamenco, patrimonio cultural de los gitanos españoles. Revista O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani (revista trimestral de investigación gitana). Número 74, pp. 46-51.
- Velasco, H.M. (2003). *Hablar y pensar, tareas culturales*. Madrid: UNED.
- Velasco, H.M. (2007). *Cuerpo y espacio: Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- Vélez, R. et al. (2006). *Métodos estadísticos en ciencias sociales*. Madrid: Ediciones académicas.
- Vergillos, J. (2002). *Conocer el Flamenco: sus estilos, su historia*. Sevilla: Signatura de flamenco.
- Vidal, G. y Casado, J. (2016). *Video documental "Transmissions"*. The International Dance Film Festival of Barcelona. Barcelona: Choreoscope.
- Villafañe, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Virno, P. (2002). *Gramática de la Multitud. Para un análisis de las formas modernas de vida contemporáneas*. Traducido al español. Buenos Aires, Argentina: Traficantes de sueños.
- Vitrubio. *De Architectura*, Libro 3, c.I.
- White, F. (1998). *Lessons in listening. Concepts section: Fantasy, Earth Wind & Fire, The Best of Earth Wind & Fire*. Enero de 1998. Modern Drummer Magazine, Volumen I, pp. 146-152.
- Whorf, B. L. (1971). *Language, Thought and reality*. J.B. Cambridge: Carrol ed. (Traducción española: *Lenguaje, pensamiento y realidad*).
- Witter, M. (1981). *Race and Class in Jamaican Social Economy*. Kingston, Jamaica: Department of Government, UWI, Mona.
- Y Kin, A.S. (1950). *Contributions to the theory of reference group behavior. En Continuities in social research. comps. Merton, R. y Lazarsfeld, P.F. Clencoe, III*. Washington, D.C.: Free Press.
- Young, J. O. (2010). *Cultural Appropriation and the Arts*. New Jersey, Estados Unidos: Wiley-Blackwell.

WEBGRAFÍA

- 3rdstreetbeat (26 de abril de 2011). *Boogaloo Sam BTS Interview*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=RCYtEm7A9Ow>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Abc.es (25 de junio de 2015). *El origen del twerking se remonta a 1820*. Recuperado en: <https://www.abc.es/estilo/gente/20150625/abci-origen-twerking-anos-201506250957.html>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- AC (17 de marzo de 2016). *Els orogens del twerk: entrevista a Kim Jordan (2016)*. Recuperado en: <http://www.gentnormal.com/2016/03/els-origens-del-twerk-entrevista-kim.html>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Aguerre, K. (26 de abril de 2016). *Emakume espainola: otzana eta xumea, baita dantzan ere*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://dantzan.eus/bideoak/con-la-pata-quebrada-emakume-espainola>. Visionado el 16 de abril de 2019.
- Alves, A. (13 de febrero de 2011). *Loves Theme. Barry White*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=g9G201XW4Js>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Arcadi Espada (9 de septiembre de 2011). *Uno que no se toca las narices*. Periódico el mundo. Recuperado en: <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/elmundopordentro/2011/09/09/uno-que-no-se-toca-las-narices.html>. Visualizado el 21 de abril de 2019.
- Aston Tate (4 de febrero de 2016). *Reggae meets fashion*. Recuperado en: <https://etastator.blogspot.com.es/2016/02/reggae-meets-fashion.html>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Bajo Albayzín (16 de junio de 2014). *Las cuevas, el cante y el baile en el Sacromonte en 1949 en imágenes de la revista Life*. [Imagen]. Recuperado en: <http://albayzin.info/las-cuevas-el-cante-y-el-baile-en-el-sacromonte-en-1949-en-imagenes-de-la-revista-life/>. Visionado el 16 de abril de 2019.
- Balala Torres (12 de junio de 2017). *Popping twerk*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=IDmL4yKyCDI>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Barca, B (26 de agosto de 2008). *Vybz Kartel - Kill Dem All & Done (Mavado Diss)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=3UITdO2FsXU>. Visionado el 15 de abril de 2019.
- Biblioteca Digital de Memoria de Madrid (1700). *Coplas del bolero, donde se declara como el blero tiene engañadas con su bayle a todas las danzarinas boleras de ... Lavapies, Barquillo y Maravillas ... Antón Martín*. [Imagen]. Recuperado en: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=42125&num_id=5&num_total=16
- Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library (1928). *Bill Robinson (Bojangles) starred in Blackbirds of 1928*. [Imagen]. Recuperado en: <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-c9b0-a3d9-e040-e00a18064a99>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Bozos, G. (29 de marzo de 2011). *Duke Reid Group - Every Day Is Like A Holiday*. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=jPbxW_TAdz0. Visionado el 11 de diciembre de 2017.

- Boogalwoosh (17 de abril de 2016). *Body Rock 1984*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=cdvRr5IIUGA>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Bundem Bcn (20 de junio de 2012). *Bundem Squad BCN. Summertime*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=ypTFGteV3-g>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- California Newsreel (13 de octubre de 2009). *The Rise and Fall of Jim Crow*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=ChWXyeUTKg8&feature=youtu.be>. Visionado el 16 de abril de 2019.
- Chaosnorder (20 de febrero de 2011). *The Black Messengers Winning the Gong Show*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=beVuW0H_S6g. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Chuck D's All-New Classic TV Clubhouse (5 de abril 2017). *Locking*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=U-BfDAjM9TK>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- CIDH (10 de agosto de 2012). *Informe sobre la situación de los derechos humanos en Jamaica. Organización de los Estados Americanos, Serie L/V/II.144, documento 12*. Recuperado en: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2016/10496.pdf>. Visionado el 16 de abril de 2019.
- Cirrusmajor (9 de julio de 2008). *Brick. Dazz (1976)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=kpr9quodVA>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Como el mar (19 de septiembre de 2017). *Libre I-O*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://youtu.be/7eSbm5ls8wk>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Crapo, J. (28 de diciembre de 2017). *Rubble Kings*. [Archivo de vídeo]. Traducido por la autora y recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=BxYGhrwsle0>. Visualizado el 15 de abril de 2019.
- Daily Mail (10 de octubre de 2013). *14 Caribbean nation sue Britain, Holland and France for slavery reparations that could cost hundreds of billions of pounds*. [Imagen]. Recuperado en: <https://www.pinterest.es/pin/572942383836121610/>. Visionado el 16 de abril de 2016.
- Danz TRS, J. (1 de marzo de 2015). *Dancehall documentary message Tr888 from Jamaica*. [Archivo de vídeo]. Traducido por la autora y recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=_3kwEF3DRgM&feature=youtu.be. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Dance Classic (10 de marzo de 2017). *The Salsoul orchestra. You're Just The Right Size (Album Version)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=fJX4F_eDbR4. Visionado el 21 de abril de 2019.
- DanceProyect (9 de noviembre de 2011). *ScareCrow. Popping Basics*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=gul8O EZ-OIY>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- De la Fuente Soler, M. y Martín Núñez, M. (2012). *Rock y cine para la acción política*. En Revista L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos; Número 14, pp 5. España. Recuperado en: <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=50>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.

- Detete soydetete (4 de agosto de 2016). *Irie Queen: tutorial diferencia cómo bailar Twerking y Dancehall*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=czJvEr_ibOs. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Dj Thanda (7 de septiembre de 2014). *Electro Classics Vol. 1 (1999-2002) (Mixed by DJ Thanda)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=A15JUbjwvDQ>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Drewm7326 (16 de febrero de 2016). *12 Gauge. Dunkie Butt*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=zekk2W9rVRc>. Visualizado el 21 de abril de 2016.
- Edimburg University Students association Web. Recuperado en: <https://www.eusa.ed.ac.uk/societies/society/swing-dance/whatiswingdancing/>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- EFE (9 de mayo de 2007). *Obligan a Beenie Man a retractarse de sus canciones homófobas para no boicotear su concierto en Barcelon*, artículo en *20 Minutos*. Recuperado en: <https://www.20minutos.es/noticia/232091/0/homosexuales/beenie/man/>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- El Pueblo Gallego, (17 de enero de 1937). *Galiciana. Biblioteca Dixital de Galicia (en línea)* [Imagen] Recuperado en: http://biblioteca.galiciana.gal/pt/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=215&anyo=1937. Visionado el 17 de abril de 2019.
- ElprotegidoSergio2 (15 de abril de 2013). *Madrid Hip Hop (completo) [1989].VV.AA.* [Archivo de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=qfU_HFBFRpk. Visionado el 21 de abril de 2019.
- ElprotegidoSergio2 (27 de marzo de 2013). *Rap In Madrid [1989] (completo) -VV.AA.* [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=zNG9z6X5Br0>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Elafinadordenoticias (2013). *Los Ruiz, vaya familia flamenca*. [Imagen]. Recuperado en: <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2013/01/los-ruiz-vaya-familia-flamenca.html>. Visionado el 3 de enero de 2015.
- En femenino (28 de abril de 2015). *Cómo bailar twerking feat. Irie Queen. Enfemenino Tendencias*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=pxv3FH885JY>. Visionado el 8 de marzo de 2018.
- Ewan Bruce (23 de febrero de 2012). *Tavares. It Only Takes A Minute*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=BxtPbCYk-38>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Florent_ato. (4 de Junio 2006). *Shields & Yarnell. Breakfast show*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=km1QRnzIKpI&t=78s>
- Fox, M. (7 de agosto de 2010). *Lorene Yarnell, Dancer and Half of a Comedy Duo, Dies at 66*. New York Times. Recuperado en: <https://www.nytimes.com/2010/08/07/arts/dance/07yarnell.html>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Furlan, P. (21 de julio de 2012). *If You Have To Ask. Red Hot Chili Peppers*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=80y5k35sx3w>. Visionado el 21 de abril de 2019.

- Garrido, A. (27 de enero de 2013). *La abolición de la esclavitud cumple 150 años*. Periódico digital El País. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20130127/abolicion-esclavitud-cumple-150-anos-2303421>. Visionado el 16 de abril de 2019.
- Gutiérrez, E. (4 de septiembre de 2016). *Hit me with music*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=PqXPosCnPwE>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Hasel, P. (3 de marzo de 2017). *¡A por ellos!* [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=O2WVmn7Ue0>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Hiphopnometry (2015). *Beat Street 1984 Hip Hop Full Movie*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://vimeo.com/130671233>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Irie Queen (6 de enero de 2014). *Irie Queen. La Reina del Twerking [Portada Entreviú]IrieQueen Twerking España*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=bzar9M6EYVk>. Visionado el 12 de abril de 2019.
- Jackson, M. (2 de agosto de 2014). *The Jackson 5 Dancing Machine Live At Soul Train*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=CuyOGuXiGak>. Visionado el 20 de abril de 2019.
- James Brown (20 de agosto de 2012). *James Brown Papa's Got A Brand New Bag (Part 1)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=rnDEr9R0snU>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- JennyDeiPirati (15 de julio de 2008). *Ballet Español de Pilar López. Zapateado*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=w6HK4upVwus&feature=youtu.be>. Visionado el 12 de abril de 2019.
- Jerónimo, A. (27 de abril de 2008). *Aquella canción, aquella lucha*. Periódico El País. Recuperado en: http://elpais.com/diario/2008/04/27/cultura/1209247203_850215.html. Visionado el 15 de marzo de 2019.
- JeyJey91 (2 de noviembre de 2006). *Jey-jey "Wantek" Danse electro!!!*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZkGum1YYkGk>. Visionado el 8 de marzo de 2018.
- Jprietor (31 de agosto de 2010). *South City Breakers. Campeones de España de Break Dance 1984. Programa 1,2,3 Especial Juventud*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=EO-nergwiYk&feature=youtu.be>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Kase.O (1995). *Dos Rombos. Discografía de Kase.O*. [Imagen]. Recuperado en: <https://kaseo.es/cancion-kaseo/dos-rombos/> Visionado el 21 de abril de 2019.
- Korea Waackinginternational (25 de mayo de 2014). *[WI2014] Judge Demo. Tyrone Proctor (USA)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=52LCjVu5alU>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- KQED Arts (11 de febrero de 2016). *H. Rap Brown & Stokely Carmichael in Oakland (1968) | KQED Archives*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ym0h6NusUw0>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- LaChepelle, D. (2005). *Rize*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.dailymotion.com/video/x4zu7q> (parte 1) y

- <https://www.dailymotion.com/video/x1dd08x> (parte 2). Visionados el 21 de abril de 2019.
- Lasén, A. (24 de abril de 2016). *Paris is Burning con subtítulos en español VOSE*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=D8NnWqHm9bY>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Lemay, K. (6 de julio de 2016). *Putting Together a Show: The Diary of a Portrait Gallery Historian*. Smithsonian National Portrait Gallery. [Imagen]. Recuperado en: <https://npg.si.edu/es/node/70374>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- L'armari obert (24 de julio de 2011). *One, el punto de vista gay en los años 50*. [Imagen]. Recuperado en: <http://leopoldest.blogspot.com/2011/07/one-el-punto-de-vista-gay-en-los-anos.html>. Visionado el 16 de abril de 2019.
- Laurence, R. (21 de octubre de 2014). *40 years on from the party where hip hop was born*. [Imagen]. Recuperado en: <http://www.bbc.com/culture/story/20130809-the-party-where-hip-hop-was-born>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Li'l Sraapy (10 de marzo de 2017). *No problem*. [Archivos de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=ANceUwVg384>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Listado de tutoriales de *locking*. [Archivos de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/results?search_query=%23Lockingtutorials. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Listado de tutoriales de *popping*. [Archivos de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+popping. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Listado de tutoriales de *waacking*. [Archivos de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+waacking. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Listado de tutoriales de *freestyle hip hop*. [Archivos de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/results?search_query=buddha+stretch+hip+hop+dictionary. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Listado de tutoriales de *breakdance*. [Archivos de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+breakdance. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Listado de tutoriales de *dancehall*. [Archivos de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+dancehall. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Listado de tutoriales de *house*. [Archivos de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+house. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Listado de tutoriales de *voguing*. [Archivos de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+voguing. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Listado de tutoriales de *krump*. [Archivos de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+krump. Visionado el 21 de abril de 2019.

- Listado de tutoriales de *twerking*. [Archivos de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+twerking. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Listado de tutoriales de *electro dance*. [Archivos de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/results?search_query=tutoriales+electro+dance. Visionado el 21 de abril de 2019.
- López del Toro, J. (2009). *Danza ritual de arqueros*. [Imagen]. Recuperado en: <https://www.artelista.com/obra/5424060656851655-danzaritualdearquerosvorovalencia.html>. Visionado el 15 de abril de 2019.
- Luther King, M. (28 de agosto de 1963). *I have a dream*. En Marxists Internet Archive, septiembre de 2006. Recuperado en: <https://www.marxists.org/espanol/king/1963/agosto28.htm>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Madonna (26 de octubre de 2009). *Madonna. Vogue (Official Music Video)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=GuJQSAiODqI>. Visionado el 20 de abril de 2019.
- Madonna (26 de octubre de 2009). *Madonna - Hung Up (Official Music Video)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=EDwb9jOVRtU>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Maluma (28 de febrero de 2019). *Maluma - HP (Official Video)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=iMEhjsiHbwM>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Mascolo, T. (26 de junio de 2014). *El levantamiento de Stonewall*. [Imagen]. Recuperado en: <http://www.pts.org.ar/El-levantamiento-de-Stonewall>. Visionado el 16 de abril de 2019.
- Meli Valerio (20 de enero de 2011). *Kumari habla sobre la historia del Waacking*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=Dwvwtw6X_8Ag. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Mikifus (3 de abril de 2014). *Comunicado de Pablo Hasel por su condena a 2 años de prisión*. [Imagen]. Recuperado en: <https://www.hiphopxtreme.com/Comunicado-de-Pablo-Hasel-por-su-condena-a-2-anos-de-prision>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Miller, G. (4 de abril de 2017). National geographic Web. *During Prohibition, Harlem Night Clubs Kept the Party Going*. Recuperado en: <https://news.nationalgeographic.com/2017/03/prohibition-harlem-night-clubs-maps/>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Miller, S. (9 de mayo de 2015). *Traditional Jamaican Dances*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=vOux_Y6tFgU. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Mind game films (6 de junio 2014). *Krump of Barna & Master Of The Fitted & BUCKCN City 7*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=zZliqXhMk1g>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Moontreal (18 de marzo de 2008). *Cab Calloway - Minnie the Moocher*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=8mq4UT4VnbE>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Mor.bo (15 de diciembre de 2017). *Elliott Erwitt y Matt Black: Retratos que reflejan medio siglo de pobreza en nostálgica monocromía*. [Imagen] Recuperado en: <https://www.ismorbo.com/elliott-erwitt-y-matt-black-retratos-que-reflejan-medio-siglo-de-pobreza-en-nostalgica-monocromia/>. Visionado el 16 de abril de 2019.

- Move&Prove International (16 de mayo de 2016). *Spoke Conferance*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=r0aqb2yyzNE&feature=youtu.be>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Move&Prove International (7 de mayo de 2016). *Spoke. Judge Showcase.Move&Prove 9/2016*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=CVV0PFLJBao>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- National Library of Jamaica Digital. *Traditional Jamaican Dances*. Recuperado en: <https://nljdigital.nlj.gov.jm/collections/show/6#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=139%2C-89%2C516%2C526>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Niaah, S. (27 de octubre de 2010). *DanceHall: From Slave Ship to Ghetto*. Prensa de la Universidad de Ottawa. Recuperado en: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1ckpdgg>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Norimitsu Onishi (28 de mayo de 2000). *Dance Has Africans Shaking Behinds, and Heads*. The New York times. Recuperado en: <https://www.nytimes.com/2000/05/28/world/dance-has-africans-shaking-behinds-and-heads.html>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Nuñez, F. (2011). *Flamencópolis*. [Audio]. Recuperado en: <http://www.flamencopolis.com/archives/333>. Visionado el 16 de abril de 2019.
- On the Ground (2 de agosto 2011). *La verdad sobre el baile hip hop. Buddha Stretch*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=QS4Oa6APYes>
- Opublikowany (1 de octubre de 2017). *Breakdance 2 Electric Boogaloo - Breakin 2 Electric Boogaloo (1984) (432p)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://zaq2.pl/video/kfqqq>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Orlandi, A. (14 de octubre de 2015). *Best house music 1997-2006*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=eRPyu8pFam8>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- PacificRimVideoPress (9 de agosto de 2015). *Don "Campbellock" Campbell on the history of "Locking" at HHI 2015*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=qROnQORvHHc>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Pareles, J. (26 de diciembre de 2006). *James Brown, el "padrino del Soul" muere a los 73*. The New York Times. Recuperado en: <https://www.nytimes.com/2006/12/26/arts/music/26brown.html>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Prieto, J., Pérez M.J., & Suárez S. (2018). *El consumo cultural: ¿cuestión de gusto o de precio?* Observatorio Social de La Caixa. Recuperado en: https://observatoriosociallacaixa.org/-/el-consumo-cultural_cuestion-de-gusto-o-de-precio. Visionado el 16 de abril de 2019.
- Prince (11 de agosto de 2017). *Prince. Kiss (Official Music Video)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=H9tEvfIsDyo>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- RadioActivoMusic (6 de febrero de 2016). *01- Rap De Aquí. SWEET ¿Hombre Tu? Ja! (1990) (HD)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=e2nKWBI_ymQ&list=PLDGV0Wb6N8YmvfM-S7ZwYJ4uMkxrTjohI. Visionado el 21 de abril de 2019.

- Retailleau, M. (13 de junio de 2016). *25 years of house dance by Ejoye Wilson, legend from the Bronx*. Recuperado en: <http://en.traxmag.com/interview/34042-25-years-of-house-dance-by-ejoye-wilson-legend-from-the-bronx>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Revista Namaste (19 de febrero de 2009). *Quien supera una crisis se supera a sí mismo*. Recuperado en: <http://www.revistanamaste.com/quien-supera-la-crisis-se-supera-a-si-mismo/>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Rutces (13 de enero de 2013). *Día 12/01/13 El Bolero de l'Alcúdia*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=fHmau9N5n14&t=518s>. Visionado el 16 de abril de 2019.
- Scramblelock (1 de febrero de 2016). *Don "Campbellock" Campbell. The Creator of Locking. Locking4Life Tributes*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=LKFafJWpiyc>. Visionado el 21 de abril de 2016.
- SkillzOne (15 de febrero de 2016). *Granny & Robotroid Inc. 1977*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ka2qHrizK6A>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Slayd5000 (9 de octubre de 2011). *Diana Ross. Love Hangover (Full Version) (Slayd5000)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=niEYaeYa72U>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Sonice.tv (4 de enero de 2017). *Scoo B Doo Judge Showcase. Juste Debut China 2017*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=laN7P7LD16c>. Visionado el 21 de abril de 2019).
- Soundsofafrica1 (19 de abril de 2012). *Chakacha*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=iSiHD-Mpn60>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Teorcoffeeuviso (14 de marzo de 2017). *La segregación racial en Estados Unidos*. [Imagen]. Recuperado en: <https://teorcoffeeuviso.wordpress.com/2017/03/14/la-segregacion-racial-en-estados-unidos/>. Visionado el 16 de abril de 2019.
- Teatro Jovellanos (1 de junio de 2011). *Permíteme bailar. Compañía Aída Gómez*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=LnQIHZb1If4>. Visionado el 16 de abril de 2019.
- Téllez, M. (1790). *Un pasar de las seguidillas boleras*. [Imagen]. Recuperado en: <http://www.frame.es/catalogo/grabado.php?id=21369&lit=Un+Pasar+de+las+Seguidillas+Boleras&t=Folklore&a=T%E9llez+Villar%2C+Marcos+%28s.+XVIII%29&s=Grabados>. Visionado el 18 de abril de 2019.
- The learning network (28 de agosto de 2014). *On this day: August 28*. The New York Times. Recuperado en: <https://learning.blogs.nytimes.com/on-this-day/august-28/>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- The Sixth Plenary Session of the Eleventh Central Committee of the Communist Party of China (27 de junio de 1981). *Resolution on Certain Questions in the History of Our Party Since the Founding of the People's Republic of China*. Beijing: Foreign Languages Press, 1981). p. 32. Recuperado en: <https://www.marxists.org/subject/china/documents/cpc/history/01.htm>. Visionado en 10 de marzo de 2019.

- Theolrecordclub (15 de mayo de 2011). *James Brown. Papa's Got A Brand New Bag (1965)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=QE5D2hJhacU>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Thomas Roebers (25 de octubre de 2010). *Foli (there is no movement without rhythm) original version by Thomas Roebers and Floris Leeuwenberg*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://youtu.be/IVPLIuBy9CY>. Visionado el 11 de diciembre de 2017.
- Tocata (1983-1987). *Tocata. Recopilación de vídeos del programa televisivo de RTVE*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/tocata/edicion-tocata-1986/2502297/>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Tpleines (1 de septiembre de 2010). 1927. *The Jazz Singer*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=UYOY8dkhTpU>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Trax Magazine (13 de junio de 2016). *5 essentials house dance movements, by Ejoie Wilson*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=bn67LTDiP7A>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Unesco en español (29 de septiembre de 2009). *El Kankurang, rito de iniciación mandinga*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=drCG3pnCyLU&feature=youtu.be>. Visionado el 20 de abril de 2019.
- V-s.mobi (1 de diciembre de 2012). *Breakin aka Breakdance [1984]*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://v-s.mobi/breakin-aka-breakdance-1984-1:19:26>. Visionado el 20 de abril de 2019.
- Vintage Entertainment (16 de septiembre de 2018). *A Clever Dummy 1917 silent film*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=tuyY2Ym7sho>. Visionado el 20 de abril de 2019.
- Wearsitwell (11 de marzo de 2011). *Van McCoy. Spanish Boogie*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=WlowpWrCTjw>. Visionado el 21 de abril de 2019.
- Z895 (11 de abril de 2011). *Face of house - Tyrone Proctor (USA) part 1*. [Archivo de vídeo]. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=oFXBH_EIL8Q&list=PLB8F37B951FBC6DCB. Visionado el 11 de diciembre de 2017.

LISTADO DE ILUSTRACIONES Página

<i>Ilustración 1. Mapa conceptual sobre comunicación, cultura y espacio. Elaboración propia.</i>	5
<i>Ilustración 2. Esquema de lenguaje, lengua y habla dancística. Elaboración propia.</i>	14
<i>Ilustración 3. Danza ritual de arqueros. López del Toro (2009).</i>	37
<i>Ilustración 4. El Bronx partido en dos. Fotograma extraído del documental Rubble Kings, Crapo (2009).</i>	39
<i>Ilustración 5. La vida en el Bronx. Fotograma extraído del documental Rubble Kings, Crapo (2009).</i>	41
<i>Ilustración 6. Thomas D. Rice interpretando a "Jim Crow", 1832. Fotograma extraído del documental The Rise and Fall of Jim Crow, California newsreel (2009).</i>	47
<i>Ilustración 7. Cartel de segregación racial. Fotografiado por Elliot Erwin en 1950, Teatorcoffeuivigo (2017).</i>	48
<i>Ilustración 8. Autobús en el año 1955 en donde se asignan los asientos segregando los viajeros según el color de su piel. Fotografía de Kishel (2007, p.7).</i>	49
<i>Ilustración 9. Niño jugando con una pistola. Fotografía de Elliot Erwit, mor.bo (2017).</i>	51
<i>Ilustración 10. Portada de la Revista Homosexual One en mayo de 1957, L'armari obert (2011).</i>	52
<i>Ilustración 11. Manifestación gay del 1969, Mascolo (2014).</i>	53
<i>Ilustración 12. Esclavos trabajando en una plantación de azúcar jamaicana en el año 1891, Daily Mail (2013).</i>	55
<i>Ilustración 13. Clasificación de lenguas dancísticas de la danza urbana atendiendo al año y lugar de origen o reconocimiento social. Elaboración propia.</i>	61
<i>Ilustración 14. Cartel teatral de la obra musical "Blackbirds of 1928". Fotografía extraída de Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library (1928).</i>	64
<i>Ilustración 15. The Jazz Singer. Fotograma extraído en Tpleines (2010).</i>	65
<i>Ilustración 16. Plano de los clubes más importantes en el barrio de Harlem (1920). Extraída de Miller (2017).</i>	66
<i>Ilustración 17. Extracto de la película The Siren of the Tropics (1927).</i>	67
<i>Ilustración 18. Mapa conceptual de las influencias musicales y dancísticas precursoras de la danza urbana en Estados Unidos.</i>	68
<i>Ilustración 19. Danza tradicional jamaicana: Maypole. Fotograma extraído en Miller (2015).</i>	70
<i>Ilustración 20. Mapa conceptual de las influencias musicales y dancísticas precursoras de la danza urbana originaria de Jamaica.</i>	72
<i>Ilustración 21. Muestra de la canción Javat y Kamel (Violadores del Verso, 2004).</i>	77
<i>Ilustración 22. A clever Dummy (1917). Fotograma extraído de Vintage Entertainment (2018).</i>	81
<i>Ilustración 23. Programa televisivo Soul Train, The Jackson Five haciendo robotting. Fotograma extraído de Jackson (2014).</i>	82
<i>Ilustración 24. Shields & Yarnell Show. Fotograma extraído de Florent_ato (2006).</i>	83
<i>Ilustración 25. Apropiación en locking: paso Mashed Potatoes. Foto cedida por Pedro Galisteo.</i>	83
<i>Ilustración 26. Apropiación en voguing: paso Catwalk. Foto cedida por Pedro Galisteo.</i>	84
<i>Ilustración 27. Apropiación en freestyle hip hop: paso Running Man. Foto cedida por Pedro Galisteo.</i>	85
<i>Ilustración 28. Rafa Ponferrada, reconocido bailarín español de dancehall. Elaboración propia.</i>	86
<i>Ilustración 29. Danza tradicional senegalesa. Fotograma extraído en Unesco en español (2009).</i>	87
<i>Ilustración 30. Videoclip de Vogue canción de Madonna en 1990. Fotograma extraído de Madonna (2009).</i>	88
<i>Ilustración 31. Danza urbana en València. Foto cedida por Pedro Galisteo.</i>	89
<i>Ilustración 32. Rachel LadyZhaf bailando waacking en València. Foto cedida por Pedro Galisteo.</i>	90
<i>Ilustración 33. Letra traducida por la autora de la canción Said It Loud de James Brown.</i>	93
<i>Ilustración 34. Letra de la canción Dancing Machine de The Jackson Five.</i>	95
<i>Ilustración 35. El productor musical jamaicano Arthur "Duke" Reid organizando un sound system en 1957. Fotograma extraído de Bozos (2011).</i>	100
<i>Ilustración 36. Fiesta jamaicana en 1970. Fotografía de Astor Tate (2016).</i>	101

Ilustración 37. Carátula del álbum “La voz del gueto jamaicano” de VYBZ Kartel. Fotografía de la autora. _____	102
Ilustración 38. Actuación de la crew South City Breakers en el programa Un, Dos, Tres. Fotograma extraído en Jprietor (2010). _____	104
Ilustración 39. Carátula de los primeros discos de rap españoles. Fotogramas extraídos de ElprotegidoSergio2 (2013) y RadioActivoMusic (2016). _____	105
Ilustración 40. Carátula del álbum Dos Rombos del rapero Kase.O. Fotografía extraída de Kase.O (1995). _____	106
Ilustración 41. Extracto de la canción A por ellos de Pablo Hasel (2017). _____	107
Ilustración 42. Promo del concurso The Gong Show en 1976. Fotograma extraído de Chuck D’s All-New Classic TV Clubhouse (2017). _____	109
Ilustración 43. Scoo B Doo bailando locking. Fotograma extraído en SoNice.tv (2017). _____	110
Ilustración 44. Don Campbell en el programa televisivo Soul Train. Fotograma extraído en Scramblelock (2016). _____	111
Ilustración 45. Guille Vidal-Ribas, danzante de locking. Fotografía cedida por Pedro Galisteo (2017). _____	112
Ilustración 46. Robert Shields en Union Square en 1972. Fotograma extraído en 3rdstreetbeat (2011). _____	114
Ilustración 47. The Black Messengers en el concurso televisivo The Gong Show en 1977. Fotograma extraído en Chaosnorder (2011). _____	115
Ilustración 48. Granny & Robotroid en 1977. Fotograma extraído en SkillzOne (2016). _____	116
Ilustración 49. Marlene Dietrich en 1933. Fotografía de Paul Cwojdzinski, citado en Lemay (2016). _____	118
Ilustración 50. Tyrone Proctor, pionero de Waacking. Fotograma extraído en Korea Waackinginternational (2014). _____	119
Ilustración 51. Invitación de Kool Herc a la bloc party del 11 de agosto de 1973. Ilustración extraída en Laurence (2014). _____	122
Ilustración 52. Budda Stretch, pionero del freestyle hip hop. Fotograma extraído de On the Ground (2011). _____	127
Ilustración 53. Danzantes bailando daggering en Jamaica. Fotograma extraído en Gutiérrez (2016). _____	133
Ilustración 54. La crew Bundem Squad, Barcelona en el año 2012. Fotograma extraído en Bundem Bcn (2012). _____	134
Ilustración 55. Ejoye Wilson bailando house. Fotograma extraído en Trax Magazine (2016). _____	136
Ilustración 56. Pepper LaBeija, madre de la house LaBeija en 1987. Fotograma extraído en Lasén (2016). _____	139
Ilustración 57. Periódico The New York Age. Feb. 22, 1930. _____	140
Ilustración 58. Lil C y Tigh Eyez, pioneros de krump. Fotograma extraído en LaChepelle (2005). _____	143
Ilustración 59. Twerk reivindicando el referéndum de Catalunya en 2017. Fotograma extraído en Como el mar (2017). _____	146
Ilustración 60. Jey Jey, bailando en el garaje de su casa. Primer vídeo de electro dance en YouTube. Fotograma extraído en JeyJey 91 (2006). _____	148
Ilustración 61. Spoke, reconocido danzante de electro dance en el año 2016. Fotograma extraído en Move&Prove International (2016). _____	149
Ilustración 62. Entrevista semiestructurada utilizada para el estudio del panorama actual de la danza urbana en España. _____	158
Ilustración 63. Parte 1 del cuestionario utilizado en el estudio. _____	162
Ilustración 64. Parte 2 del cuestionario del estudio. _____	162
Ilustración 65. Alpha en locking. _____	169
Ilustración 66. Cracker Jack en locking. _____	170
Ilustración 67. Five en locking. _____	171
Ilustración 68. Funky Chicken en locking. _____	172
Ilustración 69. Funky Guitar en locking. _____	173
Ilustración 70. Funky Penguin en locking. _____	174
Ilustración 71. Groove en locking. _____	175
Ilustración 72. James Brown en locking. _____	176

Ilustración 73. <i>Knee Drop en locking.</i>	177
Ilustración 74. <i>Leo Walk en locking.</i>	178
Ilustración 75. <i>Lock en locking.</i>	179
Ilustración 76. <i>Mashed Potatoes en locking.</i>	180
Ilustración 77. <i>Muscleman en locking.</i>	181
Ilustración 78. <i>Primer movimiento de pace en locking.</i>	182
Ilustración 79. <i>Segundo movimiento de pace en locking.</i>	183
Ilustración 80. <i>Versión de pace en locking.</i>	183
Ilustración 81. <i>Point en locking.</i>	184
Ilustración 82. <i>Point con ambos brazos en locking.</i>	184
Ilustración 83. <i>Rock Steady en locking.</i>	185
Ilustración 84. <i>Skeeter Rabbit en locking.</i>	186
Ilustración 85. <i>Scoobot en locking.</i>	187
Ilustración 86. <i>Scoobot Hop en locking.</i>	188
Ilustración 87. <i>Secuencia de movimientos de Scoobydoo en locking.</i>	190
Ilustración 88. <i>Scooby Walk en locking.</i>	191
Ilustración 89. <i>Primer movimiento en Stop and Go en locking.</i>	192
Ilustración 90. <i>Segundo movimiento en Stop and Go en locking.</i>	192
Ilustración 91. <i>Tercer movimiento en Stop and Go en locking.</i>	193
Ilustración 92. <i>The Seek en locking.</i>	194
Ilustración 93. <i>Witch a Way en locking.</i>	195
Ilustración 94. <i>Bboy Albóndez. Animation en popping.</i>	197
Ilustración 95. <i>Kajena. Back Slide o Moon Walk en popping.</i>	198
Ilustración 96. <i>Fry. Boogaloo en popping.</i>	199
Ilustración 97. <i>Frex. Bopping en popping.</i>	200
Ilustración 98. <i>Fry. Crazy Legs en popping.</i>	201
Ilustración 99. <i>Frex. Dime Stop en popping.</i>	202
Ilustración 100. <i>Fry y Spike. Fresno en popping.</i>	203
Ilustración 101. <i>Frex. Mime en popping.</i>	204
Ilustración 102. <i>Fry. Puppet en popping.</i>	205
Ilustración 103. <i>Frex. Robotting en popping.</i>	206
Ilustración 104. <i>Spike. Scarecrow en popping.</i>	207
Ilustración 105. <i>Spike. Sleepy Style en popping.</i>	208
Ilustración 106. <i>Spike y Bboy Albóndez. Slow Motion en popping.</i>	209
Ilustración 107. <i>Fry. Strobing en popping.</i>	210
Ilustración 108. <i>Frex. Strutting en popping.</i>	211
Ilustración 109. <i>Frex. Ticking en popping.</i>	212
Ilustración 110. <i>Frex. Toyman en popping.</i>	213
Ilustración 111. <i>Frex. Tutting en popping.</i>	214
Ilustración 112. <i>Spike. Vibration en popping.</i>	215
Ilustración 113. <i>Spike. Walk Out en popping.</i>	216
Ilustración 114. <i>Inox. Waving inspirado en la tierra en popping</i>	217
Ilustración 115. <i>Inox. Waving inspirado en el agua en popping.</i>	218
Ilustración 116. <i>Inox. Waving inspirado en el aire en popping.</i>	219
Ilustración 117. <i>Inox. Waving inspirado en el fuego en popping.</i>	220
Ilustración 118. <i>Inox. Waving inspirado en el vacío en popping.</i>	221
Ilustración 119. <i>Rolls en waacking.</i>	223
Ilustración 120. <i>Bolos en waacking.</i>	224
Ilustración 121. <i>Waack Attack en waacking.</i>	225
Ilustración 122. <i>Posición correcta de la línea de brazos en waacking.</i>	226
Ilustración 123. <i>Posiciones correctas de la técnica de brazos en waacking.</i>	226
Ilustración 124. <i>Posición de manos en forma de cuchara (Spooned).</i>	227
Ilustración 125. <i>Posición de manos relajadas en waacking.</i>	227

Ilustración 126. Posición de mano estética (en tensión) en waacking.	227
Ilustración 127. Posición correcta de los codos en waacking.	228
Ilustración 128. Posición incorrecta de los codos en waacking.	228
Ilustración 129. Técnica de pies en waacking.	229
Ilustración 130. Spite Hands en la categoría de drama en waacking.	230
Ilustración 131. Imágenes de poses trabajadas en mitad del discurso en waacking.	231
Ilustración 132. Imágenes de poses finales en waacking.	231
Ilustración 133. Rachel LadyZhaf marcando el groove en waacking.	232
Ilustración 134. JoseRa ejecuta Back Kick (footwork) en breakdance.	235
Ilustración 135. Back Side Kick Spin (footwork) en breakdance.	236
Ilustración 136. Jorge ejecuta Ccs (footwork) en breakdance.	237
Ilustración 137. Vanessa ejecuta Ciempiés (footwork) en breakdance.	238
Ilustración 138. Beat ejecuta Dinamo (footwork) en breakdance.	239
Ilustración 139. Hook (footwork) en breakdance.	240
Ilustración 140. Hook Walk (footwork) en breakdance.	241
Ilustración 141. Jumpover (footwork) en breakdance.	242
Ilustración 142. Jumpback (footwork) en breakdance.	243
Ilustración 143. Kick (footwork) en breakdance.	244
Ilustración 144. Kick Out (footwork) en breakdance.	245
Ilustración 145. Kick Spin (footwork) en breakdance.	246
Ilustración 146. Kick Turn (footwork) en breakdance.	247
Ilustración 147. Knees (footwork) en breakdance.	248
Ilustración 148. Knees Witch (footwork) en breakdance.	249
Ilustración 149. Eddie ejecuta el paso La Rana (footwork) en breakdance.	250
Ilustración 150. Monkey Swing (footwork) en breakdance.	251
Ilustración 151. Octopus (footwork) en breakdance.	252
Ilustración 152. Paddle Walk (footwork) en breakdance.	253
Ilustración 153. Peter Pan (footwork) en breakdance.	254
Ilustración 154. Portero (footwork) en breakdance.	255
Ilustración 155. Russian Step (footwork) en breakdance.	256
Ilustración 156. Vince ejecuta Six Step (footwork) en breakdance.	257
Ilustración 157. Sling (footwork) en breakdance.	258
Ilustración 158. Sling Walk (footwork) en breakdance.	259
Ilustración 159. Surfeando (footwork) en breakdance.	260
Ilustración 160. Jcé ejecuta Three Step (footwork) en breakdance.	261
Ilustración 161. Tirachinas (footwork) en breakdance.	262
Ilustración 162. Águila (top rock) en breakdance.	263
Ilustración 163. Battle Rock (top rock) en breakdance.	264
Ilustración 164. Doble Front Step (top rock) en breakdance.	265
Ilustración 165. Doble March Step (top rock) en breakdance.	266
Ilustración 166. Doble Outlaw Step (top rock) en breakdance.	267
Ilustración 167. Explosión (top rock) en breakdance.	268
Ilustración 168. Front Step (top rock) en breakdance.	269
Ilustración 169. Indian Inside (top rock) en breakdance.	270
Ilustración 170. Indian Inside Doble Kick (top rock) en breakdance.	271
Ilustración 171. Indian Shuffle (top rock) en breakdance.	272
Ilustración 172. Indian Step (top rock) en breakdance.	273
Ilustración 173. Indian Spin (top rock) en breakdance.	274
Ilustración 174. Indian Outlaw Step (top rock) en breakdance.	275
Ilustración 175. Kick (top rock) en breakdance.	276
Ilustración 176. Kick Out (top rock) en breakdance.	277
Ilustración 177. Kick Turn (top rock) en breakdance.	278
Ilustración 178. March Step (top rock) en breakdance.	279

Ilustración 179. <i>Outlaw Step (top rock) en breakdance.</i>	280
Ilustración 180. <i>Salsa Back (top rock) en breakdance.</i>	281
Ilustración 181. <i>Salsa Doble Kick (top rock) en breakdance.</i>	282
Ilustración 182. <i>Salsa Front (top rock) en breakdance.</i>	283
Ilustración 183. <i>Salsa Spin (top rock) en breakdance.</i>	284
Ilustración 184. <i>Salsa Step (top rock) en breakdance.</i>	285
Ilustración 185. <i>Salsa Turn (top rock) en breakdance.</i>	286
Ilustración 186. <i>Shuffle (top rock) en breakdance.</i>	287
Ilustración 187. <i>Walk (top rock) en breakdance.</i>	288
Ilustración 188. <i>Mario ejecuta el paso 1990 (power move) en breakdance.</i>	289
Ilustración 189. <i>Parada ejecuta el paso 2000 (power move) en breakdance.</i>	290
Ilustración 190. <i>Carlo ejecuta Air Flare (power move) en breakdance.</i>	291
Ilustración 191. <i>Babymills (power move) en breakdance.</i>	292
Ilustración 192. <i>Baby Slide (power move) en breakdance.</i>	293
Ilustración 193. <i>Bellymills (power move) en breakdance.</i>	294
Ilustración 194. <i>Comecocos (power move) en breakdance.</i>	295
Ilustración 195. <i>Flare (power move) en breakdance.</i>	296
Ilustración 196. <i>Head Drill (power move) en breakdance.</i>	297
Ilustración 197. <i>Mus ejecuta Head Spin (power move) en breakdance.</i>	298
Ilustración 198. <i>Head Sweep (power move) en breakdance.</i>	299
Ilustración 199. <i>Icey Ice (power move) en breakdance.</i>	300
Ilustración 200. <i>Mindnel ejecuta Jackhammer (power move) en breakdance.</i>	301
Ilustración 201. <i>Miami (power move) en breakdance.</i>	302
Ilustración 202. <i>Roberto ejecuta el paso Swipe (power move) en breakdance.</i>	303
Ilustración 203. <i>Swipe en clave (power move) en breakdance.</i>	304
Ilustración 204. <i>Windmills (power move) en breakdance.</i>	305
Ilustración 205. <i>Air Baby (freezes) en breakdance.</i>	306
Ilustración 206. <i>Air Chair (freezes) en breakdance.</i>	307
Ilustración 207. <i>Air Chair estirado (freezes) en breakdance.</i>	308
Ilustración 208. <i>Bboystance (freezes) en breakdance.</i>	309
Ilustración 209. <i>Gaviota (freezes) en breakdance.</i>	310
Ilustración 210. <i>Hollowback (freezes) en breakdance.</i>	311
Ilustración 211. <i>Silvia ejecuta el paso Invertebrada (freezes) en breakdance.</i>	312
Ilustración 212. <i>Rocksteady (freezes) en breakdance.</i>	313
Ilustración 213. <i>Shoulder Freeze (freezes) en breakdance.</i>	314
Ilustración 214. <i>ATL Stomp en freestyle hip hop.</i>	316
Ilustración 215. <i>Bankhead Bounce en freestyle hip hop.</i>	317
Ilustración 216. <i>Bart Simpson en freestyle hip hop.</i>	318
Ilustración 217. <i>Bounce en freestyle hip hop.</i>	319
Ilustración 218. <i>Brooklyn en freestyle hip hop.</i>	320
Ilustración 219. <i>Butterfly en freestyle hip hop.</i>	321
Ilustración 220. <i>Cabage Patch en freestyle hip hop.</i>	322
Ilustración 221. <i>Happy Feet en freestyle hip hop.</i>	323
Ilustración 222. <i>Monestary en freestyle hip hop.</i>	324
Ilustración 223. <i>Party Machine en freestyle hip hop.</i>	325
Ilustración 224. <i>Pepper Seed en freestyle hip hop.</i>	326
Ilustración 225. <i>Prep en freestyle hip hop.</i>	327
Ilustración 226. <i>Reebook en freestyle hip hop.</i>	328
Ilustración 227. <i>Roger Rabbit en freestyle hip hop.</i>	329
Ilustración 228. <i>Run it en freestyle hip hop.</i>	330
Ilustración 229. <i>Running Man en freestyle hip hop.</i>	331
Ilustración 230. <i>Smurf en freestyle hip hop.</i>	332
Ilustración 231. <i>Steve Martin en freestyle hip hop.</i>	333

<i>Ilustración 232. The Fila en freestyle hip hop.</i>	334
<i>Ilustración 233. The Wop en freestyle hip hop.</i>	335
<i>Ilustración 234. Walk It Out en freestyle hip hop.</i>	336
<i>Ilustración 235. Badda Wave en dancehall.</i>	339
<i>Ilustración 236. Bogle en dancehall.</i>	340
<i>Ilustración 237. Movimientos “a” y “b” de Business en dancehall.</i>	341
<i>Ilustración 238. Movimiento “c” de Business en dancehall.</i>	342
<i>Ilustración 239. Movimientos “d” y “e” de Business en dancehall.</i>	343
<i>Ilustración 240. Movimiento “a” y “b” de Looking for Something en dancehall.</i>	344
<i>Ilustración 241. Movimientos “c” y “d” de Looking for Something en dancehall.</i>	345
<i>Ilustración 242. Pree Dem en dancehall.</i>	346
<i>Ilustración 243. Sesame Street en dancehall.</i>	347
<i>Ilustración 244. Willy Bounce en dancehall.</i>	348
<i>Ilustración 245. Bubble en dancehall queen.</i>	349
<i>Ilustración 246. Bruck Back en dancehall queen.</i>	350
<i>Ilustración 247. Butterfly en dancehall queen.</i>	351
<i>Ilustración 248. Cuatri Booms en dancehall queen.</i>	352
<i>Ilustración 249. Gogo Wine en dancehall queen.</i>	353
<i>Ilustración 250. Good Shine en dancehall queen.</i>	354
<i>Ilustración 251. Paso Guetto Gyal Wine en dancehall queen.</i>	355
<i>Ilustración 252. Hardcore en dancehall queen.</i>	356
<i>Ilustración 253. Kick out your foot en dancehall queen.</i>	357
<i>Ilustración 254. Puppy Tail en dancehall queen.</i>	358
<i>Ilustración 255. Pussy Wine en dancehall queen.</i>	359
<i>Ilustración 256. Tender Touch (1ª versión) en dancehall queen.</i>	360
<i>Ilustración 257. Tender Touch (2ª versión) en dancehall queen.</i>	361
<i>Ilustración 258. Tender Touch (3ª versión) en dancehall queen.</i>	362
<i>Ilustración 259. Tip Tait en dancehall queen.</i>	363
<i>Ilustración 260. Wine en dancehall queen.</i>	364
<i>Ilustración 261. Apoyo del peso en house.</i>	365
<i>Ilustración 262. African Step en house.</i>	366
<i>Ilustración 263. Bboying en house.</i>	367
<i>Ilustración 264. Crosswalk en house.</i>	368
<i>Ilustración 265. Crossroad en house.</i>	369
<i>Ilustración 266. Dolphin en house.</i>	370
<i>Ilustración 267. Farmer en house.</i>	371
<i>Ilustración 268. Heel Step en house.</i>	372
<i>Ilustración 269. Heel Toe en house.</i>	373
<i>Ilustración 270. Jack en house.</i>	374
<i>Ilustración 271. Jack in the box en house.</i>	375
<i>Ilustración 272. Kriss Kross en house.</i>	376
<i>Ilustración 273. Loose Legs en house.</i>	377
<i>Ilustración 274. Pas de Bourée (Padebouré) en house.</i>	378
<i>Ilustración 275. Roger Rabbit en house.</i>	379
<i>Ilustración 276. Salsa Hop en house.</i>	380
<i>Ilustración 277. Salsa Step en house.</i>	381
<i>Ilustración 278. Scissors en house.</i>	382
<i>Ilustración 279. Scribble Foot en house.</i>	383
<i>Ilustración 280. Sidewalk en house.</i>	384
<i>Ilustración 281. Skate en house.</i>	385
<i>Ilustración 282. Stomp en house.</i>	386
<i>Ilustración 283. Swirl en house.</i>	387
<i>Ilustración 284. Step Up en house.</i>	388

Ilustración 285. <i>The Train en house.</i>	389
Ilustración 286. <i>Tip Tap Toe en house.</i>	390
Ilustración 287. <i>Hands performance en la técnica Old Way del voguing.</i>	392
Ilustración 288. <i>Floor performance en la técnica de Old Way en voguing.</i>	393
Ilustración 289. <i>Catwalk en la técnica Old Way en voguing.</i>	394
Ilustración 290. <i>Duckwalk en la técnica Old Way en voguing.</i>	395
Ilustración 291. <i>Spin en la técnica Old Way en voguing.</i>	396
Ilustración 292. <i>Dip en la técnica Old Way en voguing.</i>	397
Ilustración 293. <i>Trabajo en horizontal de brazos en Hands performance dentro de la técnica New Way en voguing.</i>	398
Ilustración 294. <i>Trabajo en vertical de Hands Performance en la técnica de New Way en voguing.</i>	399
Ilustración 295. <i>Contorsionismo en Hands Performance en la técnica New Way en voguing.</i>	399
Ilustración 296. <i>Floor performance en la técnica de New Way en voguing.</i>	400
Ilustración 297. <i>Dip en la técnica New Way en voguing.</i>	401
Ilustración 298. <i>Hands performance en la técnica de Vogue Femme en voguing.</i>	402
Ilustración 299. <i>Floor performance en la técnica de Vogue Femme en voguing.</i>	403
Ilustración 300. <i>Catwalk en la técnica de Vogue Femme en voguing.</i>	404
Ilustración 301. <i>Duckwalk en la técnica Vogue Femme en voguing.</i>	405
Ilustración 302. <i>Spin en la técnica de Vogue Femme en voguing.</i>	406
Ilustración 303. <i>Dip en la técnica Vogue Femme en voguing.</i>	406
Ilustración 304. <i>Categoría de Face en voguing.</i>	407
Ilustración 305. <i>American runway en la categoría de Runway en voguing.</i>	408
Ilustración 306. <i>European runway (american hands) en la categoría de Runway en voguing.</i>	409
Ilustración 307. <i>European runway (european hands) en la categoría de Runway en voguing.</i>	409
Ilustración 308. <i>Categoría de Sex Siren en voguing.</i>	410
Ilustración 309. <i>Jose Torres mostrando los movimientos de Arms wings en krump.</i>	412
Ilustración 310. <i>Mark Arvin Sotto Berserk (Tha Berserk BijUu) mostrando el movimiento de Grab en krump.</i>	413
Ilustración 311. <i>Movimiento de Jab en krump.</i>	414
Ilustración 312. <i>Movimiento de Chest Pop en krump.</i>	415
Ilustración 313. <i>Hat tricks en krump. Fotogramas extraídos en Mind Game Films (2014).</i>	416
Ilustración 314. <i>Equilibrio en la técnica de pies del krump.</i>	417
Ilustración 315. <i>Desplazamientos en krump.</i>	418
Ilustración 316. <i>Stomp en krump.</i>	419
Ilustración 317. <i>Isabel García (Lady-DoomzDay Duende) mostrando la expresión facial en el krump.</i>	420
Ilustración 318. <i>Booty Clap en twerking. Fotogramas extraídos en Detele soydetele (2016).</i>	422
Ilustración 319. <i>Bounce en twerking. Fotografías elaboradas por la autora.</i>	423
Ilustración 320. <i>Bubble en twerking. Fotogramas extraídos en Irie Queen (2014).</i>	424
Ilustración 321. <i>Head Top en twerking. Fotograma extraído en Irie Queen (2014).</i>	425
Ilustración 322. <i>Jiggle en twerking. Fotogramas extraídos en EnFemenino (2015).</i>	426
Ilustración 323. <i>Popping Twerk en twerking. Fotogramas extraídos de Balala Torres (2017).</i>	427
Ilustración 324. <i>Shake en twerking. Fotogramas extraídos de EnFemenino (2015).</i>	428
Ilustración 325. <i>Wine en twerking. Fotogramas extraídos de EnFemenino (2015).</i>	429
Ilustración 326. <i>Categoría de Arm glide (hard glide) en electro dance.</i>	431
Ilustración 327. <i>Butterfy (ochos) en electro dance.</i>	432
Ilustración 328. <i>Cuts en electro dance.</i>	433
Ilustración 329. <i>Head Cuts en electro dance.</i>	434
Ilustración 330. <i>Mills en electro dance.</i>	435
Ilustración 331. <i>Points en electro dance.</i>	436
Ilustración 332. <i>Rolls en electro dance.</i>	437
Ilustración 333. <i>Snap en electro dance.</i>	438
Ilustración 334. <i>Touch and Go en electro dance.</i>	440
Ilustración 335. <i>Variante de Touch and Go en electro dance.</i>	441

<i>Ilustración 336. Groove de cintura en electro dance.</i>	442
<i>Ilustración 337. Groove de rodillas en electro dance.</i>	443
<i>Ilustración 338. Relación de músicas y discursos dancísticos urbanos. Elaboración propia.</i>	444
<i>Ilustración 339. Niveles espaciales de la danza urbana.</i>	445
<i>Ilustración 340. Red de profesionalización, proceso de creación, comercialización y aprendizaje del discurso.</i>	453
<i>Ilustración 341. Danza urbana: reivindicación en el discurso.</i>	455
<i>Ilustración 342. Significación del discurso y su utilización como herramienta social.</i>	457
<i>Ilustración 343. Red de “aprendizaje” del discurso.</i>	459

LISTADO DE FIGURAS **Página**

<i>Figura 1. Gráfica del aprendizaje de la danza urbana (según el n° de frecuencias encontradas).</i>	458
<i>Figura 2. Histograma con curva normal superpuesta para la Edad.</i>	460
<i>Figura 3. Gráfica de sectores de la edad de los participantes.</i>	462
<i>Figura 4. Gráfica de sectores del estado civil de los participantes.</i>	462
<i>Figura 5. Gráfica de sectores de los estudios de los participantes.</i>	463
<i>Figura 6. Gráfica de sectores de la edad de los participantes.</i>	463
<i>Figura 7. Gráfica de sectores de la experiencia dancística de los participantes.</i>	463
<i>Figura 8. Gráfica de sectores de la motivación en la práctica dancística de los participantes.</i>	463

LISTADO DE TABLAS **Página**

<i>Tabla 1. Frecuencias y porcentajes de las variables sociodemográficas del estudio.</i>	461
<i>Tabla 2. Frecuencia y porcentaje del registro de las distintas danzas urbanas en este estudio.</i>	464
<i>Tabla 3. Tabla de contingencia de sexo x danza urbana.</i>	465
<i>Tabla 4. Tabla de contingencia de intervalos de edad(años) de los danzantes x danza urbana.</i>	466
<i>Tabla 5. Tabla de contingencia de intervalos de la experiencia dancística (en años) de los danzantes x danza urbana.</i>	467
<i>Tabla 6. Tabla de frecuencias y porcentajes de la evolución de la danza urbana en los últimos años por estilos dancísticos.</i>	468
<i>Tabla 7. Pruebas chi-cuadrado para la asociación entre la práctica de las danzas urbanas y el sexo de los danzantes.</i>	469
<i>Tabla 8. Pruebas de Kruskal-Wallis para la asociación entre la práctica de las danzas urbanas y los intervalos de edad de los danzantes.</i>	470
<i>Tabla 9. Tabla de contingencia para la asociación entre la práctica de las danzas urbanas y el sexo de los danzantes.</i>	471
<i>Tabla 10. Tabla de contingencia para la asociación entre composición dancística y el sexo de los danzantes.</i>	472
<i>Tabla 11. Pruebas de Kruskal-Wallis para la asociación entre “relación entre los componentes de los grupos de danza urbana” y los intervalos de edad de los danzantes.</i>	474
<i>Tabla 12. Pruebas de Kruskal-Wallis para la asociación entre “otras disciplinas relacionadas con la cultura Hip Hop” y los intervalos de edad de los danzantes.</i>	476
<i>Tabla 13. Pruebas de Kruskal-Wallis para la asociación entre “la danza urbana como herramienta de integración social” y los intervalos de edad de los danzantes.</i>	478
<i>Tabla 14. Pruebas de Kruskal-Wallis para la asociación entre “posicionamiento del danzante frente al conflicto” y los intervalos de edad de los danzantes.</i>	479
<i>Tabla 15. Pruebas de Kruskal-Wallis para la asociación entre “influencia de la crisis en la danza urbana” y los intervalos de edad de los danzantes.</i>	481
<i>Tabla 16. Tabla de estadísticos descriptivos para las dimensiones del cuestionario.</i>	483
<i>Tabla 17. Tabla de t student para las dimensiones del estudio.</i>	483
<i>Tabla 18. Tabla de t student para las dimensiones del estudio.</i>	484

ANEXOS

ENTREVISTA N°1 (21 de diciembre de 2016)

I: Hola, Buenas Tardes Bea, ¿Cuál es tu nombre completo y a qué te dedicas?

B: Hola yo soy Bea, estoy haciendo un grado superior a distancia de Educación y Control Ambiental y también trabajo 15 horas a la semana en una cafetería. Siempre me ha gustado el *Hip Hop*, la música, el *rap*, y me ha gustado bailar de pequeña. He ido a alguna *jam* que han hecho por aquí, en Xirivella, en la que conocí a gente, y por el Facebook empecé a conocer más sitios donde bailaban, y al final después de dos años, empecé a venir. Formo parte de la *crew* Special K, llevo dos años. Me han enseñado ellos, Jorge en concreto.

I: ¿Os consideráis parte de la cultura *Hip Hop*?

B: Sí.

I: ¿Cómo conociste esta cultura? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

B: Yo porque siempre me ha gustado bailar y también me ha gustado el *rap* español sobre todo, tenía amigos que también escuchaban mucho *rap*, me metí por eso un poco. Bailar siempre me ha gustado, lo relacioné con el *rap*. Escucho Violadores del Verso, SFDK, Sólo los Solo, El Chojín, 995, Rapsus klei.

I: ¿Cómo definiríais esta cultura *Hip Hop*?

B: Preferimos llamarlo cultura Hip Hop. Se supone que la filosofía es de unidad, porque cualquier persona de cualquier raza podía bailar, podían aprender cosas unos de otros, se podían picar, de diferentes ciudades. De ayudar a los demás también, porque a mí me

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

B: Yo no llevo mucho tiempo, pero yo creo que aquí hay poca gente que baila, en comparación con otras ciudades. Lo veo bastante disperso en general. En Barcelona por ejemplo creo que hay más gente, pero tampoco son grupos, la gente baila más individual, entonces tampoco está la unión esa.

I: ¿Viajáis mucho?

B: Yo no compito aún, no me siento preparada ni me apetece mucho aún. Pero ellos sí que compiten mucho. Jorge ha estado lesionado un año y pico, pero, aunque no compitamos vamos a Murcia, que suelen haber cosas, a Madrid, Barcelona, Zaragoza, Pamplona. Hemos estado en toda España, incluso Gran Canaria, fuera de España también.

I: ¿Hay alguna diferencia de estilo entre las mujeres y los hombres que practican la danza urbana?

B: Oficialmente no, pero las chicas hacen menos *Power move* de normal, solemos hacer más *top rocks* o *footworks*, o *freezes* incluso. Bailes de menos fuerza en teoría. Sí que al parecer hay diferencias, pero a Marta no le noto diferencia, porque es una de las mejores, lleva mucho tiempo.

I: ¿En los campeonatos se mezclan estos estilos con el *break*?

B: En un campeonato de *break* hay gente que sí, pero en general no.

I: ¿Cómo se suele empezar a bailar?

B: Hay que ir poco a poco, no hay que tener prisa, eso es lo principal. No es que aprendas un paso y aunque lo estés practicando dos semanas ya lo tengas, porque yo llevo dos años y diría que no sé hacer bien ningún paso. Cuesta mucho encontrar tu forma de hacer cada cosa.

I: ¿Vosotros seguís un patrón coreográfico?

J: No. En los campeonatos de grupos o de parejas hay que hacer coreografías de vez en cuando. Lo que pasa es que hay gente que se prepara la salida que va a hacer, incluso los gestos, y otros que salen y tienen más o menos lo que van a hacer en la cabeza, pero lo mezclan con lo que va viniendo con la música.

I: ¿Qué músicas utilizáis para vuestra danza urbana?

B: Canciones rollo...más electrónicas. Algunas canciones de *rap* español... pero no muchas.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad?

B: Cada persona se lo toma de una forma, hay gente que lo hace como pasatiempo. Hay gente que lo hará por moda, otros porque empezó su hermano y se enganchó.

I: ¿Qué queréis conseguir con vuestra obra?

B: Yo no compito, ni me apetece competir. Quiero aprender y pasármelo bien y poder fluir, de momento eso. No quiero competir, nunca. Hay competiciones como *BC One*, que yo no quiero cambiar lo que pienso ahora sobre eso y no quiero llegar a competir.

I: ¿Es bueno ver a un *bboy* y al mes siguiente volverlo a ver con la misma pieza? ¿Eso es posible?

B: Si fuera para una competición te lo tomarías como que a lo mejor se está repitiendo, o la gente quiere ver cosas nuevas, los jueces. Pero no sé, las cosas igual no evolucionan tan rápido, tampoco hay que forzarlo yo creo.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que hacéis o es ajena?

B: Para mí es ajeno, yo empecé porque me gustaba la música y bailar, no tiene nada que ver.

**I: ¿Tuvisteis alguna crisis de identidad cuando decidisteis meteros en esta cultura?
¿Vuestro entorno también estaba en esta cultura?**

B: Yo nunca he tenido un grupo concreto de amistades y he venido a bailar sola, de todos mis amigos de antes no he venido con nadie. Pero no ha sido por no estar en ningún grupo, sino porque siempre me ha gustado eso, a lo mejor nunca he tenido una crisis y lo que me gustaba era esto y no lo había hecho antes.

I: ¿Qué habéis conseguido con vuestro grupo?

B: Si había alguna discoteca en el pueblo, iban con el chándal a bailar.

I: ¿Os ganáis la vida con esto?

B: Yo no me gano la vida bailando, llevo dos años y ellos quince, pues imagínate.

I: ¿Si vuestros padres quieren veros bailar tendrían que venir aquí a veros ensayar o hacéis muestras para que otros adolescentes puedan disfrutar de vuestro arte?

B: Cuando hicimos la *jam* pusimos carteles, en las redes sociales, por si los chiquillos querían hacer *graffiti*, *Dj*, *break*. Por ejemplo, si el Ayuntamiento nos dice, tal día hay algo en el mercado, si queréis hacer una exhibición, pues lo hacemos, ellos nos ayudan con un montón de cosas.

I: ¿Qué opinión tenéis de los programas televisivos que ofrecen Danza Urbana, como por ejemplo Fama a Bailar?

B: Yo en el primer *Fama* que vi de pequeña aún no bailaba, a lo mejor fue lo primero que vi de *break*, no me acuerdo, y me llamaba la atención, me gustaba. Me acuerdo que en los quioscos vendían revistas de Fama y te regalaban el CD y te enseñaban pasos básicos, pero eso es también individual, no te enseñan lo que es el Hip Hop, te enseñan pasos.

I: ¿El *funky* para vosotros es *Hip Hop*?

B: Yo me apunté en 2010 a clases, creo que eran *street dance*, y bailaba con Sean Paul, es que no sé qué estilo es eso, que es más comercial. Se supone que el *street dance* es baile de calle y no era *break*, no sé si es *Hip Hop* lo que bailaba yo, pero no tiene nada que ver con lo que hacemos.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°2 (21 de diciembre de 2016)

I: Hola, Buenas Tardes Jorge, ¿Cuál es tu nombre completo y a qué te dedicas?

J: Yo soy Jorge, tengo 30 años, soy de Alaquás también, estudié Literatura e Historia y un máster de lenguas antiguas. Ahora estoy estudiando con ella un módulo de educación y control ambiental. Pero me dedico al sector de la madera con mi padre, porque de lo mío no encontraba trabajo. Empecé a bailar cuando tenía 14 años, en el 2001, llevo 15 años. En esa época había muchos grupos en Alaquás, había como 9 grupos, cada grupo tendría como 8 o 9 integrantes. A final de los 90 hubo un boom de *break* en Valencia, y creo que en España también. Mis amigos empezaron a bailar, que eran un año más mayores que yo, los vi y empecé yo también.

I: ¿Te consideras parte de la cultura Hip Hop? ¿Pintas, bailas o rapeas?

J: Sí. Bailamos. Yo hice mis pinitos en la pintura al principio, pero se me daba muy mal. Cantar no, pero siempre hemos conocido gente que canta, hemos ido a conciertos. Cuando pintaba tenía 14 años, salíamos por la noche y hacíamos nuestras firmas, o poníamos el nombre del grupo, lo que pasa es que nos salía tan mal... que al final lo dejé, un día quise tacharlo y todo. Pero había gente que se le daba muy bien. Había un grupo aquí en Alacuás que se llamaba La ST, que eran chicos de mi edad y se les daba muy bien, estaban todo el día pintando. Con esas pinturas queríamos conseguir que la gente lo viera, el nombre del grupo, pintábamos en el parque donde bailábamos, era nuestro sitio.

I: ¿Cómo conociste esta cultura? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

J: Yo empecé porque empecé a escuchar *rap* con un amigo que también bailaba. Se bajaba discos de internet, que en esa época era muy difícil. Escuchamos CPV, Siete notas, Arianna Puello, VKR, que me encantaba, nos encanta otra vez. Entonces al año y pico empecé a bailar. Veía a gente del pueblo y me llamaba mucho la atención.

I: ¿Cómo definiríais esta cultura Hip Hop?

J: Yo creo que la cultura empezó como que estaba abierta en la calle a cualquier persona que quisiera aprender. No solo la danza, también pintar, etc. Es importante el término compartir en esta cultura, es fundamental. No hay rivalidad, es una rivalidad sana. Es importante que la gente haga unidad con todos los elementos.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

J: Claro esto empezó con grupos, y ahora se está estandarizando hacia el individuo solo, que es lo que está haciendo que el baile cambie totalmente. Mucha gente ahora solo ve campeonatos de uno para uno, y antes los campeonatos casi siempre eran de grupos. El

grupo era lo más importante, pero ahora la gente puede no estar en un grupo y da igual. Antes no tenía cabida que alguien no estuviera en un grupo. No había una persona que bailara y no estuviera en un grupo. Ahora la gente es más dispersa, no hay unión en las ciudades. Aquí en Valencia lo que pasa es que hay muy poca gente, se baila en la Estación de Metro de Bailén y aquí. Luego los Let's grow en la Eliana o en Ribarroja en alguna sala y ya está. Es igual que en otras Comunidades, lo que pasa es que, al haber menos gente, hay dos focos de baile solo.

I: ¿Viajáis mucho?

J: Sí, viajamos a Madrid y Barcelona.

I: ¿Puedes decirme los nombres de los *bboys* o *bgirls* más conocidos nacionalmente o regionalmente y cómo empezaron a reconocerse como tales?

J: En Valencia, Foves, Alfredo, Abel, el catalán... hay varios. Ellos se dieron a conocer porque en Valencia, en el baile hay como tres o cuatro partes, están el *footwork*, el baile de arriba que es el *top rock* y luego están los *power move* y los *freezes*. En Valencia, al final de los 90 había gente muy buena, los mejores de España estaban aquí en Valencia. Todo el mundo en España los conocía porque eran muy buenos. Y luego en España Extremo Italiano y Marta, son dos de Barcelona y uno de Zaragoza, que han estado fuera de España mucho.

I: ¿Hay alguna diferencia de estilo entre las mujeres y los hombres que practican la danza urbana?

J: Al final no es chicas, ni chicos, cada uno baila muy diferente. Aquí se premia al que baile diferente. Lo que pasa es que ahora como están estandarizando el baile mucho, todo el mundo intenta hacer las mismas cosas. La gente está perdiendo personalidad, ese es el problema, que la cultura está evolucionando hacia la estandarización, sin control ninguno. Hace poco salió una noticia que iban a incluir el *break* en los Juegos Olímpicos, pero son unos Juegos Olímpicos para jóvenes en México o algo así, no son oficiales. Pero los han incluido y no tiene sentido, porque no es un deporte. Pero hay gente que lleva menos años, que entiende el *break* de otra forma, sí que le gusta ese tipo de competiciones.

I: ¿Vosotros lo sentís como una forma de vivir, y que si entrase en los Juegos Olímpicos dejaría de ser eso, para ser una categoría más deportiva, un producto?

J: Si entrar puede entrar, pero nosotros vamos a seguir haciendo lo que hacemos, no nos va a perjudicar. Pero sí que va a perjudicar en general a la gente nueva, y no va a aprender los valores.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconocéis como parte de la cultura *Hip Hop*?

J: El *break* es el único baile del *Hip Hop*. El *popping*, *locking*, etc. son digamos primos del *Hip Hop*.

I: ¿En los campeonatos se mezclan estos estilos con el *break*?

J: El *locking* y el *popping*, es como que son *Hip Hop*, al final la gente los reconoce como *Hip Hop*, para mí lo son, ya al final después de tanto tiempo son parte, aunque el baile fundamental sea el *break*. El *locking* y el *popping* son anteriores al *break*.

I: ¿Cómo se suele empezar a bailar?

J: Cuando empecé yo no teníamos internet, y ahora con el YouTube tienes muchísima información, nosotros era lo que veíamos en el pueblo y las cintas que me dejaban de campeonatos del 97. Lo que más me llamaba la atención era el *power move* que es la acrobacia, entonces empezaba directamente con eso. Pero ahora empiezan con los potros, que es más de suelo, es más fácil al principio, luego ya la acrobacia.

I: ¿Vosotros seguís un patrón coreográfico?

J: No. En los campeonatos de grupos o de parejas hay que hacer coreografías de vez en cuando. Lo que pasa es que hay gente que se prepara la salida que va a hacer, incluso los gestos, y otros que salen y tienen más o menos lo que van a hacer en la cabeza, pero lo mezclan con lo que va viniendo con la música.

I: ¿En los campeonatos sabéis la música que os van a poner?

J: No.

I: ¿Qué músicas utilizáis para vuestra danza urbana?

J: Ha cambiado mucho, igual que ha cambiado el *Hip Hop* como música, ha cambiado la historia de lo que escuchamos, por lo menos en campeonatos. He escuchado *funk*, *break beat*, escuchamos *Hip Hop* antiguo, clásico, de los 90, instrumentales. Está muy abierto, no se baila solo con *Hip Hop* americano, hay canciones que ni hay letra.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad?

J: Socialmente no, no es una forma de reivindicar nada. Nos gusta pensar que la gente que no baila sepa que cualquier persona que empiece en esto puede hacer algo grande, que la gente que piensa que esto es por pasar el tiempo, no es así, esto es serio.

I: Veis que el *break* ha bajado, sin embargo, las academias de danza están creciendo. ¿Lo notáis en vuestro grupo?

J: Nuestro grupo crece muy lentamente, hace dos años entraron ellas y un niño, que ahora ya no baila. Las academias crecen bastante más rápido, porque el *break* ha evolucionado

hacia otros caminos, hacia el postureo. Las redes sociales tienen una parte buena y tienen esa parte mala, que hace que la gente esté atraída por enseñar lo que hace. Por eso los niños que están viniendo quieren aprender pasos a gran velocidad, porque quieren mostrar. Nosotros no tenemos necesidad de mostrar.

I: ¿Qué queréis conseguir con vuestra obra?

J: Reconocimiento de la gente. Soy sincero, el reconocimiento real de la gente dentro de la cultura *Hip Hop* yo lo quiero, y pienso que lo tengo en cierto modo, porque llevo muchos años ya. Pero yo creo que la gente que empieza debería buscar eso, reconocimiento de la gente que es como él. El *BC One*, es un campeonato de Red Bull que está haciendo que el break se estandarice. Es un campeonato de uno para uno, hacia esa profesionalidad del break, que está alejada de lo que es la realidad. El problema es que los *bboys* le estamos dando más importancia a ese campeonato que a otros, que son campeonatos normales y corrientes, el problema es nuestro, no es de Red Bull, Red Bull puede hacer campeonatos si quiere, no hay ningún problema, pero si nosotros le estamos dando más importancia a Red Bull que a otro, ahí está el problema. Y los *bboys* yo pienso que es una cultura que no ha madurado, porque por ejemplo en otras danzas no pasa, no las conozco, pero yo creo que no pasa, está todo más claro, la gente sabe hacia dónde quiere llevar su danza. Pero en el break es como que es poco maduro, la gente quiere ganar 100 euros o vivir de su baile y le da igual lo que pase, creo que es poco maduro el break.

I: ¿Es bueno ver a un *bboy* y al mes siguiente volverlo a ver con la misma pieza? ¿Eso es posible?

J: Sí, eso se ve. Pero si son solo pasos, son los pasos que tú has creado, lo bueno es que los sigas haciendo siempre, porque es tu identidad. Una persona que cambia totalmente de estilo de un año para otro, a mí no me gusta porque parece que se está rigiendo por modas o influencias.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que hacéis o es ajena?

J: La crisis en general no ha afectado. La gente no baila por ser más pobre, sino porque le gusta. Nos ha afectado a la hora de organizar cosas. Nosotros organizábamos un campeonato de grupos que estaba muy bien y el Ayuntamiento nos daba dinero porque venía mucha gente, pero ahora no.

I: ¿Tuvisteis alguna crisis de identidad cuando decidisteis meteros en esta cultura Hip Hop? ¿Vuestro entorno también estaba en esta cultura?

J: Yo no porque eran mis amigos, antes de bailar eran ya mis amigos, me juntaba con ellos. Yo empecé más tarde, no sé por qué, no me apetecería.

I: ¿Hay algún grupo político que quiere utilizaros para reivindicar algo?

J: Hay casos, como Podemos. Son *bboys* que están dentro de ese partido y lo usan. Pero son casos aislados.

I: ¿Qué habéis conseguido con vuestro grupo?

J: Ha sido un viaje increíble, sobre todo los primeros seis años o siete fueron increíbles, de estar todo el día juntos. Después de clase, incluso a medio día, salíamos a las 13:30h del colegio y nos íbamos a la *sequieta* media hora corriendo a bailar, nos íbamos a casa a comer a las 15:00h, nada más salir de clase a la *sequieta* a bailar. Pero como no era solo bailar, era estar...Luego el fin de semana un bocadillo y te ibas a la *sequieta*. Hemos tenido épocas de salir de fiesta todos los sábados, pero al año siguiente no salíamos nunca, nos quedábamos todo el día en el parque.

I: ¿Os ganáis la vida con esto?

J: No. De hecho, no me gustaría ganármela, parece un poco raro. Pero a veces me ha pasado que trabajos como en discotecas para bailar, no lo veo mal, creo que se desvirtúa, pero no soy tan radical. Si lo que estás haciendo es *break* me parece bien, pero si ya te pones purpurina...no. Pero a mí no me gusta porque creo que aborrecería mi *break*. Me gusta conservarlo, y durante el día estar pensando en lo que voy a hacer, no me gusta tener que repetir una “salida” para trabajar en un sitio tantas veces.

I: ¿Qué opinión tenéis de los programas televisivos que ofrecen danza urbana, como por ejemplo Fama a Bailar?

J: A mí no me gusta, me parece que ha sido que ciertas personas se han aprovechado del momento para ganar dinero. Que los profesores sean buenos yo no lo dudo, que la gente que ha estado allí enseñando sepa enseñar y que ha enseñado lo que es, el baile como son, como tampoco he visto el programa, no dudo eso. Pero que el programa al final ha sido un programa que se ha aprovechado del momento, de un boom de *break* y *Hip Hop* que hubo, y lo aprovecharon para hacer el programa. Pero no ha aportado nada a la cultura de *Hip Hop*. Al *break* no le ha aportado nada, solo a las academias. Yo creo que si había algún *breaker* se ha ido a las academias.

I: ¿Estáis de acuerdo con la enseñanza de la cultura *Hip Hop* o del *break* en las academias?

J: A mí no me gusta, porque está evolucionando el *Hip Hop* y es insostenible, aunque digan que no es *Hip Hop*, es primo hermano del *Hip Hop*, pero es que se baila con música *Hip Hop*, entonces es un baile relacionado con el *Hip Hop*. Lo único que podemos hacer los demás es mantenerlo como nosotros creemos que es real. El *break* se está manteniendo aún más real que otros bailes del *Hip Hop* como el *old style*.

I: ¿El funky para vosotros es *Hip Hop*?

J: Para mí no. Tú no puedes poner que das clases de *Hip Hop* si no enseñas *break*.

I: ¿Creéis que están evolucionando más otras vertientes dancísticas más que la del *break dance*?

J: El *break* está evolucionando gracias a campeonatos como el *BC One*, porque es comercial y lo ve mucha gente, no es una danza que esté muerta, sigue evolucionando. Lo que pasa es que los *old styles* están evolucionando a un ritmo increíble, mucho mayor.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°3 (21 de diciembre de 2016)

I: Hola, Buenas Tardes JoseRa. Háblame de ti y de lo que haces.

J: Ahora estoy trabajando temporalmente en una empresa y mi pasión es bailar.

I: ¿Os consideráis parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintáis, bailáis o rapeáis?

J: Claro. Yo soy *Dj*.

I: ¿Cómo conocisteis esta cultura y a qué edad?

J: Yo muy pronto. Sobre los 12, 13 años empecé a escuchar *Hip Hop*. Nos llamaba la atención a mis amigos e intentábamos bailar, pero nunca en serio, hasta que un día conocimos a gente, y a los 14 años empezamos a bailar. Empecé escuchando a alguien que no es concretamente *Hip Hop*, pero tiene una relación, que es *Dj Kun*, que era un cantante mezcla de *pop*, *Hip Hop*. Pero también escuchaba el Príncipe de Bel Air y todo ese rollo.

I: ¿Por qué decidisteis pertenecer a esta cultura?

J: No lo decidimos, es así. Lo ves, lo observas, te llama la atención, lo quieres hacer, y al final sin querer ya estás vinculado.

I: ¿Cómo definiríais esta cultura *Hip Hop*?

J: A ver, es utópico. Es amor, paz y respeto, es lo que se quiere transmitir, y de lo que se alardea. Yo creo que es algo espontáneo, que la gente lo hace como lo siente, no hay nada

estipulado. Hay mucha gente que transmite el odio, el odio lo transmite bailando, entonces ahí no hay paz ni respeto, entre nosotros sí, pero en realidad lo que está sacando es odio, o los cantantes de *Hip Hop* que no hablan de paz y respeto, no digo que sea *Hip Hop*, que sea un valor, pero es representativo de la cultura también.

I: ¿Cómo percibís la danza urbana en la Comunidad Valenciana?

J: Está en *standby*. Los que están, llevan mucho tiempo, pero no hay gente nueva. Por lo menos en el *breakdance*. Hay más danzas urbanas, pero las desconozco, no me intereso por ellas, no me llaman la atención.

I: ¿Se diferencia el *breakdance* de la Comunidad Valenciana con el de otras Comunidades?

J: Hoy en día no, antes sí. Por el tipo de gente que había aquí, no había tanta comunicación, entonces la gente era más autóctona de aquí, su forma de ser de aquí y su estética de aquí se transmitía al baile. Se buscaba más la perfección y la visibilidad.

I: ¿Podéis decirme los nombres de los *bboys* o *bgirls* más conocidos nacionalmente o regionalmente y cómo empezaron a reconocerse como tales?

J: Comenzaron a conocerse porque están ahí desde hace mucho tiempo, y en su día, cuando mejor profesionalmente han estado, eran unas máquinas. Para mí, Catalán, aquí en Valencia es el que más me marcó cuando empecé. Addictos, la gente de Madrid.

I: ¿Hay alguna diferencia de estilo entre las mujeres y los hombres que practican la danza urbana?

J: Hay de todo. En las chicas, los límites se los ponen ellas mismas. Hay chicas que se ha demostrado que no es así. Físicamente a lo mejor crees que no pueden hacer ciertas cosas, pero sí que las hay a día de hoy que las hacen.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconocéis como parte de la cultura *Hip Hop*?

J: Propio del *Hip Hop* es el *breakdance*, el resto (*popping*, *locking*) son vinculados. Los catalogo como danza urbana. Incluso las que no considero *Hip Hop*, pero sí que están vinculadas, porque nacen igual que todas y la gente las practica como danza urbana, que se baila con música vinculada al *Hip Hop*. He intentado bailar otros estilos, *popping*, *locking*, pero no me llaman.

I: ¿En los campeonatos se pueden combinar varios estilos?

J: Claro, si el *breakdance* es eso. Es un baile que absorbe de los bailes. El *breakdance* es un baile que nace de otros bailes, lo que pasa es que sí que tiene unos fundamentos propios.

I: ¿De qué bailes surge el break?

J: Yo creo que de bailes populares que se bailaban en las discotecas en aquella época. Por ejemplo, la gente bailaba *swing*, y dijo pues voy a bajar al suelo, y ese *swing* lo hicieron en el suelo.

I: ¿Para vosotros la danza urbana sigue un patrón coreográfico cuando vais a los campeonatos o hacéis muestras?

J: No todo es improvisación. Hay de todo, gente que se lo prepara todo, hasta los gestos, y otra gente que el gesto le sale espontáneo. Se nota el que es espontáneo del que no. Si eres espontáneo, pero no tienes técnica para que esa espontaneidad encaje con la perfección.

I: ¿Qué músicas utilizáis para la danza urbana?

J: Cualquier música que tenga un bombo y una caja y suene tribal, en plan africana o latina.

I: ¿Encuentras alguna relación entre la *capoeira* y el break? ¿Habéis hecho colaboraciones entre asociaciones?

J: Claro, ha adherido movimientos. Alguna vez, tengo algún recuerdo de haber conocido a gente que lo hacía y de haber compartido algo, pero no me acuerdo mucho.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad?

J: No, a día de hoy no lo relaciono con nada.

I: ¿Qué queréis conseguir con vuestras danzas, para la gente que va a veros?

J: Para la gente la verdad es que poco, yo lo hago para mí. No lo hago para que la gente lo disfrute, en realidad lo estoy disfrutando yo.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que hacéis o es para vosotros ajena?

J: Es ajeno, yo bailaba antes de la crisis. No hemos notado que a partir de la crisis haya más gente que practique este discurso, se ha perdido. Antes sí que había más reivindicaciones, sobre todo en las letras. Las canciones de hace 15 o 20 años no hablan de lo mismo que las de ahora.

I: ¿Dónde bailáis?

J: Practicamos en Alacuás, en el Centro Juvenil que nos cede una sala habitualmente, y cuando está cerrado nos vamos a Valencia a la calle.

I: ¿Os ganáis la vida con esto?

J: No.

I: ¿Por qué queréis participar en los campeonatos?

J: Porque es un baile que si no tienes a nadie con quien puedas competir, no tendría mucho sentido, porque para mí es un baile de batalla, y en un campeonato, sobre todo si es de batalla y no de coreografía, es batalla directa, todo el mundo va y a la gente le llama la atención, la gente se gasta dinero por competir sabiendo que va a perder. Pero necesita esa sensación de lo que ha practicado competir contra otra persona, no sabe quién le va a tocar.

I: ¿Visteis alguna vez el programa Fama a bailar? ¿Qué opinión tenéis de él? ¿Habéis notado algún cambio tras su retransmisión?

J: Alguna vez, yo era joven. Aprendí en la calle y seguí en la calle después de eso. Gente que bailaba *break* no surgió por ese programa, si surgieron otros bailes en las academias no lo sé.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°4 (21 de diciembre de 2016)

I: Hola, Buenas Tardes Vanessa. Háblame de ti y de lo que haces.

V: Yo estoy en prácticas, estoy haciendo un curso por el Servef de “dinamización de actividad de tiempo libre infantil-juvenil”, está englobado en la educación infantil, que es lo que me gusta y a lo que me dedico.

I: ¿Os consideráis parte de la cultura Hip Hop? ¿Pintáis, bailáis o rapeáis?

V: Bailamos.

I: ¿Cómo conocisteis esta cultura y a qué edad?

V: A mí me interesó este baile porque sobre el 2006 ya los veía a ellos bailar, porque somos pareja, y antes de estar con él ya los veía a ellos bailar, los grupos más conocidos de Valencia eran Supremos y Special K y hacían campeonatos aquí en Alacuás y me llamaban mucho la atención, los seguía, los veía.

I: ¿Hay alguna diferencia de estilo entre las mujeres y los hombres que practican la danza urbana?

V: Es depende de cada uno. Quizás a las chicas nos puede costar un poco más, pero hay chicas que hacen los mismos movimientos que los chicos, no se hace diferenciación.

I: ¿Cómo se suele empezar a bailar?

V: A mí me empezaron a enseñar con básicos, pasos sueltos, y ahí ya empezamos a combinarlos. No he tenido que hacer ningún tipo de ejercicio físico para fortalecer, empecé de cero con el *break*.

I: ¿Para vosotros la danza urbana sigue un patrón coreográfico cuando vais a los campeonatos o hacéis muestras?

V: No voy a campeonatos.

I: ¿Dónde bailáis?

V: Practicamos en Alacuás, en el Centro Juvenil que nos cede una sala habitualmente, y cuando está cerrado nos vamos a Valencia a la calle.

I: ¿Os ganáis la vida con esto?

V: No.

I: ¿En los campeonatos tenéis premios?

V: Sí que suele haber premios, pero no en todos. Pero tampoco es una gran cantidad, es algo simbólico.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°5 (21 de diciembre de 2016)

I: Hola, Buenas Tardes Vicente, ¿Cuál es tu nombre completo?

V: Vicente González Pascual. Mi nombre artístico es *Bboy* Vincente.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

V: Yo soy fisioterapeuta, también he estudiado osteopatía. Me dedico a la fisioterapia y osteopatía, y a bailar. Llevo bailando 15 años, casi 16, media vida con una cosa y media con la otra.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

V: Sí. Bailo.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

V: Donde yo vivía siempre había mucho *graffiti* en la calle, entonces bajabas a la calle y lo veías. Yo lo conocí alrededor de los 13, 14 años, que fue cuando en el 98, 99 hubo un boom por los barrios donde yo vivía. Entonces lo oías, pero no sabías qué era cada cosa. Lo conocí más a fondo a raíz de un amigo mío de toda la vida, que vivíamos juntos, que él se empezó a interesar un poco más por el baile, me lo introdujo, y compañeros de clase que ya pintaban, pues ahí empezó todo. El tema del baile pues a él le gustaba más, me lo enseñó, me gustó, y a los 14, 15 años, empecé un poco a tontear, pero a dedicarme en serio a partir de los 16 años. Decidí pertenecer a esta cultura porque mi mejor amigo estaba ahí dentro, me enseñó, a él le gustaba mucho, yo lo empecé a conocer y me gustaba mucho también. Visualmente era algo que te gusta, porque ves a la gente hacer algo diferente, es algo bonito, el *graffiti* también me gustaba mucho, y el *rap*, el ritmo, las

letras, también te pillas en la época de la adolescencia, que es ir un poco a contracorriente. Luego empecé a conocer más gente del barrio, y éramos más de veinte personas, entre los que pintaban, los que bailaban, los que pintaban bailaban y rapeaban, en esa época todo el mundo hacía todo. Mientras unos bailaban en el parque, otros estaban haciendo *graffitis* en las libretas, y luego al revés, te cansabas y cambiabas. No se diferenciaba como ahora.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

V: Cuando llevas más tiempo te das cuenta de que lo que es el *Hip Hop* son cinco elementos: el *graffiti*, el *break*, el *Dj*, el rapero y el conocimiento de la cultura. Entonces cada parte se vive de una forma, no nos podemos comparar con los inicios de la cultura *Hip Hop* en el Bronx, porque es otro país, otra época. La cultura *Hip Hop* la siento como una expresión mía a la hora de bailar. En mi casa lo que hacía no estaba bien visto. Lo que se canta, lo que se rapea es siempre reivindicativo, tiene ese punto protesta. Entonces es algo que siempre me ha gustado porque expreso lo que quiero decir.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

V: Lo que es el *breakdance*, hace ya años que se ha tendido a globalizarlo todo, los estilos, la forma de bailar, los objetivos bailando, debido a internet. Hace años sí que era muy diferente la forma de bailar y el estilo en cada región, sabías quién era de Valencia, quién era de Madrid, Barcelona, del sur. También se puede notar respecto a grupos dentro de cada ciudad, no es lo mismo Special K, o Supremos, hay unos conceptos diferentes, a pesar de ser el mismo baile se tiene otra finalidad. A lo mejor unas personas prefieren conservar más las raíces, otros experimentar más, otros dedicarse más a la parte gimnástica.

I: ¿Vosotros en qué os diferenciáis del resto?

V: Nos gusta pensar que, a pesar de querer mantener las raíces del *break*, marcar un estilo propio. Ser un grupo con estilo propio, que se sepa que es Special K. Incluso dentro de nosotros, entre nosotros hay veces que no nos parecemos en nada bailando. Respetamos las raíces, el tema *foundation* que son los orígenes, pero siempre buscando crear pasos nuevos, siempre manteniendo el estilo. Pero siempre innovando y creando, mente abierta.

I: ¿Puedes decirme los nombres de los *bboys* o *bgirls* más conocidos nacionalmente o regionalmente y cómo empezaron a reconocerse como tales?

V: Se reconocen por el tiempo que llevan, porque van ganando eventos, campeonatos, y ese nombre va sonando más. Por ejemplo, ahora hay muchos eventos individuales de uno contra uno, entonces ahí tu nombre personal crece. Antes había más eventos de grupo, el

nombre del grupo va creciendo, y dentro del grupo siempre está ese que es mejor o el que más destaca por su estilo. También simplemente por el respeto, aunque no seas bueno y no ganes, si eres una persona que colabora, que siempre está ahí, que viaja mucho, que comparte, este es un mundo en el que hay que ser humilde, ser abierto y pasárselo bien con los demás, por eso, aunque no hayas ganado nunca nada o no hayas destacado mucho, a esa persona también se le respeta mucho. Hay muchas formas de ser una persona importante. De los antiguos, de la zona donde yo me crie de mi barrio, está un *bboy* que se llama Sirec, que cuando yo empecé a bailar lo veía, la parte de *break* muy gimnasia, ese chico volaba. Luego está Foves de Supremos, que es otro grupo, que tiene un estilo muy definido, una persona que respeta mucho las raíces. Aquí en Valencia está Catalán (Cata), que lleva muchos años bailando. Fuera de Valencia está Fran de Addictos en Barcelona. En Madrid está Doli. Hay muchísimos nombres. Y actuales, de mi grupo están Jorge y Pepe, que son los que más están en la punta. En Madrid tienes al Chino, en el sur tienes mucha gente también. Es difícil poder nombrarlos a todos.

I: ¿Hay alguna diferencia de estilo entre las mujeres y los hombres que practican la danza urbana?

V: En cuanto a *break*, mi opinión personal es que yo no hago distinciones. Sí que es verdad que luego están las cualidades intrínsecas de ser chica o chico. Los chicos son más fuertes y las chicas más flexibles. Pero una chica que trabaje mucho la fuerza y un chico que trabaje mucho la flexibilidad, va a llegar al mismo nivel. También tiene genética, hay gente que sin hacer nada se pone la pierna detrás de la cabeza o de por sí es fuerte. En el *break* no veo si es chico o chica.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

V: El *break*. Luego está el *popping* y el *locking* que se unieron, es un debate que puede dar horas. Empezaron a la par, depende de la época se han metido, se han desvinculado, se han vuelto a unir, están dentro del mundo pero tienen unas raíces y unos orígenes diferentes. Que luego sí que han ido de la mano, pero lo que es puro, genuino, auténtico que nació dentro de la cultura del *Hip Hop* es el *breakdance*.

I: ¿Cómo se suele empezar a bailar?

V: Por lo que yo he conocido, porque lo has visto, te ha interesado, has ido donde se baila, te has quedado mirando, has preguntado, te han enseñado, has ido practicando, haces amistad. Ahora que llevamos más años, sabemos cuál es la mejor forma de enseñar. Entonces empiezas con pasos de suelo, un poquito pasos de arriba, que vayas entendiendo lo que es ponerte boca abajo, lo que es estar agachado, que vayas entendiendo tus

posiciones. La nomenclatura de los pasos que utilizamos tiene mezcla de nomenclatura inglesa y española. Cuando aprendimos éramos un poco catetos, no teníamos la información de ahora. Se nos quedan los dejes de antes, pero ahora en internet tienes toda la terminología real que te entienden en cualquier parte del mundo.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

V: Sí que hay unos movimientos que hay que hacerlos tal cual, y hay que hacerlos correctamente. Luego lo más importante es darle tu toque personal, sin toque personal has perdido gran parte de lo que es la gracia de esta danza. ¿Coreografías? Sí, cuando haya que hacer una coreografía entre más gente sí, pero hacerlo todo perfecto no es bonito, desde mi punto de vista. Lo ideal es hacerlo todo improvisado, pero es muy difícil. Tú tienes tus secuencias de pasos que has practicado mil veces y cuando sales a bailar lo adaptas a la música que tienes en ese momento, entonces ahí improvisas, cambias, juegas un poco. Pero salir y hacer todo improvisado está al alcance de muy pocos.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

V: *Funk, rap*, música que has adaptado solamente al *break*, pero a mí personalmente no me gusta, se utiliza música electrónica, una que tenga un ritmo bueno que te inspire.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

V: Hoy en día yo no lo utilizo para eso. En su momento sí que hemos colaborado con gente y lo hemos utilizado para eso. Bailo porque lo necesito, no concibo vivir sin bailar.

I: ¿Qué quieres conseguir con tu obra?

V: Ser el mejor, no tengo metas de ganar campeonatos, son algo circunstancial. Mi meta es seguir bailando y cada día ser mejor.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc.?

V: Digamos que para mí estos momentos de crisis, en mi vida de bailar es algo circunstancial, a mí no me ha importado, me da igual en lo que es puramente bailar. Nosotros nunca hemos bailado en academias, siempre en la calle, en sitios sociales, así que a mí no me afecta directamente.

I: ¿Dónde bailáis?

V: Actualmente en Alacuás en el Pasaje, tenemos una sala que nos la ceden, sino también en Valencia en la Estación de Metro de Bailén, se consigue unos permisos y podemos bailar tranquilamente, porque no se molesta nadie.

I: ¿Qué habéis conseguido con vuestro grupo?

V: A nivel de campeonatos hemos llegado a estar en lo alto del panorama español durante bastantes años. Hemos ganado diferentes cosas, tanto a nivel de grupo como uno contra uno o parejas. Para mí lo más importante es que a nivel nacional se nos conoce en el mundo del *breakdance*, tenemos un respeto. A principios de diciembre montamos una *jam*, conseguimos que viniera gente de toda España, sin haber premios, solamente por el hecho de venir a celebrar con nosotros nuestro aniversario y poder bailar.

I: ¿Habéis notado que a raíz de este respeto, los jóvenes de esta población quieren adherirse a vuestro grupo?

V: Sí, porque somos gente conocida, de hecho, hace dos semanas empezaron a venir dos chicos, hace un par de años vino otro chico, porque les interesa y la verdad es que es de agradecer, porque puedes dejarlo mejor de lo que lo encontraste.

I: ¿Os ganáis la vida con esto?

V: No, tajantemente no.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

V: Vi *Fama a bailar*, mi opinión sobre él la he cambiado con los años. Me parece que en esa época se enseñó un estilo de baile, *Hip Hop*, yo la verdad es que en estilo de academia no estoy nada metido. Mucha gente de Valencia fue allí, bailó, consiguió abrirse paso. Si es una plataforma para que el break dance se conozca, lo baile más gente, que esa gente luego se interese por la cultura y lo enriquezca. Si es para ganar dinero a costa de nosotros, me parece erróneo, me parece mal porque es una forma de explotar algo que es más que salir, bailar e irte a casa. La gente que se lo toma como un deporte, o bailar, ganar dinero e irte a casa, la compadezco un poco, porque se está perdiendo lo realmente bueno de esto, que es todo el mundo, toda la historia, toda la filosofía, todo lo que ello conlleva. Esto no es como ir a jugar a fútbol, dejar la mochila, ponerte el uniforme, irte a casa y hasta luego. Habrá gente que empezará así, y se quedará así, hay gente que llegará a más y me parecerá perfecto. De hecho, nosotros participamos en *Tú sí que vales*.

I: ¿Qué filosofía es la que dices?

V: Que esto es una gran familia, da igual donde vayas, puedes ir a cualquier parte del mundo, dices que tú también bailas y en ese momento puertas abiertas. Cómo te llamas, de dónde eres, tienes sitio para dormir, quédate en mi casa, vente con nosotros te enseñamos la ciudad.... A mí me ha pasado de ir a Italia a bailar y quedarme dos o tres días con ellos, alojarme con ellos, y que vengan aquí y ofrecerles yo lo mismo, simplemente por el hecho de bailar, por compartir la misma afición. La filosofía es paz, respeto, superación personal, crecimiento, porque aquí eres tú contra ti mismo. Ese afán de superación lo puedes trasladar a cualquier cosa de tu vida.

I: ¿Cómo os enteráis de los campeonatos?

V: O contacto directo con la gente organizadora, o por internet, Facebook, en un foro que se llama *Universo Bboy*, hoy en día con internet lo tienes todo a golpe de clic.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°6 (21 de diciembre de 2016)

I: Hola, Buenas Tardes Víctor.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿Cómo conociste esta cultura?

V: Soy Víctor, tengo 28 años y la verdad es que lo conocí de rebote con 15 años, estaba con un amigo y nos pasamos por donde antes entrenábamos, que era un colegio, donde antes se entrenaba. Una tarde pasamos por ahí, estuvimos un mes, teníamos 15 años, lo dejé parado. A los 23 o 24 una chica, Vanessa, que está también ahora bailando, iba conmigo a clase, y su novio es Pepe, JoseRa, y por unas o por otras, un día me pasé aquí a los años y me volví a enganchar, empecé un poco más en serio. Desde entonces llevaré 5 años, poco a poco, porque cada uno puede tener carencias, yo por ejemplo tengo una lesión en la muñeca que me hace las cosas muy difíciles. Pero bueno poco a poco y con tiempo y sudor, al final salen cosas.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

V: Sí, pero no tanto como otra gente. Yo empecé con esto no por la cultura, ni por la espectacularidad, sino porque es algo que te ayuda a controlarte, aprendes a tener una disciplina, a controlar tu cuerpo que es muy importante, aprendes compañerismo, porque allá donde vayas es un gremio en el que hay mucho compañerismo, la gente se abre mucho, si ven que estás empezando muchos te ayudan, se hace mucha piña. Ya sea aquí en Alacúas, como si te vas a cualquier otro sitio a Valencia, o incluso a Murcia que

también tenemos mucha gente querida. Yo solo bailo, y me ha costado mucho hacerlo porque era un poco arrítmico.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

V: Pues como he comentado, me llamaba como a todo el mundo, supongo...pero fue por probar, curiosidad, por ver algo que podía ser muy motivador, y realmente lo ha sido.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

V: La definiría como complicada. La palabra es complicada. Y más de estos años hacia acá, igual que todo, los principios son mucho más puros, esto se ha ido expandiendo, que eso está muy bien porque de eso se trata, pero se han hecho eco ciertas figuras que igual no hace falta que se den eco. Hace poco leí que querían meter varios deportes olímpicos nuevos, una competición deportiva con esto que tenemos nosotros no cuadra, porque ya tienes unas directrices que aquí no encajan.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

V: Sí, como el vocabulario, no hablamos igual aquí que en Madrid, que tiene los “laísmos” y cosas así, o los murcianos, y más siendo esto porque como ya digo, hace años no había tanto que ver, de tanto que enterarte de cómo es esto, entonces cada ciudad hacía su estilo, los pioneros, que eran un par de personas que empezaron en cada ciudad. Entonces hay un lenguaje completamente distinto en toda España, incluso en zonas diferentes de la misma ciudad. Con lenguaje me refiero a lenguaje corporal, incluso lenguaje visual, porque hay movimientos que hechos de forma diferente no parecen lo mismo, o no transmiten lo mismo, agresividad... El lenguaje de la Comunidad Valenciana antaño era bastante *power move* que son movimientos especiales, como los olímpicos, gente de suelo, que hacen suelo y potros, muy perfectos, antes era esto se hace así, porque llegaba de América, que era eso, y la gente se metía en eso, entonces aquí había *power moves* muy buenos. Con los años se ha ido diversificando, porque no todo el mundo quiere hacer eso, o puede llegar a hacerlo. Cada uno tira por su propia habilidad. Hay gente que se esfuerza y sí que lo consigue, pero no queda natural. Un *bboy* valenciano no se distingue de un *bboy* madrileño, aparte de por la *crew* en la que esté, que te lo digan y sepas que es de ahí, igual por el estilo de bailar, si te mueves mucho por España al final más o menos las zonas tienen sus pequeñas cosas.

I: ¿Puedes decirme los nombres de los *bboys* o *bgirls* más conocidos nacionalmente o regionalmente y cómo empezaron a reconocerse como tales?

V: Siempre me ha llamado la atención *Bboy Thesis*, que es muy personal, es un cocktail de cosas, creo que es francés. Es un tío que lo veo y es para mí la figura, ha empezado, hace de todo, pero no hace lo que todo el mundo, además se ve que son movimientos que los pide su cuerpo, no son ensayados, no va pensando en la música, sino que deja el cuerpo y va solo, eso se nota mucho.

I: ¿Hay alguna diferencia de estilo entre las mujeres y los hombres que practican la danza urbana?

V: La mujer que quiere tener un estilo diferente, lo tiene. Está claro que las características físicas no son las mismas, pero muchas veces te sorprendes. Son diferentes porque son más elásticas, flotan más, no pesan tanto, se mueven de una manera distinta, pero hay muchas *bgirls* que bailan como un *bboy* contundentemente.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura Hip Hop?

V: El propio *Hip Hop*, si lo queremos decir. El *locking* y el *popping* están dentro de la cultura *Hip Hop*, eso fue en principio, igual que uno hacía un potro o un *power move*, todos los grupos tenían un tío que hacía *popping* o *locking*, aunque haya cierta distancia, son por supuesto de lo mismo.

I: ¿Cómo se suele empezar a bailar?

V: Hay pasos básicos, que son de abajo, son *top rocks*, *footworks*, *battle rock*, cada uno tiene sus básicos, tú puedes coger todos los básicos y ya puedes bailar, puedes crear lo que te salga a ti.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

V: Hay *bboys* que sí, que ensayan una salida entera, sin tener en cuenta la música, pero siempre se siguen unas pautas, de 4, de 8, pero es que hay que hacerlo, no se puede ser *freestyle*, tú no puedes salir y bailar lo que te nazca. Se puede, pero antes tienes que haber hecho mucha coreografía, para saber dónde está tu cuerpo en cada momento y hacia dónde vas a poder salir. Al final sí, pero al principio si no tienes mucho nivel no se puede hacer eso.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

V: Cualquiera que sea de 4, de 8 tiempos. Puede ser *funk*, *soul*, lo puedes adaptar a muchas cosas, y a cada cosa que lo adaptes vas a tener un estilo diferente.

I: ¿Cuándo vais a un campeonato cómo afrontáis las distintas músicas?

V: Al igual que en pasos de arriba, pasos de abajo, hay unos básicos. Yo llevo 5 años, pero soy muy de estilo libre y nunca me he fijado en esas cosas, aunque debería. Para cada estilo hay una forma de moverse, entonces puede salir una canción que vaya muy rápida y no puedes ir haciendo pasos cortitos, y tranquilo, y viceversa. Hay pasos básicos para todos los estilos, más o menos. Tú puedes interpretar la velocidad, el tempo, y meterlo ahí.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

V: Para mí al principio sí, ahora ya es algo que a la gente le gusta, lo siente, le atrae, le motiva, no como en sus inicios. A mí me gusta para mi propia persona, no para salir a ganar campeonatos y ser el mejor, sino porque a mí me gusta la cultura que lo rodea de respeto, motivación, compañerismo. Que otra gente sí que quiera reivindicar algo, por supuesto, pero yo no me he sentido así.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc.?

V: Para mí es ajeno, pero tiene algo que ver porque a la hora de intentar hacer eventos y fiestas, se nota, aun siendo de la asociación o llevando aquí toda la vida, no te dan una ayuda. A ese nivel sí que se nota, porque ya de por sí la economía está mal, todos estamos mal, y si queremos hacer algo y no dan ninguna ayuda, hay que apretarse y hacerlo como sea.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

V: No, y creo que la mayoría de gente que estamos aquí no nos llevamos dinero con lo que hacemos. Independientemente de que se compita y se gane, que eso es porque te lo has ganado, aquí no contratan a nadie. Tenemos algún compañero que sí que está dando clases a niños, que realmente eso es también lo que buscamos, que se expanda, porque es muy difícil atraer gente.

I: ¿Qué opinas de la enseñanza del *break* en las academias?

V: Está bien para atraer, pero esto no es un deporte, te pueden enseñar lo básico. La gracia de esto está en la calle, está en bajos de grupos, en locales de grupos, zonas como Bailén, toda la gente de Supremos, una estación de metro, es lo que hay. Y Special K también en

sus inicios en el parque de la *Sequieta*, poniendo un suelo, que haga frío, que llueva, que lo que sea.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana, como por ejemplo *Fama a Bailar*?

V: No opino nada, salió y no lo he visto. Para mí eso no vale, porque lo que buscan es explotarlo. La gente que sale de ahí o que están ahí pueden ser unas máquinas y haber acabado ahí porque su situación lo requiera o quieren estar en el mundo de la farándula, pero yo no lo veo para nada....

I: ¿Cuántos grupos sois en Valencia?

V: Supremos, United Grow, para los nombres soy malísimo. Iremos a la *jam* del 27 de diciembre en Tavernes, y el día 30 hacen una competición en Alboraya o Picassent, que es al aire libre, vamos a sufrir, que no te dejen un sitio para hacer una simple competición, que no vas a romper nada, tener que hacerlo en la calle con un frío curioso.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°7 (28 de enero de 2017)

I: Hola, Buenos Días, ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

A: Me llamo Adrián Collado Pelagos, mi nombre artístico es Drinaz.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

A: Empecé hace seis años, conocí a un chaval que tiene raíces en Inglaterra y EE.UU., entonces estaba muy pegado al *Hip Hop*. Yo hacía tiempo que vi el baile de *break*, y le vi bailar a él, también vi en *Fama* lo que era el *Breakdance* y me gustó mucho, pero no sabía dónde aprenderlo. Intenté aprenderlo con un amigo y al final vi a este chaval bailando en la calle, que es donde se hace esto, y le pregunté: “oye, ¿cómo puedo aprender a bailar?”, y me dijo que empezara con unos pasos muy básicos en el *break*, y poco a poco le fui viendo y conociendo, al final quedamos a entrenar, y pasó de ser algo que me gustaba, a algo que me apasionaba. Yo iba continuamente a entrenar, incluso había citas que anulaba por ir a entrenar y a pasarlo bien bailando. Entonces lo que yo hago básicamente es mi forma de vida, y me dedico con mi grupo a llevarlo lo más alto que podemos, intentar educar a la gente de en qué consiste esto, esforzarme al máximo lo que pueda. Es mi forma de vida y mi pasión.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

A: Sí. Hay gente que cuando es joven tiene malas influencias y acaba teniendo un tipo de vida que no es sano, por ejemplo, ir al parque a fumar marihuana o robar. Yo cuando

empecé hace seis años, no tenía nada que hacer. Lo único que hacía era estudiar y jugar a la consola en mi casa, no encontraba nada que me llenara, y cuando conocí esto me pareció la leche. A medida que fui conociéndolo, me llenaba cada vez más, hasta el punto en que me daba un sentido, tener algo que seguir, algo en qué creer. El *Hip Hop* me ha ayudado a creer más en mí mismo, porque yo era un patoso bailando y con esfuerzo he conseguido respeto haciendo lo que me gusta, sin buscarlo siquiera, y me está otorgando muchos valores importantes en mi vida y yo creo que debería intentar hacer lo que el *Hip Hop* ha hecho conmigo, hacerlo yo por con los demás.

I: ¿Cómo definirías esta cultura?

A: Esta cultura para mi moralmente la forma más correcta de vivir en paz, porque tiene un lema que es paz, unión, amor y pasarlo bien, y con todo lo que pasa ahí fuera, hay mucha falta de respeto, la gente se interesa más en sí misma que en compartir. El *Hip Hop* es el movimiento cultural que te lleva a una forma de vida completamente sana y artísticamente muy buena.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

A: Sí, se diferencia un poco, pero profundizando más en el estilo del *break*, en el estilo de las personas, porque realmente aquí ha habido gente que lleva mucho tiempo bailando, y de la gente *old school* de cuando empezó el baile en España no queda casi nadie. La danza en la Comunidad Valenciana está creciendo, sobre todo en las nuevas generaciones, pero la gente se nutre más de intentar ganar que de intentar disfrutar de esto. Y realmente la forma de cómo se creó esto no era con ese fin, de ser el mejor ganando a todo el mundo, sino superarte a ti mismo y disfrutar. Aquí la gente en lugar de disfrutar se olvida, aquí he notado que cuando haces un corro la gente sale a mostrar lo mejor que tiene, en lugar de pasarlo bien con la música. Pero va por buen camino, poco a poco va a ir cogiendo buen camino.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

A: En la *old School* está el principal que es el *breakdance*, luego fue el *popping*, el *locking*, el *Hip Hop old school* y el *up rocking*, que es algo muy básico, es simular una batalla entre dos, nació del *break* porque son pasos de arriba, del *top rock*, pero imitando una pelea, porque en aquella época el *Hip Hop* ayudaba a que no hubiera violencia, aun así había gente agresiva pero en vez de canalizar esa energía en pegarse, pueden hacerlo artísticamente sin pegarse y con todo el respeto del mundo. La *new school* tiene el

house...la música disco de Nueva York evolucionó e hicieron un estilo que se llama *house*.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

A: Improvisación. Para aprenderlo evidentemente tienes que tener unos pasos, unas bases, puedes aprenderlo coreográficamente para empezar. Pero como patrón básico, algo esencial, un *bboy* y una *bgirl* es improvisación.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

A: Yo empecé con lo que es el *break beat*, que son cortes de la música *funk*, y música *jazz*, me cuesta un poco más. He probado con todo: *rap*, *Hip Hop*, algo más electrónico.

I: ¿Cuál es tu proceso de creación cuando estás bailando? ¿Sigues algún patrón de algún compañero?

A: Depende, hay dos, hay uno que es lo natural, y otro que es consciente. El natural es simplemente dejarte llevar. El problema de eso es que cuando tú creas dejándote llevar, haces un paso que como ha sido inconsciente, no sabes lo que has hecho, e intentas hacerlo otra vez y a veces no sale igual. Y otras formas es simplemente cuando yo creo, ya son conceptos, ya es hacer simetrías con las piernas, hacer figuras, e intentar sentirte en una ambientación, como que estás en el mar, en tierras áridas. Depende también de la canción. En el grupo este, como hay tanta gente que habla con tantas personas, se transmiten conocimientos. El chico que ha sido entrevistado antes, por ejemplo, fue a un evento en Granada y le dijeron un par de conceptos, como el de la ambientación, y aquí cuando entrenamos todos juntos, como es la cultura del compartir, lo pusimos en práctica. Hay gente que tiene un nivel artístico que lo puede hacer bien, pero hay gente que no, pero igualmente se expone, y si te sirve genial. Esas ambientaciones se utilizan tanto para el *popping* como para el *break*.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

A: Sí, realmente en general, por desgracia, en el país las cosas no van del todo bien. Yo no he tenido realmente una vida difícil, simplemente no he sabido algo qué seguir o en qué creer, entonces yo cuando bailo intento sacar mi forma de ser. Que reivindique algo depende de si vamos a algún tipo de evento solidario. Pienso que es una forma de ayudar a la gente a que luche por sus derechos. Por ejemplo, hemos bailado para Amnistía Internacional, está todo relacionado con los derechos sociales de la gente de otros países. Y defendemos eso. Yo cuando bailo expreso mi forma de ser y puedo transmitir a la gente

que esto es una cosa sana, que no es simplemente tirarse al suelo, sino que es algo que merece la pena hacer.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena?

A: Es ajeno, porque yo antes de la crisis ya estuve bailando, y después de la crisis he seguido bailando de la misma forma, no me ha afectado nada, simplemente que me ha costado buscarme la vida. Hay sitios que la crisis sí que ha afectado e incluso gente que no tiene nada en otros países, intentan hacer algo y esto les llena, sienten que pueden pertenecer a algo. Pero a mí no me afectó.

I: ¿Entonces para ti el concepto de crisis lo entiendes como algo económico? ¿Crees que hay crisis cultural?

A: Ah eso es otra cosa, la sociedad tienen una idea muy errónea de lo que es el *Hip Hop*, piensan que los raperos son gente que dice palabrotas y misóginos. Los raperos cuando empezaron a hacer esto, dejaban mensajes positivos. Lo que pasa es que las cosas se han ido desviando, y las modas han hecho que las cosas se desvíen aún más y sea todo muy comercial. Igual que con el baile, con el *Dj*, hay *Dj's* que en la discoteca ponen lo que les da la gana sólo para mostrar sus habilidades, pero no se centran en lo que quiere la gente.

I: ¿La cultura *Hip Hop* y la danza urbana también es hacer feliz a los que te rodean?

A: Sí, totalmente, es una herramienta muy útil para ello.

I: ¿Os ganáis la vida con esto?

A: Eso intentamos. Es difícil porque las cosas no están para tirar cohetes, porque no está reconocido oficialmente. Puedes dar clases, pero tienes que matarte, intentar que te llamen, la gente luego no lo entiende, porque dicen que pensaban que el *break* era otra cosa. Es muy difícil.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana, como por ejemplo *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

A: En principio tengo una opinión genial sobre el programa *Fama*, porque me ayudó a conocer más el baile. Cuando salía el *breakdance* me encantaba, a mí eso me llegó y fue lo que me hizo arrancar. A la larga me di cuenta de que fue un arma de doble filo, porque te ayuda a conocer más el baile, pero hizo que se valorara menos, porque se expandió tanto, que en todas partes había *funky*, *break*, *Hip Hop*, lo que salía en aquel programa. En algunos estilos seguramente habrían acertado, pero en otros no, como el *Hip Hop*. Digamos que, hablando claro, se ha prostituido, lo han utilizado para hacer de todo, para salir, hacer un espectáculo y que te paguen cuatro pelas y ya está, porque todo el mundo

hace *break*, pero no tienen ni idea. Entonces sirvió para darse a conocer, pero se explotó tanto, que al final ha perdido valor.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°8 (28 de enero de 2017)

I: Hola, Buenos Días. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

F: Mi nombre es Francisco Iván Garofalo, mi AKA es Fry.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

F: El estilo en que me baso es popping, pero es una cosa muy abierta, la imaginación y el poder de creación que tiene el *popping* me encanta, encuentro en el baile esa libertad que busco.

I: ¿Te consideras parte de la cultura Hip Hop? ¿Pintas, bailas o rapeas?

F: Sin duda. Sólo bailo. El *Hip Hop* es que te sientes identificado con eso, y me siento igual que si pintase o rapease al escucharlo.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

F: Sin darme cuenta, en 2005 mi hermano escuchaba *rap*. El primer tema que escuché *Palabras* de Nach, un temazo que estaba de moda, y sin quererlo ahí estaba haciendo *Hip Hop*, sin saberlo. Luego ya en el 2010 ya supe más cómo funcionaba y lo que era el baile en sí. Pertenecer a esta cultura no lo eliges, te sientes identificado con eso y lo sigues, no he cambiado nada de mi día a día.

I: ¿Cómo definirías esta cultura Hip Hop?

F: Libertad. Prefiero llamarlo cultura *Hip Hop*, sin duda.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

F: No lo sé. Yo creo que en lo que a mí respecta en *popping* y lo que yo sé, es tan abierto que a cada persona nos distingue algo. No te puedo decir que en Valencia nos representa algo, cada persona de cada sitio que vayas va a tener algo que le represente y algo distinto a los demás.

I: ¿Quiénes son tus referentes más conocidos, nacionales o regionales?

F: Nacionales Inox, de Alicante, y Limbui a nivel mundial.

I: ¿Hay alguna diferencia de estilo entre las mujeres y los hombres que practican la danza urbana?

F: No, yo creo que no, es tan amplio lo que tú quieras transmitir, que el género o la forma en que lo hagas no tiene diferencia.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

F: El *breakdance*. Todo lo demás no. Es un debate importante. Mucha gente dice que el *Hip Hop* en realidad es lo que tú quieras transmitir. Si me preguntas a mí particularmente, cualquier cosa que tú hagas tiene *Hip Hop*. Si yo hago *popping*, que puede estar o no dentro, si yo lo hago con ese pensamiento será *Hip Hop*. Cualquier cosa que yo haga con esa idea es *Hip Hop*. Con el pensamiento de representar artísticamente cualquier cosa que has traído de tu vida. Es como una fuerza, representando los valores de respeto, los de la cultura, pasarlo bien, la paz, cualquier valor que te represente como persona es *Hip Hop*. El hecho de que tu baile esté dentro o no del *Hip Hop*, depende de cómo lo enfoques tú.

I: ¿Cómo se suele empezar a bailar?

F: Viendo a alguien en directo.

I: ¿A quién viste tú?

F: Yo vivo en un pueblecito de Valencia (La Eliana) y por casualidad se mudó un chico estadounidense, se llama Timmy, lo vi y me enamoré. No tuve ningún temor a que me dijese que no, le pregunté y me dijo que al día siguiente me entrenaba. Y así poquito a poco nos fuimos conociendo. Fue una cosa de verlo y saber que tenía que hacer eso.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

F: Yo creo que el *Hip Hop* es muy abierto, hay gente que hace coreografías, hay gente que critica eso ya que no tienen esa alma de *Hip Hop* del *freestyle*, pero también es verdad que cuando haces coreografías tú le puedes dar esa sensación de *Hip Hop*, aunque los pasos no sean tuyos. El *freestyle* y la coreografía valen por igual.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

F: Depende de lo que quiera entrenar. Para el *popping* los temas de *funk* están muy bien. Cuando estoy en temas de creación, me pongo música de todo tipo, instrumentales, naturales, cualquier otra música que me pueda inspirar. No tengo un patrón de música.

I: ¿Qué diferencia hay para ti entre el funky y la danza urbana?

F: El estilo, el estilo *Hip Hop* es más de calle, el *funk* no es tan de calle.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

F: En mi caso no. Es algo muy personal, muy interiorizado, no quiero que nadie vea una crítica social en mi baile. En mi baile reivindico la libertad.

I: ¿Qué quieres conseguir con tu obra?

F: El hecho de sentirme libre, tener mi espacio, no estar atado a nada en ningún momento, no depender de nadie ni de nada, quitarme todas las cargas que tengo y ser libre.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena?

F: Para mí es ajeno.

I: ¿Dónde bailáis?

F: El entrenamiento lo separo en dos aspectos. Uno técnico, que puede ser en gimnasios, frente a espejos, que entrenamos todas las semanas. Luego hacemos otros semanales abiertos, que básicamente es lo mismo, pero la creación de movimientos es en mi habitación con la luz apagada, otro ambiente, te dejas fluir mejor. No es lo mismo cuando voy a hacer técnica que cuando voy a experimentar. Hay muchas técnicas a la hora de la creación, yo me baso mucho en la ambientación. Haciendo *wave*, el *wave* es hacer olas en el *popping*, hay gente que hace una *wave* y solo ve una *wave*, yo veo que son dos olas que se pueden juntar en un momento dado, que va a hacer una cascada, que al volver se secan y hacen *strutting*. Profundizo más en la ambientación que en el propio paso.

I: ¿Qué habéis conseguido con vuestro grupo?

F: El apoyo de gente, que es fundamental. Al final es un baile social, si otra persona apoya lo que haces tiene mucha más fuerza, cobra algún sentido.

I: ¿Os ganáis la vida con esto?

F: Yo particularmente no, pero tampoco es una cosa que busque. La libertad no tiene precio bailando. El tema económico es algo que ya vendrá. El *Hip Hop* es así, teniendo unas bases fuertes, lo que tenga que salir saldrá.

I: ¿Esto te ha ayudado en tu vida personal? ¿A qué nivel?

F: Sin duda. Estaba en una situación personal muy complicada. Yo era deportista de élite y tenía una vida muy estricta, con un entrenamiento muy marcado, con una planificación a un nivel muy grande, y esa libertad que no tenía la encontré en el baile.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

F: Vi *Fama a bailar*, lo que opino es que tuvo su doble filo, por un lado, aportó que la gente conociera los bailes urbanos, tenía un mensaje de baile bueno, pero por otro lado faltaba la realidad, la verdad del baile.

I: ¿Has notado algún cambio en cuanto a gente que quiere aprender las danzas urbanas desde la retransmisión de este programa?

F: Sin duda, las academias tuvieron un boom tremendo. Hoy tenemos muchísimas academias en Valencia y es gracias a *Fama*. Me parece muy positivo todo lo que sea aportar, ya que la gente ha tenido más curiosidad. Mucha gente que vas a entrevistar ha estado en academias previamente, no se han entrenado en la calle, y gracias a eso lo han podido conocer. El hecho de tener más amplitud de gente que pueda conocer el baile es estupendo.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°9 (28 de diciembre de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Nadia. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

N: Nadia, mi nombre artístico es “Nad ya”.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

N: Soy una persona muy extrovertida, me gusta mucho relacionarme con la gente. Yo me dedico a bailar, he hecho diversos trabajos porque por desgracia el mundo del baile no es tan afortunado como nos gustaría, de poder tener oportunidades. Tienes que trabajar mucho para poder conseguirlo. Pero bueno por eso me gusta esta cultura, la cultura *Hip Hop*, porque siempre ha reflejado su lema, refleja de por sí la unión “*peace, love, unity and having fun*”(paz, amor, unidad, pasarlo bien y disfrutar juntos). Es lo que más me gusta, el hecho de juntarnos un día, bailar y compartir todo lo que sabemos, todos nuestros conocimientos, ponernos a prueba y aprender unos de los otros. Por eso me encanta esta cultura. También es verdad que antes de esto he hecho diversos estilos de danza.

I: ¿Qué estilos de danza?

N: Yo empecé en academia, a modo de coreografía, porque yo solo sabía que quería bailar, desde los 14 años, y mis padres no me daban esa oportunidad. Luego me metí en un grado superior, he tenido diversos estudios, y como iba por las tardes tampoco podía ir a academia. Y cuando hice los 18 años decidí que antes de estudiar prefería apuntarme a una academia, porque era la única forma en la que podía aprender y meterme en el mundo de la danza. Me metí en el mundo de la danza de esa forma, y cuando llevaba unos meses conocí amigas que me hablaron sobre el *freestyle*. Yo no lo conocía, yo no sabía que era más importante que la coreografía. Porque una coreografía es algo preparado, cuando en realidad un bailarín tiene que saber bailar conforme le ponen música, sino no eres un bailarín. No digo que la coreografía sea algo fácil y no necesario, está bien, pero la base

siempre es un *freestyle*. Al principio el *freestyle* me daba mucha vergüenza, tenía pánico escénico, era muy insegura. Empecé a bajarme a entrenar con mis amigas, yo las miraba y no sabía por dónde empezar, y hasta día de hoy, llevo cuatro años bailando. Desde que llevaba un año y medio o dos años, empecé con el *freestyle*, llevo más tiempo con *freestyle* que con coreografía. Pero desde que entré en la academia he tocado toda clase de estilos: *Sexy style, dancehall, afrohouse, house, locking, popping, clásico y contemporáneo* también he hecho, aunque no es mi fuerte. Luego ya me puse con el *freestyle*, y hace un año y pico iniciamos el grupo, de Let's grow.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

N: No se diferencia, creo que desde que hemos aparecido, hay mucha más de la que había antes. Me explico, a día de hoy por desgracia no hay danza urbana a nivel de, tú ves cómo comenzó todo en Nueva York, cómo empezaron las fiestas, esa unión de danza urbana y Hip Hop de cultura no la hay aquí, porque por desgracia han llegado antes las modas de coreografía, de “yo quiero hacer eso” y no ven más allá, y hacen *Hip Hop*, porque es comercial. Entonces al final lo que hay es mucha ignorancia a nivel de estilos de baile y de tener ganas de aprender. Se supone que tienen ganas de aprender, pero luego tienen ofertas de ir a clases gratuitas o pagando tres euros, que tres euros es una burla para el profesor, y aun así lo haces para que la gente tenga interés y vaya, y luego tampoco se informan, entonces al final no la veo desarrollada en ese nivel. También te digo que por suerte tenemos a varios grupos en Valencia, que por lo menos en el mundo del *b-boying* siempre lo han representado, y en eso tenemos una base más grande. De funk stylers solo estoy yo, a nivel de *Hip Hop*. De Popping hay dos personas, somos tres o cuatro *funk stylers*, no hay más.

I: ¿Estáis abiertos a que otros miembros entren en vuestro grupo?

N: Claro, la idea de esto es que entre todos crezcamos. No por eso quiere decir que todo el mundo pertenezca a este grupo, porque nosotros nos basamos en tener una responsabilidad y una personalidad que sea diferente, a nivel de demostrar que se lucha porque el grupo vaya adelante, no por posturo. Quien represente bien lo que nosotros representamos, está siempre dentro.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

N: No, cada uno tiene que experimentar con su cuerpo y descubrir hasta dónde puede llegar. Yo me he documentado muchísimo, y lo que me queda por documentarme, de

documentales de la vieja escuela, ver a la gente en la calle con un cartón bailando con un corro de gente, cuando uno no sabía ni el movimiento que era, pero él experimentaba, y a partir de ahí nacían todas las raíces. Para mí la danza urbana es improvisación, hasta dónde tú puedes llegar. Entonces que tú juegues con eso y llegues a rutinas o combos, sí. Luego a la hora de hacer una clase yo puedo improvisar y montar algo para que los alumnos lleguen de aquí a aquí, y puedan jugar con eso, entonces puedes hacer una rutina. Pero la coreografía es algo a parte.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

N: Temas muy *old school*, *Hip Hop*. También utilizo instrumentales de *Hip Hop*, en competición se oyen más. A nivel de mis clases de *freestyle* intento poner *old school* y a la vez cosas que me permitan jugar.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

N: Sí, la libertad, la libertad de expresión. He visto muchas cosas en documentales, canciones a nivel de rebelión contra la policía, por esclavitud con la gente negra, al final te das cuenta de que era la forma de expresar lo que no le permitían expresar en la calle. Entonces era una forma de rebelarse y conseguir una mayoría para llegar a un fin mejor. Siempre lo veré como una forma de expresión, para sacar lo que sientes y liberarte de tus cosas. Yo reivindico que la unión hace siempre la fuerza. Muchas veces creemos que tenemos enemigos, pero los enemigos los hacen los de arriba, por desgracia nos toman el pelo y las cosas acaban siendo como no tendrían de ser, porque te hacen creer muchas cosas que no son. También intento reivindicar que, si quieres algo, lo puedes conseguir. Yo empecé de la nada y no me esperaba poder tener un grupo de baile, lo veía imposible.

I: ¿Qué quieres conseguir con tu obra?

N: A fin personal, he tenido suerte de participar en diferentes shows, en el circo de Navidad haciendo un musical bailando coreografía, he tenido diferentes espectáculos donde poder estar, entonces me gusta ver hasta qué punto puedo llegar a probar todo tipo de escenarios. Y en el mundo del *freestyle* quiero llegar a lo más incómodo que pueda estar, posiciones que me hagan de verdad expresar y sentir todo lo que yo sé que llevo dentro, que a día de hoy, porque me falta aún tiempo y experiencia, no puedo sacarlo al 150%. Y a nivel general, que quede reflejado que aquí siempre ha habido alguien intentando promover esto y llevarlo más allá, porque en el mundo coreográfico sí que hay vieja escuela, pero en el *Hip Hop* no hay nadie de la vieja escuela, *popping* sí que hay un *popper*, pero ya está inactivo y tampoco se lo ha tomado muy en serio.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc.?

N: Forma parte, sobre todo porque a la hora de tratarnos como artistas, no nos valoran. Valoran más el poder adquisitivo. Ofrecen trabajos que tardan en pagarte o que quieren que empieces a trabajar gratis. Cuando no tienes fines económicos suficientes para poder llegar a más sitios, tienes que hacer lo que me tocó hacer a mí, que estuve trabajando seis meses en un restaurante del puerto de Valencia diez horas diarias. Al final es ahorrar para viajar, ir a Nueva York a aprender y seguir formándote y no parar nunca. Es un ciclo que es siempre igual, en el que tienes épocas mejores, épocas que me he tirado tres meses trabajando en el circo y ganando un dinero, y otras épocas que estás tres meses dando tres clases y poca cosa.

I: ¿Dónde bailáis?

N: Intentamos variar, porque lo que no queremos es que sea algo rutinario y cerrado, siempre intentamos abrirnos tanto con las personas, como en los sitios. Bailamos muchas veces en el puerto de Valencia, también en High Cube que está enfrente, que el suelo está bastante bien. También en la sala de un compañero, Javi, que sus padres tienen un gimnasio y nos permiten allí muchas veces. Y también hemos intentado hacer siempre contacto con asociaciones, para que, igual que nosotros les ayudamos a ellos, ellos ayudarnos a nosotros, a promocionar el sitio, entonces a la vez ellos nos ceden el sitio y nos permiten estar allí una mañana, hacer reunión, entrenar, comida, etc.

I: ¿Os ganáis la vida con esto?

N: Hoy por hoy he necesitado pluses para poder estar haciendo ahora lo que quiero, pero sí que es verdad que yo creo que sí que puedo ganarme la vida con esto, porque si no lo crees nunca llega. Nosotros llevamos solamente un año y medio y hemos tenido muchísimas propuestas, y tenemos muchos planes a corto y largo plazo, que nos están haciendo ver que esto va para adelante, que si seguimos así va a haber trabajo para todos. Si yo sigo también formándome como estoy haciendo en otras técnicas, en acrobacias, estoy intentando formarme en lo más que pueda porque todo es una inspiración para luego poder expresar lo mejor de mí, todo eso te abre puertas, vas a castings y tienes más oportunidades. Al final es un ciclo, te das cuenta de que tienes que hacer esto para que te salgan más cosas, tienes que hacer cosas gratis para que luego cuenten contigo, tienes que

gastarte dinero que no te viene bien para formarte, para poder llegar a donde quieras llegar.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana, como por ejemplo *Fama a Bailar*?

N: Opino que ha hecho mucho daño, sobre todo en esta ciudad. Yo empecé en la academia de Sergio Alcover a bailar, y claro yo ignorante de danza, cuando empecé yo no sabía nada, me apunté porque quería aprender, pensaba que estaba en el mejor sitio para hacerlo, pero claro, según a qué nivel. Yo no digo que sean malos, a nivel coreográfico tienen mucha gente con mucho talento, pero como la mayoría de las academias de este mundo, ignorantes a modo de venderte una moto, de decirte “esto es *Hip Hop*”, le ponen el nombre que quieren y a ver cómo lo venden mejor. Al final te das cuenta de que no quieres estar en una academia, sino en la calle con una persona que sea fundadora y te diga cómo se hace, para aprender cómo ha nacido, no cómo te lo pintan para que quede más bonito. Pienso y espero que no hagan ningún programa más así.

I: ¿Has notado algún cambio desde su retransmisión, en cuanto a que hay más gente que quiere más ganas de aprender a bailar?

N: Sí, pero solo a nivel coreográfico. No tienen interés en la cultura.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°10 (30 de enero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes David. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

D: Yo soy David, y mi nombre artístico es *Bboy* Albóndez.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

D: Ahora estoy bailando en un grupo que es *Let's Grow*, que es una asociación cultural. He estado lesionado dos años, y ahora estoy empezando otra vez a remontar. Solo entreno con el grupo los sábados, pero entre semana entreno uno de los estilos, que es el *popping* con Fry, vamos dos días a la semana y hacemos todas las técnicas. Vamos a un gimnasio de Paterna. Llevo bailando muchos años, bailes relacionados con la cultura *Hip Hop* llevo desde el 98. Antes de estar en *Let's Grow*, estuve en la primera época que estuve bailando *break* estuve en Súbitos, que participamos en la primera BOTY [Battle of The Year Reunion] que se hizo en España en el año 2000. Después me pasé a los grupos de new style o danza urbana, y estuve bailando en *Circus Dance*, en el que ganamos varios campeonatos, uno de ellos en España. Luego estuve en *Undercloud*, que también ganamos varias veces los campeonatos de aquí de Valencia. Luego estuve en *New Team*,

que también estuvimos en el *Reat*, que tuvimos el tercer premio. Y después me metí en Atomic Soul, que es un grupo de *breakdance*, volví otra vez al *break*. Y ahora en Let's Grow. Los estilos que más domino son el *popping* y el *locking*.

I: ¿Te consideras parte de la cultura Hip Hop? ¿Pintas, bailas o rapeas?

D: Sí. Creo que, por experiencia, sobre todo, tengo mucho que aportar, y también porque a la hora de vivir, trabajo en un cole y el tema del respeto lo llevo hasta enseñando. No pinto ni rapeo, ahora llevo un año dedicándome al *Djing*, al tema de la música.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

D: Yo era muy pequeñito, tenía diez años, era por el 84. Vi una película, la de *breakdance*, que fue la más comercial que sacaron, vi ahí bailar a Ozono y a Turbina, y a partir de ahí. Me llamaba la atención los movimientos que hacían en el tema del baile y una vez empecé con el baile empecé a buscar de dónde venía, y ver todos los valores que tenía y cada vez me gustaba más, tanto lo que era ver cómo pintaban, el tema de las bandas, de las *crews*, el que cada *crew* tenga su zona y había que respetarla. Cuando te metes te van enganchando todos los elementos.

I: ¿Cómo definirías esta cultura Hip Hop?

D: La cultura de la rebeldía, de no quedarse callado. Prefiero llamarlo cultura.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

D: Con mucha confusión, todavía hay mucho que enseñar de cultura, todavía hay mucha gente que intenta engañar. El estilo urbano de la Comunidad Valenciana ahora se empieza a diferenciar más, ahora la gente ya sabe más.

I: ¿Puedes decirme los nombres de los *bboys* o *bgirls* más conocidos nacionalmente o regionalmente y cómo empezaron a reconocerse como tales?

D: Sobre todo Storm de Alemania, y casi todos los *bboys* que vienen de la calle de Estados Unidos. Destacaría también la forma agresiva de bailar de Francia y la disciplina de Corea.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura Hip Hop?

D: El *popping*, *locking*, *breakdance* sobre todo, a partir de ahí como referencia a partir de los 90 el *hype*, y todas las mezclas que se puedan hacer, siempre que se sepa que se está haciendo mezcla, que no haya confusiones.

I: ¿Cómo se suele empezar a bailar?

D: Lo primero es acercarte a alguien que esté bailando y preguntarle cómo lo hace.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

D: Se centra en la improvisación, pero las academias se centran en el patrón coreográfico. Hay que tener en cuenta siempre que cuando uno empieza, debe empezar siempre copiando patrones, y a partir de ahí ya tienes que empezar a improvisar.

I: ¿Cuál es tu proceso de creación? ¿En qué te inspiras?

D: Yo normalmente con la gente que bailo, son los que más me inspiran. Es muy recomendable ver vídeos para ver a gente y ver dónde está el tope, y ves tus posibilidades de hasta dónde puedes llegar. A partir de ahí, hay que escuchar música, que la música te diga lo que vas a hacer, y tú interpretar la música. No puedes hacer *popping* con Beyoncé, nunca me lo había planteado, pero bueno si a alguien le genera hacer *popping* con Beyoncé que lo haga, si lo hace de maravilla, “chapó”. Pero hay que intentar interpretar la música con la danza que tú hagas.

I: ¿Piensas en algo en concreto cuando bailas?

D: Cuando estoy entrenando *popping* pienso en cosas fuertes, en algo muy duro, para sacar la agresividad para poder marcar mejor los *pops*. Cuando estoy haciendo *locking* es al contrario, intento pensar en fiesta, la música *funk* del *locking* es más de fiesta, entonces pienso en que me lo estoy pasando bien. Y cuando estoy haciendo *break* sobre todo es intentar desafiarme a mí mismo contra el suelo, es una batalla entre el suelo y yo, a ver quién gana de los dos.

I: Para ti el tema del carácter en la danza urbana, ¿cómo lo transmites?

D: Para hacer bien la danza urbana, se necesita hacer movimientos muy agresivos, pero una vez ya tienes el movimiento, tú no puedes bailar agresivo todo el rato, sería una equivocación, te verían como alguien que está enfadado. Hay partes de la danza, que una vez tú ya tienes los movimientos cogidos, ya tienes que saber estar relajado y poderlos hacer. En ese momento se puede decir que ya lo empiezas a controlar. Luego habrá partes más agresivas, parte más melódica, que se llama “suave”. Pero tienes que saber primero que danza urbana son movimientos muy agresivos todo el rato, para poder empezar hay que cambiar el movimiento.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

D: Normalmente para el *popping* bases electrónicas muy marcadas. La *old school* del *popping* cuando se empezó tenía unas bases que se llamaban Miami bass, a partir de ahí se empezó a evolucionar, ahora se baila con música que tiene muchos sonidos, para intentar imitarlos, música *trump*, que hace ruidos raros, entonces al hacer *popping*

intentamos imitar ese tipo de ruidos. Cuando hago *locking*, el *locking* está muy claro, aunque hay una tendencia al *funky house*, que está muy bien, porque mezcla las melodías de antes más antiguas del *funk* con base *house*. Pero el *funk* de los 70 para el *locking* es lo que se baila. Con *break* hay muchas, también música funk muy buena, pero también existe el *break beat*, que salió después, que tiene el ritmo más marcado, y al marcarte más te obligas a ser más agresivo.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

D: Yo cuando bailo lo que hago es sacar muchas cosas que llevo dentro, sirve mucho para eso. De hecho, yo creo que la mayoría de la gente empieza a bailar porque le ha pasado algo grave y lo quiere soltar. Mi caso fue, a mi me gustaba de pequeño, luego cambias a otras cosas por el tema de las modas y tal, pero luego volví a engancharme otra vez a principios de los 90. Luego tuve un tema de novias y lo primero que pensé fue en qué me gustaba hacer, y me fui a la calle a bailar.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

D: La crisis social sí, sobre todo en el tema educativo, ya no hay tanta educación como antes, parece que todo vale. La gente habla contigo y no muestra respeto, ya no se ve el compañerismo, y bailando se hace mucho compañerismo.

I: David tú eres maestro, ¿introduces a tus alumnos en la cultura *Hip Hop*, en el concepto de respeto y hermandad?

D: La he introducido varias veces para que ellos investiguen. Yo puedo decir que la cultura está, que yo formo parte de ella, que bailo en un grupo, y que ellos descubran. Como modelo y como ejemplo sí, lo he puesto varias veces. Luego a partir de ahí que ellos decidan, que ellos busquen.

I: ¿Qué habéis conseguido con vuestro grupo?

D: Por ahora que gente de fuera se haya comunicado con nosotros, de la cultura, no pensábamos que se iba a comunicar nadie, ni gente tan importante de la cultura. Ellos ven cosas que publicamos, vídeos que hacemos, y se sienten identificados. E intentar aclarar un poco el tema de la historia, intentar clarificarlo un poco más dentro de nuestra cultura.

I: ¿Os ganáis la vida con esto?

D: No, lo veo muy complicado. Yo animo a todo el mundo que le guste mucho que lo intente.

I: ¿Qué opinas de la gente que solo piensa en ir a un campeonato y ganar?

D: Que con entrenamiento lo ganará, pero que al final no se van a sentir bien. Es algo momentáneo. A mí me ha dado más satisfacción aprender pasos que ganar campeonatos.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

D: El programa de *Fama*, la intención era buena, era acercar la danza urbana a la tele, en el momento que se hizo estaba muy olvidada. El problema que tuvo *Fama* es que hicieron que la confusión se hiciera más grande. Había buenos profesionales, pero deberían haber cogido en mi opinión gente más de la verdadera cultura urbana. Los programas que fueron después, los del talento y tal, me parecen muy bien, pero sí que me gustaría que, si saliera algún grupo de gente, que ya he visto algunos, que la gente le pregunte, el jurado les preguntara, qué es lo que hacen exactamente, y que pudieran responder. A mí me da mucha lástima cuando veo un grupo de niños pequeños que salen a bailar, y les hacen preguntas que no son las correctas, debería salir el coreógrafo y contestarlas, o haberles dicho a los niños lo que están bailando. Mucho problema hay con el tema de competir, y estos programas están hechos para competir.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

D: Por supuesto, se vende y las academias lo venden muy bien. Es algo que no me gusta. Yo he trabajado en academia, no voy a negarlo, he intentado siempre que he trabajado en academia, ir al origen, cuando hago un paso decirles lo que es. Es más, también estuve trabajando en la escuela para formar a monitores de *Hip Hop*, *Cim*. Yo cuando iba a trabajar daba la clase y les decía a los alumnos cómo había hecho la clase, por qué había puesto esa música y no otra, por qué aquí he girado a la derecha y no me he tirado al suelo. Yo entiendo que las academias quieren vender y que el que trabaja allí tiene que cobrar.

I: ¿Entiendes una danza urbana para niños?

D: Claro que puede ser para niños, siempre y cuando pongas una buena base, que entiendan lo que están haciendo.

I: ¿Estás de acuerdo con que la danza urbana se suba a un teatro?

D: Que se suba aun teatro vale, que lo vean, perfecto, pero que una persona se apunte en un sitio para bailar y tenga que subir a un teatro porque sí, no. Se debería practicar en la calle. La academia tiene cosas buenas, tienes un espejo, tienes un buen suelo, eso es fenomenal, tienes compañeros al lado, tienes un profesor, pero luego tienes que saber qué bailar tú, salir tú, el baile es el suelo de la calle.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°11 (1 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Raúl. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

R: Me llamo Raúl, y mi nombre artístico es *Bboy Foves*.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

R: Estoy haciendo *b-boying*, bailando desde el 93 y hasta el momento.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

R: Sí, yo creo que sí. He pintado, he rapeado en su día, pero me quedé al final con el *b-boying*.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

R: Empecé por una película que se llama *Beat Street*. Pero en verdad donde empecé fue patinando escuchando música *rap*. Y a partir de ahí empecé a conocer más el tema de baile. Esto a los 13 años. Empecé por el simple hecho de vacilar en la discoteca, yo era muy ignorante en esa época, y empecé así vacilando en la discoteca, aprendí un par de movimientos. Pero cuando empecé a interesarme en el tema del *b-boying*, en el 95 o por ahí, ahí ya estaba estudiando *bboy*, investigaba a la gente, iba a donde tenía que practicar, tenía mi rutina de entrenar, era mi forma de vida.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

R: Con ignorancia en algunos aspectos. La gente quiere ir más rápido de lo que tienen que ir. Cuando tú bailas en un corro, siempre tienes que tener respeto a la gente mayor, tienes que respetar el corro en el sentido de, si estás sudando mucho, no te tires en el suelo, tráete 3 o 4 camisetas, son tonterías, pero son cosas que tienes que aprender. Y luego también la actitud, cuando estás batallando con otra persona, tienes que estar metido en el baile, no puedes faltar el respeto, insultar, ponerte uno cara con cara, eso ya no es baile. En la actualidad eso se ve, porque los niños con poca información, la mueven y ven uno mayor en *BC One*, que están todo el rato vacilándose, hay un respeto solo con la

información que te están enseñando. Con solo un gesto ya sabes que tiene 4 o 5 años bailando. Luego la postura, los gestos, eso surge en el momento, pero si tú copias ese momento que ahí por ejemplo se pedía una postura más agresiva, y tú estás copiando ese gesto en un momento que no es el indicado, ahí también estás faltando al respeto de cierta manera. Esos gestos de vacile se pueden hacer siempre, pero siempre metido en tu baile, dentro del círculo y en tu secuencia bailando, no puedes acabar de bailar y ponerte cara con cara con el otro o sacando pecho. Eso sobra.

I: ¿Eres profesor de *b-boying*?

R: Sí, en la C/ Carteros, en Fit and Center se llama, tengo grupito de 14 o 15 niños de entre 10 y 15 años, les enseño disciplina. El problema que he tenido en mi época que cuando empecé a bailar nunca calentaba, claro con 14 años nunca me dolía el cuerpo, entonces era un conocimiento que no tenía, incluso ahora me cuesta el tema del calentamiento y de estirar cuando termino. Esos conceptos les cuesta a la gente de mi generación. Ahora intento inculcarles unas pautas, que se cuiden bien el físico. La alimentación ahora mismo no la cuido porque tengo una vida un poco complicada, porque tengo dos niñas y no paro, vengo dos o tres veces a la semana, dos o tres horitas cuando me escapo, así que lo tengo complicado para hacer una dieta e ir al gimnasio todos los días. Mi mujer hacía flamenco, pero se lo ha dejado también por lo mismo.

I: ¿Puedes decirme tus referentes dancísticos?

R: Han sido siempre de Estados Unidos, California, grupos como Stay Element, Battle Squad.

I: ¿Cómo se suele empezar a bailar? ¿Cómo empiezas a inculcarles el break a los niños a los que das clases?

R: Lo que les intento explicar en las primeras clases les hago un pequeño calentamiento, les explico lo que es el break, las pautas que tiene, de acrobacias *power move*, *footwork*, *top rocks*, luego ya variaciones *freeses*, cosas así. Eso se lo explico, pero lo que yo les hago primero son, les hago coreografías pequeñitas en tema de *top rocks*, más que nada para que ellos encuentren un ritmo con la música. Hago muchos ejercicios de música, percusión, para que conozcan el ritmo. Lo que exijo en la primera clase es que salgan al corro y hagan lo que han aprendido. Hay mucha gente que le impacta, que llevo un día bailando, no sé hacer nada, no quiero salir al corro, y yo lo que exijo es que salga, no digo que baile, que salga al corro, mire a la gente y se cruce de brazos, actitud. Así voy rompiendo el miedo escénico y luego ya poco a poco.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

R: Yo pienso que el *bboy* lo inventaron niños, yo creo que no tenemos que poner barreras. Sí que es verdad que hay unas bases, un conocimiento de gente que haya empezado, pero esa gente que empezó también eran niños cuando empezaron, o sea que yo pienso que tenemos que aprender de los pequeños también, no sólo que nos hagan caso, porque hay valores que también se pueden confundir. Lo que pasa es que sí que es verdad que los mayores tenemos más tiempo recorrido y más o menos sabemos lo que es o lo que no puede ser. Que sea siempre con la base de *bboy*, tú puedes salir y pillar movimientos de capoeira, movimientos de lo que quieras, pero tienes que meterlo con base de *bboy*, porque si no...no puedes salir a un corro de *bboys*.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

R: Sobre todo *funk*, muy clásico todo, yo cuando enseñé siempre enseñé lo más clásico que puedo.

I: ¿Qué opinas de estas nuevas modas de la danza comercial?

R: Hay bailes que yo no lo entiendo, no puedo opinar porque no lo he estudiado eso y tampoco sé por qué lo hacen. Por ejemplo, el *tecktonik* lo veo demasiado rebuscado, no le veo bases limpias...A mí como me mola mucho el *bboy* pues me molan movimientos secos, energéticos, puedes meter algo más *funk*, pero yo soy más *Hip Hop*, más fuerte.

I: Hay gente que define el *b-boying* como la lucha en contra de la gravedad, ¿no?

R: Sí, nosotros teníamos antes un refrán que decía “la tierra da vueltas y nosotros damos vueltas sobre la tierra”. Pero que sí que es verdad que buscan un poquito la gravedad porque cuando el cuerpo gira no tiene tanto peso, la prueba está cuando coges a un niño por los brazos y lo levantas, pesa, pero si tú lo coges y das círculos, el *nano* llega un momento que no pesa nada. Pues nosotros buscamos eso, pero con control y práctica. Y ahí es cuando un movimiento se ve fácil e igual te ha costado seis años sacar bien ese movimiento.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

R: Yo lo que intento mostrar es sobre todo soltar la energía, pero sobre todo también la gente que me está viendo, buscarle un poco el gusto, el impactar, el sorprender, no sabría decirte bien en verdad. Suelto energía. Lo que suelo hacer en corros siempre es respetando todos los elementos que controlo. Para ganar eso es difícil porque tienes que

soltar ese material, en cambio cuando hay gente nueva, solo te bailan de arriba, te vacilan mucho, pero a la hora de la verdad tampoco te han hecho nada.

I: Haces mucho hincapié en el respeto, ¿no?

R: Sí, claro porque es muy importante. Por ejemplo, yo cuando estoy hablando con un chaval, cuando se cae no le aplaudo, yo le digo que se ha piñado porque no tiene control de ese movimiento y está yendo a lo loco sin pensar en lo que está haciendo. Pero claro, tú puedes decirlo una vez, dos veces, pero si no te hacen caso tampoco puedes estar perdiendo tu tiempo. La gente que está entrenando con nosotros que llevan dos o tres años bailando, no saben la suerte que tienen solo por ver gente que está bailando, porque yo cuando empecé solo estaba yo con otro chaval, no teníamos música ni nada.

I: ¿Dónde soléis juntaros para practicar?

R: Según, porque nos movemos ahora bastante, pero sobre todo en Bailén o aquí en Alaquás.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

R: Lo bueno que tiene la danza es que te ocupa tiempo, si te gusta te ocupa tiempo, si te ocupa tiempo, te influyes de gente que le gusta el mismo estilo de vida, entonces ya el tema drogas, por ejemplo, como que te aparta de eso, del tema de peleas en el barrio. Porque claro cualquiera que esté 24 horas en un parque hasta los 20 años se habrá pegado mínimo 15 veces en ese parque. Yo cuando era más joven, 13 años, me pegaba todos los días, en San Marcelino, allí te pegabas un día sí otro también. Cuando ya te enfocas en algo que quieres hacer es como que te vas apartando de esas cosas, eso es importante. Si tú estás dedicándote al baile ya te estás influenciando más en gente que está dedicándose, que se preocupa en su físico, que está entrenando sus 4 o 5 horas, que cuando se levanta está pensando solo en baile. Es otro concepto.

I: ¿Te dedicas a esto en exclusiva?

R: Yo sí, llevo toda la vida con esto. Soy oficial de primera en tema de aluminio, lo que pasa que llevo sin cobrar un montón de años, ya ni me acuerdo. Desde hace 10 años estoy viviendo de esto, dando clases, actuaciones, teatro, lo que pasa es que el teatro está muy mal pagado entonces lo hemos dejado un poco de lado, estamos haciendo más el tema de animación, fiestas de discotecas, tampoco es un rollo de vida que me siento identificado, pero es una cosa que estoy haciendo que más o menos me gusta. A veces las discotecas

nos contratan como actuación de *bboys*, y la “líamos”, buscamos el impacto con la gente, la gente se queda flipada y luego enseguida, como activar un poco a la gente que está un poco dormida. Pero lo que más curro hay, desgraciadamente, es rollo hacer el tonto, jugando con la peña, entreteniéndola a la gente. Me refiero, sales tiras un par de globos, bailas un poquito, pero no estás ni bailando de gogó ni bailando de *bboy*, estás rollo jugando, interpretando con la gente. Estás bailando abajo, pero en el pódium y poquito más, también me gusta porque no me esfuerzo, sé que no me puedo lesionar, es rollo muy light. En Ibiza he estado con contrato, en Pachá, pero hay algunas discotecas que no hacen contrato.

I: ¿Tú te imaginas que llegara la época en la que se paguen entradas en un teatro para ver estas danzas igual que va a ver un *ballet clásico*?

R: Es que la gente no va casi al teatro, ese es el problema, pero es más porque tampoco dan oportunidades, sobre todo a gente joven que se quiere involucrar y no les dejan. Aquí por ejemplo en el Pasaje de Alaquás sí porque es un pueblo, es más fácil conseguir salas. Pero tú lo pides en Valencia que se supone que tienes que tener más facilidades y es peor, te dan más pegadas, tienes que recoger no sé cuántas firmas. Alaquás y Mislata, sobre todo cuando hacen asociaciones intentan apoyar un poco más, sobre todo cuando vienen las votaciones, en los pueblos se lo curran bastante más.

I: ¿Algún grupo político ha querido aprovecharse de vuestra danza con fines políticos?

R: Nosotros hemos bailado para todos, el último fue el PP hace 3 o 4 años. A nosotros en verdad es dinero, nos pagan, hacemos nuestro baile, terminamos y nos vamos. Sí que creo que nos contratan para llamar la atención de la gente que está en nuestra onda.

I: ¿Tú piensas que la danza urbana ahora se está comercializando tanto que se está adulterando, está dejando de ser lo que era?

R: La gente ahora lo hacen mal, en el sentido de por ejemplo cuando dan clases, me preguntas a mí cuánto tiempo llevo bailando y yo te digo que desde el 93, preguntas a otro profesor y te dice que lleva 3 años bailando. Y dices, cómo puede ser que tú, que no sabe las experiencias que habré tenido, o igual sí porque ahora hay tanta información en internet, pero por eso mismo, como hay tanta información en internet también puede estar muy equivocado. Entonces ese ya está enseñando a unos alumnos algo que no pondría la mano en el fuego que es así, o que no está seguro, pero él salva la clase, le van pagando. Yo eso lo veo bien, veo bien que se gane la vida, pero no así. Yo, por ejemplo, cuando no sabía lo que estaba haciendo, hacía shows en la calle, me iba a Peñíscola, me iba a tal, me

dejaba la vida con mi baile. Es más, yo por ejemplo cuando he empezado a dar consejos ha sido 4 años atrás. Si tú has venido a preguntarme yo te lo he dicho, pero no he ido yo a decirte tío tienes que hacerlo así. Eso ha sido 4 o 5 años atrás, que más o menos tengo la cabeza más centrada.

I: ¿Qué consejos le darías a todas las academias que están contratando a gente con tantas lagunas y dudas?

R: Que se vean documentales. Es que ya empiezan mal en las academias, porque en las academias hay un baile *Hip Hop*. ¿Ahí qué estás enseñando *graffiti* también? Tienes un *Dj* dentro de la sala y, ¿te está enseñando? Para mí el *Hip Hop* es todo, es la cultura, es *graffiti*, el *Dj*, los *bboys*. Si tú te fijas en documentales antiguos de EE.UU., que se supone que de ahí ha salido el *Hip Hop*, todos dicen que el baile del *Hip Hop* es el *break*, pero luego ha habido muchas influencias con el *poping*, el *locking*, pero en esa época como había tanto género de gente de todos los sitios, cada uno pensaba que eso era su película, entonces tú salías en un corro de *bboys* y metías *electro*, *top rocks*, y te metías unos *footworks* y de repente hacías el robot, todo con la misma música, con la misma música has metido cuatro tipo de danzas, y eso está mal hecho. Tú te puedes expresar como quieras, pero no pienses que un *bboy* te vaya a valorar tanto.

I: ¿El *hype* para ti existe?

R: Yo empecé a bailar *hype*. Yo el tema del *hype* lo veo muy bueno para mezclar con *bboys*.

I: Es decir que el término *hype* lo reconoces, pero el término *Hip Hop* como estilo de danza no.

R: Es que el *Hip Hop* el estilo de danza es el *break*. A ti te viene un *graffitero* y le dices “¿qué estás haciendo tío?” “Estoy haciendo un *graffiti*”, “¿pero esto qué es?”. Y te dirá: “esto es *Hip Hop*”. Lo que veo es, ahora ves videoclips de gente que se supone que son *Hip Hop* y están con bailarines que ninguno hace *break*. El estilo de danza del *Hip Hop* es el *bboy*.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen Danza Urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

R: Para los *bboys* yo pienso que mal pero bien, me explico, mal porque se enfocaba algunos *bboys* como que eso era lo auténtico, y al tener el poder de la tele, que lo ve tanta gente, es difícil. Es muy importante que haya salido algo en la tele en tema de baile, porque eso enriquece a la cultura en general, academias, se mueve más la gente, eso siempre es bueno, lo que pasa es que hay cosas que no están bien enfocadas.

ENTREVISTA N°12 (01 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

M: Manuel Fornés Rubert, y mi nombre artístico es Hize o *Bboy Hize*.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

M: Yo soy *bboy*, entré en esto a través del *graffiti*. Empecé a bailar *break* en el 97, 98. He estado en activo muchos años, ahora bailo por placer, pero me he dedicado casi toda la vida al baile y he trabajado de esto.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*?

M: Sí, por el hecho de que toda mi vida he estado investigando, aprendiendo, participando de ella, aportando mi granito de arena con el *graffiti* sobre todo y con el *b-boying*. Ha sido la base de la mayoría de cosas creativas que he hecho y casi todo lo que he hecho en mi vida está relacionado con el *Hip Hop*.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

M: Yo empecé patinando. Patinaba con unos amigos y había uno que había viajado a Madrid y había estado mirando unos *graffitis*, te hablo de cuando tenía 10 años, y entonces estuvimos hablando de *graffitis*, dibujando en papel, y de repente encontré en una feria del libro de Castellón, yo soy de Castellón, un libro que se llamaba *Los graffiti*, que era un libro de texto, una especie de novela biográfica de unos escritores de *graffiti* de Nueva York donde contaban toda la historia del *graffiti* cómo empezó, todos los nombres, toda la terminología, todo cómo funcionaba allí, y esto nos sirvió para obsesionarnos y empezar a buscar más información, que en ese momento era difícil porque no había internet ni había nada. Así que empezamos a buscar información fuera de nuestra ciudad, en Barcelona o Madrid, y a juntarnos con más gente de nuestra ciudad que sabía un poco más.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

M: Hay una frase que lo dice todo, que es “paz, amor, unidad y pasarlo bien”, que es el eslogan de Afrika Bambaataa y de Zulu kings, que fueron los encargados de pacificar la zona y encargarse de canalizar la energía negativa que existía en estos barrios y transformarla en algo creativo y positivo, que fue el *Hip Hop* y esta competición y estas ganas de que la gente se conociera. Y fama, en vez de ser fama por traficante o por el que más peleas ganaba, empezó a ser fama por baile, por *graffiti*, música *rap*, pinchar, etc.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

M: Yo de lo que te puedo hablar es del *b-boying* y la verdad que desde que empecé hasta ahora estoy muy contento porque veo que cada vez hay más gente. Yo cuando empecé era un poco gueto para nosotros, porque yo empecé en mi ciudad y sí que oía que en Valencia había un movimiento muy fuerte, la gran mayoría de gente bailaba, era bastante masivo en Valencia, igual había 20 grupos de *break*, se puso un boom, porque Supremos y Dioses que eran como los más antiguos popularizaron mucho el estilo y hubo una moda en Valencia y un *boom* bastante fuerte de *break*. Yo no me enteré mucho de esta época porque yo estaba en Castellón y lo veía de lejos, venía a veces a algún *jam*, veía que la gente bailaba, pero yo estaba más a mi bola en Castellón. Y cuando vine de Valencia sí que la gente se había dejado de bailar, era en el 2000, pero nosotros éramos cabezonas y había gente que sí que aguantó y un poco intentamos que todo resurgiera y la verdad que estamos contentos, porque, no sé si por nosotros o por lo que sea, pero ahora hay mucha más gente que baila, tanto aquí como en Alicante y en Murcia, toda la zona de Levante.

I: ¿Y os han explicado la gente de los 80 por qué dejó de bailar?

M: No hace falta que nos lo expliquen porque es bastante lógico. Todo lo que es una moda, al final cuando creces y tienes que pagar un alquiler y tienes que pagar cosas, es como que hasta tu familia, la presión o lo que sea, te dicen tú qué haces tirado ahí, eso no te va a dar de comer. O también la generación perdida de los 80, que la droga hizo mucho daño, y muchos de los que bailaban eran bastante quinquis, muchos acabaron muy mal, o delincuentes o drogadictos, o medio locos por la droga, muchos, muchísimos. Y en general más que nada porque crecieron, se hicieron mayores, tendrían hijos y tendrían que trabajar, y claro vivir del break dance cuando pasó de moda, ahí aguantarían bien los que tuvieran salud y los que tuvieran mucho amor por el baile, porque la presión social y la situación que tenían muchos con todo esto de la droga, pues muchos acabaron mal.

I: ¿Tú crees que la gente que baila ahora tiene esos problemas?

M: Sí, claro que sí. La gente que de verdad le gusta lo sigue haciendo, porque no puede no hacerlo, es como una droga, porque es tu motivación, lo que te da felicidad, no ha llegado el punto que nos hayamos hecho tan mayores. Sí que tengo compañeros que han tenido hijos ya, tienen una vida hecha y muchos se lo han dejado. Yo aguanto, pero ya el cuerpo se me queja porque, otra cosa que los *bboys* tenemos, es que no tenemos mucha disciplina en general. El que tiene, tiene mucha, pero no es mi caso.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

M: La expresión plástica sería *graffiti*, la expresión musical la música *rap*, los *Dj's* como pilares de todo y como parte de la expresión de danza, la expresión física es el *breakdance*,

b-boying. Pero sí que es verdad que en la época había otros bailes sociales, que estaban muy relacionados con la cultura, que también practicaban los chavales, como el rock dance, que es de antes del *b-boying*, y el *locking* y el *popping*, estos estilos son los que más se podrían relacionar con la cultura *Hip Hop*. Luego también muy relacionado con la cultura *Hip Hop*, pero que realmente es cultura *house*, es el *house dance*, pero es del mismo contexto, surge de lo mismo.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

M: Para nada es improvisación, cuando te hablo de movimientos...O sea que no nos inventamos los movimientos, que todo tiene un nombre, hay gente que no sabe los nombres. Cada maestrillo tiene su librillo y cada uno lo hace de una forma, yo creo que lo que más se valora es la improvisación, porque es lo más fresco, y es donde más se ve quién controla y quién realmente conoce el idioma para poder hablar, o poder desarrollar algo de la nada. La improvisación es genial y para mí un buen *bboy* tiene que ser capaz de improvisar. Pero sí que es verdad que nosotros tenemos nuestros sets y nuestros trozos, con nuestras combinaciones, donde contamos una historia, esto lo voy a hacer deslizando, o esto lo voy a hacer de esta forma, hay distintos elementos que usamos para danza, donde nosotros montamos unos trozos que son nuestras frases características o cosas que son nuestros recursos, nuestra firma. También son cosas que usamos como recursos a la hora de improvisar.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

M: Conscientemente no reivindico nada, cuando bailo solo quiero bailar. Pero siendo consciente de dónde viene esto y de la historia, estás representando e intentando demostrar que tiene un valor lo que haces, y quizás eso sea lo que buscamos, demostrar que esto tiene valor. Pero reivindicación social y política no.

I: ¿Te gustaría que la danza urbana llegase al punto donde está el *ballet clásico*?

M: Me parecería un error que no lo hiciera, porque para mí es el mejor baile que hay, es el que más me gusta. Conociendo otros bailes, habiendo trabajado en compañías de danza, compañías de contemporáneo, incluso de *ballet*, al final te toca aprender otros estilos, ves lo que hacen y dices vale, ok, perfectamente igual que tú puedes estar bailando una canción de Frank Sinatra o de música clásica, al final el movimiento es arte, es expresión, y con los movimientos que hacemos nosotros fuera de contexto o fuera de la música nuestra, se pueden usar de la misma forma, porque al final es técnica y es otra manera de

moverse, y es otro tipo de expresión, pero que se puede hacer cualquier tipo de coreografía interesante en un teatro, con otro vestuario, con otro suelo, con otra música o con lo que sea. Cualquier persona que tenga un poco de creatividad lo puede entender.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

M: Yo me gano la vida con el baile, entonces para mí la crisis me afecta en que no vivo en Francia donde posiblemente, con la trayectoria que yo he llevado en el mundo de la danza, estaría trabajando en teatros y haciendo cosas más artísticas. En cambio, yo soy cabezón y he intentado vivir del baile, hasta el punto de que tengo una empresa de eventos y de espectáculos de baile, pero casi todo relacionado con el ocio o eventos corporativos, pero realmente sí que echo a faltar ayuda y apoyo a la gente creativa que pueda hacer algo interesante con este estilo. Es que yo creo que también pasa con todo.

I: ¿A nivel social, crees que a través de la danza urbana se podrían crisis sociales?

M: Sí, de hecho, ha sido la salida para mucha gente. Tú imagínate en esa época en Nueva York había mucha negatividad y violencia en la calle y el *Hip Hop* en general y el *break* en particular, ha sido la canalización de la energía de muchos niños agresivos y muchos niños que no iban a ninguna parte, porque le han encontrado una dedicación a sus horas, que ha sido entrenar, bueno para su físico y bueno para su mente, porque en vez de pensar en cosas malas o ir a robar, han estado entretenidos. Y esto es aplicable a cualquier sitio en el mundo.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

M: Es quizás la única forma para mucha gente de poder llegar a un público masivo y poder llegar a ganar algún dinero decente con esto. Y luego está la parte negativa, que va a ser muy complicado que gente que no es de la cultura, que no es de nosotros, no tienda a banalizar o estereotipar lo que hacemos. Pero tampoco tenemos que dejar de ir, lo que tenemos que hacer es ir y ser nosotros los que estemos ahí, porque somos la gente que de verdad conoce el estilo y lo que significa, los que tengan voz en esos sitios tan masivos. Porque siendo *underground* es muy respetable, pero nos quedamos en *undeground*, y si al final tú crees que de verdad esto tiene un valor yo creo que es importante que haya unas vías de comunicación y que se entienda.

I: ¿Has notado algún cambio en cuanto a ganas de aprender, después de la retransmisión de estos programas?

M: Sí, no ha sido una cosa loca, pero más que gente que quiere aprender, es gente que dice “ah, sé lo que es”, porque quizás antes de *Fama* yo bailaba *break* y me decían “eso está pasado, eso es de los 80”. Ya cuando de repente sale gente buena, dicen “ah, qué bien eso del *breakdance*, lo de *Fama*”. Bueno si por lo menos la gente que sale lo hace correctamente, cambian el estereotipo por lo menos.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

M: Ya lo hicieron en los 80, hasta le cambiaron el nombre. Cogieron a grupos de *bboys* y les hicieron discos, como si fueran Parchís, intentaron rascar, sacar donde no hay y crearon toda una industria alrededor de esto: películas, teletiempos, todo lo que te puedas imaginar. Entonces lo hicieron ya, pero por mucho que lo intenten estereotipar o usar para vender Colacao, porque es algo guay, vistoso, tampoco van a conseguir que gente de verdad lo entienda.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°13 (1 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenos días Silvia. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

S: Silvia Rodríguez, y mi nombre artístico es Silvia Sahuquillo, que es mi segundo apellido.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

S: Bailo actualmente *Hip Hop* con un grupo de baile, estoy aprendiendo algo de *break*, porque es un grupo formado la mayoría por *bboys*. Ahora bailo *Hip Hop*, *house* y *locking*. En Valencia estoy en Let's Grow, he entrado hace un par de meses, soy de las nuevas integrantes. También estoy en una compañía que se llama Quakes, en esa compañía es simplemente coreografías y para buscar shows y todo eso.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

S: Antes no me consideraba, porque mi baile consistía en ir a las academias y luego hacía vida normal, pero ahora sí que considero que formo más parte de la cultura, porque tengo un grupo con el que entreno en la calle, a la semana bailo muchas veces con gente, me reúno, me voy a Barcelona a aprender. Estuve una temporada que rapeaba con un grupito, que éramos un chico de Torrente y tres chicas. Nosotras hacíamos los coros, pero a mí me tocaba rapear un poco sus letras.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

S: Siempre me había gustado bailar, pero nunca me había informado, y a raíz del programa *Fama* me picó el gusanillo, y quería bailar *street dance*. Me apunté a una academia, pero no era lo que yo esperaba, vi que los estilos que yo buscaba no estaban en las academias. Luego se creó aquí la escuela de Sergio Alcover, donde encontré los estilos que me gustaban, de *funk styles* y demás. Y a raíz de ahí conocí a gente y empecé a entrenar en la calle y a bailar más estilos. *Funk styles* es *popping*, *locking* y *house*.

I: ¿Cuál es el origen del *house*?

S: La música *house*, nació de la incorporación de varios elementos musicales a lo que era la música *disco*. Ésta fue la gran antecesora, que al principio, estaba considerada por algunos como “*R&B*ailable”. La evolución que vivió esta música fue esencial para la aparición del *house*. En Nueva York, en enero de 1978, abrió sus puertas *Paradise Garage* una discoteca que disponía de la pista de baile más grande y el mejor equipo de sonido de toda la ciudad. Allí ponían la mejor música disco del momento, y la pista de baile se llenaba y la gente bailaba sin parar. Gran parte del mérito se lo llevó el conocido *Dj* Larry Levan, *Dj* residente en aquella discoteca, que sabía cómo y cuándo poner los temas para crear la euforia y la locura en la pista de baile. Fue una inspiración para la generación de *Dj's*. Él contribuyó a que llegara a convertirse en un lugar legendario. En 1977, en Chicago, abrieron un club llamado *The Warehouse*, y llevaron a pinchar a Frankie Knuckles, quien tenía un estilo musical infalible en sus fiestas, donde todo el mundo bailaba los grandes temas sin parar. Al principio, la mayoría de público, por no decir todo, pertenecían al colectivo gay, pero pronto, fue cogiendo fama sus fiestas, y se convirtió en un local de todo tipo de gente en el que bailaban y disfrutaban todos con todos sin importar orientaciones sexuales ni etnias. Era el único sitio en el que pinchaban este tipo de música de estilo underground. Poco a poco, esta música fue incorporando nuevos elementos, y surgió lo que conocemos hoy como música *house*. Fue en los 80' cuando la música *house*, y el *house dance*, comenzó a surgir y expandirse. La música que allí comenzaron a poner era diferente a la de los demás clubs, porque hacían mixes de canciones de diferentes estilos y a las que se le incorporaba una base electrónica. Los *Dj's* de Chicago habían creado una música nueva a partir de las cenizas de la música *disco*.

Por otro lado, en Nueva York, hubo un club que se convirtió en lo que los bailarines de la generación de 1987 llamaron *Garage* o *Paradise Garage*. Era un club de música *house* (*hard house*) donde los bailarines iban a bailar e innovaban cada noche con movimientos que fueron poco a poco conformando lo que conocemos ahora como *house dance*.

Aunque el verdadero nombre de este club era *The Baseline*. Al ser una música nueva e innovadora para aquel entonces, los bailarines cuando salían de fiesta, salían en realidad a bailar, e iban explorando y desarrollando así sus propios estilos dentro de lo que comenzaba a ser “la cultura *house*”. Poco a poco, con el paso de los años, se fue construyendo el estilo de baile con infinitud de pasos y variaciones, y se extendió más allá de América. De esta forma, fue como llegó a nosotros. Por tanto, el espíritu del *house dance* no son las batallas, ni son las escuelas de baile con clases regladas. El verdadero espíritu son las fiestas de los clubs y el baile libre, que son de donde surgió, esa es la verdadera esencia. Siempre con música *house*, *deep-house*, *soul-house* y variantes ...

Hoy en día, podemos aprender esta disciplina en algunas academias de Danza Urbana, y también existen campeonatos o mejor llamado *Battles*, donde los bailarines “batallan” entre ellos en categorías de 1 v.s 1 o 2 v.s 2, haciendo varias salidas y siendo juzgados por el jurado de la competición para elegir finalmente al ganador o ganadores de la *Battle*. En cuanto a las grandes influencias del *house dance* encontramos a: Kaheem, Brian Green (N.Y), Caleaf (N.Y), Voodoo Ray, EJoe, Sekou (EEUU), James Cricket (EEUU), grupos como los Serial Stepperz (Francia) y muchos más...

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

S: Bastante mal, no veo que haya cultura, mucha desinformación, un engaño. Por cultura *Hip Hop* entiendo una serie de valores, no está identificada con lo que hay aquí.

I: ¿Cuáles son tus referentes dancísticos?

S: El *house dance*, que es ahora en lo que más estoy metida, serían los Serial Stepperz de Francia, y Frankie que es un chico de Londres que le sigo bastante porque es una pasada. Y en *locking*, The lockers y P-lock, que es francés, y me parece una figura referente. En *Hip Hop*, Buddha Stretch, Link, hay muchísima gente, digamos los pioneros.

I: ¿Cómo se suele empezar a bailar?

S: En la realidad, en la Comunidad Valenciana la danza urbana la aprendes supuestamente yendo a una escuela, pero te das cuenta de que en la escuela estás bailando música comercial y realmente no estás bailando la cultura *Hip Hop*, la danza urbana en sí. Yo pienso que es juntándote con las personas que tienen información sobre ello y bailando en cualquier espacio, en la calle o cualquiera, con música *Hip Hop* y aprendiendo de los pasos básicos, los primeros que se crearon, y de ahí variándolos con música, y luego sacar lo que a ti te provoca esa música en tu cuerpo.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

S: Yo no reivindico nada, simplemente bailo porque es mi pasión y quiero convertirlo en mi profesión. Yo quiero hacerlo llegar a la gente, porque es arte y cultura.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

S: Es ajeno para mí. Pienso que la danza urbana y su cultura es muy valiosa a la hora de poder solucionar temas de *bullying*, porque el valor de respeto, de unidad, de pasarlo bien, no tienes que juzgar, puedes crear un espacio en el que todos estén disfrutando y haya valores de respeto, que en muchas ocasiones escasean en los colegios y en todos los lados.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

S: No me gano la vida con esto, tengo otro trabajo para poder vivir de alquiler y tal, y esto me da un dinero, como puede ser dando clases, pero como realmente, hoy por hoy, no me veo preparada del todo como para dar clases, tengo unas cuantas, de formación de competición de niños, pero la verdad es que quiero más ahora el momento de experimentar, aprender y actuar. Estoy buscando curro de actuaciones y demás, pero de momento no es posible.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen Danza Urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

S: Que no reflejan la realidad de esos bailes, porque lo primero que te dicen en la tele te ponen cualquier nombre y te ponen cualquier baile, sin informarse. Confunden términos, estilos y músicas. La música define la danza. Cada música tiene su forma de entenderla con el baile.

I: ¿Crees que ha supuesto un antes y un después la muestra de estas danzas urbanas en los videoclips?

S: Los videoclips de la época de Michael Jackson, MC Hammer, que eran muy bailables, en este último había mucho *hype*, podías ver un videoclip y le daba la oportunidad a la gente de querer aprender. Pero actualmente las coreografías son de acompañamiento, no veo realmente baile. Veo coreografías, ejecución, que de un tiempo hasta ahora es lo que más se ha llevado y lo que está en las escuelas.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°14 (1 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenos días Carlos. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

S: Mi nombre es Carlos Manuel Muñoz Cantos, aunque en el mundo del baile me conocen como Spike.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

S: Bailo *electro*. Yo me considero una persona bastante extrovertida, bastante abierta, me gusta leer, me gusta la filosofía, entonces todas estas cosas las intento relacionar con lo que es mi baile. Yo empecé con el electro, desde pequeñito ya me gustaba bailar, lo conocía a finales de 2007 principios de 2008, que vi bailar a unos colegas, y al principio me pareció un baile súper extraño, pero con el paso de los meses, empezaron unos amigos a bailar también y yo casi por presión social empecé a bailar. A lo largo de los años he ido madurando porque al principio mi concepto del baile en sí era paralelo a la mentalidad que tenía entonces, era un poco por moda. Conforme han ido pasando los años y conociendo otros bailes, creo que el *Hip Hop*, aunque como cultura ya lo conocía, no me empecé a interesar por el baile hasta finales de 2009, 2010. Cuando entré en contacto con el baile *Hip Hop* y la cultura *Hip Hop* fue cuando empecé a madurar más como bailarín, me fui enriqueciendo como bailarín. Respecto a los valores, yo siempre había tenido, al principio para mí el baile era quedar con los colegas en la discoteca, pero no empecé a tener conciencia de estar dentro de una cultura y de tener una responsabilidad de seguir unos valores hasta que conocí el *Hip Hop*, que es cuando llevaba bailando 2 o 3 años. A partir de ahí he ido evolucionando como bailarín y como persona, para mí el baile es un arte, una herramienta con la que poder expresar mis sentimientos, poder canalizar mis frustraciones, las cosas buenas, una herramienta de transformación social a través de la que poder expresar algo con lo que no estoy de acuerdo, al fin y al cabo, una herramienta de comunicación.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

S: Hago *beat box*, es una disciplina que tiene mucho que ver con el *Hip Hop*, consiste en hacer bases rítmicas con la boca. Viene de las tribus africanas. A la hora de bailar, alguna vez lo hemos usado, pero en plan de gracia, como algo serio no.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

S: Mundo de baile urbano. Separaría lo que es la cultura *Hip Hop* de la danza urbana, porque la cultura *Hip Hop* tiene su propia historia, y en la danza urbana puede haber un baile que no tenga nada que ver con la cultura *Hip Hop*. Para mí la cultura *Hip Hop*, como los antiguos decían, el nombre de *Hip Hop* viene de que *Hip* es el conocimiento, y *Hop*

es el movimiento, entonces digamos que es una herramienta de transformación social, porque es una conciencia colectiva que se mueve y que además es capaz de llegar a todo el mundo. Es una herramienta de transformación muy poderosa para mí. Tiene diferentes vertientes artísticas, cada una es una herramienta diferente de expresión: *rap*, *graffiti*, baile. Todas relacionadas entre sí, pero cada una tiene su propia historia, sus diferentes formas de expresarse, diferentes fundaciones, pero todas tienen en común la conciencia y los valores de paz, unidad, amor y pasarlo bien. Estos valores los puso Afrika Bambaataa, con el ánimo de acabar con la guerra entre bandas callejeras, peleas, muertes. Y decirle a la gente: aquí tenemos una herramienta de expresión y con la que nos podemos relacionar y saldar nuestras diferencias a través de una *battle*, pero una *battle* de *Djs*, de baile. Pretendía acabar con la violencia y poner un paraguas para toda la cultura que los protegiera, con unos valores, con unas fundaciones.

I: ¿Tú qué quieres transformar con tu danza?

S: Me gustaría transformar muchas cosas, pero hay que ser realista a las posibilidades que tiene cada uno. Yo con mi grupo tenemos un proyecto, y unos objetivos de nuestro proyecto, uno de los más importantes para mí era eso, conseguir la integración social, la transformación social. Para mí un cambio muy grande sería, por ejemplo, tener una clase de chavales que están en riesgo de exclusión, y a través de todo lo que yo sé, darle una herramienta, un sueño, algo de lo que agarrarse en esta vida y tirar para *palante*.

I: ¿Cuáles son tus referentes en el mundo del electro?

S: Tengo muchos, por ejemplo, los que estaban al principio, los que influyeron mucho, fueron Treaxy, Spoke... Spoke me influyó mucho porque fue un chaval que en la época en la que estaba y que el baile era muy primario desarrolló un estilo muy mezclado con funk, muy dinámico, sobresalía mucho sobre todos los demás que bailaban electro, era muy diferente, pero era electro. Cambió mucho mi forma de bailar. Al principio sobre todo tenía a Francia como referente. Hoy en día otros países como Rusia, han pasado a ser el referente. En Francia al principio fue un boom espectacular este baile, el *tecktonik*, se expandió muy rápido porque salió en este siglo, con las redes sociales y demás. Y eso luego fue un problema, porque cuando se acabó la moda, casi todo el mundo dejó de bailar o se fueron a otros estilos. Lo que pasa hoy en día es que tienen muy estigmatizado eso, mucha gente en Francia le mencionas el *tecktonik* y lo desprecian, se ríen. Entonces eso ha marcado mucho la evolución de la cultura en Francia. Con el paso de los años, el nivel de los campeonatos en cuanto a organización, música y baile ha decaído mucho. Hoy en día para mí el referente es Rusia, hay un bailarín que se llama Singa, en Rusia

pasó un poco como en Francia, entonces este chico, con los bailarines que quedaban activos, los cogió y los empezó a mezclar con las otras danzas urbanas, porque allí hay un montón de cultura urbana y campeonatos. En Francia lo que pasaba es que los bailarines iban a ganar, no a compartir, entonces este chico en Rusia cambió el mensaje y dijo que el objetivo era pasárselo bien, ha convertido una comunidad de 50 bailarines en una comunidad de 500 bailarines de *electro*, gente que entrena y va a los campeonatos.

I: ¿En qué grupo estás?

S: Beat Mode *crew*, somos de Valencia todos, menos un par de chicos de Castellón. Entrenamos en Valencia.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

S: Aquí la cultura urbana está muy de capa caída, en comparación con Barcelona o Madrid. Aquí lo que ha pasado es que la moda de *Fama* pegó mucho en su tiempo, y aquí básicamente lo que hay son escuelas, no hay cultura urbana en sí. De cultura urbana lo que más hay es *b-boying*, en *electro* somos muy poquitos, como mucho cinco *poppers*...y de *locking* lo mismo, entonces no hay cultura urbana, hay cultura de academia.

I: ¿Cuándo tenéis el próximo campeonato?

S: El 19 de febrero en Barcelona. Hay tres categorías: dos contra dos de *electro*, uno contra uno de *electro*, y uno contra uno de *all styles*, que son todos los estilos urbanos mezclados.

I: ¿Cuáles son los estilos urbanos?

S: Básicamente son *Hip Hop dance*, *popping*, *locking*, *breaking*, *krump*, *electro*, esos como base, luego hay más.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

S: Yo pienso que la danza urbana, sin el *freestyle*, que es el arte de la improvisación, no tiene mucho sentido. Yo creo que sí que se pueden hacer coreografías, pero al fin y al cabo creo que si se pierde el *freestyle* perdería la esencia de la danza urbana. Porque desde el principio ha estado basada en eso, en la improvisación, reunirte con la gente y batallar unos con otros, y al fin y al cabo no hacías coreografías, era todo basado en las sensaciones de ese momento.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

S: Para mí personalmente, a parte de la crisis económica, yo creo que la crisis más importante de hoy en día es la crisis de valores, porque en el mundo en el que vivimos, lo que se premia es la individualidad, cada palo aguante su vela, la competitividad entre la gente. El *Hip Hop* aquí puede hacer mucho, porque tiene unos valores que precisamente no son los de que cada uno vaya a su rollo y pisándole la cabeza al de al lado para poder salir, yo creo que tiene un papel muy importante. Esta cultura me ha ayudado mucho a canalizar mis frustraciones, a transmitir todo tipo de cosas, a conocer un montón de gente, relacionarme, viajar, me ha dado muchas experiencias.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

S: He notado mucho cambio desde la retransmisión de estos programas, porque han influenciado en mucho a la sociedad, y para mal, porque han desinformado a la gente vendiéndole productos de bailes que ni siquiera eran los que ponían el nombre. No han respetado la historia y han difundido bailes que no eran. Por ejemplo, el *funky*, mezclaban pasos de muchos bailes. El *funky* para mi es el *locking* y el *popping*.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°15 (2 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenos días Ardin. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

A: Me llamo Ardin Guimfack, mi nombre artístico es Ardin.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

A: Yo originalmente soy de Camerún, del oeste, aunque crecí en la parte de habla inglesa. Aquí en España me dedico a la danza, doy clases de danza, de *Hip Hop*, aunque ahora estoy llevando una carrera de coreógrafo de danza contemporánea. Vivo en Valencia con mi familia.

I: ¿Estás en algún grupo de danza urbana?

A: Actualmente no, porque por la crisis la mayoría de los colegas se fueron a otro sitio a buscarse la vida. Actualmente llevo un estudio de danza con una compañera y sigo dando clases en otras academias.

I: ¿Me podrías decir la diferencia entre *Hip Hop* y *hype*?

A: El *Hip Hop*, en lo que se refiere a la danza, sería mejor decir *Hip Hop dance*. Hay varios estilos, la gente suele llamar danzas urbanas, o *street dance*. El *hype* sería con la evolución, los avances del arte dancístico, la gente tiende a etiquetar, o darle connotación en algún estilo que acaba de salir. Así que la diferencia se sitúa en el punto de vista de la apelación, o que uno esté practicando, el *hype* sería como una de las tendencias dancísticas de las danzas urbanas.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

A: La percepción de pertenecer a una cultura varía de un lugar geográfico a otro. Por ejemplo, en Europa uno puede apuntarse a una clase de *street dance* porque le gusta el estilo, pero no todos los elementos culturales los integra. En EEUU, al contrario, uno que practica *Hip Hop dance*, como el ambiente, la cultura, para que tú puedas integrar bien el estilo de la danza tienes que acompañarlo incluso con el vestuario. Pero en Europa, especialmente en España, no es el caso. Muchos jóvenes se apuntan a bailar esa danza porque les gusta lo que ven, en lo que se refiere al vestuario es ocasional. Por mi parte, yo puedo decir que me identifico con esa cultura, porque ante todo tiene una raíz africana, pero no es simplemente por eso, es que la filosofía que conlleva esa cultura *Hip Hop*, es una filosofía con la que me siento identificado, te abre, te hace sacar los sentimientos o la personalidad interna y lo expresas vía esos elementos culturales o esos canales que te proporciona esa cultura *Hip Hop*.

I: ¿Cuáles son las bases de la cultura *Hip Hop* para ti?

A: La libre expresión, la denuncia de la injusticia, la paz, la convivencia, lo social, la integración. Uno que practica *Hip Hop*, que vaya a Francia, EE.UU, China o Japón, la integración para él es fácil, no cuesta integrarse cuando controlas esos elementos culturales. La cultura *Hip Hop* para mí es muy flexible, que evoluciona, no se opone al desarrollo, te da todas las herramientas para que puedas integrarte en cualquier sociedad donde vayas. Integra el amor y el arte.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

A: Me dediqué plenamente a la danza a partir de los 12 años, pero vengo de un lugar donde o juegas al fútbol o practicas la danza o música. Ese contacto lo tengo desde pequeño, en Camerún se consume mucha música *Hip Hop*, la cultura *Hip Hop* está presente.

I: Explícame las raíces africanas del *Hip Hop*.

A: En lo que concierne esa raíz, lo que yo pretendo es discernir las cosas. No es que es una raíz que podemos identificar, tal paso en África se hacía tal cosa, no, es que ante todo es la filosofía en sí, que tiene raíces africanas, no es la parte palpable o visible. Esa filosofía consiste en juntarse y que los primeros movimientos de *Hip Hop* siempre han sido en círculo, congregación de gente que se juntan para intercambiar y hacer batallas con sus estilos, es una manera de resolver litigios, diferencias, hablar, pero la expresión no es verbal, es gestual, a través de la música. Entonces es una filosofía para la integración social de la gente. Da igual de dónde seas, a partir del momento que acudes a manifestaciones artísticas del *Hip Hop*, te encuentras envuelto en un panorama donde te permite decir las cosas que te pasan, lo que te duele, lo que te gustaría denunciar. Hoy en día con esta sociedad capitalista, han nacido varias tendencias, tendemos a vender, descubrimientos, avances o creaciones artísticas. Pero la base en sí es esa filosofía de comulgarse. En África había gente, uno de los primeros que inició esa cultura era un *Dj*, un *Mc* (*Master of Ceremony*), pero el mismo personaje también lo podemos encontrar en África, en la parte de Senegal, varias veces se dice que el *rap* proviene de Senegal. El *Mc* en Senegal se llamaba *griot*, en francés, que significa el que va de población en población con su tambor o lo que sea para hablar.

I: ¿Estilos dancísticos como el *tap dance*, o el *lindy hop*, que está muy de moda, lo consideras danza urbana?

A: Si nos ceñimos a las palabras que componen danza urbana, eran danzas que nacen desde localizaciones urbanas. El *lindy hop*, a día de hoy lo consideraremos como danza urbana, porque son derivados, pero hasta cierto punto, porque también acaba de salir una nueva tendencia que se llama *hop late*, que es un *Hip Hop* con *ballet clásico*, música *Hip Hop*, pero sobre puntas de *ballet clásico*, pero hasta qué punto lo vamos a llamar danzas urbanas, porque aquí ya estamos hablando de un espacio académico, que no corresponde con las danzas urbanas. Aquí yo creo que la elección es libre, llamarlo danza urbana o no, pero para mí a partir del momento que la disciplina nace en un espacio urbano y que se puede encontrar en las calles, lugares donde los jóvenes se concentran para practicar su *breakdance*, patinaje, si lo podemos encontrar ahí por qué no llamarlo *breakdance*. Hay gente que cuando crea sus tendencias quieren reglamentar una serie de pasos o movimientos para acuñarle ese estilo. Para mí la elección es libre. Como dije, soy un poco tradicional, porque yo supongo que debería de haber unos personajes que velan por la supervivencia de un arte.

I: ¿Qué opinas de llevar las danzas urbanas a los teatros?

A: Para mí llevarlo a un espacio escénico, yo creo que es lo mejor que puede pasar a esas prácticas. Porque es algo que está en la sociedad, es algo cultural que no podemos negar. Llevarlo a la escena, es hacer que esas prácticas puedan tener más horizontes, aportar más razones para seguir produciendo dentro de esa cultura *Hip Hop*. Pienso que es lo mejor que le puede pasar a esa disciplina.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

A: Soy un poco tradicional, en el sentido de que me gusta reconocer los estilos que han establecido las bases de un arte. En lo que se refiere al *Hip Hop*, reconozco el *pop-locking*, *breakdance*, que es fundamental, *boogie*, que es como una especie de la manera de ejecutar los movimientos, una concentración de los músculos encadenados, que se puede interpretar como rollo robot. Las bases del *Hip Hop dance*, son el *breakdance*, *pop-locking*, que esas dos son fundamentales. El *new style* es una evolución del *street dance*, viene para completar o acercarse un poco de esas disciplinas académicas, es un estilo que tiene mucha conciencia en la parte lírica de la música, que introduce otros elementos técnicos como el ballet, o la utilización del suelo. También permite que gente que practique otras disciplinas puedan practicar este estilo fácilmente. El *Hip Hop dance*, *street dance*, es una disciplina que requiere mucha energía, saltos, movimientos explosivos, pero el *new style*, al contrario, los movimientos son más líricos, más estilizados, la música es suave, se suele utilizar *R&B*.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

A: Prefiero interpretar el arte de la improvisación. En lo que se refiere a la improvisación, he visto dos formas de improvisar: cuando a uno le dan unas pautas y le dicen que improvise a raíz de esas pautas, o la libre improvisación. En la danza urbana, la improvisación es libre, pero la improvisación es cuando uno ha llegado a un cierto nivel de entendimiento, cuando uno está de acuerdo con su cuerpo y con el arte que practica, a partir de ese momento, improvisa. Pero yo no veo la improvisación como improvisar por improvisar, sino cuando la persona ha alcanzado una madurez y empieza a producir.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

A: Lo tengo muy presente. La crisis económica, la violencia machista, diferencias de sexo. Esa raíz africana es ante todo filosófica, porque cuando practico una manera de conocer una persona y resolver nuestras diferencias es entender y comprender lo que yo hago, lo que yo practico, cómo me muevo, lo que yo escucho a partir del momento que la otra persona entiende esas cosas. Yo creo que es uno de los puntos mayores básicos y muy interesante para empezar a llevar una buena relación de convivencia, de intercambio. Ahora voy a escoger un caso muy concreto que estoy trabajando en ello: el racismo. Hace unos meses escuché un paisano mío que lleva aquí más de 20 años, tiene la nacionalidad española, y me dice que él cuando llegó aquí, en España había mucho racismo, era un país que no estaba abierto como Francia y Alemania, pero lo curioso es que parece que hoy en día hay más racismo que antes. Y me había dado luz verde a decir lo que yo no me atrevía a decir. Hoy en día tenemos internet, redes sociales, que se supone que todo lo que pasa en el resto del mundo está a nuestro alcance. Pero ¿por qué sigue habiendo más casos de machismo, racismo, comparado a esas épocas? Yo creo que es por la educación, la manera en la que la educación está enfocada, pero sin alejarme mucho del *Hip Hop* cuando lo llevamos a nuestras clases. Cuando un chico ve a una chica hacer una posición *freeze* en el *breakdance*, y con la mentalidad común de que los hombres son más fuertes, cuando un chico ve a una chica hacer eso, entiende que las chicas también pueden, la chica también tiene más argumentos a la hora de relacionarse con el chico. Este es un pequeño ejemplo que suelo utilizar, no de manera verbal sino artística, para que entiendan cómo resolver esas diferencias que en realidad solo sois dos personas que se van a complementar a la hora de hacer una coreografía. No por ser chica te tengo que dar un papel de chica. A través de la danza urbana, la cultura *Hip Hop*, se puede trabajar todos esos aspectos de igualdad. Por ejemplo, como en la película *Sister Act*, la cultura *Hip Hop* ha ayudado incluso en el ámbito religioso, para salvar una escuela, las monjas podían utilizar esa cultura *Hip Hop* como un canal para ir a los desfavorecidos e intentar reubicarles en un buen camino. Es una cultura que aporta soluciones para esos problemas sociales, como la violencia machista, racismo, desigualdades, y también la crisis económica, es una industria que lamento que aquí en España no está explotada, como en Francia o Inglaterra. Si miramos los datos financieros que aporta esa industria de la

cultura *Hip Hop*, en España no se aprecia, y pienso que es un mundo que muchos intelectos deberían de ponerse por ahí.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°16 (2 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Jordi. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

J: Me llamo Jorge Cabo Sánchez, o Jordi, y mi nombre artístico es Jcé.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

J: Yo siempre he tenido un poco de visión artística, me gustaba dibujar, me gustaba el baile desde que era pequeño, las acrobacias y todo lo demás. Probé muchos deportes a lo largo de mi vida, gracias a mis padres que me pudieron hacer probar distintas cosas, hasta que llegué a los deportes urbanos: el patinaje y el *skate*. Y ahí estaba muy a mis anchas, lo que pasa es que un día, siempre me había causado curiosidad las acrobacias, el *breakdance* que veía en la tele, que no sabía ni que era *breakdance* ni nada, pero yo lo veía y quería hacer eso, y un día patinando vi a un chico muy mayor que hacía esas cosas, y fui y le pregunté cómo se hacía. Entonces me enseñó mi primer paso de *breakdance*, me dijo que eso era *breakdance* y yo me lo llevé súper contento. Lo hacía en el colegio y mis compañeros de clase lo intentaban hacer y flipaban, ni lo entendían. Eso me vició y siempre quise aprender. Cuando llegué al instituto conocí a un chico que me dijo dónde se juntaban unos, y empecé por ahí. A los que primero conocí fueron los que estaban más cerca de mi barrio, eran un grupo que se habían juntado ese año y se llamaban Los Súbditos, que eran de Orriols, la Zaidia, Torrefiel. En Torrefiel había un chico que le llamaban El Capoeira, era su nombre artístico, era de un grupo que se llamaban Los Demonds, que entrenaba en el cauce del río Turia a la altura del Nuevo Centro. Actualmente, que yo sepa, ninguno de ese grupo sigue bailando.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

J: Sí, claro. Yo pinto *graffitis*, antes de bailar pintaba ya. Empecé intentando *graffitear* mi nombre, que era otro distinto al de ahora, porque al principio todos probamos con distintos nombres hasta que encuentras el tuyo de verdad, entonces intenté pintar mi nombre en la pared muchas veces. Cuando vi que me gustaba más dibujar, que lo mío era más el tema artístico, pues intenté hacer más dibujos a parte de letras. Al principio me centraba mucho en mis gustos, que eran los cómics, e intentaba pintar cosas irónicas o que tienen humor de viñeta cómica en la pared. Tanto el estilo de mis dibujos, como de mis letras, siempre ha sido muy *cartoon*, muy chicle, y luego en algunos murales que he pintado, han sido

políticos, mezclando la política con el *breakdance*, mezclando estilos, que parezca que es una pintada de alguien que está reivindicando algo, más que un mural bien hecho.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

J: Pienso que es una respuesta necesaria a la sociedad tal y como está montada, en la que nos intentan pasar a todos por la misma rendija, y si eres más grande o más pequeño, o te sobra espacio o te falta. Entonces yo creo que el *Hip Hop* es donde ha recaído mucha de esa gente que no pasaba por la rendija que nos fijaron como normal.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

J: Instintivamente sí, y en un segundo prisma que no se ve, sí, aunque obviamente la primera característica de la danza urbana es su visibilidad. Aunque sí que tiene detrás unos motivos, que aunque la gente no lo supiera conscientemente, inconscientemente era rebeldía hacia el orden impuesto.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

J: Sí, a lo mejor en la danza no tanto, porque me centro más en disfrutar del ritmo, pero en mí día a día sí que pienso mucho en los problemas, de hecho, pienso mucho en la política. De hecho, por eso me gusta tanto el *Hip Hop*, porque es una vía estupenda de hacer que los problemas lleguen en un lenguaje para todos, y que lo entienda la gente que normalmente le da igual todo, como son los adolescentes. Cuando empezó la crisis no tenía trabajo y acababa de terminar una carrera y no encontraba nada de lo mío y veía que todo el mundo estaba igual, me enfadé mucho así que quise meterme en política, pero creo que era demasiado compromiso para mí. Entonces llegó a mis oídos el tema de Amnistía Internacional, que es una ONG que trabaja por los derechos humanos, y coinciden esos derechos con muchos de los motivos por los que a mí el *Hip Hop* me gusta y hablando con la coordinadora de Valencia, decidimos hacer un proyecto basado en el *Hip Hop* como mensaje para llevar todos esos derechos, y hacerle ver a la gente la realidad de las cosas, que a lo mejor no se dan cuenta porque pasan de las noticias o lo que sea. Conseguí llevar lo que a mí me gusta, que es el *breaking*, y mis valores políticos de izquierdas, de defensa de la gente, por una vía por la que puedo llegar a muchos sitios, de una forma solidaria. Para mí el *Hip Hop* está relacionado directamente con la necesidad de que haya en este mundo cosas mejores.

I: ¿Cómo etiquetas a la gente que dices que son todos iguales, que tienen el mismo patrón?

J: El protocolo de la vida que nos han marcado con el capitalismo es que seas una máquina de consumo, que estés consumiendo lo máximo posible, durante el tiempo que dures. Vives toda la vida intentando pagar lo que te obligan a consumir. Los niños desde que llegan al colegio son adoctrinados para que no salgan de la cola, llegas a la universidad y eres adoctrinado para pensar de esta manera y no se te ocurra pensar de otra, y luego llegas a un trabajo que tienes un jefe que te dice lo que tienes que hacer y estás deseando irte a casa para fumarte un peta y olvidarte de todo. Con lo cual estás toda la vida haciendo algo que a lo mejor no es lo que quieres hacer, pero es lo que te han marcado, y el tiempo libre lo inviertes en casarte y tener hijos, para pagarles a los hijos que hagan lo mismo, no se rompe el bucle. Con el sistema que tenemos, los que mandan cada vez se hacen más ricos. Cuando alguien quiere salirse de ese camino, la sociedad no te deja, te empuja constantemente a que hagas lo que tienes que hacer, porque así es como consumes. Si de repente uno se graba un video cantando, le gusta a la gente y YouTube empieza a pagarle dinero por cantar sus canciones en su casa, esa persona está fuera del sistema, ya no tiene que pasar por la rendija. Hay una responsabilidad ahí de la gente que logra escapar, de hacerles ver a los demás que se puede escapar haciendo lo contrario de lo que te están diciendo. Pienso que el *Hip Hop* tiene ese deber, tanto a nivel de baile, como de pintura, como de letras en los *raps*, tiene que hacer ver a la gente que puedes hacer lo que tú quieras, no lo que te mandan.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

J: Dividida, porque hay muy pocos grupos o muy poca gente que de verdad tenga intención de informarse y compartir esos conocimientos con los demás. Con lo cual se sigue haciendo conductas negativas como pasaba hace 20 años, que la gente que recibe información privilegiada, en vez de expandirla para que toda la comunidad se nutra y todo mejore, lo que hacen es guardársela para ser ellos los mejores en eso, o saber más que nadie. Pero hay que compartir, porque si todos sabemos de algo, podemos hablar mejor y sacar otras conclusiones. Entonces eso pienso que sigue pasando en Valencia, que hay un grupo por aquí, hay un grupo por allá, hay dos personas por aquí, las academias se hacen competencia feroz y no hacen nada entre ellas, o intentan hacer algo súper grande en Valencia para que la gente venga aquí y explote esto. Yo doy clases en una academia que

acaba de abrir hace unos tres meses, que se llama Lorena Luz del Conservatorio de Alicante.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

J: Improvisación, desde luego, prepararse algo solo es con ánimo de competir a nivel deportivo, no de expresar algo en concreto.

I: ¿Qué habéis conseguido con esta asociación cultural?

J: Principalmente hacer que la gente que estamos dentro de la asociación, la gente de fuera nos ve profesionales, porque además de centrarnos en el baile, nos centramos en el aspecto del diseño, en la cultura que estamos intentando aprender nosotros y compartir, estamos intentando estar visibles en sitios apoyando a todo tipo de gente que tiene proyectos con buen mensaje, aunque no cobremos por ellos. Estamos consiguiendo interesar al público que no sabe nada de *Hip Hop*, pero nos ve pasarlo bien y que estamos haciendo algo distinto, como bailar en la calle. Estamos consiguiendo volver a sacar el *break* a la calle, para que la gente pueda acercarse con su chiquillo, que le gusta y que lo pueda aprender.

I: ¿Tú crees que está creciendo el nivel de participantes en las danzas urbanas? ¿Crees que la crisis tiene algo que ver con este crecimiento?

J: Sí, porque la gente no puede apuntarse a academias, o ir al conservatorio, y con YouTube y las redes sociales es facilísimo aprender cualquier baile en la habitación.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen Danza Urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

J: Que tienen cosas positivas y negativas. La positiva es que parte de nuestra cultura se difunde por millones de personas, eso facilita que pueda haber competiciones, que puedan abrir academias, en definitiva, hace que el interés se convierta en un círculo de trabajo, de respeto de la sociedad. La parte negativa es que todo lo que se hace para vender está hecho para vender, no se preocupan en que la información sea correcta o que sean los mejores profesionales posibles. Vemos programas de gente que incurre en errores de vocabulario, o que suelta barbaridades confundiendo a la gente.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

J: Sí, como todo en la sociedad, todo se compra y todo se vende. Estoy de acuerdo con que se pueda vender el baile, pero estás vendiendo pasos de baile, realmente no estás vendiendo la historia, la cultura. Otra cosa es si tú lo que intentas vender es la cultura, si

ofreces clases de *Hip Hop*, no estás haciendo *Hip Hop* en tu clase, no estás hablando de los fundadores, de la historia, enseñando canciones clásicas, no, estás haciendo una coreografía de pasos, entonces no lo llames *Hip Hop*. Se usa mucho para atraer.

I: ¿Cómo te ves en 40 años?

J: En el geriátrico, o en el “fisio” todo el día.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°17 (6 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Rachel. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

R: Mi nombre es Raquel Gálvez Jaén, y mi nombre artístico es Rachel LadyZhaf.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

R: Soy docente en danzas urbanas y me dedico a, no solamente iniciar a la gente en el mundo de la danza, sino también en su conciencia corporal y la conciencia de los valores que deberían tener los bailarines. Considero que estamos en un momento en el que, a raíz de las tecnologías, se está deshumanizando todo y también está perjudicando en el arte. Entonces les recuerdo que antes de ser un producto, se es un alma, y según con que valores intentes vender ese producto, va a tener una reacción o va a tener otra.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

R: Me considero parte de la cultura *Hip Hop* desde el momento en el que intento que tanto los orígenes como los pasos básicos y la fundación lo conozcan mis alumnos, hasta que se me ponen los pelos de punta cuando escucho esa música. Me gusta dibujar, aunque no me dedico al *graffiti*, y con respecto a cantar me gusta mucho, puedo rapear, pero en mi casa (risas).

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

R: A raíz de un cursillo exprés que en su día tenía muchísima fama, como instructores de *funky*, *Hip Hop* y ritmos aerolatinos. Yo tenía contacto muy directo con los bailes latinos, y a raíz de ver que en la universidad no funcionaban conmigo las cosas, y vi ese título que sí que quería obtener, estuve allí, conocí lo que era *Hip Hop*, o al menos lo que se entendía como *Hip Hop* en aquel entonces, y al saber que era un estilo con el que podía trabajar yo conmigo misma, me empecé a interesar por ello. En el proceso en el que me encontraba hace 10 años, y por el que me interesé por la cultura, era por el hecho de ver que tanto acciones, como reacciones, dependían solamente de mi persona, no era ningún trabajo en pareja, ni en grupo, sino que todo cuanto hiciese, entrenase o aprendiese, era cosa mía, y necesitaba esa individualidad en mí. A raíz de ahí, y saber que ciertas canciones que

escuchaban eran *Hip Hop*, cosa que yo desconocía, a raíz de adentrarme en el mundo de entrenar en la calle, ver lo que promovía esa cultura en la calle, el buen rollo que pudiese haber, etc. Sentía que se asemejaba mucho a los valores que yo tenía con respecto a la danza y el compartir danza, y fueron sobre todo las personas que me fui encontrando por el camino, los que me hicieron entender más esta cultura y querer permanecer en ella.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

R: Los pilares de esta cultura son paz, respeto, unidad y pasarlo bien, es lo que yo en mis clases, o con la gente con la que comparto, intento respetar. Sin embargo, en la actualidad no siento que se refleje eso. Lo definiría como respeto, compartir, libre expresión.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

R: Creo que desde hace unos años se está tanto investigando, como apoyando, como invirtiendo, en la cultura de las danzas urbanas y especialmente en la cultura *Hip Hop*. Considero que la danza urbana a día de hoy está más activa que nunca, que hay más gente queriendo pertenecer a las danzas urbanas, que en los estudios se está apostando, apoyando e invirtiendo más en conocer esas culturas. Se está contando con más gente que está luchando desde hace muchísimos años, y no solo con las nuevas generaciones que se interesan por ellas. Considero que poco a poco se está valorando más las personas que llevan mucho tiempo investigando en esto, y no solo a esa persona que cae bien o se mueve bien, sino que se está empezando a valorar más la información. Considero que se están haciendo cada vez más eventos y más buenos, en los que se tocan más palos de las danzas o de las culturas urbanas. Y creo que cada vez estamos creciendo más y se están intentando hacer mejor las cosas.

I: ¿Cuál es el estilo que tú practicas?

R: Yo me considero una precursora del *waacking* en Valencia, ya que llevo 5 años intentando que este estilo tenga más vida en mi ciudad. También me gustan mucho los ritmos africanos y afrojamaicanos, por lo que la cultura del *dancehall* también me gusta mucho y su danza. Sin embargo, tengo que reconocer que también la cultura *Hip Hop* me ha llegado mucho, y me gusta introducir a mis alumnos en los básicos, la *foundation* y el *groove* de *Hip Hop*.

I: ¿Qué diferencias hay entre la cultura jamaicana y la cultura *Hip Hop*?

R: Digamos que la primera diferencia es su origen. La cultura *Hip Hop* nace desde una revolución y desde una idea de intentar solventar los problemas de otra forma que no sea la violencia. Y el *dancehall* nace de una cultura en la que ya todas sus canciones y sus

letras defendían la homofobia, el machismo y el racismo, y es una cultura completamente a parte. Con el tiempo se ha intentado suavizar todo un poco, pero a fin de cuentas esos valores siguen estando ahí, mientras que la cultura *Hip Hop* la evolución de la conciencia es notable. El *Hip Hop* tiene influencias jamaicanas desde que Kool Herc era jamaicano. El *Hip Hop* es una fusión de todo lo que en su día estaba sucediendo. Sin embargo, la cultura jamaicana es jamaicana y ahí se queda. En una cultura que se origina desde una fusión de estilos y de gente, va a tener una evolución hacia una expansión, y cultura que se origina desde una necesidad de poseer algo, va a evolucionar en que se etiquete solamente en un sitio, se etiquete en unos valores y en unas circunstancias completamente diferentes.

I: ¿Puedes decirme los nombres de tus referentes en *waacking*?

R: Para mí una de las personas que más influencia ha tenido en el *waacking*, porque tiene una mente abierta y fusiona muchísimos estilos, es Kumari Suraj A.K.A Princess Frankie Douglas. Ella sobre todo lo que me ha enseñado es que, a pesar de que el *waacking* tenga unos orígenes y tenga una fundación, la mente y las ganas de crear van más allá y las fusiones son la madre del cordero. Otra referencia es Lip J, es una chica coreana muy elegante en su forma de bailar. Y otra chica siciliana es Marika Veca, que es con la que me he estado formando los últimos dos años, y es la persona que más me ha ayudado a entender que los inicios son duros, que apostar por un estilo tú sola es duro, pero que si quieres lo vas a conseguir.

I: ¿Hay alguna diferencia de estilo entre las mujeres y los hombres que practican la este estilo?

R: Digamos que el *waacking*, al tener sus orígenes en una represión, es una necesidad de expresar la homosexualidad, en unos clubs de ambiente gay. En su día las referencias eran de personas *gays*, aunque hubo muchos heterosexuales interesados en el estilo que también frecuentaban esos sitios. Sin embargo, a día de hoy, todas las personas que conozco que practican *waacking* son homosexuales. No conozco muchas personas heterosexuales que les interese ese estilo. Sí bailarines o compañeros míos de trabajo que quieren expandir su formación y poder tener influencia de otros estilos y me puedan pedir consejo. Pero sobre todo tengo referencias de mujeres, y si tengo referencias de hombres, casualidad o no, son todos *gays*. Sí que existen diferentes texturas a la hora de bailar, te apetece ser más dramático, más elegante, más preciso. Esas son las únicas diferencias que vas a encontrar, no vas a encontrar diferencia entre hombre y mujer.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*, y cuáles como parte de la danza urbana?

R: Como cultura *Hip Hop*, el estilo por excelencia es el *Hip Hop* o la *foundation* del *Hip Hop*. Que podamos relacionar con ello, todo el tema *popping*, *locking*, *boogaloo*, *electric boogaloo*. Y estilos que considere danzas urbanas porque tienen su propia cultura: *waacking*, *voguing*, *dancehall*, *house*, *krump*.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

R: Para mí, cualquier danza, si se quiere respetar la danza, se necesita investigar en el origen, en la fundación y en los pasos básicos, para saber desde dónde surgen las evoluciones posteriores, o desde dónde surge ese sentimiento a la hora de bailar. A raíz de ahí sí que es cierto que la coreografía complementa el *freestyle*, y el *freestyle* complementa la coreografía. Un patrón coreográfico en el que te hace ver tanto los pasos básicos, como la creatividad del profesor o profesora, es totalmente respetable. Al igual que el *freestyle* te proporciona una conciencia corporal que es también indispensable. Entonces considero que investigar en tu propio *freestyle* va a hacer que mejores tu coreografía, igual que investigar en la coreografía va a darte ciertas pautas de memorización corporal que en el *freestyle* te pueden ayudar.

I: ¿Qué músicas utilizas para tus clases de *waacking*?

R: Sobre todo música *disco*, *funk*, o *disco funk*. Utilizo música de los años 70, aunque en ocasiones puedo poner algún tema de los años 60, 80 o 90, para darle un poco más de rapidez al movimiento. Pero sobre todo me centro en la música de los 70.

I: ¿Podrías entender el *waacking* con una música de Beyoncé por ejemplo?

R: Sí, cuando hablamos de creación y evolución de la danza.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

R: Sí. Por una parte, es una forma de reivindicación en cuanto a que lo diferente también es respetable, en cuanto a que tiene también valor algo que no todo el mundo sigue. Considero que si realmente eres consciente de en qué condiciones surgió el *waacking* y sientes realmente el valor que tenían las personas que quisieron de repente sacudir sus brazos y con qué reivindicación, si realmente lo sientes, puedes seguir con su reivindicación hoy en día.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

R: Creo que, si no hablamos de reivindicación o de mensaje en el arte, podemos compartir nuestra percepción del arte, pero realmente se queda vacío, es decir, enseñar un paso básico y que alguien lo haga por una acción simplemente visual, sin centrarlo en una reivindicación de una sensación o un sentimiento en el que surgió todo, no tiene sentido.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

R: Me gano la vida con esto y con lo que puedo. Considero que es difícil ganarse la vida simplemente con clases de baile y además de danzas urbanas, ya que se han masificado. Poco a poco se podría mejorar en los sueldos de las personas que realmente investigamos estas danzas. Yo he tenido la suerte de que llevo 11 años, que me he hecho visible durante 11 años, y que por eso tengo el puesto que tengo y puedo tener el sueldo que tengo, que aunque en ocasiones sea bajo, me puede dar para sobrevivir, pero no para vivir bien y apostar por más formación fuera de España o en España. Si quieres ir a un campeonato, tienes que gestionártelo tú.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

R: En primer lugar, llevar la danza a la televisión, a una plataforma con una expansión tan grande, me parece algo muy positivo desde el momento que se hacen bien las cosas. Cuando se hace desde un morbo o una funcionalidad comercial basada en la desinformación de todo, ahí creo que no está sirviendo de nada. Programas como *Got Talent* o *Tú sí que sí*, que fomentan la risa y la burla ante el arte de cualquier persona, que tras haberse expresado, lo siguiente que se le diga es una frase que puede generar una risa o un aplauso fácil, que fomente la irrespetuosidad, que además te esté juzgando un jurado que no tiene ni idea de danzas urbanas, creo que no hace ningún bien a la danza, que si además sigue teniendo el patrón de vender por vender, no se está ayudando a la danza. Pero, también es cierto, que el hecho de que se visualice la danza también hace que los espacios donde hay danza, los estudios y las academias de baile, tengan más alumnos. Por una parte, agradezco a la televisión a que dé cabida a la danza, pero por otra parte le reprocho que lo haya hecho tan mal, con tan poca delicadeza y sobre todo con ganas de aplastar a la persona que están viendo.

**I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo?
¿Este hecho la beneficia o lo merma?**

R: Creo que el hecho de que ahora mismo se comercialice tanto con la danza, es producto de que se ha masificado la gente que está interesada en bailar. Desde el momento en que esas personas se forman para ser bailarines y no también por querer ser ese producto, creo que se están haciendo bien las cosas. En el momento en que simplemente, tanto las escuelas, como los profesores, centran sus energías en crear un producto, bien sea televisivo, en videoclips, cualquier resultado que no conlleve ningún mensaje o que no conlleve el hecho de proseguir la cultura o que quede reflejado realmente el por qué se inició todo eso y por qué sigue. Creo que es algo que se ha masificado que no debería llevar ese camino.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la Danza Urbana.

R: Para mí la danza urbana es todo aquello que nace desde, por y para la urbe.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°18 (7 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Alex. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

A: Alejandro Furió Hortens, y mi nombre artístico es Furió.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

A: Ahora mismo me dedico a la animación y a bailar y a crecer con el proyecto de mi grupo Beat Mode. Bailamos *electro dance*, también mezclamos fragmentos de danzas urbanas como *Hip Hop*, *house*, *popping*, *locking*, *break*, pero profesionalmente *electro dance*. Este proyecto empezó en verano, Beat Mode lo fundamos a principios de 2008, pero a partir de este verano decidimos, después del bajón que tuvo esta danza urbana, decidimos hacer algo con ella, y diseñamos un proyecto tanto social como cultural, de baile, para seguir creciendo y captar gente nueva y antiguos bailarines.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

A: Antes pintaba un poquito, pero lo que es pintar y rapear no, solo bailo. A veces me considero parte de la cultura *Hip Hop*, con formas de pensar, de vestir, con el baile, pero no estoy 100% metido en la cultura *Hip Hop*, pero me considero parte de ella.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

A: Pues estaba haciendo un módulo de informática con mi amigo Ache, que está conmigo en el grupo, y me dijo que unos chicos franceses le habían enseñado unos pasos de un baile nuevo que se llamaba *tecktonik*, nombre erróneo, y al principio ese baile me hizo

gracia, pero empezamos a ver vídeos en internet, a ver cómo bailaba la gente de París que es dónde nació, y empezamos a ver vídeos cada día y entrenar horas y horas. Tenía 18 años recién cumplidos. *Tecktonik* es erróneo porque se identificaba al baile con ese nombre por el hecho de que se bailaba en fiestas *tecktonik*, unas discotecas de París, y desde entonces se fueron desarrollando diferentes estilos y nombres, hasta que al final adquirió el nombre de electro. A raíz de bailar electro, hace unos años cuando el baile empezó a adquirir forma, empezaron a intentar relacionarlo con el *Hip Hop*, haciendo batallas y *jams* todos juntos para intentar que el baile creciese un poquito más. A partir de ahí, el *electro* tiene influencias del *Hip Hop* y de cualquier baile, entonces quieras que no, te vas a informar de ese estilo, porque si estás incluyendo fragmentos de otras danzas tienes que saber qué estás bailando y qué estás haciendo. Y luego aparte la música, me gustan todos los tipos de música, *underground* por supuesto y entre ellas está el *Hip Hop*.

I: ¿Qué es el *electro dance*?

Nacido en las discotecas de París, más concretamente en las discotecas *Metropolis* y *Redlight Club*, a finales de 2006 o principios de 2007 en fiestas bajo el nombre de *tecktonik* (juego de palabras con la teoría de la tectónica de placas) que se crearon con la finalidad de promover estilos musicales electrónicos. La mayoría de estas fiestas eran con música *electro* o *electro-house* entre otros estilos (*minimal, techno, house, hardstyle...*) y ahí es donde se empezaron a crear los primeros movimientos y este estilo que hoy conocemos como *electro dance*. Los primeros movimientos aparecieron porque la gente llevaba brazaletes de neón e intentaban repetir las líneas y efectos de la iluminación y los láseres de la discoteca. Gracias a YouTube empezó a ir más gente de París a estos clubes, interesada en este movimiento. A partir de ahí se creó una pequeña comunidad de bailarines, que destacaban por el conocido logo en su camiseta o la vestimenta, los cuales bailaban en la calle y en las discotecas. Se difundió por internet y la comunidad empezó a crecer rápidamente creando un gran número de seguidores. Este estilo empezó a desarrollarse increíblemente rápido. Desde alrededor de 100 personas con las que contaban estas fiestas pasaron a ser alrededor de 2000, que no eran todo Clubbers y tampoco eran todo bailarines por supuesto. *Dj's* famosos pinchaban en estas fiestas y eso daba mucha más audiencia y lo hacía mucho más atractivo. En esa época, aparecieron las batallas entre bailarines de diferentes discotecas, por ejemplo, los bailarines de *Redlight* vs *Metropolis*. *Tecktonik*, de fenómeno pasó a marca, conocida por la gente y creada para sacar provecho y beneficios (haciendo camisetas, gorras, bebidas energéticas, peluquería, etc.). Entonces *tecktonik* se volvió una marca comercial que intentaron vender y explotar

al máximo y por tanto se hizo muy popular y pesada. Todo el mundo bailaba *tecktonik* y aparecía en todos los medios de comunicación y había anuncios por todas partes. Los dueños de la marca *tecktonik* crearon un equipo de bailarines llamado Eklesiast, creado para dar una bonita imagen de esta marca y venderla. Los cuales protagonizaban todos los eventos, viajes, coreografías, anuncios, etc. relacionados con esta marca. Todo para hacer crecer la marca y seguir ganando dinero. Anunciaban a través de e-mail, fiestas *tecktonik*, producción... E incluso tenían planes con grandes compañías. Por culpa de esto, todo sentido en este movimiento desapareció, volviéndolo todo comercial, lo cual causó una gran explosión y los bailarines de Eklesiast se cansaron y se fueron del equipo.

Esto tampoco gustó nada a los verdaderos bailarines, quienes estaban por la cultura y el estilo, y porque disfrutaban, no por la moda. Gracias a internet, el *tecktonik* se desarrolló muy rápidamente. Por ejemplo, el *Hip-Hop* tardó mucho más en desarrollarse porque no existían los mismos medios con lo cual había que crearla mediante las concentraciones de bailarines únicamente. En el caso del *tecktonik*, gran parte fue gracias a internet y la nueva era de las tecnologías. Como hemos nombrado antes, en la discoteca *Metropolis* había fiestas de distintos tipos de música: *electro*, *house*, *hardstyle*... por eso la gente bailaba diferentes estilos (*vértigo*, *shuffle*, *hardstyle*, *jumpstyle*) los cuales podemos nombrarlos como los básicos del electro dance porque todos estos fueron una gran influencia. Había muchos bailarines diferentes, pero después de la popularización de los medios de comunicación todo se mezcló, dando paso al nombre *electro dance*. Como todo, toda moda acaba... y como en toda gran cultura, la gente que no le gusta, sale de ella. Quedaron solo los más fuertes y los que realmente les gustaba el baile y disfrutaban con ello, porque eso es lo más importante. A finales de 2007, Youval, Steady y Hagson, bailarines de peso en la cultura *Hip Hop*, crearon *Vertifight* con una finalidad y mensaje distintos. Ellos querían hacer evolucionar la cultura y estimular el intercambio de baile e información entre bailarines y enseñarles el camino correcto para crecer. Por ejemplo, en *Vertifight* había muchos bailarines que habían bailado *hardstyle* antes, la música *electro* no es tan rápida y le da un aspecto más natural. *Vertifight* fue, ha sido y es el evento más importante de concentraciones, batallas y campeonatos de *electro dance* a nivel mundial. Al principio el *electro* no era muy popular en Francia por culpa de la mala reputación que dio la época *tecktonik* (publicidad masiva, los bailarines al principio vestían como "metrosexuales"...), y si hacías algunos pasos de *electro* en la calle la gente lo confundía y decía: "¡Ahh, *tecktonik*!".

Pero desde entonces, nada volvió a ser lo mismo, pasó a ser una cultura urbana la cual hemos ido desarrollando desde entonces, sin olvidar cuales son las raíces, la historia y sobre todo por qué bailamos. Hay que trabajar mucho en los movimientos básicos, pero al mismo tiempo no podemos olvidar que hay que experimentar para poder seguir creciendo como cultura y como baile. Crea tus propios pasos, inventa conceptos, ¡pero sobre todo hay que disfrutar de ello y siéntete a gusto mientras bailas!

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

A: Le falta un poquito de fuerza, pero creo que si trabajamos juntos, lo difundimos, hacemos proyectos interesantes, eventos, nos juntamos y hacemos unión, creo que la danza urbana puede crecer un poco más, aunque ahora la veo flojita en Valencia. En Valencia falta un poco de cultura urbana, hay bastante pero yo metería un poco más. En España en general, lo que es arte urbano, no hay demasiado, incluso arte normal. Yo creo que va por épocas, en la época del *tecktonik*, había miles de bailarines en Valencia y en España. Aquí se mueve un poco por modas. Mientras haya gente interesada y que ama la danza y lo siente, y que quiere expresar, yo prefiero que haya 100 personas interesadas de verdad, que 1000 que estén solo por moda.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

A: Depende, pero yo creo que no. Tú estudias la base de tu danza, para poder adaptar un Freestyle, hacer con el cuerpo lo que la música nos pida. No tenemos por qué tener una coreografía. En electro podemos pegar puñetazos, o hacer movimientos fluidos lentamente, con música despacio o con música muy energética.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

A: Por norma general, electro, pero también se baila con techno, que yo lo incluiría dentro de la electrónica, la cual tiene muchísimos subgéneros. Nosotros bailamos con todos esos subgéneros, pero a mí personalmente me gusta bailar con todo tipo de música *underground* que no sea comercial, por ejemplo, *chillstep* o *trap*, música experimental electrónica. Intentamos bailar un poco con todo, eso te da conocimiento para seguir el ritmo, adaptarte a cualquier canción.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

A: A mí personalmente es algo que no me preocupa, porque si tú quieres bailar puedes bailar en la calle o en una academia si tienes dinero, donde sea, pero mientras tengas compañeros que les guste la danza urbana, no creo que haga falta la economía para disfrutar de ello.

I: ¿Para ti qué es la danza urbana?

A: Es salir a la calle, con carácter reivindicativo, social o simplemente un estado de ánimo. Si tienes tus colegas pues salir a la calle, bailar, expresar, interpretar lo que a ti te gusta, enseñar a la gente tu arte, compartirlo con tus amigos, seguir formándote, ponerte tus metas.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

A: Me gustaría, estoy intentándolo, estoy trabajando ahora en animación en un hotel y por la noche hago espectáculos con bailes de musicales, *freestyles*, shows solo, pero me gustaría ir un paso más, formarme más, viajar, conocer, compartir y si puedo trabajar en los escenarios, de lujo. En un futuro me gustaría formar mi propia academia de arte urbano, pero sobre todo de electro.

I: ¿Quiénes son tus referentes?

A: Principalmente Treaxy, Spoke y Naim. En Valencia somos entre 15 y 20 personas, que yo sepa, activos o semiactivos, que bailamos electro. En Castellón y Alicante no hay grupos de *electro*.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana, como por ejemplo *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

A: Para mí son *reality shows* y para mí no valen nada. Ahí simplemente cogen caras y cuerpos bonitos, y frikis, para dar un espectáculo televisivo. Para mí todo es un montaje, de hecho, yo he estado en *Tú sí que vales* y es un montaje. No veo que vayan a enseñarte demasiado. La televisión puede animar a gente para bailar, pero no les interesa demasiado de dónde viene cada cosa.

I: ¿Qué mensaje le darías a todas las personas que desconocen la danza urbana?

A: Que si les gusta bailar, si les gusta escuchar buena música y pasar un buen rato y conocer gente, les animo a que salgan a la calle y si ven a un grupo de bailarines, que se

acerquen, que no tengan vergüenza, que estamos aquí para enseñar, para compartir y para agrandar este mundo de la danza urbana.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°19 (7 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Ángel. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

A: Ángel Carretero Esteve, y mi nombre artístico es Frex.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

A: Empecé con una moda en 2008, que era la moda del *tecktonik*, en verdad el baile es *electro*, pero la moda era el *tecktonik*, todo el mundo lo bailaba, y yo hice una apuesta con un amigo de que si aprendía a bailar *tecktonik* en un mes, me invitaba a un almuerzo en el instituto. Yo tenía 15 años. Entonces empecé a aprender, a ver vídeos en locutorios y a ir a quedadas que hacía la gente, y ese mismo mes, aprendí a bailar. Seguí bailando ese estilo de baile durante 4 años. Llegué a ser campeón del país y representé dos veces en los mundiales de Francia. Dos años antes de dejarme el *electro*, empecé también a estudiar lo que era el *popping*, a mí me impresionaba mucho, era el estilo de música que más me gustaba, yo he sido muy rapero, me ha gustado mucho la música de los 80, la música del *electro* no me acababa de gustar, el estilo de vestir tampoco. Vi a un *popper* de América, que se llama Popping John, que es ahora mismo uno de los mejores en lo suyo, se dedica a hacer *popping animation*, *robot* y *waving*, que son de los tres estilos más conocidos dentro del *popping*. Es una danza muy amplia, de la que no dejas de aprender nunca, y a veces es difícil, pero bueno, aprendí yo solo, y me tiré hasta ahora mismo sin parar de aprender. Para mí no fue tan difícil como para otros, porque yo tuve YouTube, pero igualmente la información está muy escondida y puedes malinterpretarla de muchas maneras. Ahora soy bailarín de *popping*, represento a Valencia en la mayoría de competiciones a las que puedo ir. Tengo un grupo nacional, que se llama Men of Steel Crew. Represento estilos, como el *animation*, el *waving*, el *robot*, y diferentes estilos de Los Ángeles y de California en general que aquí en España la gente no baila. Todo el mundo aquí baila *electric boogaloo*, del que se ha difamado desde hace más de 10 años, que fue el estilo inventor y creador del *popping*, creado por Boogaloo Sam por el 77, y en el 72 hubo un estilo que se llamaba *Oakland boogaloo*, creado por los Black messengers que ya existía en aquel entonces. Y es muy parecido, solo que tienen diferentes tiempos y pasos en algunas situaciones. En San Francisco, se hacía el *strutting*, otro estilo que bailo y que me gusta estudiar. Y a raíz de eso crecieron otros estilos en

Los Ángeles, como el *animation*, o el *pop-locking*, que al final es el *popping* de ahora. Hay muchos estilos de *popping* desconocidos aquí, pero que poco a poco yo creo que se pueden ir aprendiendo.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

A: Yo considero que represento la forma de vida de la cultura *Hip Hop*, depende de para quién, podrán decirme que soy *Hip Hop*, o que no lo soy. No soy *bboy*, ni soy rapero, bueno de pequeño rapeaba, grafiteaba en las paredes del colegio, nada profesional, pero al final si comparas la cultura *Hip Hop* en Nueva York, con la cultura de Los Ángeles o de California en general, era prácticamente lo mismo, solo que cambiando algunos matices. Entonces sí que puedo decir que he llevado el mismo estilo de vida que alguien que representa la cultura *Hip Hop*.

I: ¿Qué mensaje lleva para ti esta cultura?

A: El mensaje te lo haces tú solo. Mi filosofía de vida es trabajar para demostrar. En este país vivimos con el qué dirán, o el qué nos dicen, yo no he recibido mucho apoyo familiar con esto, al final sí, cuando han visto que he triunfado, ahora soy el artista de la familia. Al principio mi padre me decía qué guay hijo, me encanta lo que haces, tienes mucho talento. Mi madre estaba concienciada en que el ballet era la base del *popping* y que yo tenía que aprender *ballet*. Mi abuelo me decía que me pusiese a trabajar de una vez, y mi abuela que estudiase. No quise ni estudiar lo que estudia todo el mundo, ni trabajar en lo que trabaja todo el mundo. Yo estudié lo mío y trabajo de lo mío. Mi vida es un constante trabajo por demostrar y mejorar.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

A: Depende de quién se la enseñe, y depende de a quién se la enseñes. La Comunidad Valenciana tiene muy buenos representantes de la danza urbana, gente que a nivel internacional está dando mucha caña. Un saludo para mi colega Enoch desde Alicante. Y *bboys* tiene a palos, todos hacen muy buen trabajo. La Comunidad Valenciana percibe las cosas si se las dan masticadas. La danza es comercial si tú la conviertes en comercial, y comercial es cuando vendes y cuando le gusta a la gente que no conoce lo que haces. Si lo haces de una forma cerrada, si tú eres *bboy* y lo haces vestido de bailarín del Bronx de los 70, una persona de a pie te ve y puede pensar que le vas a atracar. Pero si vas de una forma más comercial hacia la gente que no sabe, igual lo traga mejor.

I: ¿Puedes decirme nombres de referentes tuyos de la Comunidad Valenciana?

A: La verdad es que yo aprendí a bailar solo en mi casa con internet. Gente que yo considero que ha sido de gran ayuda para mí son Said Bensani, Hize de Supremos, Mendoza, Alejandro de Cubas y Milen Castrez, y desde Alicante mi colega Enoch Bascuñana también ha sido un buen referente para mí.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura Hip Hop?

A: Depende. Como parte de la cultura *Hip Hop*, el *break*, el *up-rock*, el *rocking*, el *Hip Hop freestyle*, y luego consideraría primos al *popping* y al *locking*, porque nacieron en la misma época pero no se metieron en la misma cultura hasta pasados unos años, pero al final encajaron muy bien. El *waacking* no es *Hip Hop*, el *voguing* no es *Hip Hop*, el *house* no es *Hip Hop*, van de la mano, pero no son *Hip Hop*. El *waacking* y el *voguing* son cultura de club, tienen un significado muy parecido. El *dancehall* tampoco es *Hip Hop*, pero es digamos de alguna forma, la cultura *Hip Hop* de Jamaica.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

A: Ninguna danza sigue un patrón coreográfico, menos las danzas que se hacen en videoclips o las coreografías en sí. Una danza con nombre sigue un patrón fundamental, unos pasos y técnicas fundamentales, pero no sigue una coreografía. Una bailarina de ballet puede hacer una coreografía de ballet, o puede improvisar ballet. Al igual que un bailarín de *popping* puede improvisar o hacer una coreografía. Yo no soy bailarín de *freestyle* coreógrafo, yo te puedo hacer una coreografía para mí solo, para 20 personas o para 2, y puedo hacerla en conjunto o por separado. Yo soy bailarín y coreógrafo.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

A: El *popping* tiene una ventaja sobre muchos estilos de baile, y es que es muy articular. Para que te hagas una idea, yo al ballet lo llamo una danza de macro control, porque tienes que controlar el equilibrio, el espacio tiene que ser muy abierto, necesitas mucha fuerza. Y el *popping* yo lo llamo una danza de micro control. El *popping* lo defino como el estilo de baile con más libertad del mundo, no hay dos *poppers* iguales, a no ser que hayan aprendido del mismo maestro. Tiene más de 90 subgéneros. A mis alumnos les intento enseñar siempre desde el principio. El *popping* tiene una base principal en la que todos se caracterizan, que es el *pop*, que es la contracción muscular al ritmo de la música. Entonces yo siempre intento explicar desde un principio cómo hacer esa contracción sin unos pasos, sin marcar una coreografía. Y una vez hecho eso, explico los tiempos musicales, cómo cambiar de ritmos con esa contracción, y cómo moverse con esa

contracción sin seguir unas pautas. Una vez hecho esto, intento explicar cada estilo del *popping* desde sus principios. El *robot* fue lo primero.

I: ¿Qué quieres conseguir con tu obra?

A: Quiero demostrar bastantes cosas, decirle a la gente que lo que hacemos no es nada simple. La gente cuando oye baile se imagina siempre lo mismo: *ballet*, *salsa*. La gente sabe muy pocos estilos de baile. Podría decir que el *popping* es uno de los cinco estilos de baile más difíciles del mundo. Intento demostrar que lo que hacemos, aparte de ser danza, es arte. Tú puedes llevar el *popping* a un escenario y hacer que la gente lo entienda.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

A: En algún modo sí que es ajeno, porque yo creo que los artistas no vivimos en esa crisis, menos los profesores. Yo es que no soy profesor de baile, entonces igual si hubiese empezado a bailar antes de la crisis, sí que te diría que lo noto, porque yo recuerdo a la gente decirme que por un show antes te podían pagar 500€ por bailar 5 minutos, y ahora para ganar eso en 5 minutos hay que ser bailarín de Beyoncé. Las cosas no son como antes, eso está claro, pero yo me mantengo al margen de todo eso, porque he conseguido mis trabajos y mis contactos, y no creo que deje de trabajar, por mucha crisis que haya.

I: ¿Puedes explicarme si la danza urbana es capaz de ayudar a otras personas?

A: Por supuesto, la danza urbana me ha ayudado a mí en primer lugar. Yo era un chaval del Cabañal que lo único que hacía era salir a la calle todos los días, no estudiaba, se desperdicia la vida. He vivido al lado de las drogas, pero no me considero una persona que se haya enganchado a nada. Los problemas familiares o los problemas en el barrio, la mala vida, las formas de salir de ahí, la gente dice siempre lo mismo, estudias o trabajas, pero a mí no me ha dado solo eso, yo gracias a la danza urbana, por la parte de poder salir de todos estos problemas, he conocido gente de muchísimos sitios y he viajado por el mundo, y culturalmente me siento una persona muy rica en comparación con mucha gente, que lo único que ha hecho ha sido estudiar o trabajar.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

A: Sí. Desde hace dos años llevo saliendo con mi chica, se llama Hanna López, ella es artista de circo, trapecista, y ella me enseñó lo que es el mundo del circo. Entonces ahora estoy un poco entre los dos mundos, pero mi profesión es la de bailarín urbano, tanto docente como *performer*. Ahora mismo estoy en dos academias, pero dar clases no es mi

trabajo realmente, estoy en Dance Center Valencia y la Academia Estilos de Mislata. Pero he empezado este año a dar clases de forma regular, porque lo mío siempre ha sido actuar, a mí me gusta más estar encima de un escenario, se trabaja mejor, se puede ganar lo suficiente como para vivir. Y vivir de dar clases es un poco más difícil, tienes que trabajar muchísimo.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

A: Yo lo que pienso es que, si no se tiene ni puñetera idea, no puedes decir nada. De algunos programas de estos han salido muy buenos bailarines o a algunos programas de estos han acudido muy buenos bailarines, y la gente ha podido tener el placer de verlos o el placer de inspirarse en ellos para empezar a bailar las danzas urbanas, y de ahí han llegado a conocer bien la información necesaria. Entonces tiene su parte buena como todo, pero por ejemplo en *Fama* una vez fue uno de los pioneros del *popping* y en su *workshop* le pusieron de fondo *reggaeton*. Gracias a ese programa se conoce el *funky* como *funky*, y no *waacking*, *voguing*. El *funky* es un adjetivo. Tú eres *funky* o no eres *funky*. Yo no bailo *funky*, yo soy *funky*. Yo cuando bailo con música *funk*, cuando bailo *locking*, *popping* con *groove*, soy *funky*. Cuando bailo *popping* con un tema de *dubstep* de lo de ahora, no soy *funky*. Pero si bailo con música *funk*, sí que lo soy. Entonces lo que no puede ser, es que llegues a una clase de *funky* y te pongan Rihanna o Lady Gaga, son de todo menos *funky*. Rafa Méndez es un tío que sí que ha bailado con música *funk*, y sí que conoce el concepto *funky*, y Rafa Méndez cuando ve un buen bailarín le dice “eres muy *funky*”, pero no como diciendo que baila *funky*, sino que lo es. Entonces, la gente malinterpreta cosas gracias a estos programas.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la Danza Urbana.

A: Depende, no te puedo explicar en un titular de lo que es la danza urbana, es un concepto demasiado grande. La danza urbana para mí es el salvavidas de los pobres.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°20 (7 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes José. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

J: José Torres Rodríguez, y como nombre artístico Jay-S.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

J: Empecé a bailar con 11 años en la calle a bailar *break*, y me lo dejé a los 15, por temas de estudios y mala gente en el barrio. A los 20 perdí plaza en la universidad, entonces me

saqué un cursillo de monitor de *Hip Hop*. Y a partir de ahí me empecé a meter en el tema de la danza urbana en general, a investigar por mi cuenta. También el mismo año conocí el *krump*, 2009. Y a día de hoy he coreografiado a grupos de competición, he estado en grupos de competición de coreografía, entreno por mi cuenta *krump* con mi compañero Ray, y estoy dentro de un proyecto que se llama Rage Fam que es gente de todo el mundo que tiene la oportunidad de formarse con coreógrafos y bailarines muy importantes. Y de momento lo que estoy haciendo es dar clases en Mari Cruz Alcalá desde hace poco, en Beteró ya llevo 6 años en el polideportivo, y también he empezado este año en un sitio que se llama Casa África en Aldaya, que es como un centro de ocio familiar de cultura africana y doy clases de *Hip Hop* ahí también.

I: ¿Qué edad tienen tus alumnos?

J: Depende de la clase, tengo un grupo de alumnas de 7 a 9 más o menos, tengo otro de 10 a 13, y en Beteró tengo desde 12 a 50 y algo.

I: ¿Qué contenidos das en tus clases de *Hip Hop*?

J: Hay sitios, por ejemplo, en Beteró, que pone *Hip Hop*, pero realmente no es *Hip Hop* solo, yo doy danza urbana, porque trabajo varios estilos que considero dentro de las danzas urbanas. Luego también hago trabajos coreográficos porque sé que a la gente le gusta, donde mezclo lo que me da la gana con la música que me da la gana, incluso mezclo contemporáneo. Lo que doy primero para que conozcan es el *break*, porque es el baile de la cultura *Hip Hop*. También utilizo bases sociales y conceptos para que ellos de dónde viene cada cosa y por qué. Cuando doy una clase de *Hip Hop* les doy herramientas para que ellos entrenen por su cuenta, ya sea *break* o *Hip Hop dance*, *freestyle*, *popping* o *locking*, que están dentro de la cultura también muy arraigados. O directamente les hago una rutina de básicos.

I: ¿Pones especial cuidado en la música que eliges para tus clases?

J: Yo intento que, si doy un estilo, la música esté relacionada con ese estilo. Por ejemplo, cuando doy *break* pongo música *funk* o *rock*. Cuando doy *Hip Hop* me gustan mucho las canciones de los años 90, MC Hammer que son un poco más comerciales pero bueno.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

J: Sí y no, yo crecí con la cultura *Hip Hop*, tengo amigos que a día de hoy rapean, yo empecé a bailar por el *break*, pero a día de hoy le tengo mucho respeto a la cultura, pero no me veo completamente *Hip Hop*, yo no me siento delimitado por nada, es decir, que si bailo otra cosa o creo otra cosa, no le voy a llamar *Hip Hop*, pero sí que tengo en cuenta

siempre que lo que hago ahora es lo que he aprendido cuando estaba más metido en la cultura *Hip Hop*.

I: ¿En qué estilo cultural te ves?

J: “Frikazo” de tres pares de cojones. No me veo en ninguno cerrado. Porque yo, aunque bailaba *break*, escuchaba música rock y vestía más como un rockero que como un rapero. No me veo delimitado en ninguna cultura concreta.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

J: Creo que hay, pero menos cantidad y variedad que en otras comunidades. En Valencia *krumpers* activos que yo conozca, solo estoy yo y mi amigo Ray que es de la Vall. Pero gente asidua a bajar a entrenar no conozco nadie. En cambio, en Barcelona hay dos *crews* importantes, se ve mucho más movimiento. En Madrid también hay bastante movimiento de *krump*. De *dancehall* sí que he visto gente en la Comunidad Valenciana muy buena, pero no tengo conciencia de que tengan una *crew* o un grupo con el que queden para entrenar. En escuelas más que en la calle.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

J: Para mí se centra más en el arte de la improvisación, porque tú creas algo y tienes que expresar algo, entonces no creo que el momento que lo expresas esté preparado previamente, no le veo sentido. Lo que más vemos son batallas, y una batalla es un juego, al fin y al cabo, una manera de entrenar, y tienes tus cosas preparadas para ganar, porque todo el mundo quiere ganar. Pero lo veo más relacionado con la improvisación.

I: ¿Qué sientes cuando bailas *krump*?

J: Siento libertad, todo lo que llevo dentro, ya sea positivo o negativo, lo suelto en ese momento y me siento a gusto, vivo, liberado, un cúmulo de emociones, depende del día también.

I: ¿Practicar la danza urbana te ha liberado de alguna crisis personal o familiar?

J: No. Yo antes de bailar y mientras bailaba, estuve haciendo toda mi vida prácticamente, más de 10 años, artes marciales. Entonces yo toda mi filosofía de vida la he basado mucho en las artes marciales. Siempre que he tenido un problema, mi manera de afrontarlo era directa, no era evadiéndome de ninguna manera. Bailar lo hacía porque me gusta.

I: ¿Qué músicas utilizas para el Krump?

J: *Krump beats*, o sea música que los propios *krumpers* crean, o *dubster*. Y ahora se está empezando a utilizar canciones de *rap*, pero de *gangsta rap*, más fuerte. Realmente el

krump se puede bailar con cualquier música, pero sobre todo son los *krump beats*. El paso puedes hacerlo de mil maneras, y la música te transmite el cómo hacerlo. Yo he llegado a bailar *krump* una canción de Sia.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

J: Puede ser, puede utilizarse como tal. Yo a veces reivindico, me gusta mandar un mensaje. Siempre intento que mis vídeos tengan un mensaje, pero no siempre es reivindicativo, a veces es simplemente que quieres expresar algo. Sí que hay algunas cosas que necesitan ser dichas y la danza es un medio perfecto para hacerlo, de hecho, el último show que hicimos con la Rage Fam se llamaba *Identity* y hablaba de las piezas, cada una era una situación que el mundo está viviendo ahora mismo, como puede ser la intolerancia hacia la homosexualidad, o los niños en África que son cogidos para ser soldados, o el racismo. Y la gente cuando las veía, luego había una pequeña reflexión con el micro, pero ya se veía en la pieza que estabas intentando mandar un mensaje. Mis alumnas creo que algunas son capaces de percibir este mensaje. Las que llevan tiempo conmigo, yo creo que sí, pero las más pequeñas lo único que ven ahora mismo en la danza es una manera de divertirse, aún les queda mucho que bailar como para llegar a entender eso. De hecho, el otro día me estaban preocupando que por qué cuesta 15€ una entrada para ver danza.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

J: No, para nada es ajena, es una mierda y se nota. En el tema dancístico en lo que más se nota es en que la gente es más reacia a gastar el dinero en ir a ver cualquier obra, ya no solo de danza, por el tema de que tienes que ahorrar, entonces lo primero que te quitas es el arte, como en la tele es gratis, todo lo que quieras ver lo ves ahí, aunque sea una basura. La gente es reacia a gastar en cultura.

I: ¿En qué *crew* estás actualmente?

J: Ahora mismo me considero de la Rage Fam, que no es una *crew*, es algo mucho más grande a nivel mundial, y estoy en un grupo que formé, pero ahora mismo estamos cada uno en un lado, porque cada uno baila un estilo diferente y estamos en un proceso de cambio. El grupo se llama *Renegates Valencia*, tenemos una página de Facebook y todo. No queremos enfocar el grupo como un grupo más de baile, sino como un grupo de

creación artística con danza, no nos limitamos a bailar un estilo, sino que intentamos crear arte con cualquier estilo de danza, sin delimitarnos.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

J: Me gustaría decir que sí, pero en realidad no, no me llega ni para independizarme. Pero sí que algún día me gustaría, no ganarme la vida con ello, pero sí que me diera un plus. Porque al final te das cuenta de que cuando conviertes tu hobby en tu trabajo, acabas quemado. Preferiría currar de lo mío, porque yo tengo dos carreras, una de ellas es magisterio de educación física, entonces me gustaría trabajar de eso, pero seguir con el tema de la danza como hobby y para compartir con la gente y ayudarles.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

J: El programa de *Fama* hizo muy bien, por un lado, y mal por otro. Bien porque la gente vio que había una cosa que se llamaba danza urbana y las escuelas de baile se petaron. Mal porque, como todo, porque ponían algo que estaba mal dicho. Y luego *Top Dance*, hay un vídeo mío de 20 minutos poniéndolo a caldo al programa, porque me lo tomé como un insulto porque una cosa es que pongas un programa comercial, pero es que todo se lo llevan al tema marujeo rancio de *reality*, entonces cogían a cada bailarín, que no reflejaba el nivel que hay en España, era de risa. Desde la retransmisión de estos programas, no he notado que haya más gente bailando en las calles. En las escuelas sí.

I: ¿Cómo decidiste entrar en el mundo de la danza urbana?

J: Se me daba bien bailar y me saqué el cursillo, y me enganché. David Ruiz fue uno de mis profesores. Realmente cuando empecé a bailar en la calle, no había ningún profesor, no había tanta facilidad de información como hay ahora. Cuando empecé a bailar en serio pues ya podías hablar con la gente por internet, mirar páginas web, hablar con gente por internet, contrarrestar información, ahí me enganché porque tenía a mano lo que estaba buscando, cuando empecé lo máximo era un VHS de la *Battle of the year* de Barcelona.

I: ¿Cómo te ves de aquí a 20 o 30 años? ¿Seguirás bailando?

J: Sí, yo creo que sí, si no me pasa nada yo creo que seguiré bailando, no sé si dando clase, pero bailando seguro, de hecho, estoy recibiendo ahora clases de salsa y bachata porque me mola ir a bailar, el rollo social está muy guay.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°21 (7 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Lorenzo. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

L: Nombre artístico realmente no tengo, es mi nombre Lorenzo Ripeu Riene, pero bueno, tenía un nombre que utilizaba cuando era joven, que era Señorito Malote Ripeu, pero ya no lo utilizo, ahora se ha quedado Lorenzo.

I: ¿Qué estilo de danza urbana practicabas?

L: Me inicié en el electro, me gustó, pero me costaba mucho, porque no tengo la capacidad de retener en la memoria los pasos. A lo mejor de 50 retengo 5, entonces para las coreografías siempre tengo que estar mirando a la gente, entonces decidí no volver a bailar. Pero hubo un baile una época de mi vida, que fue el baile barraca, que es una mezcla de *Saffle*, un poco de pasos de *Hip Hop*, rollo *freestyle*, y me hice un poco famoso por eso. Hacíamos quedadas en ruinas, el metro de Colón, cuando tenía 18 años, y fue un poco el boom, mira ese negro cómo baila, cómo hace sus pasos. Fue promover que la gente viera que había gente que realmente le gustaba el baile y que estaba dispuesto a hacer lo que sea por darse a conocer y llamar la atención. Sigo llamando la atención aún teniendo 29 años, cuando voy de fiesta me gusta dar la talla, aunque sea muy *old school*.

I: ¿Cómo empezaste a bailar?

L: Empecé con 6 años. Mi tía me llevaba a las comuniones y me ponía a bailar, yo sólo. Estuve una temporada veraneando en La Manga, Murcia, con mi tío, y allí también se me daba muy bien el baile, es como que lo llevo dentro desde pequeño. Por circunstancias de la vida ha ido decayendo y ahora de repente he tenido una idea, he visto unos vídeos, y he querido volver a empezar, me siento con ilusión de volver a darlo todo otra vez.

I: ¿Qué estilos de danza urbana has bailado, y cuáles quieres retomar ahora?

L: Estuve bailando *electro*, hice un par de actuaciones, quiero retomarlos, pero no en plan profesional, sino para coger unos cuantos pasos, porque lo que es movimiento de brazos estoy muy básico, entonces quiero limar esa parte para incrementar. Ahora estoy descubriendo una danza urbana que es afro, porque como yo soy africano, que me inspira y me enorgullece, se me ponen los pelos de punta.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

L: No, porque la cultura *Hip Hop* es la gente que lo lleva en la sangre, tú naces ya con un don, el hecho es que descubras cuál es tu don. Para mí el *Hip Hop* es estética, posturo, hay gente que solo se dedica al *Hip Hop* porque le da dinero o por tener fama o ir vestido con determinada ropa. Pero el *Hip Hop* de verdad es el que hay en las calles, el que ha sido toda la vida. Te vas a África, América, Rusia, y ves gente bailando *Hip Hop*, esa es

la base real del *Hip Hop*, y no lo que se fomenta en YouTube, batallas por aquí, concursos, *crews*. Para saber qué es el *Hip Hop* tienes que ir a la calle, a la gente que no tiene recursos, que no tiene una buena cámara, lo hace con el móvil, o que baila porque realmente le gusta, no por ser el más molón. Yo me he considerado dentro de esa cultura cuando era más joven, pero ahora no me considero porque yo lo quiero para mi propio bienestar, para yo sentirme mejor, bailando quemo mucha testosterona, me desahogo y anímicamente si estoy por la mañana en un 2, al cabo del día estoy en un 7, depende de la intensidad que le meta, entonces para mí, prefiero volver a bailar pero porque realmente me gusta y quiero volver a sentirme bien.

I: ¿Crees que este movimiento urbano tiene algo que ver con algún tipo de crisis, económica, social, de identidad, personal?

L: El método de crisis social, estructural y tal, conlleva que hay más gente que como no tiene nada que hacer, en vez de estar en casa o en los parques drogándose, se dedica a bailar, o gente que tiene recursos, que sus padres tienen dinero para poder darle una formación a sus hijos, pues promueven el baile, pero realmente a tu hijo no le estás enseñando los valores del baile, sino imponiéndole una disciplina, entonces creo que está un poco apartado. Hay parte que sí, que es por la crisis, y por la otra parte no. a mi bailar me ayuda mucho, más de lo que yo he llegado a pensar. Yo he tenido una época en que he estado muy mal psicológicamente y económicamente, y el baile me ha ayudado a desconectar, a conocer a gente, a empatizar con la gente, porque cuando tú bailas porque te gusta, transmites y eso se ve. En cambio, una persona que va a una academia por moda, realmente no entiende lo que hay debajo, me parece un poco egoísta. Para mí el lado positivo es la gente de la calle que lo vive, que lo lleva en la sangre, que se esfuerza día a día por mejorar. Luego está la gente que busca lo material, la fama, el dinero.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

L: Yo soy de esos que me gusta la coreografía, pero no la comparto del todo, porque es como una disciplina, si te sales un poco como que eres raro. Me gusta más improvisar porque los pasos te salen naturales, no fuerzas, si te equivocas nadie lo sabe, entonces no quedas mal, tu mente va libre.

I: ¿Qué es para ti la danza urbana?

L: Para mí es mi vida, mi desahogo y mi forma de expresar el estado anímico en el que estoy. Si me ves bailando un día que estoy decaído, bailaré con mucha rabia, pero el día que estoy súper bien me vas a ver bailar relajado.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

L: Por un lado, están bien, pero por otro lado promueven mucho el “píjerío”, los pijos. Para mí los pijos son los tíos que van súper bien vestidos, soy mejor que tú porque entreno cada día, porque quiero llegar a ese programa porque quiero ser el mejor, por la fama y porque voy a tener bolos en las discotecas. Y luego hay otra parte que no se ve mucho, que son los bailarines que lo llevan en la sangre y quieren demostrar que hay gente en la calle que lo hace 3000 veces mejor que ese tío que ha ganado el premio.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°22 (8 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Frankie. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

F: Francisco Javier González Monsui, y mi nombre artístico es *Bboy Lil negro*.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

F: Yo soy un chico medio guineano medio español, vine aquí con dos añitos. Ahora mismo soy barbero, me dedico a la profesión de la barbería y soy bailarín profesional de *break*.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

F: Por supuesto, cuando entiendes el concepto cultural que promueve el *Hip Hop*, te haces parte de la cultura y te sientes que formas parte de la cultura claro. Intento pintar, pero justamente de los cuatro elementos del *Hip Hop* es lo que peor se me da. Y rapeo, hago *freestyle*, improvisación, porque me gusta mucho de hecho tengo un estudio de producción de música.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

F: Es algo que no tiene fecha en concreto, a mi siempre me ha gustado la música y el baile, quise encontrar mi lugar en el mundo y acabé descubriendo el *Hip Hop*, y la verdad es que me siento muy acogido y muy querido por el *Hip Hop*. Decidí pertenecer a esta cultura porque es una de las únicas cosas que quedan que son completamente libres, y donde tu pensamiento forma parte de algo y puedes evolucionar y crear algo en base a tu persona.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

F: Paz, amor, pasarlo bien y disfrutar. Es un poco el mensaje que tiene el *Hip Hop* y su definición, es libertad en estado puro.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

F: El valenciano en general es muy pasional, muy entregado a lo que tiene entre ceja y ceja, y eso es un talento que tenemos toda la gente de esta costa. El valenciano en sí, como una máquina lo definiría.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura Hip Hop?

F: El *b-boying*. Aquí entras en debate moral, porque al ser un concepto muy abierto, la gente se equivoca y pone nombres que no debería de poner, pero eso no quita que no nos respete.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

F: Esto es como el ying y el yang, una sin la otra no significa nada. Tienes que tener claro lo que vas a hacer y también que tienes que improvisar, es un “fifty, fifty” para mí.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

F: Música con criterio. Yo personalmente soy un chico que le gusta mucho la música en general y para mí no es excusa la música o el sonido, como para no ejecutar lo que tienes que hacer.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

F: Insisto, la libertad. Yo tengo mi día a día, mis responsabilidades como todo el mundo, y llega el momento de bailar o de entrenar o de estar en una *jam* de *Hip Hop*, y me da esa libertad que quizás en mi día a día no la percibo de la misma manera, que también se disfruta, pero de otra manera.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

F: En un principio, la crisis económica siempre va a afectar a toda la gente que viva en el país. Personalmente a mí no me ha faltado de nada, mi experiencia teniendo una crisis en el lugar de donde vivo y bailando a la vez, no ha sido mala. Y mi entorno tampoco se ha visto afectado, porque nosotros tenemos un negocio que hemos abierto en plena crisis, mi compañero Hize también tiene una empresa de espectáculos y de shows que ha abierto en plena crisis. Nosotros desarrollamos una capacidad que es no rendirse a la primera. Ante una cultura como esta, un baile como este, el break, todo ese tipo de barreras no están y

nunca estarán, es una cultura que lo único que busca es positividad, sobre todo entre los jóvenes, que en el siglo XXI es muy difícil tener las cosas claras e intentar abrirte camino en este mundo, y gracias a este tipo de cosas das otras oportunidades. Gracias al baile yo tengo la vida estructurada como la tengo y no me falta de nada.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana, como por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

F: Para mí esto es color gris, no todo es positivo y no todo es negativo. Haces saber a más gente que hay gente que se dedica a ello. Los medios de comunicación hacen que llegue a todo el mundo, y eso es con lo que me quedo.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o la merma?

F: Eso es como todo, hay gente que se mantiene real a lo que le gusta y es capaz de poder mantener el mismo sentimiento desde la primera vez que tuvo una toma de contacto, hasta el último día que baila. Admiro a ese tipo de personas y me considero que estoy en ese tipo de personas. Entiendo que todo el mundo tenemos que comer y mirar qué podemos hacer o cuánto tiempo podemos durar haciendo lo que nos gusta y comiendo

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

F: Un punto de vista de la vida tan respetable como aquel que es presidente de los EE.UU. y tan respetable como el que le gusta barrer las calles. Es un punto de vista más, que si eres un poco inteligente y sabes dónde tienes que estar y en qué momentos... puedes llegar muy lejos y mucho más allá de lo que tú te hayas imaginado.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°23 (8 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Juanlu. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

J: Hola, soy Juan Luis Murillo Fernández, mi nombre artístico siempre ha sido *Bboy Jlu*.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

J: Yo bailo *break* desde hace 13 años, es algo que disfruto, que me gusta, que aprendí en la calle con mis amigos, y lo hago prácticamente a diario.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

J: Sí, por supuesto que sí, todos somos parte de la cultura *Hip Hop*, siempre y cuando la disfrutemos y aportemos algo a ella si podemos. Una temporada estuve aprendiendo a pintar, pero debido a disfrutar de esta otra disciplina que es el baile, exige mucho tiempo

y no he podido dedicarme a todo. Bailo con Supremos crew y con Carnales Squad Competimos a nivel nacional, internacional, donde podemos.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

J: La conocí en el patio del colegio cuando era pequeño, ya que unos compañeros míos mayores que yo bailaban en la media hora de recreo, y ahí fue cuando me empezó a gustar.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

J: Con una palabra: unión. Nosotros estamos unidos por la causa artística que nos gusta que es bailar, grafitear, rapear y *Dj's* que pinchan la música que todos disfrutamos, y eso es una unión que es el *Hip Hop*.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

J: La percibo muy bien ya que siempre hay nuevas generaciones, todo sigue y seguimos avanzando.

I: ¿Puedes decirme los nombres de los bboys o bgirls más conocidos nacionalmente o regionalmente y cómo empezaron a reconocerse como tales?

J: Para mí de Valencia uno de mis referentes es de mi grupo, Foves. Luego también gente de otros grupos que son muy amigos, como Jorge de Special K, JoseRa, Hize, otro chico de mi grupo.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

J: Uno de los inicios son *popping* y *locking*. El *top rock*, que es algo un poco olvidado en lo que empezó nuestro baile roto que es el *break*, en esos *top rocks* es donde nació, es lo que más me gusta. Tenemos más disciplinas, como *funky*, *R&B*, etc.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

J: Para mí son importantes ambas, ya que tú trabajas unos movimientos y trabajas algo para mostrarlo, y quizás a veces, cuando haces algo más coreografiado o espectacular, es bonito enseñarlo tal cual, al margen de que el hecho de improvisar también te da la fluidez con la música que a veces necesitas. Es importante la combinación de ambas.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

J: Yo no diría reivindicar, diría liberar, liberar nuestra mente y nuestra pasión por el baile y enseñar lo que hacemos.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

J: Sí, por supuesto, ya que todos bailando somos iguales. Ahí no importa de qué clase social seas, ni la ropa que lleves, ni el color que seas ni de dónde provengas, simplemente está la música y tú en la pista.

I: ¿Estás dando clases actualmente?

J: Actualmente no, hace tiempo sí que daba, pero ahora me viene un poco mal y prefiero disfrutarlo como algo personal, ya que tengo mi trabajo al margen y bailo para mí.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

J: Para mí es algo muy positivo, ya que hacen ver a la gente, ya que nosotros bailamos en la calle, a veces hay gente que se asusta, como nos ve ahí en un corro a todos bailando, quizá les impresiona, pero gracias a estos programas empiezan a verlo como algo positivo y no como algo negativo.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

J: Realmente no, ya que la danza urbana como tal siempre va a estar ahí. Los que la respetamos y la sentimos siempre lo vamos a ver como parte de la cultura *Hip Hop* que amamos. Al margen está un poco la moda, que eso son tendencias que van y vienen, pero la esencia siempre está ahí.

I: ¿Tienes tatuajes?

J: Sí, tengo varios. Tengo tatuajes, desde alguno que refleja mi infancia, otro de mi negocio que es la barbería, otro que es un cocodrilo que refleja una marca de productos de barbería que he conseguido crear con un chico que es el que lleva esencialmente la marca. También llevo un recuerdo familiar con el nombre de mi madre y de mi abuela.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la Danza Urbana.

J: Unión, respeto y amor.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°24 (8 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Juanma. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

J: Mi nombre completo es Juan Manuel Martínez, y mi nombre de *Bboy* es Juma.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

J: Actualmente me operaron hace unos meses de la rodilla, estoy parado como *bboy*, pero siempre desde que empecé a bailar, empecé con bailes de salón de pequeño, me gustó mucho, pero vi que no era mi sitio, yo quería algo más. Con los años miré el mundillo del *Hip Hop*, me gustaba, veía que creía que era eso lo que yo quería bailar, y empecé por el 2007 o 2008 a bailar un poco. En 2009 conocí a los que eran mis compañeros ahí en Xirivella de *bboys* y empecé oficialmente a bailar como *bboy* en el 2009.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

J: Sí. Aunque estos últimos años lo he pasado más al margen, no he viajado tanto por motivos de salud, dinero, trabajo, etc, estos últimos años he estado más inactivo, pero sí, me considero parte de la cultura. Alguna vez pinté como hobby, lo de cantar solo escucho *rap*, no se me da tan bien cantar, pero lo máximo que hago ahora es tocar la batería para hacerme mis propias canciones y a ver si en el futuro puedo tocar en *jams*.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

J: Desde bien pequeño lo ves en la televisión, si lo ves en la *MTV* con los vídeos de música de los raperos, o en el programa *Fama a bailar*. Y siempre me llamaba la atención, nunca sabía qué era aquello, y cuando descubres lo que es ya cambia la cosa y te gusta mucho más obviamente. Me metí de golpe, de imprevisto. Yo empecé a bailar porque lo veía como una salida a cómo afrontar mi vida, las cosas que yo quería bailar para pasar de los problemas de la vida. Y al final después de tanto tiempo bailando, vas moviéndote, vas conociendo más gente, te metes más en el mundillo y a lo tonto acabas perteneciendo a esta cultura, la vives después de todo.

I: ¿Esta cultura te ha salvado de algún problema de adicciones a drogas, etc?

J: No, no he tenido problemas con las drogas en ningún momento. Pero sí que sé que al principio era para evitar las drogas, porque tú creces en un barrio y es normal que veas drogas en tu barrio, pero nunca me atrajeron y cuando empecé a bailar estaba incluso más alejado de ella. No tenía problemas con la droga, sino más personales.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

J: Yo diría que el *Hip Hop* termina siendo tu modo de vida por las cosas que conoces, la gente que conoces, tiene su propia música, tiene su arte, tiene sus mensajes, y terminas conociendo a la comunidad, y con esa comunidad te sientes identificado, ves que puedes

aprender y te metes más adentro en ello. No sabría cómo definir la cultura *Hip Hop*, pero sí que es un modo de vida que quieres seguir adelante con ello.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

J: Bien. Hay días que viene y va la gente. Pero sigue habiendo. A comparación con el resto de España hay menos gente, somos pocos, pero los pocos que somos seguimos dando la nota, seguimos adelante con ello.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

J: *Popping, locking, b-boying*. Supongo que cualquiera que esté aceptado a nivel de *Hip Hop*, que puedas verlo en competiciones y *shows*, que pertenezcan a la cultura y aunque haya otros estilos de baile que no pertenezcan a la cultura *Hip Hop*, que sí que se merecen su lugar de reconocimiento, ser aceptados.

I: ¿Reconoces otras danzas urbanas que no pertenezcan a la cultura *Hip Hop*?

J: Seguro que tiene que haber alguna, y si no la hay la habrá, que con el tiempo aparezca dentro del *Hip Hop*, pero eso es como todo, hay que evolucionar.

I: ¿Cómo se suele empezar a bailar *b-boying*?

J: Pues había épocas que tú bajabas y practicabas con tus colegas en el barrio lo que veías por la tele o YouTube, en un cartón o alguna pista de patinaje, y aprendías a palos, porque como no tenías profesores que te enseñaran ni nada. El modo de empezar no es muy preciso, cada uno tiene su modo de empezar, ya sea por escuela o porque te has informado por ti mismo.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

J: Eso es a gusto de cada persona. Yo pienso que todo el mundo debería empezar de manera coreográfica para aprender pasos, y a partir de esos pasos ir improvisando, ir creciendo con esos pasos que has aprendido en un principio.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

J: Yo siempre suelo poner música rock, música dura, pero que tenga ritmo que yo pueda bailar. Me gusta mucho el tema de *Rage Against the Machine-Renegades of Funk*, es muy de rollo *rock*, pero tiene ritmos con la batería que es muy salsa o muy del rollo *Hip Hop* o antes del *Hip Hop*. Normalmente siempre me pongo algo que me motive muchísimo, de normal suele ser *rock* y sino *Hip Hop* duro.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

J: Podrías perfectamente. El de mayor rebeldía de querer es poder, y si yo quiero hacer algo, lo hago. Por ejemplo, el no poder bailar en algún sitio y al final luego vas a bailar o te quedas con todos tus amigos diciendo que aquí no se puede bailar, porque tú me lo digas, no, pues, eso no lo veo justo. No estoy haciendo nada malo, es bailar, a la gente le gusta cuando lo ve, que otra persona no le guste no tiene por qué ser malo, cada persona es un mundo, te puede gustar o no, pero no se tiene que ver como algo malo con un sentido vandálico.

I: ¿Qué mensaje te gustaría que entendiese la gente al verte bailar?

J: El poder expresarse, el que la gente vea que cada bailarín tiene su arte propio y lo expresa a su modo, a su imagen. Bailar es poder expresarte como no podrías con las palabras, el poder conseguir eso con tu propio cuerpo es algo muy bonito. Creo que cada uno tendría que saber, ya no solo expresarse con palabras, sino expresarse con el cuerpo, saber entenderse a uno mismo y mostrarlo a las personas. Cuando bailo me muestro tal y como soy.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

J: Los tengo presentes en mi vida diaria, cuando estoy en el baile no lo suelo tener en cuenta, lo que pasa es que, como creces con esas injusticias, el baile lo veo como un modo de escape. No sé si me afectan, pero no te diría que no, no diría que va desvinculado. Puedes incluso estar entrenando, que te haya llegado una noticia de que a tu amigo le van a embargar la casa, y tú estar cabreado y ese día bailas con más furia o estás más cansado porque no estás centrado 100% en ello.

I: En estos momentos formas parte del grupo Let's Grow, ¿Vais a competir?

J: Seguro, en todas las competiciones que podamos.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

J: No necesariamente, siempre que he bailado, principalmente al principio fue porque me gustaba y quería seguir haciéndolo, y siempre que iba a una competición o show, si íbamos solo a hacer bonito, al margen del dinero, normalmente siempre íbamos porque queríamos crecer y mandar nuestro mensaje. A día de hoy quiero seguir mandando mi mensaje, independientemente de si me pagan o no, porque mi idea es compartirlo.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

J: Tiene sus pros y sus contras. Digamos que es una manera de vender la cultura, no lo veo mal, porque si lo televisan puede llegarles a más personas. En mi caso, por ejemplo, yo veía *Fama* y a partir de aquello me metí al baile, vi cómo eran las cosas y cambié mi parecer. Me sigue pareciendo bien que haya estos programas como *Tú sí que sí*, y que la gente, aparte de que lo vea, si le interesa que se meta en ello. Luego ya por el tema de bailarines, no veo que lo hagan ni bien ni mal, si es algo que les gusta y quieren expresar sus dotes me parece genial, pero ir con un mensaje claro, no bailar por bailar. A mí me gustaría que los bailarines mostrasen un *show* con un mensaje a transmitir. Los programas lo venden, mientras que nosotros los bailarines podemos camuflar un mensaje que a la gente le llegue y lo entienda.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o la merma?

J: Sí, pero eso ha sido siempre. Tú en un programa te van a vender el *Hip Hop*, pero no tiene por qué ser eso que ves en la televisión. El *Hip Hop* está en las calles, está en tu barrio, está pintado en tus paredes, en tus auriculares cuando vas por la calle escuchando YouTube. El *Hip Hop* no está en la televisión, está en la calle, tienes que buscarlo. Si de verdad te interesa el *Hip Hop* y quieres aprender del *Hip Hop* como cultura y modo de vida, no lo busques en la televisión, búscalo en la calle.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

J: Una ruta alternativa a la vida, una ruta de escape a todo. De escape de tema trabajo, tema amigos, relaciones sentimentales, pueden ser muchas cosas. Razones no te van a faltar, el caso es que cuando tú estés haciendo esto lo hagas porque de verdad lo valoras y te gusta. La vida es algo que para bien y para mal, está ahí, y tienes que ser lo suficientemente fuerte como para llevarla, pero también de marcarle una batalla. Una batalla constante contra la vida sería mi baile, el querer escapar a ella poniéndome mis auriculares y bailar. Mi filosofía de vida es: música, baile y amor.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°25 (8 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Laura. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

L: Laura Contelles Benlloch, y artístico no tengo, pero a la gente si le dices Laura Contelles me suele conocer.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

L: Desde pequeña me gustaba bailar, una niña inquieta que su madre hacía aerobico, y con 5 o 6 años mis hermanas y yo íbamos a sus clases de aerobico. Con el tiempo te das cuenta de que se te da bien, que te gusta, que buscas un escenario. Hasta que empecé a escuchar por un amigo el estilo *Hip Hop*, me enseñaba música, y como era tan fuerte y cortante, como más marcada, me empezó a gustar y encima es que la gente me suele decir que bailo muy fuerte, incluso en el cole me llegaron a decir que no bailara tan fuerte, que mis compañeras no bailaban así. A raíz de conocer ese estilo de música, que requería más energía, más potencia, me empezó a interesar. Fui a un curso a formarme como profesor, porque entonces no había academias que ofrecieran *Hip Hop*, y al sacarme el título estuve más en contacto con otros profesores, con otra gente que se dedicaba a este mundo del baile. Había entonces en Valencia clubs nocturnos en los que ponían *jam sessions* de *Hip Hop*. Trabajo en varias escuelas en los pueblecitos, siempre me ha gustado el ambiente más humilde, en la ciudad a veces hay demasiados egos.

I: ¿Qué estilo dancístico practicas?

L: La verdad es que yo digo *Hip Hop*, pero no sabría nombrar el estilo, porque como el *Hip Hop* es un momento cultural y los estilos que se bailan ya están muy mezclados, al final es como más comercial, porque coges canciones que están de moda. Mis inicios fueron el *New Jack Swing*, *hype*, el *Hip Hop* digamos *foundation*, y luego fui contactando con el *popping*, el *locking*, y como ha ido evolucionando mucho, y metiendo como más ondas corporales, mezclando el *waacking*, los tacones y eso, al final en mis escuelas hago como un mix, porque tampoco quiero cerrar puertas y tampoco me atrevo a definirlo. No me gusta definirlo como comercial dance, porque a veces tiene una connotación negativa, es como que quiero ser fiel a la cultura base, pero eso es muy difícil, porque la situación en la que yo he aprendido no es la misma en la que eso se ha originado. Me gusta decir *Hip Hop* en general, como que forma parte de eso, pero en el fondo sé que tiene mucho de comercial.

I: ¿Pintas o rapeas?

L: Siempre me ha gustado pintar, y puedo estar delante de un *graffiti* horas admirándolo, pero no se me ha pasado por mi vida y no he podido.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*?

L: Hay una parte de mí que sí y una parte que no. La parte que no es la que dice que eso pasó en un sitio concreto, en un momento concreto, por unas circunstancias concretas, situaciones de marginación, etc. Y no puedo bailar sintiendo lo mismo que esas personas, porque mi situación ha sido distinta. Entonces en ese aspecto no soy parte de esa cultura. Y diría que sí, en cuanto a que como eso ha tenido mucha repercusión social, ha llegado a evolucionar mucho y a llegar a nosotros de una manera o de otra, entonces yo sí que soy propensa a que eso continúe su trayecto, entonces diría que formo parte un poco de la evolución de esa cultura, pero lo veo palabras mayores.

I: ¿Cómo definirías esta postura tuya en la actualidad?

L: Sería más relacionado con un *Hip Hop* más contemporáneo, más de la época, influenciado mucho por la evolución de la música, y a veces incluso algún toque económico o político.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

L: El *breakdance* es el primero de todos. Luego hay estilos que se llaman los *old school*, como el *popping*, *locking*. Y luego se han ido haciendo algunos pequeñitos, cuando eran solo partes del cuerpo, por ejemplo, el de los dedos se llamaba *tutting*, pero no lo considero un estilo. También el *waacking* lo considero que tiene su propia historia, aunque si te soy sincera, creo que va más con la evolución de la música que dentro del mundo *Hip Hop*. Luego el *new style* es el que se considera la primera evolución que tuvo el estilo *Hip Hop*. Yo considero que el *new jack swing* y el *hype* es el estilo dancístico que ya no conlleva acrobacia como el *break*, y a partir de ahí nacen otros. Ahora hay otros estilos, como el *twerk*, el *dancehall*, aunque éste también tiene su historia pero es otra rama, tiene mucha raíz africana. Para mí todo esto viene de la danza africana, de las emigraciones de los negros que han venido a América. Para mí el *lindy hop* no sería danza urbana, son precedentes, porque sí que van como con la evolución de la música. El *Hip Hop* realmente tiene herencia del *jazz*, *blues*, *gospel*, *soul*, y todo eso digamos que ha tenido, y puede ser que hay ciertos movimientos que sí que se realicen. La palabra danza urbana me crea mucha dificultad, porque por ejemplo *Hip Hop* sí que me voy más al movimiento de *graffiti*, *break*, *Mc's* y *Dj's*. Pero si hablamos de danza urbana lo veo más amplio. ¿Qué es danza urbana? ¿Todo lo que se baila en la calle? ¿Todo lo que se baila en la calle? ¿La evolución del *Hip Hop*? El *Lindy hop* realmente hasta hace poco lo desconocía, pero yo lo adjudiqué como a *swing* o *twist*, tengo duda de si lo metería dentro de la danza urbana.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

L: Yo creo que puede englobar las dos cosas. Creo que empezó por algo improvisado, un *freestyle*, y a partir de ahí tú puedes crear tu coreografía. Entonces tú cuando enseñas, es importante que enseñes las dos cosas. Pero no decir que la parte coreográfica es la danza, sino un tipo de practicar esa danza. Al principio en mis clases fomentaba mucho la improvisación, luego hubo una temporada que estuvo muy de moda la coreografía, y ahora vuelvo otra vez a mis inicios. Mis alumnos tienen desde 3 años hasta 56. Por mi cuenta tengo mis grupos de gente que se formó conmigo y competimos, y luego tengo grupos pequeñitos y adolescentes que los he ido llevando a competir. Actualmente estoy en una mega *crew*, es decir, más de 20 personas y hasta 40, que se llama Homies, y luego también estoy en Delusión, que es un grupo de categoría absoluta.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

L: Aunque yo no lo gaste 100% para eso, porque al fin y al cabo yo me gano la vida con esto, yo creo que sí que empezó con eso, porque la gente criticaba su situación, entonces utilizaban esas canciones o el *rap* para quejarse y expresar lo que en ese momento no les dejaban decir. Yo más que reivindicar, me centro mucho en valores. Yo creo que mi función en este caso es enseñar a los niños a ser mejor persona a través del baile. Que lleguen a autoconocerse, que no tengan miedo de enfrentarse a dificultades, que si fracasan lo vuelvan a intentar, porque a día de hoy están tan sobreprotegidos que tienen miedo a errar. Intento aportar mi granito de arena en cuanto a que el niño crezca como individuo, seguro de sí mismo y preparado para la sociedad cambiante que viene.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

L: No lo sé muy bien, porque soy una persona que no se interesa mucho por las noticias, por la situación social, aunque de algo me entero y algo me afecta, no veo las noticias, entonces no sé hasta qué punto me afecta. La única parte, sí que considero que la crisis, en España el arte no está muy apoyado. En Francia se gastan mucho dinero en danza clásica o cualquier tipo de danza, están muy apoyadas, muy subvencionadas. Aquí en España eso no se ha visto, para hacer una *jam* aquí en Valencia tienes que pedir cincuenta mil permisos. Pienso que a través de la danza se puede canalizar la violencia de género,

porque es un baile tanto para chicos como para chicas, los considera como igual, y lo que me gusta mucho de este tipo de danza es que el mensaje es no racismo, no sexismo, solo bailar, tolerancia. Entonces cuando ves un grupo de *Hip Hop* ves un grupo mixto y funciona. Yo he tenido alumnos de familias desestructuradas, que sus padres no les han apoyado en nada porque estaban más preocupados por discutir entre ellos que en criar a los niños, y cuando venían a clase estaban tranquilos, serenos, entusiasmados por aprender algo nuevo, entonces me sentía bien. A día de hoy me los cruzo por la calle y me cuentan que siempre hay alguno que se ha ido por el camino de las drogas y que el *Hip Hop* les ha ayudado a superar esa dificultad que tuvieron en ese momento, entonces creo que puede hacer mucho bien.

I: ¿Qué habéis conseguido con vuestros grupos?

L: El primer año que participé en una competición yo era menor de edad, tenía 16 años. Fuimos a Barcelona y por sorpresa llevamos algo completamente distinto, y quedamos los primeros de España. Fue una buena época. A partir de ahí sí que estuvimos siempre en los tres primeros puestos. Pero luego vi que en Barcelona y Madrid el *Hip Hop* pegó una evolución grande y en Valencia nos quedamos un poco atrasados, entonces hubo una temporada que no nos comíamos nada. Y ahora poco a poco se ha vuelto a ir potenciando en Valencia mucho todo esto, y el año pasado tuve la suerte de participar en el campeonato del mundo de Las Vegas en EE.UU y fue toda una experiencia. Cuando te mezclas con tanta gente que vive lo mismo que tú, te sientes que realmente vives eso.

I: ¿Os ganáis la vida con esto?

L: Sí, gracias a Dios, aunque he estudiado también otras cosas, porque es lo que me gusta y ha ido dando sus frutos.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

L: Me parecían en principio una buena iniciativa para que se conociera el *Hip Hop*, pero yo he estado en castings de esos programas, no sé por qué sigo yendo, porque me da mucha sensación de falsedad, todo está preparado y nada es lo que parece. Entonces creo que muchos de ellos han hecho más daño al baile del favor que podían hacer. Han hecho bueno en que la gente ha empezado a bailar gracias a *Fama*, lo que pasa es que se ha hablado de *Hip Hop* o de unos estilos cambiando un poco la historia. Entonces a día de hoy hay niños que hablan y se atreven a decir, ya fíjate los años que llevo bailando, y aún tengo dudas de qué es cada cosa, y sigo mirando vídeos y leyendo vídeos y sigo sin saber

dónde se cuadran las cosas. Entonces estos programas no dejan de ser televisión, y es algo muy diferente a algo que nace en la calle.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

L: Puede que sí, creo que eso es parte de la evolución. De hecho, a mí me han dado la oportunidad de hacer un club de *Hip Hop*, porque lo han considerado dentro de la Federación de Baile Deportivo como disciplina, entonces quieren que se haga club, licencias federativas, para que un bailarín profesional pueda tener su futuro y el apoyo de los gobiernos. Entonces eso me parece bien. Pero al final todo lo aprovechan para vender, la ropa, los videoclips. Yo creo que esto merma la esencia de la danza urbana, pero en general es evolución.

I: ¿Tú crees que los profesores que estáis impartiendo *Hip Hop* o danzas urbanas, estáis preparados para afrontar esta adscripción federativa?

L: He hablado con varios compañeros y ninguno lo apoya, porque creen que se va a sacar negocio de eso. Yo tengo dos opiniones, creo que tiene su parte buena porque yo soy deportista y veo lo que tienen otras federaciones de otros deportes, pero también me da miedo el quién se vaya a favorecer de eso. En el momento en que yo formara parte de eso, mi intención la tengo clara, no es para lucrarme ni para que se lucren los demás, sino para que adquiera una importancia la danza. Muchas academias no les interesa porque ellas tienen su negocio y a lo mejor esto puede perjudicarles. Yo creo que no debería ser así, ambos pueden ganar. Puede ser algo que si se crea en conjunto se creará bien, y aparte creo que es necesario que estos profesores que están más informados y llevan más tiempo formen parte de esa federación, porque una persona que no tiene ni idea de baile no puede estar formando esa federación. Y eso está pasando. Esta iniciativa deberíamos crearla nosotros o estar nosotros al frente.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

L: Yo siempre he sido deportista y me ha encantado la música, entonces la danza era lo que lo mezclaba todo. Movimiento más música igual a pasión.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°26 (8 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Marco. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

M: Mi nombre es Marco Brian Salazar Ruiz, el artístico es Marckos.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

M: A parte del baile me gusta la psicología, la informática, soy un chico extrovertido que le gustan varios campos, pero el baile es lo que más me llena, siempre me ha gustado, al principio bailaba bailes latinos, como buen latino que soy. Luego me di cuenta de que soy más de bailes de alto impacto, de fuerza, de dureza, como el *break*. Y de todo lo que probé es el que más me ha gustado, además hay mucha gente entrenando y te motivas. Empecé a bailar porque siempre veía a gente bailar en el metro, nunca me acercaba porque estaba estudiando y no tenía tiempo. Pero un día, en Reyes, probé y me encantó, y desde ahí sigo bailando hasta ahora. Mucha gente hace lo mismo que yo, pero nadie mantiene y a la semana o dos días no vuelve, por eso se sorprenden de mí, porque llevo ya dos años.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

M: Aún no, porque el baile lleva años para encontrarte a ti mismo, tu estilo y tus gustos, y estoy en camino de ello. Poco a poco voy viendo lo que me gusta y cómo me siento más cómodo.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

M: Marginada, no se tiene mucho en cuenta que es como una motivación y una forma de vida.

I: ¿Puedes decirme los nombres de los *bboys* o *bgirls* más conocidos nacionalmente o regionalmente y cómo empezaron a reconocerse como tales?

M: Hay un montón, pero los que más me han motivado son Carlo, uno de mi grupo, siempre me ha ayudado, y Jesús, que también baila aquí. Mike, antiguamente de Supremos, Silver, Eiles, Manel, Horus. Internacionales podría decir Pocket, de Colombia, Storm, Fisis, Junior... muchos.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

M: Hay muchos, como el *krump*, *popping*, *locking*.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

M: Depende del momento y de la situación, si vas a una discoteca mola más improvisar, pero si vas a una competición estarás mejor con una coreografía, algo planeado.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

M: *Funky, soul, jazz, break beat, Hip Hop, rap.*

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

M: Intento transmitir alegrías y sonrisas al público, pero el resto lo que transmito es para mí mismo.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

M: No, ahora mismo no. Doy clases de *b-boying*, pero no me da para pagar el alquiler, gano poco, pero me mola porque estoy enseñando a nenes de entre 7 y 16 años. Cuando un nene viene a mi clase por primera vez, le digo que esto requiere mucho esfuerzo, y que se centre en lo más básico, con un calentamiento y le voy enseñando movimientos.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

M: Son muy exhibicionistas, que no digo que esté mal, pero es una cultura mucho más amplia, no solo exhibición, es un estilo de vida.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

M: Sí, porque se toma una danza como una moda momentánea, y se expande a través de marcas, de pequeños videos de shows, que detrás de eso ha habido un camino largo.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

M: La danza urbana es un arte. El *break* para mí es un arte muy físico, como una escultura, tienes que pulirlo para que quede muy bonito.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°27 (9 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Christian. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

C: Christian Solaz Gilabert A.K.A. Lil Chumie.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

C: Lo que hago es bailar únicamente. Mi especialidad es el *breakdance*, el *b-boying*, pero también bailo otras danzas urbanas como el *house*, *street dance* y *contemporáneo*.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*?

C: Sí, por supuesto.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

C: Tendría unos 15 años. En principio lo que me llamó fue el *graffiti*. Empecé viendo *graffiti*, iba por la Cruz Cubierta, ahí había *Mc*'s. Iba con un par de chavales que rapeaban, pasábamos muchas tardes al sol, hablando, estos rapeaban, *graffiti*, y ahí empezó mi primer contacto.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

C: Lo principal creo que sería una gran familia. Enseguida que conoces a otro miembro, que hace *graffiti*, es *Mc* o es bailarín como tú, te acogen muy bien y hay mucho respeto.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

C: Creo que está en auge ahora mismo, está aumentando y está bien ahora mismo.

I: ¿Puedes decirme tus referencias dancísticas?

C: Yo empecé prácticamente por Supremos Crew, que aún sigue en activo y entrenamos con ellos.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

C: Es complicado, porque la cultura *Hip Hop* se compone del *Djing*, el *graffiti*, de los *bboys* y del *Mc*, pero dentro del *poping*, el *locking*, el *house*, también se podría considerar que son parte del *Hip Hop*.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

C: Creo que tiene un poco de las dos y es lo que tiene que tener. Hay que seguir la música, hay que improvisar y también montar coreografías. Ir creando, inspeccionando, y para eso necesitas de todo, tanto improvisar como escribirte lo que haces, modificarlo, intercambiarlo.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

C: Es lo que me gusta hacer y lo que hago todos los días, es para lo que vivo y de lo que voy a intentar vivir y hacer siempre, de una forma u otra. Si me da suficiente dinero el baile, mejor, sino haré lo que tenga que hacer y luego bailaré.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc.?

C: Forma parte de lo que hago, influye en todo. A la hora de contratar bailarines o que salga un espectáculo, está todo más complicado. Hace un año fuimos a un casting mi hermano y yo en Bruselas, nos cogieron y llevamos ya un año y pico esperando, porque no encontraban suficientes recursos y está parado de momento eso. En la cultura *Hip Hop* no hay raza, ni cultura, ni sexo.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

C: De momento no, pero estamos en ello.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

C: Ahora mismo creo que están haciendo una mierda, porque el nivel de los programas de talentos de EE. UU o otras ciudades, ves gente increíble. Y aquí hay gente buena, pero te sale gente hasta haciendo eructos en *Tú sí que vales*, y eso no puede ser.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

C: Sí, pero es bueno y malo. Por ejemplo, *Fama a bailar* para mí, desde que empezó ese programa se vende mucho más y pierde calidad, hay gente que baila sin información, que no se interesa por la cultura, pero también eso hace que la gente se interese mucho más, hace que aumente y se conozca más.

I: ¿Tienes tatuajes?

C: Sí, dos. Tengo uno en referencia a mi grupo de *breakdance*, *Alter Ego Crew*, que es un cinturón, un zulo, con las siglas “AEC”, y un *cassette* que va enganchado al *zulu* en el que pone la fecha “since 2008”, que empecé yo a bailar. El otro tatuaje es como una chapa de lata con una furgoneta dentro, esto es porque he estado los cinco años anteriores, en verano vendiendo birras, agua y refrescos ilegalmente por todos los festivales de España, para luego poder bailar. Tengo un *piercing* en la barbilla y en la oreja. Cuando bailo no se me suelen ver, quizá más en verano si vas en tirantes, pero no suelo.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

C: Es mi día a día, mi forma de expresarme y de moverme.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°28 (9 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Edgar. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

E: Mi nombre completo es Edgar Solaz Gilabert y mi nombre artístico Eddy o Eddy rock *bboy*.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

E: Llevo desde el 2008 bailando, empecé con 15 años. Siempre me ha llamado la atención, porque tengo un familiar mayor que yo que bailaba *break*, entonces le veía, se llama Sergio o *Bboy* Chumi, y siempre me flipó. Estoy en la *crew* Alter Ego. Competimos. Ahora mismo no estudio, solo bailo. [Actualmente, en el año 2019, está en la *crew* Special K]

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

E: Sí, porque cuando hay eventos para compartir la cultura, siempre intento estar ahí apoyando. Antes de bailar probé con el *rap*, pero estuve un añito y no llegó a nada.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

E: Creo que fue por mi primo, por el que te digo que bailaba, porque siempre estaba en casa viendo vídeos de *break*, de campeonatos, escuchando *rap*, y a partir de ahí me llamaba la atención y empecé a investigar por mi cuenta.

I: ¿Qué filosofía de vida tienes?

E: Yo creo que hay que hacer lo que a uno le gusta, y vivir como uno cree que tiene que vivir.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

E: En el *break*, que es lo que más conozco, creo que no somos muchos en comparación con otras ciudades. Pero los que somos estamos muy unidos y tenemos una filosofía bastante parecida a la hora de bailar.

I: ¿Puedes decirme los nombres de los *bboys* o *bgirls* que son tus referentes?

E: Muchos. De Valencia la mayoría, de Supremos, de Special K, Foves, Silvestre, Pepe, Jorge, toda esta gente que lleva tantos años en Valencia dándole.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

E: El *breaking*, el *popping* y el *locking*. El resto de danzas urbanas realmente las desconozco, imagino que se denominará así porque ha empezado de una forma parecida.

I: ¿Cómo se suele empezar a bailar?

E: Empapándote de vídeos y bajando a entrenar y fijándote mucho en la gente. Entrenando mucho. Yo aprendí en la calle y me han ayudado mucho la gente de Valencia.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

E: Puede tener improvisación, pero hay unas bases. Si tú desconoces las bases y los pasos, no puedes llegar a improvisar, tienes que haber entrenado unos movimientos y unos pasos.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

E: En cierto modo sí que podría llegar a ser, porque yo creo que es algo que, por decirlo de alguna manera, puede hacer cualquiera, no te hace falta tener dinero o ser de tal clase, te juntas los que sois y con que encuentres un suelo bueno, no hace falta nada más. Cuando bailo es el momento del día en que soy yo, el mensaje que lanzaría a la gente es que hay que disfrutar.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

E: Económicas no lo sé, pero sociales sí. Porque eso que comentas del *bullying* y el racismo, en la danza urbana, el *break* y demás, nunca lo he visto, y no creo que se vea, porque representa todo lo contrario.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

E: Quiero llegar a hacerlo, estoy formándome también en otros estilos y entreno todos los días. No bailo solo para ello, bailarías igual porque es mi forma de vivir.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

E: Creo que, si se hace bien, es una oportunidad de dar a conocer el arte y de darle importancia. Si valoran lo que tienen que valorar realmente.

I: ¿Crees que las danzas urbanas deben llegar a mostrarse en los teatros o perderían su esencia?

E: No creo que perdieran la esencia. Es diferente. Yo puedo estar trabajando en una compañía, pero los días que tenga libre me vengo al metro a entrenar, cuando haya una *jam* voy a compartir y apoyarla. Mientras siga existiendo eso, no creo que tenga nada que ver.

**I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo?
¿Este hecho la beneficia o lo merma?**

E: No, realmente no. Sí que se utilizará, pero mientras siga existiendo lo que siempre ha estado ahí y se siga manteniendo real, luego que te hagan una publicidad de alguien que no tiene ni idea, si realmente estás informado sabes que no tiene nada que ver con la realidad.

I: ¿Tienes tatuajes?

E: Sí, tengo dos. Tengo en el gemelo la palabra *breaking*, y una clave de sol. Cuando bailo no se me ven, porque me gusta bailar con pantalón largo. Si bailo con pantalón corto me gusta que se vean.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

E: Libertad.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°29 (9 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

H: Héctor Navarro Carpintero A.K.A. Ache.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

H: Lo que hago es *electro dance*, que es la evolución de lo que fue la moda *tecktonik*. Empezó siendo una moda, unos pasitos básicos, no era un baile, luego evolucionó, se hizo más competitivo, se fue haciendo más técnico, adquiriendo su propio rollo, hasta ser un baile independiente.

I: Háblame sobre los inicios de tu grupo Beat Mode.

H: Al principio éramos cinco personas en toda valencia que bailábamos, las cuales conocimos el electro por internet y por franceses que veraneaban en España, en las zonas de costa y tal. El contacto con el que nos conocimos fue a través de YouTube con los que habíamos subido vídeos que nos hablamos, o los que no habían subido vídeos habían puesto comentarios en esos vídeos. Y nada, hicimos una primera quedada para conocernos, vino una chica de Castellón, vino Juan que es un francés que vive aquí en Valencia y él fue el pionero, junto a mí, yo y dos chavales más que bailaban en discotecas. Entonces nos reunimos y nos conocimos y nada, a partir de ahí cestamos enc contacto por *Messenger* y salíamos de fiesta. La gente flipaba bastante, era bastante novedoso, a la gente le gustaba. Empezamos a hacer quedadas con la gente que le gustaba, la primera fue en el Hemisféric, en la ciudad de las artes y las ciencias. Éramos pocos más de veinte,

y se hicieron dos o tres quedadas más hasta que éramos treinta y cinco adeptos en uno o dos meses. Los videoclips tuvieron mucha repercusión, bailarines, *Dj*... los datos más importantes en Francia había una revista semanal *Tech attitude* de los bailarines, donde se hacían los eventos, los bailarines más pop eran famosos, conocían sus nombres y AKAs, incluso había una peluquería para pelos *tecktonik*, cortes carísimos de pelo.

I: ¿Cómo se formaron los grupos de electro en la comunidad?

H: Primero te hablaré de los referentes del *electro*; El estilo importante *milky way* era el estilo más básico, pero a la vez estilo muy limpio, más estético y menos energético, por lo cual más visual, pocos combos y mucha base, se podría decir que es más "elegante", el grupo se llamaba SMDB que fueron los que inventaron el *milky way*. Su fundador, spoke fue el que invento el paso *touch & go*, lo que más hacían era *pointings* y *rolls* básicos. Karmapa del grupo Mafia Electro, en este grupo había varios que tenían el mejor *groove* que había y que sigue siendo referencia para copiar o aprender *groove* de ellos (el *groove* del *electro* se podría definir como la disociación de cadera con hombros, cabeza, rodilla, pero con mucho *flow*)

Tutur, del equipo Wantek (posiblemente el más emblemático y el más referente de todos en sus inicios) fue el primer bailarín del mundo que cambió el baile de algo estético, sencillo, básico... y empezar a incorporar movimientos mucho más técnicos y complejos, se podría decir que es el cambio de lo que se conocía como *tecktonik* a *electro dance* en cuanto a baile se refiere

En el mismo equipo otro miembro que se llamaba Sias, fue el primero en incorporar los *Ochos* o *Butterflies* a nuestro baile. Todos los que he ido nombrando son de la primera época cuando apenas había competiciones y únicamente se bailaba en macroquedadas, discotecas de moda, festivales de electrónica... de la época más competitiva otro que marco la historia de nuestro baile fue Majestik, fue nombrado como Verti King. *Vertifight* era el evento más importante que ha existido hasta la fecha de campeonatos de *electro* a nivel mundial, y él fue la persona que más finales disputó, y por eso su reconocimiento, pero lo que lo destaco a todos fue que en la época competitiva la gente empezó a mezclar el *electro* con muchísimos otros estilos para poder dar más de sí en las batallas, y él fue el único que consiguió sus títulos y logros siendo purista del *electro*, únicamente hacia "juego de brazos" de *electro* sin incorporar ningún otro estilo de baile.

Aquí cuando éramos pocos... éramos colegas que se juntaban a bailar, para compartir y disfrutar el baile... rollito *clubber*, pero cuando fuimos más Juan decidió que nos separásemos por grupos; y apareció el primer grupo de España que se llamaba *Electrotech*

team. Luego se formaron otros grupos más: RTX y otros mas sin mucha repercusión. Luego se creó el grupo Beat Mode, fundado por Alejandro Furió, que antes pertenecía a *Electrotech* y por la chica de Castellón que se llama Zoe, junto a dos franceses que viven en Valencia; al principio Beat Mode llevaba un rollito muy diferente al de ahora, era un rollo muy elitista, venían a las quedadas, bailaban un poquito y se iban, no se juntaban con la comunidad porque era un grupo que tenia muchas actuaciones (cada semana tenia un *bolo*¹). *Electrotech* y el resto estábamos centrados más en la comunidad. Yo me iba a las quedadas por los pueblos para dar información de los eventos, campeonatos que empezaban a nacer, etc. Cada semana había una quedada en algún pueblo, y a veces se juntaban hasta cinco en la Comunidad Valenciana. Me iba por Castellón, Alicante y por aquí...Meliana, Silla, muchos pueblos...yo era el encargado de eso, promoviendo, enñando y promocionando los eventos y primeros “campeonatos concertados” como batallas concertadas que traían mucho público, hemos llegado a ser hasta doscientas personas. En la época del boom Beat Mode era un grupo elitista, centrados en la imagen personal, en la estética, en las actuaciones, etc. Luego los franceses se lo dejaron y el grupo se centró más en la comunidad, es entonces cuando se adhieren más adeptos que cuidan más la comunidad, para entonces ya no estaba el boom fuerte. Se centraron más en la comunidad hasta que llegó el punto más importante del grupo, con la caída de popularidad en 2011. Entonces el grupo metió a gente más importante en nuestro baile que se estaban quedando sin grupo o estaban sin motivación porque sus grupos de desintegraban, fue un grupo de acogida. El objetivo de Furió, que es el fundador de Beat Mode, era que no se lo dejaran y que mantuvieran las piezas importantes, y que siguieran con el grupo de Beat Mode. Yo, por ejemplo, me dejé el baile en 2011 por una lesión de rodilla, nunca he llegado a estar bien bien...allá por 2014 volví al baile con ellos que eran los únicos que quedaban en Valencia. Yo descubrí el *tecktonik* por los vídeos que marcaron la repercusión, el *boom*, de la música *house*, *electro* o *electro house*, después de la “ruta del bacalao” digamos que el final de la música máquina fue en dos mil y poco que entró el *house*, y el *electro house*. En 2006 vi un video que se llamaba “Best of 2006 techttonic” o algo así y me llamó la atención. En 2007 conocí a dos franceses que veraneaban en el Perelló y yo los veía en la discoteca, y yo y un colega flipábamos. Me metí en el mundillo un poco solo, viendo vídeos y hablando con ellos, me pasaban videos desde Francia. Contacté con Juan y contactaron conmigo otras personas que bailaban y

¹ Actuación o representación escénica.

comenzamos a hacer la comunidad. A la gente nueva empezó Rusia, Francia y Latinoamérica, las tres comunidades fuertes de electro cuyos campeonatos superan las cien personas. La forma de expandir empezó en 2013/2014 a los dos años de comenzar un declive, la gente que bailábamos teníamos experiencia y la responsabilidad de compartirlo, expandirlo y hacer nuevas comunidades. Yo llevé campeonatos a nivel nacional durante unos años, llevé mi grupo de baile durante tres años, y cuando volví tomé una determinación...después de tanta promoción, enseñanza y motivación...este papel lo han retomado los jefes de Beat Mode, Furió hace *masterclass*, a veces gratuita, y Spike que trabaja en academias siempre mete *electro* para ver si les interesa a pesar de dar clase de otros bailes urbanos.

I: Háblame del *electro* en Europa y de sus campeonatos.

H: Yo diría que en Francia hay diversos grupos muy grandes, pero el mejor equipo del mundo no hace nada por la comunidad...pienso que debería ser más humildes, pero tienen academias...en Marsella, por ejemplo. Tienen una generación de bailarines bastante interesante con niveles para competir, incluso hacen campeonatos de categorías Junior para ellos. Lo mismo ocurre en Rusia, pero con más gente aún, cien en cada categoría: máster girl y junior. Igual que en Francia, pero multiplicado por cien. Por cierto, fue Rusia quien incorporó la primera categoría para chicas, en Francia pasan a octavos pero no si hacen filtros que es que pasen solo dieciséis. En ese sentido Francia es más solidaria porque no vienen buscando que les paguen billete y hotel o ser jurado. Ahora van por los países de Europa participando, cada campeonato tiene su marca. La comunidad, que era una marca registrada *Vertifight*, era el primer campeonato que nació única y exclusivamente para hacer campeonato fuera de la discoteca. Dejaron de hacer eventos hace poco, había muchas modalidades, mundial individual, mundial por equipos, cualquiera que quería utilizar su marca tenía que pagar. Como esto ya murió la comunidad es muy diferente, toda la comunidad viaja donde hay una comunidad fuerte, por ejemplo, una vez al año toda la comunidad se mueve a Barcelona (campeonato internacional), Italia, Rusia o Marruecos. En Latinoamérica, como está más lejos, se mueven menos de fuera de ella por la pasta. El cambio comparando los primeros campeonatos, con los actuales, es que los primeros eran más potentes, estaban organizados por gente que vive de eventos a nivel europeo, vieron la repercusión del *electro* y apostaron por esos eventos. Antiguamente los campeonatos se hacían filtros, los eventos enteros y hacían una cosa que se llama mil por cien, que es que a micrófono abierto sube con el *speaker* y pide una batalla concertada, generalmente generaba mucho morbo porque la gente que tenía roce

o pique se hablaban unos minutos y le pedía batalla; la otra tenía que responder por el micro si aceptaba o no y contestarle con otras palabritas. Hoy en día los eventos han cambiado y molan más.

El internacional de Barcelona, viene gente de toda Europa y Latioamérica, menos de África y Asia, a pesar que hay comunidades allí. Se hizo una *jam*, que es un evento abierto *free* para compartir, se hace un círculo abierto y se comparte y se disfruta. El sábado que es el evento hay varios estilos, el electro y los *all Styles*, hoy en día, gente muy *top* vienen a nuestros eventos, nos mezclamos. Sábado noche *after party*, en algún *antro* que la organización consigue, hay una zona privada para que, con nuestra música, que ya no se escucha en ninguna discoteca, bailamos nuestros rollos. El domingo es cultura y conocimiento, también se hacen conferencias, en el último hubo una de *krump*, otra de *electro* y otra de *Hip Hop* de los jueces (de 12 a 17 horas). Y por la tarde se hacen *masterclass* por parte del jurado y de gente invitada de Francia, estas clases se pagan aparte. Los eventos actuales son más variados y se alargan más, aunque haya menos gente. Antes había varios rangos de baile, no estaba bien visto que alguien sin nivel pidiera un mil por cien batalla con otro de más nivel, hoy en día no pasa esto, sí se pide. Generalmente hay pocos profesores que enseñen bien las danzas urbanas porque enseñan su baile y coreografía y los que te enseñan la actitud del electro, su rollo, cómo sentir la música y a disfrutar bailando olvidándose de las competiciones. No pensar en pasos o combos sino cómo jugar y disfrutar... como cuando bailábamos en las batallas, intentando transmitir esas sensaciones y disfrutar con el baile.

El día de la *jam*, de los campeonatos actuales (los viernes) tiene un carácter más *chill*, más tranquilo y se dice mucho una frase “dance to express, not to impress”. Las *jam* son como las antiguas quedadas únicamente para bailar, cualquiera puede entrar al corro a bailar, luego se le aplaude y se señala al próximo danzante que participe, con ánimo de pasarlo bien y sin ninguna ansia competitiva. Otro propósito a nivel mundial, es a los nuevos bailarines, se les anima a bailar y se le aplaude mucho para ayudarle a motivarse y a que pierda la vergüenza; también pasa con los bailarines retirados por respeto, por lo que ha sido y por lo que ha aportado a la comunidad. Es verdad que otros entran a vacilar, pero no es lo habitual, las *jam* son libres. La edad media de los bailarines era de 14 a 20 años a o sumo, éramos unos críos. Hoy en día no baja de 21. Pero está bajando la media otra vez por las nuevas generaciones que están aprendiendo. En la actualidad está empezando a aumentar la comunidad que baila otros estilos, pero igual compiten con electro, gente que baila otros rollos también les gusta el nuestro. A la gente joven de hoy

en día no les interesa ni el baile (ningún tipo de baile), ni la música electrónica, ni música de *Hip Hop* están en un rollo muy diferente.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

H: En general la verdad es que lo que es el rollo *Hip Hop*, se ha ido adaptando a la cultura *Hip Hop* porque es el rollo más solidificado, uniforme y estable, y en general son eventos *underground*, de competición en general, algunos shows para discotecas, actos benéficos, para teatros, en los cuales intentamos adaptar nuestra danza para colarla de una forma más artística y menos competitiva. Pero lo que más mueve es la competición en nuestro rollo.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

H: Para mí la forma de bailar, al menos nuestro baile el *Hip Hop*, tiene una forma expresiva, de lo que tú sientes hacia la música y de lo que tú sabes de técnica de ese baile, y luego tiene una parte más competitiva que es pura técnica, musicalidad, etc.

I: ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

H: Sí, yo creo que el nacimiento de la danza urbana es la gente que no podía permitirse danzas rollo clásicas, *funky*, que era de la parte *underground* la más adaptada en el mundo de dinero. Pues la gente que no podía permitírselo empezó a bailar en la calle. Por eso creo que es una danza menos profesional, más expresiva, más *freestyle*, por eso ves estilos tan diferentes. Sin embargo, tú ves otros bailes y notas que todos están más iguales en la forma de bailar, no ves tanta diferencia. Y aquí ves bailar a tres personas, y aunque sea el mismo baile, es muy diferente uno de otro. Da un poco más de libertad yo creo.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana, como por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

H: Que es un programa que lo que tiene que hacer es vender, y la gente que quiere salir ahí en nuestro rollo tienes que adaptarte. Yo estuve ahí con mini Ache, estuvimos el grupo entero, y he visto lo que es el plató, el jurado, la preparación antes de salir, y es un poco de alguna forma venderte. No me desagrada, pero tampoco me gusta, porque es un teatrillo realmente.

I: ¿Tienes tatuajes?

H: No.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

H: Expresarte. Yo dependiendo del día que tengo, me expreso de una forma o de otra. Es como el boxeo, una forma de desahogarte. La verdad es que cuando terminas te sientes bien.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°30 (9 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Mendoza. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

M: Me llamo Milen Petkov Kristev, mi nombre artístico es *Bboy Mendoza*.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

M: Hace tiempo que he llegado a España. Primero no me ocupaba con el baile y trabajaba de otras cosas. Vine aquí en el año 2001, y en 2003 empecé más activo con el baile, a conocer los chicos de Supremos crew, a parte de otros chicos, y hemos bailado juntos, hemos tenido actuaciones. Entonces empecé también con las clases en las academias, daba clases y tenía alumnos, tenía una academia propia de baile y me ocupó con eso bastante tiempo, y ahora sigo activo y estoy encantado de esto. Me encanta y me gustan los chicos que bailan esto, somos amigos y siempre quedamos a bailar y esto es mi vida.

I: ¿Qué estilos dancísticos practicas?

M: *Funky dance* desde los años 80, uno de los estilos se llama *breakdance*, el otro es *popping*, pero su nombre verdadero es *electric boogaloo*. También *locking* y *new jack swing*. Ahora con el tiempo no hago tanto *breakdance*, sí que puedo hacerlo, pero estoy haciendo más *popping*, cosas de más técnica y tal.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

M: Salen nuevos estilos, no pasa nada, me gusta, respeto todos los estilos que salen, además que me gustan los chicos creadores de los nuevos estilos, tengo algunos conocidos, apoyo todo. El baile es una vida. Hay cosas que se pueden criticar y mejorar siempre, pero no soy nadie para criticar a alguien, me gustan las cosas que salen, apoyo toda la cultura *Hip Hop* y estoy encantado de vivir en este mundo con la gente que baila y comparte esto.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

M: En Bulgaria, mi país, tengo un grupo que sigue activo, se llama Efect crew, y este grupo hace 25 años que empezamos a bailar. El creador de este grupo es mi mejor amigo, mi profesor, él tiene 46 años. Yo tenía 15 años, empecé primero con boxeo dos años, pero lo mezclaba con *breakdance*. Luego con 17 empecé a bailar solo esto. Conozco la cultura

desde hace mucho tiempo. En España no estoy en ninguna *crew*. Solo nos juntamos a bailar con los chicos de Special K, de Supremos Crew, y con otros chicos que no tienen grupos, pero siempre vamos juntos en la facultad, Blasco Ibáñez o aquí mismo. A veces estamos trabajando juntos, cuando me llaman si sale un curro, una actuación de animación o algún show propio. Podemos salir juntos en alguna batalla en campeonatos, pero hasta ahora no lo hemos hecho, pero sí que hemos bailado mucho juntos.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

M: Todo el mundo sabe que Francia es un país que tiene mucha cultura y en Alemania. En España va muy bien y tiene mucha información y los chicos que crecen ahora tienen mucho potencial, y a veces me sorprende dando mis clases y veo los chicos y chicas de 20 años y hacen tantas cosas buenas. Por eso digo que no puedo decir que Francia está dos pasos por delante de España.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

M: Krump Dance, Gangsta Style, hay otros más nuevos que ahora mismo no me acuerdo. También algunos de *jazz* lírico, eso igual antes era parte de esto, pero ahora con el tiempo meten muchos elementos de ballet y ahora no están muy claras las cosas. *Hip Hop funky dance*. Hay muchos estilos nuevos que no los conozco.

I: ¿Con qué estilo empezaste?

M: Empecé con *popping* y *breakdance*, acrobacias, combinaciones, pasos básicos arriba, y siempre hemos bailado por la calle. Luego unos años más tarde practicaba *locking*. *popping* y *locking* son la base de las cosas que salen ahora mismo, y también el *breakdance*.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

M: La mejor forma de estudiar algo es la improvisación, empezar con música que te gusta, siempre *freestyle*. Un bailarín debe saber improvisar. Cada estilo tiene base, pillas la base y entonces creces con la base. Es una forma de tu carácter, una persona cuando baila puedes saber cómo es. Primero conseguir el estilo, creatividad, imaginación y librarse de todo, escuchando bien la música.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

M: Yo pienso que eso no molesta a nadie, a la gente le gusta vernos bailar, cuando pasa y nos ve se para a vernos. Es un baile artístico. Los chicos que crecen ahora deben tener más posibilidad para crecer y bailar y hacer esto, lo que les gusta.

I: ¿Qué mensaje le das a la gente cuando bailas?

M: Depende del estilo que bailes, pero yo intento hacer que las cosas se vean fluidas y parezca fácil. Hacer las cosas con suavidad, energía e ilusión. Deben dar ilusión a la gente que te ve. Que vean un baile limpio, estilo, imaginación y creatividad.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

M: Sí que creo en esto, sí que apoyo en esto, si se puede hacer algo yo voy a ayudar. Esto es bueno, porque en mi país cuando crecía con el baile, yo primero estaba en la calle haciendo cosas malas, no estaba con mis padres, siempre en la calle. Pero si no hubiera sido por el baile, ahora mismo no estaría aquí. La cultura del baile puede ayudar mucho a la gente que crece ahora mismo y también a los padres de los chicos. Mucha gente que puede disfrutar con el baile, librar el pensamiento, quitar problemas psíquicos y físicos.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

M: Lo he intentado muchos años, pero no lo he conseguido. En Valencia es muy difícil. Yo tenía la sala cinco años, teníamos estudio de grabación, y el estudio sí que iba bien, había muchos cantantes en España, vinieron cantantes de África que viven en España, también españoles. Pero la sala de baile iba muy mal, con la crisis que entró, la gente buscaba las cosas más baratas y muchas veces invitaba a la gente a que disfrutara de la sala, no les cobraba nada. Con esto no hemos podido ganar nada, en cinco años no he ganado y he cerrado la sala. Intento ganarme la vida con esto y sí que se puede, pero hay que ingresar antes de ganar, pero tampoco tienes un empuje, debes tener dos o tres personas, porque una persona solo no puede ocuparse de todo, así que es muy difícil. La crisis ha afectado a mucha gente, y me duele mucho. Yo no he dejado de bailar, a parte estoy trabajando en otras cosas. Algunos de los *bboys* trabajan en una tienda y en otras cosas.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

M: Que la gente que hace esto, lo hacen bien, porque esto se hace en todo el mundo. Mi opinión es que deben hacerlo, tengo una opinión buena sobre estas cosas. Luego por dentro las cosas cómo se mueven, no lo sé. Pero las cosas que salen es una buena forma para que nos vea la gente, que vean que la cultura *Hip Hop* tiene precio, y a mucha gente le gusta esto.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

M: Hay más gente que intenta bailar, intentan hacer algo, pero creo que no lo hacen tanto por dinero, pero de verdad se puede hacer algo por dinero, entonces cada uno sí que lo puede hacer, esto que intentaba yo y tal, pero creo que hace años era mucho más comercial. Los últimos 2, 3 años, yo no veo tantas cosas comerciales, y esto me gusta.

I: Cuando viniste a España, ¿había el mismo movimiento urbano que hay ahora?

M: No. cuando vine aquí en el año 2001, no podía ni hablar, ni pedir pan. Daba vueltas por Valencia como un loco buscando gente que bailara y no encontraba a nadie. Sin embargo, veía muchos *graffitis*, y buenos. Me extrañaba ver tanta cultura de *graffiti* y no ver gente que bailara. Me volví a mi país, luego volví, y así dos o tres veces. En el año 2003 volví y me quedé, y ahí conocí a los primeros chicos bailando en la calle Colón. Al primero que conocí fue a Hermes. Me metí a bailar y se quedaron flipados, fue increíble. Luego quedamos a bailar otros días y conocí más gente, bailamos por la calle y por discotecas. También en el túnel de la Plaza de toros.

I: ¿Tienes tatuajes?

M: Tengo uno al lado de los abdominales que me lo hice hace 20 años, de un grupo de *Hip Hop* que se llama *Naughty By Nature*, que significa “malo por naturaleza”. Cuando bailo no me gusta mostrarlo. No me gusta ponerme desnudo cuando bailo. Para mí tirar las ropas y poner tatuajes es muy comercial.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

M: Creatividad, imaginación y ser tú mismo, sin copiar, buscando las cosas que tienes dentro.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°31 (9 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Silvia. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

S: Me llamo Silvia Escribano y me llaman Sil o Silvi.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

S: Doy clases de danza *jazz* y danza *contemporánea* en dos escuelas, y en una escuela muy pequeñita de Mislata doy clases de *funky jazz* a niños.

I: ¿Antes estabas más metida en el mundo de la danza urbana?

S: Sí, siempre. Ahora tomo clases, las recibo yo, no las doy, para divertirme y desconectar de la rutina. Bailaba *new style*, básicos de *Hip Hop*, porque me gusta mucho enseñar a la gente a bailar, darle una base y luego recomendarle con quién puede ir, y que él me diga qué es lo que quiere para luego yo enseñárselo y aconsejarle.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

S: Al 100% no, porque no lo aprendí en la calle como otros. No pinto ni rapeo, me gusta verlo, pero se lo dejo a otros.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

S: Muy joven, porque soy una “friki” de Michael Jackson y siempre me ha interesado saber de dónde venía todo. Cuando era niña veía los VHS y me acuerdo de ponerme vídeos y discos con el toca discos, y ponerme Michael Jackson y bailarlo. Y luego interesarme por ello y buscarlo, porque en las escuelas no había.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

S: Es muy difícil. Es un arte, cualquier disciplina, cualquier tipo de danza, cualquier cosa que haga, moverte o sentir es un arte.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

S: Diferente a antes. Antes era buscar, indagar, pasarlo bien, disfrutar, no había tanta competitividad. Antes no era ver quién es mejor que quién. Ahora hay mucho concurso, ya está todo inventado y quieren inventar más. Hay cada vez más academias y tampoco hay tanto público para todas. Ha perdido valor, ha perdido la esencia.

I: ¿Puedes decirme tus referentes de danza urbana?

S: Afrika Bambaataa, Michael Jackson y James Brown.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

S: *New style*, *freestyle*, hay un montón, *popping*, *locking*. *New style* es coreografía, tú te montas la coreografía y luego la enseñas, el *comercial dance* es más Christina Aguilera,

Beyoncé, pero le han dado otro giro, no es como antes. Tú ves un vídeo y sabes diferenciar *new style* de *comercial dance*, no tiene nada que ver.

I: ¿Cómo se suele empezar a bailar?

S: En academias. Pero hoy por hoy no puedo asegurar que sea 100% nítido, porque hay mucho intrusismo y se han perdido ciertos valores, hay que enseñarlo desde la base. Antes yo enseñaba avanzados, pero cuando me fui haciendo más mayor enseñaba ya la base, cómo disociar una parte del cuerpo de la otra, te enseño a bailar, a sentirlo y luego te recomiendo un profesor u otro, para que el alumno evolucione. Si lo metes directamente a saco, estamos saltando un escalón importante.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

S: Creo que hay que saber diferenciar en cada estilo, trabajarlo y diferenciarlo. Un buen bailarín de danza urbana tiene que saber diferenciar uno de otro, y hacerlo.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

S: Lamentablemente hoy en día hay que utilizar mucho comercial, porque es lo que le gusta a la gente y lo que hace que se llenen las clases para que tú puedas comer. Si tú pones algo que no conoce la gente, tiene que ser con mucha chispa, muy movida para que les entre, como sea algo muy serio, muy profundo, a algunas personas les cuesta.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

S: En su momento cuando se crearon yo creo que fueron para reivindicarse. Hoy en día son para disfrutar.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como por ejemplo violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

S: Sí, porque creo que la danza es una vía de escape para cualquiera que necesite salir de cualquier discriminación. Hoy en día lamentablemente tenemos la España profunda que sigue haciendo mucho daño, gente con una mente muy retrógrada.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

S: Afortunadamente sí.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

S: *Tú sí que sí*, desde mi punto de vista, tiene un nivel inferior a *Got Talent*. Afortunadamente esos dos programas, sobre todo *Got Talent*, va gente con nivel, yo nunca veo la tele y está consiguiendo que vea la tele, porque van algunos grupos de *Hip Hop* que lo hacen bien, que tienen buenos profesores. Fue Wendy López, que también es de mi quinta, tiene 35 o 36, baila muy bien, es de Barcelona, también lleva grupos y bailan súper bien. Pero en cambio, *Fama* en su momento, había gente con nivel y gente con menos nivel, entonces llenó las escuelas, pero creo que no se debería haber hecho ese tipo de programa, porque pensaba que iba a tener más nivel, pero sí que se llenaron las escuelas gracias a él. Pero en este último que hicieron, que duró 3 semanas o 4, que no me acuerdo cómo se llama, que estaba Verónica Mejía de profesora, mi jefa. Ese programa lo quitaron, era horrible. Hay bailarines buenísimos en España que deberían estar ahí, pero miraron más la audiencia, y es lamentable que al público le atraiga la vida del otro que cómo baila.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

S: Sí. Creo que se está perdiendo el valor. Hay profesores buenos afortunadamente que continúan inculcando valores sanos.

I: ¿Tienes tatuajes?

S: Sí, tengo 3. El primero que me hice fue el brazalete de espinas, me lo hice con 16 años, llevo 3 años quitándomelo con láser, me lo hice porque en aquel entonces era creyente, y ahora no creo, soy atea. El siguiente fue el del pie, es un dibujo de líneas tribales y estaba más loca que una cabra y fui al tatuador y le dije que me dibujara lo que quisiera. Y en las lumbares tengo líneas tribales con flores, quería algo grande y que yo no me cansara de verlo, cada vez que me giro y lo veo me encanta. Llevaba piercings y me los he quitado, porque me daban problemas de audición y por renovación. Llevaba dos en la lengua y ve que quitármelos porque se me inflamó. El del labio lo llevé 15 años y se estaba comiendo la encía. También llevaba en los pezones. Ahora solo llevo en el ombligo. He ido madurando y evolucionando, y he ido eliminando cosas tóxicas para ser más sana. Cuando me lo hice todo, quería que se me viera durante mi danza.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

S: La expresión de uno mismo.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°32 (9 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Rafa. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

R: Soy Rafael Arroyo Montañés, y mi nombre es Waitt.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

R: Llevo cinco años y medio bailando *electro*. He participado en unas cuantas competiciones y estoy en el grupo Beat Mode Crew, aquí en Valencia, e intento mejorar mi baile un poco día a día.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

R: Sí, pero no en especial porque haga danza urbana, es decir, me considero parte de la cultura *Hip Hop* porque me gusta el *rap*, me gusta la cultura, me gusta ir a eventos de *Hip Hop*, pero no creo que el hecho de bailar *electro* te convierta en una persona dentro del mundillo. No pinto ni rapeo, solo bailo.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

R: La primera vez que conocí el *electro* fue en las discotecas *light* de Castellón, se puso muy de moda. Era un poco joven, yo soy de los más jóvenes que hay ahora mismo bailando, y yo aún no podía entrar ni en las discotecas *light* porque tenía 11 o 12 años, y yo les veía que era gente muy guay que bailaba en las discotecas y eso fue lo que me motivó un poco. Pero bueno al principio bailando en casa a escondidas y después un año o dos después fue cuando me atreví a enseñárselo al mundo. Empecé viendo vídeos, uno de los primeros que vi fue de *tecktonik* España, de gente de mi equipo de ahora, de Ache, intentaba imitar lo que hacían, YouTube estaba lleno de tutoriales de cómo hacer los movimientos. Y yo en casa me ponía e intentaba repetir poco a poco. Después tuve un poco de mala suerte, porque cuando decidí ponerme en serio, se acabó toda la moda en Castellón, entonces no tenía a nadie que pudiera enseñarme a bailar, y estuve bastante tiempo estancado. No sabía ni lo que era el ritmo, no sabía seguir la música, bailaba por intuición o intentando imitar, pero no bailaba sin ninguna estructura, bailaba según lo que yo creía. Me costó un poco al principio, tuve que convencer a varios amigos a que empezaran a bailar también, para no sentirme tan solo, pero fracasó la aventura. Eso fue uno de mis primeros equipos de baile en Castellón. Después empecé a ir a los primeros eventos, participé en un campeonato que había aquí en Valencia, que se llamaba CRE, que había dos categorías, y eran para gente más experimentada y otra para novatos, y para mi sorpresa quedé tercero en España en esa categoría, y a partir de ahí me interesé más, empecé a conocer a todos los bailarines y me empezaron a dar consejos.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

R: La veo mucho mejor que en otras partes de España, la verdad. Me sorprende mucho que haya comunidades como Madrid que no tengan tanta cultura urbana como aquí. Hay muchas partes de España que sí hay *Hip Hop* o raperos, pero lo que es la danza, aquí hay una especie de sentimiento y de cultura que al menos se ha guardado, sobre todo en Valencia, Castellón hubieron también sus épocas y sus modas, pero Valencia y Barcelona son sitios, no sé si es por la costa, que en el Mediterráneo tenemos otra forma de verlo, pero yo creo que sí que se diferencia un poco del resto de España. En España nunca se ha intentado cuidar la cultura de ninguna manera.

I: ¿Cómo definirías esta nueva cultura urbana?

R: La cultura urbana me refiero tanto a la danza urbana como al *Hip Hop*. La definiría como heterogénea y libre, porque hay gente de pensamientos ideológicos extremadamente diferentes y que conviven en armonía.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

R: Yo creo que la gracia de la danza urbana es la improvisación. No quiere decir que cualquier danza no pueda haber coreografías, espectáculos, que a veces son uno de los problemas, que al no estar unos ciertos patrones establecidos, a veces hay gente que quiere engancharse y no sabe bien cómo, o que no acaba de entender bien el baile. Por otro lado, creo que lo más bonito es la improvisación, que podamos poner música en cualquier sitio y en cualquier lugar y en ese momento expresar lo que sientes.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

R: Bailo de todo: *electrohouse*, *techno*, *Hip Hop*, *house*, *funk*, he llegado a bailar hasta con flamenco, pero fundamentalmente música electrónica y *Hip Hop*.

I: ¿Cómo es tu proceso de creación dancística?

R: De normal, necesito ponerme delante de un espejo y ver qué es lo que más estético queda. Intento probar diferentes posturas y ver cuál es la más estética, y a partir de ahí intento elaborar algo, voy probando cosas y en el momento que veo que me gusta algo, intento construir lo que sea alrededor de eso.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

R: Sí, mucho. Para mí ha sido un escape de vida total. Yo era un niño muy tímido y nunca he sabido cómo expresarme, y para mí el baile es poder decir todo, ira, tristeza, alegría.

Reivindico poder ser yo mismo. Sobre todo, cuando era más adolescente y no tenía voz en casa, bailando yo podía decir lo que me daba la gana.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

R: Yo creo que para mí es ajeno. Sí que entiendo por dónde va la pregunta, pero para mí al menos no ha significado un antes y un después. Hace 10 años yo hubiera bailado igualmente, porque no es que la crisis económica haga que haya más cultura urbana, sino que creo que la sociedad está determinada de tal manera que hay sitios donde hay más guetos o zonas más conflictivas, y otras más ricas. Y es ahí donde la gente a veces expresa o siente la necesidad de crear o decir cosas que la sociedad no le está dejando decir. Yo he sufrido *bullying* en el colegio, y yo creo que es muy evidente que en cada grupo somos muy diferentes a la hora de bailar. Dos personas muy diferentes en su forma de pensar, si las pones a las dos a bailar es como que acaban entendiéndose y mejorando. Y en cuanto a la solidaridad yo también lo noto mucho, el hecho de bailar y compartir con otra gente es muy positivo.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

R: No, para nada. De hecho, soy estudiante de farmacia.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

R: Me parecen horribles, porque creo que están hechos para crear audiencia y ganar dinero. Una cosa es eso y otra es querer marcar y decirle a la gente que esto es así, el baile es de tal manera, porque para poder juzgar o determinar si un bailarín es bueno o no, no puedes llevar a un cantante o a gente que no tiene ni idea de lo que es la danza urbana, o qué estilo está bailando esa persona para despreciarlo. Hace pocos días vi en *Got Talent* a un chico que bailaba *waacking*, con los brazos, parecido al *electro*, y Risto Mejide le dijo que ese baile estaba acabado, y que se parecía a un cuñado borracho de fiesta. No me parece mal que se haga lucro de querer hacer un programa, me parece mal la poca profesionalidad a la hora de hacerlo, y que desinforma muchísimo.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

R: Sí. Creo que hay academias y cierta gente que siempre quiere sacar dinero de todo. Hay academias que me decepcionan mucho, porque en otras ramas más clásicas a lo mejor

sí que dan buenos servicios y enseñan muy bien, y después intentar inventarse nombres de danzas para hacerlo más comercial, poniendo a la primera persona con tatuajes y gorra a dar clases para que parezca que es urbano. Creo que eso es un crimen. Están creando algo que va en bucle, cada vez hay más desinformación y se desvirtúa todo, porque en el momento que empiezan a hacer eso, los bailarines urbanos estamos cada vez peor vistos, porque si cualquier persona que no tenga ni idea puede hacerlo siempre que dé una imagen, entonces de qué sirve bailar bien o no. Al final lo que estamos haciendo es crear una imagen que está guay, que hace 20 o 30 años estaba muy mal vista, pero ahora es *cool*.

I: ¿Tienes tatuajes?

R: Sí, tengo uno. Pone “bailarán” en francés, porque el *electro* es francés. Me lo hice con todas las ganas del mundo porque para mí el baile supuso dar sentido a mi vida. No es que quiera vivir del baile, pero el baile me deja vivir. Gracias a que puedo expresarme a través del baile, puedo soportar las otras cosas que van pasando en mi vida. En momentos muy difíciles, poder bailar y desfogarme así, me han ayudado muchísimo.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

R: La danza urbana es de todos, no tiene dueño.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°33 (13 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Alberto. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

A: Yo me llamo Alberto Sancho, de momento nombre artístico no tengo, por aquí me llaman Burgos, porque vengo de allí.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

A: A mi estas cosas de calle y de acrobacias siempre me han gustado mucho, he practicado *parkour*, capoeira llevo muchos años, y esto lo vi una vez, no me acuerdo dónde e intenté practicarlo por mi cuenta en mi casa, pero desde que lo hago más en serio es desde septiembre del año pasado que vine aquí a estudiar, conocí a esta gente, y desde entonces estoy viniendo prácticamente todos los días, y está muy guay porque es una pequeña familia entre todos, me lo paso muy bien.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

A: Un poco sí, el tema del *graffiti*, el *rap*, todo eso siempre he estado con ello, siempre me ha escuchado escuchar *rap*, he hecho *parkour*, siempre he estado en la calle aprendiendo cosas, por eso me gusta esto tanto, porque no necesito ir a ninguna academia.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

A: No tengo ni idea, ya te digo desde pequeñín escucho *rap*, tengo amigos que han estado pintando, se te van quedando cosas, tú vas viendo, esto lo vi creo que por primera vez en la televisión, y dije guau yo quiero hacer eso. Antes lo había visto y lo estuve intentando, pero claro en casa yo solo era más difícil.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

A: Es compartir, hay buen rollo, armonía. Si yo voy a otro sitio y sé que hay gente bailando, sé que me van a aceptar, a no ser que sea un poco cazarro, entonces es eso, unidad.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

A: Una pasada. Yo en mi casa danza urbana estábamos un amigo mío, otro que se fue a Barcelona y yo, no había más. Entonces llegar aquí y ver cerca de 20 o 30 personas, es muy grande.

I: ¿Puedes decirme cuáles son tus referentes dancísticos?

A: Me gusta mucha gente un poco más antigua, aunque siguen compitiendo muchos, por ejemplo Hometen, Pow One, Ken Swift, y aquí claro, los que veo, la gente de Supremos y de Special K, son los que más contacto tengo y me influncian un huevo.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

A: Lo principal es el *break*, luego están el *locking*, *popping*, *krump*, están unidas pero no son propiamente *Hip Hop*, creo.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

A: Lo bonito es que tengas tú los recursos para improvisar, pero sí que es verdad que mucha gente, a la hora de competiciones de más alto nivel, ya tienes cosas preparadas, pero aun así siempre tienes que improvisar. Es un poco de cada, pero casi siempre es improvisar y hacer cosas nuevas.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

A: Música de los 90 remixada, está bastante bien, en plan más *Hip Hop*.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

A: No reivindico nada, yo bailo porque me divierto y quiero que la gente se divierta conmigo.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc.?

A: Ajeno no es, porque eso afecta a mis padres, que son los que pagan más de mí. Lo bueno de esto es que no necesito economía para hacerlo. A mí me parece bonito que se hagan cosas en la calle y que pueda venir cualquiera. Es otra forma de hacer actividades sin tener que pagar.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

A: No, qué va.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

A: Por una parte, está bien porque la gente puede conocer que eso existe, yo por ejemplo lo vi por la televisión, y si te llama la atención pues vas y preguntas y te llevan a sitios. Limpia la imagen de que somos todos unos drogadictos y que estamos siempre en la calle.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o la merma?

A: Depende de cómo te lo quieran vender. Si hay alguien que prefiere estar haciendo shows, si puede vivir de eso está bien, si es lo que te gusta. Comercial yo creo que siempre queda esto, que a nosotros nos da igual ese aspecto.

I: ¿Tienes tatuajes?

A: No, ni pendientes.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

A: Es un momento de escape, de divertirme y compartir con los amigos que he hecho bailando.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°34 (13 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Charlie. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

C: Soy Carlos Cano Pareja y soy Charlie en el mundo del *b-boying*.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

C: Básicamente soy una persona normal y corriente que le guste bailar. Vi a Supremos una vez en un evento bailar y yo dije que quería hacer eso. Y desde entonces bailando siempre, cuando no he podido ha sido por tema de trabajo. Lo que más estoy haciendo

hoy en día es trabajar, más que bailar. Empecé a formar parte de una *crew* que se llamaba Beat Mines, eso fue en el 2009, pero el grupo se extinguió porque cada uno tira por un sitio, entre trabajo, familia. Y a partir de ahí entré en Supremos Crew, entreno en Alacuás y compito a veces con Special K, me siento de los dos grupos.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

C: Me considero una pequeña parte dentro de la nueva generación de *bboys* de Valencia, porque formar parte de lo que es realmente la cultura, eso digamos que los pioneros. Me considero de la nueva escuela, pero no el 100%, porque somos muchos y cada uno aporta una pequeña parte. Yo pienso que aportó energía, actitud, agresividad y decisión. Me reflejo como un rayo, como un petardo... Dibujo fatal y canto igual de mal, así que solo bailo.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

C: Mal. En Valencia no es que haya poca gente buena, es que hay gente con dificultades para dedicarse a la danza, porque cada persona es un mundo. Entonces la considero mala, porque digamos que no se han alineado las estrellas para que todos los *bboys* de Valencia seamos una bomba, porque tenemos que trabajar, mantener cosas, estudiar. Entonces quitando a 4 o 5 personas que realmente se dedican a ello, que algunos son de la vieja escuela, que siguen peleando, sí que los considero buenos. Una cosa es que seas bueno y bailes, pero pases del tema, y otra cosa es que tú de verdad te quieras volcar, entonces yo considero bueno a esa gente.

I: ¿Haces diferenciación entre *breaker* y *bboy*?

C: No puedo diferenciar una cosa de la otra porque ahora mismo, por ejemplo, yo tengo una mala ronda, y soy un *bboy*, y un *breaker* que hace shows sale y lo hace bien, y yo puedo perder. Ganar es ganar, y te puede ganar cualquiera.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

C: Principalmente el *b-boying*. Yo no sé bailar otras cosas, no soy bueno, tampoco lo he probado, pero me veo muy patoso. Desde los orígenes ha sido el *b-boying*.

I: ¿Cómo empezaste a bailar?

C: Yo antes hacía boxeo, estuve 4 o 5 años. Y un día fui a ver boxeo y vi bailar a Supremos. Y estuve un mes bailando, cuando tenía 14 años. Bailé un mes y ya no bailé más. Luego un día entrenando en el gimnasio me dijo un colega que fuéramos a bailar, fui y ya no me volví a poner los guantes nunca más, quería bailar. Empecé a bailar en una academia, no conocía a nadie así que pagué para que me enseñaran. Me daba clases *Bboy Foves*, de

Supremos, durante 2 años. A parte iba a bailar a la calle también, pero no empecé a ir hasta que no pisé primero una academia.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

C: Yo doy clases y no me gusta tener robots. Yo empecé siendo un robot, por eso no me gusta la gente cuadrículada que baila en una baldosa. Tú sales a un escenario y tienes que sorprender, y si bailas en un metro no puedes sorprender, es muy difícil. A mí me gusta que un *bboy* se caiga y lo arregle y entre los *sets* meta *freestyle*, aunque tenga las rondas preparadas. Llevo dos años dando clases en Dance Center, tengo pocos alumnos, porque prefiero calidad a cantidad. Soy muy estricto en mis clases

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

C: Básicamente el *break beat*, que es la parte de una canción que más destaca. Por ejemplo, un estribillo, lo cogen, lo copian a una base y lo apartan, y cogen una voz, y digamos que eso es un *break beat*. Me gusta seguir canciones en mis clases que tengan un ritmo no muy rápido y sean bailables, porque al enseñar a gente nueva que no sabe, tiene que ser algo suave.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

C: En teoría esta danza, cuando tú bailas, dejas claro que te estás dejando la piel. Demuestras, aunque no hables, que te estás preparando para una competición o que simplemente quieres sacarte esa ronda entera, pero cuando ya estás en competición, en lo que es la batalla, ahí sí que, aunque tú no quieras, tu mirada, tus gestos, tu cara, dice cómo te voy a quitar la vida, el premio es para mí. Si tú vas a un evento demostrando que quieres ganar el dinero del premio, no vas a ganar, si solo bailas por dinero no bailas por algo que te llena. Yo pienso que al bailar hay que demostrar que lo haces porque te gusta y quieres demostrar tu estilo, tu actitud, tus gestos, todo.

I: ¿Todos los elementos de respeto que se trabajan desde los orígenes de la cultura *Hip Hop*, todavía crees que se mantienen o se están perdiendo?

C: Antiguamente, he escuchado, que era muy *heavy* ir a entrenar, porque nadie te decía nada, era difícil hacerte amigo de los chicos que bailaban para que te pudieran enseñar. Era un respeto muy callejero. Yo no he vivido esa época. Yo la verdad es que he tenido mucha suerte, no sé si es porque les he caído bien, he llegado y cada uno me ha aportado una pequeña cualidad suya. Entonces yo he vivido una manera que es fácil, han venido, me han ayudado, y como me han ayudado, yo he ayudado. Pero creo que, si me hubieran

enseñado como antiguamente, yo no hubiera enseñado a nadie o no hubiera dado consejos. Entonces creo que respeto hay mucho más que antes.

I: ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

C: Yo en el 2009 o 2010 hice una campaña con la Generalitat Valenciana, que era sobre el alcohol, las drogas, el uso del preservativo, me cogieron para una campaña publicitaria. Esas campañas iban por las discotecas, intenta no coger el coche si vas a beber mucho, utiliza precauciones si vas a tener relaciones, es un mensaje que se manda bailando, pero realmente manden los que manden, se va a seguir haciendo, va a seguir todo igual. Y sobre el tema económico, vivir del baile es súper complicado. Hay gente que trabaja, da clases, luego si puede de camarero por la noche, y encima luego quiere bailar. Si cobras una miseria y te estás matando el cuerpo, tú no puedes viajar para competir. Hay que tener mucha suerte o tener contactos muy buenos para que te puedan colocar en sitios buenos. En el colegio, yo creo que ven un “gordete”, lo marean, pero ven uno bailar y dicen mira cómo mola, pero no solucionas nada, no solucionas que le peguen al niño que está un poco obeso. Yo pienso que la danza urbana no soluciona ese tipo de conflictos. No estoy metido en ese tema, no sé qué contestar muy bien.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

C: Antes sí, antes sí que me dedicaba a ello, estaba en un trabajo que era un poco basura y necesitaba cuatro horas para ir a Alemania para hacer un trabajo, y me dijeron que no, y me debían una semana entera de horas, así que me fui de ese trabajo, y me dediqué a lo que era bailar, competir, musicales, me fui a Los Ángeles. Cuando llegué a Los Ángeles, fui para descubrir, entrenar con los más grandes, y veía cómo vivían *bboys* muy famosos en el panorama actual y veía que allí tampoco hay dinero, nadie apoya el *b-boying*, tenemos que bailar en la calle para que nos tiren monedas. Cuando hay audiciones, de normal nosotros somos como un pequeño comodín para el espectáculo o para quien lleva el evento, somos la bomba que destaca en ese momento, pero es como que solo nos quieren para eso si no estás formado en otra danza.

I: ¿Piensas que es necesario subir la danza urbana a un espacio escénico?

C: Pienso que sí, y además muchos *bboys* del mundo, la gente flipa con ellos. Ahora mismo ponen la música de un piano o violín con *bboys*, o música clásica, hacen unas cosas que creo que ninguna persona que hace contemporáneo hace. Creo que se debería apostar más por los *bboys*.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

C: Que es una posibilidad de mostrar tu arte al mundo. Yo, por ejemplo, salgo a bailar y a Jorge Javier Vázquez no le he gustado, es una opinión personal, pero si yo creo en mí, me da igual lo que me digan. Yo he visto gente que ha salido en *Tu sí que vales*, que les han dicho que no y están viajando por toda Europa, competiciones, de jurado, un montón de trabajos. Es una buena posibilidad de dar a conocer un producto que tú tienes, para que te llamen para trabajar o darte a conocer y que te vean.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

C: En escuelas, sí. Eso engrandece la danza urbana, porque nunca se sabe quién se va a apuntar, ahora mismo a lo mejor se apunta una persona que tú crees que no es buena, y a lo mejor dentro de 3 años estás flipando con él. Y eso es importante, que haya nuevas generaciones, que crezca la cultura.

I: ¿Tienes tatuajes?

C: Sí, tengo dos, pero ninguno simboliza el *b-boying*, no es que no me llegue tan adentro como para poder tatuármelo, porque lo expreso diariamente, pero por ejemplo los tatuajes que llevo son cosas que expresan que no las digo, así como hacer una ronda, es como mío. Entonces yo si quiero mostrar que me gusta, simplemente bailo, no me lo inyecto en la piel, que no tengo nada en contra de la gente que se lo pone. Cuando me hice los tatuajes no pensaba en que se me viera durante la danza, porque tú puedes ir con un pasamontaña y de arriba a abajo tapado, y pueden saber quién eres yendo así vestido. Tiene mucho que ver tu estilo de vida, con tu manera de bailar.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la Danza Urbana.

C: Significa sacrificio, trabajo diario y una constancia que es muy desagradecida si la dejas un poco de lado, porque esto es un trabajo diario, tanto físico, como mental, como de oído, como escrito, como visual, tienes que coger información por el ojo, aprender a escuchar, a moverte, a desenvolverte con más gente que baile *break*, incluso viajar fuera, porque si eres bueno y te quedas donde vives, no te va a conocer nadie, entonces si vas a hacer algo, o lo haces y te matas o no hagas nada. Si quieres competir compite, pero compite de verdad. En Valencia hay un problema y es que la gente viene a entrenar, pero a las competiciones van cuatro, faltan pelotas.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°35 (13 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Miguel. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

M: Me llamo Miguel Alberto Domingo y mi nombre artístico es Princey Mike Tourette.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

M: Soy un *bboy*, un bailarín de *breakdance*, pero mi economía se basa en el espectáculo, trabajo en la noche, teatro y todo tipo de espectáculos.

I: ¿Te consideras parte de la cultura Hip Hop? ¿Pintas, bailas o rapeas?

M: Sí, desde hace años. Pinto *graffiti* un poco.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

M: Desde muy pequeño tuve la suerte de conocer el *boom* del *Hip Hop* en el año 95 y ese fue mi primer año de decidir que lo que quería era esta cultura. Empecé a bailar con 9 o 10 años en el colegio, en esa época ya estaba la MTV, los videoclips de *Hip Hop*, y en el Canal Plus. Gente que estaba antes que yo, en mi barrio, yo soy de fuera, de Benetúser. Luego me mudé a Paiporta, que también había muchos nenes que pintaban *graffiti* y bailaban *break*, que se reunían en un bajo, un nene de mi barrio me invitó a ir a Paiporta y ahí los conocí, y ese fue mi principio, tenía 11 años o así. Mi infancia-adolescencia ha sido muy diferente a la mayoría de mis amigos del colegio y mi barrio, no jugaba a la videoconsola, hacía algún deporte, pero se me fue la tontería del deporte enseguida por bailar *break*. Me saltaba las clases, en el patio, cualquier hora era un buen momento para ponerme a hacer un movimiento.

I: ¿Cómo definirías esta cultura Hip Hop?

M: Es una cultura muy joven, comparada a cualquier cultura urbana o contemporánea de los últimos tiempos. Al ser tan joven tiene una afluencia muy notable de otras nuevas culturas que se agregan a esta cultura tan joven. Yo tuve la suerte de vivir mis principios en el 95, la falta de internet hizo que la poca información que había la exprimiésemos suficiente como para tener algo sólido en que basarnos, teníamos unos pilares muy fuertes en esa época. Ahora internet facilita mucha información, pero una información masificada hace que la gente se pierda un poco en cuanto a las bases.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

M: Yo he viajado bastante y una de las cosas que yo pensaba que Valencia tenía bueno era que había academias, que había certámenes de baile, congresos de todo tipo, que contaban con nosotros. Nosotros en esa época, Supremos, yo era un componente, en la actualidad no lo soy, íbamos a congresos de salsa, *Hip Hop*, urbana, empezaba la *zumba*

esa, nos llamaban para un montón de eventos. Actualmente tengo varias *crews*, pero tengo una personal que la hice hace 3 o 4 años, que es el Swaft Pirats, que es un grupo de unos cuantos piratas que he ido seleccionando de aquí de la península, que son alumnos, amigos y compañeros de batalla increíbles.

I: ¿Puedes decirme tus referentes dancísticos?

M: El fenómeno fan nunca lo he sentido mucho, siempre he tenido un ego feo de no tener un ídolo. Bueno sí que tengo ídolos, uno de ellos es James Brown, es uno de los pilares padre de nuestra cultura. Me gustan los pioneros de Nueva York, me gustan muchos *bboys* antiguos. Como artista también tengo ídolos como Fred Astaire, muchos payasos de circo antiguos, payasos acróbatas. Para mí un buen *showman* es un profesional del aplauso, una persona que puede sacar una cantidad de aplausos fuera de lo normal de lo que viene siendo un espectáculo de música. Para mí Fred Astaire sacaba el aplauso cada 10 segundos, el arte del aplauso es muy difícil entenderlo y el que consigue entender la química para que un público se rompa la mano aplaudiendo, digamos que es el oficio.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

M: Eso es difícil de contestar. Los pioneros quieren que las nuevas generaciones tengan claro que el baile del *Hip Hop* es el *b-boying*. El *Hip Hop* son cuatro elementos: los *Mc's*, que son el pilón más alto, están los *Dj's*, que muchos de ellos son productores, están los artistas del *graffiti*, que muchos de ellos son artistas en galerías de arte, y luego estamos nosotros, que somos el pilar que más toca el suelo, los que más a pie de calle están, somos los *bboys*. Los *bboys* somos la esencia del baile, del ritmo, quemamos el ritmo, seguimos la música, nuestra finalidad es un producto dentro del ritmo, que es muy difícil, que eso lo consiguen los *Dj's*, los *Mc's* también lo consiguen. Y fuera de ahí ha habido una evolución muy buena, las nuevas generaciones tenemos claro que el *Hip Hop* de las academias, las fusiones que hay con salsa, *Hip Hop*, todo tipo de baile latino, acrobacias, con cosas de circo, con capoeiristas, un montón de culturas que se agregan, es una pequeña evolución que es buena si la sabes coger por la parte buena, que es mala si no la sabes coger. Yo pienso que es buena, porque el *b-boying* una de las cosas que tenemos muy clara es absorber todo lo bueno que podemos, para poder evolucionar nuestro arte.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

M: No es que siga un patrón, sí que es verdad que un espectáculo, para poder venderlo, tiene que tener una pequeña jerarquía en la cual un coreógrafo monte un espectáculo con unos bailarines que puedan hacer el trabajo requerido. Se necesita alguien que dirija

mediante una coreografía o mediante unas tablas, pero sí que es verdad que cualquier espectáculo tiene que seguir una coreografía que tiene que estar ensayada y limpiada para venderla bien.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

M: Para el día a día, para entrenar *b-boying*, utilizo música de *b-boying*, hay tantas canciones que me puedo tirar una vida entera bailando y aún no he escuchado todas. Tenemos música para batallas más guerrera, que son sets de *Dj's* que montan para batallas, con golpes fuertes, golpes bajos, tenemos el *funky*, todo tipo de música de los 80, 90, el principio de los 90, 2000 electrónico con mucha batería, me gusta la salsa, la música latina, canciones portuguesas.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

M: No reivindico nada, porque sí que es verdad que esto tiene un grito social, somos un tipo de gente que no nos ceñimos al paquete que tiene la juventud, de ir a un gimnasio, de ir a jugar un partido, esto es un deporte colectivo pero individual a la vez. No necesitamos unas instalaciones, nos apañamos con un buen suelo, pero nos gustaría que el Ayuntamiento se volcara un poco con el *b-boying*. He visto cursos federados de *Hip Hop*, no me parece mal, pero tampoco le veo una parte muy buena, no veo que eso sea de rigor. Las academias no dejan de ser un negocio, lo nuestro no es un negocio, es una competición, nos gusta tener el mejor estilo, y todo lo de fuera de ahí es secundario.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

M: Se pueden hacer cosas, pero si te soy sincero, no. una crisis la soluciona una política correcta, gente preparada para eso. Las crisis personales sí que se pueden solucionar con la danza urbana, de hecho, casi todos los chicos que tenemos la fiebre de esto, es porque tenemos un pequeño grado de autismo, que nos hace estar enfermos mirando al suelo, sin hacer otra cosa que pensar en movimientos. Un psicólogo de pequeño me lo dijo. Es una autodefensa que usamos para quitarnos el mal rollo que puedas tener en el instituto, en el trabajo, en tu casa, en tu trabajo, con tu pareja, con tus amigos, o tu día a día, y esas dos horas de deporte que haces, bien con amigos o bien solo, estás en tu burbuja intentando que sea satisfactoria para tu salud mental.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

M: Yo me gano la vida con mi cuerpo, no solo con el baile. Hago temporadas en Ibiza bailando y en Italia, pero mucho de mi trabajo no es solo baile. A mí me requieren también por las acrobacias. Hay muchos bailarines que están por ahí más de actores que de bailarines. Yo vengo de Italia de un parque temático que era todo táctil, bailaba, hacíamos coreografías muy sencillas, muy animadas.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

M: Yo he estado en varios programas como colaborador, he ido a hacer espectáculos, he estado en *Fama*, en varios. En España no hay programas que valgan mucho la pena. Para decirte que el programa que más me gusta es *Cuarto Milenio*, te lo estoy diciendo todo, que ya es un programa malo. Con el tema de la danza en la televisión, es una pena con la calidad de danza que tenemos en España, grandes profesionales, a mí me han llamado y yo he ido a ofrecer mi producto y he dado clases a los alumnos en *Fama*, mediante Sergio y un antiguo compañero de mi grupo. La cuestión, no nos identifica mucho al nivel nacional que tenemos en España, la calidad de programas televisivos de danza que tenemos, yo creo que rozan la mediocridad en cuanto al nivel que hay en este país. Nunca he visto a un bailarín que compita en su modalidad en un programa de baile. He visto gente que bajo presión puedan rendir más o menos, pero nunca he visto gente con las cosas claras, que pueda ofrecer algo que gente de otros países quiera ver. La televisión en España está para entretener, es una televisión de agitación, no hay mucha información.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

M: Cuando te hablo de producto me refiero a alguien que ya tiene algo, que sabe cómo venderlo y que eso le da pie a seguir. Yo con la edad que tengo, 32 años, tengo la suerte de poder vivir del espectáculo.

I: ¿Tienes tatuajes?

M: Sí, soy un amante del tatuaje. Tengo muchos, los brazos, el pecho, la espalda, la pierna, el abdomen. Soy un amante de la cultura egipcia, entonces tengo un faraón, la mujer del faraón, las pirámides, también tengo un colgante indio, el grito de *One love* de Bob Marley, tengo un barco pirata, un mapa pirata, tengo mi nombre, algún tatuaje de mi madre, también cristianos, tengo ángeles, un Jesús, una virgen. Los tatuajes se ven si no llevas ropa, pero cuando bailo *break* en el suelo voy tapado hasta el cuello y no se me ven

los tatuajes, voy muy tatuado pero no se me ven, porque de cuello para arriba y en las manos no tengo, entonces bien vestido puedo pasar por una persona normal y correcta.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°36 (13 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Silvestre. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

S: Mi nombre completo es Silvestre Juan Mbantutumu Obama y me llaman Silvestre.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

S: Soy un chaval de 31 años, que empezó a bailar en el 85, tenía unos 12 años. Empecé a bailar en la ciudad de Valencia. En esa época bailaba mucha gente, ibas a cualquier parque o centro comercial y encontrabas a gente bailando. Empecé en una época dorada del *breakdance* en Valencia. A día de hoy he evolucionado bastante en el *breakdance* y he estado compitiendo nacionalmente e internacionalmente y trabajando de esto.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

S: La cultura *Hip Hop* se fundamenta en unos ideales. Afrika Bambaataa decide llamarlo *Hip Hop* y decide meter distintos elementos, distintas artes que empiezan a nacer en Nueva York, como es el *Dj*, el *Mc*, el *bboy* y el *graffiti*, así que sí, me considero parte de la cultura *Hip Hop*. Rapear se me da mal, cada uno creo que debe saber cuáles son sus limitaciones, yo creo que todo *bboy* hemos rapeado, hemos hecho *graffiti*. Le pasa también a los de *graffiti* y a los raperos, que en algún momento han bailado *break*. Pero cada uno se acaba dedicando a lo que mejor se le da.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

S: Yo empecé en el 98, y no había internet o estaba empezando. Lo conocí por la tele, recuerdo que hicieron un show en Televisión Española de *breakdance* y fue la primera vez que lo veía y quería imitarlos. Luego en alguna película, Frío como el hielo, de Vainilla Ice, en el “intro” de la película también bailaban *break*. Y en Valencia, como ya he dicho antes, ibas a cualquier parque, centro comercial y había chicos bailando. A mi siempre se me ha dado mal estudiar, las asignaturas que se me daban bien eran plástica y educación física, así que siempre me han gustado los deportes. Quise ser *roller*, se me dio mal, no es que se me diera mal, sino que en el 98 no habían *rollers* en Valencia, quise hacer *skate*, pero tampoco encontraba gente que hiciera *skate* en Valencia, quise jugar a fútbol, se me daba muy mal, y al final encontré el *break*, que me encontraba cómodo.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

S: Pues como cultura, con esto quiero decir que entiendo que en Nueva York las clases más discriminadas por la sociedad, que era la gente de los barrios, no encontrase modelos que seguir, así que inventaron su forma de entender el arte, su manera de entender la pintura, la música, el estilo de vestir y la jerga. Se centraron en eso y al final se creó una cultura que se acabó llamando *Hip Hop*.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

S: Está creciendo. En el caso del *b-boying*, sí que es verdad que nosotros entrenamos en la calle, hay gente que entrena en salas, y hay gente que igual le da un poco más de corte venir y preguntarnos. Pero otras disciplinas al aprenderse en academias, y luego la tele ha dado un empujón bastante fuerte, eso ha ayudado a que vaya creciendo, no solo en la Comunidad Valenciana, sino en toda España.

I: ¿Qué referentes dancísticos tienes dentro del *b-boying*?

S: *Bboy Storm*, es un alemán que cuando en Nueva York en los 80 fue un boom, luego llegó un momento en que cuentan que perdió un poco la moda, pero en Alemania crecía de forma espectacular, y este tío a sido un referente mundial en el *break*. Y luego Kamel es un negro de Nueva York que ha llevado este estilo a otro nivel.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

S: En cuanto el *break*, tiene elementos de otros bailes, de gimnasia deportiva, de salsa, de *tap dance*, de *capoeira*, de *jazz*, y esto ocurre en otras disciplinas de lo que es la danza urbana, que hay más de 100 estilos diferentes.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

S: Hay de todo. A mí lo que me gusta es el *freestyle*, me gusta lo que te aporta la improvisación, puedes hacer lo que quieres en cualquier momento, sorprendes a la gente y a ti mismo. Pero en danza urbana hay gente que exclusivamente da clases, no hace *freestyle*. Y hay gente que da clase, hace *freestyle* aparte compite en eventos haciendo *freestyle*. Yo valoro más quien pueda dar clase y hacer *freestyle*, y sobre todo la parte de la competición, que hay muchos bailarines de danza que hay que animarlos a que compitan más.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

S: *Funk*, *soul* y *rap*, pero sobre todo *funk* y *soul*.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas se para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

S: Todos los que bailamos somos un poco exhibicionistas, tienes que llevarlo. Con que vayas a entrenar y haya tres personas más, estás bailando, estás haciendo *freestyle* y quieres mostrarle a la gente lo que sabes hacer y que conozcan tu creatividad. El arte está en todos lados y los artistas lo que quieren es que valoren lo que hacen.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc.?

S: Yo puedo hablar por mí, en mi caso, en mi colegio mi hermana y yo éramos los únicos negros, y por ninguna parte tuve ni *bullying* ni nada, pero también era porque empecé a bailar a los 12 años y eso llama la atención a la gente y le gusta, quieren saber más sobre ti. A mí me ha dado todo, porque realmente no hubiera hecho ni el 70% de los viajes que he hecho, porque he estado actuando en la ópera de El Cairo, trabajando en una compañía en Siria por toda Europa, y te da mucha seguridad en ti mismo. En cuanto a la crisis, si ayuda o no a salir de los malos pensamientos, yo creo que todos los bailes, el deporte, la pintura, yo creo que nos ayuda por un momento a no estar pensando en los problemas que hay. Yo en el baile soy muy exigente y trabajo duro muchas horas, y yo creo que hacer lo que te gusta y poner disciplina y trabajo, ayuda.

I: ¿En qué crews estás?

S: A día de hoy estoy en Terror Squad y en Supremos Crew, que es donde llevo desde el 2005.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

S: Sí, empecé a bailar a los 12 años, y a los 13 ya me ganaba la vida con esto. A día de hoy sigo bailando, pero también tengo otras tendencias artísticas, tengo una productora de vídeo y me dedico a hacer campañas publicitarias para tiendas y marcas. Estoy dando clases también en una escuela que se llama Pas a Pas, que está por el centro, lo hago porque mucha de la gente nueva que hay bailando, la hemos sacado de las escuelas, por ejemplo, Charlie de Supremos Crew lo encontramos dando clases. En las escuelas se sacan buenos talentos.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

S: Está muy bien. Hay controversia. O mejor que puede ocurrir es que haya programas de televisión, solo hay que fijarse en EE. UU y ves que hay películas, programas de televisión de baile hay un montón, y al final te da la posibilidad de poder dedicarte a esto subiendo nivel. Aquí igual vives, pero en EE. UU te compras una casa a tocateja con un programa que te dan 100.00 euros de premio. Faltan más.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

S: En general la cultura *Hip Hop*, es casi pop ahora, la forma de vestir de la gente, hay marcas como Balmain o Givenchy, que están sacando líneas de ropa basadas en los estilos de la cultura *Hip Hop* y hay gente que lleva gorras planas, aunque no pertenezca a la cultura *Hip Hop*, o pantalones bajos, son estéticas de la cultura *Hip Hop* que lleva gente que no pertenece a la cultura, pero la están consumiendo. Yo creo que esto beneficia a la cultura si hablamos de *business*, si yo tengo que presentar un espectáculo para el teatro de cultura urbana, y lo presento al Ayuntamiento y ya conocen los beneficios de la cultura *Hip Hop*, esfuerzo, talento y creatividad pues ayuda.

I: ¿Tienes tatuajes?

S: No, ni tatuajes ni piercings.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

S: Es como una iluminación, es como los monjes budistas que meditan toda la vida para conseguir que salga ese buda de dentro, que salga algo que desconocen. Aquí pasa lo mismo, yo creo que si no hubiera bailado no hubiera experimentado ese Silvestre que sale cuando suena un *beat*. Somos estudiantes buscando la iluminación.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°37 (13 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Silvia. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

S: Silvia Pérez Sanabria y *Bgirl* Silvia.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

S: Yo hacía gimnasia rítmica desde los 4 hasta los 16. Tuve que dejarla porque repetí un curso y a mis padres les dejó de gustar el baile y me quitaron. Pero empecé con problemas de nervios porque yo soy hiperactiva, y sabían que yo tenía que bailar porque si no...entonces me metí en en una academia de *Hip Hop* porque iba mi amiga, y a partir de

ahí conocí a Sergio el Bocas, y yo sabía que él bailaba y a mí siempre me había molado. Es amigo de mi hermano y siempre lo veía bailar, me gustaba mucho, pero como yo estaba en la gimnasia entonces lo veía muy alejado, porque de un baile tan clásico, que hacíamos *ballet* y todo, a hacer *break*, pero empecé y me gustó mucho. Luego empecé a bajar a bailar con los de Xirivella y me gustó más. Llevo 6 años bailando.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

S: Sí, llevo ya 6 años, siempre vas descubriendo algo nuevo, llevo un año viéndolo de manera diferente, pero también porque la gente con la que te juntas te hace verlo de una manera o de otra. Yo antes lo veía más como algo gimnástico y ahora entiendo lo que es de verdad, porque no solo está el *break*. Ahora es más escucha la música, báilala, siéntela, no solo es baile, es *rap*, *graffiti*, *Dj*, no te centres solo en baile porque te cierras y no vas a entenderlo.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

S: Pasión, hermandad, es algo que te llena, es una forma de vida.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana?

S: La gente que ha bailado desde siempre y se ha quedado el nivel como en plan Supremos o Special K...no ha habido una nueva generación que vuelva a sacarla, a decir en Valencia se baila bien.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

S: *Popping*, *locking*, yo es que como empecé a bailar *Hip Hop* como popularmente se conoce, pero se sabe que dentro de ese baile están varios estilos, entonces yo los abarco todos: *popping*, *locking*, *gangsta*, *new style*, *krump*, todo lo que sea moverse por el *bounce* de la música. Por supuesto el *twerk* lo elimino, no lo considero ni un baile. Yo todos los bailes en los que se posiciona a la mujer como un objeto no lo puedo entender, no es que sea feminista, pero no lo entiendo.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

S: Es un poco de todo, porque para llegar a hacer esa improvisación tienes que tener unas bases, entonces al principio tienes que tenerlo todo muy marcado, y una vez tienes ya eso y sientes seguridad de que puedes seguir la música a través de esa coreografía, es cuando empieza a salir lo que realmente eres. Yo siempre he bailado con coreografía, y me he dado cuenta que con una coreografía no llegas a sentir lo que yo veo que siente otra persona, que es dejarse llevar.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

S: A mí me da mucha rabia, que por ser chicas parece que en los campeonatos nos apoyen más, hacen más ruido cuando salimos, solo por ser mujer, no lo entiendo, ¿qué pasa que las chicas no podemos bailar? ¿Las chicas no podemos tener fuerza? ¿No podemos hacer esos movimientos? A mí me gusta sobre todo el *power move*, que son movimientos justamente que dicen que una tía no lo va a hacer, pues yo lo que digo es que una tía lo puede hacer incluso mejor que tú.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc.?

S: Por supuesto. Para mí el *b-boying* es hermandad, todos los problemas que tenemos llegamos aquí y como que lo tiramos, sabemos que siempre vamos a tener a alguien al lado que te va a apoyar, no solo es el baile.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

S: No. Podría decirse que sí, porque he conseguido clases de extraescolares en colegios por haber hecho gimnasia rítmica y haciendo *break*, por ser una mujer, claramente. Y podría decirse que no, porque creo que una persona en España no puede vivir dignamente del baile, y me parece horrible, porque es un arte como cualquier otro.

I: ¿Cómo están las *Bgirls* en la Comunidad Valenciana? ¿Sois muchas o pocas?

S: Dependiendo de la época. Hay gente que empieza a bailar, ya sea porque quiere llamar la atención o porque realmente le gusta, pero es un baile tan sacrificado, que a no ser que te guste mucho, no puedes aguantarlo, porque tienes que aguantar frustración, lesiones, dolores, muchas cosas que tanto chicas como chicos, si no te gusta no lo vas a hacer. Los chicos dicen que pos sus cojones aguantan, pero las chicas o lo dejan o bajan poco. Entonces no somos ni muchas ni pocas, podríamos ser más, la verdad.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

S: Realmente yo cuando empecé a bailar también fue porque vi *Fama* y me gustaba mucho Sergio Alcover, lo tenía súper idealizado porque me molaba mucho cómo bailaba. Luego ya empezó a hacerse comercial y la gente tenía a los *bboys* como monos de feria, los veía como que se vendían.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

S: Sí, desde que empezó a salir en la tele es súper comercial. Sobre todo, por la música, como se escucha ahora el *trap* este de los raperitos que quieren ir del palo, y la gente dice pues para ser así tengo que bailar. Antes los negros estaban súper excluidos y ahora son los que más molan. Creo que está siendo un fenómeno un poco extraño.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

S: Sentimiento. Cada uno expresa lo que siente y lo que es. Una persona cuando se siente a gusto bailando, está mostrándole a todo el mundo lo que es, sin vergüenza y sin nada, te sientes bien haciendo lo que haces, y lo demuestras.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°38 (14 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Mario. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

M: Mi nombre completo es Mario Donat Ureña, y no tengo nombre artístico, es *Bboy* Mario.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

M: Me considero un chico que mira mucho por el trabajo, a parte del baile, porque si no trabajas no comes. Hoy en día, no es fácil encontrar curros de baile, antes se encontraba más. Bailo *breakdance*, llevo 16 años bailando, más de media vida, tengo 31. Para mi esto es mi vida, si no hubiera bailado no sé lo que hubiera hecho.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

M: Sí, a parte que a mí me gusta también pintar, no salgo por ahí a pintar en las paredes, pero en casa me gusta coger un folio y un lápiz y ponerme a pintar, dibujar, hacer bocetos del nombre del grupo, cosas así.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

M: Fue JoseRa, Pepe, uno de mi grupo. Siempre salíamos juntos del colegio y un día me dijo que si me molaría aprender a bailar *break*, y yo no sabía lo que era, su explicación fue lo que suele decir alguien que no sabe, estos que dan vueltas con la cabeza, que hacen giros, y yo sin saber lo que era dije que sí. Siempre quedábamos en el parque de la *Sequieta*, un parque de aquí de Alaquás. Y así fue como lo conocí. Desde el primer momento que empecé a hacerlo, me enganchó. El ver que algo difícil me costaba, yo soy muy perfeccionista, al ver que necesitaba tiempo y dedicación esto, me gustó. Siempre

me ha gustado hacer cosas difíciles y el ejercicio físico me encanta, así que me enganchó desde el primer momento.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

M: Esa es una pregunta difícil para mí. Para mí es lo mejor, yo no lo veo como salir de fiesta, lo veo como lo que dice la palabra, cultura, aprender, tiene varias cosas dentro, está dividido en cuatro partes, y poder aprender de cada una de ellas es cultura.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

M: Ahora mismo poca no hay, pero yo creo que escasea, antes había más. Me gustaría que saliese más, pero es que es muy difícil. Igual te vienen dos chicos o dos chicas que quieren aprender, pero duran dos días, tres días. No veo que salga gente nueva que es lo que me gustaría, porque si no esto se acaba y sería una pena.

I: ¿Puedes decirme cuáles son tus referentes dancísticos?

M: Son gente de EE.UU, sobre todo Javi Koro, *Bboy Marlon*, hay muchos...gente de *power move*, como *Bboy Tazquiz* o Beni. Hay muchos, pero *Bboy Marlon* me gusta mucho.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

M: No quiero ser cerrado de mollera, pero *breakdance*, *popping*, *locking*. Lo que le llaman *Hip Hop* o *Twerving*, yo no lo veo urbano, urbano es lo que se aprende de la calle. Para mí lo auténtico 100% urbano es el *break*, *popping* y *locking*.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

M: Es improvisación total.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

M: De todo, depende. Para entrenar depende de lo que quiera entrenar, si quiero entrenar algo de *power move*, una canción un poco más *heavy*. Pero sobre todo *Hip Hop* americano, cantado rapidito con timbales y cosas así.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

M: No, disfruto y ya está. Tampoco tengo nada que reivindicar.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

M: Quizá ayude en algunas cosas, pero por ejemplo crisis económica no veo yo que tenga nada que ver. En problemas sociales pues sí, puede ser que ayude algo, te distrae, no sé. La crisis económica yo creo que no ha afectado a la danza urbana, si ganas campeonatos ganas lo mismo, y tampoco es que haya quitado competiciones, la gente que se mueve se sigue moviendo. Aquí en Valencia no mucho, pero fuera sí que hay más miramiento a hacer una competición.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

M: No, qué va, ojalá. Hay que trabajar. Hoy en día aquí no puedes ganarte la vida con esto. He dado clases hace tiempo, pero ya no.

I: ¿En qué *crew* estás?

M: Ahora mismo en Special K crew.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

M: *Fama*, por ejemplo, y *Got Talent*, no es igual. *Fama* era de baile, enseñaban un poquito de *break*, no lo veo mal tampoco, cada uno hace lo que puede con lo que sabe. Yo he estado en *Tú sí que vales* un año, y también estuve con Charlie presentándonos al casting de *Got Talent* porque me lo pidieron Silvestre y Charlie, pero no me gusta la tele, el ambiente, es todo muy falso, prefiero no meterme ahí. Hay programas, por ejemplo, *American Best Dance Crew*, que eso es otro nivel, ese sí que me gusta porque es baile de gente que baila *break*, o que hace solo *popping*, o *claqué*, cada uno hace con su baile lo que sabe hacer y lo potencia. *Got Talent*, ahí hay de todo, no puedes comparar una *crew* con alguien que toca el violín, es totalmente diferente, y encima los jueces, como el de Sálvame, no pintan nada.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

M: Yo creo que sí. Yo creo que la beneficia y la merma. A nivel internacional, productos como Red Bull, Monster, están haciendo mucho campeonato grande, buscan beneficio, y la gente al ver una marca así que apoya pues tirará para adelante. Yo creo que todo esto la beneficia porque hace que esto se vea, pero lo hace más comercial, lo hacen por dinero.

El Red Bull *BC One*, yo no he ido nunca, pero ahí se ve que hay más gente de fuera que *bboys*, y te cobran un dinero por una entrada que es bastante.

I: ¿Tienes tatuajes?

M: Tengo varios. En el hombro, en el brazo, en el antebrazo y en la espalda. En el cuello atrás en la espalda llevo un escudo y las iniciales de mi grupo, SK, y desde la fecha que se formó el grupo. En el hombro llevo un *bboy* bailando y un *graffitero*, todavía quiero llenarlo más. En el antebrazo llevo un gorila, que representa mi forma de ser, un poco bruto. Cuando me los hice no pensé en que se me vieran bailando, sino en que significaran algo para mí.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

M: Para mí es todo, es con lo que he conocido a mis mejores amigos, mucha gente de fuera, me he movido por España, fuera de España, para mí el *break* es todo. De aquí a 40 años no creo que esté bailando *break*, pero sí viendo a los chavales y ahí, con mi gorrita, mi estilo no cambiará.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°39 (18 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

M: My name is Milliard. I'm from Paris.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

M: I dance *Hip Hop* and *electro*. My first dance is *electro dance*.

I: ¿Te consideras parte de la cultura Hip Hop? ¿Pintas, bailas o rapeas?

M: I'm around, I'm in *Hip Hop* culture. My situation in France, sometimes you have some meeting, everybody in all dance come, but is not the same universe.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en España? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

M: Dancing street, just for passion, not for money, for make some show after, maybe.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

M: No, i don't live with dance. Sometimes yes, I have some meetings, some shows. Sometimes I dance with a company but is not my life, but is a grand part of my life.

I: ¿Piensas que la Danza Urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

M: Yes, sometimes... this situation in my dance, because it was a fenomen *tecktonik*, and now you have just dance with pasion, and maybe in Spain maybe forty dancers, in France you have 100 dancers. Is a little community but strong, cause everybody have pasion.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

M: Is dance in the street, not for the money, just for pasion, just for fun, just for share and meeting some people. For me is that.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°40 (23 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Gema. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

G: Mi nombre es Gema Rodríguez Corredera y mi nombre artístico es Lemon The Gatekepeer A.K.A. LadyBerserk A.K.A. SouljaBijuu A.K.A. Twinn Krucial. Tengo un nombre así porque son diferentes caracteres que he ido cogiendo, uno representa en Francia, otro es de Los Ángeles, es mi twin, es como mi hermana, empezamos juntas ahí a bailar y represento su nombre, luego Berserk, que es Arvin el que me enseñó desde el principio, y Lemon soy yo misma, cuando me encontré a mí misma. El domingo participé con el nombre Lemon.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué crew perteneces?

G: Actualmente he acabado la carrera de Dirección de Marketing y estoy trabajando de ello, montando mi propia empresa, haciendo marketing, venta, todo lo que puedo, es nuestra marca somos 3, también mi pareja que es el fotógrafo. Bailo *krump*.

I: ¿Te consideras parte de la cultura Hip Hop? ¿Pintas, bailas o rapeas?

G: Sí. Cuando era joven alguna pinturilla, alguna frasecilla, pero no, solo bailo.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

G: *Hip Hop* lo conocí con Janet Jackson, ya conocía a su hermano, pero me gustaba más Janet. Y ahí empecé a ver los videoclips y flipaba. Con el tiempo ibas bailando un poco en las escuelillas de barrio que hacen cuatro coreos y empiezas a ver por la tele y películas, al final encuentras en la calle a la gente bailando y te acercas. El *krump* lo conocí en Barcelona bailando en la calle, un amigo que lo conocimos en la discoteca, nos llevó a su sala, conocimos a su gente y luego fuimos a Los Ángeles y allí buscamos *krump*. En Barcelona somos 3 grupos de *krump*. Sé que hay algunos *krumpers* en otras ciudades, pero *crews* hay en Mallorca, hay dos *crews*. En Canarias había una pero no sé si siguen

siendo *crew*. Yo pertenezco a Krump of Barna, es la *crew* donde he estado toda mi vida. Ahora nos hemos separado, para formar otras *crews*, pero bueno yo soy Krump of Barna, siempre. No decidí pertenecer a la cultura *krump*, sino que es un movimiento que te encuentra, y cuando te encuentra...tú le encuentras a él, y te sientes bien y te quedas, yo no bailaba *freestyle* ni nada y sentí algo muy bueno.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *krump*?

G: Como muy espiritual, como muy interna, que lleva demasiado sentimiento. Un poco como el flamenco y el contemporáneo, la parte que tiene el flamenco, esa pureza y dureza, y el contemporáneo por el dejarte llevar, no es solo unos básicos y hacerlo tal cual, sino es dejar llevar tu cuerpo hasta el máximo, liberarte. El origen del *krump* lo conozco por muchas personas diferentes, entonces nunca se ha llegado a saber exacto. Supuestamente viene del *clowning*, ellos sentían que estaban en un momento que no sienten felicidad para disfrazarse y sonreír, entonces empezaron a transformar los movimientos en lo que ellos sentían. Salían de las bandas y en vez de acuchillar a personas en la calle, lo hacían en su mente bailando. De alguna manera se empezó a expandir y empezó a sacar a gente de la calle. Actualmente sigue sucediendo, en EE. UU sigue habiendo bandas, aunque no lo parezca, sigue siendo igual de peligroso que en aquellos tiempos.

I: ¿Una persona que quiera aprender *krump* dónde lo aprendería, en la calle o en alguna academia?

G: Actualmente se están dando clases en academias en Barcelona y no sé si en algún sitio más de España. Pero claro, si hay muy poquitos quién va a dar la clase. Nosotros aquí estamos dando clase, pero intentamos hacer como si estuviéramos en la calle. Puedes ir a una academia, pero también puedes aprender en la calle, nosotros siempre estamos en la calle y siempre enseñamos, y es gratis. También damos clase y hay gente que prefiere venir a la clase.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en España?

G: Bueno, que se españoliza, como todo. Somos los mejores en todo (deporte), pero luego en danza llega Francia y nos pega tortas, España no gana ni en España. Viene Italia y les mete dos tortazos, sea campeonato de danza urbana de escuela o sea en la calle, y buscas el por qué y es porque se españoliza. El baile de calle nació de las batallas, yo defendiendo mi zona o si tengo un problema lo hago bailando, ¡ahora es como “¡ay! es que vienen a pegarnos”. No lo entienden, es complicado. En las clases se enseñan pasos y cosas que han aprendido en Los Ángeles o en Nueva York, pero no dicen por qué o de dónde viene. Incluso la coreografía tiene un *freestyle*.

I: ¿Qué referentes dancísticos tienes de *krump*?

G: Al principio me gustaba mucho Jay Tay y Ralph Kerl, esos eran mis preferidos. Luego ya llegué a Los Ángeles y vi un montón de *krumpers* y tengo muchos referentes.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

G: Creo que las dos cosas son válidas y te liberas. Cuando un profesor hace una coreografía de su *freestyle*, cuando él te lo enseña te lo hace sentir y tú la bailas intentando sentirla, empatizando con él y te liberas y te quedas a gusto con esa “coreo”. Eso lo veo bien. Si estás haciendo *freestyle* estás súper a gusto y te liberas, pues también lo veo bien. Lo que no veo bien es hacer de sentimientos pasos. Entonces no importa si es coreografiada o no, mientras se sienta.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

G: *Krump*, me encanta el *krump* porque lo veo muy *rock* y muy *heavy*, siempre he escuchado *rock and roll* y el *krump* se parece bastante. También utilizo mucho *experimental*, *Hip Hop*, *R&B*, lo que me pongas, en realidad al final es entrar en el *beat*, dejarte llevar y disfrutar, así que da lo mismo lo que bailes.

I: ¿Tú en qué nivel te encuentras en este momento?

G: Depende del personaje. En el caso de Berserk por ejemplo estoy en *Lady*, es una historia diferente, porque realmente debería batallarle y subir a Queen, somos pareja, llevamos mucho tiempo en la *fam*, pero como fue el primer nombre y fue de una manera muy graciosa, todo el mundo me conoce como Lady Berserk en verdad. Por ejemplo, en el de Francia, el *Soldier* es una rama, no es un nivel, es como un soldado en este caso, represento a la familia de allí. La de Los Ángeles es mi *twin*, sería el rango más alto, pero tampoco es porque mi nivel sea a lo mejor el más alto, sino que en su carácter y como persona soy su *twin*. Cuando sacas a una persona de una banda, es como que la adoptas y tienes que sacarla de una manera en la que se sienta igual, pero sin matar y sin robar, entonces se le pone un nombre y se le da valores. Se crearon las familias. Si tú por ejemplo un día fallabas y aparecías en una pelea, te bajaba de rango. Ya no era por cómo bailabas, sino por cómo te comportabas, como un castigo. O incluso echarle de la familia. La gente está tan cogida al *krump* que deja de hacer esas cosas. Así nació, y se mantiene, pero en el modelo de encontrarse a uno mismo.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

G: Creo que actualmente los chavales que están bailando en la calle son bastante jóvenes, y no sé hasta qué punto a ellos les puede afectar la crisis. No sé si la gente viene por temas de crisis. En temas de crisis sociales sí, nosotros siempre tomamos muy en serio estos temas de *bullying*, responsabilidad social, homofobia... conozco mucha gente que se ha liberado de su vida social un día y luego no ha bailado nunca más, y otro día viene y se libera por su vida social, y no baila más, solo viene y se libera.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

G: Gano dinero, pero si no gano voy igual. Por suerte tengo trabajo y lo combino lo mejor que puedo. Gano dinero con esto, pero si no lo ganara también lo haría. Hemos creado una empresa de promoción de negocios, queremos ayudar a pequeñas empresas, tenemos muchas ideas creativas, y dirigir estrategias que son muy caras y hacerlas crecer y volver al pequeño comercio, que sino el capitalismo nos va a reventar.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

G: Para mí los programas de *Tú sí que sí*, *Tú sí que vales*, pues bueno, salen ahí un día y si te gusta te gusta, porque para gustos los colores, y al final el que consume los medios pues le gusta una cosa o le gusta otra, no lo veo mal. Pero igual programas como *Fama* igual sí que hacen un poco más de daño, porque te enseñan cosas, te dicen nombres que son incorrectos, meten a gente y luego de repente esa gente adquiere una fama y da clases muy extrañas. Te pongo un ejemplo de esto, pero sin nada de odio, es algo que lo hemos hablado con él, él lo admite, o sea que tampoco es secreto, es Sergi el de *Fama*. Pues este chico hacía *krump* y se le petaban las clases cobrando un pastón impresionante. Nosotros éramos de calle e íbamos a buscarle a la puerta de la escuela para “batallar”, y él nunca quería. Nosotros un día fuimos creciendo, llevamos como 12 años desde que empezamos a hacer la *crew*, y fuimos a hablar con él para saber cómo daba sus clases, y él decía que enseñaba pasos, pero que no comparte el movimiento y no lo puede enseñar. *Krump* es un *lifestyle*, si no lo compartes cómo puedes enseñarlo. Actualmente no sé nada de él. Me imagino que dará clases de *krump*.

**I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo?
¿Este hecho la beneficia o lo merma?**

G: Sí, mucho, porque antes nadie quería bailar *freestyle*, yo de hecho era la primera, yo hacía coreografía. Al final te das cuenta de lo bonito que es el *freestyle*, y nadie quiere bailarlo. Ahora todo el mundo quiere bailar *freestyle* porque está de moda, pero no saben lo que es. Creo que se comercializa y no se comprende.

I: ¿Qué opinas sobre que el *Hip Hop* se federe?

G: No lo veo bien, porque es una cosa que todo el mundo en la calle puede bailarla. Es un movimiento, es una cultura. Eso requiere gastar dinero, y mucha gente no se lo puede permitir. El baile es libre, mientras se mantenga en la calle siempre será libre. Si se empieza a federarlo, la gente ya no podrá dar clases si no se gasta dinero en federarse, como ha pasado con el *zumba*. Yo seguiría en la calle haciendo krump y que me digan lo que quieran.

I: ¿Tienes tatuajes?

G: Sí. Algunos son recuerdos. Tengo un fénix que me lo hice en Tailandia, simboliza el renacer, el resurgir. No me hago tatuajes porque tenga preferencias en la vida, es un animal que me gusta, me gustan los pavos reales, me gusta el resurgir, me gusta el renacer, me gusta el fuego, soy Sagitario, y me hice el fénix en estilo japonés porque siempre me ha gustado mucho Asia, aunque me llevé una decepción con Japón. Tengo el fénix en un hombro, que recorre el brazo, y el dragón en el otro, uno es el hombre y el otro la mujer. Y en el pie tengo como un relleno de un montón de recuerdos, constituye como una armadura. Cuando bailo me da igual si se ven o no, sí que es verdad que a veces cuando estoy bailando con camiseta corta y me veo los brazos tatuados, me siento un poco más *gangsta*.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la Danza Urbana.

G: La danza urbana es la expresión del alma, la fusión de tu cuerpo con la música.

ENTREVISTA N° 41 (26 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Alfredo. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

A: Mi nombre es Alfredo Navarro Cordero y mi nombre artístico es *Bboy* Alfredo.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

A: En mis comienzos yo recuerdo que éramos chavales de uno 14 años y nos mandaron una actividad de bailar lo que se llama *Hip Hop*, o vulgarmente llaman *Hip Hop* en la actualidad, nos mandaron hacer una coreografía. Siempre escuchábamos música *rap*. Que

yo considero que de arriba bailábamos lo que es el estilo de arriba, el *top rock* conocido como ahora, nosotros bailábamos *rap* siguiendo películas como Vanilla Ice, hasta Will Smith, House Party, Public Enemy. Empezamos a imitar pasos de *rap*. Nuestros inicios era bailar *rap*, hasta que empezamos a conocer el break, por medio de gente que tocó la época del famoso *Tocata* aquí en España, y películas que se emitían en televisión en el año 95. Yo por lo menos, así accidentalmente haciendo un *zapping* a las 11 de la noche, de repente me encuentro con unos movimientos, gente vestida de un rollo diferente, unas fiestas diferentes, era una película que me llamó mucho la atención, los movimientos que jamás los había visto, y luego me enteré de que era la película de Electric Boogaloo de *breakdance*, lo que acababa de sentir viendo eso era increíble. Luego empezamos a buscar esa película, cosa que era muy difícil en España. Aquí las películas que se producían en EE. UU, Francia, Europa, nos llegaban con un retardo de 2 o 3 años. Luego ya a posteriori un retardo de un año, pero siempre estábamos desactualizados. Empezamos a bailar *breakdance*, para algunos en la actualidad conocido como *b-boying*. Empezamos como raperos y luego continuamos como *breakers* con el grupo de Los Dioses, yo era creador, fundador de Los Dioses de Mislata. Empezamos a ver el break, conocimos gente de otras regiones que también empezaron a bailar break, como Supremos en este caso, que empezaron gracias al suizo, que vino de Suiza, de Toys'n Effect. Y empezamos a ver grupos, que no éramos los únicos, que había gente que había empezado el movimiento también en el mismo año, por vías distintas, pero dio la casualidad de que nos encontramos y se potenció. Se potenció de una manera que cogió una magnitud de que en Valencia éramos por lo menos 15 o 20 grupos, de unos 8 o 10 miembros como mínimo, tuvo una repercusión bastante importante. La única forma de intercambio, ya que no existía internet, era viajar. Era una forma de vida, en plan me gusta lo que hago, quiero ir a otros sitios a ver qué hacen, a parte tenía el atractivo de que conocías gente, formas de pensar, y lo más bonito el poder viajar gratuitamente, pagándote evidentemente el transporte, pero viajar gratuitamente a otras ciudades, compartir un fin de semana con otras personas que te ceden su casa de la manera más humilde, a diferencia de hoy, que la gente se desplaza más bien para competir y ganar dinero, antes viajabas para culturizarte, para intercambiar opiniones, movimientos y sobre todo cultura. Cuando ibas a una ciudad sabías que en esa ciudad igual podían tener un VHS con unas imágenes, un vídeo, o una forma de pensar que en tu ciudad no, entonces era una manera de nutrirte, era lo bonito, que se ha perdido lamentablemente con el paso del tiempo. También remarcar que antes los grupos nacían de amistad, y aunque mucha gente en esa época nos

veía como bandidos, ladrones, gente conflictiva, los malos del barrio, la gente que posiblemente iba a tener mala repercusión, pues decirle a todo el mundo que ha sido la mayor terapia de mi vida, y sigue siendo la mayor terapia de mi vida, y de lo que me ha salvado y me ha hecho abstraerme de problemas, y ha sido el único movimiento que no me ha hecho pensar en un problema. Es tanta la precisión, tanto el sentimiento, tanto el meterte en la profundidad de la música, que te olvidas de todo. Y ha sido la mayor terapia, más que los psicólogos de época, con respeto a la profesión, pero yo como experiencia no han sabido llegar a la juventud, por lo menos en aquella época, no sé si por desconocimiento. Sí que es verdad que Servicios Sociales en mi época no existía, es un concepto totalmente nuevo, y a parte tampoco actuaban. A nosotros en ningún momento nos ha venido ningún sociólogo, ningún psicólogo, a explicarnos qué hacemos, qué sentimos, y qué conlleva lo que a nosotros nos motiva ir a ese sitio. Si lo hubiesen hecho, si hubiesen llegado a alguien, hubiesen conseguido igual un antídoto a las represiones sociales, más que vernos como gente conflictiva. Un dato que te pongo es que, en el 95, 96, 97, 98, tú ibas por la calle con la gorra y las mujeres se cambiaban de acera, la policía te paraba y te pedía la documentación. Surgió el *boom* de Eminem y la gente le imitó, la gente que tomaba anabolizantes, gente de gimnasio, escuchaba *rap* y se ponía gorra, y ya es moda, ya no somos gente conflictiva llevando gorra.

I: ¿En la actualidad sigues bailando danza urbana?

A: En la actualidad por supuesto. Sí que es verdad que, por trabajar un poco mi futuro, por el día a día, mi mes a mes, he tenido que sacrificar la danza para poder tener en cierta medida una estabilidad, que nadie te la garantiza, pero yo he considerado por lo menos tener unos pasaportes, unos recursos, en el caso de que el cuerpo me falle. Porque hay que ser realista y el cuerpo caduca, y a no ser que te conviertas en un excelente empresario o hagas una carrera de danza para luego ser coreógrafo o director de alguna academia, lo veo complicado. Entonces tuve que sacrificar lo que más amo, lo que más me hace abstraerme de todo y decir, te cogeré porque sigues dentro de mí, ya volverá a salir.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas o rapeas?

A: Yo soy una persona que, si me pongo a pensar muy adentro, claro que me gustaría, porque cuanto más grande sea el colectivo y más se comparta, somos más humanos. En su época empezamos haciendo bocetos, no llegué a pintar en pared, pero sí que hacíamos bocetos, bailabas, intentabas ser *Dj*, intentabas rapear, nosotros hemos rapeado, cogíamos todos esos aspectos de la cultura *Hip Hop*. Considero que he tocado todo, me encanta todo, pero para destacar en algo tienes que dedicarle muchas horas, entonces te das cuenta

de que te tienes que enfocar en lo que más destacas, o en lo que más te absorbe. Esto no es como una droga, pero sí te sube unos niveles de adrenalina, te libera endorfinas de una manera que hace que te metas de lleno. No obstante, yo no descarto que, si el día de mañana no me funciona el cuerpo, no me responde al baile, me puedo dedicar a la música, para transmitirle a la gente el día de mañana por medio de música lo que siento, aunque no me pueda mover.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

A: Ha sido autodidacta. Hemos visto vídeos y hemos intentado imitar. Como dato, antes no existía internet, te llegaban vídeos muy tarde, y para conseguir unos molinos nos tirábamos un año para hacer dos. En la actualidad con una buena docencia, en cuestión de semanas puedes hacer dos, mejor o peor, pero los puedes hacer. Las ventajas de haber tardado uno o dos años es que tenemos una estética especial que a día de hoy no está, tenemos una potencia especial que a día de hoy no está, de machacar y machacar ese movimiento. Hoy la gente he percibido que intenta hacer mucha diversidad, pero no perfecciona el movimiento. Entonces cada uno que elija.

I: ¿Qué espacios urbanos utilizabais para practicar vuestra danza urbana?

A: En el pasado, nosotros hemos sido la gente humilde de bailar en cartones. Yo empecé en un parque con tacos y era acolcharlo lo máximo posible a cartones, éramos los cartoneros. Pero éramos pura esencia, veías documentales de EE. UU y éramos esa pura esencia. La gente de hoy se ha ablandado en ese aspecto, no ha cogido la esencia de esta danza. La gente no se ha parado a montar unos cartones en mitad de una acera y a meterse en la piel de esa gente cuando empezó. Nosotros bailábamos de 5 de la tarde a 10 de la noche, íbamos a casa a cenar, y volvíamos hasta las 3 o las 4 de la madrugada. De la inexperiencia, se nos hinchaba el cuerpo, unos bultos, era increíble cómo íbamos. La juventud de hoy te dice que tiene que descansar dos días. Y lo mismo pasa con la vida diaria, hablas con una persona de 90 años, lo que ha vivido, lo que ha sufrido, que iba descalzo a trabajar o cruzarse dos horas para ir, y a día de hoy la gente necesita un coche para desplazarse diez minutos un kilómetro. Pues lo mismo pasa en el baile. Son ciclos que se repiten, cojas el ejemplo que quieras coger.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

A: Como la unión, la síntesis de varios estilos diferentes, pero con un mismo hilo conductor. Y perdona que vuelva atrás, empezamos bailando en cartones, luego ya empezamos a buscar suelos que resbalaban, saltábamos a colegios para bailar en colegios, en pasajes. Pero claro como éramos los conflictivos, y luego por las noches en algunos

sitios sí que iba gente a drogarse, éramos nosotros los que influenciábamos en que pasase esos movimientos. Nosotros no hacíamos mal a nadie. Nos tirábamos todo el verano metido en un pasaje, qué daño hacías ahí, prácticamente es como si estuviésemos en un reformatorio, y podíamos estar en la playa ligando, lo típico de esa época, y éramos gente que estábamos ahí, en un parque en manga larga en verano, porque era la única forma de resbalar. Pues nos levantaban suelos, nos cerraban pasajes con vallas. Era todo quitar, nadie se sentó a echarnos una mano. Encima que estás promoviendo una cultura, que no estás haciendo nada malo, sino la mayor terapia que puede hacer una persona que lo siente, te lo reprimen.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

A: Comercio y marketing, son las palabras clave. Ahora se está moviendo mucho la publicidad, lo que se lleva, lo que te hace famoso, lo que te hace popular. Sigo diciendo que en España no hay cultura, la cultura es muy pobre. Siempre estamos detrás del resto del mundo. En EE.UU hay un estilo bien diferenciado, muy suyo, lo defienden, y aunque haya gente que se alegre de sus derrotas, hay mucha gente que ante todo dice somos EE.UU y lo defendemos. Te vas a Francia y pasa lo mismo, tiene un estilo muy peculiar. Francia viene a EE. UU y se muerden, aunque luego se respeten, pero defienden su esencia a muerte. En España en lugar de crear una esencia española, tiende a admirar al que destaca fuera, a imitarlo, y a crear personalidades externas. No obstante hay gente que sí que intenta innovar o sacar su propia esencia, y se le ha criticado, han discriminado movimientos que a veces se ha dado la casualidad que luego se han puesto de moda en EE.UU o en Francia y ahora ese movimiento mola. Entonces tú que podrías haber sido el creador, ahora eres el mediocre y el creador es el que antes lo ha mostrado. El español siempre ha tirado piedras a casa, cosa que ha pasado en otras tantas cosas más, en otras vertientes. Y se alegraban de las derrotas hacia el exterior. Yo creo que, si hubiese habido más unión en ese aspecto, más cultura, o no influenciarse de lo de fuera, porque a la que estás estudiando lo de fuera, imitando, esa persona ya está evolucionando un movimiento que lleva practicando cinco años, osea que cuando tú quieras llegar a donde ha llegado el otro, has llegado tarde, el otro siempre va a ir por delante tuya. Y en lugar de mirar hacia dentro, sacar tu esencia, sacar el puro estilo español, pues no, lo fácil es coger cuatro ítems y me gano a la gente, en lugar de sacrificar y ver si ganas o no ganas, pero ganas siendo tú. En España igual 15 o 20 personas son ellos, el resto no. A las nuevas generaciones las veo muy pobres, faltas de respeto. Antes éramos 20 bailando, un único corro, seguíamos

un orden, pedíamos permiso, hablábamos entre nosotros. Hoy en día te pegan los niños con el hombro, salen cincuenta veces y tú por educación no entras. Los niños entran y entran y entran para la aprobación, pero no paran a pensar que están abusando de un espacio que estamos compartiendo todos. A mí me retrae un poco esas actitudes. Antes era en modo integración, ahora es en modo batalla, salen a ver si son más que todos. Yo vengo a entrenar y a disfrutar, no a batallar, para eso están los eventos.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

A: Hay de todo. Lo suyo es seguir unos patrones, unas bases, unos *foundation*, que para eso está, tú tienes que respetar la esencia, la línea principal. Y luego esta danza tiene el atractivo de que tienes que ser tú, lo bonito es sacar tu propio sentimiento. Esa improvisación, esa creatividad, esa esencia propia de cada uno, que hasta día de hoy, hasta que no se apruebe y se acepte a cada persona tal y como es, vamos a seguir reprimiéndonos entre nosotros mismos, y es una danza liberatoria, tienes que ser tú y disfrutar tú.

I: ¿Qué opinas que se esté intentando recuperar el *up rocking*?

A: Nosotros culturalmente, hace 20 años, el *up rocking* era batallar con el otro, una guerra de estilos, que si lo ves bien es el *battle rock*. Para mi *up rocking* y *top rocking*, si analizamos los términos, *up* y *top* es lo mismo. Antes por ir en contra de la droga, podías hacer un gesto, que era llevar gafas de nieve, eso era un gesto reivindicativo contra la droga. ¿Ves a gente bailando con gafas de nieve? Es como el vegetariano y el omnívoro, todos comen o comparten un ingrediente. Pertenece a la cultura, y si es un ingrediente más, ¿por qué no tiene que ser?

I: ¿Te has desvinculado de las competiciones?

A: Sí, yo me he aislado. Yo no he estado de acuerdo con ciertos cambios en la cultura, y en lugar de criticarlo, no lo comparto. Yo respeto cómo van, no lo critico, pero no lo comparto. Si cogen una forma de bailar mucho más sencilla, pues muy bien porque se van a integrar antes, van a ver resultados antes, van a subir su estado anímico antes, ¿por qué voy a reprimir algo positivo? Si es para bien de las personas lo respeto, otra cosa es que lo comparta.

I: ¿Para ti la danza urbana tiene que evolucionar?

A: Sí. De hecho, hubo una época que se introdujo un poco el *funky* disco, el *funky house*, y se criticó, bailar con *house* era una locura. De hecho, si profundizas en la cultura *house dance*, *popping*, *locking* en España, verá que es muy pobre. En Valencia habrá dos o tres

house dancers. Yo me quiero iniciar en House dance, porque me gusta el *house*. Yo he bailado con *deep house* porque es más alegre y me estimula más, y si cambio de ritmos mi cuerpo hace que se mueva diferente, y si se mueve diferente creo cosas nuevas. Entonces yo creo que la gente no se tiene que cerrar a ningún tipo de estilo musical.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

A: No, además ¿para qué? Yo lo veo para ti, para tu sentir, lo que tú conoces de ti, lo que tú sacas de dentro de ti. Yo no envío mensajes cuando bailo, yo lo que hago es sentirme, sentir la música, dejarme llevar, y si luego la gente se para y me ve, y disfruta de lo que sale de mí, entonces si yo puedo alegrar a la gente que me está viendo, me reconforta más todavía. Tú no te tienes que reivindicar de nada, tú tienes que sentir, yo no tengo que demostrar nada a nadie.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

A: Volvemos al año 95. Yo era un destacado en un deporte profesional, yo hacía atletismo y balonmano y teníamos unas grandes expectativas, a pesar de que en Valencia lo que destacaba era el balonmano a nivel femenino. El masculino era muy difícil, tenías que irte al único equipo con renombre en Valencia que era el Marni, y era aspirar a eso y que te llamasen de la selección española. Y justo se cruzó el baile entre medias, y sacrifiqué lo que era destacado en una cosa por un sentimiento. También vivía el deporte de una manera, pero esto influyó de una manera sentimental, a nivel emocional e interior, que me desvinculó. En el 95 se dio mucho la casualidad de que todos los que nos juntábamos estábamos en una misma condición, gente que a lo mejor no habíamos destacado en los estudios, nos juntábamos gente que estábamos un poco excluida o que no se nos había redireccionado debidamente o no se nos había estimulado en el colegio como se debiese. De hecho, a día de hoy, tengo varios títulos de Formación Profesional, tengo un Grado, o sea una carrera, y mucha gente de esa época igual, ha evolucionado de una manera que ha tenido estudios, y lo hemos tenido sin refuerzo de nadie. Entonces que se hayan dado casualidades de que en ese momento hemos estado un poco excluidos, hemos sido personas que hemos vivido al margen de lo que se llevaba en ese momento, nos ha ayudado como terapia, porque son 5 o 10 horas que he estado haciendo deporte, bailando, y es verdad que, a pesar de que no me ha llamado el tema de las drogas u otras inquietudes,

ha desviado la atención de conductas insanas, a una conducta totalmente sana, aunque también tiene su parte insana de que estás curtiendo el cuerpo y afectándolo, como todos los deportes que se practican en exceso.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

A: No y nunca lo he pensado. De hecho en el momento cumbre, de más auge en España, que accedí al mejor grupo de España de ese momento, ya llevaba una homogeneidad de títulos de 10 años, el grupo de Addictos Crew, teníamos un sponsor de EE.UU, nos llamaban de competiciones internacionales y europeas por ser de renombre en España, y a pesar de todo eso, me saturé, y a pesar de que nunca dejé de estudiar, decidí dedicarme más a sacarme recursos o pasaportes para el día de mañana por si me fallaba el cuerpo. Perfectamente me podía haber metido a coreógrafo en alguna academia, haber sido empresario en ese momento, haber apostado por ello.

I: ¿Cuál es tu proceso de creación?

A: Con el baile interiorizas tanto, te imaginas tanto, que tienes momentos de lucidez, estás tumbado, estás escuchando cualquier sonido, cualquier estilo musical, y me imagino bailando y de repente es como si me estuviese viendo desde fuera entrenar. Que luego pruebo cosas que son imposibles o realmente sí que son posibles, pero no estoy apto en ese momento. Yo creo que ese momento lúcido, como el artista que se pone a crear, esos momentos de inspiración conectamos con esa parte oculta o dormida de nuestro cerebro, que de vez en cuando pega fogonazo, se despierta, y surge siempre así. De hecho, muchas veces cuando me dejo llevar bailando, como ya tienes más o menos controlado tu cuerpo, son momentos únicos que no te vas a mover jamás en la vida como te vas a mover en ese momento, y te tienes que grabar. Yo hay momentos en mis entrenamientos que no me he grabado y se han quedado ahí.

I: ¿Dónde ensayas?

A: Voy a veces al Auditorio del Passatge de Alaquás, también a Bailén. Pero sobre todo en casa.

I: Cuéntame cómo ha sido tu transición en las distintas crews en las que has estado.

A: Vuelvo otra vez a las emociones, yo soy muy emocional, por eso bailo, sino me dedicaría a otras disciplinas. Empezamos a bailar por un sentimiento, algo que nos llamaba, y luego compartías esa misma característica con gente muy afín a ti, con unas características muy marcadas. Te sentías igual, excluido de la sociedad, excluido de lo habitual, y esa exclusión yo lo llamo miedo, miedo a lo nuevo. Nosotros nos motivábamos, nos ayudábamos, era el único refuerzo positivo que teníamos, nosotros

como hermanos. Ese momento se convierte como en una hermandad, los he sentido como familia, de hecho, me he respaldado más en ellos que en mi propia familia. Yo creo que el sentimiento que tienes con tu primera *crew*, no lo vas a tener en su vida. Por eso la gente cuando se junta cuando ya han dejado su grupo base, no va a ser lo mismo. Te vas a juntar, te vas a fusionar en un momento concreto, pero has perdido la química, la esencia. Como eres hermano, conoces hasta el último detalle del que está al lado, sientes a la perfección como grupo, como unidad. ¿Luego qué pasó? Pues como todo en la vida, hay gente que va cambiando, gente que lo siente, gente que deja de sentirlo, gente que adormece ese sentimiento, no quiere decir que no lo dejes porque ya no te atraiga, igual quieren formar familia, tienen otra visión y vas cambiando. Pasas unas transiciones de que hay gente que se va despegando del camino. Yo en esa época tuve dos negociaciones con Supremos, me invitaron a entrenar varias veces, me ofrecieron ir a su grupo, entonces yo no podía fallar a mis hermanos, cosa que, en un futuro, esas dos negociaciones yo las rechacé, y sí que es verdad que gente de mi grupo de Los Dioses pues sí que aceptó entrar en Supremos y en otros grupos. Abel y Muttan empezaron a irse a esos grupos, no hubo un acuerdo, hubo formas de opiniones distintas. Yo era el estricto del grupo, porque me tomaba las cosas muy en serio, no es una tontería bailar, soy yo, es mi sentimiento y con mi sentimiento no se juega. Entonces me lo tomaba de una manera muy sentimental, pero de ahí que luego vean mis frutos que tuve a posteriori y mis frutos en cualquier desempeño de mi vida, en mi trabajo soy súper respetado y en el baile me tienen con una seriedad y un respeto que es el fruto de esa responsabilidad, que a lo mejor no cuajaba con una persona que quería no ser tan estricto. El grupo se deshizo porque Abel y Muttan se fueron, a pesar de eso entró gente en Dioses que consideramos que tenían mucho talento y conseguimos mantener el nivel incluso éramos un grupo muy potente y muy temido por los rivales. Antes estabas entrenando y de repente aparecía el otro grupo, tenías que estar siempre 100% activo porque igual esa tarde aparecía un grupo sin esperártelo y tenías que batallar y demostrar. Esa esencia del Bronx, que ahora no hay. Metíamos miembros nuevos y volvía a pasar lo mismo, gente que se enganchara unos años y se iba perdiendo, y ya se deshizo. Grandes componentes de Dioses acabaron en Supremos. Antes era como clanes, si eres mi hermano eres mi familia, eres de mi clan, si te vas al otro me estás fallando. Se negociaba mucho a las espaldas. Entonces nos hablábamos, compartíamos, pero sin intimar. No se llegaron a romper amistades, pero hay tiranteces. Irse a otro grupo era traición. En la actualidad no tengo ninguna familia dancística, no me identifico ahora mismo con nadie que diga son como familia. Ahora tengo más cercanía con Special K,

me siento muy identificado en cuanto a la humildad y el respeto. Estuve en Addictos de Barcelona, la transición fue la siguiente: se deshizo Dioses, se mantuvo Supremos, yo era de los pocos que quedaba de Dioses, entonces o te ibas a Supremos o te quedabas solo. Decidí entrenar no solo, pero sí con chavales que llevaban meses empezando a bailar. Me refugié en gente que tenía aún la inocencia de estar empezando, no tenían la picardía del que ya lleva años. La madurez muchas veces la gente la utiliza para bien o con fines para beneficios propios. Estos chavales con los que empecé, Pablo no está en activo, y otro, Emilio, sí que es de Originals y no sé si seguirá en activo, pero a veces lo veo bailar. Entonces nos fuimos a un centro social, tras luchas nos lo cedieron, y estuve apartado un año, cosa que si le preguntas a Jorge de Special K alucinaron, porque no sabían de dónde sacaba la fuerza para entrenar yo sólo, encima movimientos como el *power move*, que necesitas la observación de la gente para sacar ese plus de fuerza, y lo saqué por sentimiento. Y aparecí al año con movimientos muy fuertes que no se hacían en Valencia, a nivel de España sí que lo hacía Fran de Addictos, porque él estaba a un nivel superior, estaba fronterizo con Francia, competía con gente de Francia, se iba a EE.UU, era una persona culturalmente muy arriesgada a viajar. Porque antes te daba miedo, con 14 o 15 años hacíamos locuras de irnos a Alicante sin decírselo a nuestros padres, pero irte a un país distinto... antes no era tan común viajar. Cuando entré en Addictos yo era el único de Valencia y si quería entrenar con mi grupo me tenía que ir a Barcelona o a Zaragoza, eso al final te somete a mucho cansancio. Era el mejor grupo de España, pero estaba cansado de viajar solo. Siempre me tenía que mover yo. Vuelvo otra vez al estar bailando solo, aparezco al año siguiente, y nadie en ese año me llamó para ver qué era de mí. Y al año siguiente cuando ya destaqué, me ofrecían entrar en grupos, para demostrar que Valencia otra vez está ahí, y yo ya tenía unas miras distintas, Valencia está estancada, España está estancada, y la única manera era salir de ahí e ir a un grupo internacional como era Addictos, y fui muy criticado por eso, por no luchar por Valencia. Si tienes la oportunidad de ver la BOTY española de 2003, cuando gana Addictos todo el estadio abucheando, para que veas el impulso que había en España. El español es muy cruel, se alegra de los fracasos y de las penurias del propio español. En todos los aspectos sociales pasa igual. Tenemos miedo a nuestro potencial, por eso machacamos nuestro potencial, no sea que el otro destaque más que yo. Y machacando al otro me estoy machacando a mí, porque si el otro es bueno, me va a hacer que yo me espabile, pero si machaco a uno y veo que es malo, no voy a destacar, no voy a sacar lo máximo de mí, porque no tengo miedo. Por eso los niños de hoy en día se paran 3 o 4 días a descansar y no pasa nada,

antes como te podían venir en cualquier momento a competir, bailabas los 7 días de la semana, porque tenías que estar a tono. La rivalidad que ha habido entre Supremos y Dioses ha sido buena porque me ha hecho ser quien soy. Se está repitiendo un ciclo. Lo que te hace la madurez es anticiparte a cosas que van a suceder. Antes cuando tenías una semana mala, ya pensaban que estabas hecho polvo, luego a la semana aparecías y eras la ostia, y eso sigue pasando. A día de hoy yo he estado desconectado 4 o 5 años sin bailar, ahora tengo la prueba, que estoy hablando con gente de mi propio grupo, con gente de otros grupos, tío vamos a competir. A pesar de que saben el potencial que tengo, aunque ahora mismo no lo tenga despierto porque he estado 4 años parado, me han operado de la cadera, hasta que no ven al Alfredo 100% yo sé que no van a poner la mano en el fuego, y eso pasó antes. En el año 2001, cuando estuve separado no me llamó nadie, tenía a Pablo y Emilio que eran colegas de Mislata y a parte quedábamos para tomar algo, para hablar de cosas, ver películas. Yo he sido muy criticado por decir a mucha gente en su cara que no somos amigos, que somos compañeros por una conveniencia, por una afición. Hay que preguntar a todos los que has hecho la entrevista, con cuántos de todos los que bailas vas al cine, te vas a la playa, compartes otra cosa que no sea baile, verás cuántos en realidad no son amigos, no son hermanos. Yo era cruel porque he sido muy sincero, no somos amigos, seremos amigos el día que me llames y echemos una partida, o al cine, o cuando estoy hecho mierda coges y vienes, como con mis hermanos cuando empecé a bailar en los Dioses, el día que estábamos hechos polvo o jodidos por algo, estábamos en el parque y nos dábamos una palmada en la espalda. Hoy te lesionas y la gente se alegra, aunque no te lo diga, se alegra de que no estés 100%. Solo te quieren ver 100% los que añoran la época gloriosa del break en Valencia, que fue desde el 95 hasta el 99. España nos tenía miedo a Valencia, estábamos locos y teníamos una estética, una potencia que no la tenía en toda España nadie. Antes bailábamos de todo. Luego la gente cuando ya destacabas en algo, te clasificaba en algo, y si no hacías lo que la gente tenía el atractivo, no te chillaba. Hubo un periodo en el 2000, 2001 que ya éramos estereotipos, eras el de los *freezes*, eras el del *power*, ya no éramos el común. Que ahora, para que veas toda la controversia, cuando juzgan un campeonato actual, cuanto más completo eres, es decir, lo que hacíamos del 95 al 98 libremente y que se reprimió desde el 2000 hasta la actualidad, se valora más. Hemos pasado muchas épocas. Es verdad que el origen está en el funk, James Brown etc. Luego pasamos una época *techno*, Prodigy, Chemical Brothers, luego también bailamos hasta con Jungle y break beat más asemejado a los estilos de Prodigy y Chemical Brothers, era un momento de techno, de música muy cañera. El baile

es un sentimiento, si te ponen una música muy potente tú vas a ir subido de revoluciones, entonces iba amoldando a que fuésemos de *power move*. Luego una época que todo el mundo claro, no tiene la condición física, no tiene la resistencia, pues se empezó a llevar *rap*, *Hip Hop*, un poco más pausado, se aclimatava a todo mejor, entonces discriminó un poco el *power move*, y a partir de ahí murió el *power move* en España. En lugar de integrar todas las disciplinas o ir alternando estilos musicales, el cambio de estilo musical también influyó en la evolución de los movimientos, que sí que vino bien porque gracias al *rap* americano, yo más que *Hip Hop* le diría *rap* americano, dio vertiente a seguir la música, escuchar un poco más los pasos, aunque en España éramos muy verdes en ese aspecto todavía, a día de hoy ya nos empezamos a mover un poco mejor. Daba beneficios, pero daba las desventajas de que se perdía un potencial que a día de hoy no lo tienes. Si coges a una persona que empezó en el 95, con la misma agilidad lo metemos en el 2017 y en estética, en potencia, es el mejor de España. Y te estoy hablando de una diferencia de 22 años. Para que veas qué retrasada está España, para que un tío del 95 gane a uno del 2017.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

A: Por una parte, seguimos manteniendo un refuerzo positivo, alimentando ilusiones, para gente que esas ilusiones se las toma de una manera estable, y hacemos feliz a las personas, entonces por ese lado bien. Las repercusiones son que se dan mensajes con ese tipo de formatos de gente que quiere ser famosa, gente que busca la aprobación. La gente que lo lleva al extremo, no es estable emocionalmente y sufre porque quiere llegar al status que luego se puede dar cuenta de que o sí o no, pero siempre mayoritariamente va a ser un no, siempre destacan dos o tres, o de los que no destacan son inteligentes, son listos, han aprovechado una situación y han tenido suerte. Es como la Lotería, ¿somos todos buenos bailarines? Sí, ¿y a quién le toca el cupón?

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

A: Son productos de consumo. Hay marcas que están fomentando el baile, pero hay unas potentes marcas que están cogiendo todos los deportes, sobre todo los de riesgo y acción, y están acaparando el comercio y promoviendo a que la juventud o los veteranos se muevan por dinero o por aprobación. Todo esto empobrece en algunos aspectos a la danza urbana, porque ya la gente no viaja para quedarse en casa de nadie. Lo bonito que era antes escribir una carta, lo bonito que era juntarse en una cafetería, y ahora lo frío que es

mandar un *whatsapp*. Lo mismo, sucede totalmente lo mismo. Beneficia porque estamos más conectados, pero enfría.

I: ¿Qué opinas que quieran llevar el *break* a las Olimpiadas?

A: ¿Con qué fin? De la única manera que se agradecería es que se puede federar, se perdería con esa federación las bases, porque en una federación cómo valoras la creatividad, porque es subjetiva, no es objetiva, y federar es objetividad. Si tú lo conviertes en objetivo, matas la esencia, si matas la esencia irás a las Olimpiadas, pero ya no es baile. Lo bueno es que tendríamos un seguro, resonancias magnéticas, tacs, estudios, fisioterapeutas, nutricionistas que nos cuidarían en salud, cosa que no hemos tenido antes, pero matarías la esencia.

I: ¿Qué opinas que se federe el *Hip Hop*? ¿Te incluirías dentro del *Hip Hop* como estilo dancístico?

A: Yo sigo siendo *Hip Hop*, pero no estoy en ese movimiento que es *Hip Hop*. Yo soy *Hip Hop*, no soy una federación de *Hip Hop*. Ni *Hip Hop* es una forma de baile, ni *Hip Hop* es *break*, *Hip Hop* es una cultura que envuelve *graffiti*, *skateboard*, *b-boying*, *djing*, *Mc's*. Sí que es verdad que los *skaters* se excluyen algunos de la cultura *Hip Hop*, para mí está todo en el movimiento. Yo no sé de dónde han sacado el baile *Hip Hop*, ese término.

I: ¿Tienes tatuajes?

A: Ninguno, ni piercings.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

A: La danza urbana es una expresión interior de cada ser, en el que eres libre, libertad, libertad emocional.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°42 (4 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Alex. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

A: Mi nombre es Alejandro Sánchez Pérez, y mi nombre artístico es Alex Sánchez.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

A: Yo soy profesor de danza urbana y coreógrafo, y me dedico también a la danza como bailarín profesional. Actualmente estoy dando clase en Alicante, en la escuela Funkadelic Dance Studio. Soy uno de los profesores que imparten *Hip Hop*, tanto la parte de *foundation*, que es la parte más del origen, y también soy profesor de *experimental*, yo

con mis nociones que tengo de *Hip Hop* me permito experimentar con influencias de otras danzas. Y también imparto clases de *vogue*.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

A: Me considero parte de la cultura *Hip Hop* en el sentido de que, para mí, para pertenecer a ella, como mínimo tienes que conocerla. Entonces sí que me considero parte de la cultura *Hip Hop* porque la he estudiado, me siento identificado con lo que inicialmente el *Hip Hop* funciona para la gente, y sí que me considero parte de la cultura porque considero que intento transmitir el mensaje de la cultura, a parte de la danza, y me implico en los eventos que tienen que ver con el *Hip Hop* y la cultura *Hip Hop*. No pinto ni rapeo. Una de mis pasiones frustradas siempre ha sido cantar, pero aparte de bailar no hago nada más.

I: ¿Incluyes el *vogue* dentro de la cultura *Hip Hop*?

A: No. Incluyo el *vogue* dentro de las danzas urbanas. Para mí el *Hip Hop* es una cultura, al igual que puede ser el *vogue*, el *waacking*, el *dancehall*, el *locking*, el *popping*, cualquier otra danza urbana considero que cada una tiene su propia cultura, sus propios antecedentes históricos y su propio desarrollo.

I: ¿Puedes contarme los antecedentes de la cultura *vogue*?

A: Todo comienza en los años 20, años 30, en Nueva York. El contexto social era que lo peor que te podía pasar en aquella época era ser negro, ser latino y además ser homosexual. Era algo que no se aceptaba, la homofobia estaba a la orden del día, y las personas que eran de esta condición sexual jugaban a la doble vida, me siento así pero no puedo mostrárselo al mundo, con lo cual tengo que llevar una vida real y luego mi vida en *vogue*. Había gente que incluso era repudiada de sus propias casas, acababan en la calle. El hecho de ser homosexual y decirlo públicamente te condicionaba a la hora de tener un trabajo o una vida normal. Mucha gente por el mero hecho de ser de etnia negra o homosexual, era incluso perseguida por la ley. Muchas de las personas que por circunstancias acababan en la cárcel y eran de estas condiciones, negra, latina o homosexual, en los años 20 años 30, en una cárcel de Nueva York, ahora no recuerdo bien el nombre, lo que pasaba era que estas personas dentro de la cárcel, batallaban entre ellas inspirándose en las revistas de moda que llegaban a la cárcel, en las que aparecían chicas posando, entonces ellos jugaban, batallaban a imitar las poses de las modelos de las revistas de moda, y de ahí surge el movimiento. Luego a partir de los años 60, este movimiento que inicialmente comienza en las cárceles, se traslada fuera, a los salones de baile de Harlem. En estos salones comienzan a hacer unas fiestas clandestinas, que se llaman *ballrooms* y es un poco la escapatoria a esa gente que inicialmente no podía tener

una vida para ellos real, sino que tenían que dar otra cara al mundo, y en estas fiestas sí que podían expresarse como realmente eran. Luego a partir de los años 80, esa cultura y esa danza, ya se instauran y consolidan. Las *ballrooms* eran fiestas clandestinas donde esta comunidad homosexual, negra y latina se reunían, y una *ballroom* consiste en una fiesta donde se establece una temática, y cada categoría, porque en vogue no solamente está la danza, sino que dentro del *vogue* hay muchas disciplinas, unas que se bailan, que yo las conozco como *vogue performance*, que son tres: *old way*, que es lo más originario, surgió en los 60 y se siguió haciendo en los 70 y 80, *new way*, que comenzó más en los 90, y *vogue femme*, que no sé en qué punto de la historia se comenzó a hacer. Es muy complicado en cualquier cultura o danza, saber qué es lo que pasó realmente y cómo surgió. Las *ballrooms* se establecen con unas temáticas y luego hay diferentes categorías en función de cada disciplina. En *vogue performance*, son las disciplinas que bailamos, como te he dicho hay tres: *old way*, *new way* y *vogue femme*, la diferencia entre cada una es que *old way* se inspira mucho en líneas, el ritmo de las líneas es muy monótono, siempre va al mismo *tempo*... no es muy dinámico, no juega mucho con la musicalidad, en cambio en *new way* sí que se empieza a jugar más con la musicalidad y además empiezan a articular, lo que antes podía ser una línea, ahora puede transformarse en cosas más articuladas, juega mucho con los ángulos, con la elasticidad, las aperturas de piernas, el contorsionismo... juegan mucho con el control de las manos y brazos en la ejecución de líneas y ángulos. Y el *vogue femme*, como su propio nombre indica, femenino, la esencia es ser femenino bailando Vogue. Hay dos subdisciplinas dentro del *vogue femme*, el *soft style*, consiste en hacerlo todo grácil, elegante, y el *dramatics*, que hace más hincapié en la velocidad de *hands performance*, en las acrobacias y en tu actitud, lo que estás intentando transmitir cuando bailas, ya no es tan grácil o sofisticado, es mucho más dramático y arriesgado. Luego tenemos disciplinas que no están dentro de *vogue performance*, son simplemente disciplinas de *vogue* pero que no bailamos, por ejemplo, el *Runway*, que consiste simplemente en desfilas, dentro tiene su técnica obviamente, hay distintas subdisciplinas dentro de *runway*, está *american runway* o *male figure*, que es la figura masculina, que es cuando desfilas como un hombre, está *european runway*, que es *femmale figure*, cuando desfilas como mujer. Y dentro de *femme figure* hay dos manos que puedes utilizar, están *american hands*, que es cuando desfilas caminando normal, y *european hands*, que desfilas con los brazos por detrás. Luego hay otras disciplinas, como puede ser *face*, donde se valora tu cara, la piel, tus rasgos, tu maquillaje, tus complementos, el cómo tú marcas tus rasgos al jurado. Dentro de las temáticas, imagínate

que es de súper héroes, pues en cada disciplina se establece un *dress code*, o un código de vestimenta, lo que quiere decir que a lo mejor en *old way* tienes que ir de Superman, en *new way* tienes que ir de Elastic Girl, en *vogue femme* tienes que ir de Cat Woman. Entonces, por ejemplo, *realness* es una categoría en la que por ejemplo te establecen que tienes que ir de Hulk, una persona que es un chico femenino, tiene realmente que parecer Hulk, salirte de tu feminidad, sin dejar ver lo que realmente eres. El trasfondo de esta categoría es muy interesante, porque se extrapola un poco a los orígenes, de la gente que tenía que llevar una doble vida y tenían que parecer alguien que no era, entonces esta categoría hace homenaje a esta supervivencia y esa fachada que te pones para que no descubran quién eres realmente. Luego está la categoría *bizarre*, en la que tú das rienda suelta a tu imaginación a la hora de tu *outfit*, suele ser una categoría donde se ven vestimentas muy extravagantes y estrambóticas, porque se valora 100% lo que lleves puesto. Otra categoría es *sex Siren*, en la que tú tienes que desprender *sex-appeal* sin necesidad de bailar, tú solo haces tu salida en la batalla y tienes que desprender *sex-appeal* conforme te mueves sin necesidad de bailar. Dentro del Vogue hay muchísimas disciplinas y cada una tiene sus normas y sus técnicas. Luego en el tema de Vogue performance, utilizamos cinco elementos para bailar, que son *hands performance*, *floor performance*, *catwalk*, emular la andada de los gatos, *duckwalk*, que es simular el pateo de un pato, y luego los *spin and dips*, que son giros y caídas. En *dramatics* los *dips* más extremos se llaman *death drops*, caídas de la muerte. Hay gente que separa *spin* de *dip*, entonces dicen que tiene 6 elementos. Cuando se inicia una *ballroom*, lo primero que se suele hacer es una *grang march*, es una presentación donde se presentan a los miembros que han organizado la *ballroom* y a los miembros de la casa que organiza la *ballroom*, a personalidades importantes del vogue pueda haber en la sala. Y a parte de la *grang march*, también se puede hacer un *LSS*, que es una presentación de diferentes representantes de las casas. Luego en cada categoría o disciplina, los filtros se llaman *tens*, porque cuando tú sales a hacer tus preliminares, el jurado te señala un diez con sus dedos, que significa que sí que puedes competir, tiene que haber unanimidad. Después de los *tens* ya vienen las batallas. En *vogue*, cuando la gente era repudiada de sus casas, la gente que no tenía dónde ir se quedaron en unas *houses*, donde la gente acogía a otros que no tenían recursos como si fueran realmente su familia, por eso el *vogue* tiene un trasfondo de fraternidad, de apoyo, de comunidad. Hay *houses* internacionales. Una *Kiki house* es una *house* no tan seria y donde a la vez puede haber miembros de diferentes *houses*, más para compartir y pasarlo bien. Luego están las *houses* oficiales, que si eres de esa *house* eres de esa *house*,

no puedes estar en otra. En vez de *crew* decimos *house*. Yo actualmente pertenezco a una *Kiki house*, que se llama *Kiki house of Dynamite*, que es internacional, hay miembros de París, de España, de Rusia... Dentro de las *houses* hay una jerarquía. Está el padre, la madre, que son los más importantes, ellos siempre están al tanto de lo que pasa dentro e intentando ayudar a los hijos. Hay hijos, hermanas... Yo soy un hijo. Sí que es cierto que dentro de esa *Kiki house* soy un hijo, pero yo considero que la gente que a través de mi entran en el mundo del *vogue* los considero mis hijos, aunque yo no tenga una *house* y sea el padre o la madre. Hay padres a nivel internacional. Por ejemplo, la *house* Ninja, es una de las más importantes dentro del mundo del *Vogue*, de hecho el que se considera padre del *vogue* es Willy Ninja y es de esa casa. Dentro de esa casa, existe un padre o madre *over all*, que es por encima de todos, que puede ser una persona, pero luego en cada país concreto hay un padre o una madre o un padre y una madre, de ese país en concreto.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

A: Yo veo que hay mucho desconocimiento a nivel teórico y mucha gente baila sin saber por qué baila o qué es lo que está haciendo. Al tener mucha desinformación es muy fácil que se hagan unas cosas y se les llame de una forma que a lo mejor no es. Aquí entramos en el tema de lo comercial. A mí me parece perfecto e incluso me gusta la danza comercial con otras danzas. Creo que la gente, como mínimo si realmente eres bailarín, debe tener una inquietud por conocer y saber qué está haciendo. Que luego desde ese conocimiento puedes mezclar y hacer comercial como te apetezca y me parece maravilloso. Pero creo que falta conciencia de danza. Creo que ha habido una masificación de lo comercial y creo que la gente necesita interesarse por conocer. Yo he estado un año haciendo un trabajo de investigación sobre las danzas urbanas y tengo que reconocer que no es nada fácil. Pero hoy en día tenemos mucha facilidad, internet es una fuente de información increíble.

I: ¿Hay alguna diferenciación entre los bailarines y las bailarinas en *voguing*? ¿Es una danza más para hombres?

A: Es para todo tipo de públicos, el *voguing* es una expresión de ti mismo, totalmente libre. Aunque inicialmente se creara con una comunidad específica, el tiempo transcurre y es una cultura que tiene cabida para todo tipo de gente.

I: ¿Cómo empezaste a bailar *vogue*?

A: Yo realmente he sido un poco autodidacta. Yo empecé a bailar con el movimiento *Fama*. Lo que hacía al principio era lo que antes se llamaba *funky*, que ahora he comprendido que simplemente es danza comercial que se le ha puesto ese nombre. Luego fui descubriendo otros estilos, como *Hip Hop*, *locking*, *popping*, y sin saber por qué yo tenía mucho movimiento de brazos, imitaba mucho lo que veía, y casualmente veía muchos brazos. Entonces yo empecé a mover los brazos. Yo mezclaba *waacking* y *voguing*, que son totalmente opuestos, sin tener conciencia de lo que estaba haciendo, de forma autodidacta. Con el tiempo fui interesándome más por investigar y me di cuenta de que eran dos movimientos distintos y empecé a investigar cada uno y los separé. No considero que nadie me haya enseñado a bailar *vogue* ni *waacking*, sí que ha habido personas que me han ampliado mucho más el conocimiento y me han ayudado a evolucionar.

I: ¿Qué diferencia hay entre *waacking* y *vogue*?

A: El *waacking* nace en los 70 en Los Ángeles, el *voguing* en los 80 en Nueva York, el *waacking* utiliza música disco *funk* y el *vogue* música *house*. La inspiración del *waacking* es todo el tema de las actrices de Hollywood, el cine, las películas mudas, el dramatismo, y la inspiración en *vogue* es la moda, las revistas, el mundo de la pasarela. Es totalmente opuesto. Lo único que tienen en común es que se han desarrollado en comunidades homosexuales y en clubs.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

A: Para mí son necesarias las dos cosas. Para conocerse como bailarín completamente, es necesario investigar a través de la improvisación e investigar a través de la creación coreográfica. Para mí son válidas las dos formas y creo que deberíamos practicar e investigar las dos cosas. El *freestyle* te da mucha intuición a la hora de bailar, no eres tan racional, eres más intuitivo, conectas mucho más con la música, te ayuda a conocerte, cómo fluir con la música y te ayuda a mejorar tu fluidez bailando. La coreografía me da más libertad para plasmar algo concreto, no significa que no pueda plasmar algo con el *freestyle*, pero si quiero hacer entender algo más concreto, a lo mejor me sirve más la coreografía, porque puedo moldear y darle una forma más concreta. El profesor te está dando su esencia, su movimiento y estás entrenando movimientos que a lo mejor no están en tu cuerpo, entonces es otra forma de aprender. Y también sirve para la memoria. Para

ser un bailarín profesional considero necesaria la coreografía. Es depende de qué quieras conseguir con el baile.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

A: Todo tiene un por qué, otra cosa es que la gente lo conozca. El *Hip Hop* en su inicio funcionaba como una forma de auto expresión a la pobreza y a la violencia que se vivía en el Bronx en esa época. Tiene un por qué, acompaña una música con un mensaje protesta, se baila con una conciencia de que está pasando algo. En *vogue* igual, la gente homosexual que tenía una doble vida y ahí se podían expresar como realmente se sentía. Para mí cuando bailas algo, si no estás sintiendo lo que estás haciendo, te estás moviendo, no estás bailando. Para mí bailar es una fusión entre movimiento y sentimiento. O incluso movimiento a través del sentimiento. Hay gente que no se plantea por qué las cosas son así.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

A: Yo creo que estamos en una época en que todo se hace muy visible, sobre todo por redes sociales, se masifica y se explota la visibilidad de la danza urbana. Yo creo que donde más se nota la crisis es en las escuelas y en las oportunidades de trabajo. Como hay recortes en todos los ámbitos, también hay recortes en el nuestro, pero creo que nunca realmente se ha apostado por la danza en España, no veo mucho movimiento gubernamental por apoyar la causa.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

A: Para mí *Fama a bailar*, dentro de que te puede parecer mejor o peor los estilos que allí vendían, fue muy bueno para España en el ámbito de danza, mucha gente empezamos a bailar con ese programa, marcó el inicio de las carreras dancísticas de mucha gente. Los programas que se han hecho últimamente, a mí no me han gustado, porque se ha comercializado lo que es la danza, para mí ya no buscan un bailarín profesional o que realmente baile o sepa lo que hace. El problema es que ahora se busca más un perfil de persona que venda en la farándula para ganar audiencia, que es el problema de la televisión en España. Y además creo que un cantante no puede juzgar con criterio a un bailarín.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

A: Totalmente. Se está convirtiendo en un producto de consumo. Esto está perjudicando, en el sentido de que mucha gente que no está dentro de la danza, o está dentro pero no tienen un conocimiento real de ella, les están reafirmando su desinformación. No están haciendo nada porque la danza se conozca realmente cómo es, cada estilo. Beneficia en cuanto a que hay movimiento, pero se está haciendo de forma que no debería.

I: ¿Tienes tatuajes?

A: Sí, dos. Uno significa una mala época en mi vida, cuando pasé esa mala época me lo hice para recordarme que no tenía que dejarme bloquear por las cosas que me pasen interna o externamente, y por eso son dos brazaletes abiertos, para que no deje que nada me asfixie. Y en las aberturas tiene símbolos de *reiki*, porque también lo practico, es una terapia alternativa en la que utilizamos las energías y los *chakras*, y los significados me los voy a guardar porque son personales, pero básicamente realzan esa liberación. Y luego tengo otro en el corazón que es una línea de vida de los monitores, y significa que viva el momento, lo que me está pasando en el presente, porque en el pasado me he pasado mucho tiempo pensando en el pasado o en el futuro y no disfrutaba nada el presente. Tengo mis tatuajes presentes durante la danza, pero menos de lo que debería. Ahora estoy en un proceso de cambio, de conciencia conmigo mismo. En mi danza no me gusta mostrarlos, yo cuando me hago un tatuaje es para mí, no busco nada estético, sino algo que tenga significado para mí.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

A: Libertad.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N° 43 (8 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Dani. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

D: Daniel Guillem de la Calle es mi nombre normal, y mi nombre artístico es Dani, no tengo ningún nombre especial.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

D: Yo por general hago lo que es *breakdance*, llevo 15 años con el tema. A nivel laboral he intentado vivir de él durante una época, pero ha sido bastante complicado. Aun así, sigo tomándomelo de una manera, entre afición, pero también siguiendo la cultura *Hip Hop*, que me gusta bastante. Empecé hace un montón de años para probar, me gustó y

dejé muchas cosas para dedicarme a esto, porque vi que tenía mucha miga, tenía mucho trasfondo y me fue cautivando. A partir de ahí fui tomando información, aprendiendo básicos y fui desarrollando mi forma de ver el baile. Mi baile, dentro de lo que es el *breakdance* hay muchas facetas, muchas vertientes, y a mí me gusta mucho más el tema del *old school* de los años 80, pero sin encasillarme, es decir, me gusta esa rama. *Power move* no suelo explotarlo tanto, pero sí lo justo para poder ser más versátil a la hora de moverme, combinar y crear.

I: ¿Conoces el *up rocking*?

D: Este tema es complicado, tiene su mundo. Se ha visto mucho en el Bronx, tiene sus pasos, sus crews, tiene mucho trasfondo. El *up rocking* aquí en Alicante, cuando empecé hace 15 años empecé viendo los primeros vídeos de break, el videoclip *Up rocking* de Bomfunk, era un tío que salía bailando y combinaba los pasos más comunes del break y hacía el *up rock*, era curioso. Luego a partir de ahí, los pocos vídeos que fui viendo, porque entonces internet era muy precario, no llegábamos a entender la diferencia. Entonces sí que es verdad que nos poníamos a hacer *up rocking*, pero no teníamos ni idea de lo que estábamos haciendo, si lo estábamos haciendo bien o mal, lo hacíamos porque lo veíamos. Años después, con la información, hace unos años a la gente le dio por interesarse más y a partir de ahí nos dimos cuenta de que el *up rocking* no era algo esporádico, sino algo mucho más complejo. A mí me gusta el *old school*, pero el *up rocking* lo he tocado lo justo. Sí que he leído, pero lo que es practicarlo, no mucho. Depende un poco del entorno, a veces las cosas, cuando uno está solo, es más complicado. A lo mejor a mí me gusta el *up rocking*, pero como no lo baila nadie de Alicante, entonces no lo vas a disfrutar porque no vas a compartir nada realmente.

I: ¿Cómo definirías el *old school* en *breaking*?

D: Para mí el *old school* es lo más auténtico que hay en el *break*, es la base. Hoy en día se identifica también como *foundation*. Es la realidad, realmente empezó todo con esa forma de bailar. El *break* se conoció gracias a esos pasos. Hoy por hoy el *old school* es lo más auténtico que se puede llegar a hacer, sin desmerecer nada de todo lo nuevo. El *old school* creo que es por donde todo el mundo, antes de hacer ciertas cosas, debería pasar. Es como cuando tienes un USB y un disco de vinilo, es la misma canción, pero no se escucha igual.

I: ¿Vosotros también reconocéis la terminología como *groove* o *bounce*?

D: En su momento, hasta que no empecé a conocer a gente que bailaba *Hip Hop* como baile, a partir de ahí es cuando empecé a escuchar más el *groove*, en el *break* no es una

palabra habitual hasta hace unos años, por lo menos lo que yo conozco, al menos aquí en Alicante *groove* lo he empezado a entender hace unos años porque me he empezado a mezclar con la gente de otros estilos y lo he podido entender. *Groove* se asocia al rollete de bailar, está el que baila como un palo y el que baila con *groove*. Nosotros conocíamos ese *groove* como el *flow*. Sobre todo, en el *break* lo que se suele utilizar mucho es la terminología del *rocking*, el rollete de estilo que bailas por arriba, son digamos formas de moverse. El *groove* lo definiría como un sinónimo de lo que es *flow*, que es bailar con rollete, con estilo.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

D: Antes más que ahora, pero por falta de tiempo. Para formar parte de la cultura, hay que estar ahí, es decir, no sólo tienes que bailar, tienes que asociarte con la gente, porque el *Hip Hop* no es solo *break*, está la gente que pinta, la gente que canta, es una comunidad. Yo ahora mismo no tengo 20 años, yo tengo 35 y ahora mismo por trabajo y por historias, prácticamente me dedico a bailar. Intento siempre cuando bailo que se transmita ese *Hip Hop*, esa cultura de *Hip Hop*. Pero creo que con los años es como que se ha ido desvirtuando un poco el tema en general. El hecho de haber estado ahí y conocerlo, me ha resultado muy gratificante, porque he visto otras cosas que a lo mejor los *bboys* nuevos de ahora no han visto, sobre todo aquí en Alicante, es como que se han dejado más llevar por esa moda y la superficialidad de lo que se ve el baile, las acrobacias y ya está. Pero cuando estás realmente en la cultura del *Hip Hop* y te has movido más, te das cuenta de cómo han cambiado las cosas. Antes la gente, con menos información, transmitía más ese *Hip Hop*, ese rollo de vamos a pintar aquí, vamos a bailar en el suelo. Ahora es todo como demasiado elitista, que si no tengo una colchoneta no puedo hacer ciertas cosas, o si no tengo un enchufe no me voy a gastar dinero en pilas. El *Hip Hop* se definía un poco en esa realidad de bailar cuando no tienes medios. Cuando tienes medios es más cómodo, pero yo creo que hoy la gente empieza si le viene bien, si lo tiene con comodidad, sino le cuesta más. Es como que, al no pasar por eso, a la larga, sí, ves muy buenos acróbatas y bailarines, pero es que hay algo más. Yo sí que he sentido que he estado, y cuando ya no estás tanto y ves hoy en día a aquella gente con la que compartías aquello, te das cuenta de que quizá estaba más de lo que yo pensaba.

I: ¿Actualmente estás en alguna *crew*?

D: Sí, todavía sigo en mi *crew*, en Infamous Rockers, de Alicante, ya no estamos tan activos, sí que estuvimos entrenando y tal, pero a nivel competitivo como *crew* hace tiempo que no, porque gente de mi grupo está trabajando fuera, otros están estudiando,

yo estoy trabajando... es nuestra *crew* de siempre, seguimos llamándonos así cuando estamos en grupo. De hecho, hoy por hoy todavía me conocen como Dani el de Infamous. Estoy en la *crew* desde hace 10 años, la fundé yo con otro chico que no está ahora en el grupo. Realmente no lo hemos dejado, es simplemente que no tenemos el tiempo suficiente ni la conexión suficiente como para salir fuera a bailar como antes. Una *crew* al fin y al cabo es un grupo de amigos.

I: En aquel entonces, ¿estabais vosotros y más grupos en Alicante?

D: Ha habido varios parones demasiado largos. Loco 13 es un *bboy* de la *old school* de verdad, de los 80, pero hace años que no hace nada. Desde la época de Loco 13 hasta la nuestra, no ha habido un *boom* o una seriedad a la hora de hacer esto. Sí que había gente antes que yo, gente que a lo mejor llevaba cuatro o cinco años bailando, pero hacían cuatro cosas, pero me impactó lo suficiente como para llevarlo a cabo. Realmente no había *crews* como tal, había grupitos de gente que se reunía a bailar. En Elche había otro grupo de gente que bailaba, en Crevillente también, en Elda. En Benidorm sí que había una más o menos *crew*, gente que llevaba más tiempo y le pegaban mucho más fuerte, fue la primera *crew* que conocí. Recuerdo que íbamos algún fin de semana para allá para bailar con ellos, porque nosotros estábamos como en pañales y ellos estaban volando. Pero al margen de eso, no había ninguna *crew* como tal, con su nombre, sus historias, su gente definida. Hasta que la gente no se empezó a motivar y a competir un poco y ponerse nombres en plan de broma, no han empezado a haber *crews*. Al principio te pones nombres para competir, pero cuando ya llevas un tiempo es cuando realmente te planteas hacer una *crew*. Al principio empiezan 20, 30, 50, pero los otros años quedan 4. Esos 4 son los que realmente quieren bailar, entonces es cuando el nombre de la *crew* empieza por sí solo.

I: ¿Cómo percibes el *breaking* en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

D: Si tuviera que destacar algo obviamente sería Valencia. El referente de la Comunidad Valenciana es Valencia. Valencia ha tenido siempre una tradición muy fuerte en el *break*. Las primeras *crews* de España estaban en la costa del Mediterráneo, sobre todo la Comunidad Valenciana, Alicante, Elda, Valencia, es donde yo creo que puede llegar a haber más tradición y donde apareció la gente más fuerte bailando. Hoy por hoy Valencia sigue siendo referente en España de lo que sería toda la Comunidad y luego a raíz de ahí, hemos venido la gente que estamos ahora después de ellos. Aquí ha habido parones muy grandes, y en Valencia siempre ha habido esa tradición. Entonces si yo tuviese que definir realmente el estilo de la Comunidad Valenciana, sería eso, tradición.

I: ¿Qué referentes dancísticos tienes?

D: Como a mí me gusta mucho el tema del *foundation* y el *old school*, mis referentes miran mucho para EE.UU, porque es la cuna de todo esto y donde han estado los que siempre han sabido cómo hacer las cosas. Yo siempre he visto vídeos de gente de EE.UU con la que yo me identifico, valorándolo todo. Me gusta mucho *Bboy* Casper, Smooth, Luigi... Hay un *bboy* de Valencia que me encanta que se llama JoseRa, que es de Special K. Tiene un *flow* bailando, un *foundation* que es brutal... para mí ese tío es el mejor de España. Y por Europa me voy mucho para la parte de Finlandia porque también han sabido conservar esa tradición, por ejemplo, *Bboy* Focus y *Bgirl* AT Tikka. Luego está también *Bboy* Taisuke, que es otro de mis favoritos en Japón. Hay algunos que son más acrobáticos que otros, pero sobre todo son los que notas ese *old school* que lleva detrás. Taisuke por ejemplo es muchísimo más acrobático que todos los que te he dicho, pero se nota que detrás hay un *foundation*, un *old school*, y eso es lo que a mí me transmite.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

D: Sobre todo que me inspire. Hay un estilo de baile que me gusta mucho, que es el *Locking* y se baila con funk, y el funk es uno de mis estilos musicales favoritos, me flipa mucho. Me gusta bailar mucho con *Hip Hop* de los 90, algo más con percusión, algo más electrónico de *old school* dentro del *Hip Hop*, no de discoteca, sino del que forma parte de la cultura del *Hip Hop*. Sobre todo, es eso, el *funk*, *Hip Hop* de los 90, que es como más movidito, te puedo decir grupos si quieres, como Jurassic 5, o Eric B. & Rakim, en concreto hay un tema que se llama *Don't Sweat the Technique* que es prácticamente un himno. Luego puedo ir al *soul* también, que es James Brown, que sería el ejemplo más claro.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

D: Realmente, reivindicar no sé tampoco hasta qué punto. Si por ejemplo me dices, bueno hay un certamen que se reivindica esto, lo otro, ¿queréis venir a bailar? Entonces sí que estaríamos reivindicando algo. Hoy por hoy, sinceramente te lo digo, creo que la gente no reivindica tanto, lo hace porque le gusta, porque le atrae la cultura. No he visto a nadie que baile break porque está en contra de los eres en el trabajo, por ejemplo. En EE.UU sí que puede haber sido algo reivindicativo en su época. Simplemente es algo que nos gusta, que no queremos que se pierda y creemos que no se le da el valor suficiente. Sí que se le da valor, pero cuando sale en algún medio de comunicación, y siempre rascando la superficie, como mira cómo molas. Quizá lo que reivindicamos realmente la gente que

llevamos bailando durante años y también la que lleva menos tiempo, es que esto es algo duro de hacer, sobre todo antes cuando no había información, y que no se le da el valor suficiente. Lo que yo sí que reivindico muchas veces es que la gente indague un poco más, pero no por culpa de la gente, sino por cómo se les presenta esto. Se presenta como algo muy guay, hay que llevar gorra, vestir tal, ser *cool*, y lo que solemos reivindicar nosotros es que esto no es así. Que la misma gente que reivindicamos esto luego a la hora de la verdad, si nos llaman de algún medio audiovisual, vamos y hacemos el mono, como todos, vamos y cobramos y tal. Eso quiere decir que también es culpa nuestra. Por otra parte, hay gente que se dedica mucho a esto, que vive de esto y muchas veces es la única salida, por desgracia, hacer el mono de feria. Entonces a nivel reivindicativo yo creo que sería eso, que la gente se dé cuenta de que esto forma parte de algo mucho más amplio, algo que surgió de la nada y de repente petó en el mundo entero. Aquí en España se empezó a bailar como moda, porque hubo una película que salió en el 86, que se llamaba *Beat Street*. Entonces para mucha gente, el *break* fue una moda, pero ya antes de esa gente había gente que había visto algo y lo estaba practicando. La realidad es que es una moda, eso es indiscutible, pero ha habido algo más.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

D: Ahora ya no. Yo tenía un trabajo en una nave bastantes años y me cansé y quise arriesgarme y empecé a dar clases, hacer *shows*. Al principio iba bien pero luego fue costando más. Cuando ya ves que cada vez te cuesta más llegar a fin de mes, yo no pude hacer más. Pero en los ratos que tengo me bajo a entrenar, no lo dejo.

I: ¿Qué opinas sobre que el *breaking* llegue a los Juegos Olímpicos?

D: No estoy ni a favor ni en contra, habría que ver cómo evoluciona la cosa. Al fin y al cabo, lo que define a esto es que es danza, no es un deporte, sí que te mantienes en forma, pero a mí no me parece lo correcto. No sé cómo estará planteado, sí que lo he escuchado, pero no sé qué parámetros van a hacer, si van a hacer selecciones españolas de *break*, o si lo harán como la Red Bull, que la gente va pasando y pasando hasta que gana uno. Para mí es muy raro todavía. Creo que no me gustaría, no me lo trago.

**I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo?
¿Este hecho la beneficia o lo merma?**

D: Claro. La beneficia en cierto modo. Parece extraño, pero sí que es verdad que la danza urbana evoluciona muy rápido y es gracias a eso, tristemente. Gracias a eso muchos hemos tenido trabajo y un sueldo en épocas duras. He de reconocer que, gracias a escuelas y medios de comunicación, a lo mejor cuando yo empezaba, empezaban 20 en cinco años,

a lo mejor estás consiguiendo que en un mes sean 20, y esos 20 a lo mejor al año son 200. que luego lo van a dejar 150, pero ya por lo menos 50 personas más que van a formar parte. A lo mejor si no fuera por eso, seríamos los mismos. Dentro de lo malo, alguien encuentra algo que realmente le gusta y a lo mejor no hubiera encontrado de otra manera. La gente hoy baila más porque es más fácil bailar, hay más comodidades. Antes te tenía que gustar y tenías que estar loco para empezar a dar vueltas con la cabeza en el suelo sin nada. Digamos que esta forma tan elitista sí que ha conseguido que mucha gente se atraiga, pero también es gente que no ha vivido lo otro, entonces no es lo mismo.

I: ¿Tienes tatuajes?

D: Sí. Tengo uno en el talón izquierdo hasta la rodilla, es un samurái y éste carga en la espalda un altavoz, y lleva un collar que pone *funk*, el altavoz obviamente es por los años que me he dedicado a bailar y el *funk* porque es la corriente que más me gusta, y el samurái es porque siempre he sido un friki de la cultura japonesa, he viajado a Japón varias veces. El samurái está saliendo de una flor de loto, porque es la flor del samurái en Japón, pero la flor tiene de polen un *cap*, que es el tapón del spray de *graffiti*, porque antes de bailar estuve una época con el *graffiti*. Cuando bailo, al principio me gustaba enseñarlo porque estaba orgulloso por mi tatuaje nuevo, pero una vez te acostumbras te da más igual. No me lo hice especialmente porque bailara, un *bboy* puede llevar tatuajes o no, sino porque me gusta.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

D: Yo cuando he estado viviendo o medio viviendo de la danza urbana, entrenar me resultaba a veces complicado, porque tenía que hacer muchas horas, luego no llegaba a fin de mes. Hasta hace poco he conseguido tener un trabajo ya estable. Yo por ejemplo, iba a bailar muchas veces y no podía entrenar porque eran demasiadas comidas de cabeza, el alquiler, el seguro del coche...es una realidad que está ahí. Yo cuando he tenido problemas serios, bailar es lo que más me ha costado, porque mis problemas eran mucho más complicados que el evolucionar bailando. A mí me gusta tanto lo deportivo como lo artístico. Hacía atletismo, tengo titulación de diseñador gráfico, hago cómics y tal, y para mí el tema del baile es un arte más, es como dibujar cosas con tu cuerpo, formas, estructura, movimiento, es como que todo ese dibujo se va enlazando. Para mí la danza me encanta porque es arte, y ya no solo eso, sobre todo el *breakdance*, a ti si te gustan las películas de cómics, la gente con súper poderes, la primera vez que tú ves a un tío que hace *breakdance* es lo más parecido a un súper héroe, a mí me enganchó un poco por eso. Y a parte lo tenía muy a mano. Llegado a ese punto me empecé a dar cuenta de que era

algo muy complicado, pero muy artístico y satisfactorio, y te daba unos resultados cuanto más lo ibas trabajando, era una satisfacción al margen de todo. Yo estudiaba y a lo mejor la frustración de haber suspendido un examen, me la compensaba la satisfacción de haberme sacado un movimiento nuevo. Para mí la danza yo creo que es, cuando te lo tomas en serio, para mí es la satisfacción personal de elaborar metas, la importancia de esas metas solo se las puedes dar tú, porque tú sabes lo que te ha costado, y tú sabes a dónde quieres llegar con ello o hasta dónde puedes llegar con ello. Yo creo que cuando ves eso, acaba siendo una satisfacción personal, pero sin dejar los problemas reales de la vida. Yo lo que anhelo es tener una estabilidad para poder bailar a gusto por las tardes.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°44 (8 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes David. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

D: Mi nombre completo es David Fabra Milla, y mi nombre artístico es *Bboy Pitty Flava*.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

D: Yo me he criado en una familia donde siempre ha habido mucha música y ese amor hacia la música siempre lo he tenido. En este caso, yo lo expresé a través de la danza. Con el tiempo, creciendo, sobre todo en la época de adolescencia, con 15 años, me enteré de que había un grupo en Alicante que se llamaba Infamous Rockers. Bajé a la explanada de Alicante, que es donde bailaban ellos, y les conocí. Y a partir de ahí ya me enganché. Ellos actualmente son mi grupo, yo soy parte de ese grupo, Infamous Rockers. Me han ayudado a crecer, como persona y como bailarín. Y dentro de este mundillo a través de viajes, competiciones, y todo lo que conlleva, me adentré mucho más en la cultura *Hip Hop* y en el *breakdance*, *b-boying*, que es el baile que practico. Además de esto, como siempre me ha gustado el baile en general, he practicado otros estilos, ya sea *Hip Hop*, *lindy hop*, que es un estilo de los años 20 en pareja, y un poquito de todo, la verdad. Yo aprendí en la calle, no tenía recursos para pagarme clases y aprendí bajando todos los días después del instituto a la explanada de Alicante. Entrenaba con ellos de 6 a 9 de la noche. Cuando empecé yo, había varios grupos en Alicante, estaba Infamous Rockers, que por así decirlo tenía la zona de la explanada, estaba Dog Style, que era otro grupo que tenía la zona del Castillo, y un grupo de chiquitos jóvenes que se llamaba Vestibule crew, y eran los grupos principales de Alicante ciudad. Siempre ha habido buen rollo, entrenábamos, ellos venían a nuestra zona a entrenar, nosotros a la suya, nunca ha habido pique ni mal rollo. Actualmente no hay apenas *bboys* en Alicante ni *Bgirls*. El grupo de Dog Style

desapareció. Ahora hay uno de ese grupo que entrena de vez en cuando. Vestibule crew desapareció totalmente. Y de Infamous Rockers quedamos cuatro.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

D: Es una forma de vida, una vez que empiezas es imposible salir. Es compartir, es el respeto, pasártelo bien, disfrutar, tener curiosidad por conocer otros bailarines, otras bailarinas. No puedo definirla con una palabra, es bastante complejo para definirlo, pero es nuestra vida, simplemente, desde que te levantas hasta que te acuestas, aun soñando, todo lo que haces es *Hip Hop*.

I: ¿Cómo ves en la actualidad el tema del respeto entre los *bboys*?

D: Actualmente hay mucho más respeto. Antes había más tensión en las batallas y podías encontrar muchas faltas de respeto. Pero actualmente, sobre todo en el panorama español, nos conocemos todos, nos hemos visto crecer, sobre todo los que llevan mucho más tiempo, porque yo realmente llevo poquito en esta cultura, llevo 8 años, pero luego hay gente que lleva mucho más, 15 o 20. Nos conocemos y hay mucho respeto. Puede haber una batalla donde haya tensión, pero al acabar somos hermanos y nos vamos a tomar unas cervezas o a cenar juntos. Incluso muchas veces se hacen grupos de competición entre crews hermanas, por lo que actualmente el respeto está al día.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

D: Yo te puedo hablar de mi ciudad de Alicante. Sí que es cierto que, al principio, los bailarines de calle no teníamos mucho respaldo por el Ayuntamiento y muchas veces nos echaban de las calles, nos tenían como chavales que van a perder el tiempo ahí, no nos veían como artistas que éramos realmente. Íbamos a pedir salas, no nos ayudaban ni nos lo ponían muy fácil para conseguir salas en invierno, porque en Alicante hace frío en invierno para entrenar en la calle. En Madrid y Barcelona se habrán visto obligados a echarles una mano, porque hay más cultura en estas ciudades, son capitales. Pero en Alicante no hemos visto mucho apoyo. Pero sí que es cierto que hay muchas escuelas, que la danza urbana va creciendo, pero en la calle no nos han apoyado mucho.

I: ¿Puedes decirme algún referente dancístico español?

D: Hay uno que creo que todo *bboy* y *bgirl* de España le admiramos, que es *Bboy Extremo* de Addictos crew en Zaragoza, y pienso que todos admiramos a este chico porque es el que llevó el *break* de España fuera, y lo llevó con mucho éxito. También podría hablar de Jorge de Special K de Valencia, siempre me ha gustado muchísimo cómo baila, cómo

hace las cosas. Estos dos son los que más me han gustado de España. Y *Bboy Bone* de Elda también ha sido un referente para mí, de la *crew* Carnales Squad.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

D: Pienso que debe de haber un equilibrio. Yo soy *freestyle*, mi baile es improvisado prácticamente, pero sí que es cierto que tenemos que tener un equilibrio entre saber improvisar y saber hacer una coreografía. Las dos son totalmente compatibles. Pienso que cuanto más sepas, mejor, ya sea coreografía o *freestyle*.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

D: La música con la que más disfruto bailando es *Hip Hop* vieja escuela, sobre todo de los años 90, y también utilizo *funk*, *break beats*, me gusta probar distintos estilos de música, porque pienso que a partir de la música, tu cuerpo se adapta a ella y vas creando. Pero mi favorita es el *rap* de los 90, sin ninguna duda.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

D: En esta vida haz lo que quieras, ya sea bailar, deporte, pero hazlo, nunca tengas vergüenza, o si no tienes medios para hacerlo, búscate la vida para conseguirlo, porque es lo que realmente te hace feliz. Lo que quiero decir básicamente es que luchemos por lo que nos gusta, tengamos dinero o no, siempre hay salida.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

D: Hay que retomar la historia de nuestra cultura, y tenemos que ver quién creó esta cultura, que fue la gente joven que vivía en barrios problemáticos donde no tenían apenas recursos, no tenían dinero, ni siquiera apoyo de la sociedad, estaban excluidos. Era un mundo de donde nadie pensaba que podía salir algo bueno, y crearon la cultura *Hip Hop*. Acabaron con las guerras entre bandas, empezaron las fiestas y empezaron a bailar y a cantar. Es decir, que esto claro que nos ayuda a evadir los problemas sociales. ¿Eres pobre? Siempre puedes coger un cartón y salir a la calle, y una radio antigua con pilas cuesta muy barato, y puedes bailar, puedes evadirte un poco de los problemas. Y sí que es cierto que puedes trabajar el *bullying* y este tipo de conflictos sociales.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

D: En parte sí. Yo a parte de bailar soy estudiante de magisterio en la Universidad de Alicante. Si estoy en la Universidad es gracias a que el baile me ha dado dinero y trabajo, y puedo pagarme estos estudios. Me ha dado trabajo como profesor de baile, como bailarín en una empresa de animación, a lo mejor no gano para llegar a fin de mes y vivir independizado, pero sí que puedo cubrir gastos y ayudar a mi familia en casa.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

D: Me parece que se podría hacer mucho mejor, pero la idea está muy bien. Estaría bien que la gente conociese nuestro mundo, la danza urbana en sí, pero si se llevase bien, es decir, si los jueces que valoran fuesen bailarines reales, si no lo llevasen tanto hacia un *reality show* y lo llevasen más al arte y a la danza, sí que pienso que estaría bien. Pero como no es así, y como en la tele las cosas no funcionan así, lo primero es el vender, pues no estoy muy a favor de estos programas. Cuando estos programas se lleven bien, estaré a favor de ellos.

I: ¿Pensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

D: Sí, totalmente. Ahora hay muchas escuelas de baile de danzas urbanas, y lo que hacen es ganar dinero a través de ella. Si tú tienes buenos profesores, que trabajen muy bien con esos alumnos y les enseñen no solo a bailar, sino la parte teórica también, pienso que hacen mucho bien. Si en mi barrio cuando yo empecé, hubiese habido una escuela, a lo mejor hubiese empezado antes a bailar. Ahora hay más información, clases de baile hay por todos los lados y salen cada vez más bailarines, y pienso que, si realmente sabemos encaminarles y enseñarles, claro que está bien.

I: ¿Qué opinas de que se quiera llevar el *breaking* a los juegos olímpicos?

D: Sinceramente al principio estaba en desacuerdo, luego empecé a estar de acuerdo, tengo que estudiarlo aún. Pero es lo mismo que en la televisión, si mantienes real nuestra danza y respetas nuestra cultura y nuestra forma de hacer las cosas, lo veo bien porque es una forma de que la gente conozca nuestro baile y que lo valore más allá de los chavales que bailan en la calle. Es como un reconocimiento. Pero si se lleva bien, si no se lleva bien y es otro *reality show* o algo para vender, y que salga mal, pues estoy en contra. Si se hace bien, a favor, si se hace mal, en contra.

I: ¿Tienes tatuajes?

D: No, tengo en mente varios, pero no me he hecho tatuajes. Los que tengo en mente son relacionados con el baile y con mi vida en general, con mi grupo sobre todo. Lo que me frena para hacérmelos es que es algo que tienes toda tu vida y quiero que sea perfecto, que cada vez que lo vea me sienta orgulloso de ello y que años después no vea un solo defecto, quiero ser detallista.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

D: El arte del pueblo, supongo.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°45 (8 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Juan Carlos. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

J.C.: Juan Carlos Rubio, y artísticamente entre colegas me llaman *Bboy* Juanito.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

J.C.: Actualmente estoy trabajando, soy ingeniero informático, estoy trabajando en una empresa para sanidad haciendo software y el tiempo que tengo libre, entre otras cosas, pues como estilo de vida, tengo el baile.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas o rapeas?

J.C.: Sí, la verdad es que sí. Eso son cosas ya sólo en casa, rapear pues sí, con los colegas y tal, y todo lo que es referente a la música, el *Hip Hop* y tal, escucho siempre a diario.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

J.C.: Todo empezó cuando yo de pequeño en mi pueblo veía a la gente bailar en las calles, enfrente de los centros comerciales o en los supermercados, y yo quería bailar eso, y buscando y buscando di con todo lo que es la cultura, todo lo que trae consigo: música, *graffiti*, baile. Yo soy de Yecla, un pueblo de Murcia, que allí también bailamos unos pocos, hasta que me vine aquí a estudiar y quise seguir bailando con la gente de aquí. Yo llevo bailando 6 años, casi 7. Todo empezó cuando yo tenía 18 años, actualmente tengo 28. Decidí pertenecer a esta cultura por todo lo que traía la cultura en sí. Todo es una motivación, una actitud de vida, todo se transmitía a canalizar en ese momento lo que tenías. Era una cultura que era muy afín a mí y era lo que más me permitía expresar cómo me sentía, tanto en estado de ánimo y todo lo que está alrededor de ella, la gente que conoces y todo eso. Yo desde pequeño me gustaba todo lo que era este baile, y al ser una familia humilde y tal, esto tiene sus orígenes en la gente que era humilde y no tenía medios

para hacer otra cosa, y yo me considero que no tenía tampoco dinero para hacer otros hobbies que implicasen mucho dinero, entonces yo con unas zapatillas, una chaqueta y poco más, salía a la calle a bailar.

I: ¿Actualmente estás en alguna crew?

J.C.: Bailo con gente, pero no estoy con ninguna *crew*, yo he sido siempre un poco independiente, y como he sido muy crítico conmigo nunca he querido meterme en una *crew* hasta que estuviera bien.

I: ¿Cómo empezaste a bailar?

J.C.: Yo empecé siguiendo vídeos de internet. La información estaba bastante censurada, la gente era muy suya y no te enseñaba, así como así, tampoco querían perder el tiempo con una persona que empezaba y no veía actitud, porque este baile yo lo veo uno de los más difíciles y al principio las cosas no salen tan rápido como la gente espera. Entonces yo empecé con los vídeos y después quería que me enseñara alguien bien, así que entré en una escuela aquí en Alicante y después conocí a toda la gente del mundillo y empecé a bailar con ellos en la calle.

I: ¿Quiénes son tus referentes dancísticos?

J.C.: En EE.UU todo empezó con una *crew* que se llama Skill Methodz *Bboy* Luigi, *Bboy* Meno, Technics... En España yo diría que no tengo un referente, no quiero tenerlo porque la gente tiende a decir que “éste ha copiado a éste”, entonces siempre he querido tirar para afuera, más que nada por coger otras cosas que son de fuera, porque me gustan más.

I: De los cuatro elementos que tiene el *breakdance*, ¿cuáles son los que más te definen?

J.C.: *Footwork* y *top rock*. El *power* sí, pero lo tengo ahí como tarea pendiente.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

J.C.: Para mi tiene una base, unos orígenes, y por supuesto no pueden pasar desapercibidos. Entonces una vez tienes la base, como cualquier baile, a partir de ahí puedes empezar a ser más creativo. Tú puedes traer pasos de otras danzas y moldearlos y adecuarlos a tu forma de baile, porque eso a la larga es lo que te va a definir a ti como bailarín.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

J.C.: Música *Hip Hop* y lo que últimamente se pincha en los campeonatos. Depende de lo que te apetezca escuchar. Si te apetece escuchar algo más *funky*, o algo más puro, más *Hip Hop*, un grupo de los 80 que nació en el Bronx.

I: ¿Compites tú solo?

J.C.: Depende. Hay campeonatos por parejas, individual, pero siempre mola salir con gente, con tu círculo.

I: ¿Tú notas que te respetan?

J.C.: Depende de los círculos, ya te digo. Depende de por dónde te muevas. La gente te respeta conforme bailas, eso a mí me parece negativo. Siempre nos motivamos, nos conocemos o no, nos saludamos de una manera muy cercana, y nos motivamos a bailar, siempre nos damos palabras de ánimo. No me he considerado excesivamente respetado, pero no me he considerado no respetado.

I: ¿Para ti qué es lo más importante en el *breakdance*?

J.C.: Saber siempre lo que estás haciendo y lo que quieres hacer, lo que quieres llegar a conseguir. Yo pienso que en todo momento tienes que ser consciente de cómo te mueves, qué estás sintiendo, qué quieres transmitir, tanto internamente como exteriormente. Y por supuesto a dónde quieres llegar con todo lo que estés haciendo.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

J.C.: Yo creo que eso era más hace unos años. Lo que se quería era sacar a toda la gente de la calle de todas las peleas callejeras, se quería que la gente hiciera otra cosa y sentirse más como una familia, que invirtiera el tiempo bailando, haciendo graffitis y todo eso. Yo no quiero reivindicar nada en el baile.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

J.C.: Cada persona tiene sus herramientas para canalizar sus sentimientos. Para mí, si me siento estresado o frustrado con el dinero o lo que sea, yo recurro al baile, es mi herramienta para soltar todo lo que llevo. Sí es cierto que los medios en los que se baila a veces son más precarios, no siempre tienes una sala para ti solo, no tienes facilidades para poder bailar como te gustaría.

I: ¿Dónde bailáis?

J.C.: En Alicante solemos bailar en Pacheco, la Explanada, el skate park. Nunca nos han echado de allí ni hemos tenido que pedir permiso para bailar en esos espacios, que yo sepa.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

J.C.: Me gustaría, pero no.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

J.C.: Está muy bien para la gente que quiere ganarse la vida así, para impulsarse y acceder a este tipo de plataformas para tener más medios con lo que poder llegar a lo que quieren hacer. Sí es cierto que para mí todo esto desvirtúa un poco todo lo que es en sí ciertos bailes, yo estoy en contra de poner muy de moda algo, no sé cómo decirlo.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o la merma?

J.C.: Yo diría que sí. Bueno, es que depende, porque hay gente que baila, pero lo hace de forma pasajera, luego se lo deja porque no es lo suyo.

I: ¿Qué opinas de que el *breaking* llegue a los Juegos Olímpicos?

J.C.: La verdad es que no me había planteado esto. Yo considero que acrobacias tiene bastantes, pero yo creo que cada cosa tiene su sitio, y yo no lo veo como un deporte olímpico, la verdad.

I: ¿Tienes tatuajes?

J.C.: Sí. Tengo un tatuaje chiquitillo y está relacionado con lo que es la cultura, para mí significa una forma de expresarme. Son folios con un tintero y una pluma, y como si hubiera algo escrito en ellos. No me gusta mostrarlo cuando bailo. Me lo hice pensando en la música en general.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

J.C.: Expresión, capacidad de expresarte, cómo te sientes, mostrar tu estado de ánimo y canalizar todo a través del baile.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°46 (8 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Karol. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

C: Mi nombre completo es Carolina Galindo y mi nombre artístico Misty-k.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

C: Actualmente estoy dando clases, llevo muchos años dando clases, sobre todo de *Hip Hop* y de *house*. Estoy organizando también un evento que se llama *Al ritme del carrer*, estoy dentro del colectivo que lo organiza, y la idea es promover el arte urbano, crear conexiones entre las personas de una manera natural y que la gente aprenda practicando,

y crear interculturalidad, romper las barreras de generación, clase, edad, cultura, y que todo el mundo se junte aprendiendo danza urbana en la calle. Por otro lado, estoy estudiando antropología también.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

C: Es un poco delicado. Yo creo que he aportado cosas a la cultura del *Hip Hop* en España, como la cultura *Hip Hop* me ha aportado cosas. Pero como el origen que hubo en EE.UU, en España no tuvo las mismas bases. Se aprende mucho más desde la forma, que no desde el contenido y desde el motivo, y de alguna manera yo he conectado bastante con los valores iniciales y eso me inspira para generar cosas, tanto sean mis clases como los eventos que hago. No me considero parte de la cultura *Hip Hop*, como sólo soy *Hip Hop*, pero sí que formo parte un poco del colectivo.

I: ¿Qué estilo dancístico practicas?

C: Ahora sobre todo *Hip Hop* y *house*. En el origen se llamaba *freestyle Hip Hop*, porque en el momento que la música cambió en los 80-90, la gente empezó con un movimiento nuevo que la gente cogió como que ya se bailaba anteriormente, hicieron como una mezcla de todo, no había una *foundation* muy clara, es decir, surge una música nueva y cada uno pone todo lo que tenía de antes, entonces le llamaron *freestyle Hip Hop* porque ya había una cultura que se llamaba *Hip Hop*, una comunidad que se identificaba bajo ese nombre y ya tenían como un recorrido de movimiento y todo se mezclaba de manera libre. Al final, como el nombre *freestyle Hip Hop* es muy largo al final se llama *Hip Hop* por hacerlo más fácil, teniendo en cuenta que el *Hip Hop* es una cultura, que no es un baile.

I: ¿La danza *hype* la reconoces?

C: No existe como danza, *hype* es un término que se utilizaba en las fiestas y cuando alguien salía al corro le decían “*give me your hype*”, era como ponerle la energía a tope. Era un término que se utilizaba mucho en la comunidad. En París, que fueron los primeros que empezaron a hacer este estilo, le llamaron *hype* por confusión, porque era el término que escuchaban, que lo relacionaban mucho con la música *new jack swing*, que es una música que no es *Hip Hop*, pero tiene mucho que ver con la comunidad *Hip Hop*, que algunos de la comunidad *Hip Hop* hacen esta música, que es mucho más comercial, con voces cantadas y sí que existe un bailarín que era de la comunidad *Hip Hop* que empieza a bailar en los videoclips y que hace un poco de coreógrafo, pero sería la parte como comercial, y transforma un poco lo que estaban bailando en algo más comercial. Entonces esto llega a Francia a través de los vídeos y la gente lo llama *hype*, al movimiento.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en España?

C: Ahora mismo está creciendo bastante, y mucha curiosidad por aprender bien, por entender la cultura. Así como en otros países he visto mucha velocidad, que la gente enseguida quiere competiciones y resultados, en España también ocurre eso, porque es algo que creo que generacional también, pero de alguna manera veo que la gente tiene inquietud, que tiene ganas de aprender las bases, los fundamentos, y creo que está en un buen momento, al menos la gente que yo me encuentro.

I: ¿Formas parte de alguna *crew*?

C: Sí, más o menos. Tengo una *crew* Resistance que son casi todos del Monzón, de Huesca y de Zaragoza, entonces los veo bastante poco, pero considero que son como mi familia, porque me costó encontrar gente que pensara como yo en el baile y ellos fueron los primeros que me acogieron. Ahora estoy con un grupo nuevo de *house*, que podemos decir que es una *crew* que está en proceso, se llama Influye.

I: ¿Cómo conociste el dancehall?

C: En los años 2005 empecé a salir con Myrtho Coleta, un *Dj* de música *reggae*, me introdujo en los colectivos y las fiestas de la cultura en España. Él bailaba, pero no conocía con exactitud el nombre de los pasos, sabía la cultura y bailaba bien. Luego visioné un tutorial de Ding Dong y fui a estudiarlo a Londres. En 2006 empecé a dar clases de dancehall en la academia 'Así se baila'.

I: ¿En qué difieres del resto de practicantes de estilos urbanos, para que tú sientas que piensas de forma distinta?

C: Ahora hay más gente que igual piensa como yo, o más parecido, pero en la época que yo estaba bailando, casi todo el mundo hacía coreografía, nadie hacía *freestyle*, lo enfocaban a lo comercial, a la competición. Yo estaba buscando los fundamentos, las bases, y no las encontraba. Los de *Resistance* son gente que buscan indagar en la historia, saber de dónde vienen las cosas, y primero les importa la persona y no el bailarín, da igual si bailas bien o dejas de bailar, pero si eres una persona que piensa en el bien común pues a ellos les va bien. Primero la persona, después el bailarín, y esto en la danza me ha costado encontrarlo. Cada vez veo más gente así, pero antes no los encontraba.

I: ¿Qué piensas de las competiciones?

C: Tienen su parte positiva y su parte negativa. La parte positiva es que es un encuentro de gente, entonces cuando la gente se encuentra se une, tienen experiencias juntos y cada vez el colectivo está más fuerte y más unido. Por otro lado, condiciona en que la gente cuando practica enfocando su baile a la competición, entonces aparta cosas de su práctica

que tienen que ver con algo más profundo. El proceso de creación del baile personal de cada uno, pues está invertido, es más de fuera para adentro, de hacer lo que a la gente le gusta y no lo que a mí me gusta.

I: ¿Tú bailas para que te miren o para ti misma?

C: Creo que bailo más para mí misma, de hecho, hubo un tiempo que hasta me daba vergüenza que me miraran, cuando era más joven no me atrevía a bailar delante de la gente. Bailo para mí y para afrontar estos miedos de atreverme a que me miren, incluso poder bailar para que me miren, sin tener miedo de ellos.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

C: Para mí la esencia de la danza urbana es la improvisación, nace de la improvisación, después tú puedes crear coreografías si quieres, pero nace de la improvisación.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

C: Música *rap*, *Hip Hop*, *house* de diferentes variantes.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

C: Más que de reivindicar, de transgredir y de expresar, puede ser reivindicativo o no. Lo que quiero expresar depende del momento. El *Hip Hop* me conecta con algo más que con una actitud de exponerme, de ocupar mi espacio, empoderar mi forma de hacer o de sentir. Y el *house* es un poco al revés, me lleva a conectar con el entorno y a unirme al entorno, a sentirme parte de todo, bailar desde otro lugar, mucho más fluido, mucho más interno. Me identifico más con el *house*, porque es más alegre...yo soy más de colectividad, todos juntos, pero el *Hip Hop* fue con lo que empecé y es como si fuera mi primer amor, no lo puedo dejar.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

C: A mí no me ha afectado. No trabajo por dinero, trabajo porque me gusta lo que hago, entonces el dinero es una consecuencia, no es un fin. A mí creo que me va mejor ahora en crisis, que antes que no había crisis.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

C: Sí. Estoy dando clases, hago de juez en algunos eventos, pero pocos, porque no me gusta mucho el tema de la competición, organizo eventos. Sobre todo, clases.

I: Enhorabuena por tu pase a París, ¿cómo lo viviste?

C: Esta competición la primera vez que la visité creo que fue 2006, con unos amigos organizamos la pre selección española en 2007. En esa época, como no había nada, y era la única oportunidad de bailar *freestyle* en algún sitio, y crear un encuentro de personas para bailar, pues era una oportunidad que yo veía interesante. Pero con el tiempo me fui desmotivando y lo dejé. Llevaba dos años que no hacía ninguna competición de estas, y como este año lo organizaban unos amigos de Bilbao, me animaron a ir y fuimos sin prepararnos, no íbamos con ninguna intención de ganar ni de broma. Al final ganamos, porque somos muy parecidos en ese aspecto, nos alimentamos del entorno, y había un entorno muy agradable, la gente nos apoyó mucho, no solo a nosotros sino a todos, había mucha alegría, muchas ganas de bailar, de compartir, el espacio era muy bonito, cercano, se cuidaron muchos detalles, hubo un trabajo más social, que no comercial, y eso se notó y yo creo que ganamos más por eso. Sin embargo, en París fue al revés, cuando fuimos a París fuimos con la mentalidad de lo que nos había pasado en Bilbao, y cuando salimos a competir en el círculo, nos pasó algo súper extraño, como si no encontráramos la energía para bailar. No sentí tampoco mucha competitividad, sí que la gente va muy preparada, con cosas que saben que funcionan y con un trabajo de meses, que se nota, pero no hay mala actitud entre los bailarines. Fue una sensación de que no somos muy conscientes de lo que nos afecta la opinión externa, y ellos como que fueron ganándose la aprobación de la gente en cada salida, y hubo un momento que había mucho peso sobre nosotros, nadie apostaba por nosotros, ellos venían con mucho trabajo preparado, con coreografías, trucos, entonces la gente grita y se inclina hacia un lado u otro, y eso influye. Contemplé algo que no había sido consciente antes, que la batalla me parece mucho más espiritual de lo que había pensado, porque al final tiene que ver con cómo gestionas la energía del entorno, pero yo no me lo esperaba que me iba a afectar así, porque iba segura, iba tranquila, no tenía expectativas de ganar o perder, solo quería disfrutar de la experiencia y no la pude disfrutar, fue algo extraño.

I: ¿En Barcelona, en las batallas sentís el calor de las *crews* de vuestra ciudad, o por el contrario hay más rivalidad con las *crews* de vuestra ciudad y os apoyan más las *crews* ajenas?

C: Aquí lo de la *crew* es un poco relativo, porque hay gente que pertenece a varias *crews*, con lo cual son muy flexibles las *crews*, no son herméticas. No hay tanta rivalidad. Hubo un tiempo que sí que había, ahora se está disolviendo esto, pero sí que ha habido con la gente de la calle y la gente de la escuela, ahí ha habido una rivalidad, pero cada vez más

la gente de la escuela está bailando *freestyle* también, y la gente del *freestyle* está dando clase, entonces empieza a entrar en la escuela y coincidiendo con otra gente que igual no hubiera hablado nunca con ellos.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

C: Lo veo superficial, muestran una parte superficial y muchas veces con terminologías erróneas, eso produce una cosa positiva que es que la gente tiene ganas de bailar, eso lo notamos mucho cuando empezó *Fama*, que hubo un *boom* en las escuelas y a raíz de ahí se abrieron muchísimas escuelas de danza urbana, que hasta entonces había muy poquitas, pero por otro lado es la desinformación que hay, que ahí yo veo más la responsabilidad de las escuelas de educar a los alumnos que no han cogido.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

C: Sí y no. Es un producto de consumo, pero sinceramente montar una escuela no te hace rico, todo el mundo que tiene una escuela de danza, en su inicio tiene las ganas de dar una oportunidad que esa persona no tuvo. Entonces no lo hace desde el punto comercial, lo que pasa es que después la vida diaria del sistema capitalista que estamos, te obliga a llevarlo de una manera o de otra y al final sí que genera este producto de consumo, para poder subsistir.

I: ¿Qué opinas de la creación de una federación de *Hip Hop*?

C: Esto lo hemos hablado bastantes veces, de hacer algo así, de hecho, hay algún proyecto. Depende de en manos de quien caiga y de los intereses de las personas. Si hay unos intereses por el bien de la comunidad, el bien de la cultura y la información, estaría bien, nos haría más fuerte y podríamos tener más posibilidades de que los proyectos que tenemos sean más valorados y mejor vistos, y tengan subvenciones. Pero claro según en las manos de quien caiga puede ser todo lo contrario.

I: ¿Tienes tatuajes?

C: No. Piercings llevé, pero hace años.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

C: Significa muchas cosas, una es social, comunicación, expresión libre, búsqueda de conocimiento, empoderamiento de la persona para formar parte de un colectivo más grande, forma de vida, aprendizaje de uno mismo y que a través de eso, aporta herramientas e inquietudes para la vida.

I: Carol, llevas muchos años viviendo en la escena de la danza urbana, ¿Quiénes fueron los primeros bailarines en España, a parte de tí?

C: En los años 2005 empecé a salir con Myrtho Coleta, un *Dj* de música reggae, me introdujo en los colectivos y las fiestas de la cultura en España. Él bailaba, pero no conocía con exactitud el nombre de los pasos, sabía la cultura y bailaba bien. Luego visioné un tutorial de Ding Dong y fui a estudiar a Londres. En 2006 empecé a dar clases de *dancehall* en la academia *Así se baila*. En *dancehall* estaban las “Bundem” en 2006-2007. En *popping* Jabba, Renco, Joem Mata, Julio y Flex (en la Calle) no se si son pioneros creo que hay aún otra generación previa. Y tengo otro nombre que dicen que fue el primer o de los primeros robots de España, Antonio Rico. Luego había dos chicas una de llamaba Lulú que murió y la otra es Isabel Giménez que es la mujer que ha abierto el centro de *Art district*. Y Enrique Etuba que aún sigue bailando en las ramblas. Los primeros en crear una escuela de danzas urbanas fueron Fidel Buika e Irene Pallarés, con el Grupo Black Swing, e introdujeron la danza urbana en una fórmula “fitness”, en las escuelas de Formación *ORTHOS* y *ANEF* en los años 90. La siguiente generación que introducen estilos *funk*, pero alumnos de Fidel e Irene en los años 2000: Sarah Coral (prima de Irene bailando *danza comercial*), Kanga Valls (Juan Carles Valls) y Héctor Lechón (que también es *Dj*). En esta generación entro yo con el Hip Hop freestyle. Alumnos de estos últimos y componentes de sus grupos: De Kanga (de la compañía Estilo) salen los ahora “Brodas” con Pol y Lluç Fruitos, Clara y Berta Pons. Estaban en la escuela de danza de Ana Sánchez *Escuela de Varium*. De Héctor emergen bailarines como Guille Vidal- Ribas y Frank Da Costa. A ambos los relaciono con Héctor, pero no sé si empiezan realmente con el o no. Aparece en escena Philippe Periacarpin conocido como Boogie P., también Hamza hacia 2007. Hamza nunca dio muchas clases, pero fue importante en referencia a la siguiente generación: formó en la calle a gente como Adnan, Walid, Carlos Sacotto. Los descendientes de Boogie, en *popping*, fueron: Fares, Silver Funk, Jason, Carlos Sacotto... todo el que baila *popping* en Macba ha pasado por Boogie.

Las escuelas de Irene: la primera situada en el barrio de Orthos se llamaba “Urban Dance School” y luego está la situada en Sants “Urban dance Factory”. Adam Pérez, profesor de *popping*, empieza autodidacta, había sido alumno mío y de Kanga pero no en *popping*. En 2001 se junta con su amigo Karlos Serratosa para entrenar y después conoce a Flex que le aclara los conceptos.

Muchos profes de escuela aprendieron con Flex en la sala de entreno de los *bboys* en Les Corts. Está Rudy, también de Lunaticks, que aunque empieza con el *break* bailó *popping*

y *locking* también antes de que se empezara en las escuelas. En *locking* está Wendy Lock y Shredder. En la escuela de Ana Sánchez empezamos a impartir *house* con Max y con Rocio Baena aka Madame Machine, pero luego continué con Benoit, que era de Lyon, y volvió a Lyon. También aparecieron a partir del 2007 en *House* Hamza y LittleMilk. El *waacking* con Dana Coppola (al que se refería como “punk”) y mi socia que la había borrado de la mente porque acabamos fatal, Stephanie Belgrave que venía de París y bailaba *popping*, *waacking*, *locking*, *Hip Hop* y *jazz*. Discípula de Dominique Lesdema de París pionero del Jazz rock.

(6 de octubre de 2017)

I: ¿Ante La crisis política y social q hay ahora mismo, la danza urbana se hace más visible en las calles de Cataluña? ¿O las manifestaciones se expresan a través de las palabras en vez de en danza? Es decir.... hay alguna movilización especial en danza urbana o se hacen los eventos tal y como estaban proyectados sin entrar en materia política y/o social? ¿La represión que sufre Cataluña en estos momentos se ha hecho visible en terreno dancístico?

C: A ver, yo de momento no he visto nada de nuevo a nivel de danza. Piensa que a la gente le ha sorprendido mucho esto y están asumiendo todo, pero se vive como una peli. Nosotras, Izaskun y yo, arrancamos una formación el otro día y visto lo que había pasado sacamos el tema y propusimos expresar- Este sábado hay una *jam* que organiza Izaskun y nos vamos a juntar antes para dinamizar algo al respecto. La gente intenta no hablar de estas cosas públicamente, se hace a través de Facebook o entre gente que tiene confianza. El resto del tiempo se guardan las apariencias, la gente intenta usar la danza para evadirse de todo. Entonces esto es algo que nadie quiere vivir, está sucediendo, pero nadie quiere que sea así. El otro día Sacotto puso un comentario en el grupo de training que decía de ir a bailar a compartir que cada uno trajese su bandera, pero la gente no entra en estas cosas mucho creo, es más desde el Facebook.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°47 (8 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Laura. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

L: Laura Maidana, y Maidana es mi nombre artístico.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

L: Yo soy bailarina desde hace muchos años. Empecé en casa, porque soy medio de Argentina medio de Brasil, y mi abuela de pequeña me enseñaba Samba y cosas así en

casa. Primero empecé con el *jazz*, el *contemporáneo*, el *Hip Hop*, hasta que con 16, 17, empecé a saber lo que era el *dancehall* y ahí ya me enamoré, y desde entonces, al principio a esa edad en España no había nada de lo que es baile *dancehall*, porque empezaba a llegar solo la música. Entonces lo que aprendí los primeros años fue sobre todo de ver vídeos en YouTube y de experimentar en las fiestas, saliendo de fiesta y escuchando la música. Y poco a poco nos fuimos juntando la gente en Barcelona que nos gustaba, que compartíamos el mismo interés, y fue un poco autodidacta, porque en esa época en Barcelona solo estaba Karol Galindo que diera unas pequeñas nociones de *dancehall*, pero era muy pobre todo. Fui autodidacta. Conocí a mis amigas con las que tengo el grupo, que ya las conocía de salir de fiesta de *Reggae*, de *dancehall*. Sound System de Barcelona, que hace ya 10 años que están, montó una de las primeras clases oficiales de *dancehall*, trayendo a Suna, que en esa época era la *dancehall queen* de Italia, y esa fue la primera vez que nos juntamos en Barcelona todas las chicas que nos gustaba esto. Nos conocimos y poco después de esto montamos el grupo, que es Bundem Squad, y hemos sido tres casi siempre, que éramos Noe, Laura y yo. Ahora mismo somos Noe y yo, hemos seguido compartiendo esto juntas y haciéndonos un espacio en las fiestas y en el mundo del baile, porque en esa época la gente no apostaba mucho por esto. Y a base de esto y de viajar a Jamaica, que ya hemos ido tres veces, nos hemos ido formando y cada dos meses o así estamos trayendo jamaicanos a dar clases aquí. Ahora ya hace uno 5 años que damos clase, ya tenemos varios grupos consolidados, nos llevamos bien con todo el mundo que baila *dancehall* en Barcelona.

I: ¿Podrías explicarme cómo se refleja esa Jamaica que tú conoces?

L: A decir verdad, el tema de Gaza y Gully, realmente a la gente como nosotras que venimos de fuera y vamos allí, no nos afecta mucho. Es algo que incluso los propios bailarines no se meten mucho, no hay muchos bailarines que clamen ser de Gaza o clamen ser de Gully, quizá hace unos años más, pero ahora mismo no se meten tanto en eso. Eso es un tema más de gente más de gueto o que realmente vive en esa zona y que quizá se mezclan más. Pero si no vives allí realmente la gente se decanta por Kartel o por Mavado, pero no es que lleven sentimiento de Gaza o de Gully como algo tan personal en cuanto a territorial, porque no viven en esas zonas. No es algo en plan definiendo mi territorio porque es Gaza o porque es Gully, porque no viven ahí. Como turista yo no he vivido esa realidad.

I: ¿Hay diferencia en cuanto al estilo dancístico de Mavado o de Kartel?

L: Sí, mucho, yo soy de Kartel 100%. Básicamente son dos vertientes distintas del *dancehall*, Kartel es del gueto, ha nacido y se ha criado en Gaza, es como la voz del gueto. Y Mavado, aunque sea de gueto, no es un “real *badman*”, sino que el tío realmente era barbero antes de cantar. Entonces sí, ha nacido y se ha criado en un gueto, pero no ha vivido de las cosas ilegales, de la droga y tal, como Kartel. Artísticamente Kartel, después de haber estado en Jamaica, tiene una lírica y unas métricas estructurales y musicales que ningún otro artista tiene. Mavado nunca va a llegar a eso, porque no es su estilo, porque Mavado canta, ahora mismo sobre todo, más que entonces. Han cogido dos vertientes bastante distintas. Para mí lo que hace Kartel no lo hace nadie. Lo que hace Mavado está bien, es muy bueno, pero es un estilo muy distinto, es más musical. En cambio, Kartel, si escuchas sus letras y sus canciones, y ves lo trabajada que está la letra, no tiene nada que ver, y eso te lo va a decir cualquier jamaicano.

I: ¿Podrías decirme las diferencias que hay en el *dancehall* entre el estilo masculino y femenino?

L: Lo bueno de ser mujer es que puedes bailar el estilo femenino y el masculino, y si eres hombre solo puedes bailar el estilo masculino. El estilo masculino suele ser *bad man*, de pegar tiros, yo soy el más malo, yo defiendo mi gueto, y el estilo de la mujer es muy de empoderamiento, de yo estoy aquí, mírame, este es mi momento y yo aquí ahora es donde me luzco. Y luego tenemos las canciones que se pueden bailar chico-chica. La mujer cuando suena una canción de *wine* es el momento en que todo el mundo la mira y se luce. El estilo masculino es más agresivo, líricamente es bastante más agresivo. Aunque no quiere decir que la mujer no pueda serlo también. Lo bueno de ser mujer es que las mujeres también bailan el estilo de chico. Un hombre no se va a poner a hacer un *wine* o a mover el culo, no está bien visto, nunca lo va a hacer nadie, y si lo hace le van a llamar de todo y le van a empujar para que salga de allí, y si entonces el tío sigue insistiendo, puede haber problemas. Socialmente no está bien visto, las canciones de chicas son para las chicas.

I: ¿El concepto de *dagging* se interrelaciona con el de *dancehall*?

L: Sí. El *dagging* es de los principios del *dancehall* en la cultura jamaicana, es el momento chico-chica. Los jamaicanos bailan todo lo que hacen, bailan todo lo que ven. Tienen pasos que hablan de cuando llueve, de cuando se lavan los dientes, de cuando van a pegar tiros y de cuando hacen el amor. Cuando suena una canción de *dagging* es un hombre y una mujer representando el acto sexual. Ellos representan todo lo que ven, de

hecho, los pasos los crean así, yo de esto cotidiano que hago pues me invento este paso. El *dagging* está desde el principio, lo que pasa es que antes era un poco menos explícito, y poco a poco con la evolución del baile y de la música se ha ido haciendo un poco más *hardcore* cada vez, hasta que ahora ya se tiran por el suelo. El jamaicano suele ser muy *showman*, les encanta dar la nota, entonces para ellos sencillamente es un momento en que se lo pasan bien, no quiere decir que por hacer *dagging* con un chico, te vayas a ir a la cama con él esa noche, para nada, tú lo haces con una persona que conoces o no, te lo pasas bien un rato y se acabó, o puede que sí, pero no es una obligación. Yo no lo definiría como un estilo dancístico, aunque para ellos lo es, para mi es la realidad que ellos viven, no tienen tapujos en bailar lo que hacen cada día.

I: ¿Me podrías decir en qué se diferencian el *dancehall* y el *twerking*?

L: Yo tengo la suerte de llevarme muy bien con Irie Queen y con Kim Jordan, que para mí son las referentes del *twerk* en España a día de hoy, porque son buenas haciéndolo y se han preocupado de conocer la cultura y de explicarla y de hacer eventos explicando de dónde viene, además también bailan *dancehall*. Los orígenes del *twerking* y el *dancehall* son completamente distintos. A pesar de que ambos vienen de África de hace mil años, por la emigración de los esclavos, el *twerk* se origina en Nueva Orleans en los años 70, y paralelamente el *dancehall* se origina en Jamaica. En EE.UU hay muchísima inmigración jamaicana, de hecho uno de los primeros *Dj's* de *Hip Hop* que hubo en EE.UU era de ascendencia jamaicana, por eso mucha gente dice que el *Hip Hop* al final viene del *dancehall*, aunque la gente que escucha *Hip Hop* no te lo va a decir. *Twerking* significa “muévelo” y es lo que se pinchaba en Nueva Orleans en las discotecas de *Hip Hop* de los años 70, y el *dancehall* viene completamente de un ritmo caribeño, de la evolución de lo que es el reggae de Jamaica. Están tan juntos, que hay mucha influencia de un lado y del otro, pero se han originado de forma paralela, no es que el *dancehall* venga del *twerk*, ni el *twerk* viene del *dancehall*, pero sí que están influenciados, sobre todo el *twerk* se ha influenciado mucho del *dancehall*. Por lo que me han explicado estas chicas que tienen mucho recorrido en esto, el *twerk* no es un estilo de baile, sino que es un movimiento dentro del *Booty Shake*, este es el estilo de baile que engloba todos los movimientos de *Twerk*. *Twerk* es un movimiento único, que es el movimiento de arriba y abajo, y está dentro del *Booty Shake*, que engloba todos los movimientos de culo que se bailan en esa música *Hip Hop*. El *dancehall* tiene muchísima influencia del *macumba*, que es un baile africano de hace mucho tiempo, y tiene muchas cosas en la que utilizas las caderas y el culo, pero no tiene nada que ver ni la música ni el tipo de movimiento. Pero sí que se

pueden haber influenciado, tanto uno como del otro, pero tienen un origen distinto y paralelo, además de que la música no tiene nada que ver tampoco.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop* o de la cultura jamaicana?

L: Parte de la cultura jamaicana. Empecé con el *Hip Hop* cuando era más pequeña, pero nunca me llegué a meter tanto como en la cultura jamaicana. He viajado a Nueva York, pero no como en Jamaica, que he estado tres veces, a final de año probablemente vuelva a ir, tengo familia ya allí, amigos, hablo el idioma, entonces son me considero del *Hip Hop*, me considero de la cultura jamaicana 100%.

I: ¿Cómo definirías la cultura jamaicana y la cultura *dancehall*?

L: La cultura jamaicana es muy global, es muy extrema, tienes la parte de la calle, que sería *dancehall* y *reggae*, y luego la parte que la gente que baila y que va a Jamaica no ve tanto, que es la parte de la isla más normal, por así decirte. Es una sociedad bastante influenciada por EE.UU y por Occidente, ahora sobre todo que ha llegado internet, y es bastante paradójico todo, porque entre ellos mismos son muy racistas, es decir, el que tenga la piel más clara siempre va a estar mejor considerado que el que tenga la piel más oscura, es un tema que todavía arrastran de la mentalidad esclavista que han sufrido tantos años, entonces es bastante impactante ver que entre ellos mismos se consideran más o menos dependiendo del color de la piel que tengan y dependiendo del estatus social. Luego por otro lado, los veo que es una sociedad que, a pesar de todo lo que llega a Europa, son muy hospitalarios, todo el mundo va a intentar ayudarte, sobre todo si eres mujer, si eres hombre lo tienes un poco más difícil. Es una sociedad que siempre hay una vibración y una energía muy cálida. Aquí es como que todo el mundo va a lo suyo, allí siempre tienen ese calor y esa alegría, aunque no tengan nada. Y luego tienes el *dancehall*, que no es la sociedad jamaicana, es una parte. Ahora con los años se está abriendo un poco más y es diferente. Las familias de dinero no quieren que sus hijos e hijas vayan a las fiestas de *dancehall* y se mezclen, porque no está bien visto, para mucha gente de Jamaica el *dancehall* es un cáncer, es lo que hace que la sociedad esté mal, en parte. Entonces tienes las dos vertientes, la gente que baila *dancehall* y que está en el mundo del *dancehall*, o que no lo baila, pero está metida, te van a decir que es una fuente de dinero, una manera de salir de Jamaica, de poder escapar de eso, de expresarse, de pasárselo bien, de desahogarse, de no agobiarse con la vida. Y luego tienes el otro lado que te dicen que es un cáncer, las líricas que tiene son machistas, violentas, agresivas, retrógradas, homófobas a veces. El *dancehall* en Jamaica es como el fútbol en España, tú tienes dos fiestas por día, de lunes a domingo sin descanso. Tienes a la gente entretenida

con el *dancehall* y las fiestas, y así no me doy cuenta ni me preocupo de lo que el Gobierno está haciendo por el otro lado. Entonces lo llaman un poco como el opio del pueblo.

I: ¿Dónde ensayáis, en academia o en el espacio urbano?

L: Las dos. Tenemos un estudio en el que damos tres o cuatro clases desde hace tiempo, que nos dan mucha facilidad para alquilar la sala, sobre todo en invierno que hace frío, en el Raval. Y luego en Sants tenemos un sitio donde nos reunimos con más bailarines, no solo del *dancehall*, que está como apartado entonces no molestamos a nadie, y la fiesta cada fin de semana.

I: ¿Cómo consideras a tus compañeras de grupo?

L: Nosotras somos una *crew* y es una familia. No es una compañía, no es como lo que la gente entiende aquí por grupo. En Jamaica una *crew* es tu familia, muchos hasta viven juntos, se pasan el día juntos, son hermanos. Aunque tienen muchos problemas de ego, con el tema de yo soy el líder, pero son una familia. Nosotras eso lo hemos vivido desde que empezamos el grupo, somos amigas y compañeras de grupo, y eso a la hora de trabajar también nos ha dado problemas, porque es difícil separar lo personal de lo profesional, de hecho, una de las componentes del grupo se ha ido hace poco porque llevaba muchos años y quería hacer otras cosas, y objetivos distintos al final te acaban separando, pero una *crew* es familia. Nosotras además de la danza hemos hecho muchas entrevistas o talleres con gente del Raval o que tiene pocos medios, para acercar la cultura jamaicana, no solo como baile, sino como cultura, y además con la música sobre todo, con el *reggae*. Al final te vas juntando la gente que le gusta lo mismo que a ti y al final lo acabas haciendo todo juntos.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en España?

L: Del resto de Comunidades no sé mucho. De Madrid un poco sí, porque mi madre vive en Madrid y voy bastante. Pero lo que veo en Barcelona es que hay una muy buena escena de danza urbana, no solo del *dancehall*, sino del *Hip Hop*, del *house*, del *popping*, veo muchos bailarines que de verdad se lo trabajan y muy buenos. Veo una cultura urbana muy arraigada en Barcelona, cada vez más, muy activa a todos los niveles, no solo el *Dancehall*.

I: ¿Puedes decirme quiénes son tus referentes dancísticos?

L: No son españoles, son jamaicanos todos, porque yo cuando empecé a bailar la única persona que conocía que bailaba *dancehall* era Karol Galindo, pero ella no siguió mucho con el *dancehall* y al final con lo que yo empecé a bailar *dancehall* en esa época pues

eran Reves Clavers, Timeless Dancers... eran *crews* que estaban en esa época. Ahora algunos de ellos siguen.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

L: Eso es opinión personal mía, lo que para mí define un buen bailarín es el arte de la improvisación, aprender a trabajar con tu cuerpo de manera fluida con la música, sin que haya una previa elaboración. Sí que es muy valorable saber ser un buen coreógrafo, porque te puede sacar mucho trabajo y también te enseña hasta qué nivel eres capaz de entender la música. Pero al fin y al cabo para mí es que te pongan música... y baila. Si una persona sabe hacer coreografías, pero no sabe improvisar, yo nunca le tendré la misma validez que si una persona sabe hacer las dos cosas. O una persona que sabe improvisar, pero no sabe hacer una coreografía, le tendré más validez a esa. Nosotras trabajamos desde el punto de vista mucho más de improvisación que de coreografía, está bien tenerlo, pero no es lo primordial.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

L: Dancehall básicamente, y algunos remixes, a veces algo de *Hip Hop*, algo de *reggaeton*, algo de salsa, mezclado siempre con *dancehall*. La raíz *dancehall* 100%.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

L: En parte sí. Sobre todo, cuando llevas un tiempo dando clase, nosotras el grueso de alumnos más grande que tenemos es en el Raval, entonces es un centro cívico en el que las chicas que vienen, la mayoría no ha bailado nunca, ahora ya tenemos un grupo o dos que ya se han consolidado, pero cada trimestre nos llega chicas que no han bailado nunca. Entonces sí que lo utilizamos como una manera de reivindicar el poder femenino, sobre todo en una sociedad tan patriarcal como en la que vivimos. Yo me he dado cuenta al darles clases a estas chicas, al principio tienen una energía muy masculina, como que se tienen que poner una armadura masculina para poder acceder a las igualdades, socialmente hablando. Son unas cuantas barreras que hemos tenido que tirar abajo, que porque seas mujer, te sientas mujer y actúes como una mujer, no te hace menos que un hombre, pero esta sociedad te empuja a creer que si eres mujer y te comportas como una mujer, eres débil. Por eso hay esa energía masculina en tantas mujeres, indirectamente te han obligado a que te pongas eso encima para poder competir en igualdad. Lo vemos, que cuando enseñamos el estilo de chica, no se miran al espejo, les cuesta, o no se sienten cómodas con su cuerpo, porque quizá no cumplen con los parámetros que la sociedad te

dice que debes de cumplir. Eso es lo que nos encanta del *dancehall*, que da igual si eres gruesa o delgada, lo puedes bailar igual, no tiene un parámetro, cualquiera lo puede bailar y es capaz de conseguirlo. Entonces socialmente reivindicamos mucho el poder de la mujer, de decir nosotras aquí estamos y podemos hacer lo que nos dé la gana, y no tenemos que estar cohibiéndonos de nada, ni avergonzándonos por bailar esto, ni porque muevas el culo vas a ser una guarra, ni por vestir de esta manera yo me merezco que un tío me babea, etc. Esto lo hemos trabajado mucho y lo seguimos trabajando mucho.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

L: La verdad que en cuanto al *dancehall* no mucho, quizá lo englobaría más en un tema de danza en general, y de arte, sí que veo que afecta, el bailarín no está valorado en absoluto, en España no se valora el arte en general. Es una lucha continua. Hay mucha gente que acepta bolos sin cobrar, mi grupo no, hay que hacerse respetar.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

L: Sobrevivimos con esto. Se puede, pero como nosotras estamos yendo a Jamaica cada año, hemos tenido que buscar otros ingresos, para poder estar cada año allí. Si no tuviéramos la necesidad de ir cada año a Jamaica sí, podríamos vivir solo de las clases, pero como para nosotras es una prioridad el hecho de estar viajando y reciclándonos cada año y cada vez aprender más, es difícil que solo con las clases podamos cubrir un viaje así, que solemos quedarnos mínimo dos meses.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

L: Lo veo un circo todo. Hay gente que opina que si quieres vivir de esto, tienes que estar abierto a cualquier cosa y venderte a cualquier precio, y hay otra gente que no nos renta el hecho de ir a bailar a un sitio, entrar en un juego del que tienes que tragarte muchas cosas, que a mí personalmente me costaría, por mi manera de ser, porque ellos no entienden hasta qué punto es importante para ti y es una pasión, ellos lo ven como una tontería y un circo, y así te tratan, se ríen de ti. Esto lo sé porque tengo gente que ha ido a estos programas. No es algo serio, no te tienen respeto, lo único que quieren es dinero y audiencia, y lo van a conseguir de la manera que sea. Si me lo ofrecieran el día de mañana y me llamaran de la tele para hacer un show, me lo tendría que pensar, porque tendría que pasar por unos aros que yo no sé si estoy dispuesta a pasar, porque no me

apetece que se rían de mí. Y, por otro lado, sería una manera de llegar a mucha gente que seguro que no nos conoce, y eso significa muchos más alumnos, mucha más entrada de dinero, mucho más trabajo, etc. Entonces es un dilema bastante delicado, pero sí que creo que la tele en general nunca va a sacar nada real, van a sacar solo lo que a ellos les interese para poder sacar dinero y tener audiencia.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

L: Sí, creo que cada vez más. Es una moda que está llegando a mucha gente, sobre todo con el tema de las redes sociales, está muy de moda ahora ser bailarín, en general. Esto favorece a la danza urbana en el sentido de que hay más gente en las escuelas y hay más alumnos, y luego tienes el otro punto en que quizás en vez de aprenderse de una forma un poco más real, se vuelve un circo, se aprende de la manera equivocada, se confunden los valores, es muy difícil transmitir bien según qué tipo de baile, si no tienes una buena raíz culturalmente hablando sobre ese baile, solo eres un mono que imita cosas. Hay chicas que simplemente por el hecho de que les gusta mover el culo, han llegado a entrar en alguna escuela y aficionarse al baile y de verdad aprender a bailar y querer hacerlo bien, y luego tienes otras chicas y chicos que solo se quieren dejar ver y lucirse.

I: ¿Qué opinas de la federación del Hip Hop?

L: Yo creo que es difícil, en el sentido de cuando quieres hacer una cosa tan profesional y llegar a ese nivel, lo veo difícil porque quién sería el encargado de federarlo, qué bailarín o qué entidad serían los encargados de decir cuáles son los parámetros. Habría mucho caos. Supongo que a nivel de trabajo y de seriedad sería un puntazo bueno, supongo que abriría puertas a un mercado laboral o quizá unas ayudas para ese tipo de baile, pero por otro lado lo veo peligroso, en el sentido de saber quién sería el encargado.

I: ¿Tienes tatuajes?

L: Sí, tengo dos. Los dos son de luz. El primero es un sol, que me lo hice cuando era muy pequeña, porque yo soy argentina y el sol está en la bandera de Argentina. Y luego tengo un rayo en la muñeca, que lo tenemos junto con mis otras dos compañeras de grupo, que mi *crew* se llama Bundem Squad, que significa “quémalos”, y como la llama está muy vista, pues qué otra cosa hay que pueda quemar y sea potente, pues el rayo, y nos identifica mucho, porque somos chicas bastante guerreras y no nos callamos mucho, para bien y para mal, eso nos ha cerrado y abierto puertas siempre.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°48 (8 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Nieves. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

N: Me llamo Nieves García Cabrero y me suelen llamar Snows o Nieves Rock.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

N: Hace como 10 años empecé a bailar. Ya bailaba cualquier estilo antes, estaba dentro de la cultura *Hip Hop* porque pintaba graffiti, y cuando vi que se bailaba también en el *Hip Hop*, pues me interesé muchísimo, y desde entonces que practico *break*. De las cuatro modalidades que hay, lo que más me gusta practicar es el *footwork* y el *top rock*, pero sí que es verdad que cada día intento practicar otras cosas que carezco, pero es lo que más me gusta por su sintonía con la música.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

N: Por amigos. Yo pintaba graffiti con un amigo, en clase había mucha gente que pintaba graffiti, y alguna tarde me iba con ellos por las tardes a pintar graffiti por ahí. Y un amigo mío me comentó que su hermano conocía a alguien que bailaba, entonces busqué en internet lo que antes era el *fotolog*, y le pregunté si bailaban de verdad y me dijeron que sí, en Alicante. Y un día busqué por todo Alicante y encontré que estaban en el Ayuntamiento y me acerqué y les dije que quería aprender a hacer eso. Me dijeron que calentara y empezaríamos, y me enseñaron el primer paso. Continué yendo, conseguí su contacto y quedábamos y bajábamos. Perteneczo a una *crew* de Murcia, pero siempre me muevo con Infamous Rockers, de hecho, las dos personas que estaban aquel día que empecé eran Mario y Dani, siempre han sido los que más me han guiado al principio sobre todo.

I: ¿Por qué decidiste pertenecer a esta cultura?

N: Desde pequeña, porque yo empecé con 14 años o 13. Me llamó siempre mucho la atención la música de *rap*, por la letra, a parte siempre he tenido mucha curiosidad de escribir, me parecía que las letras eran más sofisticadas que las de *reggaeton* por ejemplo que era lo de mi época, que no me gustaba nada el mensaje. Y de ahí conocí la cultura, iba muchísimo más con mis ideales y mi personalidad, que era un poco de rebelión, pero al mismo tiempo como esperanza para poder cambiar las cosas, o quizá una visión y una perspectiva distinta de la sociedad, miraba las cosas reales y al mismo tiempo aportaba soluciones, y de una manera se expresaba, no había que callárselo todo, tampoco quejarse, pero por lo menos dejarlo en la mesa y que la gente pudiera reflexionar sobre lo que pasaba. Y todo eso me llevó a querer estar dentro, porque toda la gente que conocía tenía ese mismo ideal de querer expresarse, tanto artísticamente como políticamente, y todo lo

que se expresaba me parecía correcto y respetable, y que además sintonizaba con lo que yo pensaba también, aun siendo pequeña, pero ya lo sentía así.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

N: Comunidad Valenciana sinceramente pienso más Alicante y Valencia, porque Castellón no conozco nada. Valencia sé que hay mucho nivel y Alicante hay mucho movimiento también, lo que pasa es que siento que se está comercializando, en el sentido de que todo lo que conozco de danza urbana que no sea *break*, está impartido en academias, y quizá las ideas que se otorgan están muy fuera de lo que es la cultura *Hip Hop*, sino más bien voy a una academia donde pago mensualmente, me dan equis horas y no me intereso más de lo que hay en la cultura, por ejemplo *graffiti* o la música en sí, veo poca gente que se interesa en buscar por ellos mismo la música, y ver el origen de por qué este paso se llama así. Y esas cosas las veo de falta de cultura, al fin y al cabo, falta saber el motivo de por qué las cosas, por curiosidad personal, y eso es porque te dan la información ya hecha, así que para qué vas a investigar por ti mismo. Y a nivel de España sí que sé que hay un poco más de cultura y tal, pero sigue siendo del mismo calibre, porque los concursos que hay nacionales de *Hip Hop* pues son grupos de academias que llevan coreografías que se las ha hecho el profesor, y ya está.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

N: Es distinto decir danza urbana que *break*, yo sé que en las danzas urbanas se lleva mucho más la coreografía, aunque en mi opinión, me gustaría que cualquier danza urbana fuese más improvisada. No puedes establecer una misma coreografía con distintas músicas, porque si te viene una canción donde te habla de uno que se lo está pasando bien a otro que le ha dejado su amor, pues no te está transmitiendo los mismos sentimientos, sin embargo, si tú estás bailando lo mismo, al fin y al cabo, para mi no estás transmitiendo ni expresando lo que la música te está pidiendo. Entonces yo defiendo más la improvisación, aunque sé que está bastante aceptada la coreografía y de hecho hay bailes que sólo trabajan con coreografía.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

N: Sí, pero más bien una expresión personal. No en el sentido de estar en contra del sistema, que igual en su época nacería así, pero ahora mismo pues no. Más que eso es como una recreación para poder disfrutar con tu propio cuerpo y conocerte a ti un poco

más, pero no creo que sea más allá de, pues eso, como entiendo que todo el mundo es libre, no pienso que haya alguien que mediante esto pueda ser más libre. Con mi danza expreso lo que me transmite la música en ese momento, que suele ser sensación de libertad y quizá sensibilidad a instrumentos que pueden pasar más desapercibidos, entonces quiero expresarme como libre, es un momento que estoy sumergida en mi propio pensamiento, me sumerjo en la música y lo que mi cuerpo quiera transmitir con esa música y dentro de mis capacidades y experiencia, pues transmito libertad y diversión.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

N: En el *break* concretamente creo que ha perjudicado en el sentido de que hay menos subvenciones para realizar eventos. El baile forma parte de mi vida, si hay crisis o no. creo que son dos cosas que en mi vida van separadas, tenga o no crisis personal, siempre recurro a esto, luego bailo y vuelvo, y cuando vuelvo pues ya pienso en si me falta dinero o veo las noticias, pero no creo que me perjudique a nivel personal.

I: ¿Cómo casas la danza clásica con la danza urbana?

N: Yo estaba súper enamorada con la danza clásica, porque me sentía muy bien, en el sentido de que tenía el control de lo que siempre tenía que hacer. Incluso cuando más pedían improvisaciones, más nerviosa me ponía porque era a lo que menos estaba acostumbrada. Y cuando descubrí el *break* sentí que todo era improvisación, y ese reto de era mi debilidad y querer que al mismo tiempo era improvisación, pero de la manera que yo quisiera. En la danza clásica era improvisación, pero con tu propia técnica, y tenían que ser siempre los pasos establecidos. Y cuando vi que era improvisación, que se supone que es lo más expresivo que puedas transmitir, al hacerse de forma libre y totalmente original con tu creatividad, era lo que me faltaba en la danza clásica, que lo veía todo más técnico y pautado, que tenía que tener un rol, no podías inventarte demasiadas cosas, mientras que con el otro es ilimitado.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

N: Ahora mismo sí.

I: ¿Qué opinas de la opción de que se lleve el *breakdance* a las Olimpiadas?

N: Depende del respeto con el que se trate. En principio no me gusta, porque creo que es transformar un baile en un deporte, y hay una clara diferencia, por ejemplo, un deporte tiene que estar federado con unas normas, todo muy pautado, y un baile pues no, no

debería haber ese tipo de normas, ni ese juzgar por lo que haces. Tampoco me gusta porque por ejemplo a la hora de juzgarse, aún no está bien claro qué ítems van a utilizar para poder juzgarte, entonces una vez que se sepan los ítems que van a ser más valorados, tengo miedo de que el baile se convierta en bailar solo esos ítems y se pierde todo lo que es la improvisación o tu propia creatividad, porque estás buscando la aceptación y la valoración de otra gente, cuando no debería ser así. Entonces no estoy de acuerdo en principio.

I: ¿Bailas para ti o para que te miren?

N: Yo siempre bailo para mí, sin embargo, pienso que depende de quién me está mirando, quizá me esfuerzo más o me esfuerzo menos. Pero en principio siempre voy a entrenar para mí, pero no tengo ningún problema porque me mire la gente.

I: ¿Qué relación tienes con tu *crew*? ¿Amistad, compañerismo...?

N: Mi caso es distinto porque tengo una *crew* pero ahora mismo tengo un poco de fragilidad con ellos, porque no estoy muy vinculada. Antes sí que éramos muy compañeros y hacíamos bastantes cosas sociales, y ellos continúan haciéndolo, siempre han querido mantener la amistad por encima de todo. Pero ahora mismo no me siento muy vinculada a ellos porque son de Murcia y me he distanciado en algún aspecto y tal, si tengo que hablar de este sentimiento con otra *crew*, sería con Infamous porque siempre he estado con ellos, siempre ha sido más social. Todas las *crews* con las que he estado siempre ha sido más social que solo el aspecto de competir y baile.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

N: Totalmente. En mi opinión, a la cultura la perjudica muchísimo, porque nos vendemos a precios de, vale que cada uno ponga su propio precio al arte de decir voy a hacer este trabajo o no, pero al fin y al cabo es el precio que ellos te están dando y a veces dices que sí, conformándote, porque ellos te dan el precio, el valor a tu arte, y quizá ese arte que tú tienes tenga mucho más valor, pero no tiene precio, porque sigue siendo algo tuyo muy personal y que te lo están vendiendo como para impresionar a los demás, y no es el objetivo de tu baile, que es que valoren la originalidad, la creatividad, la emoción que tú quieras transmitir, y no el impresionismo de dar cuatro volteretas porque es más impactante, pero quizá no es lo que más te llena o lo que quieres expresar. Entonces en mi opinión la perjudica, porque se está dando una imagen de ella que no es la real, la que le corresponde.

I: ¿Tienes tatuajes?

N: Ninguno. Piercings tampoco.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

N: Expresión, libre y música.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°49 (8 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Tibu. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

T: Carlos Maceres y el nombre artístico es Tibu Rock.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

T: Yo empecé muy joven en la cultura *Hip Hop*, a través de un amigo con 11 años. Ya me llegaban los primeros discos de SFDK, Violadores, los típicos, los más famosos y conocidos. Empezamos a escuchar más adelante gente como Picolo, que son de aquí de Alicante, son de los pioneros en España, ellos imitaban mucho el rollo *gangsta* que se llevaba en EE.UU y sí que eran muy de moverse, de hacer fiestas, *jams*, más que conciertos eran conciertos pequeños y se juntaba todo el mundo de aquí. Eso nos pilló a nosotros con 14 años. Ahí fue cuando empecé a conocer el *graffiti*, el *Mc*, el *breaking*. Nosotros en el *breaking* lo intentábamos, nos gustaba, nos llamaba la atención, pero intentábamos un poco todo, nos poníamos a cantar, eso nos duró cosa de un par de años, en plan de que no hacíamos nada, y nos gustaba todo. Una de las veces que fue cuando vi por primera vez a gente que conozco hoy día, los vi bailando en una *jam* que se hizo en el 2005 en San Vicente, y era una *jam* de *Hip Hop* y había un grupo de gente bailando y me llamó la atención, esto es lo que yo quiero hacer pero no es lo que yo hago, y hablé con mi colega a ver si nos poníamos ahí y nos enseñaban, pero la gente tenía mucho nivel y tienes 14 años, estás muy pendiente de lo que pensarán de ti, y por esas no entras ahí a bailar y no conoces. Entonces fui dejándolo de lado todo eso, y ya fue después de una época que tuve bastante chungo, metido en malas compañías, en una vida que no me llevaba a ningún lado, fue cuando rompí con todo y volví a estudiar, y me busqué una distracción para alejarme de tener que estar todo el día en la calle, y fue cuando conocí a un chico de mi grupo. No quería ir a clases, porque me parecía una cosa que se aprende en la calle, pero probé a ver si me gustaba y empecé para aprender un par de movimientos y ya me enganchó. Al poco tiempo estaba compitiendo con ellos, estaba bajando a entrenar todos los días y modifiqué un poquito mi estilo de vida para adaptarlo al *b-boying*. La novia lo pagó mucho, al final lo dejamos, fue un daño colateral, vendí el coche

para comprarme una moto porque era lo que me permitía bajar todos los días a Alicante para no ser un gasto de gasolina demasiado drástico y así con veinte mil cosas. Adapté todo para poder dedicarme a ello. Seguí estudiando, pero no me importaba no sacar un 8 si podía sacar un 5 y bailar todas las tardes 3 horas. Luego empecé a bailar con mi grupo Infamous Rockers y al tiempo de estar viajando con ellos, compitiendo, me metieron en el grupo, y desde entonces hasta hoy han pasado 8 años.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

T: En la Comunidad Valenciana ha habido mucha gente muy buena y con mucho conocimiento, como son Supremos, Special K, son grupos que tienen ya una trayectoria bastante larga. Aquí en Alicante ha habido crews más jóvenes, aquí estaba Beni Rock, que era súper importante, era una *crew* de Benidorm en la que estaba gente que eran casi de lo mejor de España. En Valencia y Alicante ha habido *crews* muy importantes, con mucha información y con gente muy adelantada a su época, lo que pasa es que esto es difícil comer de ello y vivir de ello, y cuando llegas a ciertas edades, la gente, a pesar de que haya sido muy bueno, una de dos, o lo ve como algo para toda la vida, o lo ve como algo que ha hecho de joven porque le apetecía, pero no lo valoran ni le dan la importancia que a lo mejor otras personas le dan. Supremos sí que supieron hacer de ello un negocio, han trabajado en Ibiza, han hecho un montón de shows y cosas, se han hecho bastante famosos, han comercializado bastante bien el baile, sabiendo lo que hacían en todo momento y obteniendo mucha información de la cultura. Aquí en Alicante eso se ha perdido un poco el grupo que había pionero, y grupos antiguos que había, es como que lo hacían, por ejemplo, como Loco 13, que es un *bboy old school* de Alicante, ellos hacían cosas porque veían vídeos, tenían conocimiento, pero en realidad para ellos era como un juego, no tenía el valor que tiene ahora mismo.

I: ¿Puedes decirme tus referentes dancísticos en España?

T: En España hay mucha peña que me mola, pero gente que baile actualmente, está *Bboy Cha* y *Bboy Grazy*, para mí son de los mejores porque son súper completos y gente que está entrenando mucho y tienen mucha “info”, basta con verlos para ver que tienen otro nivel distinto, puedes ver muchos bailarines, pero ellos te lo hacen de otra manera. Hay *bboys* más referentes que a lo mejor ya no están tan arriba, pero que han estado mucho tiempo, por ejemplo, *Bboy Valen*, que era de Vini Rock, que ahora está en Lunatics Crew, una *crew* de Barcelona de mucho nombre y son bastante famosos y tienen mucha “info”,

y *Bboy Pro*, que era de Vini Rock y actualmente no baila, son gente que han sido unos adelantados a su época.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

T: Yo cuando empecé a bailar se me daba muy muy mal bailar, entonces yo como conocí la danza, lo que me decían era que, si no estaba muy seguro, me hiciera pequeños sets, que significa que tengas preparados pequeños conjuntos de movimientos para poder hacerlos en una batalla o en cualquier momento y no te quedes bloqueado. Es más, para alcanzar cierta dificultad, tú tienes que haberlo practicado antes, sino es muy difícil que te salga perfecto. Yo ahora estoy estudiando danza contemporánea en el conservatorio, los profesores de danza clásica dicen que lo que se busca es la excelencia, y para eso tienes que ir preparado “de pe a pa” y todo muy trabajado. Pero por la parte de las danzas urbanas se busca el *freestyle*, que la música sea la que te diga cómo tienes que bailar. Yo a día de hoy lo que busco con mi baile es encontrar mi personalidad bailando, y para ello estoy haciendo mucho *freestyle*, más que nada porque es como lo divertido, porque si lo tienes preparado vas a quedar mejor, se va a ver más bonito, pero al final esto es para ti, si tú no te diviertes bailando es que te has vendido a los demás, estás haciendo algo para gustar a los demás, y no para gustarte a ti.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

T: La libertad de poder dedicarte a algo todos los días que te hace feliz, que te gusta y que no tienes que gastarte nada de dinero para poder hacerlo. Esta gente que vive pensando en lo que hará el fin de semana o en vacaciones, es como que ellos viven esperando el poder ser felices, y yo creo que la felicidad está en poder hacer cada día, aunque sean 3 horas, poder hacer algo que te guste y te apasione.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

T: Yo creo que es algo que afecta, por el hecho de que lo primero en lo que recortan es en cultura. La cultura es necesaria, pero es algo inútil, la cultura no va a hacer que crezca una cebolla en el campo, no es algo que produzca, pero en estos tiempos es tan necesaria para concienciar a la gente, porque lo que necesita ahora mismo la gente es conocimiento, conciencia y abrir los ojos de que todo esto necesita un cambio. Entonces yo no veo que

afecte directamente, pero indirectamente, por el baile y la cultura puede venir la solución y afecta al baile en el sentido de que donde van a recortar lo primero es en todas estas cosas que los políticos lo ven inútil. Sí te van a llamar en campaña para que vayas a bailar a sus mítines o vayas a hacer promoción o cualquier cosa que les interese. El resto del año, no te van a dar una sala ni a facilitar las cosas, y cualquier cosa que pidas de dinero para organizar un evento, si pueden no dártelo, no te lo van a dar. Hablo de cultura en general al país, no de quedarse solamente en lo que leen en Facebook, sino buscar otras mentalidades, viajar, conocer, pero no en plan turístico, sino ver cómo vive la gente de allí, sobre todo de países que están más desarrollados que nosotros y que les va mucho mejor en el tema económico y social.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

T: Esta pregunta es muy difícil. Ahora mismo aquí en España conozco muy poca gente que se gane la vida con esto. ¿Sobrevivo con esto? Sí, sobrevivo, sobrevivo dando clases, como bailarín haciendo obras de teatro, ya sea para adultos o niños, trabajo en una empresa de animación, pero en esa el baile no es mi principal trabajo. Entonces eres un poco mercenario del arte, haces un poquito de todo y sí que llegas a juntar un sueldo básico

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

T: *Tú sí que sí* no veas qué bonito el programa... Esto es como todo, es una cuchilla de doble filo. Yo tengo bastantes conocidos y algunos amigos que han estado en este tipo de programas, y difuminan un poco la realidad, intentan destacar solo la parte más comercial, cambian los nombres, cambian las cosas y se pierde un poco la esencia y la información que realmente quiere dar la danza urbana, pero gracias a ello puedes ganar un dinero que te va a venir bien para poder viajar, poder formarte, poder tú asimilar ese conocimiento y poder transmitírselo a gente que de verdad quiera recibirlo, ya sean alumnos tuyos o compañeros de baile. No es que te vendas por salir ahí, pero muchas veces es necesario para trabajar, que en tu currículum pongas que has estado en *Fama a bailar* te va a abrir la puerta en un montón de sitios, que si vas a pelo no te van a llamar.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

T: Sí que es verdad que cada vez hay más gente que hace danza urbana porque le gusta y no conoce la historia o por qué se hace esto, pero realmente la danza urbana, por ejemplo, el *b-boying*, la empezaron niños que querían divertirse y acabar con las peleas que tenían

y hacerlo de otra manera, y bailaban. Entonces como esto empezó con niños, yo veo bien que mucha gente solo quiera hacerlo para disfrutar, no tienes por qué conocer toda la cultura. Pero si tú quieres progresar en esta danza, lo que tienes que hacer es convertirte en estudiante y aprender su cultura, su historia y todo lo que conlleva.

I: ¿Tienes tatuajes?

T: Sí. Solamente llevo un tatuaje porque me lo hice antes de bailar, y después de bailar no me he vuelto a tatuar por el hecho de no tener que esperar a curar el tatuaje para dejar de bailar. Desde que empecé a bailar yo creo que no ha habido semana que no haya bailado. El periodo más prolongado yo creo que han sido dos semanas y como que ha sido excepcional. Lo que llevo me lo hice cuando me fui de mi casa con 17 años, simplemente llevo como un Dios japonés que me ocupa todo el pecho y todo el brazo, y atrás llevo un demonio japonés, y me lo hice simplemente porque en mi familia se estila mucho llevar tatuajes grandes, todos mis tíos llevan. Quería algo que estuviera bien hecho y no tuviera por qué ser bonito, pero no llevo nada tatuado relacionado con el *Hip Hop*. Cuando bailo me es indiferente enseñarlo o no, lo tengo tanto tiempo, cuando me lo hice no es que se buscara darle significados, te lo hacías por estética. Ni busco enseñarlo ni busco ocultarlo.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

T: Para mí la danza urbana ahora mismo, a día de hoy, es el principio que me ha llevado a conocer el baile, y es una buena puerta para que, sobre todo la gente joven, se interese por el baile.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°50 (9 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Jorge. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

J: Mi nombre completo es Jorge Martorell y mi nombre artístico es Jor.G.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

J: Yo soy un bailarín, aunque prefiero clasificarme más como artista porque no solo me dedico a la danza, sino a otras facetas artísticas. El arte digamos que tiene bastante peso dentro de todo lo que yo hago. Yo vengo de un pueblo que se llama Monzón, que está en Huesca, un pueblo de 15.000 habitantes, y ahí empecé dentro del movimiento *Hip Hop*, a través del *graffiti*, la música, etc, y a raíz de ahí con mis amigos empezamos a bailar *breaking*, allá por el 95. A raíz de ahí me fui a Cataluña a estudiar, ahí seguí bailando, entrenando e impartiendo clases, allí ya empecé también con mi grupo a competir en

diferentes eventos, hacer bastante trayectoria como grupo. Empecé a viajar al extranjero, alrededor del mundo, EE. UU, Asia, por toda Europa, bailando con la gente, formándome, sobre todo adquiriendo conocimientos de lo que hacía. Actualmente soy uno de los directivos de Reset Dance, que es un centro artístico ubicado en Zaragoza, porque vivo aquí. Me dedico a la educación, también me dedico a crear espectáculos y a participar en eventos, a viajar y a compartir todo lo que pueda.

I: ¿A qué crews has pertenecido en el pasado y perteneces a alguna en el presente?

J: En el 95 pertenecía a una *crew* que estaba formada por mis amigos y que actualmente siguen siendo mis amigos y que siguen formando parte de la *crew*, que se llamaba Enemigos. Ahora pertenezco a una *crew* que se llama Resistance Crew, que se formó en el 2000 y hoy en día se mantiene y sigue creciendo, dentro de la *crew* ahora mismo hay cuatro generaciones, es una *crew* de bailarines de *breaking*, *locking*, *popping*, *Hip Hop freestyle*, *house dance*, hay productores musicales, ilustradores, Mc's, etc.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

J: La conocí en mi pueblo, Monzón, a través de otras actividades artísticas vinculadas a la cultura *Hip Hop*, pero externas a la danza, *graffiti*, música, principalmente la música. La música ha sido mi hilo conductor para todo, yo soy un friki musical, soy de los que se pegan 24 horas al día 7 días a la semana, escuchando música y buscando música.

I: ¿Fuiste autodidacta o aprendiste en alguna academia?

J: He sido autodidacta, porque con mi grupo bailábamos en la calle y la única manera que teníamos de aprender era compartiendo los unos con los otros y haciendo pequeños viajes a Barcelona, Zaragoza y otras ciudades, para compartir con otros bailarines de ahí.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en España?

J: Ha habido una evolución bastante importante en muchos aspectos. Creo que esto, más que evolución en la danza, tiene más que ver con una evolución social. Como yo vengo de muchos años atrás, en esa época gente que bailaba en España era muy poca y la manera de compartir y participar en eventos era muy diferente. Al principio era un mero intercambio entre la gente, campeonatos había muy pocos, casi todo lo que se creaban eran *jams*, reuniones para que la gente se juntase y compartiese lo que hacían. Hoy en día, como te he dicho, a través del contexto social y de la implantación de nuevas tecnologías y masificación de eventos y diferentes actividades dentro del contexto, ha hecho que evolucione todo. Ahora hay mucha más gente, dentro de la cultura *Hip Hop*, la gente ha sido consciente de que es un movimiento cultural con una potencia increíble, entonces ahora mismo se está desarrollando mogollón dentro de España. Hay muchos bailarines

que bailan, y al haber mucha más gente se genera más competencia, en todos los aspectos, a nivel de campeonatos y a nivel profesional. Me doy cuenta de que ahora cuando participamos en un evento, el contexto es muy diferente, la gente no solo va a compartir sino también a dejarse ver y destacar del resto de la gente. Hay una evolución importante a nivel musical también, en los 90 el estilo musical que predominaba era la música *rap* con una rítmica muy diferente, y la evolución de la música ha generado una evolución dentro de la danza.

I: ¿Qué estilo urbano es el que más se demanda?

J: Yo creo que en España en general, lo que más se demanda en sí es el *Hip Hop*. Cuando hablamos de *Hip Hop* estamos hablando de un movimiento cultural. En principio las clases casi siempre están bajo el pseudónimo de *Hip Hop*, suelen ser *Hip Hop freestyle*. Otra cosa que también se demanda mucho es el *dancehall*, incluso el *vogue*. Yo creo que esto depende de cada ciudad, porque cada ciudad es diferente. La demanda depende más de las raíces que hay implantadas en cada territorio.

I: ¿En tu centro haces hincapié en respetar las bases del *Hip Hop* o te centras más en el comercial dance?

J: En nuestro centro respetamos bastante las bases del *Hip Hop*, es más, nuestra metodología se basa en eso, en enseñar siempre a través de una herramienta ya generada y que nosotros consideramos que tenemos que respetar. Las bases del *Hip Hop* en sí son una caja de herramientas, tenemos que aprender a utilizar esas herramientas para llegar a construir algo, para nosotros es primordial esto.

I: ¿Podrías hablarme de la introducción del *house* en España?

J: Yo principalmente, a través de mi experiencia, yo empecé a bailar *house* a través de un amigo mío que también bailaba *house*, pero más que bailar *house* él hacía *Jazz Rock*. Y luego a raíz de este evento, del *Just Debut*, que es un evento que lleva muchos años, aunque ahora ya ha cogido la masificación que tiene, antes era un evento más *underground*. Y desde que generó ese evento, digamos que ha conseguido también llegar a muchos rincones del mundo donde la información era más escueta. Yo empecé bailando *house* porque hay un grupo de Seattle, que cuando yo bailaba me flipaba muchísimo, que se llama Circle of Fire y cuando les veía bailar en vídeos que conseguíamos, me encantaba el movimiento que ellos estaban haciendo e intentaba imitarlo. Con el paso del tiempo me di cuenta de que ellos lo que estaban bailando era *house*, sobre música *funk*, pero su estilo era más *house*. Yo conocí a Karol en un evento que se llama *Freestyle Sesión*, donde fui a participar y Karol estaba de juez y cuando acabó el evento Karol vino a decirme,

macho yo no sé de dónde has salido tú pero me flipa cómo bailas, y ese mismo verano Karol se fue a New York y me escribió un mensaje diciéndome que se iba ahí en verano a bailar, y me fui con ella. Allí me metí dentro del meollo de la cultura *house* y entendí muchas cosas que necesitaba entender y que no podía recibir a través de los vídeos, como ir a los clubs de *house* de allí, el estar bailando con toda la gente, tomar clase con los pioneros, y eso es lo que nos dio a nosotros muchas herramientas. Aquí en España uno de los primeros bailarines de *house* es un chico de Barcelona que se llama Max One, y fue quien organizó el primer *Just Debut*. La introducción del *house* en España ha venido generada a través de los eventos, campeonatos, etc. A través de estos eventos la gente ha percibido ese estilo de baile y hay gente que ha empezado a practicarlo. Realmente no hay mucha gente en España que baile *house*. Creo que en España hay mucha gente que baila *house*, pero entrena *house*, es decir, no hay gente que acuda a los clubs, que genere o esté creando la cultura *house* auténtica.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

J: Aquí hay un error bastante importante dentro de la metodología sobre todo en las escuelas. Digamos que la coreografía o el show en sí, es genial y cuando está bien hecho nos fascina, pero tiene una finalidad, la finalidad de mostrar un trabajo. Nosotros cuando empezamos a bailar éramos autodidactas y llegó un momento que cuando bailábamos en la calle la gente nos decía que se lo enseñáramos a la gente para que vieran lo que hacemos, entonces nosotros consolidamos un show, un espectáculo, para que de manera organizada la gente pudiese ver lo que estábamos haciendo día tras día. Para mí la finalidad del *show* es esa, es una manera de mostrar muchas cosas que se han ido aprendiendo, ya no solo estilo de baile, sino auto conocimiento personal, trabajo en equipo, conocimiento del estilo del baile, etc. Yo por ejemplo veo que, en muchas escuelas, un niño desde que entra el primer día, ya empieza a trabajar una coreografía, sin llegar a desarrollarse él como individuo. La coreografía para mí tiene la finalidad de demostrar algo que ya se ha trabajado en el individuo, cuando lo unes con muchos más individuos y los metes dentro de la misma olla, se genera ese producto que es un show. Estoy a favor de las coreografías y de su trayectoria, siempre que haya un aprendizaje previo y el individuo sepa bailar. A mí me parece muy erróneo cuando hay mucha gente que se dedica toda su vida a hacer coreografías y suena música y no saben bailar de forma independiente.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

J: Sí. Para mí la danza es una herramienta muy importante y potente para crear y reforzar lazos sociales. Para mí la reivindicación que utilizo siempre es que la sociedad se tiene que alimentar más de estas cosas y alimentarse para generar esos lazos y esa unión sociales, no solo para eso, sino digamos también para salir un poco dentro del contexto del que estamos ubicados, nosotros somos personas que vivimos en una sociedad muy clasificada, muy encasillada. Cada uno de nosotros sabemos en cada momento todo lo que vamos a hacer y de qué manera debemos hacerlo, entonces yo siempre proyecto la danza para romper un poco estos moldes, para que la gente pueda salir de esos roles de vivencias. Mi reivindicación a través de la danza es que los seres humanos somos humanos, no somos máquinas, somos gente que vivimos experiencias de manera individual también, principalmente utilizo la danza para salir de este contexto social en el que estamos ubicados.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

J: Yo creo que la crisis ha traído cosas muy malas a este país, pero también ha traído cosas muy buenas. Ha traído cosas muy malas por lo que todos sabemos, de qué manera la gente ha tenido que luchar y sobrevivir. Cosas muy buenas, digamos que, por ejemplo, la gente mayor sobre todo, que se ha tirado toda su vida trabajando y que de golpe y porrazo se han encontrado en un estatus en el que no tenían nada, después de trabajar durante toda su vida, les ha hecho encender ese interruptor en la cabeza y en el corazón, aprovecha y haz lo que quieras hacer, aprovecha la vida para divertirte. Soy más consciente de que la gente acepta más este tipo de cosas. Yo tenía 25 años y en mi familia me decían ¿pero tú aún estás bailando? ¿no se te va a quitar la tontería nunca?, también es verdad que desde que gano dinero con ello ya está visto de otra manera. El estado de conciencia de la gente de aprovechar su vida para hacer las cosas que realmente quieren hacer y divertirse, creo que eso es lo positivo que ha traído la crisis.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

J: Ha sido una manera de llegar a un público que a lo mejor no sería consciente de la danza y de estas actividades artísticas si no lo buscasen, es una manera fácil de llegar a

todos los públicos. Eso está guay porque esto lo que hace es que genera una especie de necesidad de esa actividad. Hay mucha gente que ve esos programas y quiere empezar a bailar, esto genera más movimiento, más trabajo en las escuelas, más interés, una visión más positiva. Hay una parte negativa, que es que muchas veces dentro de estos programas no se está dando una buena información de la danza, y su hilo conductor siempre es la competición, cualquier persona que esté dentro tiene que ganar algo y siempre tiene que enfrentarse a alguien. Para mí el problema de estos programas es este. Tendrían que generar otro tipo de programas en los que la competición no fuese el hilo conductor del programa y que la información que diesen a nivel de danza fuese más real.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

J: Totalmente. Yo como directivo de este centro artístico, te puedo decir que por una parte la beneficia, porque es producto, el producto es movimiento y el movimiento es economía. En este aspecto bien, porque permite que, ya no solo dentro de las escuelas, sino en los teatros también se esté generando más movimiento. Y que la gente sea más consciente de lo que la danza significa y representa. También creo que, al generarse este producto, también se exige mucha más demanda, gente que está dando clase por todos lados, mucha gente que a lo mejor no tiene mucha conciencia de lo que está haciendo. Nosotros en el centro, es muy importante la información que le damos a los alumnos. Si en los sitios donde la gente está aprendiendo, se educase mejor, este producto sería totalmente positivo. Es un producto económico totalmente.

I: Cuéntame tu experiencia en el Just Debout de París y España.

J: En España muy bien, porque Karol y yo ya llevamos años participando en este evento y siempre hemos creído que nosotros nunca podíamos ganar este evento porque es un evento muy comercial y la gente entrena y se prepara simplemente para ganar el evento. Nosotros ese año ganamos y lo que más nos gustó es que ganamos bailando como realmente queríamos bailar, no nos preparamos para el evento. También es verdad que en España cuando hablamos de *house*, nuestro recorrido es tan amplio que todo el mundo nos conoce y espera algo bueno de nosotros. Algo que nos funcionó muy bien es que nosotros no bailamos para destrozar a alguien, sino para la gente que estaba allí y nos estaba dando todo su apoyo, y eso fue lo que nos hizo ganar. Cuando viajamos a París si que te das cuenta de que la repercusión de este campeonato es tan grande, que la gente se prepara mucho para este evento, la gente va a fuego a ganar el evento. Karol y yo no nos preparamos porque ganamos en España y el fin de semana siguiente ya era el de París, y

Karol vive en Barcelona, yo en Zaragoza, y era imposible prepararnos. Una vez allí te das cuenta de que quien gana no es el mejor bailarín del mundo, sino aquella persona que se ha preparado mejor para ganar el evento. Secuencias coreográficas, rutinas en la música, saber aprovechar los acentos musicales para mostrar algo y que la gente grite. A mí los bailarines que me parecían unos auténticos monstruos y que tienen todo mi respeto, caían en las primeras rondas.

I: ¿Qué opinas de la posibilidad de federar el *Hip Hop*?

J: Yo vengo de un entorno muy *underground*, entonces la palabra federación vinculada al *Hip Hop*, es muy difícil de asimilar, es una mezcla un poco incompatible. Si se tuviese que hacer, lo aceptaría siempre y cuando las personas responsables de esto fuesen del entorno *Hip Hop*. Digamos que no estoy a favor de esto, de generar una federación de *Hip Hop*, porque quiénes son los encargados de generar esa federación, de generar títulos, de tú eres apto, tú eres no apto, *Hip Hop* no es tener un nivel, *Hip Hop* es una forma de vida. Da igual tu nivel, siempre y cuando ames y luches por lo que realmente quieres hacer, eso es *Hip Hop*. *Hip Hop* nace en el Bronx a través de dos educadores sociales que lo que hacen es crear un evento en el que puedan reunir a todos los jóvenes de aquella época en el Bronx que se estaban matando entre bandas. Tanto Afrika Baambaata como Kool Herc sabían que tenían que hacer algo, sabían que había chicos que estaban todo el día bailando, otro colectivo que estaba pintando trenes, otro colectivo que hacen música, los juntaron en fiestas y que, en vez de pegarse, lo hagan a través del arte que saben hacer. Ese es el potencial del movimiento. Cuando existe una federación, significa reglas, normas, y esas normas el *Hip Hop* ya las tiene, considero que la gente en vez de invertir tiempo y energía en crear una federación de *Hip Hop*, que ese tiempo y energía la inviertan en los eventos de *Hip Hop* que ya están funcionando ahora y que realmente son *Hip Hop*. Y que cada uno haga *Hip Hop*, *Hip Hop* es cada uno, no tiene que existir una titulación. En Monzón hay niños que bailan todos los días, que están cantando, quién soy yo para decirles que tienen que sacarse un título para hacer eso, si lo que están haciendo ya lo están haciendo desde el alma, nadie tiene que darles un título.

I: ¿Tienes tatuajes?

J: Sí. Llevo en mi brazo derecho un tatuaje enroscado que es una frase que acaba en unos pájaros volando en la que pone “my dance is my feeling”. Este tatuaje me lo hice la primera vez que volví de Nueva York, porque estaba bailando allí en un corro de *dance fusion*, que para mí eran mis maestros, y me acuerdo que mi profesor me dijo que saliera a bailar y me paralicé y me dijo cuál es el problema, sal y baila, “the dance is a feeling”,

salí y bailé y la sensación que tuve ese día y el aprendizaje fue increíble. Entonces cuando volví quería acordarme de esa sensación toda mi vida. En el brazo izquierdo, detrás encima del codo, llevo el logotipo de Resistance Crew, de mi *crew*, la representación de este tatuaje es mi familia, la gente con la que llevo desde los 5 años, con la que he crecido y con la que seguiré hasta el fin de mis días. Y en el brazo derecho, encima del codo llevo una jaula de pájaro abierta con un texto debajo que pone “freedom”. La simbología del tatuaje representa mucho para mí porque todo lo que hago va enfocado y proyectado hacia mi libertad como persona.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la Danza Urbana.

J: “Live true, dance free”.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°51 (10 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Aaron. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

A: Mi nombre es Aaron Díaz-Toledo Galiano. Mi nombre artístico es *Bboy Adam West*.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

A: Yo bailo *break* desde hace ocho años, esa es mi dedicación.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

A: Sí. Solo bailo.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

A: La conocí viéndola en la calle. Unos amigos conocían a gente y yo enseguida supe que me gustaba y quería dedicarme a esto. Soy autodidacta, la gente con la que he entrenado me ha enseñado cosas, no he ido a clases ni nada, simplemente mirando y aprendiendo.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

A: En general, en Europa da la sensación que hay mucha más unión, sin embargo, aquí en España está muy fragmentado, la gente que hace *break* está por un lado, la gente que rapea está por otro, la gente que pinta por otro, los *Dj's* por otro, no hay ningún tipo de unión como puede haber en Europa o en EE.UU.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

A: Regular, en Valencia está muy fuerte, en Castellón lo desconozco, pero creo que hay un par de grupo nada más, y aquí en Alicante, excepto nuestro grupo, poquita cosa más. En Elche hay algo, Santa Pola había algo, pero ya queda muy poco. Yo pertenezco a la

crew Infamous Rockers, fue mi segunda crew, yo empecé con otra gente, pero aquello dio el bajón y entré en Infamous. Yo empecé a formar parte del mundo del *break* en 2009.

I: ¿Crees que el *break* va en aumento o en disminución?

A: Lo he visto en disminución. Es verdad que se ha institucionalizado mucho, aquí en Alicante tenemos dos academias, la gente que empieza en las escuelas, se ha perdido un poco la esencia, porque la gente que empieza en escuela luego no tiene continuidad, está acostumbrada a ir un día a la semana, dos como mucho, pero luego no están cuando tienen que estar.

I: ¿Para ti qué es la esencia del *breaking*?

A: La esencia es un poco hacer lo que te dé la gana, es verdad que hay unos límites, hay unos patrones, hay una serie de movimientos que están estandarizados, pero una vez tengas eso, ser libre, disfrutar y hacer lo que te venga en gana, competir, viajar, conocer gente.

I: ¿Cómo definirías tu forma de bailar?

A: Me centro en el *power move*, y mido 1,90, entonces hacer el *power move* midiendo eso, a la gente le impresiona mucho.

I: ¿Vais a campeonatos con tu grupo?

A: Sí.

I: ¿Soléis quedar para hacer *battles* o *jams* con otros grupos?

A: Sobre todo con Murcia, la verdad es que sí. A Murcia subimos siempre que hay algún aniversario de otro grupo o cualquier cosa vamos allí y compartimos.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

A: Ahí entramos en un dilema. Respecto al *b-boying* sí que es verdad que la improvisación tiene que estar presente. Respecto al resto de danzas urbanas, pues ya cada una, el *Hip Hop* es más coreografiado y lo veo bien.

I: ¿Bailas algún otro estilo urbano a parte del *b-boying*?

A: No.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

A: Sobre todo *Hip Hop*, *funk* y *break beat*, lo que van subiendo *Dj's* por ahí que se interesan.

I: ¿Cuáles son tus referentes dancísticos en España?

A: *Bboy* Amado, de Murcia, *Bboy* Mario, de aquí de Alicante de mi grupo, y poca cosa más, son mis dos grandes referentes en todos los aspectos.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

A: No, la verdad es que no, reivindicarme a mí mismo, como mucho, pero nada más. Con mi danza quiero expresar libertad, sobre todo, y buen rollo, que la gente se lo pase bien y disfrute.

I: ¿Qué fue lo que te motivó para dedicarte diariamente a este mundo tan duro?

A: Quizá eso, que era duro, sacrificado, había que estar ahí todos los días, hacerte daño muchas veces, irte a tu casa frustrado, era eso, como un reto que siempre quieres superar, siempre hay algo nuevo que aprender y que es más difícil que lo anterior.

I: ¿Pertener a una *crew* y dedicarle tanto tiempo al *b-boying* te ha afectado en las relaciones sociales?

A: Al principio sí, porque haces nuevas amistades, pierdes contacto con los que tenías antes, por falta de tiempo, porque si estás de lunes a viernes tres horas mínimo, pues al final pierdes ese tiempo de estar con los demás. Respecto a las relaciones, dos relaciones que he tenido han formado parte del mundo también, entonces no he tenido problema en ese aspecto. Pero sí, suele ser un inconveniente. En nuestra *crew* no hay *Bgirls*.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

A: Hubo un antes y un después, porque yo antes de empezar a bailar era más introvertido, con la danza me abrí mucho más, aprendes un montón y a niveles de autoestima creces un montón como persona. La crisis ha afectado, sobre todo en tema de apoyo institucional, de subvenciones para hacer cualquier evento, antes podías ir a un campeonato de los más grandes de España y el premio eran 3000€, ahora son 600, 800, 1000 como mucho. El Ayuntamiento de Alicante no nos ayuda en nada, es una tarea pendiente, de hecho, hace dos veranos quisimos hacer *street shows* en la calle, aquí en Alicante en la explanada, y nos retiró la policía y todo, y cuando fuimos a pedir permiso al Ayuntamiento no podíamos, teníamos que pagar una tasa, inconvenientes por todos los sitios.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

A: No, he sido de las personas de mi grupo que he preferido dejar esto como un *hobby* y no profesionalizarlo. Estoy estudiando integración social y me dedico al break con toda la seriedad que se dedica el resto de gente, lo único que no he querido comercializar con

él. Para mí la danza, en general, es una herramienta de inclusión social brutal, y un factor para cambiar increíble, tanto personas individuales como colectivos, desarrollas autoestima, sentimiento de grupo, tiene un montón de cosas que al final sacias tus necesidades, y te da herramientas para tu vida cotidiana.

I: ¿Los demás integrantes de tu *crew*, los consideras compañeros, amigos o hermanos?

A: La verdad es que ahora que estoy teniendo menos tiempo, por el tema de estudios y demás, más amigos. Pero cuando hemos estado entrenando todos los días juntos, bueno y a día de hoy también, son hermanos, sobre todo 3, 4 que sí que son hermanos, puedo contar con ellos.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

A: Pienso que es una oportunidad para aquella gente que quiera profesionalizar el tema del *b-boying* o ganarse la vida con él, es un sitio donde promocionarse, luego a la hora de dar clases, de hacer un espectáculo, te ayuda mucho. Pero creo que no retrata lo que es la realidad del *b-boying*, creo que es algo muy artificial. Tenemos experiencias de gente que ha ido a *Fama* o a *Got Talent* y muchas veces simplemente les llaman, no hacen casting ni nada. Hay un chico en Albacete que le pasó eso, nos dijo que le llamaron del siguiente *Got Talent* para que fuera, sin hacer casting. No sé si consiguió algo. Los que sí que consiguieron algo fueron aquí al lado de Elche y llegaron creo que a semifinal y la verdad es que les ha dado mucho, pues eso un escaparate, y ahora están haciendo bastante *shows*, bastantes cosillas con aquel show, aquella temática de traje de luces, etc. Incluyen *b-boying* en su *show*, pero mezclan también otras danzas urbanas u otros elementos. Nosotros en nuestros *shows* también hemos metido otros elementos, otras danzas, o cómico.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

A: Sí, hubo una temporada a la que se le dio mucho bombo al tema de la danza urbana con *Fama a bailar* y todo eso, y a partir de ahí ha habido mucha gente que ha querido sacar partido de ello, que es totalmente lícito. Yo tengo el pensamiento de que algo que tú has aprendido en la calle, que no has dado un duro por ello, simplemente te has puesto y has trabajado por ello, es injusto que tú se lo vendas a otra persona. Tú no se lo has comprado a nadie, no se lo vendas a nadie tampoco, pero bueno eso ya son opiniones y cada uno hace lo que quiere.

I: ¿Qué opinas que la danza urbana se esté enseñando en las academias y no en la calle?

A: He tenido experiencias como profesor, he suplido clases y demás, y la verdad es que desde dentro lo he visto, y se pierde mucho la esencia. La gente va como el que va a una clase de karate, a pasar el tiempo, no se lo toman en serio, se van a su casa y no piensan en ello. La esencia real de estilo de vida, de compartir por los demás, de viajar, de ir a campeonatos, la gente que va a las escuelas no la tiene.

I: ¿Qué opinas que quieran llevar el *b-boying* a los Juegos Olímpicos?

A: Es gracioso, realmente no tengo una opinión definida de eso. Hombre prefiero que lo lleven a los Juegos Olímpicos que a la tele. Está bien, pero volvemos a lo mismo, es algo tan subjetivo, quién va a valorar en los Juegos Olímpicos quién se lleva una medalla de oro, una de plata, una de bronce, con qué criterios, lo vería un poco injusto en ese aspecto. Las competiciones de *b-boying* las hacemos de *bboy* para *bboy*, no hay ningún agente externo, en los Juegos Olímpicos sí, por lo tanto, a mí me rechina un poco, pero bueno ya veremos cómo sale.

I: ¿Vosotros bailáis *up rocking*?

A: Lo conocemos, pero no lo bailamos, porque es otra disciplina diferente. Pero lo conocemos y en algunas batallas siempre se hace algo de *up rock* y demás. Hay gente muy referente de EE.UU en el mundo del *b-boying* que su opinión es clara, el *up rock* es un elemento diferente, y si tú vas a un campeonato y haces *up rock* no se te tiene por qué valorar, porque estás haciendo otra disciplina. Es como si en medio de una competición de *break* te pones a hacer *ballet*.

I: ¿Tienes tatuajes?

A: No. Solo piercings en las orejas.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la Danza Urbana.

A: Disciplina.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°52 (11 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

E: Mi nombre completo es Enoch Bascuñana Sierra, y mi nombre artístico es Inox.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

E: Yo soy un bailarín de danza urbana que empezó en verano de 2011 a interesarse por lo que era el baile urbano cuando vi videoclips de grupos como LMFAO, donde salían

bailando *popping* y *breaking*, para mí todo era lo mismo así que me interesé por eso. Buscaba danza urbana en videoclips de YouTube y luego fui enterándome más o menos de cómo era el tema de la separación entre estilos en la danza urbana, y empecé a interesarme mucho por el robot, las ondas, los efectos visuales que aportaba el *popping*, así que terminé enganchado.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*?

E: Sí y no. El *popping* nunca fue parte de la cultura *Hip Hop*, tiene su propia cultura, la cultura funk de la costa oeste. El *popping* nace antes que el *Hip Hop*, está datado de finales de los 60, tiene una larga historia mucho antes que el *Hip Hop*, nunca fue ideado para ser la misma cultura, pero todo tiende a unificarse y a crear familia, así que hoy día está considerado en parte un primo del *Hip Hop*, pero yo me reservo y no suelo decir que soy parte de la cultura *Hip Hop*, simplemente porque no hago un baile que esté dentro, pero por otra parte me gusta la música *Hip Hop*, me gusta la danza urbana. El *Hip Hop dance*, el *breaking*, y por esa parte sí que me siento *Hip Hop*, es un sentimiento mixto, entre que sí que lo soy y no lo soy. No soy un cabeza de *Hip Hop* como mucha gente, pero sí que me gusta proteger esa cultura porque es muy bonita, aunque no forme parte yo siempre de ella.

I: ¿Cómo aprendiste a bailar *Popping*?

E: Autodidacta 100%, viendo vídeos básicamente de YouTube. Siempre me ha dado un poquito de miedo el tema de aprender y que se rieran de mí en una escuela, así que no buscaba escuelas, tampoco las había en Alicante, así que tuve que empezar por mi propio pie viendo videos de YouTube, tutoriales, copiando movimientos, y una cosa llevó a la otra.

I: ¿En la actualidad eres docente de *popping*?

E: Sí. Estoy en In Situ Dance School aquí en Alicante y en Body Up en Elche, pero normalmente viajo y doy clases en el extranjero.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en España y en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

E: Es un movimiento creciente, no tan rápido como en otros países, lamentablemente a nosotros nos llega la información muy tarde, pero veo mucha pasión, eso sí que es lo que veo en España, y en la Comunidad Valenciana, gente como Frex, como yo, como otra gente de Alicante, nos gusta mucho y nos gusta llevarlo a niveles altos, pero cuesta, estamos en un país que nunca ha sido muy abierto. Ya en el año 2017 ya está todo mucho más abierto, pero ha sido lento. También ha habido muchas influencias, como programas

de televisión como Fama, que sí que es verdad que le ha dado un nombre a la danza urbana en nuestra Comunidad, pero ha sido también algo negativo, con nombres completamente inventados o con mala información que luego ha hecho que la gente no tuviera ese afán por conseguir esa información que nosotros queremos. Por ejemplo, Frex y yo siempre estamos viendo documentales, siempre estamos intentando informarnos más. Aun siendo pocos los que nos movemos, sobre todo en la Comunidad Valenciana, creo que lo estamos haciendo bien, estamos dando clases, intentando que nuestros alumnos sean mejores que nosotros, que se informe bien, yo intento nunca darles la información completa, sino darles los enlaces y las fuentes y que ellos mismos busquen sus propias conclusiones. En esto del *popping*, al no haber una historia documentada 100%, hay mucho hueco para opiniones y puntos de vista personales, así que intentamos que la gente crezca también por su cuenta. En cuanto al nivel, está creciendo bastante, se hace lo que se puede con lo poco que tenemos.

I: ¿Puedes decirme algún referente dancístico aquí en España de *popping*?

E: Sinceramente, no. El único que está dejando mucho y que está pasando preselecciones y llegando a finales en Europa, soy yo y si no me equivoco, nadie más. Pero no me considero un referente, no me veo de esa forma.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

E: La danza urbana es el arte de la improvisación, viene de un baile social, no tiene unas reglas establecidas que haya que seguir y copiar. La danza urbana al fin y al cabo era un movimiento de protesta, de expresar quién eres y de estar contento con quién eres, porque en la cultura negra, hace unos cuantos años, por ejemplo, en Nueva York o en la Costa Oeste en la época del *funk*, en los 70, 80, ya sabemos que estaban muy muy jodidos con el tema de las leyes que les imponían y que les trataban en menor grado que a los blancos. Así que era sobre expresarse y sacar esa rabia, era algo muy personal, muy individual. Pienso que la coreografía es buena para el show, te ayuda a tener memoria coreográfica, a limpiar movimientos, no es la esencia de la danza urbana, simplemente porque no es para lo que fue creado, esto fue creado para la expresión individual máxima y la fiesta, dentro de reivindicar tus derechos y que todo el mundo se una a ti. Tenemos pasos básicos, sociales, a cada momento que pasa, se intenta que siempre sea *freestyle*, siempre sea nuevo y fresco, eso fue para lo que nació.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas es para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

E: En el año ya 2017, no tanto. Esto fue nacido para eso, pero ya trasciende lo que son los ideales primarios y ya se mueve a una comercialización, a que todo el mundo puede utilizarlo sin necesidad de tener algo que decir. Yo cuando bailo no me quejo de mis derechos, básicamente porque yo no he tenido los mismos problemas que han tenido ellos, pero sí que expreso quién soy, mis sueños, mis objetivos, mis ambiciones. Pero no me parece que ya se deba hacer con el mismo objetivo que años atrás, porque todo cambia y no creo que haya que quedarse atrás en eso.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

E: No es ajeno a nadie, a todos nos afecta, los problemas económicos que tenemos, y sobre todo en un mundo como es el de la danza urbana, en el que todos somos jóvenes, muy poca gente tiene un trabajo establecido con un sueldo bien remunerado. Sí que afecta, el hecho de querer viajar y ver que solo tienes 20 euros en la cuenta, afecta completamente, el hecho de que tengas que pagar un piso y no te quede dinero a fin de mes para tomar clases en el extranjero, afecta muchísimo. También a la hora de crear eventos, creo un evento y el espectador tiene que pagar 20 euros por ejemplo, para cubrir los gastos que ha generado el evento, mucha gente se queja y con razón, pero también pienso que el tema de la crisis también ha sido un factor como de relajación, de bueno es que estamos en crisis y no voy a pagar esto, siempre se puede ahorrar, siempre se puede salir adelante, poner un pie adelante y dar el empujón. Yo soy el primero que le gusta ahorrar para viajar. Así que sí que afecta la crisis, pero no tanto. El ser un bailarín, dar clases y que la gente no pueda recibirlas por el tema económico, es importante, pero al fin y al cabo es en qué te gastas el dinero. Ya sabemos que estamos en crisis, pero si puedes quitarte el tabaco, de tus cosas innecesarias y aplicarlos al baile, pues obviamente se trata de eso.

I: ¿Tienes constancia de la introducción del *popping* en España?

E: Justo hoy tengo a Álvaro Frankenstein, que es un *popper* de Madrid, y estuvimos hablando de los inicios del *popping* en España, y esto sucede en los 80, alrededor del 84, 86, fueron los jóvenes de la época viendo películas americanas, como *Breaking*, películas de baile de aquella época en EE.UU, pues copiando movimientos, básicamente como

nosotros hemos hecho 20 años después, lo que pasa es que ellos tenían mucha menos información y ya sabemos que internet no existía, así que lo que los *poppers* que existían en la época españoles, lo que hacían era imitar el *popping* que salía en las películas, que tampoco era *popping*, era una variante que se llamaba *electric boogie*, y esta versión del *popping* era como una versión entendida por los *bboys*, era mucho más, no sobre la técnica, sino básicamente movimientos grandes, los *pops*, o las contracciones musculares, no existían realmente, sino que se movían los hombros para imitar esa forma de movimiento, y era como una imitación del *popping*, porque nunca llegaron a ver a la gente que sí que lo hacía en la costa Oeste, imitaron directamente a la costa Este, que no tienen mucha información sobre la costa Oeste, no existía internet y los chavales cuando veían algo lo veían en la televisión y a lo mejor eran 10 minutos en un programa. Así que esto nace en el 84 en España, el *Hip Hop* fue primero traído por el ejército americano con base en España, se traían vinilos de *soul*, de *funk*, de *Hip Hop*, y empieza la movida sobre esos años. Tenemos los Madrid Breakers, y otros grupos de Madrid, o España en general, que son los que por ejemplo en un grupo tenían en *power mover*, que era el *bboy* que hacía vueltas a la cabeza, o los molinos, etc. Tenían los que bailaban *break* arriba, *top rock* o *Up Rocking*, y luego estaban los que hacían *popping*, pero claro era *electric boogie*, no era un *popping* técnico o realmente con sus bases. Realmente se muestra al público en España gracias a un programa que se llama *Tocata*, que era del 80-84. Siempre hemos tenido gente que ha hecho *popping*, pero como en España siempre ha sido difícil el tema de ser bailarín de danza urbana, si no es ballet o danza clásica, no había un futuro. Así que esta gente, o dejó de bailar o bailaba muy a lo *underground* y solo cuando se reunía con amigos, y nunca llegó a salir en la televisión, nunca llegaron a dar clases. Es como que nos saltamos una generación y somos la generación de ahora los que realmente estamos muy informados. Hay excepciones, hay un chico en Madrid que se llama Roborob, que también lleva mucho tiempo, y él sí que se informó, sí que compraba DVDs y VHS, era la única forma de aprender. Pero básicamente es eso, en los 80 llegó a España y fue un boom, todo el mundo lo bailaba.

I: ¿Podrías explicarme tu proceso de creación?

E: Yo considero que, si yo estoy bailando, ya sea una batalla, un corro, un show, si yo no me sorprendo a mí mismo en cada momento, no le doy tanto valor. Considero que la creación en el momento es muy bonita y requiere mucho nivel, y por tanto le doy mucha importancia. Para eso mucha gente tiene un sistema, por ejemplo, yo utilizo un sistema que está basado en los 5 elementos de la naturaleza. En Occidente tenemos 4, son: tierra,

agua, aire y fuego, y en Oriente tienen un quinto que se llama vacío. Cada elemento aporta un tipo de información sobre la Tierra, y yo lo que hago es adaptarlo al baile. Por ejemplo, cuando yo estoy bailando, me estoy moviendo al ritmo de la música, imagino uno de los elementos e intento que mi cuerpo se transforme en uno de los elementos. Eso me hace que yo piense en ideas y no en movimientos. El problema con pensar en movimientos es que el movimiento ya lo tienes aprendido y siempre va a ser casi igual. Pero si piensas en crear una idea, crear un concepto, eso cambia el baile completamente. El hecho de estar bailando con *funk* utilizando *pops* al tiempo, pero pensar en un cuadrado, una figura cuadrada, hace que tus movimientos vayan a ser más geométricos, puedes hacerlo con un círculo, con la sensación del agua, pensando en fuego. A mí este sistema me ayuda a pensar en conceptos, en ideas, y no en movimientos, que esos es lo que a mí me aporta el hecho de crear en el momento. Es difícil porque siempre tenemos el público que nos mira o los compañeros que nos juzgan, y no es fácil, pero una vez lo pruebas y una vez te sientes a gusto creando, es muy difícil volver atrás. Ya no me imagino utilizando movimientos, me gusta utilizar conceptos y me gusta cuando hablo con bailarines, que me hablen de sus conceptos, no de sus movimientos. Conozco gente que por ejemplo que, en vez de estos 5 elementos que tengo yo, juegan con conceptos como el tiempo, la gravedad, cuerdas que salen del cuerpo y estiran partes disociadas, cada uno tiene su sistema y cada bailarín creativo, considero que hay varios tipos de *popper*, está el que ejecuta muy bien, el técnico, el creativo, el musical, y creo que para los *poppers* creativos, tener un sistema es lo que más ayuda en el *freestyle*. Yo analicé mi *waving* y descubrí que podía cerrarlo todo a cinco elementos. Yo siempre he hecho artes marciales, yo hice Jiu-Jitsu cuando era joven, durante mucho tiempo, y teníamos cinco formas de dar un golpe, de repeler un golpe, y eran fuego, agua, tierra, aire y vacío. Por ejemplo, un estilo de fuego son movimientos para imitar lo que es una llama, espirales de llamas, son estilos que yo los considero *finger waves*, es decir, son estilos que están basados en las manos. Luego el elemento de aire, que son movimientos más grandes, como si fueras una bandera que se deja llevar, es un estilo más abierto y siempre suele ir hacia fuera lo que es la energía. El estilo como tierra, la base del *waving* que es esta, exagerarla hasta tal punto que sea natural con el *waving*, tierra es porque haces líneas, como montañas o como valles, llanuras. Agua pues es agua, el elemento más líquido que puede haber. Y el vacío en el Jiu-Jitsu era conectar dos puntos sin una conexión. Para mí en el *waving*, lo que yo hago, es o conectar dos puntos, o ir a la forma de la creatividad y crear cuadrados, círculos, triángulos, todos haciendo wave

**I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo?
¿Este hecho la beneficia o lo merma?**

E: Como todo en una sociedad de consumo, cuando llega a las masas, cuando llega a la televisión, se convierte en un producto de consumo, por supuesto. Tenemos este tipo de sociedad y es lo que toca, con lo que vivimos. Siempre habrá una parte que sea comercial, en la que se venda un producto, por ejemplo, programas de televisión como *Fama* o *Tú sí que vales*, que sí que se vende. También tenemos la parte *underground*, que siempre ha sido muy importante en la cultura del *funk* de la costa Oeste, y en la cultura del *Hip Hop*, y es que realmente los mejores bailarines son los que están ocultos, los que cuesta encontrar. Así que sí, se está convirtiendo en un producto de consumo, pero al fin y al cabo, la naturaleza de estas culturas es *underground*, que cuestan de encontrar, así que no tengo miedo a que se sobre comercie con el *popping* o la danza urbana, porque no va a desaparecer, no van a desaparecer los eventos, no va a desaparecer el hecho de hacer un corro en la calle, eso es la naturaleza de este tipo de arte.

I: ¿Qué opinas de la posibilidad de que se cree una Federación del Hip Hop?

E: Es complicado. Esto es un problema que acaba de surgir en el break con la creación de un consejo olímpico, que va a incluir el tema del *break*. Hay mucha gente a favor, porque se le da mucha más cabida a las danzas urbanas en la vida diaria de una persona corriente, porque aparece en los Juegos Olímpicos, se da más a conocer en lo que es el público genérico. Y luego está la parte *Hip Hop* que dice esto es *underground*, debe mantenerse así y así es como debe ser. Yo mantengo un punto de vista mixto, pese a que me gusta también que sea *underground* y difícil de conseguir, porque eso es lo bonito, el hecho de que tú no lo tengas todo disponible y busques mucho más, eso hace que la llama de la pasión arda mucho más fuerte. Así que es un punto intermedio, es un sentimiento encontrado que tengo, el hecho de poder comercializar el *Hip Hop* va a traer más gente, más dinero, más comercio, pero también tengo un poquito de miedo de que se vuelva demasiado, y pase como con *Fama* otra vez, que lo que se hace es vender algo que no es. En cuanto a la Federación del *Hip Hop*, yo tengo mis reservas, yo lo que haría sería elaborar un Consejo de gente que sí que estuviera aceptado por todos nosotros, por ejemplo que haya un representante de Madrid y que sea de los primeros *poppers*, otro de los primeros *breakers*, otro de los primeros *lockers*, y que haya un Consejo que sean los *OG's*, los originarios, y también contar con las nuevas generaciones y proponer eventos, conseguir sponsors para competiciones, poder incluso llevarlo a competiciones deportivas. El problema con el mundo del *Hip Hop* es que nació para ser *underground* y

por mucho que lo quieras vender y comercializar, la escena real nunca va a ser ahí. Es más, hace nada estuve en las finales de *Juste Debout* en París, que es un evento muy importante y es muy comercial, y pese a ser tan grande y tan comercial, a los visitantes les gusta mucho ver a los bailarines, pero a nosotros no nos gusta realmente ese tipo de eventos, lo hacemos para conseguir imagen, que la gente te conozca tanto en Rusia como en Pakistán. Tengo la suerte de ser el primer *popper* español que consigue algo así. Los que hacemos *Hip Hop* siempre vamos a tirar al *underground*.

I: ¿Tú ves en tus alumnos esas ansias de competir y de ganar, más allá de pasarlo bien y aprender la cultura?

E: Pongamos que, de 10 alumnos, tienes suerte si hay uno que realmente quiere ir más allá. Esto es como todo, de cada 100 pianistas hay uno que llega a ser bueno. Esto es como cualquier arte, no todo es entrenamiento, tienes que tener ese algo especial, esa individualidad, ese ser único que te reconozca fuera de todo gentío que también hace ese tipo de baile. En el mundo del *popping* es muy fácil encontrar a gente que hace *popping*, pero es muy difícil encontrarse alguien individual que ame esto sin medida, que tenga mucha pasión, le guste competir, es difícil. De 10 alumnos podrás tener uno, con suerte, que se interese realmente por esto. Pero es algo muy razonable, la gente tiene otras cosas que hacer también, la gente estudia, trabaja, tiene otras pasiones, otros hobbies. Es difícil y lo peor es que no puedes hacer nada, como profesor lo único que puedes hacer es guiarles por el camino, pero ellos son los que deben escoger el camino, no depende de nosotros.

I: ¿Cómo les explicas a tus alumnos tu proceso de creación?

E: Lo que primero hago es enseñarles la técnica, el tema de las ondas, del Boogaloo, las líneas, necesitas una base técnica muy compleja, me gusta asemejarlo con el ballet en cuanto a la complejidad de la técnica y de lo correcta que debe ser para que sea bonito. Cuando ya tienen la técnica, que se supone que son los alumnos que llevan un año o dos, lo que hago es explicarles cómo yo lo hago, pero no dejo que hagan lo que yo hago. Es decir, yo aunque les diga para mí lo que significa el elemento fuego, y cómo lo transmito en el baile, a mí no me gusta que cojan ese ejemplo, me gusta que creen su propio sistema, siempre he creído en la individualidad en este tipo de baile. Así que les hago preguntas rápidas que hagan que despierte su mente, en plan dime un concepto que esté relacionado con una nave espacial, y a lo mejor me dicen combustible o viaje espacial, y esos conceptos, aunque parezcan tonterías o ideas huecas o difíciles de abarcar en el baile, les dan nuevas ideas, nuevas sensaciones en el movimiento, y eso es lo que hace que ellos

crezcan en el tema de la creatividad. No me gusta enseñar mi sistema como un sistema infalible o que es necesario aprender, para nada, es un sistema que es mío y a mi cerebro le sirve, pero quizá al cerebro de otra persona le resulta inútil. Así que intento que esa enseñanza, pese a que yo les enseño el camino, que ellos escojan su propio camino siempre, tengo alumnos que tienen su propio sistema. El quinto elemento, el vacío, en la cultura japonesa significa espiritualidad, conexión entre dos cosas que no se tocan, entonces aquí entran muchas cosas en juego, el tema de, por ejemplo, tenemos un tipo de onda, un tipo de *waving*, que es como que conectas una mano con la onda y la onda recorre el cuerpo, y la mano como que marca el camino de la onda, es algo difícil de explicar por teléfono. Es uno de los elementos más difíciles porque también es muy abierto y representa también ideas, por ejemplo, dibujar tu nombre en el espacio con ondas, hace que tengas nuevos tipos de ondas a los que llegar, nuevas posiciones en las manos y en el cuerpo, y es muy interesante. El elemento vacío es gigante, es el más grande de todos, por eso es el más difícil de aprender, pero también es muy bonito, el conectar dos partes del cuerpo disociadas o el hecho de crear cuadrados con el cuerpo. No se trata tanto de enseñar y que la gente diga guau eso parece el elemento vacío, eso no va a pasar. El objetivo que tenemos nosotros no es que la gente lo entienda, sino que lo sienta.

I: ¿Tienes tatuajes?

E: Sí, tengo solo uno. Tengo un pequeño tatuaje que son letras sólo, en el corazón, que pone “On beat”, que para nosotros los *poppers* es muy importante ir “On beat”, es básicamente hacer el pop o tu movimiento justo en la base de la música. Eso es ir “on beat”. Me lo puse en el pecho por el tema de que el latido del corazón es “Heartbeat”, así que lo relaciono, como que mi corazón siempre va a estar con esa continuidad que tiene el *popping* en la música o con esa base exagerada que tiene la música *funk*. Así que es como que mi corazón siempre va a estar con la música, conectado al arte, siempre voy a seguir siendo un bailarín, pase lo que pase.

I: ¿Podrías aclararme los términos para los *poppers*: ¿*flow*, *groove* y *bounce*?

E: *Flow* realmente en el mundo del *popping* nunca llegó a existir, fue algo que nos dejaron los chicos del *Hip Hop*, los *bboys*, los *party dancers* de *Hip Hop dance*. Es un término que no considero que esté arraigado en el *popping*, pero yo si lo tuviera que traducir en la cultura *funk*, porque esto es un término de la cultura *Hip Hop*, lo definiría como *groove*, el hecho de mover tu cuerpo y que conecte perfectamente con la música. El *flow* para los *bboys* era como ver la música en el bailarín, porque todos sabemos que se pueden hacer molinos, *power move* en el *breaking*, pero ahí se puede bailar con la música, y es algo

muy bonito, a eso lo llamaban *flow*, el hecho de seguir esa continuidad de la música y no parar, no romper el movimiento. En la cultura *funk* yo lo considero como *groove*, el hecho de coger ese tono de la música y transmitirlo directamente en tu cuerpo, sin movimientos preestablecidos, simplemente moverte con la música y coger esa sensación musical, para mí ese es el *flow*. El *groove* para mí es estar en sintonía con la música. Por ejemplo, si fuera una canción electrónica en la que hay sonidos de robot, para mí el *groove* de esa canción sería hacer algo similar a un robot, imitar lo que el creador de la música tenía pensado cuando estaba creando esa música. Los *grooves* para mí son cosas iguales, seguir la melodía de la música y hacerlo lo más cercana cuerpo-música. *Bounce* es algo también de los chicos del *Hip Hop*, es básicamente el básico del *Hip Hop dance*, es mover las rodillas hacia adelante, o el pecho hacia adelante y la cadera hacia abajo, para crear ese rebote en el suelo. En el mundo del *funk*, en el mundo del *popping*, nunca lo hemos llegado a tener, nunca ha sido importante, siempre para el *popping* la idea era hacer las cosas más efectistas posibles y menos humanas. El hecho de hacer un *bounce* es muy humano, se puede ver en un montón de sitios donde la música te pide que bajes y subas al ritmo de la música. No lo considero un concepto del *popping*, por supuesto se puede utilizar, puedes hacer *bounce* con el *pop*, es algo difícil de ver en baile de *popping*. Para mí es simplemente un tipo de movimiento hacia arriba y hacia abajo, no tiene mucho misterio.

I: ¿Podrías decirme, según tu punto de vista, ¿cuál fue el origen del *popping* y quiénes fueron las primeras personas que empezaron a bailar *popping*?

E: Como todo baile, esto siempre viene de mucho más atrás. En la cultura asiática ya había un tipo de baile que no recuerdo su nombre, pero ya estaba basado en imitar el agua con el ondeo en los brazos. Todo viene de mucho más atrás. El hecho de que el humano imitara una figura robótica nació tan temprano como cuando se inventó la robótica, ya sea el hombre de hojalata, que es lo más antiguo que recuerdo yo en cuanto a robotismo, a los robots más androides del momento, que son casi humanos, también los intentamos imitar. Pero esto nos lo trae un mimo que se llamaba Robert Shields, que era súper famoso en EE.UU y aparecía en muchos shows de televisión. Él lo que hacía era utilizar mímica para poder imitar lo que son los movimientos de robot. Este señor lo que utilizaba era una técnica de mimo que se llama *toc*, básicamente es un *pop*, pero en el mundo de la mímica. Es poner el brazo duro cuando lo estás moviendo, aprietas los músculos, y así el movimiento se para automáticamente, es como que crea una sensación de que dos engranajes chocan porque han llegado a su límite. Los niños de la época, a finales de los 60, veían a este señor y lo imitaban, para ellos seguía siendo mimo. Lo que pasa es que

nace la música *funk*, y esta música exagera ese golpe musical en el dos, y como siempre la música modifica el comportamiento de la sociedad, así que esa fuerza en la base lo que hizo fue que los que hacían robot y lo hacían con la música *funk*, exageraran ese dos, entonces empezaron a hacer el concepto de cómo de duro era la parada en ese robot, es decir, cuánto el cuerpo se movía y hacía ese estallido, que era cuando se paraba el robot. Esto hace que automáticamente nazca una competición muy sana, a ver quién tiene las paradas más fuertes. La parada se llamó *dime stop*. Luego aparece el *hard stop*, que es a ver quién lo podía hacer más fuerte. Una vez la gente empieza a descubrir los mecanismos del cuerpo que tiene para parar y parecer más robótico, ya empiezan a darle más nombre, al tema de la técnica, del *pop*. Nace lo que conocemos como *pop* en los 70, pero la gente, como no había internet, no había una regularización del nombre, por ejemplo, California del norte lo llamaba *hit*, y la baja California (Fresno) lo llamaban *pop*. Así que los dos hacían lo mismo y lo llamaban diferente, y han salido muchas guerras por ese tipo de problemas. La nomenclatura del baile era diferente básicamente porque el sitio era diferente y la cultura, pese a ser el mismo estado, también era diferente. Así que esto nace del robot que baila con música *funk*. Cuanto más fuerte empezaba a ser la base, porque esto fue una progresión desde James Brown (que utilizaba una base de caja), hasta el *electro funk* o el *funk* de GAP Bank (donde el sonido de la caja se hizo más duro) fue un detonante para que la gente empezara a hacer el *pop* mucho más fuerte. Llegó a haber una época en Los Ángeles en la que se decía que si tú no hacías un pop fuerte no eras un *popper* y no merecía la pena verte. Así que se convirtió en una moda de hacer quién hacía el pop más fuerte, era como una guerra. Esos fueron los inicios, se le da las gracias a Robert Shields y otros mimos que hacían robotismo, por la inspiración que fue para esos chavales, que fueron convirtiendo ese robotismo en algo mucho más exagerado, mucho más basado en el *pop*. Luego a partir de los 80 salen las variantes, como *electric boogaloo*, el *oakland boogaloo*, el *strutting*, son todo variantes del mismo baile, que es el baile del robot, mucha gente no quiere decirlo así, pero es la historia, esto es el baile del robot. El *electric boogaloo* nace en los 80, el Popping 20 años antes. No me gusta hablar del tema, pero como siempre, el dinero mueve el mundo, y los Electric Boogaloos, al salir en el programa *Soul Train*, tuvieron una oportunidad de oro para hacerse famosos y dijeron que ellos habían inventado el *popping* y que sólo ellos hacían *popping*, así que condenaron a las otras ciudades y a los otros bailarines al olvido durante muchos años. Es una mala parte de la historia que te recuerda que, aunque sea danza urbana, el dinero manda.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

E: Expresión. El hecho de no ser un número más, que es a lo que nos están acostumbrando en esta sociedad tan globalizada. Me gusta pensar como danza urbana, como esa gente que se expresa, que expresa su personalidad en el baile, por encima de la técnica. Así que la danza urbana para mí es expresión del ser.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°53 (12 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Juan. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

J: Yo me llamo Juan Bautista Navarro y nombre artístico nunca he tenido, me han llamado siempre Juan, Juanlo, Juanillo, el apodo que tenías de *nano*. De *bboy*...eso tan moderno no tenía.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué crew perteneces?

J: Tengo 37 años, soy del 79, conocí la cultura hará muchos muchos años, tendría 12, 13 añitos. Había un programa que se llamaba *Tocata*, luego había muchas “pelis”, como *Beat Street* (que seguramente te la habrá nombrado todo el mundo), *La guerra de los estilos*, *Mensajeros a todo ritmo*, *Breakdance*...había mogollón de “pelis”. Y lo conocí así, a través de la televisión. Yo soy de Mislata y aquí no bailaba nadie. Siendo chiquillos, empezó todo como un juego para niños, nos íbamos a un sitio aquí en Mislata que es el Hospital Militar, nos cogíamos unos cartones e imitábamos lo que veíamos. Mi *crew* era Dioses. Bueno...Ellos vinieron después, eran los chavales a los que le enseñábamos nosotros, Alfredo, Catalán, Sebi, Christian. Nos íbamos a las discotecas, a *Metrópolis*, *Arabesco*, *Joy*, *Virtual*, nos cogían de relaciones públicas, teníamos nuestro rato en *Arabesco* a las 8 de la tarde, el *Dj* se llamaba Fito, que era más mayor, tendrá 8 años más que yo, ese tío bailaba también. A las 8 de la tarde, en la pista grande de *Arabesco*, siempre paraban la música y nos ponían música que nos gustaba a nosotros, *House of Pain*, nos ponían música de la época. El baile lo dejé porque me tuvieron que operar, tengo enfermedad de Crohn, entonces por problemas de salud. Pero aun así luego volví, y con veintitantos años, cuando empecé a ir a la universidad, te lo vas dejando, y es una pena porque para mí el baile es un método, es una disciplina que te hace no desviarte del camino, porque yo recuerdo que nos decían mira estos que llevan los pantalones anchos y te veían ahí haciendo un círculo y bailando tirándote por el suelo, pero no estábamos haciendo otras cosas, estábamos haciendo un deporte, conociendo personas nuevas, haciendo amistades, y no haciéndole daño a nadie, y eso estaba muy bien. Para mí el

breaking era una forma de vida, lo echo de menos, de hecho, ahora Alfredo me llamó y hace poco fui a Sedaví y he retomado un poco el contacto, me gustaría volver a hacer alguna cosilla. Yo soy de la parte *old school*, soy de los más viejos creo yo. Nosotros formamos una *crew* que se llamaba The Kings, que duró dos o tres años, luego se disolvió porque cada uno se iba por su lado. Yo me juntaba con los Supremos, con los Dioses, que tuvieron un *boom* muy grande porque Alfredito era, y es, un crack. Y la verdad es que tuvieron su época muy buena. Conozco a los Addictos de Barcelona, a los más mayores. Y luego los Supremos se formaron justo cuando nos conocieron a nosotros, estaba el Suizo, digamos que había ya una rivalidad. Eran el *Bboy* Suizo, *Bboy* Migue (Miguel Conchei) que hubiese sido el mejor, ese era mi vecino, Jorge, Mario y el Chevi, ese era el grupo de los Supremos, y luego estábamos nosotros, la parte de Mislata, que nunca teníamos un grupo bien definido. Empezamos nuestros “piques” en Sala 4 de la Plaza del Ayuntamiento, donde hacen la *masclatá*, ahí había un sitio que bajabas unas escaleras y había un piano, ponían *jazz*, *blues*, estaba muy chulo, y ahí fue el primer pique y uno de los mejores. Todo el mundo empezamos con el rap, lo que es el *break*, el baile, empezamos con pases de *rap*, lo que era Vainilla Ice con la canción Ice Ice Baby, se llama *Frío como el hielo* la película, entonces la conocimos esa película, y nos gustaba un poquito el mundillo ese, imitar a tus héroes, tus referencias juveniles.

I: ¿Quiénes eran tus referencias dancísticas?

J: Para mí Crazy Legs, ese tío era una caña. Storm también, muy bueno, Easy Rock, esos eran para mí los tres mejores que había.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

J: Improvisar, hay que improvisar, como te sale, es libertad, lo que a ti te salga en ese momento y ya está.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas eran para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué mensaje proyectabas cuando bailabas?

J: Libertad. Eso es.

I: ¿En algún momento tuvisteis problemas con la Policía o con alguien?

J: Sí. Veníamos aquí a un pasaje en Mislata, y los vecinos no querían que estuviéramos ahí, poníamos la música, cerraron el pasaje, pusieron unas vallas en el pasaje, esa valla la tuvieron que quitar porque ese pasaje es público. A lo mejor si estábamos con música molestábamos a la gente o simplemente había gente que pasaba por ahí, no te miraba bien y llamaba a la “poli”. Todo el arte urbano es música, baile y pintura en la calle, va todo

muy unido, una *jam* es eso. Yo tenía una novia que rapeaba, que tenía un grupo que se llamaba GQD, y tengo amigos que han pintado y pintan algunos. Era como un conjunto. Yo era más bailar, yo rapeaba alguna vez, ella también se unía a lo mío, estaba muy bien. Fue muy divertido, muy bonito, era una forma de vida, hasta el estilo de ropa que tú llevabas, que ya no visto así, ahora ya es diferente. No pude terminar Arquitectura, hoy en día soy técnico responsable en Aguas de Valencia, no me puedo quejar del trabajo que tengo, se pueden conseguir las mismas cosas, no me he desviado, no tengo antecedentes ni nada por haber pertenecido a ese mundo.

I: ¿Cómo ves el *breaking* de los chavales hoy en día?

J: Lo bueno que veo es que hoy por ejemplo tienen sitios, ya están ubicados, no tienen que ir por la calle, no se tienen que mojar, ensuciar, y por lo menos hay centros culturales como el de Alaquás o la Eliana, que los acogen ahí y tienen un sitio donde ir a bailar y expresar lo que quieren expresar. Los veo bien, vi a Special K con los Adictos que vinieron aquí y me pareció que había muy buen ambiente, chavales muy sanos, chicos y chicas, que eso está muy bien, porque en mi época las chicas escaseaban, y ahora hay chicas que se atreven, que bailan súper bien y son unas máquinas. Esa es una diferencia bastante sustancial. Y que tienen más medios que nosotros. Nosotros bailábamos en cartones.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

J: Yo conozco a Sergio Alcover, se llama Chumi, y a ese chaval nosotros le enseñábamos a bailar, y a Foves, esos pertenecieron a los Supremos, son los chavales más jóvenes de ellos, ellos vinieron después. ¿Qué me parece? Me parece bien, es otra forma, menos *underground*, más comercial, se pierde un poco esa libertad de tú poder decidir, tú ahí ya vas programado, es otra historia. Pero bueno, la verdad es que bien.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

J: Sí. Para que se vaya desarrollando la va a beneficiar. La génesis de la danza urbana se perderá.

I: ¿Tienes tatuajes?

J: Ninguno.

I: ¿Qué opinas de la posibilidad de llevar el *breaking* a los Juegos Olímpicos?

J: Complicado. Pero bueno es un método altruista igual, es una disciplina altruista. A mí me gustaría. Ya hay competiciones, las *Red Bull*, todo esto. Competiciones tenemos

muchas, pero bueno para darle como un mayor calado en la sociedad y darle una importancia mucho mayor, claro que me gustaría.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

J: Libertad.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°54 (12 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Toni. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

T: Antonio García Vivo, y mi nombre artístico pues todo el mundo me llama Toni.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

T: Ahora mismo dejé esa parte, me cambié de pueblo, me junté con otra gente y digamos que esa parte la dejé un poco de lado por mi vida, el trabajo, tal. Y ahora pues los amigos de siempre nos juntamos cuando hay algo grande, una concentración o algo así, pues nos juntamos para recordar aquellos tiempos, que fueron 6, 7 años, prácticamente lo compartimos todo, cada uno dormía en su casa, pero después ya todo el día juntos prácticamente.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad?

T: Algunos coleguillas vieron alguna película y empezamos bailando un poco *rap*, nos juntábamos en algún pub, y entonces todo te engancha un poquito. Al principio el rap, después vimos que había una persona que venía de Suiza y bailaba *breakdance*, entonces empezamos a ver vídeos y una cosa te lleva a la otra. A este chaval le llamaban el Suizo, porque venía de allí. Y él se montó su grupo con gente de Valencia y nosotros queríamos imitarlo. Yo antes vivía en Mislata y ahora vivo en Manises, por aquí hay algún grupillo de *rap*, de *Hip Hop*, pero poquita gente.

I: ¿Cómo ves el *break* que se bailaba entonces y el *break* que se baila ahora?

T: Lo que es la base no ha cambiado mucho, pero yo creo que hoy es todo más deportivo, en el sentido de que hay gente muy preparada o que tiene muy buenos patrocinadores, como están las batallas de *Red Bull* y todo eso, y gente que tiene mucho dinero y además se cuida mucho para eso. Nosotros lo hacíamos un poco por *hobby*, pero es que esta gente se dedica profesionalmente, lo que ves en cuanto a videos y todo eso, lo que se ve por ahí, es más rollo profesional. Lo que se ve por aquí por Valencia es más como *hobby*, hay gente buena, como Alfredo. Si quieres ser muy bueno te tienes dedicar a eso tú y tu cuerpo, porque el *breakdance* es un baile que desgasta mucho el cuerpo. Compaginar bailar y trabajar, al final te casca, es complicado.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

T: Nosotros siempre hemos bailado con la improvisación. Sí que es verdad que ahora se baila un poquito más, por lo menos en los campeonatos mundiales y todo eso, se baila un poquito más coreográfico cuando son batallas. A mí me gusta, pero personalmente me gusta más la improvisación en cuanto a uno contra uno.

I: ¿Cuál era tu *crew*? ¿Por qué se disolvió?

T: Mi *crew* era Dioses. Realmente no me acuerdo de cuándo se inició, estoy un poco ya desconectado, mi vida ha cambiado muchísimo, prácticamente del trabajo a casa con mi familia y poco más, una vez ya me cambié a vivir a Manises fue bastante la desconexión que tuve con ese mundo. Dioses se disolvió por un cúmulo de cosas, ya llevábamos muchos años juntos, había gente que iba para aquí, para allí, yo fui uno de los fundadores del grupo y me salí un poco del grupo por mi cambio de lugar y al final estás un poco cansado de siempre las mismas cosas, cada grupo tiene sus problemillas, sus “rifi rafes”, aunque la mayoría nos llevábamos muy bien, pero al final yo tiré por otro lado, porque veía que no me iba a dedicar a eso y como veía que yo no podía, me aparté un poquito.

I: ¿Qué opinas de la posibilidad de llevar el *breaking* a las Olimpiadas?

T: No sé cómo estarían las reglas, porque en las Olimpiadas creo que todo tiene que tener sus bases y ser de una manera en concreto, y para llevar eso a las Olimpiadas tendrían que evaluarlo primero *breakers*, sino lo veo bastante complicado. Normalmente esas cosas lo hacen comités deportivos y eso no sé si se considera un deporte como tal, ya sabemos que no, aunque realmente sí que lo sea. Creo que gestionar todo eso es difícil, poner unas bases y todo eso. Esto es un baile de calle.

I: ¿Te parece bien que la danza urbana se meta en las academias?

T: No me parece mal, veo bien que la gente se prepare, igual que un gimnasta se prepara físicamente su alimentación, su tal, imagino que la gente que compite así se preparará también así. En mi época ya se enseñaba en escuelas, de hecho, yo estuve un par de meses en una escuela, más que nada por seguridad, a veces también viene bien, porque no es lo mismo hacer una voltereta en el asfalto que en una colchoneta, lo puedes hacer con más seguridad, y no lo veo mal. Que realmente si quieres practicar, lo suyo es practicarlo en el suelo, que al final es donde vas a bailar.

I: ¿Para ti qué significaba la danza urbana en aquel entonces y qué significa ahora?

T: Es un estilo de vida, es una manera de apartarte de algunos estilos de vida comunes, por decirlo de alguna manera. En la actualidad básicamente es igual, los coleguillas que

sigu en contacto con ellos, es igual, lo único es que todo lo que se ve ahora es más comercial, cuando ya se meten empresas grandes y todo eso, lo hacen más espectacular. Pero no creo que haya cambiado mucho, simplemente es un poco más comercial, pero la base yo creo que es la misma.

I: ¿Crees que el hecho de que la danza se haya convertido en un producto de consumo la beneficia o la perjudica?

T: No creo que la perjudique, porque realmente si gente no apostara por eso pues. El *breakdance* digamos que va un poco por rachas, digamos que en los 80, 70, pegó el *boom* fuerte, aquí en España llegó un poco más tarde, en los 90. Pero yo creo que es bueno, para la gente que nos gusta, porque si no yo creo que estaría un poco más extinguido, entonces siempre es bueno que la gente apoye a los bailarines. Si no hubiera patrocinadores y todo eso, la mitad de los vídeos no se podrían ver, entonces yo lo veo bien, porque a mí me gustan los vídeos.

I: Cuando bailabas, ¿reivindicabas algo a la sociedad?

T: No, lo hacía porque me gustaba y ya está. Había gente que le gustaba ir a las discotecas y ponerse hasta las patas, pero en mi grupo éramos todos muy sanos, Alfredo y compañía. Además, nos venía bien, era una manera de hacer deporte y aparte te divertías.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

T: Está bien, pero muchas veces no tienen ni idea. Hay veces que hacen un número que es muy espectacular, pero yo lo veo desde otro punto de vista y no me gusta, coreográficamente queda muy bonito, pero es que eso no es el *breakdance*. La gente que hace estos programas tiene otro punto de vista que a mí personalmente no me compra.

I: ¿Teníais terminologías como *flow*, *groove* y *bounce*?

T: Creo que no. Yo la verdad es que esos términos no los he utilizado mucho.

I: ¿Tienes tatuajes?

T: Tengo uno, me lo regaló la mujer y tiene las iniciales de toda la familia. Me lo hice después de salir del mundo de la danza urbana.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°55 (13 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Alejandra. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

A: Mi nombre completo es Alejandra Jurado, y nombre artístico la verdad es que hasta el momento no tengo ninguno, no me he auto bautizado, sí han surgido por ahí varios AKA's

que podrían quedarse como definitivos, pero bueno la gente cercana me suele llamar Ale, así que por Ale Jurado la gente me puede conocer.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

A: Como usuaria principalmente de la música, que tiene que ver con todo lo que sería el mundo urbano, si nos centramos en *Hip Hop*, por ejemplo, lo que viene siendo gustarme la cultura, siempre me ha gustado. El tema de la danza no llegó a mí de manera seria y formal hasta 2012, que fue cuando inicié mi relación con Marco (mi pareja), él sí que tiene una trayectoria más larga profesionalmente, y bueno nos encontramos, teníamos ese interés en común, entonces fue mi oportunidad perfecta para intentar tomármelo un poco más en serio, porque siempre me había gustado mucho la danza, pero nunca me lo había tomado como algo serio. Todo se inició ahí, tardé poco tiempo en vincularme al proyecto de Marco, llevar la escuela juntos, fue una etapa bastante curiosa y muy especial. Comencé oficialmente a dar clases en 2014. Digamos que 2012, 2013 me seguí informando con más conciencia, porque ya estaba dentro del mundo, pensé que quizá podía aportar algo y me centré mucho en concreto en *dancehall*, que ha sido mi primera disciplina, a pesar de que me encantan muchísimas más, procuro siempre que puedo bailar otros estilos, porque tampoco me gusta quedarme solo en uno. Pero le dediqué la mayor parte del tiempo al *dancehall* y en 2014 empecé a enseñarlo en la escuela. Nosotros tenemos una escuela que se llama In Situ Dance School en Alicante. Sí que hemos tenido en su época grupos de competición, sobre todo Marco, antiguamente fue coreógrafo, llevó varios grupos a competir, y ahora lo hemos retomado, porque estuvimos en una etapa queriendo ser creativos y nos centramos más en el mundo del *freestyle*, pero ahora hemos vuelto también al mundo de la competición, vamos a llevar un grupito de *juniors*. Intentamos hacer todo lo que podemos, la verdad, principalmente la docencia, porque a día de hoy es lo máximo por lo que vivimos, pero también lo compaginamos con nuestra vida personal de bailarines, e intentamos hacer eventos para aportar a la comunidad, viajar, hacemos un poco de todo. Actualmente estoy de profesora solo de *dancehall*. Con el *house* estoy centrada en la parte de bailarina, para poder desarrollarlo, tengo mucho entusiasmo con ello, me haría mucha ilusión de que en Alicante empezara a crecer la cultura *house*.

I: ¿Cuál es el estilo urbano más demandado por los alumnos en In situ?

A: La gente mira mucho hacia la coreografía, quizá es porque se está “viralizando” muchísimo con la era de internet. Es una herramienta buena y mala. También depende de dónde te encuentres, aquí en Alicante hay conocimiento a medias de lo que es la cultura

del *Hip Hop*, todavía es bastante nueva. Sí te puedo decir por ejemplo que mis clases de *dancehall*, debido al *boom* que ha habido con la confusión de si es *twerk*, yo personalmente no imparto *twerk*, y la gente venía a preguntar y les explicaba la alternativa, les ponía bajo materia. He tenido la suerte de que a muchas alumnas les ha gustado, es una lástima porque en Jamaica el *dancehall* es mayoritariamente masculino, la gente no lo sabe. A día de hoy, el *dancehall* pega bastante entre el público femenino. La gente busca sobre todo aprender coreografías, no sabemos por qué. El *dancehall* lo bailan a partir de 16 años. Las líricas a veces no me parecen adecuadas para el público juvenil e intento ser bastante responsable con eso, no me gusta vetar la información, porque es la que es, yo solo soy la mediadora. Hay pasos que sí que son muy inofensivos, que están creados para compartir, esos pasos sí se podrían enseñar a los niños porque carecen de significado, pero en general es bastante limitada la información, llegaría un momento en que necesitarías explicar más y yo no doy clase a los niños. No existe un código deontológico en la danza urbana, unas bases fundamentadas, hay registros de cosas que poco a poco se van encontrando, pero es todo tan subjetivo, es una lástima porque no nos ponemos de acuerdo, porque en este mundo nuestro cada uno hace lo que quiere. Yo a veces veo cosas que no entiendo muy bien.

I: ¿Vosotros en vuestras clases os centráis solo en la coreografía o también explicáis las nociones de la cultura del estilo urbano?

A: Somos más “culturetas” en ese sentido y creo que conforme ha pasado el tiempo, como te comentaba Marco, en 2012 hubo una separación, la gente que formaba parte de In Situ, que es lo que más tiempo lleva en Alicante respecto a la danza urbana, se creó una nueva escuela a raíz de la separación y al principio fue una época dura, porque vimos un poco que el proyecto quizás quebraba, no sabíamos muy bien por dónde dirigirnos. Ahora conforme ha pasado el tiempo todo se ve más claro, nos hemos definido como una escuela que de verdad defiende la cultura, si quieres cultura entonces vendrás a In Situ. También damos coreografía, pero para nosotros es muy importante que sepan. Dentro de que son niños, que tampoco les quiero llenar de información, porque también merecen simplemente disfrutar, pero sí intento explicarles, para que ellos se metan en ese mundo y lo vivan más, porque tengo la fe de que puedan ser la futura generación.

I: ¿A partir de la crisis económica que estamos sufriendo en la actualidad, habéis notado un aumento en cuanto a una mayor demanda de danza urbana, o una disminución de la matrícula?

A: La cosa es que podemos hacer ese análisis, lo que pasa es que justo nos coincidió con la separación de escuelas, entonces tuvimos que arrancar el proyecto desde cero. Yo pienso que sí que ha sido una vía de escape, yo creo que mucha gente ha canalizado a través de la danza, incluso se ha puesto de moda o lo han visto como una alternativa a otras actividades tipo el gimnasio. La gente necesita evadirse cuando hay épocas de crisis, la gente busca alternativas para anesthesiarse. Me cuesta un poco responder a esta pregunta, pero sí, en general sí creo que a la gente se haya interesado hacia la danza.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

A: Ahora vemos muy poco la tele, la verdad, pero sí estamos al tanto de que los programas que se están dando actualmente han ido muchos compañeros a nivel nacional a participar, a veces es difícil porque se exponen a un jurado que no sé hasta qué punto está capacitado. Está claro que ellos saben a lo que van, leen el contrato primero y se exponen a eso, pero a veces las vías no son las correctas, porque falta mucha información y no se enseña la parte buena y la mala, sino se enseña lo que se quiera mostrar. Conocemos participantes de *Fama a bailar*, y a veces estos programas nos han servido para que la gente de repente diga danza danza, y lo busque como actividad, pero por otro lado desinforma muchísimo, porque no muestra la cara real, o quizá no cuentan con los profesionales adecuados.

I: ¿Creéis que había más desinformación hace unos años, o ahora porque los programas televisivos están nublando un poco los conceptos?

A: Yo lo puedo extrapolar al *dancehall*, aunque me considero bastante reciente en la cultura, pero he intentado meterme muy de lleno. Considero que, a día de hoy con el tema de las redes sociales, se está saturando la información, la gente se está volviendo un poco loca. Antes era más difícil conseguirla y era mucho más preciado todo, se valoraba más, costaba trabajo, invertías tu tiempo y como era tu tiempo le dabas valor a eso. Y ahora a un golpe de clic puedes ver cualquier cosa, ves tantas cosas que ya no sabes qué es verdad y qué es mentira. La información que se obtenía antes, creo que era más pura, es mi opinión. A día de hoy todo el mundo sabe de todo, y nadie sabe de nada.

I: ¿En tu escuela se organiza jams?

A: Sí, de hecho, este viernes tenemos una con un compi alemán que se queda en nuestra casa, y el sábado emprende rumbo a Barcelona porque estará con Izaskun en el *Funky*

Training. Organizamos un evento que se llama *Terreta Urbana*, que está todo enfocado a batallas de *freestyle*.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°56 (13 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Marco. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

M: Lo cierto es que no tengo un AKA, mi nombre es Marco Ramos, y se ha quedado como Marco, ya bastantes problemas tengo para que la gente no me llame Marcos, así que Marco se queda.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

M: A mí me viene todo por el gusto por la danza y la necesidad de dar clases, para pagarme los estudios, los caprichos, siempre he tenido la familia que me apoyaba, pero siempre me he visto en esa parte de estar frente al público, de ser un poco el contacto con la gente, y vi en el año 2003 cursos de formación de aerobio, *step* y demás, y vi que me podía ganar un poco la vida en ese sentido. Y no fue hasta 2005 que desarrollé la idea de *In Situ*, se transformó en un proyecto en el que varios profesores de Alicante empezamos a impartir clases. Luego fue en 2006 cuando esa pasión por el baile, pero llevado quizá a un plano de actividades dirigidas. En Valencia había una empresa de formación que imparte cursos y fue allí donde recibí esa formación, pero no fue hasta 2006 que me di con un canto en los dientes y me di cuenta de que la danza urbana era algo mucho más allá de lo que yo estaba haciendo, desde la perspectiva de instructor de clases de aerobio. Fue a partir de ahí cuando *In Situ* lo empezamos a evolucionar más, cuando nos juntamos los que formábamos parte del “grupete” para intentar consolidar un proyecto estable. En 2009 nos asentamos con una sede física, que fue la escuela que hemos mantenido hasta ahora. Hemos venido trabajando en una etapa, en la que Ale todavía no estaba, con unos compañeros que casualmente en 2012 se separaron, año en que conocí a Alejandra y empezamos a trabajar en *In Situ* digamos 3.0. La primera fase fue una fase un poco primitiva en la que no teníamos una sede física, la segunda fue 2009 en que sí que encontramos esa sede, empezábamos a formarnos, a viajar fuera de España. Fue a raíz de esa evolución que todo ha llegado hasta el día de hoy, en el que estamos pensando en cambiarnos a un centro un poquito más grande. Yo bailo varias danzas urbanas, con el tiempo la gente me ha encasillado quizá un poco más en *locking*, en la antigua escuela, aunque siempre me ha gustado mucho el *popping* y el *Hip Hop* en general. El primero en el que me centré fue el *locking*, fue el que más me llamó la atención.

I: Háblame de las asignaturas que impartís en vuestro centro.

M: A día de hoy trabajamos tres bloques fundamentalmente, uno son las clases enfocadas a peques, que sería el bloque junior, donde nos centramos en danzas urbanas, consideramos que hasta los 5 o 6 años los peques no tienen la capacidad de seleccionar a qué quieren ir, por lo tanto, el concepto de pre-danza, o psico-danza, o iniciación a la danza o al movimiento consciente, es lo que desarrollamos hasta esa edad. A partir de los 5 o 6 añitos es cuando sí les empezamos a decir prefieres ir un poco hacia las bases de las danzas urbanas, hacia *breakdance*, conforme se hacen un poco más mayores les abrimos el espectro a hacer coreografías, eso forma un poco el entramado de clases junior. Luego a partir de los 12 o 13 años, a efectos de danza o conceptualización ya son adultos, con lo cual, salvando distancias honrosas como el tema de enseñar *dancehall* a gente muy joven o no, eso forma parte más bien de la filosofía de Alejandra y de ciertos profesores de *dancehall*, la realidad es que en danzas urbanas trabajamos muchas disciplinas, todas las que consideramos más cercanas al movimiento urbano en general: *Hip Hop*, *locking*, *popping*, *dancehall*, *vogue*, teníamos antiguamente *waacking*, pero nuestro profesor se apasionó más por el *vogue*, *breakdance*, *Jazz funk* como clases coreográficas sobre éxitos musicales del momento. Y luego conforme vamos aumentando la oferta, hemos incluido *salsa*, *bachata*, *kizomba*, *danza africana*, *danza contemporánea*, *danza del vientre*, *flamenco*, *claqué*, *lindy hop*. Tenemos unas 24 o 25 disciplinas diferentes. En la actualidad tenemos dos centros, en una tenemos unos 200-210 y en el otro tenemos la mitad aproximadamente. En términos generales 70% mujeres 30% hombres.

I: ¿Cómo es el proceso de selección de vuestro profesorado?

M: Muchas veces viene derivado de alumnos que han destacado, gente que se ha quedado contigo mucho tiempo, o gente que viene de fuera y afortunadamente ha ido a parar a tu ciudad, no hay un esquema predefinido. Sí que es cierto que es ideal que sea un relevo generacional el que se produzca, cantera de nuevos profesores, sobre todo porque mirando un poco por uno mismo, te das cuenta de que es esa cantera que mantiene tu filosofía, tu enseñanza y tu forma de ver las cosas. Cuando se produjo la separación en 2012, ese relevo generacional no se queda In Situ, sino que parte de ese profesorado se va y se extiende a un segundo proyecto, y conforme pasa el tiempo a más proyectos. A veces hemos sido un poco trampolín para otros proyectos, vamos a intentar tomar la parte buena y minimizar la parte mala. La realidad es que suele ser el relevo generacional el que produce alumnos que se quedan contigo a tu lado y te favorecen que puedas generar ese relevo, en ocasiones son también profesores que vienen de fuera, hemos tenido la suerte

de que Alicante es una ciudad muy turística, a veces han sido profesores que durante un tiempo se han quedado en España, por experiencia Erasmus quizá es lo más habitual, y dejan su semillita durante su estancia. No faltan nunca profesores temporales en ese sentido. Y en otras ocasiones son profesores que tocan a tu puerta y te dicen que quieren formar parte de este proyecto.

I: ¿Habéis sufrido la intrusión profesional por parte de compañeros de educación física, aerobic u otra gente?

M: En Alicante por supuesto. Desde empresas de animación que contratan en colegios, quizá desde buena fe, porque nunca hay que pensar a malas de la gente, yo pienso que es ignorancia o desconocimiento, más que mala fe. El problema es que en base a la ignorancia puedes hacer mucho daño, tanto a los conocimientos como a los cuerpos de los alumnos. Quizá yo ahí sí me enorgullezco de haber hecho muchas actividades en el pasado y de tener cierta edad, ahora tengo 32 años, y ya hay muchas cosas que uno ha pasado con esa edad, y que puedes evitar que le suceda a tus alumnos. Ahora, ¿intrusismo? Por supuesto, y gente que se lanza con cuatro días de enseñanza a dar clase, por supuesto, gente que se pone la etiqueta de profesor, por supuesto. Nosotros como escuela luchamos a largo plazo en poder tener realmente el concepto de escuela, es decir que alguien que entre se pueda formar. Mientras no exista un conservatorio de danzas urbanas, cosa que por cierto es muy interesante de estudiar, en Alicante se pretendió iniciar una enseñanza reglada hace unos años de las danzas urbanas, pero fue la Generalitat la que no dio el visto bueno y ese proyecto nunca llegó a fraguar. Obviamente hay intrusismo, pero la gente por comodidad, por ver una solución fácil a sacarse cuatro perras al mes, o a levantar su ego, que no lo digo a malas, en ocasiones es simplemente por desconocimiento e ignorancia y no por mala fe, pero sí que hay mucho intrusismo en esta profesión, sobre todo en lo que respecta a colegios y contratos con empresas particulares.

I: ¿Crees que había más desinformación hace unos años, o ahora porque los programas televisivos están nublando un poco los conceptos?

M: A más cómodo esté la información, a más saturación haya, a más personas quieran mostrar su trabajo y más vías de comunicación tengan para hacerlo, más difícil será discernir, sobre todo el usuario plano, qué está bien, qué está genial y qué está mal. Esto es como un libro, cuál es un buen libro, te ciñes a cuál tiene más referencias, todo el mundo te va a hablar bien del Quijote, en ocasiones no porque les guste o lo hayan leído, sino porque saben que mucha gente lo ha leído y todo el mundo habla de él.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°57 (10 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Manel.

I: ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

J.M: Mi nombre completo es Juan Manuel Ferrándiz Sarazúa y nombre artístico ‘Mindnel’

I: Háblame de ti y de lo que haces.

J.M: Soy un chico de 21 años, estudiante de Universidad del Grado de Comunicación Audiovisual en la Universitat de Valencia, pero antes que nada *bboy* y artista. Mis estudios universitarios intentan completar mi arte ya que en un futuro busco poder mezclar el arte audiovisual con el arte escénico. También soy profesor de *breakdance*.

I: ¿A qué *crew* perteneces?

J.M: Actualmente no tengo *crew* debido a que la mayoría de sus componentes dejaron de bailar.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*?

J.M: Si

I: ¿Pintas, bailas o rapeas?

J.M: Bailo

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad?

J.M: Conocí la cultura *Hip Hop* a través de la televisión. Especialmente con el programa *Tu sí que vales* en el que el grupo Special salió a competir, es por eso que les tengo tanto respeto interno, ellos me hicieron amar el *Hip Hop*. En cuanto vi el *breakdance*, quise bailar, pero no tenía ninguna oportunidad a mi entorno y en cuanto veía videos de YouTube, me era imposible imitarlos. Casi dos años después, durante un paseo en el antiguo cauce del río Turia vi un grupo de *bboys* bailando y ahí sí que no me lo pensé...

I: ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

J.M: No lo decidí realmente, a veces parece que ella lo decidió por mí. Creo firmemente en el destino y creo que quien de verdad lleva dentro la cultura, tarde o temprano encontrara los medios para poder trabajar.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

J.M: Como un mundo que ha cambiado mucho socialmente, ahora ya no todos estamos pegándonos tiros en la calle para sobrevivir, pero esa esencia hay que mantenerla, y no hay mejor manera que la investigación, curiosidad y observación para seguir progresando.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana?

J.M: Creo que tiene *bboys* con mucho nivel y prestigio pero que escasea la comunicación y la unión entre los mismos. Le falta “hacer piña”, cosa que sería positivísimo para todos.

I: **¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?**

J.M: Si, sin duda. Para mí, cada comunidad autónoma tiene un estilo bastante peculiar si lo comparas con otra. Los mayores son los que influyen con su estilo por así decirlo y eso en nuestra nueva generación se ve plasmado. Yo, por ejemplo, a veces no me siento demasiado identificado con el estilo valenciano y puedo sentirme atraído por el estilo de otras comunidades, pero lo que sí está claro, es que el estilo está dentro de mí, y sin darme cuenta, lo he mamado desde el minuto cero.

I: **¿Puedes decirme los nombres de tus referentes dancísticos más conocidos nacionalmente o regionalmente y cómo empezaron a reconocerse como tales?**

J.M: Dentro del panorama nacional hay muchos referentes que respetar y estudiar. Uno de ellos es Extremo, uno de los primeros *bboys* en conseguir representar a una primitiva escena española en el terreno internacional. Sin olvidar a su grupo Addictos Crew por supuesto. Y dentro de las crews que son referentes podríamos destacar algunas como: Lunaticks, Supremos, Fusion Rockers, Vandals, etc.

I: **¿Hay alguna diferencia de estilo entre las mujeres y los hombres que practican la danza urbana?**

J.M: Biológicamente los hombres y las mujeres tenemos un cuerpo diferente para bailar con diferentes capacidades, pero yo no creo demasiado en ello porque la verdad es que esa diferencia ya la encontramos de una persona respecto a otra. No me gusta diferenciar entre *bboys* y *bgirls*, es más, no me gustan nada los campeonatos que son solo de *bgirls* porque creo que con una buena causa, al final solo consiguen discriminar. Es como si hubiera un campeonato de solo personas de raza negra o solo latinos, se haría para favorecer su visibilidad y participación en el evento, pero a mi manera de verlo, queda bastante sobrante. En España, hay *bgirls* muy destacables que no hay que olvidar a la hora de responder una pregunta de este tipo. La clásica Movie One, Raza o Tania, son algunos de estos ejemplos. Como nueva generación que está peleando fuerte, destacaría a Lady Fury de Barcelona y a Law de Granada.

I: **¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura Hip Hop?**

J.M: En la cultura *Hip Hop*, la parte de danza es la del *b-boying* (*breakdance*) todos los demás estilos no pertenecerían como tal. Muchas veces en las academias ves “Clases de *Hip Hop*” y parece más una clase de *zumba* que algo que ver con la cultura *Hip Hop*.

I: ¿Cómo se suele empezar a bailar?

J.M: Hay dos opciones: La calle y la escuela. Normalmente el terreno suele ser la calle, es un lugar en el que no tienes un docente a tu cargo por así decirlo, tienes que ser autodidacta y humilde para poder preguntar sin problema y conseguir información para continuar. En la escuela es mucho más sencillo, pagas una cuota y te aseguras tu clase, pero normalmente los chavales no suelen continuar bailando puesto que muchos tienen otros intereses ajenos a la cultura y solo lo ven como un *hobbie*. Y esta cultura, requiere obligatoriamente una gran pasión incondicional.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

J.M: Son dos opciones también. Hay *bboys* que se centran en la improvisación en campeonatos y *jams* y otros solo repiten un patrón coreográfico. En mi opinión, realizar todo el rato una “coreo” le resta mucha gracia a esta danza. Lo curioso es experimentar, improvisar y sobre todo notar esa desconexión que se produce con el mundo cuando de verdad te metes en la burbuja. Si solo repites las mismas “coreos” tantos años, al final te limitas a ti mismo y pareces más un robot que un artista. De todas formas, hay momentos para todo. Tu puedes tener tus “rondas” para los campeonatos e improvisar en *jams* o entrenamientos. Cada *bboy* es un mundo, y en todos hay una balanza entre estas dos maneras de bailar. En mi opinión, como todo en la vida: En el equilibrio está la virtud.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

J.M: Soy muy abierto en cuanto a ello, cualquier música me es válida en un momento dado, todo depende del contexto. En un entrenamiento con muchos *bboys*, debe haber música acorde que nos motive a todos. Si a mí me motiva un solo de piano y a los demás no, no puedo ponerlo. Pero sí que es cierto que cuando entreno solo intento buscar todo tipo de estímulos que me puedan inspirar.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad?

J.M: Si, sin duda. Es un grito al mundo. Una manera de dejar claro lo que vale la calle. El arte está en todos los rincones donde un artista lo practica.

I: ¿Qué reivindicas?

J.M: Paz y amor

I: ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

J.M: Intento mostrar mi interior y dejar todo en mi obra.

I: ¿Qué quieres conseguir con tu obra?

Mis sueños y objetivos... Poder hacer mi arte a nivel profesional y vivir de ello con buena calidad.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

J.M: A mí la danza me ha enseñado a superarme a mí mismo. El *breakdance* me ha hecho muy fuerte y me ha vuelto una persona que puede soportar mucho. Un artista, es un guerrero que tiene que sufrir muchísimo. En mi caso, ya comenzó en los inicios cuando no mostraba talento para la danza y tenía que soportar el *bullying* típico de la edad pre-adolescente. Súmales a estas decepciones, rechazos, etc. La danza urbana es mágica porque consigue hacerte alguien mejor. Tengo muchos amigos que han conseguido salir de barrios marginales gracias a ella, y algunos comenzaron a estudiar y encauzar su vida inclusive. Es curioso como la sociedad ve la danza urbana como algo marginal y vándalo de la calle y precisamente es todo lo contrario.

I: ¿Cómo ha afectado la crisis en tu danza urbana?

J.M: Yo además de bailarín también era organizador de eventos y me afectó en que básicamente tuve que dejar de hacer eventos porque la ciudad no da medios para su realización. Cuanto menos dinero, menos posibilidades también para llevar el *break* a un nivel escénico, ya que la cultura está en crisis también.

I: ¿Dónde bailáis?

J.M: Parada de metro Bailén, sobre todo.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

J.M: Mi único sueldo viene de la danza y en un futuro espero poder afirmar esa pregunta. Ya he dicho anteriormente que, aunque estudie en la universidad, solo lo hago para tener los conocimientos audiovisuales que necesito para mis futuros proyectos escénicos.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

J.M: Son un arma de doble filo. No hay que olvidar que el público se suele creer todo lo que ve en el medio de comunicación y, por lo tanto, toda información dicha en el medio será entendida como válida. Estos programas buscan audiencia y a menudo olvidan el contenido de la cultura *Hip Hop* y solo venden su apariencia como un producto atractivo. Pero también son positivos porque ayudan a que la danza se profesionalice y se expanda,

y... que puedo decir yo, que conocí la danza urbana y la cultura *Hip Hop* a través de uno de estos programas.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

J.M: En parte sí. Como ya he dicho, es atractivo y gusta al público. Las empresas tienen ese objetivo y creo que es positivo siempre que no se atente contra el contenido de la cultura.

I: ¿Tienes tatuajes?

J.M: No, de momento no me ha llamado la atención demasiado pero no lo descarto en el futuro.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

J.M: ‘‘La esfera a la que poder recurrir’’

I: Gracias por tu entrevista.

J.M: A ti. Siempre se aprende de este tipo de reflexiones y estos trabajos, son muy positivos para la danza urbana y la cultura *Hip Hop*. Un placer.

ENTREVISTA N°58 (17 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Kasia.

I: ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

K: Mi nombre es Kasia Labuda. Y mi nombre artístico es Kajena.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

K: Pues soy bailarina profesional de danza urbana. También soy instructora de baile y lo que hago cada día es intentar progresar en la danza como bailarina y también como profesora. Y bailo *poping*, *locking*, *house*, *Hip Hop* y *break* también.

I: ¿Estás actualmente en alguna crew?

K: La verdad que no. No estoy en ninguna *crew*. Tengo muchos amigos que sí que tienen sus grupos, pero yo siempre he ido un poco por mi cuenta.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*?

K: Sí, sí. Me considero parte por la cultura *Hip Hop*.

I: ¿Pintas o rapeas, aparte de bailar?

K: Sí que pinto, pero sólo para mí. No pinto paredes.

I: ¿Cómo conociste esta cultura?

K: Pues la conocí cuando tuve 11 años-12 años, creo, escuchando *Hip Hop* polaco. Y luego descubrí *Hip Hop* americano y así, poco a poco, veía muchos *graffitis*. Eso siempre me gustaba. Y en mi ciudad hacían como *graffitis* y conciertos de *Hip Hop*. Pues ahí.

I: ¿Por qué decidiste pertenecer a esta cultura?

K: Porque para mí es una cosa muy, muy bonita la verdad; porque está uniendo gente de todo el mundo, de todas las culturas religiosas. O sea, gente totalmente diferente que viene de otros ambientes. Pero se unen en la creatividad, en expresar cada uno a su manera.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

K: Pues su filosofía es *love* (amor), *unity* (unidad), diversión (*having fun*) y *peace* (paz). Vale pues, eso, y respeto, eso es la base de la cultura *Hip Hop*: ser tú mismo.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana?

K: Pues a ver, por parte de *graffiti*, *break*, *Dj*...sí, la veo bastante bien. Luego lo que viene después que es *Hip Hop*, *Hip Hop dance*, no lo veo muy bien la verdad. Y veo a la gente muy desinformada. La gente que llama *Hip Hop* a los bailes que no tienen nada que ver con *Hip Hop*. Que llaman coreografía también a *Hip Hop*, bailan con otra música que no tienen nada que ver.

I: ¿Y qué otras cosas hacen diciendo que son *Hip Hop* que no lo son?

K: No sé, por ejemplo...Pero especialmente son bailes. Coreografías con la música comercial. Eso es creo que lo más común. Que lo llaman *Hip Hop* y no lo es.

I: ¿Cómo llamarías a este nuevo producto de danza con las coreografías...?

K: No sé la verdad. O comercial dance. Porque es un nombre para mí, como la música es comercial. A mí me parece bien comercial dance. O coreografías simplemente de una persona. Hay gente que llama a sus clases, por ejemplo: clase de Raquel, clase de Lorena. ¿Vale? Y estas personas enseñan sus coreografías. Eso también me parece bien. Pero en general, algo parecido en New York lo llamaban *street jazz*, también. Que mezclaban un poco de básicos de *Hip Hop* con *jazz* y hacían coreografías; lo llamaban *street jazz*. Pero bueno...

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la cultura *Hip Hop*?

K: Pues *breaking* y *Hip Hop dance*.

I: ¿Y qué estilos dancísticos reconoces como parte de otras culturas?

K: ¿De otras culturas? Pues *dancehall* viene de otra cultura, *house* también, que no sólo viene de la misma gente, ya es una mezcla. ¿Vale? Pero viene de otra cultura también, de cultura disco. Luego aparte, *popping*. Que no tiene nada que ver también con *Hip Hop*,

sólo que ahora todos se unen y bailan juntos en las competiciones o simplemente bailamos de todo tipo de bailes. Y *locking* también viene de la música *funk*, pero nació en otra parte de EE.UU y al principio no tenía nada que ver con *Hip Hop*. Simplemente ahora nos juntamos.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o se debe de improvisar?

K: Se debe improvisar. Claro. Sí, sí, seguramente. Y luego sí que se puede coreografiar, pero la esencia de *Hip Hop*, de *popping*, de *locking* es improvisar y crear tu propio estilo con la base, con las técnicas básicas.

I: ¿Qué músicas utilizas en tu danza urbana?

K: Pues yo: música *Hip Hop*, *funk*, *jazz*, *soul*, *house* y *G-Funk* también. No sé, *reggae*, de vez en cuando.

I: ¿Cuándo baila reivindicas algo a la sociedad?

K: Pues envío un mensaje de ser tú mismo y confiar en ti, en lo que haces y en lo que sientes. Y no mirando a lo que dicen los demás. Que lo más importante es sentirte cómodo contigo y la verdad encontrar tu camino en la vida y seguir.

I: ¿Piensas que a través de la danza urbana se podrían tratar temas de crisis, como por ejemplo: la crisis económica, crisis sociales como podrían ser violencia de género, *bulling*, etc?

K: Sí, sí, sí. Seguro, porque la verdad es que todo eso sí que viene de crisis de la sociedad americana. Y no sólo americana, sino de otras culturas y sí, seguramente se puede transmitir unos mensajes y valores que pueden ayudar a la gente.

I: ¿Para ti la danza urbana es mucho más que una danza? Es decir, cuando tú le enseñas a tus alumnos la danza urbana, le enseñas también todos estos conceptos de paz, unión, libertad.

K: Sí. Sí, sí, sí. Seguro. No es sólo movimiento para mí la danza, es mucho más. Es también conectar contigo, conectar con otras personas, conectar con un colectivo, juntar las energías y enseñar valores, ideas.

I: ¿Entiendes la danza urbana bailada en las academias? ¿O para ti la danza urbana tiene que ser bailada y creada en la calle?

K: Para mí no tiene que ser nada, la verdad. Sí que nació en las calles o en los clubes. Y la verdad que para encontrar la esencia sí que hay que salir a la calle o de fiesta y simplemente juntarse para disfrutar y tal. Pero ahora mismo no sé, estamos llevando la danza urbana a nivel más alto todavía y creo que no hay nada malo en esto que la gente enseña. La base de técnica, la escuela; porque simplemente vivimos en otra cultura, en

otra sociedad y a veces no necesitamos estar tanto en la calle como ellos, porque ellos no tenían otro sitio. A lo mejor si tuvieran las salas de baile también bailarían ahí, ¿sabes? No sólo en los clubes. Nosotros ahora tenemos condiciones y no sé, creo que se puede estar en dos sitios.

I: ¿Kasia, qué opinión tienes de los programas televisivos que ofertan danza urbana?

K: ¿Qué opino? Pues, por una parte, sí que es bueno porque promociona la danza urbana, pero por otra parte desinforma mucho. La gente que lo dirige a veces no tiene idea de la danza o de los estilos, no saben de dónde vienen, lo llaman mal, enseñan cosas que no son así y luego a gente se confunde. De lo que yo sé, que aquí eso pasó con *Fama*, con ese programa; que ahí hacían estilos como *funky*. O sea, antes nadie ni llamaba esto así y era sólo una coreografía. Yo vi, por ejemplo, un video en YouTube de *funky* y ahí no hacían nada de estilos de *funk*, de *popping* ni de *locking*. ¿Vale? A lo mejor intentaban hacer algún paso, pero no tenía nada que ver con con *locking* ni con *popping*. Era una mezcla de no sé qué. Y luego la gente se confunde y hay mucha desinformación. Pero, por ejemplo, *Got Talent*, donde salen las personas individuales o grupos y no les dicen qué tienen que bailar. Ellos vienen y bailan lo que hacen diario, pues eso sí que es bueno, porque la gente puede venir. Puede venir un *popper* que baila toda la vida *popping* y enseña *popping* y la gente lo ve como es.

I: ¿Entonces para ti, el *funky* englobaría solamente el *popping* y el *locking*?

K: Sí, pero yo lo llamaría *funk style*, como se llama.

I: ¿No *funky*?

K: Sí. Es *popping* y *locking*.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo?

K: Sí, a lo mejor. No sé. Yo lo mantengo de otra manera, no como un producto. ¿Vale? Entonces, no lo veo así. Pero sí que es más comercial, sí que se ven por todas partes ahora. Hay mucha gente que sólo baila sin saber la historia y la cultura. Y sí que eso también es verdad.

I: ¿Y opinas que esto es positivo o negativo para la danza urbana?

K: También depende. Yo no soy tan.... que siempre veo un lado bueno y un lado malo. Prefiero ver la parte positiva de eso que se muestra más a la gente, a la sociedad. Y la gente lo puede conocer, gracias a eso.

I: ¿Y la parte negativa?

K: Que se pierde la esencia. La gente sólo quiere bailar guay y estar uno mejor que otro. Y no sé, ganar dinero por eso y pierde la esencia de conectar con otras personas. Y, no sé... es un poco *fake*.

I: ¿Tienes tatuajes, Kasia?

K: Sí, tengo. Tengo uno grande en la espalda.

I: ¿Qué simboliza para ti?

K: Pues la verdad no significa nada así tan profundo. Son flores porque me encanta la naturaleza y siempre me gustaron los tatuajes y lo hice porque sí, porque creía en el *look*; nada más.

I: ¿Cuándo hiciste tu tatuaje pensaste en mostrarlo en tu danza?

K: No, la verdad es que no. No tiene nada que ver con la danza mi tatuaje.

I: Kasia, ¿qué opinas que quieran federar el *Hip Hop*?

K: Bueno, no sé, no creo que sea bueno federar el *Hip Hop*. Creo que debería quedarse como libre, no tanto cerrarlo y poner como normas. ¿Vale? Porque el *Hip Hop* sí que tiene base, pero tiene que crecer y evolucionar. Es mi opinión.

I: Kasia, ¿te ganas la vida con esto?

K: Gano justo la vida con esto. Pero vale la pena. Y espero que en futuro sí que voy a ganar la vida bien con la danza.

I: ¿Das clases de danza, no?

K: Sí, doy clases. Y también a veces bailo como bailarina en show o actuaciones y sí, así. Y me gustaría encontrar trabajo en una compañía de baile. Yo también quiero hacer un espectáculo de baile. Que ya tengo la guía escrita y todo, sólo que me falta dinero.

I: Y ahora para acabar, Kasia, ¿podrías darme un titular de qué significa para ti la danza urbana?

K: ¿La danza urbana qué significa para mí? Bueno, es simplemente expresar tu propio estilo, como tú eres. Pero en general la danza para mí es toda mi vida y es una cosa que une a todo el mundo, porque cada uno puede bailar, no tiene que ser un bailarín. Y todos hacemos bailes en las bodas, en casa, debajo de la ducha. No sé, es una cosa que te libera de todo. ¿Vale? De ti, también.

I: Muchas gracias por tu entrevista Kasia.

ENTREVISTA N°59 (11 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Jorge. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

J: Mi nombre completo es Jorge Vidal González y mi nombre artístico es Jorge Vidal González, salvo hace poco estoy metido en una historia que es de improvisación y ahí sí que tengo un A.K.A. que es Lobo.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

J: Soy bailarín, coreógrafo y profesor de danza urbana y *freestyle*, también tengo dos escuelas de danza, una en Alicante capital y otra en la Playa de San Juan, que dirijo ambas, se llaman Funkadelic. Estoy formado en *Hip Hop, popping, locking, jazz rock*, que bueno esto no es danza urbana, y he tocado *vogue, waacking, house, b-boying*. En cada uno de mis centros tengo alrededor de 200 alumnos, de entre 3 y 47 años, 95% mujeres. La mayor demanda de estilo urbano en mis academias es el *dancehall*. Gran parte de mi equipo ha sido alumnado mío, he tirado de cantera de alumnos, básicamente. Antes trabajamos más a nivel coreográfico, pero ahora trabajamos desde la historia, desde la cultura de cada estilo, hacemos trabajos de investigación muy completos. Cada profesor está más que preparado y empapado de la cultura, la historia, es un valor que me tomo muy en serio, que lo que hagamos lo hagamos bien. Así que no solo trabajamos coreografía, trabajamos todo.

I: ¿Te consta que en otras academias de danza en general de Alicante también se implican tanto en la cultura como tú?

J: Sí, solo hay una que se preocupa. Nosotros también trabajamos con colegios. También es cierto que en un colegio no se puede trabajar de la misma forma que en una escuela, desde la experiencia que yo tengo, en algo extraescolar, sea la materia que sea, normalmente es una clase guardería, donde a los padres les importa bien poco lo que haga el niño. Los colegios no están adaptados para dar clase de danza, ni el entorno. En ese aspecto entiendo esa parte, yo por mi parte sí que llevo gente que está preparada, pero también tenemos el hándicap de que no es un entorno adecuado para dar clases de danza y el alumnado es muy variopinto, hay alumnos que no quieren bailar. El formato es muy diferente a lo que puedes ofrecer en la escuela, donde tú puedes trabajar directamente con los padres, es una escuela preparada para ello, es una forma muy diferente de trabajar. Normalmente la gente que da cursos es gente que baila muy bien, pero como pedagogos dejan que desear, y eso es un mal extendido en danza urbana, la gente aprende de coreografía. Yo llevo años que la gente copia el trabajo que hacemos, de mil formas diferentes, si tenemos una iniciativa, al poco tiempo la veo en otra escuela de forma

similar, cutremente modificada. Han proliferado bastantes escuelas de Alicante con gente muy joven de vida, como para abrir una escuela y trabajar con niños pequeños. Como no tienen experiencia ni de negocio, ni pedagógica, lo que hacen es copiar formatos, hacen competencia desleal a nivel precios. Yo no concibo el dar clases sin parar de formarte, no lo entiendo. En mi escuela casi todos estamos terminando la carrera de pedagogía en la danza. Yo voy revisando las clases y en el momento que percibo a alguien que no entiendo por qué lo hace de cierta forma, inmediatamente me pongo en marcha. Hay que ver qué ocurre en las clases, cómo innovar para que los chavales se diviertan y aprendan, hacer un espacio creativo.

I: ¿Cómo ha afectado la crisis en las academias de danza urbana?

A: Yo he sufrido descenso, en mi caso no es un descenso, porque en mi caso yo tenía otra escuela con otro chico, decidí llevar mi proyecto por mi cuenta, entonces yo abrí en el momento de crisis, en el momento más jodido con dos huevos. He tenido un crecimiento exponencial, muy controlado, no se nos ha ido de 0 a 1000, ha sido todo muy agradable, muy poco a poco, muy sufrido también. Nunca ha ido a menos, siempre cada año vamos creciendo. Los tiempos de crisis son lo que estimulan realmente la creatividad, lo que pasa es que los cutres siempre van a rebufo.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana, como por ejemplo *Fama a Bailar*, *Got Talent*...?

J: Como empresario es genial, lo veo favorable, porque anima a la gente a bailar. Por mi ojalá que hagan *Fama a bailar* ya, que lo hagan ya. La gente se queja, pero yo creo que despierta que la gente baile. Que sería mejor que cogieran a gente más competente, que el programa no fuera tan *reality*, pero la gente eso aún no lo entiende. Entonces yo lo veo positivo desde ese punto de vista. Yo desde mi granito de arena que apporto a la danza estoy tranquilo, porque doy una buena educación y tengo un equipo que está altamente preparado.

I: ¿Me podrías decir qué estilos urbanos ofertas en tus academias de danza?

J: Dentro de danza urbana, podemos decir que *Hip Hop*, tanto coreografía como *freestyle*, qué son los fundamentos. El *Hip Hop dance*, lo real nace del *freestyle* en los años 70, y de ahí surge la música *Hip Hop*, no la danza *Hip Hop*, el *Hip Hop* nace en los 90. Los primeros *breakers* utilizaban el *rocking*. Como está actualmente y como está definido, sí que diferencio los fundamentos, los pasos básicos, el concepto básico del *Hip Hop*, y desde ahí se trabaja el *freestyle*, pero teniendo las raíces, tú no puedes trabajar un *freestyle* sin saberte los básicos, tener gran conocimiento de ellos y saber cómo se trabajan. Pero

luego está el *Hip Hop* coreografía, que va a comercializarse un poquito más. Es la eterna lucha entre *freestyle* coreografía.

I: ¿Tienes alguna asignatura que se llame *comercial dance*?

J: No. Los estilos puros son el *popping*, el *locking*, *house*, *vogue*, *waacking*, *b-boying*, pero también hay que saber que todo el mundo no sabe todos estos estilos, entonces son estrategias de marketing y palabras que son más comestibles para un público que viene de fuera y no tiene ni idea. A la raíz de la palabra *comercial dance* y de *new style*, hace tres años se hacían unas charlas en Barcelona, que se llamaban *Hip Hop. Hem de parlar*, era solo para dejar claro en España, se llegó a un acuerdo para entender qué es cuando decimos *comercial dance*, y qué es el *new style*, simplemente para diferenciar. Yo por ejemplo no tengo *comercial dance*.

I: ¿Qué opinas de la posibilidad de federar el *Hip Hop*?

J: Me da pereza. Como no hay una verdad absoluta, hay muchos debates, lo veo complicado. Pero poder se puede, e iría muy bien, pero habría que consensuarlo muy bien, pero aun así siempre saldrían los *haters*.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

J: Es una parte del *Hip Hop*. En sí el *Hip Hop* tiene su parte, su música, su moda, todo lo que conlleva, con lo cual en una parte sí que es comercial, es un producto. Que esto la beneficie o la merme depende de la educación. Yo vivo el *Hip Hop* y me encanta y lo disfruto, tiene su parte comercial, su moda, su tipo de ropa. No creo ni que merme ni que beneficie, forma parte.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

J: Es un estilo de vida.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°60 (12 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Max. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

M: Mi nombre completo es Máximo Piedra García y mi nombre artístico es Max One.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

M: Yo me dedico profesionalmente a la danza, tengo una escuela de danza, soy director artístico de la escuela, y también soy diseñador gráfico, lo compagino. Yo empecé con el *breaking*, y al cabo de unos pocos años conocí el *hip hop freestyle* y el *house*, entonces

estos tres estilos son los que más practico y también enseño. Actualmente no estoy en ninguna *crew*. Mi academia se llama Cypherz Center.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*?

M: Sí, desde los inicios de mi adolescencia hasta el final de mis días.

I: ¿Puedes hablarme de la introducción del *house* en España?

M: Básicamente nos tenemos que remontar al año 2000, 2001, entonces yo solo bailaba *break*, pero yo tenía una pareja que era gogó de discoteca y ella bailaba en clubs de *house*, y yo muchas veces la acompañaba de fiesta, entonces yo en esas fiestas ponían *house* y yo como ya bailaba *break*, pues me ponía a bailar *top rocks* y sin más. En el 2001 vi un vídeo de unos chicos de EE.UU, de un grupo de *break*, y al final del vídeo había una especie de especial, que salían unos chicos bailando algo con música *house* que parecían *Top Rocks*, pero no eran *Top Rocks*, y me llamó la atención porque era algo muy parecido a lo que hacía yo. Entonces descubrí que eso era *house*. Después estuve en la *Battle of The Year 2001*, estuve en directo viendo cómo ganaban Wanted, que mezclaban el *breaking* con *hip hop* y con *house*. Hice un viaje a París con ellos, estuve bailando un mes y medio con la gente de Wanted, y a partir de ahí empecé a empaparme de lo que era el *house*, de dónde venía, de la cultura *house*, y empecé a practicarlo aquí en Barcelona. En ese momento tenía un grupo coreográfico que bailábamos *Hip Hop*, y empecé a introducir el *house* con ellos y también el *freestyle hip hop*, más o menos a la vez, en el año 2002, 2003.

I: ¿Qué asignaturas tienes en tu academia?

M: Tenemos *popping*, *breaking*, *hip hop freestyle*, *house*, y expresión artística, expresión corporal, cosas más conceptuales, para que los alumnos sepan cómo comunicar con el cuerpo. Ahora mismo tengo 55 alumnos matriculados. De entre 3 y 45 años. Hay bastantes más mujeres que hombres, un 80% chicas, 20% chicos. Lo más demandado es el *Hip Hop*, y muchos chavales se acercan por el *breakdance* también. *Hip Hop* y *break* es lo que más me suelen pedir cuando vienen a informarse, luego descubren el *popping* o el *house*. En enero hemos empezado a poner un par de clases un poquito más comerciales. Nuestra escuela es más *underground*, en el sentido de que intentamos ser muy puristas, pero al final no deja de ser un negocio, y como lo purista vende menos que lo comercial, pues hemos introducido un par de clases más comerciales, por un lado, *Hip Hop* estilo Los Ángeles, que es más coreográfico, y también *dancehall*, son dos estilos que son un poco más comerciales, venden un poco más.

I: ¿En tu escuela se les explica a los alumnos la cultura de esos estilos urbanos o se centra más en la coreografía?

M: Mi escuela es una escuela que intenta mantener el conocimiento de la cultura urbana, del *Hip Hop* en especial. A mis alumnos generalmente les cuesta más entrar en una clase de coreografías que entrar en un corro a bailar, nosotros somos bastante diferentes en ese aspecto al resto de escuelas.

I: ¿Cómo es el proceso de selección de tu profesorado?

M: Esto es curioso, porque por un lado tengo profesores que a día de hoy son punteros en las danzas urbanas, que están ganando campeonatos tanto a nivel nacional, como internacional, me fijo mucho en eso, pero me fijo más que nada en lo personal, si realmente transmite los valores que el *Hip Hop* tiene de forma intrínseca, el tema de la paz, unidad, amor y pasarlo bien. Y luego, además, como llevo 9 años con la escuela, hay alumnos que empezaron conmigo y ahora ya tienen un nivel bastante mayor que el mío, y les he pasado el testigo y están trabajando conmigo. Algunos alumnos que en su momento se lo tomaron un poco en serio y han querido desarrollarse profesionalmente pues les he dado la oportunidad de formar parte del equipo de la escuela.

I: ¿Te consta que en la danza urbana existan personas que estén dando clases de danza urbana sin tener ni idea?

M: Sí, me consta y es un problema. Pero no viene de ahora, este problema lleva desde que yo estoy en la cultura *Hip Hop*. En los 90 no existía esto en las escuelas de danza. Ya a partir del año 2000, 2002, se empezaron a impartir clases de danzas urbanas como tal, y sí que me consta que mucha gente, por desconocimiento, por motivos que no sé muy bien entender, se ponen delante de unos alumnos a impartir un estilo que ni controlan, ni entienden, ni dominan. Creo que también tiene mucho que ver con el tema económico, cuando alguien ve un filón ahí, pues intenta aprovecharse, y eso demuestra que realmente o son demasiado jóvenes e inexpertos, o bien no aman tanto la cultura como dicen.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en España?

M: La danza urbana en España tiene un problema, que es la poca comunicación que hay entre los actores que participan en esta cultura. Creo que Barcelona a día de hoy es el centro neurálgico de toda la danza urbana en el país, supongo que por la cercanía a Francia o porque la gente que hay aquí se ha preocupado más en moverse en los lugares adecuados o con las personas adecuadas. Y pienso que en el resto de España van un poquito más lento, pero parece que poco a poco la cosa va igualándose en el resto de ciudades y que van cogiendo un nivel bastante aceptable, como puede ser en Andalucía o Madrid, en el

norte también. Barcelona a día de hoy está empezando a tener un buen nivel a nivel de baile, pero creo que falta un poco de concepción de cultura, pero bueno esto a lo mejor porque yo soy un viejo y a lo mejor lo vivo de otra manera, la gente joven lo está viviendo más desde las *battles* que desde las fiestas, y se está desvirtuando la esencia de la cultura. A nivel técnico se va muy bien, pero a nivel cultural creo que necesitamos velar mucho más porque la cultura crezca.

I: ¿Qué opinas de la posibilidad de federar el *Hip Hop*?

M: Esto es una pregunta polémica, porque entraríamos en el concepto de si el *Hip Hop* es un deporte o no es un deporte. Hay gente que considera que se podría catalogar como danza deportiva y hay gente que considera que no, que es un arte. Yo estoy entre dos aguas, yo pienso que obviamente es un arte, y las artes no deberían tener una federación, pero también entiendo que hay un trabajo físico y que además el tema de una federación podría ayudar a dar a conocer aún más este movimiento artístico. Pero es peligroso, creo que no tiene que perder nunca la esencia y el contacto con la calle y con su origen, y si se federase creo que se tendría que hacer sin prisa, entre todos, y teniendo muy en cuenta a los pioneros, porque realmente son los que quizás han vivido toda la evolución de estos estilos en el país, y también tienen la información más cercana a los orígenes de estos bailes. Entonces no estoy totalmente en contra, pero sí que estoy en contra de hacerlo rápido y mal.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

M: Está clarísimo que se debe centrar en la improvisación. Las danzas urbanas son bailes sociales y lo puedes comparar por ejemplo con bailes latinos, como la salsa. Nadie se imagina ir a una escuela de salsa y que le estén enseñando coreografías todo el año. Creo que el alumno que va a aprender salsa quiere aprender sus pasos básicos, quiere aprender a llevar a una chica o a dejarse llevar por un chico, y quiere luego ir al club y pasárselo bien. Y creo que aquí hay un error que viene del origen, de los primeros momentos que se empezaron a impartir clases en gimnasios y en escuelas de danza, y han tomado la coreografía como lo que se tiene que aprender, y creo que la coreografía es una herramienta más que tiene el profesor para enseñar a sus alumnos, la coreografía no es la herramienta, no es el baile. El baile es todo lo otro. Mucha gente empieza a bailar haciendo coreografías y piensa que sabe bailar y de repente le pones una canción y no sabe moverse. Cuando el alumno tiene ese impacto, una de dos, o se cierra en banda y no quiere saber nada de la improvisación y el *freestyle*, o se siente muy decepcionado porque

ha invertido mucho tiempo y dinero en algo que no le ha causado efecto, porque se da cuenta de que no sabe bailar. Y esto pasa mucho en las danzas urbanas por la gente que se pone a enseñar sin tener unos recursos suficientes como para enseñar a bailar. Yo lo comparo mucho con el *contemporáneo*, la danza urbana es una danza contemporánea también, porque es actual, pero mentalmente tiene mucho de danza contemporánea, la danza contemporánea tiene mucho de dejarse llevar, de encontrarse a sí mismo, de buscar su propia forma de hacer las cosas, siempre con una base técnica detrás, pero al final eres tú, y es tu comunicación y es tu historia. Si aprendemos las danzas urbanas desde la coreografía, desgraciadamente no vamos a aprender de la misma manera que si la aprendemos desde la investigación y el trabajo personal.

I: ¿Con la crisis y el momento actual de España, has notado un aumento del interés en las danzas urbanas, o una disminución?

M: Yo te voy a contar mi experiencia personal. Yo cuando abrí la escuela en el año 2008, justamente además era el momento de *Fama*, que se puso muy de moda el tema de la danza en España, y sí que tuve una avalancha de gente que se interesó. Pero en el año 2009, y más el 2010, creo que fue el año más complicado de la crisis, cuando abrimos la escuela teníamos unos 100 alumnos, y en el 2010 pasamos a tener la mitad de alumnos, porque la crisis pegó muy fuerte, hubo muchas familias que se quedaron en el paro, y lo primero que quitan los padres cuando no entra dinero en casa son las cosas extraescolares, desgraciadamente, y sí que se notó mucho. Por diferentes motivos me tuve que trasladar de un centro a otro, y en el cambio de centro también perdí alumnos, osea que llegó un momento hace dos años que la cosa estaba bastante mal, y se planteó la idea de cerrar la escuela. En el 2015 me salió la oportunidad de montar mi propia escuela, entonces sí que me tiré la manta a la cabeza, nos fuimos al centro de Sabadell y allí poco a poco empezó a remontar la cosa.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

M: Tengo dos visiones. A día de hoy pienso que son positivos, porque creo que sirven de plataforma para mostrar al resto de la población qué es esto, pero también se peca mucho de no profundizar, solo ves lo bonito, lo visual, pero no ves el trabajo real que hay detrás, no ves los valores, no ves la cultura. Por un lado, si ves un buen grupo que puede representar bien un estilo determinado, pues te alegras porque es gente que lo ha trabajado, pero por otro lado tienes a un tipo como Rafa Méndez, que a lo mejor te tira al suelo el trabajo que llevas haciendo 5 o 6 años de culturizar a la gente, de explicarles qué

es el *funk*, qué es el *Hip Hop*, y de repente llega un programa como *Fama* y un trabajo que llevábamos haciendo 10 años, te lo tiran al suelo en un mes. Entonces sí que es cierto que es positivo en algunos aspectos, pero puede ser muy negativo en otros.

I: ¿Tienes tatuajes?

M: Sí. Para mí cada tatuaje tiene un significado personal que está asociado a una etapa de mi vida concreta. Cada uno de los tatuajes que llevo tienen algo que ver y algo que explicar de mí. Relacionados con la danza urbana, tengo tres, en especial con el *break*. Tengo uno en la pierna que simboliza el nombre de mi primer grupo, que era The Others, y es una T y una O invertida. Luego tengo otro que pone “*Bboy for ride*”, que es un *bboy* hasta la muerte, *bboy* de por vida. Y otro que pone “*beat hunter*”, que es cazador de ritmos, cuando todo el mundo se dedicaba a hacer trucos yo me dedicaba a bailar, a cazar ritmos, me hizo gracia la frase y me la tatué.

I: ¿Cómo ves a los jóvenes de hoy en día que se centran más en competir que en ensayar, en compartir y pasarlo bien?

M: Desgraciadamente la gente se focaliza mucho en las competiciones. Nosotros cuando empezamos a bailar no existían *battles*, no había competiciones de baile, tú bailabas porque te gustaba, ibas a un club y te encontrabas con más gente que bailaba, y los corros, había batallas, compartías, pero no había batallas con unos jueces, con un tiempo, con una competición, era simplemente tu grupo contra el grupo del otro que era de otro barrio. Te encontrabas en los corros y a veces compartías y otras batallabas, a veces te reías y a veces te cabreadas, pero era todo desde el club, desde la fiesta. Poco a poco esto se ha ido profesionalizando, hay gente que ha ido creciendo y se ha querido ganar la vida, que es muy lícito, a montar sus escuelas de danza, como yo mismo, y por otro lado hay gente que se ha dedicado a montar eventos, que está muy bien, porque también es un punto de encuentro, otro sitio donde los bailarines se encuentran y pueden compartir. El problema que veo y el problema que hay a nivel mundial, es que la gente que crece, quiere ganar esos campeonatos tan importantes, que te da mucho nombre y te puedes permitir a día de hoy ganarte la vida con ello, que al final es lo que quieren todos, poder vivir del sueño y la afición que tienen. Y a día de hoy, desgraciadamente, la mayoría de gente cataloga el nivel de baile con las competiciones que has ganado. En Barcelona empieza a haber un movimiento de gente que se da cuenta de esto y de que empieza a potenciar las fiestas, se empiezan a crear *jams* en las que no hay *battles*, sino que la gente se reúne con un *Dj* o un par de *Dj*'s y empiezan a compartir, que creo que esa es la esencia del *Hip Hop* y de las danzas urbanas, debería ser así siempre. Para mí el principal motivo que me manchó

más de esto era eso, era el hecho de compartir con gente esa afición, poder viajar a otras partes del mundo, conocer gente, y casi sin tener la misma cultura, incluso ni el mismo idioma, entendernos, porque teníamos algo en común, que era la danza urbana, también la personalidad de cada uno de los bailarines, y de las zonas incluso, la gente de Francia bailaba como los franceses, la gente de Japón bailaba como en Japón, los españoles bailábamos como los españoles. Hoy en día, debido a esto de las competiciones y de internet, es muy difícil saber de dónde viene un bailarín, porque nos fijamos en los que ganan, y los que ganan de repente un año son de un sitio y todo el mundo empieza a copiarlos y a bailar como ellos, y al cabo de tres años viene otra persona, y así vamos, un poco a rastras de las modas y de los campeonatos. Creo que hemos de intentar recuperar esa esencia de entrenar continuamente, entrenar en tu barrio, en tu ciudad, con la gente que te rodea y desarrollar tu estilo, y luego encontrarse en fiestas y en *battles*. Y ahí falla la nueva generación porque primero se pierden una parte muy importante que es esa, la de compartir, y por otro lado también se pierde el respeto a la gente que llevaba más años. Aquí hay gente que llevaba muchos años que a lo mejor no tiene el nivel de la gente que baila ahora, porque no era la misma época, nosotros cuando empezamos a bailar no había YouTube, no existía internet, entonces eso es una situación que a nosotros nos hizo que el trabajo que ahora esos chavales hacen en un año, nosotros tardamos cuatro años en llegar a ese nivel. Y el hecho de focalizarse tanto en la competición, hace que se olvide mucho a esa gente que ha abierto el camino a muchos chavales y chavalas que ni siquiera saben que tienen personas en sus ciudades que gracias a esas personas están bailando.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°61 (11 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Pablo. ¿Cuál es tu nombre completo y tu nombre artístico?

P: Pablo Sánchez Faulí, y mi nombre artístico es *Bboy Dido*.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

P: Estuve 13 años dedicado al *b-boying*, a competir, dar clases, entrenar y hacer actuaciones.

I: ¿Por qué has dejado de practicarlo?

P: Porque yo llevaba muchos años haciendo eso, ya me realicé, actué en todos los sitios que quería haber actuado, competí todo lo que quería haber competido, superé todo lo que me propuse, estuve en Las Vegas, hice todo lo que quise y dije, ya está bien. Yo tampoco pertenecía a ningún grupo, entrenaba solo, eran muchas horas de entrenamiento,

tenía que renunciar a muchos trabajos, a mucho ocio, a muchas cosas, y ya no estaba dispuesto. Los jueces de los campeonatos son muy subjetivos, las actuaciones no están bien remuneradas, encontré un trabajo que me pagaban mejor, se juntaron muchos factores. Además, que en su día lo hacía por pura diversión, llegó un momento en que se convirtió en estrés, con el estudio, las clases, la compañía, entonces empezó a ser perjudicial y ya no me compensaba.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Cómo decidiste pertenecer a esta cultura?

P: Sí. Yo tendría 10 años y ya estaba bailando por la calle con gente que bailaba en Valencia. Yo era nadador y me dejé la natación por el baile. También estoy en crossfit con campeonatos, tengo tres o cuatro pódiums. Entonces yo el baile lo cogí y hasta los 18 o 19 años no me centré en plan profesional con el *break*.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

P: Yo creo que es una verdad como otra, pero muy poco reconocida. Es una cultura muy escondida, pero que defiende la autenticidad y la igualdad, el respeto, ser auténtico.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

P: Como una danza en la que cada vez queda menos gente auténtica y que ha perdido mucho lo que son los valores originales, y ahora hay muchísimo más pantalleo, por decirlo así.

I: ¿Puedes decirme tus referentes dancísticos?

P: En su día seguía mucho a uno que es valenciano, que se llama Alfredo, y a un grupo que se llamaba Addictos, que era de Barcelona, eran bailarines de diferentes puntos de España. Y luego yo mismo, siempre he sido yo mismo. Supremos es un grupo valenciano, pero nunca los he admirado mucho, Special K tampoco. Yo cuando empecé, había un grupo que se llamaban los Dioses. Bailarines del panorama español que entorno al año 2000, 2001 eran punteros.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

P: Improvisación. A nivel técnico, artístico, se ha comercializado, y a nivel incluso de escuela, coreográfico. Pero si tú te vas al origen de la danza es hacer un corro e improvisar, salir y expresarse y sacar lo que llevas.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como danza urbana?

P: El *b-boying*, el *funky*, el *popping*, el *locking*, *Hip Hop* si le queremos poner ese nombre, *electro*, *krumping*, *electro boogie*, *lindy hop*.

I: ¿La crisis y el momento actual de España la tenías presente cuando bailabas?

P: No.

I: ¿Qué mensaje proyectabas cuando bailabas? ¿Qué reivindicabas?

P: Una cosa es cuando empecé y otra cosa es más adelante. Cuando empecé era un niño de 13 o 14 años y el motivo por el que lo haces es pura diversión y por ser un poco más chulo, la rivalidad que tiene, porque te realizas haciendo algo con un grupo de gente con la que te identificas. Pero a lo largo del tiempo, como lo he hecho más artístico, pues era una cuestión de intentar expresar valores de superación, de entrega, de dedicación, de autenticidad, en algo, en un producto que tú hagas, y tú, sintiéndolo tú, seas capaz de hacer que el que está enfrente viéndolo, generarle ese estado de ánimo. Ese ha sido el objetivo final de mi carrera.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

P: Actualmente no.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

P: Al principio pensaba que eran totalmente perjudiciales para lo que nosotros queremos expresar de la danza urbana, pero me he dado cuenta de que, aunque sea de una forma un poco difusa y confusa, nos pone en un escaparate, en el que por lo menos se valora de alguna manera, aunque no sea la que a nosotros nos gustaría. Entonces me parece una buena herramienta para ponernos en un lugar visible y que la gente tenga curiosidad por conocerlo.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

P: Pues creo que no se ha convertido en un producto de consumo, pero creo que hay gente que sí que hace uso de él como tal, lo cual me parece estupendo. No se ha convertido en eso 100%, porque hay muchísima gente que lo sigue haciendo de una forma auténtica. Pero hay una pequeña parte que sí que le da un uso como un producto de consumo, en academias, la ropa que se vende asociada a esto, videoclips...

I: ¿Qué opinas de que se federe el *Hip Hop*?

P: Pienso que será positivo en general, pero que habrá gente que seguirá haciendo sin federarse. Se puede regularizar, pero es como hacerlo artificial. Es posible que se

mantenga esa esencia urbana, si todos los que lo hemos hecho de una manera auténtica seguimos haciéndolo de una manera regulada, va a ser lo mismo, un campeonato pues seguiremos estando los mismos, el mismo ambiente. Yo creo que sí que le puede favorecer, en cómputo general.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

P: Es una herramienta de crecimiento personal.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°62 (18 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Alberto. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

A: Alberto Luis Casalduero Ortuño y nombre artístico no tengo.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

A: El día a día me lo tiro trabajando siempre, trabajo de sol a sol. Yo conocí la danza urbana en 2007, cuando empezó la época y tal, que se hacían las battles después del instituto, quedábamos entre los chavales de allí, y hacían sus *tecktoniks* y eso, que entonces no había ni *electro*, era el *tecktonik*. Yo solo lo veía, la música la he escuchado siempre, desde siempre ha sido mi música favorita, solo he escuchado eso desde entonces, pero no me llamaba bailarla. Pero luego conocí a un hombre que es de Beat Mode, y se convirtió en uno de mis mejores amigos, empecé a seguir más el baile, fui a verlos a entrenar y me empezó a llamar. Y el año pasado que vine a la competición con ellos a verlos, pues me animé y me apunté.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

A: De la de *Hip Hop* no. En todo caso del *electro*, porque *Hip Hop* no tengo nada. La cultura del *electro* la defino como energética y es una comunidad pequeña, y es lo que me gusta, es como estar en familia, aunque seas de otro país.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

A: Está desaparecida, creo yo. A menos que sea en una academia, no está muy promocionado en Valencia, ni se ve en la tele.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

A: Depende. Yo creo que, en un uno contra uno, la improvisación es la clave. En dos para dos o grupos enteros, las coreografías son importantes, pero también se mezcla la coreografía con la improvisación.

I: ¿Cómo creáis? ¿Cómo contáis el tiempo?

A: En ochos. Un ocho, dos ochos, tres ochos. Va por golpes de la música, la canción a veces puede ser más rápida y el ocho lo haces más rápido, te tienes que adaptar a lo que escuchas.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

A: La verdad es que no, energía y alegría, una forma de expresarse. A mi me gusta mucho bailar, la verdad.

I: ¿Dónde estás aprendiendo?

A: En el metro de Bailén, donde nos conocimos. A veces nos dejan una sala, pero hemos ido dos veces por el momento.

I: ¿La crisis y el momento actual de España crees que está afectando a la danza urbana?

A: No sé si afectó, porque ha desaparecido, como todas las cosas, desde 2008 a lo que es ahora, son 10 años, que se dicen rápido, pero ha habido un cambio gigante. Esa cultura terminó por desaparecer en 2012, lo que era más comercial, y ha permanecido en los grupos. Ahora lo que estamos intentando es que salga otra vez hacia fuera.

I: ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

A: A lo mejor para el *bullying*, que son chiquillos, es una forma de distraerlos y apartarlos de esos temas. Y de las personas adultas la verdad es que no lo sé.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

A: No, estos quieren que algún día me gane la vida con ello, en plan irnos en verano a un crucero de animadores, pero yo de momento no, estoy trabajando completamente en otra cosa.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen Danza Urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

A: Una mierda, la verdad. Es toda una mentira. Nunca he ido, ellos sí que han ido, se presentaron una vez, eso es una lotería, creo yo.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

A: A lo mejor en el ámbito del *Hip Hop*, porque está metida la *Red Bull*, tal vez sí. Pero en el resto no, el resto es lo que ves, es cultura de barrio, estás en la calle haciendo lo que

te da la gana, bailando, unos con las bicis, otros con la pelotita. En verdad estas cosas en Valencia no lo ves.

I: ¿Tienes tatuajes?

A: Sí, dos. Uno en el cuello, que es el nombre de mi padre, Jose. Y también tengo una frase que le dediqué, faltó cuando era joven, con 15 años o así. No me acuerdo de que llevo los tatuajes. En verano me los veo más. Los llevo tanto tiempo que son parte de mí, ni me doy cuenta de que los llevo.

I: ¿La danza urbana te ha cambiado la vida?

A: De momento no. no es que me haya cambiado la vida, es una afición que quería coger y me he metido de lleno, la verdad es que está muy bien, el equipo es una familia.

I: Dame un titular de lo que es para ti la danza urbana.

A: Expresión.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°63 (18 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Ayman. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

A: Ayman Chair y mi nombre artístico es Ayman Zone y Mr. Feelings.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

A: Soy un chico de 22 años, vivo en Barcelona actualmente, estudio, bailo y estoy aquí por esas dos cosas, básicamente. Pertenzco a Electro Hope, que somos la asociación de todos los bailarines de Barcelona de *electro*, y luego parejas como Rakas y cosas así.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

A: Sí. Solo bailo. Soy un fan de todo lo demás, obviamente, pero me centro más en el baile.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

A: Yo empecé a bailar electro al principio solo, y luego descubrí *Hip Hop*, gente de *Hip Hop*, gente de *freestylede hip hop*, y empecé a probar. Vi que aquí en Barcelona hay mucho nivel, muchos bailarines, muchos eventos, y no dudé en venirme a vivir aquí.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

A: Para mí es mi felicidad, es expresión, libertad, estoy muy cómodo haciendo lo que hago.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en España? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

A: En la Comunidad Valenciana no hay mucha realmente, donde más hay es aquí, en el sur también hay bastante. Valencia hay muchas academias, pero gente de *freestyle* apenas hay, solo los de *electro* y poquito más. Alicante hay un poco más, está más movido. Comparado con Francia, por ejemplo, estamos a años luz.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como danza urbana?

A: *Hip Hop, popping, locking, electro, krump, house*, alguno más habrá seguro. *Lindy hop, waaacking, voguing* los considero también danza urbana.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

A: Creo que se pueden hacer las dos cosas, pero pienso que no hay comparación, el *freestyle* es la pura libertad, no tienes que estar concentrado en unos pasos, y aprendes a bailar realmente. Conozco mucha gente de coreografías que las ejecuta muy bien, pero le pones una canción y no sabe.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

A: De todo, hasta música árabe a veces, canciones divertidas, sobre todo *Hip Hop, beats* instrumentales de *Hip Hop, electro, house, funky*.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

A: Yo precisamente, mi nombre artístico Ayman Zone, entonces cuando estoy en una batalla me imagino que estoy defendiendo una zona, de respeto mía. Luego es compartir con todos los demás, aprender de los mejores e inspirarte en cualquier cosa.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

A: Yo pienso que están presentes todos esos temas, tanto negativamente como positivamente. Negativas, que hay mucha gente que querría bailar, mejorar, pero no tiene dinero para hacerlo. Y positivas, por ejemplo, con las desigualdades mucha gente conoce el baile, por irle mal... buscan, desarrollan, buscan información sobre el baile, puede ser una vía.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

A: No, para nada. A veces doy alguna clase suelta.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

A: No estoy nada a favor, pienso que es un show simplemente, que todo sigue un guión.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

A: Sí. Yo creo que esto la perjudica, porque mucha gente con sus negocios no da buena información, pero puede beneficiar por que se conozca más.

I: ¿Qué opinión tienes de que se federe el *Hip Hop*?

A: Si se hace bien, me parece bien, puede llegar a ser algo bueno. Pero si es para negocio o producto de moda, no.

I: ¿Tienes tatuajes?

A: No. Piercings tampoco. Me visto un poco como la cultura *Hip Hop*.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

A: Libertad.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°64 (18 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Dip. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

D: Dip Dey, y mi nombre artístico es Dip Dey, igual.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

D: Soy bailarín de *electro* en Barcelona. Además de *electro* bailo *Hip Hop* y *contemporáneo*. He hecho un par de obras de teatro aquí. Ahora mismo, para el dos contra dos de mañana y con el que hago muchas veces trabajos, es con un chico que se llama Paul, y somos The Hope Brothers, y a parte la organización en la que estoy, se llama Electro Hope, que es una asociación de danza que montamos hace un año aquí en Barcelona para darnos a conocer, para tener sitios donde poder bailar, y para que nos dejen hacer eventos en casales, centros cívicos y muchas otras partes, porque aquí, si no eres asociación, como individual no puedes ir a pedir una sala.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

D: Sí. Como ya he dicho antes, con mi organización haremos mañana la cop, yo soy el secretario, lo hemos montado para compartir unos con otros y poder aprender de todos. Pinto, pero no graffitis, es uno de mis *hobbies*, me gusta pintar en casa en hojas.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

D: Mi mejor amigo bailaba *electro*, al principio yo me reía porque no entendía el baile. No recuerdo el día, empecé a bailar sin darme cuenta, hará 3 años aproximadamente.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

D: La gente es muy abierta aquí, por ejemplo, aquí en el Macba todas las noches la gente queda para bailar, para compartir, tú puedes venir aquí sin saber bailar y la gente te va a enseñar.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana y Barcelona? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

D: Yo creo que cada vez estamos creciendo más, y podemos crecer más. El movimiento cada vez se hace más visible, aunque probablemente tenemos problemas. Aquí por ejemplo en el Macba estamos con un altavoz, y muchas veces tenemos problemas con la policía porque te quitan el altavoz y te ponen una multa, y para recoger el altavoz te hacen pagar 300 euros, así que es duro. Nosotros no hacemos daño a nadie, venimos aquí a compartir y a bailar, pero la gente no lo ve igual.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

A: En la improvisación, pero también es verdad que la improvisación no existe, es lo que tú practicas a diario, eso es lo que sale en tu improvisación. Entonces un factor coreográfico no, pero la improvisación se basa en lo que tú aprendes.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

A: *Electro dance, Hip Hop, contemporáneo*, un poco de todo, me gustan todos los estilos.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

A: Intento expresar lo que siento. Reivindico que la gente se anime a dejarse llevar y a hacer algo productivo, la danza es compartir, hablar con la gente. Yo creo que la sociedad hoy en día se está centrando mucho en sus móviles, postureo, y se está olvidando de lo que en realidad es la vida, que es compartir con otra gente.

I: ¿La crisis y el momento actual de España afecta a la danza urbana? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

D: Se podría decir que sí. Yo creo que hay mucha gente que baila en la calle, que ahora mismo no tiene un trabajo y sabe que viniendo aquí podrá pasar el rato, te hace olvidar

un poco los problemas. Yo estoy estudiando ahora mismo y noto la crisis a la hora de poder viajar a otros países en eventos y jams, porque si no tienes dinero no puedes viajar. La danza lo que te hace es compartir, e interiorizas pasos, piensas mucho en ti, te conoces, conoces a los demás. Yo estoy estudiando animación sociocultural y turística y hago dinámicas de baile en el colegio y lo que hago es coger una clase entera y ponerlos a todos como iguales y que todos bailen, la gente se divierte, por un momento olvidan sus diferencias.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

D: A mí no me acaban de gustar, creo que exponen algo que no es la realidad. Te están vendiendo algo que es baile, pero intentan hacer dinero de la danza y no es plan. Yo no bailo por el dinero, yo bailo porque me gusta bailar y me lo paso bien.

I: ¿Pensas que la Danza Urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

D: Yo creo que sí. El nombre de *Hip Hop* lo encontramos cada vez en más academias, que muestran una cara del *Hip Hop* que en realidad no es la que es, te enseñan coreografías, yo creo que se están lucrando del baile.

I: ¿Qué opinas de la posibilidad que se federe el *Hip Hop*?

D: Lo veo mal, porque ahí se ve que todas las subvenciones, todo el interés, para dónde quieren redirigir el *Hip Hop* es otro camino que en realidad es. El *Hip Hop* es calle, compartir, no es estar en un sitio, entrenar coreografía y punto, hay algo más que el baile. La verdad es que lo veo mal, porque nosotros para recibir subvenciones para eventos, casi no tenemos, te lo tienes que currar mucho en tu trabajo para que te lo den.

I: ¿Tienes tatuajes?

D: No.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

D: Compartir movimientos y sensaciones.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°65 (18 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Elton. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

E: Me llamo Elton Luis, mi nombre artístico es Elton y soy de Guinea Ecuatorial.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

E: Soy estudiante y también *electro dancer*. Empecé bailando en un grupo que se llamaba Electro Tek Team, por 2008, que fue uno de los grupos más importantes en España, casi cuando empezó el *electro* en España, cuando era *tecktonik*. Yo conocí el *tecktonik* por internet, me gustó, empecé a entrenarlo, me apasionó demasiado. Después fui haciendo muchos amigos y así fue como me metí en este mundo. La diferencia entre el *tecktonik* y el *electro dance* es que el *tecktonik* era más estático, no cogías tanto espacio, digamos los pasos más bases, y el *electro dance* es la evolución del *tecktonik* en el que ya haces variaciones de la base y te mueves más y lo combinas con otros bailes, no tiene límites. Actualmente hay leyendas del *electro tecktonik* que aún lo mantienen, por tradición, porque les gusta, pero es muy difícil ver gente que aún baila *tecktonik*.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*?

E: La verdad es que sí, porque aparte de ser *electro dancer* yo bailé *jerk*, que es otro baile de EE.UU y forma parte del *Hip Hop*, pero en cuanto al *electro dance*, yo creo que es una cultura aparte, pero que todos los bailes están relacionados al fin y al cabo.

I: Háblame de la cultura del *electro dance*.

E: El *electro dance* es una cultura en la que cada uno es libre, no se discrimina a nadie, puedes expresarte con el cuerpo, no hay límites en los pasos, ves una hoja moviéndose, pues lo interpretas con el cuerpo. Aún está en crecimiento. Yo precisamente no puedo especificar qué es lo que es la cultura del *electro dance* ahora mismo, pero aún estamos en ello.

I: ¿Te ganas la vida con la danza urbana?

E: No. en su momento gané mi dinero bailando, pero cada uno tiene su vida y ahora mismo en España no puedes ganarte mucho la vida con el baile, es muy difícil, hay que meterle muchas horas y cada uno tiene su vida y es bastante difícil.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

E: Yo creo que los jóvenes aquí cogen los bailes muy como una moda, no lo cogen con mucha pasión. Tampoco hay mucho apoyo por parte de la gente mayor, que piensan que es una pérdida de tiempo, cuando en realidad es todo lo contrario, porque el baile te forma psicológicamente, físicamente, socialmente. Gracias al baile he hecho muchos amigos, he superado la discriminación, mis miedos, soy más abierto, he tenido más confianza en mí mismo. Aquí en Valencia la gente coge las cosas como una moda y al final no cuajan como tiene que cuajar, y se quedan los cinco mataos de siempre.

I: ¿Compites por el territorio nacional e internacional?

E: Yo empecé a competir hace poco, porque como he estado muy ocupado con mis viajes y todo eso, creo que esta es la segunda vez que compito. La primera vez fue cuando empezó el *tecktonik*, que fue contra Furió, en el 2008, que ahora estamos en el mismo grupo. Y ahora a Barcelona, a ver cómo va.

I: ¿Cuándo empezó a declinarse más el *tecktonik* y a afianzarse más el *electro dance*?

E: Empezó casi en el 2008, todo fue muy rápido. A finales de 2009 es cuando se empezó de dejar de llamar *tecktonik*, bueno en el 2008 ya lo llamábamos *electro*, pero para el resto de la gente era *tecktonik*. Oficialmente se empezó a llamar *electro* a partir de 2009.

I: ¿Las músicas que utilizáis son las mismas que las de *tecktonik*?

E: Sí, solo que ahora es más movido, más cañero. Antes era un poco más lento, pero sigue siendo la misma música.

I: ¿Cómo es que estás en un grupo en Valencia, estudiando fuera?

E: Yo estudio aquí ahora, pero como yo soy de la primera generación de *electro* de España y conozco a todos los de la primera generación, y más o menos me he encontrado a los supervivientes y hemos unido las fuerzas.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

E: Para mí la danza urbana se debe centrar más en la improvisación. Pero también es depende de cómo lo quieras ver, porque si yo digo que es por coreografía, la verdad es que eso ya sería bastante complejo, porque ya están las escuelas de baile y yo no puedo decir que no es urbano, pero desde mi punto de vista veo eso un poco comercial. Por mi parte debe ser improvisación, dejarte llevar por la música y expresar lo que sientes.

I: ¿Cómo es tu proceso de creación?

E: Yo primero empiezo como pensando qué es lo que te quiero decir. Por ejemplo, en una *battle*, si estoy bastante contento intento expresarlo, si estoy cabreado lo expreso con el cuerpo. Nosotros los *electro dancers* intentamos usar los pasos más limpios que tenemos, porque es un baile muy simétrico que tiene que quedar todo a la perfección, pues intento usar los pasos más dominados que tengo y de ahí hacer variaciones con esos pasos.

I: ¿Cómo aprendéis vuestro estilo urbano?

E: Lo sacamos bastante de los estiramientos, lo que es la base. El *electro dance* tiene una base muy básica, en la que si te fijas mucho te das cuenta de que todo lo que estamos haciendo ahora, sale de esa base.

I: ¿Has aprendido a bailar en la calle o en las academias?

E: En la calle. Empecé a bailar con 13 años, me ponía delante de mi espejo, empezaba a bailar, les enseñaba a mis amigos lo que hacía, se enganchaban, nos picábamos, intentábamos mejorar, todo eso en parques, en el metro, como podíamos. Llevo bailando desde los 7 años, pero lo que es en plan centrarme mucho en el baile, llevo 8 años.

I: ¿El estilo de Michael Jackson lo defines dentro del *popping* o separado?

E: El estilo de Michael Jackson era su estilo, para mí ha sido una gran aportación a todos los bailes del mundo. El baile es eso, es aportación. El *electro dance* el 70% es aportación, uno se le ocurre algo, lo pone y el resto lo coge. No es copiar, es aportar, porque todo gira en torno a la base del *electro*.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

E: Cuando bailo quiero mostrar a la sociedad que todos somos iguales, que por bien o mal, nos expresamos como queremos, como podemos, que esto es lo que nos llena y no hacemos nada malo. El hecho de que veas a alguien bailando en el metro no significa que vaya a robarte después.

I: ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

E: Yo creo que sí. En mi caso concreto yo cuando iba al colegio lo pasaba muy mal, mucho *bullying*, y ser de color en esos tiempos era bastante difícil. Yo cuando empecé a bailar electro hice nuevos amigos, nadie mira de dónde eres ni cómo eres. El *electro* y el baile en general es algo que ayuda bastante, en todos los aspectos.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

E: Yo opino que en parte me parece bien, porque eso ayuda de que la gente se entere de los tipos de baile. Quizás un niño que aún no ha encontrado su pasión, vea un baile por la tele y quiera ponerse a bailar. Y en parte me parece mal, porque el verdadero talento nunca lo vas a ver en la televisión, yo opino que el verdadero talento está donde menos te lo esperas, que lo tiene cualquier persona.

I: ¿Estás a favor de subir la danza urbana a un espacio escénico, como puede ser un teatro?

E: Estoy a favor, porque si centrásemos solo la danza urbana en la calle, no daríamos la oportunidad a los demás de conocerlo. Muchas veces bailamos, se acerca un señor mayor, lo ve y le gusta, y si lo centrásemos solo en la calle sería un poco egoísta, me parece bien.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

E: La verdad es que sí, porque mucha gente ha ido desarrollando su forma de ser, su vida, ha hecho que su vida gire en torno al baile, y ahora puedes ir a una escuela de baile y promocionarte mejor que uno que ha empezado desde cero, y eso no me parece tan bueno, porque quizás el que ha empezado desde cero en la calle, ha tenido que esforzarse más, mientras que el que ha empezado en una escuela de baile, lo ha tenido más fácil. Me parece que se está haciendo bastante dinero con el baile ahora. No pienso que esté perdiendo su esencia. En parte es bueno porque hace un efecto expansión, pero en parte me parece malo porque la cultura no es algo de lo que uno se deba apoderar y deba hacer dinero.

I: ¿Tienes tatuajes?

E: No, esas cosas no me gustan.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

E: Para mí la danza urbana es el futuro.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°66 (18 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Rick. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

R: Me llamo Rick Jordan Palomino Ponce y mi nombre de bailarín es Índigo.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

R: Soy un bailarín profesional desde hace 6 años. Me dedico al *Hip Hop*, *house*, *break*, *capoeira* y un poquito de *popping*. Tengo dos grupos, con el que empecé es Street Life, y mi grupo de ahora de batallas es Pachincha.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

R: Un poco sí, porque me dedico también a dar clase, entonces creo que apporto un granito de arena al expandir un poco lo que es el baile del *Hip Hop*, no estoy tan metido en el graffiti y esto, pero en el baile me considero que sí. Como cultura *Hip Hop* creo que me falta un poco, pero me gustaría explorar más adelante.

I: ¿Cómo conociste tus danzas urbanas?

R: Lo conocí cuando llegué aquí hace 7 años. Llevo aquí ya casi 10. Hace 7 vi en la calle cómo los *bboys* hacían *street shows* y me gustó a mi y a mi hermano, y dio la casualidad de que el amigo de su hermano de su escuela le dijo que estaba haciendo *Hip Hop*, nosotros pensábamos que eso era break, fuimos a probar y era *Hip Hop*. Empezamos como hobby y con la tontería se quedó como algo que es parte de nuestra vida.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en España?

R: Cuando empezamos aquí en Barcelona ya había cultura de baile, pero no se veía mucho en las calles. Y como jóvenes teníamos esa locura de quedar entre nosotros y compartir entre nosotros, bailar. Pero luego a día de hoy, se ve que ha tenido sus frutos, poco a poco a la gente le ha interesado, ha venido a preguntarnos si podía quedarse y probar, porque era gratis, y nosotros enseñábamos y compartíamos. A día de hoy el nivel, tanto en Barcelona como en España, está subiendo, porque con las competiciones, las jams, fiestas de baile, pues quieras o no ayuda a la cultura. A la gente de fuera cuando viene le gusta, porque el ambiente de España es muy agradable, acogemos muy bien a la gente, muy de risas, no es como fuera que es más serio.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

R: Creo que el baile nació desde la improvisación, no había coreografías. Todo el mundo debería tener un poco de *freestyle*, aunque la coreografía está muy bien desde un punto de vista más competitivo, para hacer show, vende más.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

R: Intento expresar, como somos una mezcla de culturas, latina, africana, europea, hemos intentado siempre expresar amor, lo que sentimos, dejarnos llevar. Intento demostrar de dónde vengo, mis raíces, mi manera de ser, lo que siento en el momento, expresarlo desde mi cultura.

I: Explicame tu cultura.

R: No vengo de una familia con dinero ni nada, yo vengo de Perú. La ciudad donde vivo hay partes donde tienes dinero y otras que no. Yo he tenido la suerte de estar entre medio, pero era como un gueto casi. Salir de ahí, venir aquí y ver esto era como guau, te hace pensar muchas cosas, y a la hora de bailar te motiva porque sabes de dónde vienes, qué has tenido que pasar con tu familia. Intento reflejar eso, nada malo, sino algo positivo,

convertir eso negativo en algo positivo y expresarlo, como que todo se puede siempre si quieres.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

R: En su principio creo que sí, porque al arte no se le valora mucho, ha muerto, que en verdad es lo que a muchas personas le llena, cualquier tipo de aire, dibujar, bailar, cantar. Creo que ha afectado de cierta manera. Pero hemos intentado siempre ayudarnos a sobresalir, trabajando en la calle desde bailarín, haciendo shows, poco a poco. A día de hoy sí que se valora un poquito, pero ha costado mucho.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

R: Sí. Al principio solo bailaba, pero luego, por la necesidad, necesitaba dinero para independizarme, entonces me puse las pilas y me puse a dar clases. No era un gran maestro, pero intentaba dar lo que yo ya sabía. Poco a poco con la experiencia, los años, dar clases es mi manera de vivir, dar clases, competir. Estoy dando clases en una academia, luego en centros para niños. Doy *Hip Hop* y *house*...más *Hip Hop*. Voy animando a la gente para que conozca otro estilo, que es el *house*, que no se conoce mucho. Es un poco diferente al *Hip Hop*, pero van de la mano.

I: ¿Qué diferencia hay entre el *Hip Hop* y el *house*?

R: La música. *Hip Hop* es *rap*, en cambio el *house* es como más electrónica y rápida. El baile también en sí, los pasos, la manera de ver. Las raíces, tanto el *Hip Hop* como el *house* se parecen, africana, latina, de todo un poco, la *capoeira*.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

R: Yo soy un poco anti esto, porque es como que solo quieren vender cosas que a ellos les interesa, no quieren vender la verdad, y eso es lo que no nos motiva, porque es como un circo, tratan mal a la gente, te ofrecen cosas, pero en sí no quieren dar la verdad.

I: ¿Tu familia te apoya en esto de la danza urbana?

R: Al principio no, porque qué vas a hacer con el baile, qué te va a aportar, qué te va a dar. Pero si tú sientes que es lo tuyo, pues tienes que ir a por ello, si te caes te vas a levantar. Tuve la suerte de que me dio buenas cosas y a partir de ahí pude ayudar a mi familia. Aquí vivo solo, mi familia está allá y envío ayudas, tema dinero puedo aportarles.

**I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo?
¿Este hecho la beneficia o lo merma?**

R: En sí yo creo que no, lo hacemos más por diversión. Pero luego poco a poco se va vendiendo, para *shows*. En ese sentido sí hay competitividad.

I: ¿Tienes tatuajes?

R: No.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

R: La danza urbana para mí es como libertad, la manera de expresarte, es mágica a la hora de conectar con las personas, puedes hablar bailando, sintiendo la música, es algo mágico que solo se vive en el momento, y son cosas que no pueden volver a pasar, algo que te libera, que te hace sacar lo que llevas dentro. Para mí es una forma de vida, una cultura que tiene muchas cosas positivas.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°67 (19 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Chus. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

C: Mi nombre es Jesús Sánchez López Lafuente y mi nombre artístico se puede decir que es Chus, es como me llaman mis amigos cercanos.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

C: Soy dentista, pero también soy bailarín. Llevo bailando desde el 2004 y represento al grupo R4M de Almería y LJDA, colectivo de *Hip Hop* internacional fundado en Granada. Bailo *breakdance*.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

C: Por supuesto que sí, me encanta el *Hip Hop* en general. Me considero bailarín, pero lo que de verdad me llena es la cultura en todo su conjunto. No pinto ni rapeo, me encanta el *graffiti*, soy un flipado del *graffiti* y me rodeo de muchos amigos que llevan pintando mucho tiempo, es algo que admiro mucho, pero nunca he pintado porque es algo que no se meda bien, y lo respeto demasiado como para hacer cualquier cosa.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

C: Algo difícil y que respeto, un movimiento muy importante que engloba varias cosas diferentes, pero con un sentimiento común. Algo que tiene una energía y una magia muy especial. El sentimiento común es el de intentar hacer algo personal, búsqueda del estilo y el querer comparar tu estilo al de otros, buscar tu cosa diferente y poder mostrarla al resto.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana y España?

C: Creo que Valencia tradicionalmente ha sido una zona geográfica muy importante y relevante en el *b-boying*, y ha sido siempre un sitio de referencia con gente muy buena desde hace muchos años y hasta día de hoy. Barcelona siempre ha sido un mundo aparte en esto, para todos los que somos de fuera de Barcelona, creo que no me equivoco si digo que todos hemos venido a Barcelona alguna vez, si bailas has tenido la necesidad de venir aquí, porque es donde siempre ha habido más movimiento, donde han tenido acceso a una información que otra gente no tenía, una ciudad de paso para mucha gente de fuera, lo que hace que las cosas vayan y vengan y se hayan tenido influencias diferentes. Y en cuanto a volumen de gente, hay muchísima gente y eso tiene un montón de consecuencias en el día a día, más gente con la que entrenar, con la que intercambiar, más eventos, la gente mejora, para mí Barcelona es como un punto de referencia, sin duda, la capital de este baile en España.

I: ¿Dónde soléis bailar y practicar vuestra danza urbana?

C: Barcelona tiene la suerte de que, al ser una ciudad muy grande, dispone de muchos espacios. Hay muchos casales juveniles, prácticamente hay uno en cada barrio y en casi todos te ceden un espacio para bailar. La gente aquí, al contrario de lo que pasa en muchos otros sitios, puedes elegir dónde quieres ir a entrenar. Hay sitios a cubierto, sobre todo en invierno, entre ellos está la sala de Les Corts, que es mítica en Barcelona, todo el mundo de fuera la conoce y cuando ha venido a Barcelona ha entrenado ahí alguna vez, se han hecho numerosos eventos, es súper conocida. Y al mismo tiempo hay sitios en la calle que son puntos de referencia en el entrenamiento, la parte del año que hace buen tiempo, que a mí personalmente son los que más me gustan, en concreto podríamos mencionar Montbau, la salida de la estación de metro de la línea verde, también súper conocida y un punto de encuentro magnífico para bailar y compartir con gente, charlar y pasar la tarde estupenda. Y aunque tradicionalmente ha sido un spot de *skate* mundialmente conocido, la Plaza el Macba de hace unos años también se ha convertido en un punto de encuentro muy importante para bailarines, ya no solo de *breakdance*, sino de todos los *Top Styles* emergentes ahora mismo en Barcelona, y también un punto de encuentro para bailar, escuchar música y estar con los colegas.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces dentro de la danza urbana?

C: Creo que hay muchos estilos de danza urbana y la verdad es que lo desconozco, a mí me apasiona el *breakdance* y es en lo que me he intentado meter de lleno y aprender e investigar, y el resto la verdad es que tengo un gran desconocimiento. Creo que hay gran

desconocimiento incluso por gente que lo practica, porque no han sido estilos tan populares y hay mucha menos gente que los practica y la información es mucho menor. Pero desde luego tienen todo mi apoyo y espero que sigan creciendo y que este desconocimiento acabe solventándose de alguna forma.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

C: Yo soy 100% partidario de la improvisación, es lo que me encanta hacer y la parte que me atrapa de todo esto, es la esencia. Pero sí es cierto que, sin lugar a dudas, a veces los patrones coreográficos, llámalo sets o movimientos, son necesarios para evolucionar, tanto en tu baile personal como en una danza en general, entonces tiene que haber siempre ese equilibrio entre ambas cosas.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

C: No reivindico nada, simplemente es una reivindicación personal de algo que me gusta hacer. Quizá el decir hago lo que quiero hacer, que nadie me lo puede quitar. Algo que hago por mí mismo, sin tratar de reivindicar nada especial, sino simplemente disfrutar.

I: ¿La crisis y el momento actual de España ha afectado a la danza urbana?

C: Yo la verdad que no veo ninguna conexión directa entre esto. Creo que, por lo menos nuestro pequeño círculo, la gente que bailaba siguió bailando, y ni han dejado de bailar ni han aparecido más bailarines por este tipo de crisis. Sí que es verdad que algunos eventos se han dejado de hacer, en ese sentido sí que influye. Quizá me contradigo, pensándolo mejor, pero sí, el hecho de que pequeños Ayuntamientos de pueblos, que antes tenían presupuestos dedicados a hacer actividades culturales y de vez en cuando hacían un evento de *break* anual, han tenido que dejar de hacerlo.

I: ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

C: Por supuesto que esta danza es un método de escape personal con un potencial increíble. Puede hacerte realmente desconectar de todo eso y enfocar tu energía en algo al 100% y sentirte que puedes conseguir algo de ahí. Estoy totalmente de acuerdo en que se puede usar para esto, de hecho, todos lo usamos a diario.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

C: No, nunca ha sido mi propósito, es por eso que estudié otra cosa y me dedico profesionalmente a otra cosa, pero con la idea de que la cosa con la que me gano la vida me permita tener una vía en la que pueda disfrutar del baile.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

C: Entre estos programas, sin duda, hay diferencias. Hay en los que va gente que va a hacer lo que hace, de la forma que lo sabe hacer, y hay los que intentan que tú hagas tu cosa como ellos quieren, y eso ya no me gusta tanto. Sobre todo me molesta mucho cuando estos programas tienen influencia enorme en toda la gente, realmente no se preocupan por dar una información real y veraz sobre todo esto, que puede parecer algo muy superficial y para nosotros es algo muy importante, y que estén hablando de algo sin conocerlo así alegremente, alguien que tiene tanto poder de influencia sobre todo el mundo, realmente es molesto, porque hay gente que ha estado trabajando por divulgar esta danza de una forma correcta durante muchos años, y todo esto se ve hundido por un día de un programa de televisión que ha hablado con total desconocimiento, pero todo el mundo cree al programa de televisión antes que a ti.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

C: Sí, y no me gusta, pero bueno es algo que está ahí, que la gente lo utilizará y habrá gente que lo consuma, y saldrán cosas buenas y saldrán cosas malas, tiene que haber un equilibrio. Está bien que haya gente ahora que consuma un poco de danza urbana, porque a través de esto habrá gente que entre en contacto con este mundo, que de otra forma no lo hubiera conseguido. Y quizá esta gente venga y se quede y nos aporte a nosotros otras cosas.

I: ¿Tienes tatuajes?

C: No, no es que no me gusten, de hecho, un montón de amigos míos tatúan, pero de momento no los tengo, pero nunca digas nunca.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

C: Magia.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°68 (19 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Guille. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

G: Me llamo Guille Vidal-Ribas.

I: ¿El *popping* y el *locking* forman parte de los *Funky Styles*? ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad?

G: Este es un caso particular español. Yo lo conozco desde la perspectiva de Barcelona y por boca de Irene Pallarés y Fidel Buika, que fue la primera en montar una escuela especializada en danzas urbanas aquí, juntos organizaron el primer campeonato coreográfico que se hizo aquí, siguiendo el modelo de lo que conocemos hoy en día. Ellos estaban metidos en el mundo del fitness. Irene sí que había vivido ya en los 80 la época del *breaking* a raíz de las películas de los 80 y ese boom adolescente que hubo en ese tiempo. A posteriori ellos cuentan que yendo a convenciones de fitness de pronto descubrieron algo que profesores de EE.UU llamaban *cardio funk*, que era básicamente ejercicio cardiovascular pero con música *Hip Hop*, *New York Swing*, ritmos de base *funk*, pero que a diferencia de lo que nos pasa aquí, que por lo general no es un género que conozcamos al detalle, en EE.UU el *funk* ha sido algo muy latente y la gente lo sabe distinguir. Entonces se fue mezclando el concepto entre lo de *funky* que venía de *cardio funk*, con el asunto de la cultura *Hip Hop* y de lo que hoy en día llamamos danzas urbanas. En estos ejercicios de cardio funk se introducían algunos pasos básicos de *freestyle hip hop*, cosas de estilos que tienen que ver con estas danzas y que luego la gente podía reconocer en los videoclips de los 80, 90, etc. Entonces, respondiendo a la pregunta de si el *popping* y el *locking* entran en lo que llamamos *funk styles*, si partimos de que el *locking* y el *popping* no son creados por la misma gente, aunque nacen en California los dos, pero nacen de manera distinta, uno se populariza antes que el otro, el *locking* vino antes que el *popping*, ya la etiqueta de *funk styles* es algo que ya se está aplicando a posteriori. El hecho de que llamemos *Hip Hop* a todas estas danzas, en cierto modo es un equívoco, pero por otro lado tiene un sentido, porque son danzas que se han acabado vinculando a la cultura *Hip Hop*. Entonces *funk styles* podríamos decir que sí, si consideramos que un *funk style* es un estilo que se baila con música *funk*, sí, el *popping* y el *locking* serían *funk styles*, pero el *breaking* también lo sería, el *freestyle hip hop*, si consideramos que las estructuras rítmicas que utilizan son ritmos funk más lentos, también podríamos llegar a decir que son *funk styles*. Es algo que Javi y yo hemos estado investigando con este proyecto de investigación que se llama *Transmissions*, investigamos esta relación entre la evolución musical y la del movimiento, y nosotros somos de la opinión de que podemos

empezar a hablar de danzas urbanas, para referirnos a los estilos que tenemos ahora entre manos, a partir de la aparición de la música *funk*. Es a través de las nuevas cualidades musicales y de la manera a la que invita a bailar la música funk, que empiezan a surgir estas maneras de bailar, que con el tiempo se constituyen como estilos, aunque en origen son un mecanismo de interacción social, en un ámbito de fiesta, una manera de socializar y divertirse, y a medida que la gente va creando pasitos y se va extendiendo el uso de estos pasos, se acumula esa información, se empieza a estandarizar y se convierte objetivamente en un estilo de baile. Lo que en España se ha venido llamando *funky*, parece ser que viene de *cardio funk*, y no tiene que ver con la música funk en el sentido estricto. Rafa Méndez en realidad nos hizo un favor a todos, porque hasta que él apareció en televisión, *funky* y *Hip Hop* eran más o menos lo mismo en España, nadie sabía muy bien lo que era una cosa o lo que era otra, el límite no era claro, y a raíz de que Rafa estuviera en *Fama* haciendo lo que él hacía, llamándolo *funky*, de pronto todo el mundo identificó *funky* con lo que Rafa Méndez hacía y con la manera de bailar, la estética, el tipo de gesto, el tipo de energía y el tipo de música con que solía trabajar. Al menos ayudó a encapsular un poquito más lo que la gente venía llamando *funky*, que en el fondo no deja de ser lo que en otros países se le llama *jazz funk*.

I: El término *Hip Hop* como danza, ¿lo reconocéis como *Hip Hop dance*, *Hip Hop foundation*, *Hip Hop freestyle*, o danza social del *Hip Hop*?

G: Yo creo que se puede constatar objetivamente, a través del estudio de la historia, de los testimonios, de los pioneros y documentos videográficos que hay, videoclips, etc, que a mediados de los 80 aparece un estilo, que en EE.UU en ese momento se le llamó *freestyle hip hop*, para diferenciarlo de lo que era la cultura *Hip Hop* en general. Aquí lo que nos ha pasado es que ese término no llegó, *Hip Hop* acertadamente se vinculaba a la cultura *Hip Hop*, pero al no tener esa información de que había un estilo que también contenía ese nombre en su nomenclatura, generaba este debate que yo creo que en realidad no lleva a ningún lado, porque ambas cosas existen. El *breaking* yo creo que vino antes que el *freestyle hip hop* como estilo dentro de la cultura *Hip Hop*, es el estilo que precede a la cultura *Hip Hop*, el *breaking* estaba ahí. Aquí se llamaba *funky hip hop*, de repente se empezó a hablar de *new style*, que en realidad era un nombre que procedía de Francia. Luego se empezó a hablar de *hype*, para referirse al *freestyle hip hop* que se bailaba en los 80. Luego se empezó a hablar de *gangsta*, luego de no sé qué. Yo creo que hay que diferenciar, una cosa es el estilo y otra cómo el estilo puede ir evolucionando a lo largo del tiempo, en función de cómo evoluciona la música y, por otro lado, cómo las distintas

estéticas o juegos que quieras aplicar encima de ese baile, pueden generar casi una especie de código en sí mismo, a medida que la gente pone en práctica. Es como el caso del *sexy style*, ¿qué es el *sexy style*? En realidad, es más una manera de moverse, más que un estilo en concreto. Ahora hay un grupo que nos estamos reuniendo durante las últimas semanas en Barcelona, porque se está debatiendo la posibilidad de crear un ciclo de formación de grado medio reconocido por la Generalitat de Cataluña. Un debate que estábamos teniendo el martes pasado es algo que ya se habló en el *Hem de parlar* hace unos años, es cómo definimos un estilo y cómo no, y nosotros concluíamos provisionalmente que un estilo de danza, dentro de danzas urbanas, es un baile que nace en el seno de una comunidad en un tiempo y en un lugar determinados, asociada a un género musical concreto, y que tiene una *foundation* reconocible, es decir, una base técnica, una base de interacción, una base estética, es decir, hay unos rasgos que le son característicos y diferenciados, aunque no por eso son únicos, porque al ser bailes sociales, se mezcla también, y es como debe ser. Pero sí, una cosa es *freestyle hip hop*, y la otra cosa es *Hip Hop*. Yo creo que hoy en día es cómodo hablar de *Hip Hop*, porque decir *freestyle hip hop* cada vez, casi lleva al equívoco otra vez de pensar que te refieres a improvisar, y tampoco es necesariamente improvisar. Pero bueno, lo importante es que la gente conozca la historia, entonces no habrá confusión.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*?

G: Yo la vivo, la amo y la procuro compartir, sobre todo desde sus valores, que para mí tienen que ver con la apertura, con el movimiento vital, en el sentido de estar conectado con la gente, contigo mismo, con las artes y con lo que sucede a tu alrededor. Y creo que es fantástica porque es una cultura que permite ser apropiada por comunidades de muchos lugares, en tiempos muy distintos, con circunstancias muy distintas a las de las personas que lo crearon en su origen. Había una frase, no recuerdo de qué rapero, que sonaba una voz que decía “tú no haces *Hip Hop*, tú eres *Hip Hop*”. Yo creo que, si uno lo siente, lo conoce, lo respeta y procura compartirlo con respeto y responsabilidad, para mí eso es ser parte de la cultura *Hip Hop*.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en España y en la Comunidad Valenciana?

G: Creo que tenemos una tradición muy basada en el academicismo, en el sentido del tipo de espacios en los que se ha transmitido la danza urbana, y eso ha generado, no lo juzgo, está bien que haya sido así, nos ha llevado al día de hoy y es fantástico, pero creo que se hace evidente que necesitamos empezar a investigar más profundamente, hoy en día hay muchas fuentes de información disponibles, es fácil viajar, es fácil traer a gente de fuera,

es fácil preguntar a quién tienes al lado, hay gente que se ha tomado muchas molestias, ha pagado mucho dinero y se ha esforzado mucho por formarse, investigar y seguir creciendo. En el ámbito de la docencia, que es la principal práctica profesional para los bailarines de danza urbana en España, ya no hay excusa para no moverse e informarse. No hay ningún problema con no saber, pero creo que en España nos cuesta mucho a veces ser humildes en este sentido y creo que es cosa de todos generar material y diálogo para intentar transmitirlo mejor. En concreto a nivel territorial, yo lo que creo es que en Barcelona hay un foco muy importante, pero también está pasando en otras ciudades en el norte, supongo que, en la Comunidad Valenciana, aunque la conozco menos, en Madrid también está pasando. Se ha recuperado, ya no solo lo académico y conociendo las bases bien, sino también la calle, el espacio de improvisación, la fiesta. Así que yo creo que el progreso es positivo, hemos partido de algo que no era nuestro y con el tiempo hemos ido manteniéndolo, haciendo que creciera, y ahora hace falta ponerle unos buenos fundamentos para que podamos crecer todavía más.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte de la danza urbana?

G: Si lo focalizas desde el punto de vista del día a día y del cómo la gente lo comunica, yo creo que estamos hablando de *waacking*, *voguing*, *freestyle hip hop*, *breaking*, *rocking*, *popping*, *locking*, *house dance*, *dancehall*, *krump*, y así mismo otros estilos que quizá no tienen ese volumen o ese reconocimiento tan importante, pero que están ahí, como el *daggering*, *Chicago footwork*. Hay casos en los cuales la genealogía es clara y se puede hacer un seguimiento. Si observas el Boogaloo en los 60 hacia el *popping* y todos sus subestilos, el *locking*, el *rocking*, el *breaking*, y con la música *funk*, toma fuerza, empieza a haber caracterización común, la gente que practica esas danzas empieza a generar lazos, y estos estilos dan pie a otros estilos, y así adelante en el tiempo. En el caso del *dancehall*, si es una danza jamaicana que se baila con otro tipo de música y que no tenía nada que ver al principio con esas otras danzas que acabo de comentar, pero luego con los años en el *Juste Debout* de París hay una categoría de *dancehall*. Entonces yo creo que hay que ser flexibles. Danzas urbanas no van a ser las que son hoy sólo, algunas quizás con el tiempo dejen de practicarse, otras aparecerán seguro, y lo que hay que estar es al loro, ya no tanto de solo los orígenes, sino también hoy y mañana, cómo va a ser. El claqué también podría ser una danza urbana, el flamenco también, no sabría decir si urbana es la palabra, pero sí popular, entonces hay que entender esto, que el contexto dice mucho. Quizás lo que particulariza estas danzas es que son de la urbe, y eso es algo muy importante a considerar.

I: ¿En qué grupos estás?

G: Yo ahora trabajo como *freelancer*, ahora mismo en realidad estoy con una compañía de danza teatro francesa, en la que utilizamos no solo danza urbana, sino también danza contemporánea, teatro, voz. Anteriormente he estado en compañías como Estilo y Unique, que aquí fueron de las primeras compañías en pasar de los campeonatos coreográficos a los teatros, trabajé con Brodas Bros durante unos años y luego he colaborado también con Cango cuando él ya tenía la compañía Kulby, con la compañía Diblog, y luego he estado en distintos espectáculos que utilizaban danza urbana junto a otras danzas como, por ejemplo, los espectáculos de la compañía Color Dansa, que es una compañía que residía aquí en Cataluña pero que ya no existe y que utilizaba el flamenco con danza urbana, contemporánea y clásica, con Hermanos Lobaile, que mezclaba claqué, flamenco y danzas urbanas, en fin, varios espectáculos.

I: ¿En qué espacios urbanos se desarrolla la danza urbana en Barcelona?

G: Ahora mismo yo creo que hay dos grandes focos, aunque depende de la comunidad a la que te quieras referir y al estilo del cual quieres hablar. Si hablamos del concepto *Old Styles*, hay dos grandes focos, que uno está en el Macba, en la Plaza dels Angels, en el barrio del Raval, y el otro sería en el Arco del triunfo. Dependiendo de la época del año, si hace frío la gente se va a centros cívicos o espacios juveniles, alquila salas por un euro, dos euros, tres euros, y allí se juntan y entrenan y a través de grupos de Facebook sobre todo, se avisan mutuamente de que estarán allí, para que vaya quien quiera. A parte de eso, es interesante ver cómo hay otras comunidades que se reúnen en otros lugares, por ejemplo, en el Port Vell, al lado del puente que va al Mare Magnum, allí se reúnen los krumpers por las noches. Si te vas a Caixa Forum, al pie de Montjuic, hay un espacio en el que también sueles ver a gente bailando. Si entras dentro de la Plaza del Museo del Macba, que está al lado del Macba, te encuentras a jóvenes filipinos que están bailando allí reflejados en las cristaleras. Así que digamos que hay espacios específicos diseñados deliberadamente para entrenar y bailar, otros que tienen que ver más con discotecas en las cuales ponen música de este tipo, y en la calle.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

G: Yo creo que nace de la improvisación y vierte finalmente lo coreográfico, pero desde el juego originalmente, es decir, en tanto que no había una opción de profesionalizar eso durante muchos años, uno empieza bailando y es luego, igual que hemos hecho todos los que nos ha gustado bailar desde pequeños, que de repente con tus colegas en el patio te

juntabas y montabas una “coreo”. Ahora bien, con el tiempo va a depender de cómo nosotros transmitamos hoy las danzas urbanas, cuál va a ser su principal práctica o si se combinan las dos, que yo creo que sería lo ideal, porque ambas prácticas ofrecen algo muy positivo y enriquecedor para cualquier bailarín o bailarina, y hacen trabajar unas herramientas que son complementarias y perfectamente compatibles. Ni se debe, ni conviene elegir una u otra, porque es una falsa dicotomía en realidad.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

G: Dependerá de cada ocasión. Yo vengo del teatro, entonces yo he trabajado mucho la cuestión del significado, del gesto en la danza. En el *locking* en concreto, he hecho una investigación muy específica que tenía que ver con analizar los gestos del *locker* desde el punto de vista del teatro físico y de gesto, como para entender cuál es la dramaturgia inherente a esa danza, porque por ejemplo cuando intentaba expresar algo triste a través del *locking*, era como que el espacio del mensaje ya estaba ocupado por algo que no entendía qué era. Entonces al final decidí analizarlo, observarlo, ponerlo en su contexto original, observar y hablar con pioneros, como Don Campbell, analizar la musicología de la música *funk*, hasta que de algún modo confirmé mi hipótesis inicial, que era que el *locking* en el fondo viene a ser una seducción, es decir, que el *locking* lo que quiere es establecer relación con el otro y ser amado. Y conseguí que Don Campbell me dijera que él lo único que quería era hacer amigos, sin que yo le dijera nada al respecto. Lo que quiero decir es que, a pesar de que las danzas urbanas son un lenguaje a día de hoy con el cual se puede expresar lo que nos dé la gana, las danzas urbanas en sí mismas, ya tienen una connotación, al menos en su práctica espontánea y festiva, que es la original, y que tiene que ver con encontrarse con el otro. Ahora bien, ¿cómo hacerlo? dependerá. El *rocking* por ejemplo estiliza la violencia, entonces estás generando confrontación, a pesar de que el objetivo no sea generar una lucha real, sino crear un juego a partir de eso. En el *locking* estás señalando, alzando la mano, mirando, lanzas un beso, un tipo de actitud corporal que lleva a abrirse al otro. El *poping* juega a sorprender al espectador. Es decir, que al final todas estas danzas tienden a generar fórum, comunidad, por la práctica colectiva de los pasos o a capturar la atención del otro, y de ahí la gran espectacularidad que se ha cultivado en las danzas urbanas. También es un reto a día de hoy, en el ámbito de la creación escénica de las danzas urbanas, cómo utilizar estos lenguajes, trascendiendo esos significados originales y utilizando esas formas, o generando unas nuevas, sin abandonar la danza urbana, para poder darle otro contenido. Es interesante

observar cómo del mismo modo que sucedía con la gente que empezaba a crear coreografías y *shows* en danza urbana hace muchos años en muchos países, de lo primero que sucede es, o se genera un *show* más bien infantil, muy simple a nivel de dramaturgia, a nivel de relación con el espectador, a nivel de uso del espacio, de la música, o dos, se abandona la danza urbana para adentrarse en otros lenguajes que tienen más recorrido en el ámbito de la creación escénica, como sería la danza contemporánea o el teatro. Entonces el gran reto para los creadores hoy en España que pertenecen a este ámbito, es cómo trabajar la danza urbana y trascenderla al mismo tiempo, sin abandonarla.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, bullying, problemas con las drogas, etc?

G: Para mí tiene mucho que ver, porque creo que es un momento de mucha inestabilidad, y ya no tanto social o económica, sino también humana, personal, creo que se ha instalado, cada vez quizás menos a día de hoy, pero durante muchos años, especialmente al principio de la crisis, pasamos de “bueno, esto pasará rápido” a que se instalara el mensaje del miedo, y para la gente de nuestra generación está siendo muy complicado y yo conozco a gente que ha tenido que dejar la danza urbana a nivel profesional a causa de todo lo que ha sucedido. Como a medida que estos años han ido pasando, yo cada vez he tenido más micrófonos y durante más rato en mis manos, procuro aprovechar esa inestabilidad para nutrir, desde mi humilde opinión y con la mejor voluntad, a la comunidad con buenos valores, con ilusión, con esperanza y con espíritu crítico y de construcción, porque somos artistas, se supone, y nuestra función debería ser, no solo reflexionar sobre lo que sucede u observar el pasado, sino también proyectar nuevos mundos. Y en este sentido yo creo que la danza urbana es una herramienta muy actual, que tiene el potencial de llegar mucho a la gente, y creo que hay que usarla, igual que se usa a nivel social para integrar o tratar con chavales, por qué no a través de un escenario o a través de una fiesta.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

G: Sí. Diversificando mucho mi actividad, pero sí. Prácticamente todo lo que hago pivota alrededor de la danza urbana. Soy docente desde hace diez años, he bailado danzas urbanas desde hace 17 años. Empecé a trabajar muy pronto, hará cerca de 15 años que me dedico profesionalmente a ello. Soy coreógrafo, intérprete, a veces hago de asesor o dramaturgo para danza, o como asesor de movimiento para actores en obras de teatro, hago direcciones artísticas. Consigo vivir de esto, pero durante la crisis algo que he notado

mucho, es que, para ganar lo mismo, o para acabar ganando menos, he tenido que trabajar mucho más. Y aún así me considero afortunado, porque he tenido trabajo.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, Fama a *Bailar* o *Got Talent*?

G: Creo que en sí mismos no son malos, yo creo que el problema es más de base, de educación, el problema es que no nos educan en la lectura e interpretación del lenguaje audiovisual cuando estamos en el colegio. Y estamos bombardeados constantemente por contenido audiovisual, gráfico, en la televisión, esperando al bus, a través del móvil, en las páginas web. Un programa de televisión en sí mismo no es negativo, puede ser irresponsable por parte de quienes lo hagan. A mi me parece una irresponsabilidad que alguien se muestre como profesor de danzas urbanas y no tenga reparo en poner nombres y apellidos. Por poner un ejemplo, Sergio Alcover, con todo mi cariño, haciendo *locking* en *Fama* y diciendo que el *locking* viene del término inglés *look*, es un error clásico, lo hemos visto prácticamente todos. Para todos los que conocemos la realidad de la danza urbana no supone ningún daño, pero para toda la gente que no lo conoce, sí que puede suponer un daño. Yo creo que es un problema más de, que la gente que se meta lo haga con responsabilidad, pero por otro lado es como muy inocente pretender que los medios se ocupen de educar. Si fuera Televisión Española, entonces sí podríamos decir algo al respecto, pero si lo ofrece cualquier otro canal privado, tenemos nosotros el poder de ver o no el programa. Entonces yo lo que creo que hay que hacer es educar a la gente y desde las escuelas de danza o desde los grupos que trabajan danza urbana, educar como se debe y generar espíritu crítico al respecto.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o la merma?

G: Creo que los programas de televisión hacen un gran favor a los profesionales porque, a pesar de toda la desinformación que a veces han generado, también han atraído a mucha gente a la danza urbana y han ayudado a normalizar las danzas urbanas en este país. Las danzas urbanas se pueden haber convertido en un producto de consumo, pero como tantísimas otras expresiones culturales. Si no hubiera sido por eso, no nos habría llegado toda la cultura *Hip Hop* a nuestro país, fue a través de que se colocara en películas, de que el *graffiti* se llevara a las galerías de arte, las discográficas, a veces abusando de los artistas, generaran sus discos y se vendieran. Lo comercial es lo que también nos permite vivir a muchos de nosotros, así que es hacerlo lo mejor posible, siempre que uno tenga vocación social, responsabilidad, criterio y ganas de difundir una buena información, no

tiene por qué ser un problema en si mismo. Ahora bien, eso no significa que se pueda comercializar, que yo pueda utilizar danza urbana para vender una marca de teléfonos, por ejemplo, no significa que abandone sus valores por otro lado, o que los difunda. Yo creo que, si hay una buena base, la gente entenderá lo que es una cosa o no, y luego cada uno decidirá.

I: ¿Qué opinas de la posibilidad de federar el *Hip Hop*?

G: Complicado, porque hay mucha ignorancia al respecto de lo que son estas danzas y de lo que son en nuestro país. Es una reflexión que habrá que realizar y se va realizando poco a poco, y que sin duda hay que llevar a cabo como colectivo a nivel estatal. Es una idea que siempre ha surgido, yo creo que es complicado porque es muy diversa, y al mismo tiempo no es nada cerrado, está en constante evolución. Podría tener ventajas a nivel de coordinación, de generar consenso a la hora de transmitir según qué informaciones. Ahora mismo me parece un poco inviable, quizás en un futuro, pero de momento para eso primero haría falta descentralizar la danza urbana a nivel estatal y que, como ya viene sucediendo en distintas ciudades de todo el territorio, se generaran focos fuertes de danza urbana, para poder generar un diálogo. Lo que creo que sería ideal es estar conectados, en ese sentido las redes sociales han sido muy útiles y creo que son útiles también en festivales que promueven el encuentro. Hace falta generar cultura de diálogo para poder afrontar la opción de federar, sino para qué vas a federar si no te vas a entender con nadie.

I: ¿Tienes tatuajes?

G: No.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

G: Para mí es alegría, vitalidad y aprender, compartir, descubrir siempre algo nuevo, y es algo apasionante porque, yo de lo que más me alegro de bailar, es de que me ha permitido conocer tantos lugares, a tantos otros artistas y a tanta gente, que eso no tiene precio.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°69 (19 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Javi. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

J: Javi Luna.

I: Estábamos hablando de la terminología entre *breaker* y *bboy*.

J: Yo tiendo a utilizar el concepto de *breaking*, más que el de *b-boying*, como una apuesta política, en el sentido de que el concepto de *b-boying* atañe exclusivamente al género

masculino, y entiendo el *breaking* como una cosa bastante más amplia. A partir de la propia nomenclatura, me niego a utilizar solo el concepto de *b-boying*, porque habla exclusivamente de una parte de esa comunidad, pero no apela a la comunidad en completo y ha ocasionado que desde siempre el colectivo femenino esté invisibilizado a nivel histórico, que no se sabe nada de las primeras *bgirls* que bailaban, más allá de una o dos personas, de Baby Love y poco más, y nunca se ha hablado de todo ese sector. Cuando hago eventos nunca pongo *b-boying*, siempre utilizo *breaking*, porque pienso que es englobar a toda la comunidad que realmente practica eso, que no es exclusivo de chicos.

I: Porque el término *breakdance* ¿qué te parece?

J: Yo conocí esto como *breakdance*, es el concepto que te llega. Después con el tiempo conoces que viene de otro lugar, que eso viene de lo mediático. Al principio cuando tienes 17 o 18 años, te intentas diferenciar, porque eso es solo comercial y tú eres más underground y más auténtico, y juega ese rol. Pero ya más mayor y con más madurez te es indiferente, yo muchas veces hablo de *breakdance* porque sino me costaría apelar a la gente a que entendieran de qué estoy hablando, entonces utilizo el concepto de *breakdance* y no pasa nada. La gente para auto identificarse todavía más o auto referenciarse, intentan generar esas barreras, no yo no soy comercial, yo soy auténtico, entonces no utilizo el concepto *breakdance* porque es comercial.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué *crew* perteneces?

J: Yo soy bailarín de *breaking* desde 2001, nunca me he formado como bailarín, siempre ha sido a nivel autodidacta. Hace unos años descubro la danza contemporánea y otros estilos y ya empiezo a vincularme un poco más con ello. Hago un poco de todo, desde trabajar en proyectos más como bailarín, pero últimamente me dedico más a la parte de gestión en un festival hop y creando diferentes espacios relacionados con la cultura.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

J: Depende. No me tiendo a considerar parte de nada que tiende a estar establecido con un concepto que cada uno lo identifica de una manera o tiene un significado o engloba unas cosas u otras, entonces supongo que estaré dentro de la parte de la cultura *Hip Hop*, porque el *breaking* está dentro de la cultura *Hip Hop*. Hay infinidad de cosas que me relacionan mucho con la praxis y la forma de hacerse dentro de la cultura *Hip Hop*, pero no necesito identificarme con que soy *Hip Hop* o hago *Hip Hop*. Creo que el *Hip Hop*, si algo apela, es a que es un intercambio entre diferentes culturas y diferentes manifestaciones y expresiones, entonces me liga más en el sentido de que el *Hip Hop* es capaz de engancharse con otras muchas cosas, y me interesa mucho más en ese sentido.

Hay gente que habla de *Hip Hop* y habla de una cosa muy cerrada, muy delimitada, cuando el *Hip Hop*, previo a que se llamara *Hip Hop*, es algo bastardo, algo que nace de la mezcla de veinte mil cosas, que a priori no tenían por qué conectarse y no representaba ninguna actitud concreta, ni estética, sino era una mezcla de culturas en conflicto de un montón de cosas.

I: ¿Cuáles son para ti los orígenes del *break*?

J: Lo difícil de los orígenes del *break* es documentarlo. Un *bboy old school* habla de que ellos cuando empezaron a bailar no había cámaras, si alguien hubiera aparecido con una cámara en aquel sitio, principalmente le habría desaparecido la cámara. Entonces yo tiendo a basarme un poco más en lo que se cuenta de cuáles son los inicios del *breaking*, y hasta lo que yo tengo entendido viene del *rocking* o del *up rocking*, que es todo un baile previo que no nace en el Bronx, sino nace según nos dicen en Brooklyn, otros en el Bronx, depende, cada uno cuenta la historia de su barrio. Eso sienta las bases a un tipo de estilo de movimiento de arriba, que progresivamente con el cambio musical, con la aparición de la estructura musical del *break*, con la aparición del entorno festivo, que allí desciende el nivel de violencia, se empiezan a generar espacios donde te puedes mezclar, puedes juntarte con la gente, y allí empiezan a haber unos cambios musicales que a nivel de movimiento se ven reflejados por las cuestiones del *break* y empezó a aparecer lo que, según se dice, es el *breaking*. Que siempre que se habla del *rocking*, es el padre del *breaking*. Ni siquiera los propios de los orígenes pueden llegar a decirlo, porque tú conoces la realidad de tu barrio, pero es muy complicado poder hacerse un mapa general de lo que ocurría a la misma vez que tú estabas en el resto de lugares, como para poder hacer una definición correcta de dónde viene, cómo surgió, quiénes fueron pioneros o no.

I: ¿Todavía se sigue utilizando, antes de empezar a girar, hacer algo de *up rocking*?

J: No, *up rocking* es un estilo en concreto que se baila durante una estructura de una canción completa, que tiene diferentes partes y maneras de moverse. Lo que esa parte que se llamaba *up rocking* empezó a mutar en lo que posteriormente acabó siendo los *top rocking*. Entonces sí que dentro del *breaking* está la parte de arriba, de *top rocking*, que hay pasos de herencia afro americana, afro caribeña, y que tienen una cuestión rítmica de la música *funk* de hacer unos pasos por arriba antes de bajar al suelo. Pero el *breaking* es un baile de suelo, el *top rock* existe, se practica, pero por lo general al *bboy* o *bgirl* se le caracteriza por estar en el suelo. El concepto no es *up rock*, porque es un baile que podemos hacer una diferenciación clara, tú ves un *up rocker* y ves un *bboy* y hay muchas cosas que se diferencian.

I: ¿Me podrías decir cuáles son las normas de respeto cuando vas a hacer una batalla con otro *bboy*?

J: Supuestamente la básica y primordial es que no se puede tocar nunca. Puedes hacer cualquier cosa, el único límite establecido es el que no se puede tocar. El resto es depende cómo entiendas tú el *breaking*, el concepto de compartir o de batallar, cómo entiendes la batalla, no solo como un enfrentamiento en el que intentas demostrar sobre todo que tú eres mejor que el otro, con una intención de desprestigiar al otro, sino también como una cuestión de que la batalla a veces es un intercambio de muestras de respeto, en el que tú intentas defender tu estilo, eso sí que es básico, pero depende de tu propia educación y tus propias aspiraciones dentro del mundo del *breaking*, porque hay quien tiene unas aspiraciones y hay quien tiene otras, y eso se ve mucho en cuál es tu forma de ser en una batalla.

I: ¿En el círculo cómo se decide el orden de la gente que sale a bailar?

J: Es aleatorio, depende del impulso que tiene cada uno y que le apetezca en ese momento salir, no tiene ningún orden, es cuestión de cada uno en el momento en que siente que le apetece salir porque la música le gusta, o porque lo que vio antes le motiva, pero es aleatorio total.

I: ¿Hay alguna norma que se sobre entienda que a lo mejor no puedes volver a salir al círculo hasta que no haya terminado de bailar otra gente? ¿La gente se pelea por salir al círculo?

J: Depende del tipo de círculo, porque hay muchos tipos de *cyphers* y en muchos lugares diferentes. Es muy diferente si tú estás en un *cypher* entrenando, que si tú estás en un *cypher* en una fiesta o si estás en un *cypher* en que es un filtro para poder acceder a las batallas finales. A priori reglas establecidas no, una clara es no ser pesado. No pasa nada si se suda, lo único que, si eres alguien que tiendes a sudar más, pues intentar cambiar de camisetas para no dejar todo el rato el suelo empapado, pero tampoco lo he visto nunca como un problema, como algo muy grave. Yo creo que la única cuestión es respetar siempre el círculo, respetar al resto de bailarines, no ser pesado en el sentido de querer tú siempre ser el centro de atención, y no tocar, eso siempre, y obviamente compartir.

I: ¿Cómo conociste el *breaking*?

J: Yo antes de empezar a bailar *break*, patinaba en plan agresivo, y lo vi en un campeonato en la tele en Eurosport y vi que bailaban *break*. Había visto *break* en mi tierra muchos años antes, en Tenerife, que no era ni siquiera *breaking*, sino acrobacias. Tienes recuerdos

de ver cosas en videoclips, y ya me puse en mi casa a intentar hacer el loco, con 14 o 15 años.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en España y en la Comunidad Valenciana?

J: La percibo con muchas subidas y bajadas de intensidad, dependiendo del momento y los estilos que se van cogiendo. Yo creo que siempre he tendido a ver que el breaking ha tenido más presencia, en relación al resto de danzas urbanas, a nivel de competiciones, de grandes eventos. Hasta hace bastante poco, por lo menos en Barcelona, siempre primaba mucho más las cuestiones relacionadas en torno al *breaking*. El mundo de la competición de *Hip Hop* más coreográfico para nosotros era otro mundo, ni lo conocíamos, ni lo compartíamos, ni teníamos conexión. Yo supongo que ahí habrán pasado muchas otras cosas que nosotros nunca tuvimos percepción. Pero a nivel de *popping*, *locking*, todo lo que es cuestión de batalla, sí que no es hasta 2008, 2009, donde se empiezan a hacer batallas de *freestyle*, de *popping* y *locking*, más allá del *breaking*. Cuando en el *breaking* en España el primer campeonato nueva escuela que se organizó fue en el 98. Entonces ahora ya tiene un recorrido a nivel de organización de campeonatos y actividad bastante mayor. Hay épocas y hay lugares donde supongo que unos estilos van cogiendo importancia en relación a otros, aunque no sé por qué, tengo la sensación de que el *breaking* siempre ha tenido mayor presencia. Pero ahora creo que ya no ocurre tanto, hay muchos otros estilos que tienen bastante más presencia que el *breaking*, como los *old styles*, que para mí ha hecho algo hiper positivo dentro de la comunidad del *breaking*, que es la posibilidad de abrir algo que éramos bastante cerrados, que es el momento en que podemos encontrarnos con otro tipo de bailarines, entender la música desde otros puntos de vista, entender que hay otros estilos que podemos entrenar, practicar y compartir de una manera mucho más interesante de como los podíamos percibir antes, que los veíamos desde un punto de vista bastante de superioridad moral, que eso siempre ha sido algo negativo. Ahora me resulta más interesante lo que está ocurriendo en otras danzas urbanas, que lo que está ocurriendo en el *breaking*, que lo veo estancado en unas dinámicas y unas estéticas muy condicionadas por la fama, la intención de conseguir puestos de relevancia en competiciones, y a nivel de movimiento me es bastante más interesante lo que ocurre fuera del *breaking* ahora mismo.

I: ¿En qué grupo estás?

J: Mi grupo de siempre es Lunatics Crew, que se fundó en el 97 aquí en Barcelona. Tengo mis grupos de Tenerife de cuando empecé, que siguen siendo mi familia. Ahora Lunatics tampoco está en un momento de mucha actividad, está la cosa un poco más tranquila en

comparado a lo que podíamos haber sido hace 5, 6, 7 años. Estoy en algunas compañías de danza, algunos proyectos, y como bailarín poco más, ahora estoy bastante poco activo en comparación con hace unos años.

I: ¿Si una persona ahora quiere aprender breaking, le mandarías a una academia o le dirías que practicara donde estáis vosotros y que se formase de forma autodidacta?

J: Bueno ahora el concepto autodidacta creo que no se puede hablar nunca de autodidactismo, más que nada porque si tú vas a un sitio a bailar, de una forma u otra estás compartiendo con gente, nunca estás solo encerrado en un lugar aprendiendo. Yo cuando empecé a bailar *break* estaba yo solo, pero estaba con dos colegas más, y lo que él sabía hacer me lo enseñaba a mi, y lo que yo sabía hacer se lo enseñaba a él, entonces no creo que el *breaking* sea autodidacta, sino es de una base de educación que se basa en compartir información. Son individuos que se van juntando y van intercambiando información y generando ese conocimiento, nunca estás tú solo. Hoy en día, a nivel del *breaking* siempre invitaría a que vayas a un sitio donde hay gente bailando y compartas con ellos, creo que es la manera natural en que se aprende el *breaking* en origen, por lo tanto, es como una cuestión más de conocer desde dentro, no tanto que haya un profesor enfrente de un espejo diciéndote cómo tienes que bailarlo, sino que realmente aprendas a bailar por el intercambio.

I: ¿Qué estilos dancísticos reconoces como parte danza urbana?

J: La verdad que me cuesta un poco. Siempre intento entenderlos como todos los que tienen raíz en el cambio musical que ocurrió en los 60, 70 con la música *funk*. Que se entienden dentro, no solo en relación con la música funk, porque ésta a su vez tuvo muchas otras evoluciones musicales que se alejan bastante de lo que hoy podríamos entender como música *funk*, y que a su vez generan otros estilos de movimientos. Entonces los entiendo más como todos esos estilos que surgen en la ciudad, porque la música invita a moverte y a relacionarte con la gente a través del movimiento y del intercambio de información. Hoy en día hay muchos estilos que están mutando y que están apareciendo y que ni siquiera conocemos, que los entendería, porque por lógica cultural o de transmisión, los entiendo bajo el concepto de danzas urbanas, porque principalmente la música condiciona el movimiento, cambia la música, cambia el movimiento, y porque surgen en entornos de urbe. Hay veces que el problema de los conceptos es que te ayudan a entender según qué cosas, pero también te anclan y momifican unas prácticas que están vivas y que cambian continuamente.

I: ¿El *lindy hop* lo consideras como danza urbana?

J: Sí, yo entendería la misma gente que se juntaba en Harlem a bailar el *lindy hop*, *charleston*, a lo que está pasando ahora en el Hip Hop, que se junta gente. Entonces entiendo que hay gente que viene de sus barrios con las condiciones socio culturales y materiales concretos, que a través del movimiento encuentran una manera de relacionarse y expresarse, y donde el factor musical es muy importante en la realización del sujeto de cada uno. Y que los propios pasos son evoluciones y mezclas de otras raíces, que también condicionan, incluso cuestiones migratorias, que te lleguen a unos lugares unos sectores de gente con una información que condiciona tu baile. Yo pienso que la danza urbana la entendemos conceptualmente a partir de los 60 o 70, pero entendería el *tap dance*, *lindy hop*, que se entienden dentro de una lógica de urbe.

I: ¿Qué estilo dancístico fue el primero que llegó a España?

J: El *breaking*. Siempre tengo la duda de si fue el *breaking* o el *popping*, porque no me acuerdo nunca bien de cuál se estrenó primero, si *Electric Boogaloo* o *Beat Street*. Cuando a nosotros nos llegó aquí, la gente no entendía la diferencia entre *breaking*, *popping* y tal, veían un conjunto de movimientos. Yo creo que esa mezcla nos costó muchos años entender que era diferente y costó mucho coger la información real, por las dificultades que había entonces. Pero yo supongo que llegó en ese paquete, que se entiende bajo *Electric Boogaloo*, o que se entiende con *Beat Street*, o que se entiende con esas películas.

I: ¿Cómo vino la danza urbana americana a España?

J: A mi me han contado dos historias. La primera manera que llegó fue a Torrejón de Ardoz por la base militar desde la historia que siempre se cuenta de cómo llegó el *Hip Hop* en el 82, pero que solo llegó a Madrid y a un sitio muy concreto, que no permitió que se extendiera al resto, no generó movimiento ni cultura, fue solo una cuestión puntual. Y otra cosa que me han contado, es que las primeras veces, antes de que llegaran las películas aquí, era porque aquí a Barcelona llegaban turistas de Europa a los campings en verano, *Beat Street* se estrenó en octubre o noviembre, pero en ese verano como se había estrenado en Europa unos meses antes, cuando había guiris que venían aquí, de repente se encontraban con estos chavales y ellos bailaban y ya cogían esa información. Por eso cuando se estrenaron las películas, hay imágenes de gente que ya bailaba. Creo que la manera que llegó fue porque en Europa se había estrenado unos meses antes y ya esos chavales que habían venido, habían traído esa información y la gente en un principio supongo que no sabían ni lo que estaban haciendo, pero se pondrían a practicarlo y de repente entenderían que formaba parte de un estilo de baile que venía de EE.UU. *Beat*

Street se centra en el *breaking*. No sé si electric boogaloo llegó antes, creo que sí, porque a mi siempre me han dicho que a partir de electric boogaloo conocieron el movimiento, pero a partir de *Beat Street* conocieron la cultura *Hip Hop*, porque en *Beat Street* no solo aparece el *breaking*, sino que aparece el *graffiti*, el *rap* y el *Dj*. Las películas yo creo que fue lo que lo hizo viral y como un fenómeno que fue. Pero yo creo que eso quien te lo puede explicar es la gente de la vieja escuela y partiendo con los datos reales de en qué año llegaron, en qué mes, porque cada uno tiene unos recuerdos de infancia como los tiene, entonces también se mezcla la historia.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

J: Las danzas urbanas parten como la fiesta, el baile, el encuentro, el fluir y el improvisar. Después otra cosa ocurre cuando todo eso se quiere presentar o exhibir, que ya te obliga a presentarlo en un formato coreográfico para poder generar un producto o una muestra que mostrar a la gente. Supongo que la coreografía es una sucesión lógica para poder presentar aquello que sale de forma espontánea en el *freestyle* o en una fiesta.

I: ¿Para ti en una danza urbana qué es más importante, la práctica social o el resultado de un producto en un teatro?

J: La práctica social 100%. Para mi el valor que tiene todo esto es que nos permite conectarnos a nivel social y cultural, dentro de unos parámetros que son muy diferentes al de otras dinámicas culturales o sociales. Como tiene unos contenidos anti racistas, anti clasistas, y que fomenta el encuentro de personas por el simple disfrute, para mi lo importante es eso. Que después se generen propuestas escénicas, que tengan valor artístico, estético, político detrás, me parece más interesante todavía. Pero lo que siempre creo que tiene positivo, es que tiene la capacidad de generar cultura, encuentro social, con unos parámetros de base que son muy interesantes y favorables para una sociedad mínimamente sana.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

J: No reivindico nada. Cuando bailo lo que reivindico es la capacidad de encontrarnos en la calle, en un espacio público común y compartir con gente, sin más intención que compartir, entrenar, mejorar, sacar cosas nuevas, pero sobre todo porque te vas a encontrar con gente que son tus colegas, y que todo eso te genera la salsa de la vida, el vivirla, el socializar y el generar cultura.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

J: Yo creo que la crisis política y social forma parte del propio origen de las danzas urbanas. Porque ya en su inicio surge de un momento de crisis, se potencia justo en la crisis del petróleo, entonces el entorno donde se forma la propia comunidad *Hip Hop* es una comunidad de crisis. Entonces pienso que forma parte, por así decirlo, de una de las cuestiones intrínsecas y que se ve reflejado en las propias necesidades que tiene cualquier persona para empezar a bailar, que es ninguna, bájate a la calle, búscate un sitio liso y un radio cassette, no necesitas más cuestiones materiales, no necesitas ir a tomar clase, no tienes que gastarte ni un sólo céntimo si quieres empezar a bailar *break*. Todo eso, a parte de que genera una forma propia dentro de la estética y el estilo, hace que siempre el *breaking* haya estado practicado por gente que la crisis la vive día a día, gente trabajadora, paro, precariedad. Después accede una clase media con crisis sociológica, que ya hay más cuestiones psicológicas que ahora afectan, pero yo creo que el gran grueso de la gente son clase trabajadora.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

J: Sobrevivo a la vida con esto. Yo nunca he llegado al nivel de profesionalización de Guille. Hasta hace poco tenía que hacer veinte mil otras cosas, y ahora tengo una mínima base por algunas clases que doy, pero que lo mismo pueden desaparecer, y me dedico a otras cosas más relacionadas con la gestión. Pero profesionalmente a nivel de bailarín, subsisto, son cosas que me permiten acabar el fin de mes.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

J: Creo que el problema no es tanto del programa, sino del medio en el que se hace y en un lugar como el Estado español, que supongo que es más cuestión del objetivo final de ese programa, el por qué se hace y por qué se eligen las danzas urbanas como reclamo para hacer un programa, que el hecho de en sí la danza urbana, que es una excusa para generar un producto de marketing para aspirar a ciertos sectores de la sociedad, tanto a nivel de venta de marcas o a nivel de publicidad. Como es una cuestión meramente instrumental para poder acceder a ciertos sectores mayoritarios de la sociedad, no me parecen interesantes, porque obviamente sabes que lo que van a acabar generando, nada tiene que ver con el propio hecho de las danzas urbanas. A nivel pedagógico se montan

como quieren, y generan unas cuestiones de espectacularización de las danzas urbanas con las que no me siento para nada cómodo. No es tanto el que se hagan programas de danza urbana, sino el por qué se hacen y dentro de qué contexto.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

J: Siempre ha sido convertido en un producto de consumo, en el que en los 80 se cogió porque de repente, además apelas en un momento de modernidad, a la capacidad de las clases populares a generar nuevas manifestaciones interesantes, el *graffiti* entra en las galerías, de repente empiezas a interesarte por cosas que hasta hace unos años habrían la diferenciación entre alta cultura y cultura popular, pero es un momento donde se rompe esa diferenciación y donde empiezan a cogerlo, lo mismo que hicieron con Fama a bailar se hacía en los 80 con todas estas películas. Que no deja de ser positivo, porque a nosotros nos llegó, pero no dejaba de ser un producto que distorsiona la práctica social, porque no tenía nada que ver el *Beat Street* con lo que realmente era el *breaking* en aquel momento. Te sirve para que llegue, pero creo que en ningún momento representa la realidad social o cultural de lo que aspiraba a representar. Supongo que siempre se va distorsionando, pero que también forma parte de ese conflicto, que la propia distorsión genera otras cosas. Fama genera un choque, una cosa contraria, que también favorece a que genere otras cosas.

I: ¿Qué opinas que el *breaking* se incorpore a las Olimpiadas?

J: La verdad que no lo sé, porque es como volver a convertir en un producto, una cosa cerrada, algo que nace del intercambio más básico del mundo. Y de repente eso lo transformas en unas reglas muy concretas, que lo veo muy alejado de los inicios. Lo que supongo que crearán es otra cosa, que tendrá que ver con eso, pero que estará regido por unas reglas que se diferencian mucho de la práctica social.

I: ¿Tienes tatuajes?

J: No.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

J: Intercambio de conocimientos, acumulación de conocimientos y perseverar la memoria de muchas cosas que no somos conscientes que las estamos haciendo o manteniendo en memoria, a partir de una práctica cultural que además nos suena ajena. El contexto español no tiene nada que ver con lo que fue los inicios en los 70 en Nueva York, pero nos permite mantener o conservar toda una serie de dinámicas y de formas de entender las relaciones entre personas, que me resultan demasiado interesantes y positivas.

(3 de octubre de 2017)

I: ¿La represión que sufre Cataluña en estos momentos se ha hecho visible en terreno dancístico?

J: A ver, lo más que he visto es que se intentó hacer una acción simbólica que trataron de organizar una gente, pero creo que finalmente no la hicieron. De resto, si hay respuesta social o política, no es tanto en cuanto son bailarines sino simplemente ciudadanos que responden o intervienen en la realidad con opiniones, discusiones, de forma más activa o pasiva, etc. El domingo por ejemplo hubo un evento de *breaking* y *all style*, y se hizo como un evento más. De todas maneras, no estuve, que yo si estuve en las movilizaciones.

I: ¿En ese evento no había esteladas?

J: no estuve, pero no creo. Te hablo un poco por lo que veo yo, que es parcial y sesgado porque uno llega a lo que llega. Por lo que conozco dentro del colectivo es como todo, hay gente politizada, otra que no, unos “indepes” otros no, unos mas activos, otros más pasivos y otros que ni le interesa. Pero no veo relación de que sea diferente por ser bailarines de danzas urbanas, sino simplemente como cualquier grupo o conjunto de personas que cada uno tiene su ideología, su nivel de implicación social, etc.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°70 (21 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Izaskun. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

Y: Soy Izaskun Ortega y mi nombre artístico es Izaskun Ortega.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

Y: Actualmente soy bailarina de danzas urbanas, también imparto clases a nivel internacional y nacional, y también organizo eventos de danza urbana, sobre todo con un fin social. Actualmente tengo una compañía de danza que se llama BCNLOCK, yo soy la directora junto Roger Altés, y la compañía funciona desde el 2011. En el 2013 incluimos a nuestros alumnos que más nivel tenían, para hacer crecer un poco la comunidad del *locking* y hacerles crecer también a ellos. Estoy en un colectivo internacional de mujeres, que se llama Eighties Collective, que hay gente de Francia, de Suecia, yo represento a España, gente de diferentes países, y estamos haciendo shows por toda Europa. También estoy en un grupo musical que se llama The Sleepers Records, es como una familia donde están incluidos bastantes artistas a nivel mundial, gente de Corea, gente de Japón, España, Italia, y por el momento esto es lo que estoy representando.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*? ¿Pintas, bailas o rapeas?

Y: Sí. Comencé lo primero pintando, que fue lo que me hizo introducirme en la cultura, me gustaba mucho *graffitear*, y también escribía, ya que el *rap* me ha gustado desde los 9 añitos, también me gustaba mucho el skate y la ropa urbana, todo lo que conlleva la cultura en sí, me atrajo mucho y con el tiempo me di cuenta que me sentía conectada con la danza.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

Y: A través de mi hermana mayor, que tiene 6 años más que yo. Cuando yo era más pequeña, ella era adolescente, por lo tanto, ella lo vivió un poquito más de cerca, porque fue la época que vino a Barcelona, y ella en casa escuchaba música negra y eso me atrajo muchísimo. A partir de ahí, cuando conseguimos internet, me enseñaba vídeos, me enseñaba música y me atrajo muchísimo también la cultura. También mi mejor amiga era de color, negrita, y esto me hacía sentirme diferente de lo que estábamos acostumbrados a ver en ese momento. Me hizo sentir algo muy bonito el hecho de investigar la música, algo diferente que no escuchábamos aquí en España.

I: ¿Cómo definirías esta cultura *Hip Hop*?

Y: Es una cultura muy amplia, universal, que yo creo que ha hecho cambiar las vidas de mucha gente, gente sobre todo que lo ha vivido de verdad de EE.UU. Le cambió muchísimo la vida, y gracias a eso nos ha cambiado mucho la vida a muchos que lo hemos vivido más tarde. Es una cultura que hay tantas ramas artísticas dentro de ella, que tienes las posibilidades de encontrarte con gente que la siente y la respeta.

I: ¿Cómo reconoces el origen del *locking*?

Y: *Locking* es de las primeras danzas de calle, comenzaron en los 70, en la *west coast*, Los Ángeles, y fue a raíz de Don Campbell, que junto con sus amigos comenzaron a crear movimientos graciosos y entre ellos iban como jugando. Compartían estos movimientos y con el tiempo se convirtieron en un estilo de danza. Con el tiempo se dieron cuenta de que estaban creando movimientos de baile, y a partir de ahí empezaron a hacerse bromas y cuando iban a bailar iban compartiendo estos movimientos, estas gracias y con el tiempo vieron que se estaba convirtiendo en un estilo de danza, y fueron enseñando a través de Scooby Doo a la gente que les pedía que les enseñaran estos movimientos. Luego más tarde se conectó Toni Basil, y es la que hizo que el *locking* fuera conocido comercialmente en el *Soul Train* y se mostrara a nivel comercial estos movimientos que esta gente estaban creando.

I: ¿Quiénes son tus referentes dancísticos en *locking* en España?

Y: Mi primera persona es Lluç Fruitós, que ha sido mi primer referente, mi profesor, él fue quien me introdujo a este estilo. Hay mucha gente en España, pero también creo que falta mucha información. Creo que tengo más referentes a nivel de fuera, para mi en Europa mi referencia sin duda, y creo que la de todos, es Junior Almeida, que es el profesor de todos, el que vino y trajo el *locking* a Europa. Así que Junior Almeida y Storm son los referentes europeos, y gracias a ellos hay *locking* en Europa.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la costa mediterránea?

Y: Actualmente está en un proceso de cambio muy positivo, ya que hace 10 años, cuando yo comencé a bailar, yo comencé en un grupo de competición de coreografía, pero también me gustaba la improvisación, todo estaba muy separado la comunidad, y actualmente hará como 3 o 4 años, se está empujando para que haya una comunidad y esté unida. La gente está comenzando a informarse, a viajar y a formarse muchísimo mejor, ya que habían bastantes confusiones a nivel de etiquetas de los nombres, y está en un proceso bastante positivo que yo creo que durará un par de añitos, y quizá dentro de tres yo creo que estaremos en un momento muy positivo porque la gente lo tendrá más claro y habrá más información, y eso va a hacer que la comunidad entienda y sepa de qué se está hablando en cada momento.

I: ¿Qué opinión tienes del término dancístico de *Hip Hop*?

Y: Está claro que dentro de la cultura *Hip Hop*, el estilo que en ese momento se reconoció es el *b-boying*, entonces en esa misma época había otros bailarines en el club, mientras en la calle estaban practicando *b-boying*, y a partir de ahí se creó lo que se llamaría *Hip Hop dance*, o *Hip Hop foundation*. Estos bailarines empezaron un poco como el *locking*, a crear movimientos dentro de las canciones y se desarrolló un movimiento bastante diferente a lo que se hacía en ese momento, que era el *b-boying*. No está reconocido como dentro de la cultura, pero forma parte, la música era muy parecida, era mucha gente la que estaban haciendo *breaking* mezclando otros pasos. Sí que está claro que *hype* es energía, por lo tanto, no es un estilo, se le puso ese nombre en Francia un poco para distinguirlo de lo que estaban haciendo en Los Ángeles. Por ejemplo, el término *Hip Hop*, para mi lo tengo muy claro, es lo que es la base que viene desde Nueva York en los 80 o 90, que estaban creando unos movimientos junto con unas canciones. Es algo que está muy amplio, porque también en Atlanta en esa época estaban haciendo movimientos, como había *rap* en ese momento, también lógicamente estaban apareciendo otros movimientos. *Hip Hop* ha sido tan amplio que no podemos decir que es solo de Nueva

York. Pero sí que está claro que, como cultura, dentro de la cultura es el *b-boying*. Yo lo que tendría claro sería poner otras etiquetas a lo que la gente hace, si no están haciendo *foundation*, pues que no le pongan *Hip Hop*, saber qué están haciendo, porque imagino que hay mucha gente que no lo tiene claro, por falta de investigación. Realmente *Hip Hop foundation* es cuando se trabaja una base, una información, una investigación, igual que el *locking*, tiene sus básicos, sus canciones. Sí que el término ha hecho daño, porque en Los Ángeles cogieron la palabra y le dieron bastante importancia, yo creo que ese ha sido el error, cuando no estaban entregando bien la información.

I: ¿El término *funky*?

Y: Lo que es *funky* es un adjetivo. También ha hecho mucho daño porque lo pusieron como etiqueta en las clases. Es lo que se siente cuando alguien escucha música *funk* y se te contagia en el cuerpo, eso es *funky*. Imagino que algún día alguien lo pondría en unas clases para atraer. Hay un tema de etiquetas bastante complicado, pero poco a poco se va consiguiendo entender mejor.

I: ¿Tú el *Locking* lo pondrías debajo de *Funk styles* o debajo de *Hip Hop*?

Y: Está claro que el *locking* es uno de los primeros, en los 70. Luego va *popping*, entre 70 y 80, y luego vino el *break*, que vino a finales de los 70. Por lo tanto, está claro que primero va *locking*, *popping*, luego va *b-boying* y luego otros estilos. De los primeros está claro que son *funk styles*, que son *locking*, *popping* y *waacking*. A la hora de categorizar el *locking* lo pondría en la categoría de *funk styles*. Lo primero que empecé a bailar es *Hip Hop*, por eso siempre me he identificado más como una persona que le gusta la cultura *Hip Hop*. El *Hip Hop* es como el hijo del *funk styles*, luego vino el *rap*, por lo tanto, gracias al *funk* hay *rap*, sino no hubiera habido *rap*.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

Y: Yo creo que son dos elementos muy importantes a nivel artístico. Yo creo que gracias a la improvisación sale la coreografía. A la hora de trabajar la improvisación, como todo, requiere un trabajo, igual que la coreografía. Yo creo que son dos herramientas básicas a la hora de trabajar en las clases. Para mí es 50-50. Primero la improvisación es algo básico, que la gente interiorice los movimientos, formen parte de su baile y que dentro de su baile ya emplee su estilo, para que luego, si quiere crear una coreografía, va a poder. Hay mucha gente que empieza desde la coreografía, pero tú ves coreógrafos y ves a mucha gente igual. Cuando la gente ha trabajado muy bien la improvisación y encuentra su carácter y su estilo, a la hora de coreografiar va a ser diferente. Por eso yo no soy

partidaria de ser solamente coreógrafa, para mi lo fundamental está en trabajar la improvisación para crear tu propio estilo. Son dos herramientas fundamentales a la hora de trabajar, porque cuanto más conocimiento tienes, mucho mejor. Yo creo que coreografía y *freestyle* van unidos.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad?

Y: No, lo hago porque me hace feliz y he encontrado en esto mi pasión, no es para reivindicar. Sí que la música habla mucho sobre la sociedad, pero en el baile no lo hago por los demás, lo hago por mí, por necesidad pasional. También me hace muy feliz conocer a gente, compartir con gente, yo creo que gracias a la danza la sociedad aprende de la sociedad, y no creo que sea lo contrario.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

Y: Esto es algo que no podemos hacer mucho, ya que otros dominan el mundo. Yo creo que somos un poco el juego de una gente con mucho poder, y es algo que creo que es bastante difícil de controlar, ya que son ellos los que nos controlan. Yo creo que afecta, obviamente, porque si nos damos cuenta, a quien le afecta es a la gente realmente con problemas más económicos, y no obstante, normalmente suelen ser los artistas, gente con problemas económicos y sociales. Afecta bastante claro.

I: ¿La crisis económica ha afectado al *locking*?

Y: Yo creo que la crisis económica afecta al día a día de cualquier persona. En mi caso, yo soy una persona muy constante, estoy organizando una *jam* mensual, donde estoy consiguiendo ayudas económicas del Ayuntamiento, por lo tanto, al revés, yo creo que se les está dando más visibilidad a las danzas urbanas, ya que cada vez la comunidad está más unida. Estamos consiguiendo poner nuestro papel en estos sitios, centros cívicos, teatros, etc. Esto está haciendo al revés, que crezca, nos está ayudando, sobre todo cuando son eventos sociales. Si tienes una escuela, obviamente eres una empresa y no vas a tener quizá tantas ayudas. Pero cuando son cosas sociales, con fines no lucrativos, obviamente tienes ayudas, si las sabes conseguir. Cuando la gente piensa en lucrarse creo que es más difícil conseguirlo. Pero si es un evento social no lucrativo, actualmente está funcionando muy bien, la verdad, estoy muy contenta.

I: ¿En qué espacios urbanos estáis bailando?

Y: Actualmente hay una comunidad en Barcelona que diariamente practica en la calle, en Macba o Arco del triunfo, en la misma calle. Los centros cívicos nos están ayudando muchísimo y nos están aportando muchas salas gratuitas para que podamos practicar. Centros sociales donde el fin no es lucrativo están colaborando muchísimo con la comunidad de la danza urbana en Barcelona.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

Y: *Hip Hop* es *underground*, por lo tanto, seguramente afecte siempre el tema televisivo. Yo de hecho he estado en la televisión. Por un lado, es bueno y, por otro lado, a veces es malo. Yo creo que no depende a veces de la televisión, yo creo que depende de uno mismo, si yo voy a un *show* sé qué *show* llevo y de qué quiero hablar, pero hay gente que no sabe qué está bailando y no tiene una información de lo que hace a nivel dancístico, y este es el problema yo creo, ya no es de la televisión, sino de la gente que va a estos programas. Si yo tengo una información porque lo he estudiado y me he formado, no me importa ir a la televisión y enseñar mi trabajo, así la gente ve que esto es un estudio, hay una carrera realmente seria, aunque no esté valorado con un certificado universitario. El problema está ahí, que la gente que va normalmente son gente que no ha investigado, no se ha formado, y esto es el daño, que la gente que lo ve desde fuera y que no entiende, no sabe lo que hay detrás, por lo tanto, lo que ve es lo de fuera y no lo de dentro. Yo me imagino que, si mucha gente fuera con unos buenos estudios de la danza que hace, yo creo que esto cambiaría. A veces soy partidaria de poder ir a estos sitios, a televisión y poder demostrar un poco que hay un estudio, y que así la gente se de cuenta de que es algo serio, que no es bailar por bailar o copiar la coreografía de internet que tiene 30.000 visualizaciones.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

Y: Obviamente sí, estamos viviendo muchos de la danza urbana, es un producto. Pero yo creo que cuando uno es consciente y sabe qué está haciendo, ahí es cuando le doy importancia. Hay mucha gente que no tiene ninguna información y se está ganando la vida de esto, mucha más que la gente que la tiene, es una pena, pero es así. Hay gente que no piensa en el producto y piensa en lo que hay detrás, yo formo parte de este colectivo y estoy luchando para que mi producto no sea comercial, eso significa que no me tengo que poner falda para tener más visitas en mi video.

I: ¿Qué opinas que se federe el *Hip Hop*?

Y: Actualmente han conectado conmigo la federación de *Hip Hop* para trabajar con ellos, y la verdad es que estoy un poco en contra de esto. No soy muy partidaria de ello, ya que creo que hay gente que le falta la información. Es algo que yo no lo he creado, es una cultura tan amplia, yo no podría vivir a costas de algo que no he creado yo, yo me siento culpable a veces. No soy muy partidaria porque el principal objetivo de esta gente es el lucro, no es un fin social. Por lo tanto, no va con mi mentalidad. Voy a trabajar por primera vez en un evento de la federación de *Hip Hop*, que son de Pontevedra creo, y quiero ir a ver qué tal, viendo qué mentalidad tienen y qué objetivos. Si hay que ayudar para eso estamos, pero creo que es un tema complicado. La cultura *Hip Hop* es underground, no se pensó como un producto, se creó solo. Si algo es underground no lo puedes convertir en un producto. Hay mucha gente que ha vivido eso y que sigue robando y sigue viviendo fatal, por ejemplo, en Nueva York, superviviendo como puede, y hay gente que a costa de ese nombre está ganando 5000 euros al mes. Entonces yo no soy partidaria de esto. Soy responsable y consciente de que es algo serio. Este respeto que a mi me causa es muy importante.

I: ¿Tienes tatuajes?

Y: Muchos. El primero me lo hice con 15 años, tengo una llave de sol en el hombro izquierdo. Más tarde me hice una frase de una letra de *rap*, en el brazo derecho, cerca de la muñeca, era un poco como una poesía, “I want to shine with my own light”, que quiere decir “quiero brillar con mi propia luz”, y lleva un diamante, y es que cuando yo tenía 17 años pasé una época bastante mal en mi vida, y como la música me hacía irme escribí esa frase. En el brazo izquierdo tengo la frase “Let yourself go”, que es “déjate llevar”, porque cuando empecé a bailar conecté muy bien con la improvisación, es algo que me hace llevarme a otro lugar imposible de describir, y es una frase de una cantante de Galicia que me gusta mucho, que se llama Weiza, y tiene un tema muy guay que dice eso, pero yo me la quería poner en inglés, porque me gusta mucho el inglés. Más tarde me hice en los tobillos “One life to live” que es una canción de una rapera que me encanta, es underground, no es famosa, no la conoce nadie, pero es súper buena, y sus *raps* siempre hablan de la vida y las experiencias. Luego me hice en el brazo derecho un mapa mundi, es de los últimos que me he hecho, porque me encanta viajar, es mi segunda pasión, me hace la vida más feliz porque conoces, aprendes culturas, lenguas, personas, momentos. Y luego me he hecho un avioncito, porque estudié azafata de vuelo, porque me gusta mucho viajar. Y el último que me he hecho, mi grupo desde que empecé a dar clases, yo

soy la coreógrafa y son mis alumnos, me encanta enseñar y los tengo presentes en el brazo. Y uno muy importante, una calavera mexicana bastante grande, es la calavera de la muerte, que mi padre y mi tío murieron y se la dediqué a ellos. Cuando bailo *Hip Hop* sí que me gusta mostrarlos. En *locking* me los suelo tapar siempre. No lo hago por enseñar. Me gustaría aprender tatuaje, lo encuentro un arte muy bonito. Pero para bailar no me gusta. En *Hip Hop*, como soy yo, más que en *locking*, mi día a día, y si se enseñan se enseñan.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°71 (22 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Alba. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

A: Mi nombre completo es Alba Moraleda García y mi nombre artístico es P.Y.T.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué crew perteneces?

A: En general me dedico al mundo de la danza urbana, en concreto bailo *waacking*, empecé en el 2012 en París, porque estuve viviendo allí. Me fui de Erasmus, pero en realidad me fui para bailar, porque aquí en Granada no encontraba el baile que me gustaba. Así que me fui a París y allí tomé clases de todo, empecé a bailar en la calle, empecé a conocer bien el mundo urbano. Mi novio era bailarín de *breakdance* entonces me iba a entrenar con ellos en la calle, me encantaba la cultura, me encantaba la filosofía, pero el *breakdance* no se terminaba de acoplar a mi cuerpo, no me sentía a gusto. Entonces en París estuve investigando y buscando mi estilo. Después estuve viviendo un año y medio en Londres y seguí aprendiendo. Hace un año y poco volví a España, y desde que estoy aquí me dedico a dar clases de *waacking*, a transmitir la cultura y la información, y justo ahora mismo hace un par de días, hice público un proyecto que voy a llevar a cabo, que se llama *Waacking Scene*, que es una comunidad de *waacking* en la que pretendo traer a bailarines de *waacking* internacionales, hacer eventos en los que se comparta la cultura del estilo y hacerlo llegar a la gente lo máximo posible. Se me ha olvidado decirte que he estudiado psicología, por eso me ha parecido tan interesante tu proyecto, tu tesis, porque la verdad es que lo comparto.

I: ¿Cuál fue el origen del *waacking*?

A: Como toda danza urbana, nace de un movimiento de expresión y revolución de un colectivo social. En este caso el *waacking* nace en el colectivo homosexual, en el año 70, 80, en la zona de la costa Oeste de EE.UU, es decir en California, como una forma de expresión de la opresión que sufrían los homosexuales en aquella época. Su origen está

en las discotecas, pero más bien en los antros en los que se reunían todos los homosexuales para salir de fiesta y compartir. Se baila con música *disco*, porque en aquella época en las discotecas se escuchaba música *disco*, Donna Summer, y cosas así.

I: ¿Quiénes han sido tus profesores?

A: Han sido un montón. Porque para mí lo más importante para tener una formación de calidad es aprender con todos los bailarines posibles. Entonces yo he tenido como profesores, desde Archie Burnett, él es de Nueva York, tiene 60 años y es de la primera generación, y Tyrone Proctor, que también es otro de los principales *OG's*, y desde ahí hasta gente como la Kisha, he hecho formación en Nueva York, he hecho formación en Londres, en muchos países, la verdad, siempre estoy viajando, compartiendo.

I: ¿Cómo viste por primera vez el *waacking*?

A: Fue curioso, porque yo en París iba a un sitio a entrenar donde se reunían todos los bailarines urbanos de la calle, un sitio para entrenar cerrado, como un pabellón. En Francia las cosas están mucho más avanzadas que aquí. Yo iba ahí a entrenar y hacía lo que podía, entonces conocí una chica italiana que bailaba *locking*, me hice muy amiga suya, entrenábamos juntas y me empezó a enseñar *locking*, y ella siempre que estaba bailando me decía que yo bailaba *waacking*, y yo no tenía ni idea de lo que era. Yo iba a las fiestas de *funk*, a las *jam sessions* y yo bailaba a mi bola, pero hacía cosas de *waacking*, y yo no lo sabía, y ella siempre me lo decía. Yo se lo comenté esto a mi novio, que en aquel entonces vivía en Londres, y me dijo que fuera a participar en un campeonato, que se llama *Wack Day*, que es una persona que baila *waacking* y otra persona de otro estilo, y mi novio es *bboy* e iba a participar. Entonces fui a este evento en Londres y empecé a ver a la gente bailar y yo decía “pero si esa soy yo”, yo ya bailaba esto antes de saber que esto era así. Así que así fue como lo descubrí y me enamoré.

I: ¿Sabes cómo llegó el *waacking* a España?

A: A España concretamente llegó creo que fue en 2014, y fue Silvi Mannequeen, una chica de Madrid. Fue la primera que empezó a bailar *waacking* aquí en España, a viajar y traer cosas, trajo a gente, pero la verdad es que no le fue bien, no funcionó mucho, y ella siguió por otros caminos, se quedó un poco estancada la cosa. Lo que ha ocurrido aquí en España es que la gente ha viajado fuera y cuando ha vuelto ha empezado a dar clase en las academias, pero realmente no conocían bien el estilo y no tenían muy buena formación. Entonces lo que hasta ahora mismo se sabe aquí de *waacking* en general, o está un poco distorsionado, o no se conoce bien la cultura, entonces, llegar como cultura, prácticamente está llegando ahora. Desde que estoy enseñando aquí en Granada y estoy

contactando con más gente que baila *waacking* pero que a lo mejor no estaba dando clase y ahora también está empezando a dar clase en otras ciudades. Podríamos decir que está empezando a llegar ahora.

I: ¿Cómo definirías la cultura del *waacking*?

A: Para mi es un lenguaje corporal en el que lo único que tienes que hacer es ser tú mismo y liberarte, y expresarte. Es la expresión de la opresión, en general. Aunque nazca en el colectivo homosexual, hoy en día la esencia del estilo es que tiene que ser un estilo de baile en el que tú te sientas libre de ser tú mismo, y en el que tú puedas explotar.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en el territorio español?

A: En general, aunque no me gusta mucho generalizar, la gente va al camino fácil y no se termina de informar. Luego hay mucha gente que lucha por la cultura. Pero cuando se transmite la danza urbana, se olvidan de transmitir la parte cultural y es muy importante, porque la danza no es solo el movimiento ni ejecutar los pasos, la danza urbana es un movimiento cultural que va acompañada de muchos valores y una visión de la vida, y eso no se transmite. Hay muchos bailarines que les falta la mitad del trabajo, desde mi punto de vista.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop* o de la cultura urbana?

A: Yo personalmente me considero parte de la cultura *Hip Hop*, hoy en día. Porque yo me siento mucho más identificada en eventos de *Hip Hop* que en eventos en general de otro tipo de danza urbana, por ejemplo, el *voguing*, no me siento a gusto en un evento así, o en otro tipo de eventos de danzas urbanas que no están muy relacionadas con el *funk*, la música *Hip Hop*, me siento que se aleja un poco de lo que a mi me hace sentir bien. Pero aún así, si me tuviese que contextualizar, pues me identificaría dentro de la danza urbana.

I: ¿Por qué no te sientes bien en los eventos de *voguing*?

A: Por varios motivos, el principal es porque todo en la danza urbana al final es compartir, pero el estilo del *voguing* nace en otro concepto distinto al del *waacking*, nace en un contexto mucho más agresivo, una pelea por ver un poco quién destaca más. Es un ambiente como mucho más agresivo. Y el *waacking*, el *locking*, el *popping*, son estilos que son bailes sociales, que nace en las discotecas, de bailar, de compartir, de pasárselo bien. Pero el *voguing* es mucho más agresivo, y cuando estás en un evento de *voguing*, la actitud o el rol que se toma a mi me incómoda, porque es agresivo, es otro rollo, no es un baile social. Y sobre todo por la música también, porque es música *house*.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

A: Para mi la danza urbana tiene que servir como forma de expresión para la persona que lo esté bailando. Si para esa persona su forma de expresión es a través de una coreografía, pues me parece perfecto. Si es a través de su propio movimiento *freestyle*, también. Lo que sí que creo, en cuanto al patrón coreográfico, es que siempre debe ser un medio, y no un fin. Que luego quieres hacer un show, perfecto. Pero yo lo considero más siempre la coreografía como medio para aprender unos pasos, para expresarte, pero no es para mí el objetivo final de la danza urbana.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

A: Yo utilizo sobre todo *funk*, en general. Pero también obviamente la música *disco* y la *disco funk*, porque es lo propio de mi estilo. Me gusta la música disco, pero siempre que sea más un poco *disco funk*. Puro *disco* como Abba o cosas así, la verdad es que me pone un poco nerviosa, no me gusta bailarlo.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad?

A: Sí. Para mí, hoy en día, y teniendo en cuenta toda la información que tengo respecto al origen y la cultura, para mi lo que se reivindica es la libertad de permitirte ser tú mismo y no juzgarte ni juzgar a nadie. Compartir, ser tú mismo, disfrutar.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

A: Si, claro que forma parte. Forma parte desde que este año por ejemplo no estoy dando clases donde solía, porque por motivos económicos, no me siento valorada a nivel económico, y entonces en vez de dar clases en la escuela pues organizo entrenamientos, y a la gente que quiere aprender el estilo pues le enseño en la calle. Entonces sí que noto que afecta en ese sentido, en el que a nivel profesional y económico noto que no está bien pagado, pero a la vez noto que a la gente con la que comparto, comparto porque realmente desean aprender el estilo y la cultura. Aún así luego también son distintas formas, como regularmente en una escuela no doy clase pues busco otras opciones, doy master class por distintas escuelas, distintos sitios, y también me ayuda. Pero también noto con respecto a años atrás, que en la escuela había gente muy masificadamente, creo que era porque

estaba el programa *Fama a bailar* y estaba muy de moda, la gente quería bailar porque salía en la tele.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

A: Tengo una opinión positiva y otra un poco más negativa. La positiva es que todo lo que fomente la danza es bueno, porque cuando la danza está de moda, la gente tiene más interés y es todo más fácil, a nivel de trabajo y todo. El problema es que los formatos televisivos no están bien hechos aquí en España. En otros países sí, pero aquí en España no se valora realmente el nivel de danza que hay, ni a la gente tan buena que hay aquí, entonces se desvaloriza un poco la danza, desde mi punto de vista.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

A: Sí. Yo creo que también un poco por las escuelas, la gente quiere hacer lo que ve en los videos de internet, lo que ve en la tele, quiere aprender danza urbana de esa manera, en la escuela. Pero también creo que últimamente, en los últimos meses se está moviendo muchísimo el tema cultural, el tema underground, se está moviendo mucho en muchas ciudades, la gente se está poniendo mucho las pilas.

I: ¿Qué piensas que el *Hip Hop* se federe?

A: Pienso que sería positivo en general, porque a veces parece que, aquí en España, porque yo que conozco la situación de la danza urbana en otros países sé que no ocurre igual, pero aquí en España, la gente en general no valora la danza urbana porque no hay algo reglado. Yo misma he tenido la experiencia de que cuando quería bailar, mis padres me decían que fuera al conservatorio, y yo no quería porque no me gusta el *ballet* ni el contemporáneo ni el flamenco, yo quería bailar danza urbana, y me decían que yo no podía ser profesional de esto y que si quería hacer las cosas bien tenía que ir al conservatorio. La mentalidad aquí en general es un poco así. Sería mucho mejor para toda la gente que está empezando, que fuese algo más reglado, que estuviese federado, que estuviese un poco más reconocido.

I: ¿Tienes tatuajes?

A: Sí. El primero que me hice, me lo hice en París y es una frase en francés que dice “Atrévete a soñar” y lo tengo en el costado, en el pecho, y simboliza para mi que hay que atreverse a soñar, a salir de tu zona de confort, a luchar por tus sueños, lo que te gusta, y no tener miedo a nada. Después tengo un elefante en el tobillo, pequeñito, que me lo hice en uno de mis viajes cuando estuve en Tailandia, porque estuve en una reserva natural de

elefantes varios días, y fue una experiencia súper enriquecedora y para mi el elefante es un animal muy especial. Cuando bailo la verdad es que no los muestro, los llevo siempre bastante escondidos.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

A: Para mi la danza urbana es libertad para ser tú mismo.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°72 (22 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Arvin. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

A: Mi nombre completo es Mark Arvin Domínguez Soto, y mi nombre artístico es Tha Berserk Bijuu A.K.A. Twinn Halo. Este nombre es mi personaje, cada momento en el que bailo creo una historia. Diversos A.K.A conllevan la identidad de distintos personajes en el Krump.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

A: Soy bailarín profesional de *krump*. Me dedico a la fotografía, es mi trabajo, el baile es un *hobby*, un estilo de vida, pero me dedico a fotografía. Escojo esas dos cosas porque son las formas que más entiendo yo a la hora de poder expresar lo que veo.

I: ¿Cómo conociste la danza urbana?

A: Seguramente por videoclips, luego viendo alguna película, y probando en casa.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*?

A: Sí, sin el *Hip Hop* no hubiera conocido el *krump*, yo creo. Antes pintaba, pero a papel, lo que son *graffitis*, la moda, la época.

I: ¿Cómo definirías esta cultura?

A: Impresionante. Para mi ha sido vida, me ha enseñado algo que con otros estilos quizá no lo entendía, y el *krump* me ha empujado a ver algo que no podía ver.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en el territorio español?

A: Lo veo bien, pero creo que no hay mucho apoyo aquí en la cultura en España, es bastante duro, lo tenemos todo muy difícil, las ayudas, los establecimientos, la música, la danza, la cultura.

I: ¿Puedes decirme quiénes son tus referentes dancísticos?

A: El primero de todos es Michael Jackson, la leyenda. Fuera del *krump*, Usher y Omarion fue lo que me hizo bailar más. Y luego en el mundo del *krump*, gente de *krump* que me ha hecho ver, Tight Eyez, uno de los creadores fundadores.

I: ¿Cómo se suele empezar a bailar *krump*?

A: Sinceramente, como yo lo estoy viendo, yendo a una sesión y soltándote, soltando lo que tengas, sin hacer *krump*. Una vez lo sueltas, te liberas y sientes la vibración, es cuando uno empieza a ver lo que puede llegar a ser el *krump*.

I: Una persona que vaya por la calle y os vea bailar ¿puede acceder a bailar con vosotros?

A: Siempre, totalmente.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

A: Eso yo creo que ambos. Al final un bailarín completo tiene que saber improvisar y coreografiar. Luego cada uno se decanta por lo que más siente. Pero yo creo que un bailarín completo debería hacerlo todo.

I: ¿Qué músicas utilizas para tu danza urbana?

A: *Krump*, lo más básico, *R&B*, porque me encanta, y *Hip Hop*.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

A: Sí, muchas veces. Ahora con el tema del *bullying*, o cosas así, haces cosas o videos sobre el *bullying*, el maltrato, es una forma de que uno se libera y expresa de esa manera todo el sentimiento.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena?

A: Al principio es ajeno, porque lo haces porque te gusta. Pero luego, digamos que el *krump* para mí es como una terapia, tanto para lo bueno como para lo malo, sacamos mucha rabia, mucha ira, porque me doy cuenta de que la vida es muy dura, y a veces necesito sacarlo. Hay gente que rompe cosas o hace boxeo, pues yo lo saco con esto.

I: ¿Habéis tenido alguna vez problemas con la agresividad que exhibís en vuestra danza?

A: No, al revés. Si te paras a pensar un poco, al final hay mucho daño en el mundo, entonces sí que puedo sacar esa ira, realmente la gente lo esconde, haciendo cosas bonitas, cosas elegantes, que está muy bien, porque también es eso, pero también hay que hacer realidad.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

A: Estoy en contra de ciertas cosas, porque no veo que la gente sea capaz de poder juzgar ciertas cosas cuando no tiene ni idea, pero a la vez también he conocido mucha gente que conoce la danza gracias a estos programas. Hay una pequeña parte buena, pero la información que se da es errónea, eso es lo que me cabrea. Hace poco salió en *Got Talent* un chico y Risto le preguntó si eso era algo nuevo y lo había inventado él, y el otro le siguió el rollo, entonces la gente ese estilo lo llama “ese de *Got Talent*” y no por su nombre. Al final se conoce lo que sale en televisión, todo el mundo se queda con que lo que sale en televisión es lo real, y eso no es así.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

A: Me la podría ganar, porque a día de hoy me salen muchas cosas, pero mi pasión realmente es la fotografía, y el baile es un estilo de vida. Así que, hasta el último día que pueda, si puedo sacar un poco de dinero con esto sí, pero casi todo es amor al arte y para sentirme bien conmigo mismo y compartir.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

A: Sí, totalmente, 100%, es una moda impresionante, mucho postureo. Es un beneficio para ciertas personas, pero no para la cultura.

I: ¿Qué opinión tienes de que se federe el *Hip Hop*?

A: En un aparte lo veo bien, pero es que creo que en otra parte al final se pierde la esencia del *Hip Hop*. Conociendo cómo es el ser humano, que lo explotamos todo, lo comercializamos y todo es ventas y dinero, creo que al final la esencia se perdería y sería algo muy comercial. La gente se olvida de dónde viene esto, la cultura en general.

I: ¿Tienes tatuajes?

A: Sí, el brazo izquierdo lo tengo medio en blanco y negro, un poco de color, y al final acaba en color, significa un poco pues el inicio, cuando uno empieza no tiene nada, realmente, y cada vez la vida coge color, al menos como yo lo he vivido mientras crecía, hasta que al final sientes que la vida tiene color, entonces llego al momento en que el tatuaje se me llena de color. Tengo un dragón, porque siempre me han gustado, y tengo los nombres de mi padre y de mi madre, como de protección a mi familia, un poco la unión.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

A: Postureo o realidad.

I: ¿Cuál es vuestro proceso de creación?

A: Es nuestro nombre. Cada uno tiene un nombre, y ese nombre es tu carácter, es tu personaje. Digamos que, a parte de fluir con la música y sentir la música, al crear un personaje, digamos que cada momento en que bailamos creamos una historia. Es como una serie, tú coges un personaje y puede ser una película o una serie de varios capítulos, pero cada capítulo tiene una historia que contar, pues en el baile es lo mismo. Evolucionamos en el sentido de que tú cuentas una historia, pero a lo mejor no sabes explicarlo bien en tu baile, y cada vez el proceso es intentar explicar la misma historia con más detalle, vas incorporando detalles al baile para que tú lo puedas entender mejor.

I: Cuando vais a competir, a la hora de que os presenten, seleccionáis previamente un personaje que vais a sacar.

A: Sí, o puedes mencionar el nombre, mencionas tus nombres, pero muchas veces lo acertamos y te quedas con el más básico, con el que más te conocen.

I: Te llaman aquí Twin, ¿no?

A: Twin digamos que es un poco como el mentor. Lo bueno que tiene el *krump* es que tiene *fam* y una *crew*. Una *fam* es una familia, es como un mentor, en el que hay ciertas personas que quieren aprender, entonces tú le enseñas su personaje y le das un rango. Le explico mi personaje, cómo lo interpreto en mi historia y él, con lo que él tiene, interpreta lo mismo, pero a su manera. Hay un momento en el que coges un nivel tan alto mío, que maneja mi nombre y a parte nace uno nuevo que es el suyo, y empieza a crear el suyo, y él enseña a otras personas, así que al final siempre es una cadena. No todos los niveles pueden enseñar. Si tienes un nivel baby, un nivel bajo, no puedes enseñar. Los niveles son, desde el más bajo al más alto para los chicos: *infant, tiny, child, kid, baby, boy, Young, lil, junior* y *twin*. Y para las chicas: *Princess, girl, lady* y *queen*. Y las ramificaciones de los nombres con *Soulja, Prince, mini, deuce* y *(AKA) x*.

I: ¿Hay algunas normas estipuladas que definan estos niveles o es según tú los veas?

A: Digamos que tú los ves. Imagínate que estás en un rango y quieres subir a otro, la gracia que tiene es que, a lo mejor, tú misma, al mismo de tu *fam* le retas y le coges el nombre, si ganas tú subes de puesto y él coge el tuyo, pero él no va a dejar que tú le ganes, entonces es como que siempre hay un poco de batalla, tanto con otra gente como con los tuyos propios.

I: El krump lo veo muy similar a la danza *jaca*, en cuanto a la gesticulación, los movimientos de los brazos, ¿tiene similitud?

A: Yo creo que sí, lo que es la actitud, el carácter, esto nace de Los Ángeles, la gente afro americana que lo pasaba muy mal. Hubo un creador que se llamaba Tommy the Clown, que se disfrazaba de payaso y celebraba cumpleaños para los niños pequeños. Había un día al año en el que ellos disfrutaban bailando. Mucha gente se sentía identificaba con ellos y seguían, pero luego otra pequeña parte pensó que la vida es dura, y aunque quiera sonreír, no le sale, entonces sacó el derivado del *clown*, y del *clown* salió el *krump*, que fue la gente que lo hizo más tipo africano, se pintaba con caras de tribus y era un baile más intenso, más duro, era para sacar toda la ira y el sufrimiento que llevaban dentro. Esto pasó en el 98, 99, 2000. Y empezó a ser un boom a partir del 2005. A España llegó a través de un documental de David LaChapelle, que es 100% recomendable, se llama *Rize*, es el inicio de todo. También había un videoclip de Chemical Brothers que entraban dos niños vestidos de payasos en una discoteca, que al final los sacan porque son niños, eso también era *krump*. Viendo esos videos, viendo el documental, y luego gracias a YouTube, y el viaje a LA.

I: ¿Qué bailabas antes?

A: *Hip hop freestyle*. Empecé escuchando Michael Jackson, Backstreet Boys, N'Sync, luego me metí un poco más en el *Hip Hop R&B*, vi una peli y dije “guau yo quiero hacer esto”, ya me metí mucho 100% en batallas de baile, ya no era solo baile de coreografía, sino era más batallas. Hasta que vi el documental *Rize*, encontré a ciertas personas en Barcelona que lo bailaban, los conocí y fue lo que mejor me pasó.

I: ¿Cuántos grupos sois de *krump* en Barcelona?

A: Tres.

I: Gracias por tu entrevista.

(28-09-2018)

I: ¿Cuáles son las primeras *fam* en España? ¿En Barcelona?

A: Ok, la primera crew fue Krump Of Barna, compuesto por Isa, Gema y D-max, las primeras *fams* que hubo fue Lemon, Buckface y Berserk, ahora hay más, pero hablo de las primeras. Mallorca tiene lo suyo, pero actualmente creo que no hay crew. Nosotros ya no somos Suicide Squad. Nuestro nombre oficial es Vikingz Movement. Yo creo que los primeros fueron barcelona, Krump Of Barna fue la primera oficial, seguido de Madrid yo creo. Pero se hizo más movimiento en Barcelona. Actualmente Barcelona sigue siendo la referente en el movimiento del *krump*. Cambiamos de nombre porque el grupo se deshizo...

en realidad, yo me he quedado el nombre de Krump Of Barna, pero actualmente somos más conocidos como Vikingz Movement, con la nueva generación. En 2004 empezó el movimiento en las calles, pero hasta el 2006 no se movió. Al principio eran 4 o 5 amigos que bailaban o practicaban *krump* hasta que en 2006 se hizo oficial. Yo entre en el 2006. Fui el último componente chico en entrar y el único que queda de aquella época, a parte de Gema e Isa.

ENTREVISTA N°73 (21 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Irie. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

Y: Mi nombre completo es Iria Astasio Carrasco y mi nombre artístico es Irie Queen.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

Y: Yo empecé a bailar cuando tenía 11 años, empecé con la danza del vientre y a su misma vez empecé a conocer estilos como *reggaetón*, ritmos que no sabía identificar pero que me llamaban la atención desde que era muy pequeñita. Desde que tenía esa edad, estuve bailando en campamentos y actividades típicas de verano, que se llamaban *playbacks*, que era una especie de *performance* bailando y cantando, haciendo como si cantaras imitando a artistas, y ahí fue donde empecé a hacer mis puros en el escenario. Estuve 8 años haciendo danza del vientre, hasta que con 16, 17 me empecé a interesar por lo que estaba de moda que era *funk* y *Hip Hop* y me metí a clases, pero nunca me sentí a gusto con ese estilo de baile. Entonces cuando cumplí 18 años empecé a dar clases de *ballet* para coger técnica y flexibilidad. A su misma vez estuve estudiando fotografía...yo en principio me iba a dedicar a eso. También empecé a salir por la noche, a discotecas de música urbana, concretamente a una que se llamaba *Kiara* que la verdad es que es bastante importante, porque allí nos conocimos mucha gente que a día de hoy nos dedicamos profesionalmente a la danza urbana en Madrid, por lo menos 10 personas han salido de allí, profesionales que a día de hoy están trabajando de esto. Allí conocí el *dancehall*, en 2008, los ritmos jamaicanos, y me interesó mogollón y empecé a investigar y a formarme. A su misma vez había empezado a hacer ballet, entonces había empezado a coger flexibilidad y empecé a hacer mis acrobacias, digamos la parte más femenina del *dancehall* que es más acrobática y se llama *dancehall queen*. A partir de ese momento continué con mi interés acerca de la danza urbana y cuando terminé mis estudios en fotografía, en el módulo de grado superior que estaba haciendo, decidí que me quería dedicar al baile, entonces tenía que formarme profesionalmente en ello, así que me metí en un conservatorio de danza clásica. Allí estuve tres años, tuve bastantes problemas con

profesores por el tema de bailar otros estilos de danza más urbanos. Entonces por una situación de bullying me tuve que marchar de allí y me metí en otro conservatorio un poco más abierto, que tocaba también otros estilos. Allí estuve un año más y decidí que no podía soportar todo lo que estaba haciendo con el *dancehall*, que es donde tengo toda mi atención, y entonces terminé aquello y me dediqué única y exclusivamente al *dancehall*, al baile jamaicano. Un año después de eso, abrí mi propia academia de *dancehall* en Madrid y a día de hoy me dedico a eso. Realmente no doy clases de baile, yo enseñé a bailar a la gente, pero mi objetivo y el foco donde tengo las clases no es enseñar a bailar, sino en educar sexualmente a las mujeres, ese es mi motivo principal de las clases y donde focalizo toda mi energía. Mi trabajo y mi contacto con la gente al final es una especie de terapia a través de la danza, no solamente de baile. Es cierto que las mujeres jamaicanas son mujeres muy fuertes y cuando las ves bailar hay una energía sexual bastante potente en la que ellas no se ven en ningún momento denigradas, ni menospreciadas. Pero sí que es cierto que la situación jamaicana, durante muchos años y actualmente, ha sido totalmente de falta de respeto a las mujeres y de falta de valoración hacia ellas. Yo sí que he podido ver y sentir allí mismo, que he estado allí, que las mujeres tienen mucha fuerza a la hora de bailar, pero sí que veo que, dentro de la sociedad, pese a que se las respeta en ese ámbito, en el ámbito digamos de la sociedad es totalmente lo contrario. Es un poco lo contrario a aquí, aquí parece que eres una mujer y que te tienen que respetar, pero cuando bailas se te falta al respeto. Allí es, al contrario, allí mover tu cuerpo y expresarte con la música sexualmente, está bien, pero a nivel de la vida cotidiana, las mujeres están solas, los hombres las dejan embarazadas y se marchan, es una situación un poco hipócrita. Para mí el *dancehall* y el *twerking* son dos danzas que hablan mucho de la sexualidad, la fuerza y la feminidad. Pero la situación real de la sociedad es distinta. En el *twerking* cambia bastante, el *twerking* viene de Nueva Orleans y nació como una expresión de baile masculina, concretamente de la comunidad gay, lesbiana, transexual, entonces no tiene absolutamente nada que ver con el *dancehall*, pero al final hablan de lo mismo, que es de la libertad sexual a través de la danza.

I: ¿Cuál es el perfil de alumnado que tienes en tu centro?

Y: Mujeres de 18-20 a 35 años. Jóvenes todas. Generalmente, y esto es curioso, vienen muchas psicólogas y muchas trabajadoras sociales a las clases.

I: ¿Has mostrado tu trabajo en asociaciones de víctimas de violencia de género?

Y: Alguna vez me han propuesto hacer alguna actividad con niñas para educar, prevenir, pero cada vez que oyen la palabra *twerking* o mover el culo, se van totalmente a la imagen

sucia. Pero, por ejemplo, el sábado pasado estuve trabajando con un grupo de víctimas de trata, de prostitución, la mayoría nigerianas y una búlgara, y fue una cosa increíble, fue una clase súper especial tanto para mí como para ellas, realmente creo que les ayudó, lo agradecieron mucho. La visión de la sociedad española acerca de los bailes que hablan de la libertad sexual de la mujer, está totalmente vetado, está mal, son unas putas, son unas guarras. A día de hoy, pasa con el *twerking*, se está viendo de una manera sucia. No es que estén sexualizando a la mujer, estaría mal dicho, pero se está cosificando a la mujer, se está usando ese tipo de bailes donde se muestra el culo, para hacer marketing, publicidad y venta que no mola, no es la idea.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

Y: Sí, totalmente. De hecho, ahora está de moda. Yo llevo bailando *dancehall* 8 años, y se está poniendo de moda ahora. Ahora hay perfiles de niñas de 14 años en instagram que tienen 150.000 seguidores.

I: ¿Qué opinas que estas danzas se enseñen en academias a alumnas de esas edades?

Y: Se puede trabajar con gente de cualquier edad, pero hay que saber trabajar con ellos. No me parece mal la comparación de niñas de 14 años a niñas de 30, me parece que es lo mismo, estás trabajando lo mismo con ellas, el problema no es este. El problema es que mucha gente sin formación física, que daña el cuerpo, yo tengo una lesión de cadera desde hace cuatro años y bastante me he cuidado, imagínate lo que le puede llegar a pasar a alguien que no tiene ningún tipo de formación, las rodillas, las caderas, las articulaciones, los glúteos, es un trabajo bastante cuidadoso. Eso, por una parte, pero si luego ya te metes a analizarlo de una manera más profunda, ¿qué les estás enseñando en la clase? Yo sí sé cómo estoy trabajando la sexualidad femenina, cómo lo quiero defender, cómo quiero que ellas lo vean, cómo quiero que ellas se muestren, y tú puedes ver en mis clases que las chavalas vienen vestidas como les da la gana, por ejemplo. ¿Qué imagen y qué ideas les estás implementando a un grupo de chicas de cualquier edad, en el que les das clases, pero luego las condicionas a que vengan vestidas con las bragas de tu escuela para grabarles el culo para publicarlo en internet? Me parece que el problema no está en el grupo de edad, sino en el profesorado. Si hubiera un poco más de respeto de las propias mujeres hacia las propias mujeres, estaríamos hablando de otra cosa. Yo no hablo de que no se pueda vender sexualmente algo, cada uno puede hacer con su cuerpo lo que quiera, pero qué idea y qué imagen estás dando, no puedes estar hablando de la libertad de la mujer, de la lucha, el cambio, a través de un culo en bragas. Que te pongas en bragas una

vez no pasa nada, que bailes en ropa un poco más corta en un show, pues por supuesto, porque al final es un producto de consumo, es lo que estás mostrando y por lo que te están pagando, vamos a ser honestos. Si a mí me llaman para bailar en una discoteca en la que la mayoría del público es masculino, yo supongo, que por mucho que yo sea conocida o por mucho que me quieran a mí como bailarina, y haya gente que sí que entienda lo que hago y que lo respete, cuando yo acepto ir a un sitio de esos, entiendo que lo que están comprando es otra cosa, pero lo entiendo, lo acepto y sé lo que estoy haciendo. El problema está cuando la gente cree que está haciendo una cosa, pero en realidad están haciendo otra. Es la hipocresía pura y dura.

I: ¿Cómo consideras que debería ser el proceso de selección de los profesores de danza urbana, y más concretamente en *dancehall*?

Y: En España hay mucha gente que baila desde hace muchos años, hay una cantera de profesionales que lleva muchos años informándose y formándose en la cultura. El proceso de selección obvio, en mi escuela personalmente tengo el *dancehall* dividido en varias categorías: en la época *old school*, que son los inicios del *dancehall*, la época *middle school*, que es la época dorada del *dancehall*, que viene después, y la época *new school*. Entonces es como un proceso lógico y natural dentro del aprendizaje. Eso es como yo lo tengo organizado, en tres bloques, y después el grupo de formación. El grupo de formación no es un grupo abierto, es un grupo que yo selecciono personalmente, porque quiero trabajar con ellas a otro nivel. Yo no pienso que nadie tuviera que estar en todas las clases, o concretamente en mi academia, yo creo que cualquier persona se puede formar, pero la formación implica tomar clases, con quien sea. Aprender de videos de YouTube no es un proceso de aprendizaje. Para iniciarte no está mal, todos hemos empezado así, pero después de eso hay muchísimos más niveles. Ese es el nivel 0. Me interesa el *dancehall*, pues voy a buscar videos, voy a informarme, tomar clases, puedes viajar, puedes ir a los *workshops* que hay en España, que hay un montón, puedes tomar clases en alguna escuela, ir probando con diferentes profesores, contrastar información, investigar. El problema de la gente es que no quieren hacer eso. Parece que lo que quieren es bailar, subir videos a YouTube y decir que tienen un grupo de baile, para que les contraten a bailar en discotecas. Si tu objetivo es que te conozcan en instagram y ser mega famoso me parece muy bien, pero de ahí a impartir una clase o decir que eres bailarín profesional, hay un trecho bastante largo. Y, además, personalmente pienso que, aunque seas un bailarín de danza urbana, tomar clases de cualquier otro estilo te viene bien, simplemente por el conocimiento del cuerpo, aunque sea ir al gimnasio con un entrenador

personal, pero poder conocer tu cuerpo para poder saber qué estás haciendo con él, y que a la hora de dar una clase, tú sepas ayudar a la gente, porque te vas a encontrar con problemas.

I: ¿Qué opinas de los centros que imparten títulos de profesores de *Hip Hop* o de danza urbana?

Y: Me parece una mierda pinchada en un palo. Hace poco alguien me preguntó si en mi escuela se daban títulos de *twerking*, que había visto que en Valencia había un curso donde le daban un título, y yo le dije que si quería un título podía ir allí, pero si quería aprender podía venir aquí. Tener un título no te va a hacer que sepas más o menos. Hay mucha gente que toma clases de ballet durante muchos años y cuando sale del conservatorio, deja de bailar y de formarse y ya nunca más baila, y tiene un título de baile, pero no sabe impartir una clase. Si tú quieres hacer algo, por tener más títulos no vas a conseguir nada. Si quieres formarte en la danza urbana, primero compite, para probar, porque esa es la medida real. Si ganas una competición está claro que estás bien en lo que estás haciendo. Segundo, toma clases con todo el mundo y no dejes de formarte. Y tercero continúa trabajando el cuerpo y formándote en lo que sea, pero continúa.

I: ¿Qué músicas utilizas para tus clases?

Y: Yo no me siento ofendida con las canciones. El problema no está en las letras de las canciones. Yo uso cualquier canción que no denigre a la mujer, en el sentido de que no la llame perra, no la insulte, y que no hable de la homofobia.

I: ¿A ti te consta la rivalidad que hay entre los dos barrios de Kingston?

Y: Me consta, pero a día de hoy tampoco está tan al día eso, es más como un marketing entre los artistas. Yo me considero bastante más de Gaza.

I: ¿Cómo trabajas la sexualidad femenina?

Y: Cuando tú escuchas en las canciones ese tipo de letras que hablan de la vagina de la mujer, o del pene del hombre, a mí no me parece ofensivo, yo la sexualidad la trabajo de cara, de una manera natural. La sexualidad no es solamente un hombre mirando a una mujer, o un hombre y una mujer en coito, la sexualidad es cualquier expresión de liberación del cuerpo donde tú sientas placer. La gente cuando oye algo de sexo es como horrible, no quieren saber nada. Para mí la sexualidad es hablar y trabajar de frente todo, porque estás moviendo el culo, estás moviendo las caderas.

I: ¿Cuál es la diferencia entre *dancehall* y *twerking*?

Y: Lo primero que tienes que saber cuando te metes en una clase es de dónde viene ese estilo y qué es lo que engloba en general. El tema de la homofobia, en el *dancehall* está

súper perseguida y en el *twerking* está defendida. Es totalmente lo contrario, cualquiera que diga que es lo mismo, se equivoca totalmente. Primero que el *dancehall* tiene una gama mucho más amplia, no es solamente mover el culo. Y el *twerking* es única y exclusivamente aprender a disociar las caderas. Entonces lo primero que se le pregunta a una persona que quiere tomar clases es qué es lo que quiere hacer, mover el culo, aprender pasos, vienes por la cultura jamaicana porque te gusta la música, entonces viendo las necesidades de cada uno, aunque te diré que vienen con las ideas bastante claras, se les pregunta para saber dónde se van a sentir más cómodos. Hay gente que inicia haciendo *dancehall* y luego se cambia a *twerking*, o al revés, o que hacen ambas, la mayoría de la gente de la escuela hace las dos cosas.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

Y: Definitivamente se debe centrar en el arte de la improvisación. Se puede seguir un patrón coreográfico en el sentido de una performance, un show, para aprender a enlazar pasos, o para trabajar algún tema de expresión corporal específico. Pero lo principal que tienes que aprender en la danza urbana es a saber poder expresarte, porque no es un arte de exhibición, es un arte de improvisación personal, cómo te sientes tú y cómo te quieres expresar con la música tú.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena? ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

Y: Es algo que se ve bastante reflejado en las clases, mucho más de lo que me quiero dar cuenta. Hay mujeres que han tenido hijos muy pronto, esto es un perfil que viene mucho a la escuela, y de repente se han encontrado que han perdido su sexualidad, su feminidad, el hecho de arreglarse, y cuando empiezan a venir a las clases eso les cambia bastante. Vienen también chicos gays que han tenido problemas a la hora de bailar o mover el culo, porque la gente les critica. Es algo que se ve súper reflejado y súper influenciado, para bien en la academia, en el sentido de que hay tantos problemas en este aspecto, y no hay ningún sitio donde se puedan tratar, es decir, tú te vas a un centro de mujeres, y por mucho que las estén intentando ayudar, nadie es capaz de volverlas a hacerse sentir bien. Y con una tontería como puede ser el baile, que a lo mejor no es tan tontería, de repente se encuentran libres y se encuentran felices. Hay mucha gente que comenta que las clases de baile les ayudan a sentirse más cómodos en entrevistas de trabajo. Están trabajando

una parte del cuerpo, una parte que al final parece que en tiempos de crisis dejas de lado porque es secundario, pero en realidad es algo primordial. La danza es algo primordial para las personas, no para los bailarines, para las personas, es una manera de expresarte, y si no tienes esa manera de expresarte, estás vacío.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

Y: Desde el punto de vista de espectadora, *Fama a bailar* me parece una mierda pinchada en un palo, fue una plataforma muy buena para los bailarines, pero lo que yo veía ahí no era real, hablaban de tonterías en vez de hablar culturalmente de las danzas, no entiendo por qué no apuestan por la cultura. Cuando tú te vas a presentar a un concurso, porque te llamen o porque quieres promocionarte, muchas veces no es culpa del participante, yo por ejemplo en mi caso cuando fui, hablé de cultura y ellos solamente se quedaron con la parte que les interesaba enseñar. Me salió bien en el sentido de que hablaron de la liberación de la mujer, pero también conté un montón de cosas del *twerking* y el *dancehall* que no salieron. Muchas veces es culpa del programa, que lo que quieren mostrar es simplemente el producto, lo que va a vender y sobre todo lo que va a dar de qué hablar. Si tú a la gente le explicas de dónde vienen las cosas, le haces comprender que el *twerking* es un baile donde las mujeres y los hombres se liberan, y le das una serie de razones sociológicas y culturales, cualquier persona lo puede entender. El problema es que en este país no interesa que entendamos lo que estamos haciendo. Aquello no fue nada más que un punto de venta en televisión. Cuando yo salí allí y Risto me preguntaba si yo conocía el *twerking* le dije que sí, que también me dedicaba a ello, pero que no tenía nada que ver con el *dancehall*, y le explicaba de dónde venía el *twerking*, y se quedó como cabizbajo y dijo “ah vale”, después salió Santi Millán y me marché, y cuando me marché vi que hizo ese comentario, pero en persona no fue capaz de decírmelo a la cara, porque yo le había explicado de dónde venía. Es decir, estaba todo programado, era un comentario que él tenía que hacer para que la gente hablara.

I: ¿Cuáles son tus referentes dancísticos en *dancehall* o *twerking* aquí en España?

Y: De *twerking*, Kim Jordan, es una profesional como la copa de un pino, lleva muchísimos años trabajando en esto sin necesidad de hacer la moda, de verdad tiene interés por promocionar la cultura y formar a la gente. A nivel de *dancehall*, más que referentes, es que son compañeras y que para mí tienen mi máximo respeto y aprendo con ellas y ellas de mí, por ejemplo, con Bundem Squad, son un referente para mí, y Rafa Ponferrada también me parece que hace un gran trabajo.

I: ¿Vosotros también hacéis batallas igual que hacen en *Hip Hop*?

Y: Está de moda ahora lo de las batallas del *dancehall*, pero no es propio del *dancehall*.

I: ¿Tienes tatuajes?

Y: Sí. Llevo una corona en el culo y es del primer campeonato que gané de *dancehall queen* en el 2011. Luego llevo tres tatuajes que van seguidos, que están escritos en jamaicano y pone “Que lo conseguiremos, porque cuando todo parece que está perdido y que nada va a ir peor, algo ocurre para enseñarte el camino correcto”, y esto fue porque tuve una época después del conservatorio, en la que aparte de pasar por una situación de *bullying* con la profesora del conservatorio, también tuve una situación de acoso durante 3 años con gente de la escena del *dancehall*, y lo pasé bastante mal, terminé con problemas estomacales que me tuvieron que operar, y para rematar la jugada me rompí un pie. Aquel momento fue de decir algo estás haciendo mal, algo está yendo mal, mira a ver qué es y solúcionalo. Luego llevo dos tatuajes en las piernas, que pone Irie Queen, que esto no lo sabe demasiada gente, pero no es por una razón de egocentrismo, pero en realidad fue porque, pese a que la apariencia al público es súper Irie Queen, *mega woman* poderosa, en realidad lo he pasado bastante mal, me han intentado hundir muchísimas veces, yo he dejado que me hundan muchísimas veces, y digamos que fue un momento de reafirmación. Fueron muchos años luchando con la identidad de Irie Queen, diciendo que yo no era esa persona, porque estas mismas personas que me estuvieron acosando 3 años, en el tiempo que estuve compartiendo con esas personas, estuvieron diciéndome una y otra vez que yo era una diva, que nadie contaba conmigo porque era una flipada, que yo no me merecía tal, estuvieron haciéndome sentir como una puta mierda y al final yo me lo creí. Llegó un punto en el que realmente pensaba que Irie Queen era algo malo, que era una diva, una flipada, y que no era yo, que simplemente era un personaje. Entonces en ese momento me paré y dije que no, que Irie Queen soy yo, es parte de mí, es parte de mi ser y no es negativa, es algo positivo, que está haciendo algo bueno, por qué no voy a quererlo. Entonces esos dos tatuajes representan eso. En el brazo llevo una palabra que es “Unstoppable”, que habla un poco en relación a este mismo tema, que después de todo esto que pasé, al final guardas las apariencias porque tampoco quieres que nadie se dé cuenta de esto ni de los malos rollos, ni estar promocionando malas vibraciones, y te lo callas para dentro y no eres capaz de hablar con nadie ni de desahogarte de ninguna manera. Cuando abres una academia y te están yendo las cosas bien, la gente te intenta hundir por el simple hecho de que te va bien, entonces me tatué esta palabra como que nadie me iba a poder parar.

I: Realmente en *dancehall* o *twerking* no hay esa sensación de hermandad como en el *b-boying*.

Y: No la hay, pero es que en Jamaica tampoco la hay, allí en las fiestas se pelean porque la cámara les grabe a ellos, puedes ver a todas las *crews*, una al lado de otra, sin faltarse al respeto, pero compitiendo entre ellas. El *dancehall* no es un baile de compartir, es un baile de sentir, es un baile de expresar algo común, pero no hay hermandad en realidad, es un falso mito para al final conseguir marketing.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

Y: Creo que habla un poco más del tema de expresar sentimientos y resurgir. La danza urbana, en mi caso, es un veneno que te cura. Es algo que te va a dar y que te va a quitar. Te voy a decir una frase que me mola mucho y me representa mucho: “Take out your crown and go pon you head top” que significa “quítate la corona y ponte a hacer el pino” que para mí es un poco lo que significa, para mí, la danza urbana, que por muchos logros que consigas hay que seguir trabajando.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°74 (24 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Benja. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

B: Mi nombre es Benjamín Martínez Espinosa, y cuando bailaba me llamaban Benji, también ese nombre lo utilizaba para el *graffiti* y lo fui derivando a Benja, que es el que estoy utilizando ahora mismo para temas artísticos.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

B: A parte de mi trabajo y el día a día, que es ser jardinero en una empresa familiar con mi suegro, soy licenciado en Bellas Artes. Empecé a trabajar de jardinero un poco de rebote, pero realmente me gustaría dedicarme a las artes. Yo conocí la danza urbana en el instituto, a los 15 o 16 años, y era un amigo que vestía de rapero que iba conmigo a clase, y me dijo unas Navidades que nos juntáramos todos los amigos y se puso a bailar y es cuando empezó a comentarme que bailaba en un grupo breakdance. El fin de semana siguiente me fui con él a donde bailaban, que era en Mislata, y así es como conocí por primera vez el *break*. Conocí a los Dioses, a raíz de Juan, Juan me presentó a Alfredo, Christian, el Catalán, ya tenían un grupo, y Juan y yo poco a poco nos fuimos uniendo. Al entrar en el tema de estar relacionado con gente, ir a sitios, a moverte para bailar, fui conociendo poco a poco a gente, conocí a un chaval que le llamaban Mutan, que este pertenecía al grupo de los Dioses, y acabó siendo Supremo. Yo tengo tradición de la

pintura, por decirlo de alguna manera, porque mis tíos y mi abuelo eran pintores, entonces cuando empecé a conocer la cultura del *Hip Hop*, el *graffiti* enseguida me llamó, y este chaval pintaba *graffiti*, así que compramos unos botes y con otro chaval montamos una *crew*, que la llamamos Kitchen Crew, y a raíz de esto empezamos a conocer a gente de Sedaví, y conocimos a la TBS, que son de lo mejorcito que hay en *graffiti* ahora mismo por toda Valencia. Cuando tenía 20 años, que fue cuando montamos la *crew*, íbamos pintando a diestro y siniestro por todo el Carmen, y nos duraban un día, podíamos echarle la foto como mucho esa noche, porque sabíamos que al día siguiente, Rita estaba pendiente de todo eso y quería una Valencia limpia y que desapareciera el *graffiti* de allí, había mucha persecución. Luego ya pintábamos legal, teníamos varios sitios. Intentábamos buscar sitios más recónditos para sorprender un poco a la gente, y lo que hacíamos era pintar utensilios de cocina por toda Valencia.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*?

B: Sí, porque empiezas bailando, luego pintando, y a raíz de eso empiezas a moverte por Barcelona, Madrid, ir a conciertos, a batallas, y empiezas a empaparte de todo. Y estando en Madrid una vez llegó el campeón de Francia de *Dj* y enseguida nos fuimos todo un autobús, porque tuvimos la suerte de que había una tienda donde se podía comprar botes de spray, una cinta de una batalla de *break*, las mejores revistas de *graffiti*, una tienda de la cultura *Hip Hop*, y si había por ejemplo un concierto en Madrid, éstos montaban un autobús y nos íbamos todos en manada para allí. Y a parte de estar pintando, el tema del *Dj* me cautivó, porque ves a gente pinchar a un nivel muy bueno y esa gente luego pues amigos míos de Mislata se pusieron a los platos y se pusieron a pinchar. Y de vez en cuando, cuando íbamos a sus casas pues yo los gastaba, me ponía e intentaba hacer un poco. Y en 2004, cuando empecé a tener un poco de dinero, me compré mis primeros Tecktonik y en el 2005 empecé a pinchar. Seguía pintando *graffiti*, era una manera poco comercial de sacarme dinero. Estaba siempre relacionado, montando festivales, montones de jams, todo lo que se podía hacer. Y a parte el tema de la música, he estado pinchando con grupos que están ahora mismo por ahí o gente que he estado en la élite de aquí de Valencia del *Hip Hop*, como el Papado, el Pichi, Adipa, aunque estos están dejándose ahora un poco de lado. Esos fueron los grupos que más o menos llevábamos. Al final montabas como una especie de familia, y era juntar todos los que venían al estudio, nosotros tuvimos un estudio durante 5 años en Alboraya, éramos 6 personas en un estudio que había 6 platos, y por allí pasaron infinidad de gente, músicos, artistas. Yo en el 2006 monté una *crew* con el marido de mi prima, que es francés y pinchábamos los dos juntos,

nos llamábamos La Resistence. En el 2011 ya resolvimos un poco lo del estudio y nos montamos los platos cada uno en casa, y desde entonces pinchamos muy poco. Desde el 2012 prácticamente lo de estar pinchando en festivales y eso, lo hemos un poquito dejado de lado. El *break* yo realmente lo dejé en el 2002. Empecé en el 96. Pero sí que es verdad que siempre he estado relacionado con ellos, por el tema del *Dj*, porque me he movido por toda España montando festivales y seguía viéndolos, cualquier batalla era jurado y siempre he estado relacionado.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la actualidad?

B: En nuestros inicios era un poco todo como descubrir. Ahora las tecnologías han avanzado tanto, y es mucho más fácil, comparado con nosotros. A nosotros en el 96 nos costó bastante conocer esa cultura, porque hay una ruptura, sobre todo en Valencia, por decirlo de algún modo, aquí el *Hip Hop*, si empezó en los 70 en EE.UU y aquí llegó en los 80, en Valencia también surge, pero el bacalao aquí destrozó un poco esa cultura, y toda esa gente que bailaba y estaba relacionada con el *Hip Hop*. A nosotros nos costó encontrar gente mayor que nos educara, entonces lo hicimos a nuestra manera. Pero poco a poco, al conocer al Suizo de los Supremos, fue un poco el que nos posicionó en el mundo, el que nos dio las perspectivas y las formas, porque te hablaba mucho de lo que pasaba en Francia y en Suiza, empezaron a llegar los primeros vídeos. Y ahora coges cualquier video del YouTube, los chavales pueden ir a sitios más controlados. Nosotros tuvimos la suerte de tener un centro social juvenil que podíamos bailar allí, en la calle Turia en Mislata. Pero ahora cada Ayuntamiento deja que los chavales bailen en sus centros y está más permitido. Antes íbamos al Pasaje Doctor Serra y a lo mejor la policía un día estaba cruzada y nos tiraba de allí y no pasaba nada, al día siguiente más.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

B: El *break* es un día a día, tienes que tener cosas ensayadas, pero sí que es verdad que tú lo ensayas, cuando tú sales a una batalla hay veces que tus movimientos a lo mejor han sido hechos por alguna otra persona y tienes que improvisar. Realmente los grandes *bboys* cuando salen a una batalla, cuando mejores son cogiendo los beats de un *Dj*, a lo mejor son más especiales, se les ve más fresco. Sí que tienes un patrón, pero a veces te tienes que salir porque es una batalla, es un freestyle tienes que sorprender, y cambias ese patrón que tienes pensado y surge otro movimiento al ritmo, que queda mucho mejor que lo que habías ensayado previamente. Y luego sabes que cuando comienzas la *battle*, montas una coreografía antes para ser clasificado para las batallas finales, entonces ahí sí

que hay un patrón coreográfico puro y duro, porque se ve que un grupo ensaya día tras día para llegar a esa coreografía y hacerla perfecta. Igual que hay batallas que salen varios *bboys* y montan una coreografía de movimientos para sorprender a los otros *bboys*.

I: ¿Para ti los otros miembros de Dioses eran tus compañeros, tus amigos o tus hermanos?

B: Algunos eran amigos, y otros fueron hermanos. Al Mutan y al Juan los sigo viendo, al Alfredo también lo considero un gran amigo, igual que al Abel y todos les tengo un cariño, son casi como familia, porque han estado en mi casa, nos hemos ido de viaje a otros sitios que no fuera simplemente ir a conciertos o bailar, y he conocido mucha gente que la considero casi familia.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas y el graffiti son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

B: Cuando estás en la calle, y de donde venimos nosotros que es Mislata, que es una ciudad dormitorio donde son todos los padres trabajadores y otros se buscan la vida como sea, igual que los chavales, entonces todo son influencias. Y nosotros en el instituto, hicimos un grupo de amigos que montamos una asociación auto gestionada, e intentamos reivindicar muchas cosas, que nosotros, el Juanillo, el Mutan, los Dioses pasaban por allí, una asociación auto gestionada que se relacionaba con montones de *bboys* de Valencia, que hubo un auge de eso, y con casas ocupadas. Entonces cualquier manifestación, cualquier protesta, estábamos siempre metidos en ellas, y hay montones de anécdotas. Hubo una época que se hacían muchas anti globalizaciones, lo que sucedió en Génova a nosotros no nos tocó mucho, que fue la muerte del chaval este italiano, y queríamos ir a la manifestación a bailar todos los breakers delante de los policías. Con el *graffiti* reivindicábamos bastantes cosas.

I: ¿La crisis y el momento actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena?

B: Siempre te influencia.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

B: Yo realmente sí que los veía, por lo menos *Fama* me hacía gracia, porque ver a Sergio Alcover, el Chumi, siendo profesor cuando tú habías estado enseñándole a bailar, porque era un chaval. Yo bailaba bastante con los Supremos, aunque éramos rivales a muerte, aún así había buen rollo. Nos llegamos a juntar una vez para ganar a los Addictos. Éramos

listos porque nos juntábamos, nos lo pasábamos bien y es un poco la filosofía del *Hip Hop* cuando empieza. Estos programas están bien si se sabe enfocar. Ahora la batalla de *break* se llama *Red Bull*. Antes para montar una *battle* a lo mejor se gastaba la peña mogollón de dinero y había pocos patrocinadores. Ahora te aparece *Red Bull* y te suelta toda “la pasta” del mundo, pues habrá gente que se hará rica, pero también beneficia de que eso se extienda.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

B: Creo que es como todo, es como la música *Hip Hop*, siempre va a haber gente que va a hacer otro tipo. El *Hip Hop* empezó como una contra cultura, entonces habrá gente que a lo mejor lo enfocará al tema comercial, a querer hacerse rico, pero habrá gente que preferirá ir con su grupo a un festival auto gestionado por *punkys*, a preferir ir a un concierto que te pagan 2000 euros, es que no sé cómo expresarlo.

I: ¿Tienes tatuajes?

B: Sí. Era estética cuando me los hice, me los hice cuando bailaba, era época de rebeldía. Llevo un tribal en la espalda. Cuando bailaba no me gustaba mostrarlo, porque está en la espalda, así que o me quitaba la camiseta o no se veía, así que pocas veces me quitaba la camiseta, porque echarte a bailar sin camiseta es un poco peligroso. No me lo hice pensando en la danza urbana, era estética. No sé el significado del tribal, porque vi un tribal y me lo retoqué yo, busqué que acoplara bien con la espalda.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la danza urbana.

B: Ser libre.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°75 (24 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Jose. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

J: Soy Jose Vicente Tirado, y no tengo nombre artístico.

I: ¿Actualmente bailas danza urbana?

J: No, yo soy director del centro, director de Stylos, y soy bailarín de baile deportivo, baile de salón de competición, entrenador y juez de máximo nivel, a nivel internacional, y organizador de eventos deportivos. Soy el que dirige el centro en el que hacen un amplio abanico de disciplinas, entre ellas la danza urbana.

I: ¿Cuántos alumnos matriculados tienes en danza urbana?

J: Actualmente estamos hablando que la escuela es la más grande de la Comunidad Valenciana, tenemos cerca de 2.000 alumnos. Otras escuelas en Valencia estamos hablando de 300, 400, 500 alumnos, nosotros vamos en otra liga, entonces los porcentajes nuestros quizá no se adecuen a la realidad de la calle de la gran mayoría, dado que nosotros tenemos un amplio abanico de actividades, y la danza urbana es una de ellas, entonces en porcentajes no podría darte, porque no sería real, pero el número de alumno aproximadamente, desde grado 1 hasta grado 5, que es el equipo de competición que empezará el próximo curso, estaremos hablando de unos 150 aproximadamente. En danza urbana el rango de edades es entre 14 y 20 años, 95% mujeres. Nosotros tenemos un plan de estudio realizado por nosotros mismos, los niños empiezan con 3 años, y de los 3 a los 6 tienen una línea obligatoria que es la danza infantil, que es la base. A partir de los 6 años, pueden elegir cualquiera de las disciplinas, y la que lleva a la rama de danza urbana, empieza por *funky*, que es donde empiezan a trabajar la coordinación, pero de modo suave, no tan potente como la danza urbana. Tienen dos años de *funk kids* y luego tienen otros dos años de *funky*. A partir de ahí ya pueden elegir rama de *funky* o rama de danzas urbanas, que ahí se trabajan diferentes disciplinas: *waacking*, *sexy style*, *vogue*, *house*, *freestyle*, *dancehall*, un montón. Nosotros tenemos hasta los 12 años, tienen que pasar por una serie de factores de formación que creemos oportunos, y a partir de los 12 años eligen. Normalmente entran en el grupo de danza urbana que se toca un poquito de todo, es algo genérico. A partir del tercer curso, la gente que quiere entrar dentro del grupo de competición, que estos grupos ya están un poquito más definidos, a partir de los 14, 15 años, pueden elegir entre *sexy style* o *waacking*.

I: ¿En las clases de danza urbana de tu escuela, se centran más en la coreografía o también se intenta explicar los orígenes y la cultura?

J: Aquí lo trabajamos muy bien en todas las disciplinas, no solamente se enseña a bailar y se hace la coreografía para que suban el video a redes sociales, sino que aquí se trabaja desde la base, con la enseñanza, con la explicación, con la cultura, y se explica de dónde viene cada baile, cómo nace, por qué se desarrolla de ese modo, cuándo se transforma y en qué lugar del mundo, cómo se traslada al resto del mundo. Se les enseña muchísima cultura de la danza, somos una escuela de baile, pero somos muy diferente a todo lo que hay en España.

I: ¿Cómo es el proceso de selección de tu profesorado?

J: En la escuela actualmente somos 22 profesores, y el proceso de selección, el punto que más se valora, es la humanidad, el factor humano, el que más puntos cuenta para entrar a formar parte de nuestro equipo. Por supuesto la formación y el conocimiento de lo que se está trabajando, la pedagogía, el modo de trabajo, y luego aquí tenemos un modus operandi muy diferente a cómo se trabaja en el resto de centros. Aquí no solamente viene el profesor, entra a su clase, da la clase y se marcha. Aquí el profesor tiene su grupo de Whatsapp con sus alumnos, interactúa con los padres, interactúa con los niños, una vez cada mes o mes y medio tienen sus charlas dentro de clase y comentan cosas del baile, hacemos partícipes a los alumnos, entonces tienen que interactuar mucho con los alumnos y tienen que ser unas personas que se pongan mucho en el lugar del alumno y que los dejen participar en la elección de la “coreo” y de las músicas. Es un formato un poco extraño, pero yo lo creí así, así se implantó y gracias a Dios con los años me ha funcionado muy bien.

I: ¿Cómo ha afectado la crisis que está sufriendo España a la danza urbana en tu escuela?

J: Se ha notado una disminución, no solamente en danza urbana, se ha notado una disminución en todas las disciplinas. Tenemos un gráfico donde tenemos un control absoluto de los meses donde hay más matrículas, las bajas y altas por actividades. Todas las actividades en el año 2007, pasamos de estar 1.700 alumnos, a 800 alumnos. El porcentaje es un poco repartido en todas las disciplinas. Sí que es verdad que, en el año 2007, viendo la tendencia de la crisis económica, la dirección de la escuela o dábamos un giro al formato de trabajo o corríamos el riesgo de irnos al garete como muchos otros centros. Hasta el año 2007 el centro tenía un 70% de alumnos mayores de 18 años, y a partir del 2007 lo que hicimos fue invertir la pirámide, ¿por qué? Porque los padres hacen el recorte en ellos mismos, pero hacen lo posible y lo imposible para que los niños puedan seguir con su actividad cotidiana. Entonces lo que hicimos fue quitar muchas actividades de adultos y en su defecto, poner mucha más oferta de actividades para niños. Eso fue lo que hizo que el centro se mantuviera en pie, no solamente tuviera el bajón del curso 2008-2009 de cerca de 1000 alumnos, sino que, a partir del año 2009, paulatinamente, hemos ido creciendo hasta los últimos 3 años, que el crecimiento ha sido exponencial, y estamos otra vez en los 1.600-1.800 alumnos operativos.

I: ¿Cómo se te ocurrió, viniendo de otras disciplinas, el incluir la danza urbana en tu escuela?

J: Viendo la tendencia de los niños. El plan de estudios nuestro lo hemos hecho evolucionar con los años, y ha ido creciendo en unas líneas u otras dependiendo de las nuevas tendencias y de la demanda de la gente. Por ejemplo, el tema de *zumba* es un tema que durante 4 o 5 años me he resistido a incluirlo en nuestras actividades, y finalmente no he tenido más remedio que incluirlo en nuestras actividades, por presión de la demanda. Hay tendencias que pertenecen a las danzas urbanas que yo absolutamente nunca dejaré entrar en nuestro centro, porque no creo que enriquezcan nada el mundo del baile, como el tema de *twerk*, creo que es una moda pasajera y que no enriquece absolutamente nada, además creo que roza la vulgaridad y no creo que pegue dentro de nuestra línea de trabajo. Absolutamente cerrada la puerta a ese tipo de disciplina. El resto, nos movemos por la tendencia y la demanda.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

J: Basura televisiva. Es un teatro total y absoluto, y sino a las pruebas me remito del último programa de *Got Talent*. Es un tema todo económico y de negocio. Hay una serie de empresas que se dedican a mover a la audiencia, y según los intereses de esas empresas, movilizan a la audiencia en una u otra dirección, formando la polémica, que es lo que interesa para que haya más audiencia y los programas tengan mayor ratio de público para poder vender la publicidad dentro de esos espacios más cara. El programa que hicieron de *Fama*, automáticamente a los dos días les intentaron poner en marcha por la crítica y la presión de todos los profesionales de la danza, y creo que fue al tercer programa lo quitaron de antena. Es absolutamente teatro y basura televisiva.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

J: Pienso que la danza urbana en los últimos 10 años ha tenido una evolución en España en negativo. Se ha convertido en un producto de consumo y en un producto de interés económico. Ya no tanto con la gente que tiene interés, como son nuestras escuelas, que tenemos interés por formar a la gente en lo que es la realidad del baile, en que amen el baile y que lo entiendan, que no que los niños aprendan cuatro coreos, se miren con los morritos fuera al Instagram, se hagan su video y presuman con las amigas lo bien que bailan, no es la imagen lo que nosotros perseguimos. Y eso es el 80 o el 90% de los centros en España, que lo único que buscan es el margen de publicidad que les puede dar esos

vídeos rápidos, ese aprendizaje rápido, coreografías rápidas y espectaculares con acrobacias y cosas que no tienen absolutamente nada que ver con ese tipo de baile, solamente para ver quién llama más la atención. Creo que se está perdiendo la esencia real del baile en la danza urbana y en otras muchas disciplinas. Es un peligro, pero cuanto más demanda hay, eso se convierte en una merienda de negros, el que más llama la atención parece que más llama al público, y a medio y largo plazo eso es malo para el baile.

I: ¿Te consta que hay intrusismo profesional en la danza urbana?

J: Muchísimo. Ejemplo que conozco, nosotros tenemos aquí en la localidad de Mislata, 13 centros de enseñanza, entre colegios de primaria y secundaria, y nosotros tenemos convenio con 10 de ellos, y tenemos un convenio que todos los alumnos de esos centros pueden estar en nuestra escuela con un descuento, mientras esos colegios no hagan las actividades que nosotros hacemos. Estamos intentando que se haga de forma profesional. Hasta hace 5 años, en todos los colegios, niños que iban a una escuela, aprendían un año de danza urbana o de cualquier disciplina, se ponían en el colegio a dar clase, sin darse de alta, sin formación, sin absolutamente ningún conocimiento de lo que están enseñando, simplemente para entretener a la gente. Y ese es el problema de España, que no se entiende y no se explica cuál es la cultura, y no se enseña a la gente a valorar realmente la danza, el valor que tiene y la riqueza que tiene. Nosotros les enseñamos a los padres a entender que bailar cualquier disciplina, no es solamente venir a pasárselo bien y pegar cuatro saltos, bailar es conocer, es amar, es cultura. Estamos educando a niños y padres a bailar porque de verdad les gusta bailar, no para pasar el rato ni venir a aparcar aquí los niños para que ellos puedan hacer la compra cuando vienen de trabajar.

I: ¿Qué opinión tienes de la posibilidad de federar el *Hip Hop*?

J: Pues hasta hace un par de años, yo he sido miembro de la federación española de baile deportivo, y he sido miembro fundador de la federación valenciana. Teníamos un proyecto en marcha para federar la danza urbana, en sus varias disciplinas, y yo intenté arrancar ese proyecto de danza urbana para que se convirtiera en un baile federado, con su licencia federativa, su seguro deportivo y sus competiciones organizadas de forma correcta. Lo que ocurre es que como yo conozco las federaciones desde dentro, es que las personas que dirigen este proyecto son personas que únicamente están persiguiendo el interés económico. Por lo tanto, seré el primero que lucharé para que el *Hip Hop* no se vea manchado con el tema de las federaciones, de momento. De momento no lo veo viable en ningún ámbito, porque la gente que está dirigiendo la federación de un baile de la calle,

no son gente que pertenecen al baile de la calle, son gente que vienen de otras disciplinas y que lo único que buscan es interés económico de unas federaciones y de un consejo superior de deportes, que solamente se pone medallas diciendo que han subido las licencias deportivas, no le interesa un pimiento la ampliación de deportes ni la cultura.

I: ¿Cómo definirías la danza urbana en tu escuela?

J: La danza urbana es un modo de vida, un modo de amar el movimiento, de ser libre, de no tener normas, de no tener pautas, simplemente poner una música y dejar que el cuerpo baile de la forma más libre posible, dado que es un baile que no tiene unas pautas escritas por nadie, todavía es libre.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°76 (3 de abril de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Carlos. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

C: Carlos Díaz.

I: ¿Actualmente bailas danza urbana?

C: Sí. Hago un poco de todo. Nosotros trabajamos la danza urbana sobre todo a nivel coreográfico, entonces cogemos referencias de muchos estilos diferentes de danza urbana, tal y como las bases de *Hip Hop* como estilo base, hasta vertientes como pueden ser el *dancehall*, *vogue*, *waacking*, etc.

I: Háblame de ti y de cómo conociste la danza urbana.

C: Yo conocí la danza urbana a través de plataformas audiovisuales, programas tipo *Fama a bailar*, o películas de danza. Fue en la década de los 2000, digamos que ese tipo de películas, cuando llevas la danza dentro, te llaman. Yo siempre desde pequeño he bailado y decidí dedicarme a la danza urbana, más que por el estilo en si, es también por la conexión que puedes establecer con el tipo de música. Entonces como a mí me gustaban muchísimo estos géneros musicales y la danza también, por lo que empecé a investigar y empecé poco a poco recibiendo clases en una escuela. Luego poco a poco vas creciendo, te das cuenta de que te gusta más y se te da mejor, y poco a poco empiezas a coger trabajos y terminas metido en el ajo al 100%.

I: ¿Cuántos alumnos matriculados tienes en tu centro?

C: Alrededor de 300. Mi centro se llama Home Dance Studio. Mis alumnos la gran mayoría son personas entre los 16 y 25 años, eso supondría un 80% del alumnado. Pero los rangos de edad que tenemos, tenemos desde 4 hasta 60 años. 90% chicas. La gente que viene a nuestro centro normalmente viene porque ya lo conoce. Hay dos tipos de

clientes, uno son las personas que viven cerca de la zona entonces por distancia le viene bien, que simplemente buscan hacer una actividad extraescolar, y luego tenemos un alto porcentaje de alumnado que es gente de pueblos, de otras partes de las ciudades, que ya han alcanzado un nivel en danza y quieren seguir trabajando a un nivel profesional.

I: ¿Qué plan de estudios tenéis en vuestra academia?

C: Nosotros ahora mismo tenemos una formación profesional de contemporáneo, que se realiza por las mañanas, son 25 horas lectivas semanales y tienen diferentes disciplinas, y luego por las tardes tenemos el ciclo de urbano. Nosotros de momento esas clases las tenemos consideradas como unas open clases, que es que no funcionan a través de una prueba de selección previa, simplemente están abiertas a todo el mundo, solo que disponemos de diferentes niveles. La cantidad de horas lectivas son a disposición del alumno. Tenemos gente que hace 20 horas lectivas semanales, o hay gente que a lo mejor viene 1 o 2 horas a la semana. Pero para el curso que viene vamos a establecer una formación cerrada a través de prueba de nivel previa, que la vamos a titular danza comercial, porque la finalidad es trabajo como bailarín comercial, pero un gran fundamento de esa formación estará basado en la danza urbana, combinado con técnicas de jazz y de estilos con más técnica.

I: Cuando ofertáis las asignaturas, ¿las ofertáis con el nombre del estilo o con el nombre de los profesores?

C: Tenemos las dos vertientes. El término de danza urbana es un término muy abierto, porque dentro de las danzas urbanas hay muchísimos estilos que son muy diferentes entre sí. Entonces como no queremos caer en la bancarrota que a veces pasa, de ofertar un estilo, pero realmente luego el profesor coge inspiración y trabaja con otros estilos, para no dar una información errónea nosotros las clases las solemos llamar por el nombre del profesor. Pero luego sí que es cierto que unas cuantas disciplinas semanales sí que son clases que son específicas de un estilo.

I: ¿Cómo es el proceso de selección de vuestro profesorado?

C: El proceso de selección siempre ha sido a mi criterio. Yo al ser una persona que estoy activa en el mundo de la danza urbana, sé quiénes son las personas que considero que están más capacitadas para trabajar como tal. Ya no consiste en buscar un buen bailarín, sino una persona que tenga don de gentes, que sepa dar energía y que sepa sobre todo ser un buen comunicador porque, al fin y al cabo, cuando se trata de dar clase, es muy diferente a cómo bailas. Tiene que ser un cómputo que las dos cosas funcionen.

I: ¿En vuestra academia explicáis la cultura que hay detrás de ese estilo urbano o os centráis básicamente en la coreografía?

C: Es dependiendo de qué tipo de clases. Por ejemplo, ahora hay unas clases nuevas de dancehall y la profesora sí que es cierto que ha hablado de cultura, cuando hemos hablado de otros estilos también hemos hablado de información, por supuesto, y parte de historia. Pero normalmente las clases las solemos enfocar más a nivel práctico que a nivel teórico. Porque tenemos alumnos que se forman a nivel profesional, pero también tenemos gente que se forma como un *hobby*, entonces esa información teórica no es tan necesaria para ellos. Intentamos establecer una relación, que sepan de dónde vienen las cosas, pero no tenemos materias teóricas en sí.

I: ¿La crisis y el momento actual de España ha influenciado en la matrícula de tus alumnos en cuanto a danza urbana? ¿Ha aumentado o ha disminuido?

C: No te podría ser 100% concreto, porque nuestro centro tiene solo dos años de antigüedad. Nosotros llevamos mucho tiempo trabajando en el sector de la danza urbana y de las clases de las escuelas, y la escuela ha abierto en plena crisis, entonces no te puedo decir que hace 6, 8 o 9 años, cuando la crisis no había afectado, eran unas situaciones mejores, pero por supuesto que la crisis afecta, porque nosotros vivimos con situaciones de alumnos que tienen que reducirse el número de clases porque sus padres no pueden permitirse más, o porque tienen que combinar estudios, trabajo y formación. Entonces sí, la crisis ha afectado al 100%, números exactos no te puedo decir porque la escuela ha abierto en crisis, pero sí que te puedo decir que ha afectado completamente.

I: Como bailarín, ¿has observado que la crisis haya aumentado o disminuido la danza urbana en las calles, fuera de la academia?

C: No creo que la haya aumentado, porque la danza urbana al fin y al cabo es una danza que se ha creado en las calles, no es una danza que se haya creado dentro de un estudio y que se tenga que practicar en un estudio. Nosotros la rama de la danza urbana a la que nos dedicamos es la rama profesional, que es la rama en la que tienes que tener un trabajo corporal de coordinación, de ciertas disciplinas, para poder trabajar de ello. Pero realmente el *b-boying*, por ejemplo, que es uno de los pilares y de los primeros estilos que nacieron dentro de las danzas urbanas, es un estilo que se practica en la calle y que yo no tengo en mi centro, porque considero que la manera de aprenderlo tiene que ser en la calle. No creo que la crisis haya aumentado la gente bailando en la calle, porque es un estilo que ya se ha creado ahí, y luego también la gente normalmente le suele gustar compartir con personas, pero dentro de un aula y que un profesor les transmita los

conocimientos. Entonces es complicado encontrar bailarines que no sean de *b-boying* entrenando en la calle.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

C: Mi opinión es bastante negativa, porque en España existe la rutina de utilizar las herramientas más emocionales. Este tipo de programas realmente no son *talent shows*, son *reality shows* encubiertos. *Fama* fue un *reality show*, porque hasta grababan la convivencia de los bailarines. Y en *Got Talent* y *Tú sí que sí* buscan más una historia que vender, más que un producto. Porque como bailarín y como coreógrafo sé de personas que se han presentado en ese programa, y al fin y al cabo quien llega a la final son las personas que el programa considera interesantes para vender como producto. Es más interesante qué es lo que has vivido, más que qué es lo que tienes que ofrecer. Entonces no considero que este tipo de plataformas apoyen realmente la danza.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

C: Por supuesto. La danza en sí es uno de los grandes acompañantes dentro del mundo del espectáculo y del mundo audiovisual, para cualquier tipo de plataforma, sea cine, televisión, conciertos, videoclips. La danza forma una parte muy grande de acompañamiento en este tipo de productos. Y estamos ahora en una era, en España no tanto porque la música pop sigue siendo la mayor referencia, pero cuando te vas a niveles internacionales con cantantes tipo Beyonce, Lady Gaga, Rihanna, etc. ese tipo de canciones crean una gran influencia dentro de las bases de danzas urbanas y por supuesto los bailarines y los coreógrafos son especialistas en eso. Entonces es un producto porque se ha comercializado, se comercializa y, sobre todo, hay trabajo de ello. Entonces sí que es un producto.

I: ¿Qué opinas de la posibilidad de federar el *Hip Hop*?

C: Es complicado. Se está intentando federar el *Hip Hop*, pero la entidad que lo está llevando es el baile deportivo. Entonces son dos disciplinas muy diferentes. El *Hip Hop* y las danzas urbanas son unas disciplinas que se han creado 100% a base de freestyle, que es estilo libre, improvisación, compartir. Entonces todo estaría basado en una nota artística, porque técnica hay mucha información, pero no es una información de precisión porque siempre existe el factor de “hazlo a tu manera”. Entonces es muy complicado valorar eso. La federación actualmente considero que es muy difícil que aporte cosas positivas al bailarín, porque la sensación que hay desde fuera es que la danza deportiva

ha llegado a su culminación, ya no es algo interesante, y parece que están intentando absorber el mundo de la danza urbana, porque es lo que parece ser que ahora da dinero. Entonces que realmente se pudiese federar, puede ser, lo veo un camino muy complicado, y también lo veo, dependiendo de en qué situaciones, favorable y desfavorable. Tienen que pagar cantidades de tasas y cosas, pagos que nadie entiende, anuales y mensuales, los bailarines tienen que pagar un seguro, siempre hay dinero que va a un fondo que nunca se sabe para qué es, tal y como pasa con los impuestos y cualquier cosa que pasa en España. Y simplemente, ahora mismo, hay un gran número de entidades privadas, que son empresas que organizan campeonatos que ya tienen una importancia y una fuerza a nivel nacional e internacional muy importante, entonces digamos como que la federación está intentando entrar en un sector que ya está construido, entonces construir encima de lo que ya está hecho es muy complicado, y más cuando la situación en parte es desfavorable, porque si la propia federación pudiese facilitar cosas a bailarines de élite, como ayudas, becas de estudio, pero ese tipo de cosas son existen, entonces al fin y al cabo es gente pagando más, tasas al Estado, para que la situación sea la misma que hay ahora mismo. Entonces es complicado el tema.

I: Como bailarín, ¿has notado algún cambio desde hace 8 años hasta la actualidad, en cuanto a la actitud en estos campeonatos?

C: La federación lleva muy poco tiempo, por lo tanto, no te puedo hablar de la federación porque no me he visto involucrado en ese tipo de campeonatos. En los campeonatos ha habido una evolución muy grande. El factor empresa está ahí, porque son campeonatos que los organizadores pueden llegar a ganar cantidades de dinero muy importantes, porque tienen muchísimos competidores y participantes, pero sí, el número de campeonatos ha aumentado, el número de bailarines ha aumentado, ha habido un gran aumento. Lo que parecía antes un imposible, ahora es algo que pasa. Hay un campeonato que se llama *Hip Hop* Internacional que nosotros formamos parte, y tiene representación en 54 países de todo el mundo, donde se hacen fases clasificatorias y los ganadores de cada país compiten en la fase general, que se hace en Las Vegas todos los veranos. Nosotros estuvimos allí compitiendo este año. Son campeonatos que con el tiempo han crecido muchísimo y han ganado muchísima importancia. La competición conlleva competir, hay personas que hay un afán por compartir y por disfrutar muy bueno, pero también es cierto que hay personas que van a lo que van y que les da igual quién esté en su camino. Creo que desde el momento que se creó la competición el ambiente ha sido el mismo, ha aumentado pero no considero que ahora haya más competitividad que antes,

simplemente es dependiendo de cada persona, de qué manera quiera considerar la competición.

I: ¿Podrías definirme qué es para ti la danza urbana?

C: Más que la danza urbana, yo considero que es cualquier tipo de danza, es un modo de vida, es algo que supone un porcentaje a nivel emocional, físico y mental de una persona muy alto, porque supone su gran pasión. Es algo que puede empezar como un *hobby* y puede terminar siendo su día a día y su profesión. Puede abarcar diferentes ámbitos dentro de la vida de una persona. La danza urbana por supuesto es un estilo no tan nuevo, porque empezó a nacer al rededor del 80, entonces lleva ya bastantes años, pero sí que es cierto que en España lleva muy poco tiempo, está creciendo cada vez más, y es ahora un referente absoluto en cualquier parte del mundo. Entonces es un movimiento más de danza, como puede ser el ballet, muchísimo más actual que ellos, pero exactamente igual de respetable, de sacrificado y de interesante, es un canalizador de emociones para las personas que tenemos la suerte de dedicarnos o de poder compartir con ello. Es desde un psicólogo, hasta un amigo, hasta un entrenador físico, hasta una persona que te contrata, puedes encontrar muchísimos aspectos diferentes que puede aportar a tu vida. Ahora mismo la danza urbana es mi pasión, mi trabajo, mi hobby, ahora mismo es el 80% de mi vida. Es dependiendo de cada persona qué es lo que puede significar para ellas.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°77 (7 de agosto de 2017)

I: Hola, Buenos días Sara. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

S: Sara Vinagrero, y mi AKA es Saryta lil Vinegar.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

S: Yo practico varios estilos urbanos, pero principalmente me enfoco en Hip Hop, house y waacking.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*?

S: Me considero en cuanto a que aprendo y absorbo de ella, e intento dar un poco de feedback aportando dentro de la medida de lo que puedo, como bailarina, como promotora o como profesora.

I: ¿Cómo conociste esta cultura?

S: Fue curioso porque yo empecé siendo *cheerleader*, animadora de baloncesto, y curiosamente pues mi profesora había hecho cursos típicos de gimnasios y tal de *Hip Hop* y demás, y ella a su vez tuvo contacto con un chaval que estaba metido dentro del mundo

del *breaking*, del *b-boying*, y a parte le gustaba mucho la música *Hip Hop*, el *rap* y todo esto, y con estos enlaces fue cuando yo empecé a conocer gente que bailaba *breakdance*, graffiteros, fui a conciertos pequeñitos de *rap* en sitios abandonados, y la verdad es que un poco todo el conjunto me llamó bastante la atención y me sentía muy a gusto. Entonces yo empecé de una manera bastante pasiva, yo bailaba lo mío, no sabía que tenía relación ni nada y al final fui metiéndome poco a poco en esto.

I: ¿Cuál fue tu primer estilo urbano?

S: *Hip Hop*, sí, creo que sí, porque bueno, ya te digo, al principio empecé bailando esto, pero que era una miscelánea rara porque antes todo se llamaba *funky* y demás, y mi primera clase con alguien que sí sabía de lo que hablaba fue de *Hip Hop*.

I: ¿Ahora te estás centrando más en el *waacking*?

S: Principalmente sí, pero porque a lo mejor también estoy en un punto en el que me apetece más entrenar esto. Sí que entreno mucho *house* por ejemplo también, pero creo que mi nivel todavía está un poquito tranquilito, más bajito. Y *Hip Hop* llevo un tiempo sin entrenar, entonces sí, podría decir que *waacking* es lo que más estoy haciendo ahora.

I: ¿El *waacking* tiene pasos básicos o líneas que seguir o técnicas?

S: Dentro de lo que conozco yo, tengo muchas opiniones, pero tampoco sé todavía una base muy muy fundada de lo que es el *waacking*. Desde mi perspectiva, creo que tiene unos pasos que son los *rolls* que se llaman, y tiene bastante carga de improvisación con esto, esto quiere decir que con un mismo paso básico puedes hacer un montón de variaciones y desarrollarlo de diferentes formas, aunque sí que hay algunos que tienen su propio nombre, como puede ser el *Waack Attack*, que es un movimiento muy determinado, pero creo que otros tipos de *rolls* simplemente son variaciones de *rolls* más básicos. El *roll* es un movimiento de codo circular que va desde el hombro hacia la nuca y baja. Yo creo que surge de esto, y luego lo demás es bastante adoptado de otros estilos y de improvisación o creatividad.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana?

S: Ni idea porque nosotros somos de Valladolid, y además en Valencia creo que o no conocemos o no hemos coincidido nunca con nadie. Conocemos in situ, conocemos gente de aquí de Alicante, pero Comunidad Valenciana en general, creo que fuera de Alicante no conozco a mucha gente, entonces no te puedo decir.

I: ¿Y en Valladolid cómo está el tema de la danza urbana? ¿Desde qué año llevas bailando? ¿Hay más gente bailando?

S: El caso es que nosotros cuando empezamos, porque nosotros tenemos una escuelita allí y organizamos un evento anual, cuando empezamos a bailar había una comunidad de *bboys*, había una comunidad de *breaking* bastante fuerte, y lo demás no tenía presencia, no había ni *locking* ni *poping* ni absolutamente nada, se conocía de una forma muy transversal y empezamos un poco de cero. Esto fue por el año 2009 más o menos que nos juntamos, empezamos a entrenar juntos, empezamos a viajar y a llevar gente a dar clases y demás, y entonces es cuando a través de la escuela, del evento que organizamos y tal, pues fuimos haciendo que la ciudad estuviese más enriquecida en esto. Entonces desde el año 2009, vamos a poner que empezó danza urbana en general, y ahora yo creo que está como naciendo, porque nosotros tenemos un montón de alumnos que están muy motivados, que viajan con nosotros, que van a eventos y tal, pero todavía el nivel está empezando a crecer ahora de la gente que empezó con nosotros hace cinco años y están empezando a formarse ya como grandes bailarines ahora.

I: ¿Veis más presencia de danzas urbanas en las calles o en las academias?

S: En Valladolid en la calle nada. Primero porque es una plaza difícil en cuanto a que el carácter es bastante seco, la gente suele ser un poco tradicional o conservadora, y nos ha costado a nosotros incluso que se nos aceptase como escuela, porque normalmente hay escuelas de danza en general, pero nosotros desde el principio fuimos escuela únicamente de danzas urbanas, y enseñamos cada danza por separado, que tampoco suele ser algo común en Castilla y León. Entonces mucho más en escuelas, y tampoco hay muchas escuelas que enseñen danza urbana, hay como otras dos o tres escuelas que enseñan danza urbana en general, pero como tal, danzas urbanas de forma especializada solo estamos nosotros.

I: ¿Qué estilos de danza urbana enseñáis en vuestra escuela?

S: Intentamos ofrecer todo lo que tiene que ver con danza urbana o con precedentes históricos que creemos que tienen influencia directa o indirecta. Entonces enseñamos *locking*, *poping*, *breaking*, *house*, *Hip Hop*, *waacking*, *dancehall*, y a parte enseñamos claqué, danza contemporánea, danza africana y este año vamos a meter *lindy hop*, porque, aunque no es danza urbana como tal, sí que tiene un poco relación, un precedente a ello. Y luego metemos algunas otras disciplinas más de acondicionamiento físico, como pueden ser fitness o elasticidad, como complemento para bailarines.

I: ¿Qué estilo es el que más porcentaje de alumnado tenéis?

S: En este momento *dancehall*, porque está bastante de moda, yo creo que entre el tipo de música que viene y demás ahora es un estilo que está bastante en auge y es el que, sobre todo, más que porcentaje de alumnos, porque hay muchas clases que tenemos llenas igual, pero el que más lista de espera suele tener, porque tenemos un máximo de 20 alumnos por clase y luego se meten en lista de espera. Y luego el siguiente sería *Hip Hop* que, aunque tenemos muchos más grupos, pero también es el que tiene más demanda.

I: Cuando van a tu escuela, ¿te piden *dancehall*, *twerking* o *reggaeton*?

S: Cuando vienen a la escuela piden *dancehall*, cuando empiezan *dancehall* piden *twerking*, de primeras. Luego sí que es verdad que tenemos una profesora de *dancehall* que profundiza bastante en historia y cultura jamaicana y demás, y a partir de ahí es como que ya entienden de dónde viene *twerking*, de dónde viene *dancehall*, y se quedan al final con lo que profundizan, más que con solo lo comercial. Pero sí que es verdad que hay mucha gente que viene, sobre todo chavalinas entre 14 y 17 años, que lo que quieren es hacer *twerking*, pero a lo mejor porque lo han visto en videos y les llama la atención, y quieren verse guapas y ya está.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

S: Nosotros, hablo por todos los socios y los profes, no somos partidarios de la coreografía como un fin, sino como un medio, entonces principalmente nuestras clases se basan en la improvisación. Damos pasos básicos, damos base de control corporal, damos ritmo, musicalidad, para que la gente sepa que está bailando sobre música y le debe un respeto. Entonces lo basamos sobre todo en ejercicios para que cojan musicalidad y también creatividad, porque creemos que es algo súper importante que un bailarín, tenga el nivel que tenga, o tenga la técnica que tenga, al final la esencia es la de crear cosas nuevas y aprender a usar su cuerpo de una manera determinada, y cada cuerpo funciona de una manera. Entonces les enseñamos muchos ejercicios y juegos de crear movimientos, de un poco actuar en el ambiente o en espacio y demás.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad?

S: Sí. Depende de en qué momento, de qué tipo de baile o de qué contexto, pero a mí me gusta contar cosas cuando estoy bailando, independientemente de que sea una salida mía de *freestyle* o que sea una actuación o que sea un espectáculo creado. Nosotros por ejemplo hacemos espectáculos de danza teatro y de un tiempo para acá hemos ido dotando

a los *shows* un poco más de un carácter con crítica social o medioambiental y a través de la danza urbana poder contar cosas que pasan en el mundo. Mi opinión es que la cultura urbana surgió en un momento en que la juventud quería expresarse de una forma diferente y hacer un poco de crítica a lo que estaba pasando en ese contexto social. Me parece que es algo que le debemos también a la cultura, el poder contar cosas, que no sea simplemente bailar por bailar, sino también dejar un poso, un mensaje en la sociedad, y yo creo que es muy importante.

I: ¿La crisis y el momento económico y social actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena?

S: Forma parte en cuanto a que, en nuestro caso que tenemos una escuela y además acabamos de abrir una nueva, con su correspondiente crédito del banco y demás, pues al final sí que te influye porque te ves directamente conviviendo con esa situación. Pero en nuestro caso yo creo que no ha sido algo relevante, porque en 2010 abrimos la escuela, en 2009 el grupo y en plena crisis es verdad que empezamos con pocos alumnos, nosotros teníamos nuestro trabajo aparte, pero ha ido creciendo de una forma bastante exponencial y ahora no podemos decir que tengamos una crisis precisamente, porque tenemos una gran cantidad de alumnos.

I: ¿Habéis visto que a pesar de la crisis la gente sigue bailando en vuestras escuelas?

S: Sí, por supuesto, de hecho, en nuestro caso es un poco especial, porque al no tener demasiada competencia es verdad que el producto es muy exclusivo, y el que quiere hacer esto va a acudir a nosotros casi seguro. En ese sentido tenemos suerte. Pero también es verdad que a la hora de dar un producto que no hay y que la gente quiere consumir, yo creo que la gente piensa si me gusta y estoy a gusto, me lo gasto en esto en vez de gastármelo en otras cosas. Además, también intentamos hacer un ecosistema en el que los chavales no tengan que estar pagando siempre clases y ya está, sino que también ofrecemos entrenamientos gratuitos, ofrecemos actividades a lo largo de todo el año, para que vean que lo que hacen también les sirve para más cosas, las hacemos fuera de la escuela, dentro de la escuela, para que se vea también un poquito de movimiento.

I: ¿Qué visibilidad dais a las danzas que trabajáis en vuestra escuela, acudís a teatros, vais a ferias?

S: Principalmente nuestra proyección son los espectáculos que hacemos, que principalmente son a nivel local, aunque también vamos un poco a nivel de Castilla y León y tal, y en esos espectáculos es cuando sobre todo se interesa un montón de gente. Por ejemplo en las fiestas de Valladolid en septiembre, siempre presentamos una pieza

que la presentamos en esa fecha, aunque luego la repitamos o no en otras plazas, y en esa pieza coreográfica que es de danza teatro, lo que hacemos es hacerlo con la compañía, pero además incluimos algunos alumnos, entonces en este sentido, como es en el nombre de la escuela y no de la compañía, pues también hay otras muchas personas que viéndolo se interesan mucho por qué hacen esos chavales para hacer un *show* de esas características. Esa es nuestra principal fuente. Pero también hacemos eventos más o menos pequeños, y luego tenemos faro urbano que es un evento muy grande que organizamos con el Ayuntamiento que se hace en varios puntos de la ciudad, y eso es un gran escaparate, ya no solo para la escuela, sino para la danza urbana en general porque viene gente de todo el país.

I: ¿Pertenece a alguna *crew*?

S: Sí, Fresas con nata. Surge en el año 2009, nos juntamos un grupo de *bboys* con las que eran mis alumnas de otra escuela y yo, empezamos a entrenar, a practicar cosas juntos, porque ellos querían ver otra parte de las danzas urbanas, a mí me gustaba el *breaking* también y tal y fueron por cosas comunes y fuimos pues eso, lo que te he contado antes, evolucionando viajando, viendo que a lo mejor estábamos un poco en el mito de la caverna, porque creíamos que a lo mejor había muchas cosas y en verdad no conocíamos demasiado, y luego ya formamos la escuela y con la escuela pues empezamos a viajar a otros eventos más internacionales y demás. Nuestra *crew* es mixta, también hay una *sub crew* que es Rock machine, que es la parte de *breaking* solo, y es multidisciplinar, hay gente que hace de todo, hay gente que solo hace un estilo. Yo intento hacer *breaking*, pero a poco nivel, lo practico cuando no me apetece mucho bailar, me pongo a practicar cosas más acrobáticas, me centro más en *top rocks*, porque lo hago como una forma de desconexión de otros estilos, y también me impone bastante respeto, no me presentaría a muchas *battles* de *breaking*. La escuela se llama Fresas con nata también, lo que pasa es que la *crew* lo llamamos Fresas con nata *crew* o FCN *Crew* y la escuela es Fresas con nata School.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

S: *Fama* vi la primera temporada la vi entera, porque era la novedad y a mí me agradaba bastante en ese momento. La segunda ya no vi prácticamente nada, y aparte es que yo no tengo tele, entonces no he visto muchas más cosas porque tampoco me han suscitado demasiado interés. Me parece que *Fama* tuvo un punto positivo y bastante negativo a la vez, porque creo que le abrió al mundo una cosa nueva, pero creo que confundió bastante

a la gente, porque le dio nombres que no le correspondían, porque el *funky* no era *funky*, porque el comercial dance no sabían muy bien qué era, le dotaban de nombres que por supuesto eso es un programa de televisión, necesita tener su audiencia y sus historias, pero me parece que a la gente le confundió demasiado, y a nosotros nos ha arrastrado la palabra *funky* hasta ahora. Nosotros con los niños ofertamos una clase que se llama *funk styles*, que son estilos *funk*, en este caso *locking* y *popping*, y la gente ve la palabra *funk* y ya entiende automáticamente que va a ser *funky* y lo relaciona con el baile moderno, con el *funky* este de esa época. Entonces en ese punto es negativo, porque al final la gente viene con una información errónea, pero por otra parte ha hecho que la gente se interese por cosas. Entonces a lo mejor hay gente que viene, sabe lo que es y se queda porque le gusta más, o gente que viene y ve que no es lo que estaba buscando y se va.

I: ¿Qué opinas de la posibilidad de federar el *Hip Hop*?

S: No estoy muy informada al respecto de cómo se llevaría a cabo, pero así en frío yo no estoy de acuerdo, porque me parece que el *Hip Hop*, independientemente de que sea un baile o una actividad más o menos deportiva en cuanto a algunos estilos, me parece que es un movimiento cultural y creativo sobre todo, entonces un movimiento en el que tú te expresas y no es algo cuantificable, sino que es algo más subjetivo, no me parecería justo que se federase. Estaría muy bien, porque la gente que se dedica a ello de forma profesional, tanto la gente que compite como la gente que damos clase, tendríamos a lo mejor más respaldo, pero por otra parte creo que se perdería mogollón la esencia de todo esto, que es la de comunicar y compartir con otros bailarines, independientemente de su técnica, de su nivel, de su estética incluso. Entonces yo personalmente, si tuviese que dar un voto, seguramente sería que no, pero ya te digo, sin conocer la argumentación.

I: ¿Cuál es el proceso de selección del profesorado de tu centro?

S: Pues en este momento, además que es en el momento que estamos así de expansión, de momento nosotros hemos estado dando clase Juan, Carlos y yo, que somos los tres socios, y la chica de *dancehall*, Ruth, y a partir de ahora hemos empezado a meter algunos profesores nuevos, tanto para nuestro centro, como para clases extraescolares en centros educativos u otras academias. Y básicamente, más que el nivel, a nosotros nos interesa que sea gente que sepa enseñar, porque consideramos que puede haber muchos grandes bailarines que no sean grandes docentes, y para nosotros es súper importante que se enseñe en condiciones. Entonces primero damos seminarios docentes, porque bueno en este caso Carlos es maestro de Educación Física, tiene una base de pedagogía guay, y lo hemos podido aplicar a nuestro centro en concreto. Entonces damos seminarios a la gente

de nuestra compañía de danza, de los que sí están interesados en dar clases, y luego dependiendo del interés que tengan, de la experiencia que hayan tenido como bailarines, del tipo de estilos que controlan más, pues también vamos haciendo nosotros una selección interna de gente que consideramos que puede ir teniendo un poco de rodaje. Sí que es verdad que empezamos dándoles grupos que a lo mejor tienen menos responsabilidad, por ejemplo, el tema de las clases extraescolares que es algo un poco más ocioso, normalmente a los profes les sirve como una especie de prácticas para ir cogiendo rodaje, luego ya vienen al centro y dependiendo de esto pues les metemos grupos de infantil o grupos de adultos.

I: ¿Os habéis encontrado en Valladolid intrusión profesional de otros sectores que no tienen nada que ver con la danza urbana que dicen que están impartiendo danza urbana y luego no es así?

S: Sí y no, porque no hay mucha gente, pero sí que es verdad que hay a lo mejor ciertas personas, que por desconocimiento o desinformación, porque al final la información es libre ahora mismo, dan clases y las llaman *urban*, o clases de street o baile moderno, clases de *funky*, que al final la gente cree que es lo mismo que lo que hacemos nosotros, pero no es lo mismo, ellos lo saben y nosotros lo sabemos, es decir, no creo que el profesor mienta a la gente, pero sí que hay gente que no tiene muy claro lo que hace, en ese sentido. Yo sí lo llamaría intrusismo porque al final estás vendiendo un producto que ni siquiera tú sabes qué es lo que es.

I: ¿Tienes tatuajes?

S: Sí, yo tengo uno, dos, tres y uno que se me ha borrado con el tiempo, que me alegro un montón, y simbolizan cosas que tienen que ver con mi día a día, independientemente que sea de danza o no. Uno de ellos fue un lugar que me marcó mucho, otro de ellos tiene que ver con mi oficio real, que es el de ilustración, que como trabajo con las manos pintando pues quería hacerme algo relacionado, y el último sí que tiene que ver con la danza, porque en el momento que nosotros empezamos con el grupo y abrimos la escuela, fue como una forma para mí, metafóricamente fue como echar a volar y empezar un ciclo de vida nuevo.

I: ¿Te gusta mostrar tus tatuajes mientras bailas?

S: Me es indiferente, hay veces que sí, veces que no, para mí son marcas mías y puede la gente conocerlas o no.

I: ¿Podrías darme un titular de qué significa para ti tu danza urbana?

S: Para mí, dentro de cómo yo entreno, de cómo yo visualizo mis clases, o veo mis alumnos y tal, para mí es una forma, primero de conexión con uno mismo, porque a la hora de entrenar me sirve para conectar con lo que yo estoy pensando en ese momento, y segundo, es una comunicación, muy importante, para mí es comunicarse, tanto con uno como con el resto, y creo además que también es algo que cuesta bastante conseguir.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°78 (7 de agosto de 2017)

I: Hola, Buenos días. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

L: Mi nombre completo es Carlos Ballón y mi AKA es *Bboy Littos*.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

L: Yo empecé a bailar *breakdance* o *b-boying* en el año 2002 más o menos, hace unos 15 años. Desde ahí he tenido diversos grupos, hasta que más o menos a la altura del año 2009 nos juntamos con Sara, ella hacía otros estilos y estábamos intentando indagar un poco más en lo que era el *Hip Hop*, su cultura y todos los estilos característicos de ella. Y a partir de ahí empecé a practicar otros estilos de danza urbana. Me centré sobre todo en *locking*, *poping* y *Hip Hop* como un aporte extra, aunque luego intenté también tener una base de otros estilos. A partir de ahí ya sentí un poco lo que era mi camino y en donde he ido profundizando hasta ahora. Entonces hoy por hoy me considero *locker*, bailarín de *Hip Hop*, bailarín de *poping*, aunque siempre me ha costado un poco más y bueno *bboy* también.

I: Me parece curioso que incluyas el *Hip Hop dance* como parte, porque muchos de tu profesión solo reconocen el *breakdance* como danza del *Hip Hop*, entonces ¿cómo llegaste a esa reflexión?

L: Ante todo, yo estuve bailando *breakdance* durante bastantes años, solo *breakdance*, y en ese tiempo yo ya pude discernir un poco lo que era la mentalidad general de todo el colectivo, la comunidad y demás y siempre he visto una postura bastante dividida al respecto. Además, el tema de los programas de televisión también ayudó un poco a marcar más la diferenciación entre lo que era ser parte de la cultura y no serlo. Y se denostó en esa época bastante el practicar cualquier otro estilo que no fuera *breakdance*. Sin embargo, yo había ido a eventos que para mí eran importantes de la cultura, en lo que sí que se veían otros estilos y precisamente yo ahí ya entré en la reflexión de que intentar limitar todo a un solo estilo era falso. Entonces intenté indagar, investigar un poco al

respecto, intentar formarme y así fue como básicamente me abrí a otras opciones. Además también coincidió en que era una época en la que yo empecé a sentirme más limitado con el tema del *breaking* y me sentía bastante mal conmigo mismo en esa época, estaba limitado y con una evolución bastante pobre, y me di cuenta de que tenía un bloqueo mental a nivel psicológico, entonces no podía seguir por un camino en el que era como un muro, así que empecé a buscar otras opciones, y fue lo que me ayudó a abrir la mente, y que al mismo tiempo pudiera desbloquearme yo con el problema que tenía. Mi forma de percibir el *break* cambió precisamente por eso, por el tema de descubrir otros estilos y ver la relación que hay entre ellos.

I: Cuando estás diciendo que tuviste un bloqueo supongo que estarías en alguna crew, ¿tus compañeros o hermanos de crew tuvieron algo que ver con ese bloqueo? ¿Cómo decidiste hacer esa transición entre una crew y otra?

L: No cambié de *crew*, sí que es verdad que de los que eran mis compañeros, algunos se fueron desvinculando, porque fueron por su cuenta o porque cambiaron de *crew*, pero yo he seguido mi camino con al menos los que yo consideraba hermanos, como tú bien has dicho, y ellos siguieron más o menos el camino que yo seguía porque fuimos los que fundamos también la *crew* de Fresas con Nata. Lo único que a lo mejor ellos, aunque respetaban lo que hacía, ellos seguían haciendo solamente *breaking*.

I: ¿Pertenece entonces a dos crews, una mixta y otra más especializada en esencia pura del *breaking*?

L: No es exactamente otra *crew*, sino una *crew* dentro de una *crew*, es algo un poco extraño. Ese subgrupo sería la parte de Fresas con Nata que solamente se dedica al *breaking* y su nombre es Rock Machine. A veces intentamos participar en algún campeonato para hacernos ver, para compartir con otros, o para apoyar, pero en verdad aunque nos llamemos Rock Machine, yo para mí sigo sintiendo por dentro que somos Fresas con Nata porque yo a lo mejor participo con mis compañeros, pero no deja de estar todas las demás que practican otros estilos también respaldándonos, entonces nos siento a todos parte dentro de la misma burbuja que es un poco la de Fresas con Nata.

I: ¿Has pintado o pintas o rapeas o rapeabas?

L: No, realmente cuando empecé, empecé muy muy atraído por el tema *motriz*, de hecho, cuando empiezas te afecta mucho lo visual, entonces me interesa mucho la parte de los *Power moves* del *breaking* y luego fue con el tiempo que fui descubriendo un poco el resto de aspectos del baile y que fui cambiando un poco mi mentalidad al respecto. Lo que pasa es que claro, eso me llevó un poco, cuando profundizas tanto en una cosa, sí eres

capaz de apreciar el resto de aspectos, pero sí que es verdad que yo veía como toda mi dedicación centrada en el tema del baile. Nunca me he metido con el tema del *rap* o del *graffiti*, pero sí que reconozco que ahora que ya han pasado muchos años, es como que todo se va sentando mucho más y ahora esa curiosidad se va despertando a intentar buscar huecos en los que diga pues mira me gustaría indagar un poco también en este aspecto o probar a hacer una pieza o rimar. Pero todavía he de decir que a una escala por debajo incluso de lo que sería un hobby.

I: ¿Tu estilo personal en el Breaking se centra más en los *Power moves* o en *Top rocks*?

L: Yo soy una persona que me considero bastante explosivo en cuanto a movimientos y mi baile sí que es verdad que se centra mucho en la catarsis, en la explosividad y demás, pero también gracias al aporte que me dieron el resto de estilos busco mucho la musicalidad, el *groove*, cosas que a lo mejor veo que hay carencias en otros bailarines, pues yo busco profundizar por ahí. Entonces hay una parte de mí que es puro *top rock* en parte, pero siempre me gusta sorprender con algo que aderece mi baile y utilizo esos *Power moves* que también tengo. Quizás me venga eso por el tema de qué fue mi base cuando empecé, y luego qué fue lo que me como una segunda fase en mi *breaking*, entonces tengo esas dos ramas.

I: ¿En Valladolid se ve o se ha visto el *up rocking*?

L: No. He de decir que se conoce, pero no se ha practicado. Sí que hemos tenido por ejemplo actividades o eventos en los que hemos traído a gente que sí ha sido más experimentada en el mundillo, pero ni siquiera se ha llegado a hacer un *workshop* específico de *up rocking*. Sí lo conocemos, pero sí que es verdad que conocemos de su existencia, pero hay poca gente en España realmente que lo esté practicando, entonces es algo que da un poco de miedo meterse por no saber muy bien el cómo. Yo la verdad es que sí que es algo que me gustaría poder tener la oportunidad de que alguien nos diera algo de formación al respecto, porque yo creo que es una parte de la historia del *breaking* precisamente y es algo en lo que nos gustaría poder profundizar. En Valladolid hubo un chico que sí que tenía algo más de curiosidad, pero se fue a la ciudad y no se ha llegado a indagar más.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o debe de centrarse más en la improvisación?

L: La danza urbana para mi viene de una cultura, que es la cultura *Hip Hop*, entonces cuando comienza esto comienza como un movimiento social y cultural en el que la gente

se expresaba y desarrollaba su forma de ser, su personalidad de diferentes maneras. Para mí eso lleva muy implícitos aspectos como la interacción, la creatividad, y para mí la manera más pura de expresarlo es a través de la improvisación. La coreografía, como dijo Sara también, para mí es un instrumento, no es un fin, y creo que es un canal interesante para que gente que lo desconozca pueda verlo de una manera rápida y visual, pero me parece que a veces puede llevar al error de hacer creer que todo en lo que consiste la danza urbana es ese montaje coreográfico. A veces creo que da pie a promover determinados principios o valores un poco más superficiales y yo personalmente no creo demasiado en ello. Me gusta como instrumento porque sí que ayuda a la gente a aprender o a interiorizar determinados aspectos de la danza, pero me gusta recalcar mucho el valor de compartir, de bailar en corros, de improvisar, de tener una introspección más profunda, más interna, incluso bailar solo, creo que es importante. Pero yo creo que precisamente si participas de un baile que viene de una cultura hay que desarrollarlo como se hizo en su génesis, que es a través de la interacción entre las personas, y con su valor social, de improvisación y demás.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad?

L: Creo que puede llegar a serlo, pero no necesariamente. Creo que la danza urbana es un medio de expresión, es un medio también de conocerse uno mismo, y creo que puede ser un canal de reivindicación también, porque bailar no deja de ser una comunicación entre personas utilizando un lenguaje, que es el no verbal, entonces muchas veces tiene más potencia algo cuando lo decimos de una manera que no es la habitual, que no es la verbal, y creo que sí puede servir para tal fin. Pero no necesariamente. Conozco bailarines muy buenos que no creo que reivindiquen nada, pero sí están diciendo una parte importante de sí mismos, que es “yo soy distinto al resto y estoy aquí”, creo que eso también es algo importante y no necesariamente tiene que ver con la reivindicación. Yo personalmente no reivindico nada, lo único que reivindico es, quizá, si se puede decir así, es el amor por la cultura y hacer ver que lo que hacemos no es una mera práctica motriz, sino que hay una cultura detrás que hay que conocer, que mucha gente desconoce y que es algo que es bastante global y que tiene un valor, sobre todo eso.

I: La crisis y el momento económico y social que tenemos en España ahora mismo, ¿forma parte de lo que haces?

L: Forma parte en tanto que todos lo hemos padecido de alguna manera y quieras que no, cuando te relacionas con personas, lo vives, lo vives en tanto que te relaciones con gente

que te habla de sus problemas, o gente que incluso a lo mejor necesita expresar sus problemas. Pero también creo que precisamente nosotros que hemos nacido como compañía y como negocio, por decirlo de alguna manera, hemos nacido en el 2009, no hemos pasado de un momento bueno a un momento malo, sino que hemos, nuestra propia génesis se ha producido ya en el meollo de lo que fue esa crisis. Entonces realmente nuestra perspectiva solo puede ser positiva porque hemos partido de una situación bastante mala y desesperanzada y casi de supervivencia, a un punto que solo ha ido a mejor, entonces en verdad nosotros desde nuestra perspectiva, no hemos percibido tanto las consecuencias negativas, sino simplemente hemos aprendido a convertir las debilidades en virtudes y a tirar para adelante.

I: ¿Conocéis casos de exclusión social que a través de la danza urbana hayan podido salir adelante?

L: Directamente no, pero sí me parece que la danza urbana puede ser un medio para salir de determinadas situaciones que pueden ser bastante negativas. De hecho, sí que hemos hecho algún taller, alguna actividad con colectivos de exclusión social y sí que creemos que es un hobby que no requiere de medios prácticamente y que sin embargo enriquece mucho. Entonces sí que creemos que para mucha gente que a lo mejor no tiene muchos medios en su vida o que está pasando situaciones difíciles, les puede ayudar a salir adelante, a nivel emocional, a nivel social también, y a nivel cultural, que al final la cultura es una forma de salir adelante también.

I: ¿Para ti la danza urbana es un *hobby*?

L: Para mí no, yo creo que empezó como *hobby*, pero es una forma de vida, en tanto que para mí es mi burbuja personal en la que yo me desarrollo, en la que me siento comprendido por la gente que practica lo mismo que yo, y aparte es mi medio profesional actualmente, entonces combino esas dos cuestiones.

I: ¿Desde tu perspectiva de profesor de educación física, contemplas la posibilidad de que algún día se incluya la danza urbana en los colegios como una asignatura más o como parte fundamental de la educación física?

L: Yo creo que, habiendo estudiado el tema de la educación física bastante, e intentando buscar la relación entre las metodologías que se utilizan en educación y las que se utilizan en baile, yo he visto que hay muchas conexiones y hay puntos de unión que son interesantes. También creo que la danza urbana puede servir como canal para trabajar muchos de los contenidos objetivos de la educación física y creo que tiene cabida perfectamente dentro del sistema educativo si te dan los medios para llevarlo a cabo, yo

por ejemplo sí que he impartido cursos en el CEFIRE, que es el centro de formación del profesorado, y he tenido una experiencia bastante positiva en tanto a que realmente creo que se podría llevar al aula, y de hecho la experiencia fue positiva en tanto que vi que los profesores también estaban dispuestos a aprender o de intentar acercarse a esto, por lo motivador que puede resultar para jóvenes de hoy día, como por el tema de que puede ser un instrumento interesante e innovador de cara a nivel metodológico y a nivel de trabajar los contenidos.

I: ¿Qué estilos urbanos propondrías para trabajar en primaria?

L: Yo la verdad es que creo que los niños funcionan muy bien por ejemplo con los *funk styles* con *locking* especialmente, porque suele resultar muy divertido y con chavales de primaria yo he visto que la música es motivadora, creo que el movimiento es motivador también. Con el *popping*, sin embargo, creo que les motiva por lo visual, pero requiere un control corporal que muchas veces no están preparados para hacerlo y puede frustrar, entonces el *popping* lo recomendaría menos. Creo que el *Hip Hop* funciona muy bien, porque los niños de primaria tienen casi el movimiento natural del baile *Hip Hop* que se basa en el *dance*, y el *dance* es una especie de bote rítmico, y los niños lo tienen de forma innata, entonces esa reproducción rítmica la sacan muy bien. El tema de los *party steps*, que también es otra parte importante del *Hip Hop* también lo desarrollan de manera bastante rápida, porque no tiene una complicación técnica muy grande, y lo suelen disfrutar relativamente rápido, entonces yo el *Hip Hop* sí que lo recomendaría también. Recomendaría también el *breaking*, lo único que a lo mejor limitaría lo que es la ejecución técnica en determinados aspectos, porque sino se convierte mucho en gimnasia. Pero el *breaking* me parece muy motivador para los chavales y muy amplio de desarrollar. Y estilos como *waacking* también lo recomendaría ampliamente, por el mismo motivo que el *locking*. *Dancehall* lo trataría con más cuidado, y *house* también me parece un poco complejo, e incluso la música me parece que, a un nivel inicial, esto es una opinión personal, creo que a lo mejor conecta un poco menos con los niños. Pero bueno creo que otras personas pueden tener otras experiencias en las que hayan conseguido esta conexión y a lo mejor me equivoco. Pero desde mi punto de vista, a través del *locking*, el *Hip Hop* y el *breaking* yo creo que se puede llegar muy bien con los niños.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

L: Veo una pequeña parte positiva, en tanto que visibilizan lo que tienen que ver con lo que hacemos, porque muchas veces si no fuese por este tipo de medios hay mucha gente

que ni llegaría a conocerlo. Yo me he encontrado a encontrar a niños en clase que el primer día les hablo de referentes como Michael Jackson, algo súper mediático, súper global y que se supone que es internacionalmente conocido por casi todo el mundo, y te encuentras con niños que hoy por hoy no lo conocen porque han nacido incluso más tarde de que haya muerto. Entonces creo que a veces es necesario que los medios de comunicación lo visibilicen, el problema es la manera en que se visibiliza. Cuando lo ves en *Got Talent* por ejemplo, se ve un popurrí de cosas, entonces eso provoca que se le llame de cualquier manera, o se le ponga un nombre y eso englobe muchas cosas y que al final genere más confusión más que un beneficio real. Pero yo creo que a veces hay que centrarse un poco en lo positivo, y los aspectos negativos tenemos que ser los responsables de las academias los que seamos capaces de limarlos y de educar a la gente que llega para limpiar esas confusiones que hayan podido traer de casa por el tema de los medios de comunicación.

I: ¿Para ti Michael Jackson qué estilo urbano baila?

L: Pues es difícil de decir, porque mucha gente asocia lo que hacía Michael Jackson con el *popping*, por determinados movimientos que él hacía, pero yo creo que Michael Jackson bailaba como Michael Jackson, y ya está. Sí que tenía yo creo bastante formación en cosas como *jazz* yo diría, o tenía estilos que recordaban más a disciplinas más de estudio, por la limpieza de las líneas al bailar, las coreografías. Pero sí que es verdad que tenía algunos movimientos que, o fueron urbanos o inspiraron a bailarines urbanos. Pero para mí sería muy difícil encasillar lo que hacía Michael Jackson dentro de unos estilos, podías ver cosas que recordaban a *locking*, cosas que recordaban a *popping*, pero al final Michael Jackson era bastante único.

I: ¿Tienes tatuajes?

L: No tengo ninguno, aunque sí que me he planteado hacerme alguno precisamente por el tema del cambio radical que se ha producido en mi vida al dedicarme profesionalmente de lleno a esto. De hecho, este curso que ha pasado, es cuando hemos dado de alta nuestra empresa y cuando hemos desarrollado nuestro proyecto en una escuela nueva, y es cuando he visto que mi vida realmente ha cambiado y para mí ha sido un cambio suficientemente importante como para plantearme hacer una marca en mi cuerpo que refleje ese cambio en mi vida, y estoy pendiente todavía de mirar qué me hago y cómo lo hago, pero sí que tengo intención de hacerme algo.

I: ¿Podrías darme un titular de qué significa para ti tu danza urbana?

L: Para mí la danza urbana significa por un lado mi burbuja interior y el lugar donde yo me desarrollo y tengo mi introspección y soy yo mismo. Y a parte la danza urbana para

mí es un canal de expresión dentro de una cultura, de un movimiento cultural, que es el *Hip Hop*, y es la manera de sentirme vinculado o sentir esa pertenencia al grupo de lo que es la comunidad *Hip Hop*.

I: Me has comentado que has estado en diversas crews, ¿practicabais en la calle o en escuelas?

L: Yo empecé solo, totalmente solo, me compré un hule de 2x2 y me bajaba al parque de abajo. Luego cuando empecé a conocer gente hacía lo mismo, pero a lo mejor sí que íbamos a determinados puntos de la ciudad, donde había suelos decentes para poder hacer *break*. Y ahí fue cuando tuve mi primer grupo, íbamos todos juntos a un espacio en la calle. Con el tiempo fuimos consiguiendo, a través de centros cívicos, conseguimos salas. En Valladolid en invierno hace mucho frío, entonces cuando te ves que dejas de sentir las manos cuando las apoyas en el suelo, o que tienes una lesión por quedarte muy frío, valoras mucho el tema de ir a una sala. Hay cosas que realmente se valoran, entonces tener una sala, electricidad, buena temperatura y buen suelo lo apreciamos mucho en ese momento. Luego con los años lo que fuimos haciendo fue buscar un local propio, y ahí fue donde empezamos a entrenar y a bailar, básicamente.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°79 (7 de agosto de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

P: Mi nombre completo es Pablo Martínez Payá y mi AKA es Paxi.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

P: Estoy ahora mismo trabajando de profesor de baile y también estoy estudiando diseño de aplicaciones móviles, así que estoy más o menos trabajando en esas dos cosas. Estoy en una crew que se llama Men of Steal, somos los que dentro de la comunidad de *popping* de España nos centramos en efectos visuales, temas de *Animation*, etc. Para mí es muy importante porque es como un canal por el que sé que puedo confiar con mis compañeros, puedo enviar información, tengo una respuesta siempre, es más que nada el tema de compartir información.

I: ¿Te consideras parte de la cultura *Hip Hop*?

P: Sí y no a la vez. Me considero que estoy dentro de una comunidad de bailarines, dentro de España y dentro de Alicante, pero no de tema de *Hip Hop* es que es un poco relativo, qué es *Hip Hop*, qué no es *Hip Hop*, pero en parte sí, en parte no, en ciertos aspectos sí y

hay algunos que no. Antes tuve mi época de pintar, pero ya no. Ahora estoy con el tema del *Dj*, eso sí.

I: ¿Cómo conociste esta cultura?

P: Fue curioso, porque yo siempre en la tele había visto cosas de la MTV, de crews que siempre estaban haciendo sus coreos de *popping*, *Hip Hop* y eso, y siempre tenía algo dentro de mí que me decía que quería aprender eso. Entonces un día en casa me propuse buscar algo, y encontré la escuela In Situ, y ya hasta el día de hoy básicamente.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana?

P: En Alicante, la percibo muy diferente al resto de ciudades, lo veo como un apartado a lo mejor más artístico, el tema es que para mí se diferencia mucho cada ciudad. Por ejemplo, Castellón sé que hay algunos *bboys* pero nunca he tenido contacto con ellos. En la Comunidad Valenciana diría que Alicante y Valencia es lo que más conozco.

I: ¿En tu ciudad es normal ver a gente bailando en la calle o la danza urbana se concentra más en las escuelas?

P: Por lo general más en las escuelas, bajo mi opinión. Es cierto que sí que a veces, por lo general quedamos los *poppers*, gente de *Hip Hop* o algunos de *break* para entrenar en la calle, pero por lo general, lo que he visto más común es en las escuelas.

I: ¿Qué músicas utilizas en tu danza urbana?

P: Es buena pregunta, porque por lo general como que a cada baile se le asocia un género musical, por ejemplo, al *break* se le asocia un ritmo rápido, o al *popping* se le asocia el *funk*, etc. Pero para mí es muy importante tener libertad musical siempre, así que, de hecho, lo último con lo que bailo es con lo que se supone que suele bailar, así que para mí es siempre tener libertad musical. Se supone que el funk es lo que más se asocia, pero yo *experimental*, *house*, lo que sea.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

P: Para mí es importante las dos partes, pero sé de gente que lleva toda la vida haciendo coreografías, pero llegas a un punto en que ya tu cuerpo te pide crear, y para crear necesitas el aspecto de *freestyle*.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad?

P: No, para mí es algo mío personal. A lo mejor lo que yo intento expresar puede inspirar a otra gente para hacer otras cosas. A lo mejor sí que reivindico algo, por ejemplo, a lo mejor el sistema de vida occidental, el tema de ir a la universidad, encontrar trabajo,

casarte, hijos, todo eso que siempre hemos seguido, a lo mejor mi baile sí que requiere por qué no puedo hacer lo que yo quiera, romper esas reglas, sí que reivindica algo.

I: ¿La crisis y el momento económico y social actual de España forma parte de lo que haces o es para ti ajena?

P: Yo personalmente no la he notado como un cambio en mi vida de cero a cien, a lo mejor algunos matices de mi vida sí que han cambiado, que se relacionan con el baile, pero por lo general yo no he notado mucho cambio.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

P: No estoy muy a favor de esos programas, porque la realidad que ves no es una realidad como algo que puedes ver día a día, para mí es algo bastante manipulado, realmente no se percibe lo que es. De hecho, por culpa de muchos programas como esos siempre hemos tenido la controversia con qué es esto, qué no es esto.

I: ¿Bailas otros estilos a parte del *popping*?

P: Si, a parte del *popping* también bailo *locking*. Empecé con *popping*, luego tuve una época más de *locking*, luego volví a *popping*, luego hace nada estuve en *locking* y ahora he vuelto a *popping*. Para mí es el juego de ir cambiando.

I: ¿Qué opinas de la posibilidad de federar el *Hip Hop*?

P: Lo veo en parte bien y en parte mal. En parte mal porque se supone que no debería ser así, porque el tema de juzgar algo subjetivo de por sí, no es algo que puedas juzgar de forma objetiva. Por ejemplo, ¿cómo juzgas *break*? ¿el que haga tres molinos más rápido es el que gana? Eso es algo que no he llegado a entender todavía. Pero en parte lo veo bien, por el aspecto de que se puede dar más a conocer y puede ser una plataforma para que el resto del mundo pueda decir oye estamos aquí.

I: ¿Tienes tatuajes?

P: No, no tengo tatuajes.

I: ¿Podrías darme un titular de qué significa para ti tu danza urbana?

P: Libertad.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°80 (20 de noviembre de 2017)

I: Hola, Buenas tardes. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

E: Mi nombre es Edgar Pérez Souto, pero cuando bailo mi nombre artístico es Edy Pérez.

I: Háblame de ti y de lo que haces.

Éramos ocho personas las que empezamos y el primer mes todos se rajaron y seguí yo porque había algo que me gustaba. Eran clases de baile moderno. Seguí en la escuela un tiempo y al año empecé a hacer bailes de salón y luego empecé a hacer Hip Hop, bueno un poco danza urbana, que hacíamos *Hip Hop*, *locking*, un poco *foundation* de cada estilo. Fue en 2011 cuando me voy a Londres a hacer clases y descubrí el *waacking*. Yo bailaba justo en la época de *Fama*, entonces conocía el *funky*, me gustaba mucho, pero no entendía muchas cosas, porque buscaba cosas en internet sobre la historia que el *Hip Hop* sabía que tenía, o el *locking*, pero no encontraba nada, y pasos básicos y tampoco encontraba nada. Entonces empecé a encontrar como que fuera de España no existía este nombre y cuando conocí el *waacking* había pasos que me resultaban familiares del *funky*, entonces ahí fue un choque en mi cabeza, era como “uy, ¿qué está pasando? aquí hay algo que falla o algo que a mí se me escapa”. Entonces vuelvo a España, empecé a investigar y conocí a dos amigas y a un amigo, hicimos como un grupillo, el chico bailaba *popping* y las dos chicas bailaban *Hip Hop*. Entonces empezamos como a investigar todo lo que es el mundo del *freestyle*, cómo bailaban en el origen, todas las *foundation* de los estilos y con ellos empezamos a viajar y empecé a interesarme mucho más por el *waacking*. Al entender cosas del *popping* me ayudaron a entender cosas del *waacking*, empecé a encontrar cada vez más información, porque en internet casi no había nada y poco a poco fue apareciendo y un poco eso fue mi trayectoria en el *waacking*. Después, siempre fue autodidacta, lo que he hecho fue intentar aplicar otros conceptos de otras danzas. Por ejemplo, para conocer mi cuerpo utilizaba técnicas de *popping*, para tener un *groove* diferente pues hacía clases de *Hip Hop*. Entonces intentar llevar al *waacking*, porque el *waacking* es un estilo que está muy limitado, pero que te permite atraer lo que quieras de otros estilos, entonces tenía que hacer clases de otros estilos para enriquecer mi estilo en el *waacking*. Y a la vez para trabajar la técnica iba a workshops o clases, viajaba fuera de España para estar en contacto con otros bailarines y aprender. Este fue un poco mi recorrido.

I: ¿Cómo es que ahora estás en Madrid?

E: Sí, ahora estoy en Madrid. Yo estaba en Galicia, empecé a dar clases en el 2014, tenía un grupillo con tres chicas que querían aprender *waacking*, que les gustaba. Empecé a

hacer mucha promo, a actuar en muchos sitios, galas benéficas, y empezó la gente a interesarse mucho más y me puse en contacto en el 2015 con más escuelas y ya tenía 3 clases. En 2016 tenía ya 6 clases con bastantes alumnos. Y cuando ya en Galicia todo el mundo conocía el *waacking*, porque eso siempre fue muy efectivo, en plan das a conocer en España la información que yo recopilaba de viajar fuera, de investigar por mi cuenta, de las conclusiones que yo sacaba, intentar aportar todo lo que yo había hecho, darlo a conocer en Galicia porque es donde estaba. Y cuando ya una vez todo el mundo sabía lo que era el *waacking* y ya no había dudas y todo estaba claro, pues dije “creo que aquí ya no hago nada”. Y justo ese verano traje a Sonia Shoulshine, que es de París, que conoció el *waacking* en el 96, es una persona de referencia aquí en Europa, y me dijo “deja de mirar por la ciudad y vete ya a vivir tu vida como bailarín”, entonces dije que era hora de crecer y me fui a Nueva York un mes y allí en Nueva York decidí que me quería quedar en Madrid un tiempo. Y esto fue el año pasado en octubre me vine a Madrid, y aquí sigo.

I: ¿Te dedicas exclusivamente al mundo de la danza?

E: Ahora mismo sí. Yo llegué a Madrid y el primer trabajo que encontré fue de enfermero, porque yo soy enfermero. Y en agosto llevaba trabajando ya nueve meses y no podía más, porque no tenía tiempo, porque es un trabajo que tiene su jornada de ocho horas o de siete, casi todos los días, libras un fin de semana al mes, entonces yo quería viajar y no podía, y en agosto tomé la decisión de bueno pues, aquí en Madrid tampoco hay clases de *waacking* regulares todas las semanas, hay gente que va a *waacking* pero va muy de vez en cuando, que tiene conocimientos buenos pero no están centrados en este estilo, están como abarcando otros. Entonces dije que era hora de empezar y he empezado este año, lo que es este curso, que empieza en septiembre y cada mes más gente se va añadiendo. El primer mes empecé con una clase, ahora estoy dando cuatro, y cada vez vienen más alumnos, entonces es seguir otra vez, como ya tengo la experiencia de lo que hice en Galicia, pues retomar otra vez todo eso de actuar donde pueda, estar en la estela para que la gente me pueda ver y así se interese.

I: ¿Entonces eres de los pioneros en bailar *waacking* en España?

E: Sí, cuando yo empecé a bailar *waacking* bailaba *waacking* un chico de Barcelona, que ya no está en la escena del *waacking*, no se le ve ya, pero en su momento sí que se le veía bastante, se llamaba Albert Le Waack, ahora está más centrado en *vogue* o en *shows* en discotecas, yo al menos ya no le veo tanto. Y Silvi Mannequeen, que está en Madrid y que ahora está más enfocada en el *vogue*. Era la gente que conocía, era la gente que estábamos, no encontré a nadie más.

I: ¿Cuándo empezaste a promover el *waacking* en Galicia, lo enseñabas en academias o también quedabais en la calle para practicarlo?

E: Yo entrenaba en la estación de autobuses en Vigo. Ahí llevaban como veinte años entrenando generaciones de *bboys* y *bgirls*. Cuando conocí a estas dos chicas que bailan *Hip Hop* y al chico que baila *popping* empezamos a ir allí a entrenar de vez en cuando, o nos íbamos a la escuela en la que tomábamos clases porque nos dejaban la sala para entrenar, y venían más alumnos y entrenábamos todos juntos allí. A veces íbamos a la estación de buses y otras veces íbamos a la escuela. Cuando quieres entrenar algo más en concreto o de técnica o algo así, que necesitas un espejo para verte la estética pues nos íbamos a la escuela, y si solo querías bailar para pasarlo bien o estar con más gente pues te ibas a la estación.

I: ¿Cómo está el tema del *waacking* en Madrid?

E: Es algo que está un poco desconocido todavía, es decir, la gente lo conoce, pero no sabe a lo que se puede llegar con él. Es decir, lo conocen de verlo, pero no de bailarlo. Poco a poco se va añadiendo más gente, que esa es la idea, darlo a conocer a todo el mundo. Sí que es cierto que bastante gente lo conoce, pero conoce una parte, que serían los brazos, que son muy característicos, pero no solo es eso, hay muchas más cosas, y eso es lo que estoy intentando aportar ahora aquí.

I: ¿Cuáles son los orígenes del *waacking*?

E: El *waacking* nace en Los Ángeles, en las discotecas de ambiente homosexual alrededor de los 70, aunque un estilo nunca nace en el año que se le dice, sino que ya viene con una trayectoria, desarrollándose de antes. Hay un elemento del *waacking*, que es el *posing*, que es como de hacer poses, que ya viene de los años 20, pero tiene similitud con el Vogue, lo que pasa que ambos se desarrollaron de formas diferentes, pero tienen eso en común, que ya vienen de los años 20, de los salones, de las fiestas. Pero bueno si lo situamos en una fecha pues sería en los años 70, cuando aparece la música disco y en las discotecas de Los Ángeles, aunque no todos eran homosexuales los que bailaban este estilo, de hecho, el que era cabecilla del grupo más significativo era heterosexual y varios de ellos también, y era un poco el que motivaba a todos a seguir con este estilo. Y se dio a conocer ya mundialmente, ahora mundialmente es muy fácil, en aquella época era mucho más complicado porque no había muchos medios, pero actuaron con Diana Ross en su concierto y ahí fue como que se hicieron más conocidos.

I: ¿Entonces también tiene un trasfondo como el vogue de reivindicación de libertad sexual?

E: Sí, en el sentido de la represión que tenían día a día, casi todos eran bailarines de *jazz* o de *ballet*, o gimnastas, y cuando iban a la discoteca no podían realizar esos movimientos por espacio o porque no era el lugar, porque las chicas iban con vestidos de lentejuelas, tacones y los chicos iban con *smoking*, con americana, iban bien vestidos porque van a una discoteca, a una fiesta, y pues el vestido o la americana no te permitía hacer los movimientos que ellos hacían, entonces para liberarse un poco del día a día, empezaron a crear una forma de movimiento en la que representaban películas de Hollywood o fotografías que les gustaban, se metían un poco en la piel del personaje famoso, por ejemplo José Greco, Greta Garbo, todo lo que tuviera así una opción. El *vogue* es por ejemplo más estático, más de la foto, y el *waacking* te estaba contando la historia, un desarrollo en el guión por así decirlo, más película. Entonces lo que hacían era desplazarse mucho por el espacio, ir contando una historia con su cuerpo, expresar mucho, y realmente los brazos fue algo que se fue añadiendo poco a poco. Los brazos es algo que tiene mucha expresión, entonces ellos los utilizaban mucho, pero no había una técnica clara y depurada como se explica ahora. Eso fue desarrollado por algunos americanos que fueron a dar clase a Japón, y al ver su limpieza y su rigor en los entrenamientos, sacaron una técnica muy clara y muy limpia, entonces empezó como a coger dependencia el *waacking* de unos brazos muy trabajados, en los que un brazo se disocia del otro y uno está marcando un ritmo, y el otro marca otro, a diferentes velocidades. Pero antes no, antes bailaban con muchísima energía y bastante rápido. Ahora se juega mucho con las energías, cambiar, más lento, más rápido, una técnica más depurada de brazos, pero en su origen lo importante era la expresión corporal, lo que tú estabas contando, la historia, con tu cara, con tu cuerpo y con tus manos.

I: ¿Hay alguna diferencia en cuanto al sexo, es decir, los hombres y las mujeres pueden bailar *waacking* de la misma forma o cada uno de ellos tiene una forma definida de expresarla?

E: Chicas yo no conozco ninguna que baile como un hombre, suelen ser bastante femeninas en su medida, algunas muy femeninas, otras menos femeninas y les gusta ser más rudas, porque a lo mejor sus orígenes en el baile han sido el *Hip Hop*, entonces no es la misma esencia que una que viene de bailar *ballet*. Pero siempre marcan la feminidad. En cambio los chicos, hay chicos que sacan su lado más femenino para bailar *waacking*, en cambio otros mantienen un lado más masculino, aunque sí que cogen esa elegancia, o

la sutileza o la suavidad que tienen las mujeres, entonces como que queda una mezcla entre la masculinidad en la postura corporal a la hora de bailar, movimientos un poco más rudos, pero no tanto como si los quisieras hacer como un hombre, siempre hay una suavidad, una elegancia en la terminación de las manos, y eso viene inspirado por las mujeres, por esa feminidad. Pero no hay diferencia, cada uno puede adoptar un poco el papel que quiera. Por ejemplo, en el origen de los hombres, bailaban con zapato porque era como ibas vestido a la discoteca, pero si había alguna persona que era transexual o travesti pues bailarían en tacones. Actualmente puedes ser quien tú quieras ser. El *waacking* para mí va con tu personalidad, no como un personaje que tú te creas, no interpretas, sino que cuentas desde dentro lo que tú estás sintiendo o lo que tú estás viviendo, eso es como yo lo veo. En cambio, el *vogue* por ejemplo, sí que entras dentro de un papel, de un personaje, como una exaltación de la feminidad si eres un chico. En *waacking* puedes seguir siendo un hombre, simplemente la forma de tus manos cambia. Yo por ejemplo en mis clases siempre les digo qué quieren ser y transmitir con su baile, si quieren acercarse a la feminidad, quieren mantenerse masculinos o estar en el medio, es decir, coger una esencia masculina más ruda pero unas terminaciones mucho más suaves, mucho más bonitas, menos agresivas, como si fueras una mujer, mucho más delicado. Tú puedes adoptar la forma que tú quieras, siempre y cuando lo que sea es lo que es de ti, lo que es real, lo que va contigo. Porque al final cuando intentas hacer algo que no eres tú, no se ve verdad en lo que estás haciendo, a no ser que tengas el personaje muy trabajado, porque al final no deja de ser interpretar algo que no eres tú, pero si tienes el personaje perfectamente metido dentro de ti mismo, pues lo puedes sacar, pero es mejor contar lo que tú llevas dentro, para mí.

I: ¿En qué cultura te sientes más identificado, en la cultura club, en la cultura *Hip Hop* o en la cultura española?

E: Obviamente en la cultura de club. El *waacking*, *vogue* y *house* son tres estilos que pertenecen a la cultura de club, no pertenecen a la cultura *Hip Hop*, aunque sí que se ha intentado añadirlos en varias ocasiones, en la película *Breaking* se baila *waacking* y que se llame *Breaking* ya está como dentro del *Hip Hop*, pero yo lo veo muy alejado. Por ejemplo, he estado en Nueva York el año pasado y todo el mundo sabía bailar *waacking*, no se consideraban bailarines de esto o de lo otro, bailaban *waacking* porque es algo que va con ellos desde hace 40 años. Si mis padres fueran de Estados Unidos seguro que sabrían bailar *waacking*, mejor o peor, pero sabrían bailar porque era el baile de aquella época en las discotecas. Conocí a un matrimonio que ella tendría unos 70 años y bailaba

waacking increíble y no se dedicó nunca a eso, ella tenía su trabajo y cuando iba a la discoteca bailaba así, y sigue bailando así porque es lo que lleva haciendo toda la vida, y es flipante, es muy impresionante que no tienen etiqueta en ese sentido, sino que forma parte de su cultura, como el *dancehall* en Jamaica, ellos no lo tienen que aprender, ya lo van aprendiendo a la vez que van creciendo, va con tu aprendizaje, como ir al colegio.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad?

E: No busco tanto reivindicar algo a la sociedad, sino sentirme yo bien, es decir, sentirme libre, y sí que es cierto que el *waacking* me ha ayudado a sentirme cada vez más libre. Todo el mundo tiene complejos, inseguridades a la hora de afrontar ciertas situaciones en la vida, yo se lo digo mucho a mis alumnos, sobre todo cuando están en la adolescencia, “¿a quién no le da vergüenza pedir cualquier cosa por la calle a un desconocido?”, y siempre te dicen que “a todos”, cuando no debería ser así, realmente tú puedes ir por la calle y preguntar a cualquier persona y no va a pasar nada, pero hay esa timidez. Yo era un poco así, y desde que empecé a bailar *waacking*, por los valores que tiene de reflexión, pues conseguía confiar cada vez más en mí, porque obviamente es un baile que se baila hacia fuera, entonces lo que me gustó del *waacking* es que es un trabajo interior tan bestial que te ayuda a superar esos complejos y esas inseguridades, porque te vas dando cuenta de esas carencias y lo que haces es intentar superarlas, te hace tomar conciencia. No es tanto como reivindicar hacia fuera, sino que desde dentro te ayuda a trabajar para que la gente después vea lo seguro que eres y también quieran tomar ese ejemplo.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*? ¿Piensas que estos programas están convirtiendo la danza urbana en un producto de consumo?

E: Yo he participado en *Got Talent* este año y fue un poco por tema de promoción, yo siempre tuve muy claro lo que es la tele y en el mundo televisivo cuando te mueves en él qué ocurre. Es algo que te da fama muy rápido, pero el trabajo viene después. A los cantantes les pasa un poco lo mismo. Sí que es cierto que se aprovecha de forma masiva de las danzas urbanas para dar espectáculo y visualización, pero es más lo que ellos ganan que lo que nosotros como bailarines ganamos. ¿Lo venden como un producto? Sí, pero es que el baile ya se convirtió en producto hace muchos años, antes de que a España llegara cualquier tipo de danza urbana. Antes se bailaba en la calle, en las discotecas, y se traspasaron a las escuelas por gente que tenía dinero y montaba un negocio y se lucraba de ello, ya en ese momento las danzas urbanas se vendieron. El *ballet* nunca nació de la

calle, siempre se bailaba en las cortes, por lo menos lo que yo tengo entendido, ya era algo que estaba como que es apersona que era la profesora ya estaba ganando algo con eso. En las danzas urbanas la finalidad era compartir divertirse, pasarlo bien, olvidarse de todo lo que pasaba alrededor, por ejemplo, en el caso del *Hip Hop*: las drogas, la violencia. En el caso del *break*: las batallas, en vez de pegarte, pues se retaban bailando. Yo creo que lo de lucrarse ya viene de mucho tiempo atrás, pero sí que es cierto que programas como estos se han lucrado mucho, han desviado mucho lo que es las danzas urbanas como en su origen surgieron. El problema no está en el movimiento, el problema está en el nombre que se le da a las cosas. Porque si hubieran puesto danzas urbanas, clase de *locking*, clase de *popping*. El problema son los términos *comercial dance*, *funky*, *sexy style*, *heels*, les enseñan a bailar con tacones, ese es el objetivo, aprender a bailar, al final es una técnica nueva, es como si el ballet te pones a bailarlo en tacones, pues alguien te tiene que enseñar, y si esa es la técnica pues a mí la clase me parece estupendamente. En cambio, en España es muchas escuelas que dan clase de *heels* y realmente lo que prima es el movimiento de arriba antes de los tacones, entonces surge que se desequilibran las chicas o los chicos, que hay riesgo de lesiones, porque el objetivo es ser sexy y lucirse, no aprender a bailar en tacones. Si tú le llamas a una clase *heels* y el objetivo es enseñar a la gente a bailar en tacones, tú puedes enseñarles cualquier estilo, no solo a bailar en tacones y ser sexy, sino enseñar a ser sexy, hay gente que no sabe y que le gustaría aprender, entonces si esa es la finalidad de la clase a mí me parece bien. Si la finalidad de la clase es hacer una coreografía sexy que el profesor ya sabe hacer y los alumnos lo tienen que copiar sin ni siquiera aprender a caminar con tacones antes, hay un problema.

I: ¿Para ti la danza urbana debe mantenerse dentro de un patrón coreográfico o debe centrarse más en la improvisación?

E: Yo siempre lo digo, para mí ambas cosas aportan. Por ejemplo, si yo quiero hacer una promoción del estilo, yo puedo ir a bailar yo solo y realizar una improvisación en una gala benéfica, irme a un teatro y crearme un *show* improvisado con una idea, puedo crearme un show con diez personas, obviamente hay una parte que, aunque cada uno tengamos nuestro hueco improvisado, tiene que ser en conjunto y eso tiene que ser coreografiado. En mis clases, por ejemplo, yo trabajo la técnica aislada, es decir trabajamos por ejemplo el brazo derecho y lo conectamos con la cadera o con las piernas, luego el brazo izquierdo. Pero luego hago un combo, una rutina, una pequeña sucesión o serie de pasos para trabajar la técnica más rápido, y los voy cambiando de velocidad y varias directrices, y al final eso es una coreografía pero que la utilizo para trabajar algo

en concreto. Por ejemplo, la improvisación no es... “¡venga! improvisa”, no, hay unas técnicas de improvisación. Yo creo que es tener la mente abierta a todo, ni encerrarte en solo improvisación ni encerrarte en solo coreografía, sino que ambas cosas en conjunto te van a ayudar. Porque luego si quieres crear un *show* sabes cómo montar una coreografía y sabes cómo ser bailarín también, bailarín con otra gente, porque al final un grupo de diez personas te da compañerismo, te da saber trabajar en equipo, ir todos a por el mismo objetivo, no estar solo siempre.

I: ¿En Madrid se observa la danza urbana en la calle o hay pocos espacios donde poder entrenar?

E: Son espacios que no están reglados. Por ejemplo, en Nuevos Ministerios es donde entrena la gente que hace *breakdance* y cada vez más se empiezan a añadir otros estilos, *Hip Hop*, *house*, *locking*, *popping*, y últimamente sí que es cierto que desde este año y desde el año pasado también, la gente que baila *vogue* se empieza a incluir, y se empieza a ver gente que baila *waacking*, yo a veces voy allí a entrenar. Estamos un poco en comunidad, lo que sería la comunidad *underground*, la gente que conoce el origen, la cultura, la historia.

I: ¿Tienes tatuajes?

E: No.

I: ¿Podrías darme un titular de qué significa para ti tu danza urbana?

E: Ser algo de verdad, ser algo real.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N°81 (7 de marzo de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes. Esta entrevista formará parte de la investigación de la tesis doctoral. ¿Cuál es tu nombre completo y nombre artístico?

P: Mi nombre completo es Rafa Ponferrada y mi AKA es Redvolcon.

I: ¿Cuándo empezaste a bailar?

R: Empecé a bailar hace doce años (desde el 2005) pero vengo del *Hip Hop freestyle*, *house* y un poco de danza contemporánea también. Empecé a bailar *dancehall* desde hace cinco años (2012) con algunos amigos y fuimos a Europa a tomar clases. Esto no es sólo una danza para mí, es mi vida, ahora mismo trabajo de ello, viajo mucho y así es la vida del bailarín. En Barcelona está creciendo mucho, tenemos muchos y muy buenos bailarines. Estoy feliz de representar a España en este baile.

I: ¿Eres docente y bailarín a la vez?

R: Si, y ahora mismo tengo una compañía en la que somos alrededor de 60 personas. Estamos creando nuevos espectáculos y nuevos pasos dentro del *dancehall*. Creamos muchos pasos nuevos, es importante tener tu propio estilo respetando la cultura. Para ser buen bailarín de *dancehall* debes ir a Jamaica para ver las vibraciones que se sienten en sus fiestas, su comida, su visión de la vida, etc.

I: ¿Cómo evolucionó la música hasta el dancehall?

R: Del género musical *mento* se pasó a géneros protestas como el *ska*, el *rock steady*, el *reggae*, el *dub* y el *rub a dub* hasta llegar al género musical del *dancehall*

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N° 82 (9 de febrero de 2017)

I: Hola, Buenas Tardes Said.

S: Me llamo Said Bensani, mi apodo es Tanshy.

I: Háblame de ti y de lo que haces. ¿A qué crew perteneces?

S: Hago un poco de todo. Empecé con el *funk* cuando tenía 8 años. En aquella época no había profé ni nada, bailaba con mi primo, que me enseñaba un par de pasitos, y con esos pasos me puse a entrenar. A los 11 me metí en el mundo del *Hip Hop*, *popping*. Bailo *popping*, *locking*, *break*, *house*. Actualmente estoy con Supremos y tenía mi grupo de Francia que se llama Mercenarys.

I: ¿Te consideras parte de la cultura Hip Hop? ¿Pintas, bailas o rapeas?

S: Sí, es mi estilo de vida. Me habría gustado pintar, pero se lo dejo a Hize, sabe pintar mejor que yo.

I: ¿Cómo conociste esta cultura y a qué edad? ¿Por qué decidiste pertenecer a ella?

S: Por la tele, mi primo tenía un VHS de la “peli” *Breaking*, la vi y me quedé loco. No paraba de verla. En Francia había un programa que se llamaba *Hip Hop*, que pasaba todos los domingos por las mañanas, era en el momento de ir a la mesa, me ponía delante de la tele con los ojos abiertos. Me encantaba. Primero era un *hobby* y se ha convertido en mi vida.

I: ¿Cómo definirías esta cultura Hip Hop?

S: Compartir, intercambiar humanidad, conocer gente. Une a mucha gente.

I: ¿Cómo percibes la danza urbana en la Comunidad Valenciana? ¿Se diferencia al estilo urbano de otras comunidades?

S: Ya tiene un gran peso en la Comunidad Valenciana. En España no está tan reconocido como en Francia, pero irá poco a poco a eso.

I: ¿Ha cambiado en algo de cuando viniste por primera vez a España, a la actualidad?

S: Ha ido en aumento. Cuando llegué a Valencia no veía mucho bailarín de *popping*, ahora hay mucho más y mola mucho.

I: ¿Puedes decirme tus referentes dancísticos?

S: De EE.UU los Roxy Dee Crew, New York City Breakers, los Boogaloos. En Francia los Paris City Breakers, Actual Force. Storm en Europa.

I: ¿Para ti la danza urbana sigue un patrón coreográfico o, por el contrario, debe centrarse en el arte de la improvisación?

S: Hay las dos cosas.

I: Actualmente eres profesor, dime en qué centros y qué estilos de danza.

S: Estoy en Dance Center y doy clases solo de *house* y de vez en cuando doy de *locking* y *popping*. Mis alumnos evolucionan con muchas ganas.

I: ¿La práctica de estas danzas urbanas son para ti una forma de reivindicar algo a la sociedad? ¿Qué reivindicas? ¿Qué mensaje proyectas cuando bailas?

S: Antiguamente sí, pero ahora es una manera de expresarse. Yo no soy mucho de hablar y bailando es mi manera de expresarme. El mensaje que quiero transmitir cuando bailo es disfrutar, que sean felices y soñar.

I: ¿Piensas que a través de la danza urbana se pueden canalizar estados de crisis sociales o personales como, por ejemplo, violencia de género, *bullying*, problemas con las drogas, etc?

S: Sí, claro. No he conocido casos, pero sí que hay como una sociedad en el *ballet* y es lo mismo, se refleja en todo.

I: ¿Qué habéis conseguido con vuestro grupo Supremos?

S: Estuvimos en la Battle of the Year hace 3 años y era campeona del mundo y ha sido guay, me encantó. Seguimos participando en campeonatos y ganamos.

I: ¿Te ganas la vida con esto?

S: Sí, con el baile y a raíz de esto trabajo en la noche.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

S: Debería haber más. Debería estar más presente el baile urbano.

I: ¿Piensas que la danza urbana se está convirtiendo en un producto de consumo? ¿Este hecho la beneficia o lo merma?

S: Sí, está bien y a la vez no. Se ve solo el aspecto del dinero, no lo que es exactamente el arte.

I: ¿Tienes tatuajes?

S: No.

I: Dame un titular sobre el significado que tiene para ti la Danza Urbana.

S: Mi vida.

I: Gracias por tu entrevista.

ENTREVISTA N° 83 (20 de septiembre de 2018)

I: Hola, Buenas Tardes Alkon.

A: Me llamo Daniel Alconchel Rivas, y mi apodo es Alkon o Alkonchel.

I: ¿Cómo conociste tu danza urbana? ¿A qué *crew* perteneces?

A: La conocí gracias a unos amigos con los que pintaba *graffiti*. Cuando no salíamos a pintar, quedábamos en unas canchas en Alcorcón, donde ellos entrenaban, y al final un amigo y yo, al verles hacer *break*, nos pusimos a practicar y nos enganchó. Y dejé de hacer todo lo demás para hacer solo eso. Ahora mismo pertenezco a dos *crews*, Vandals Crew y Madrid Kingz Flava.

I: ¿Cómo aprendiste a bailar? ¿Fuiste autodidacta?

A: En aquella época no había academias, aprendimos de los chicos que ya bailaban, o mejor dicho que quedaban, porque yo empecé justo en la época en la que...digamos que se acabó el *break*, la típica ola que vino en el 84-85, y todo eso se acabó cuando empecé. Entonces quedaban muy pocos que le siguieran dando. Y gracias a ellos, nos enseñaban como podían...también es verdad que nadie tenía una cla técnica para ejecutar los pasos, los movimientos sobre todo...entonces fue bastante autodidacta entre todos. Y luego, pues bueno, viendo vídeos que nos llegaban de Europa y de Estados Unidos, cogíamos los movimientos y los intentábamos copiar, a imitar para sacarlos. Pero básicamente no hubo una base fuerte para desarrollar todos estos movimientos. Yo empecé a bailar en 1996 y ese año fue de prueba, haciendo el tonto, porque ellos sí bailaban muy guay, y yo

otros pues no...hacíamos algún pino, algún *Baby Freeze*, las cosas más sencillas a las que podíamos aspirar en ese momento. Seriamente desde 1997.

I: ¿Ha cambiado algo el panorama dancístico de antes de los 2000 a ahora?

A: Sí ha cambiado, tiene de parte de raíz y se sigue basando en lo mismo, es una disciplina urbana, como tú decías, no muy extendida...con lo cual es un círculo muy cerrado con cosas que no cambian nunca de cara al público normal no estamos muy presentes, es algo bastante cerrado, entonces eso quieras que no, le quita importancia de que gente pueda vivir de ello, a su vez no nos quita la realidad y la pureza de este baile; gente de la calle o de familias más normalitas...intentando sacar algo de aquí. Sí, veo grandes cambios, principalmente en dos cosas: una es, la parte del movimiento en sí, todo lo que lleva el físico. Claro, nosotros no teníamos a nadie que nos dijera cómo hacer los pasos, todo te lo tenías que trabajar tu y poco más. Y hoy en día, se evoluciona mucho más rápido, como en cualquier otra disciplina física...ahora ves a los chicos con 15 o 20 años que vuelan...en seguida aprenden movimientos que a nosotros nos costó sacar en meses o en un año, a lo mejor un chaval que le dá caña, en uno o dos meses ya está haciéndolo. Al final tienen a mucha más gente que les indique cómo tienen que hacer el camino y hacerlo. La otra cosa que veo es que, a pesar de ser muy real, se está llevando a la parte comercial, aunque yo también he participado y he intentado sacar rendimiento a esta cultura, sin dejar de hacerla real, sin venderla, intentando que la gente pueda vivir de ello. Y sigue pasando lo mismo, la gente no puede vivir de ello si no lo mezcla con shows o bolos, etc. Y cuando la gente compite ha perdido ese disfrute del baile, compite puramente por llegar al premio o llegar a ser el ganador para que te den viajes, pero sigues sin poder vivir de ello. Se ha perdido la honorabilidad entre los batallantes de los distintos grupos, respetarse, de llevarse bien...porque fuera de la batalla sí que todo el mundo se lleva bien. Se ha perdido la realidad de compartir en los corros, en las batallas de disfrutar del contrario. Los chicos nuevos piensan más en el premio que en mantener la cultura, ¿no? Pero bueno, supongo que es la evolución pura y dura, igual que en la música que ahora es más veloz y nos hace ir más rápido, sacar más movimientos, tienes que ser muy limpio para no fallar...y esto te lleva a autosuperarte cada vez más.

I: ¿En qué espacios urbanos ensayáis?

A: Yo como soy de la vieja escuela, y en Madrid es de las peores ciudades en este sentido, nos dejan salas para ensayar. Yo con mi grupo ensayamos en las salas los *shows*, las competiciones, a diario. Pero también mantenemos el rollo callejero, entrenamos en varias estaciones de metro y renfe en Madrid. Nos dejan y además nos hemos hecho ya

el hueco después de tantos años. En veranos buscamos parques en nuestros barrios, o nos ponemos en casa en el salón, practicamos mucho en casa.

I: ¿Quedáis para entrenar con otras crews?

A: No. En sala estás más aislado. Es muy libertario si bajas al sitio de entreno de todo el mundo te puedes encontrar a alguien que lleve diez años y a otro que lleve trtes meses, y es más divertido para compartir y para cambiar un poco...que si no todo aburre.

I: ¿En estos espacios hay solo *break* o también otros estilos urbanos?

A: Lo que yo veo es solo *break*, porq como es el trabajo más físico, real, necesitamos un espacio más amplio, con nuestra música...casi todo es solo y puramente *break*. En Nuevos Ministerios si que ves *krump*, de *popping*, de *locking*, e incluso de *dancehall* (los jamaicanos) la peña comparte como quiere y como puede, la verdad que han sido los *breakers* los que se han mojado el culo por conseguir estos sitios, y alguna vez si que ha habido alguna discusión y mal rollo. Pero donde yo entreno siempre es puro *breaking*.

I: ¿Cuántas *crews* hay de *break* en Madrid?

A: Es difícil de contestar porque la gente lo coge y lo deja, pero así por encima habrá sobre 20 -25 crews. En Madrid es donde más grupos hay porque es una de las ciudades más grandes.

I: ¿Quiénes fueron los primeros *breakers* en Madrid?

A: Por el conocimiento que tengo, que me contaron los mayores, la gente empezó viendo las películas, pero de los primeros estaba gente como los Kappa, gente de Alcorcón también, la gente de QSC, mogollón de peña que se motivaron con la cultura y con las películas y se quedaron con el baile. Hay fotografías de gente bailándolo y viéndolo en el Nuevos Ministerios en el 84. Eso ya no se dá, también fueron los primeros concursos en la tele, donde competían. Los primeros que conocí, que ya eran mayores de edad eran el Zeta, el Tapi, el Cami, el Guille (de QSC). Se habla que los orígenes fueron entre Alcorcón y la base de Torrejón de Ardoz los militares americanos trajeron la cultura y las películas...fue una mezcla de todo.

I: ¿Qué opinión tienes de los programas televisivos que ofrecen danza urbana como, por ejemplo, *Fama a Bailar* o *Got Talent*?

A: A ver yo no veo la tele normal, veo dicumentales, pelis...no me gusta seguirlos, pero bueno los hace visibles, les hace crecer más...pero para mí más porcentaje que no me gusta a que sí. Tienes que estar al 100% para que te cojan en estos programas, yo ahora ni puedo ni quiero por edad. Es una puerta para los chicos que buscan una salida con el baile, así les hace más visibles y les sale más trabajo, y tienen otros incentivos. Sí que es

verdad que la mayoría de los que han estado en esos programas, y que yo conozco, no les ha llevado más que a ganar “x” dinero en algún show y poco más. Todos han tenido que seguir buscándose la vida. No me hacen mucha gracia, pero los respeto y los comparto por is compañeros.

I: ¿En qué año naciste?

A: En 1978. Para esta cultura soy como un dinosaurio, y sigo en activo, que eso es lo más complicado.

I: ¿Te dedicas profesionalmente a la danza urbana?

A: Hasta hace pocos años sí. De los 23 años que llevo bailando 18 sí que he estado viviendo de la danza, del *breaking*, eventos, campeonatos... luego se puso la cosa chungu y todo me decía que no se podía seguir porque no se cobra bien, no nos pagan como profesionales que somos, me cansé. Con mi grupo trabajamos bolos bien pagados, y monto eventos en otr tipo de historias.

I: ¿Cómo está el tema de mujeres que bailan *break*?

A: Globalmente ahora es una pasada, con mejor nivel que hace años. Practicamente está el nivel muy igualado, con respecto a los chicos. El problema en Madrid es que lo dejan demasiadas y no son muy activas, lo cojen y lo dejan en seguida. Pero el número exacto no te lo puedo decir. Igual diez o 15 que le den caña y vayan a competir.

I: ¿Quiénes son tus referentes en España?

A: Básicamente los que te dije antes, los mayores. El Guille y el KO (de QSC y Supersonics) el Cami, el Capi, Triqui, el Toni y el Dani de Addictos (que han motivado para ir a por más). Y luego personalmente, más cercanos gente que ya no baila, pero a mí me dieron la vida y fueron los que me hicieron ir a por esto que son: el Flu, el Saúl, el Fede y Loles, el Zeta...

I: Gracias por tu entrevista.

