

Hip Hop UNAL: una propuesta de danza urbana universitaria

Reflexiones sobre cultura, género y emociones

Lis Johana Tamayo Molina

(Colombia, 1987-v.)

Comunicadora de la Universidad de Antioquia, Magíster en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Plata, Argentina. Comunicadora de Bienestar Universitario de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. Autora de algunos artículos.



Resumen

En este artículo se comparten algunas reflexiones y hallazgos resultado del acercamiento a los procesos de subjetivación que aparecen en la práctica de la danza urbana, a partir de la socialización y las expresiones de género de los integrantes del grupo Hip Hop UNAL, partiendo de un recorrido histórico por esta danza como práctica cultural, que hace parte del movimiento hiphop y las raíces africanas y jamaicanas, articulando reflexiones sobre procesos emocionales, asuntos de género, estereotipos e identidades que emergen, se transforman y refuerzan en esta expresión artística que, a su vez, posibilita apuestas políticas en torno a la diversidad.

Palabras clave

Bienestar, danza urbana, diversidad, emociones, género, jóvenes



Figura 2.1 Presentación del grupo Hip Hop UNAL, estudiante Isabel Cristina Balbín Espinal, semana universitaria en la Sede Medellín de la Universidad Nacional de Colombia, 2018
Fuente: fotografía de Jorge Luis Cano Méndez

Hip Hop UNAL es un grupo de danza urbana de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, que hace parte de los dieciséis grupos artísticos institucionales de la Sección de Cultura de Bienestar Universitario,¹ dependencia encargada de ofrecer programas, actividades y servicios para contribuir al mejoramiento de la calidad de vida de la comunidad universitaria a través de cinco áreas: cultura, salud, actividad física y deporte, acompañamiento integral y gestión y fomento socioeconómico. La sección de cultura busca estimular en la comunidad universitaria el desarrollo de aptitudes estéticas y artísticas en su formación, expresión y divulgación, atendiendo la diversidad cultural de la misma (Sección de Cultura de Bienestar Universitario, s. f.).

¹ El Acuerdo 007 del 2010 del Consejo Superior Universitario, por el cual se determina y organiza el sistema de Bienestar Universitario en la Universidad Nacional de Colombia, declara en su artículo 2 que “el Sistema de Bienestar Universitario se constituye en un eje articulador y transversal, a la Docencia, Investigación y Extensión de la Universidad, que aporta al proceso educativo de la comunidad universitaria y al desarrollo institucional, mediante acciones intencionalmente formativas y procesos de monitoreo, evaluación y mejoramiento”.

El grupo inició en el año 2015 por iniciativa de Cristian Gutiérrez, un estudiante de ingeniería química de la Sede Medellín, que hace parte de un colectivo de danza urbana de la ciudad y que quiso extender voluntariamente su conocimiento artístico con compañeros de la universidad. Cristian tocó las puertas de la sección de cultura, donde aceptaron la propuesta, que fue además muy bien recibida por parte de la comunidad universitaria, logrando que, al poco tiempo de iniciar el grupo, se incluyera en los proyectos de inversión junto a otros cuatro grupos artísticos que también quedaron dentro de la oferta cultural de la Sede Medellín.

Hip Hop UNAL se ha convertido en uno de los grupos culturales con mayor acogida por parte de la comunidad universitaria. El estilo del grupo y las presentaciones impactan por su versatilidad, creatividad y explosión en el escenario, ganándose la admiración a nivel interno y en otras instituciones de educación superior de la ciudad y el país, ya que han participado en eventos nacionales obteniendo premios y reconocimiento en el ámbito de la danza urbana.

Sobre la danza urbana en la cultura hiphop

El hiphop es un movimiento artístico que nace en los barrios empobrecidos del Bronx, en la ciudad de Nueva York, en los años setenta. Esta cultura urbana consta de cuatro elementos artísticos principales que son el rap (canto), el DJ (música), el *break dance* (danza) y el grafiti (pintura). Su comienzo tiene un trasfondo político y social, ya que surge como respuesta cultural por parte de jóvenes que denuncian la desigualdad del sistema capitalista y las difíciles e injustas condiciones de vida en las que se encontraba la población más empobrecida de Estados Unidos. A lo largo de los años setenta, esta cultura se expande a nivel mundial gracias a los procesos de globalización y las posibilidades de los medios masivos y las nuevas tecnologías de la comunicación (González y Solórzano, 2005).

Colombia hace parte de los países latinoamericanos donde el hiphop incursiona en los barrios populares de

las principales ciudades del país, construyendo poco a poco un movimiento artístico y social que genera un reconocimiento juvenil. En los años noventa se crean colectivos artísticos de hiphop en Medellín, siendo parte de las formas de visibilización del conflicto armado y la situación social que se vivía en ese momento en la ciudad.

En la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín solo se practica uno de los cuatro elementos del hiphop, y así el grupo lleve este nombre solo se enfoca en la danza, ya que fue la propuesta de Cristian al conformarlo y sigue estando vigente hasta el momento. Incluso, esto le otorga otras características que lo diferencian sustancialmente de otros colectivos de hiphop de la ciudad, pues las intenciones no están puestas en el arte como herramienta de denuncia social, sino en la danza como expresión artística que involucra otros procesos individuales y colectivos que priorizan también una proyección a nivel institucional.

Aunque varios de los estilos de danza urbana derivan de la cultura hiphop, otros estilos que practican en el grupo, como el *dancehall*,² tienen raíces africanas o jamaicanas. Eso sí, cada estilo de danza urbana posee unas características propias y una historia; en muchas ocasiones, nacen como forma de exteriorizar y tramitar problemáticas sociales como la violencia, el racismo y el clasismo. Todos estos elementos y datos históricos son enunciados en las clases por los profesores que han pasado por Hip Hop UNAL, ya que apuestan por la enseñanza integral de la danza urbana, siendo además importante reconocer las raíces de los géneros que están practicando, así al interior del grupo transformen sus intenciones u objetivos a su propio contexto, pues la danza hace parte de esa cultura que está en constante transformación. Como lo indica Susan Wright (2004): “las identidades culturales no son inherentes, definidas o estáticas: son dinámicas, fluidas y construidas

² Género musical nacido en Jamaica durante la década de los setenta como evolución del *reggae* mezclado con sonidos más electrónicos. El nombre de *dancehall* viene de las zonas de baile, discotecas o *dance halls*, como dicen en Jamaica, en donde las clases populares iban a bailar y donde empezó a sonar este tipo de música (“Historia del *dancehall*”, 2023).

situacionalmente, en lugares y tiempos particulares” (p. 130). Hip Hop UNAL es la muestra de ello.

El modelo *becker* y la práctica de la danza urbana

Los jóvenes universitarios que se interesan por practicar danza urbana al interior de la UNAL Sede Medellín generalmente sienten motivación al ver las presentaciones de los integrantes que llevan mayor tiempo bailando y proyectan lo aprendido en eventos culturales organizados por la Sede. Pero los integrantes que ya tienen un reconocimiento tuvieron un proceso que les costó equivocaciones y ensayar mucho hasta lograr los pasos que sus docentes les proponen. Analizar la práctica de la danza urbana a través del modelo de Becker es pertinente, ya que es una actividad artística que requiere un aprendizaje social, mediado por un grupo, y de técnicas para realizarse.

Howard Becker (2009b) presenta una serie de pasos que aparecen en la iniciación a las prácticas culturales, “aprender la técnica, aprender a percibir los efectos, aprender a disfrutar de los efectos” (p. 10). Para la práctica del baile puede tomarse como referente, ya que los bailarines de danza urbana deben aprender pasos muy específicos y que no se vinculan a bailes tradicionales que se aplican desde la niñez en fiestas familiares, discotecas o fiestas sociales, porque requieren de una técnica más específica que implica coordinación, atención y ritmo.

Después de adquirir la técnica, es necesario comprender los pasos y cómo se enlazan en un tiempo preciso para crear la coreografía, lo que en muchas ocasiones puede generar impotencia, desespero y deseo de desertar en algunas personas que están en fase de iniciación, pero también es el momento en el que aquellos que están en el mismo punto sienten la motivación de aprender más, de ensayar con disciplina, de seguir intentando, fallando, pero siempre con el reto de convertirse en mejores bailarines.

Finalmente, cuando ya la técnica se incorpora, cuando se aprenden los pasos, cuando se coordina con los compañeros de baile, quienes tienen la disciplina y practican con esmero son las personas que disfrutan esta práctica y continúan en el proceso, y al asistir a los ensayos y presentarse en público sienten felicidad y la motivación de perfeccionar la técnica. Una adquisición de la práctica a través tanto de la sociabilidad grupal activa como de la socialización a lo largo de los meses en los distintos niveles.

Conocer estos procesos en la cotidianidad de los integrantes del grupo de Hip Hop UNAL nos permite reflexionar sobre las expresiones de género, la socialización, la relación con su cuerpo, las interacciones personales y los procesos emocionales. Indagar sobre sus elecciones, sus formas de expresarse, hablar, de habitar el campus universitario y los espacios de ensayo, sus formas de vestir y de actuar frente a ciertas situaciones cotidianas, nos aproxima a sus realidades. Es necesario pensar las prácticas cotidianas de los consumidores, de tipo táctico (Certeau, 2008), para comprender las subjetividades del hacer y consumir este tipo de música y baile en un contexto social determinado.

Expresar las emociones a través de la danza

Yo siento que uno debe darse la posibilidad de disfrutar del arte, si es posible de practicarlo, porque creo que es muy transformador, el arte cambia tu perspectiva de la vida y te permite ser más libre, porque puedes hacer una pintura para ti, dejarla para ti y liberarte, no tienes que mostrarla, puedes hacer una danza para ti y soltarte, puedes permitirte fluir y simplemente liberarte. El arte creo que libera, que sana y a veces el solo hecho de ver una pintura y conectarte con ella, ver una obra de teatro te hace entender la realidad de otra cosa; yo pienso que la gente debe tener un poco más de conexión con el arte... que ese sea tu espacio para ser feliz (Entrevista con Isabel Cristina Balbín Espinal).

La danza como expresión artística permite una conexión directa con las emociones de los artistas; es una relación que se teje en torno a las vivencias y los momentos en los que cada persona se encuentra inmersa. Esto, relacionado además con la música que acompaña la danza, esa que DeNora (2000) propone entender como una tecnología que los actores utilizan reflexivamente con el fin de incidir de forma deliberada sobre sus propios estados de ánimo.

En una especie de “autoprogramación” en la que los consumidores/escuchas reflexionan sobre su experiencia y demuestran saber qué tipo de música “necesitan” en distintas situaciones; siendo la música un instrumento que permite tramitar las emociones que los bailarines expresan a través del cuerpo, cuando sus pasos se vuelven afines a sus sentires, desde los gestos hasta el movimiento, y así logran exteriorizar eso que están sintiendo.

Un ejemplo de lo que propone DeNora ocurre en una clase del grupo de proyección de Hip Hop UNAL cuando un integrante ingresa con alguna molestia o no logra concentrarse por un problema personal. Al principio, sus pasos resultan más difíciles de realizar, se torna confusa la dinámica de grupo y su expresión es evidente. Pasan los minutos y la situación comienza a transformarse, se conecta con la música y sus compañeros, permite dejar los problemas por fuera de la clase y se incorpora con el sentir que expresa en ese momento el resto del grupo, entregándose de lleno con las emociones de satisfacción, adrenalina y alegría que durante esas dos horas de ensayo logra sentir y que son el resultado de combinar música y danza en un espacio de exploración y afinidad con otras personas que se sintonizan. La música se vuelve un dispositivo para la autorrepresentación, permitiendo que este bailarín modifique ciertas emociones, transitando de un estado anímico indeseado a otro. Para ilustrar este punto, DeNora recurre a la metáfora de pensar la música con propiedades similares a las de ciertas drogas: la estimulación, la adicción y la automedicación.

Es frecuente encontrar que quienes practican un género dancístico proyectan sus experiencias cotidianas y sus realidades a través de la danza, y con ello por medio de la música que usan para sus creaciones, resultando posible hablar de una conexión entre lo que sienten, piensan y exteriorizan en su práctica artística, un *embodied thoughts* (pensamientos incorporados), pensamientos corporizados que, habitantes de un cuerpo, comportan emociones, pensándose como cuerpos con pensamientos hechos carne que implican emociones (Csordas, 1990, p. 8). Este concepto es pertinente para nombrar lo que sucede cuando se relacionan emociones, pensamientos y movimientos corporales en una práctica como la danza urbana.

Un ejemplo de lo anterior sucede en una clase de Hip Hop UNAL virtual, en la que Manuela Sanín, la docente encargada esa noche, propone para la coreografía una canción de reguetón que contiene una letra de desamor. Durante este encuentro se propició un espacio para conectar los movimientos corporales con ese sentimiento, ya sea al recordar algo del pasado o un episodio reciente. “Que todo eso que sientan lo reflejen en la danza, yo les comparto unos pasos para que ustedes los interpreten como crean que están sintiendo”. Cada persona allí presente tenía el reto de pensar en la coreografía propuesta, mientras se iba sintiendo y corporeizando con cada movimiento de danza urbana, reflejando el desamor a través de esos pasos y de cada gesto intencionado por la música y el sentir que se colectivizó para exteriorizar una emoción en común.

Para mí es muy importante que no solamente se esté bailando por bailar, sino que se esté contando una historia o se esté tratando de interpretar algo en específico, entonces me interesa mucho esa parte, vincular mucho la interpretación y el hacer sentir a los espectadores algo a partir de esa puesta en escena de los bailarines (Entrevista con Juan Pablo Holguín Zapata).

La danza urbana despliega una variedad de opciones rítmicas para expresarse y crear coreografías que proyectan diferentes pensamientos, sentimientos, posturas sociales y políticas, ya que además de las letras, quienes bailan se conectan con los *beat*, los ritmos y la carga cultural que contienen ciertos géneros dancísticos. Por eso, como lo plantea DeNora (2000), la música en relación con el cuerpo ofrece la posibilidad de desplegar usos estratégicos, y a su vez se pregunta cómo diferentes tipos de música permiten diferentes modos de ser y de estar, elevando o disminuyendo niveles de concentración, formas de atención o de sentir. Además, la danza urbana integra contextos socioculturales que definen el aprendizaje según la intención que tengan los integrantes en sus procesos, como lo propone la antropología del cuerpo, que pasa por entender la danza como parte integral de un contexto sociocultural en el que el cuerpo es puesto en movimiento y en el espacio dentro de sistemas culturalmente específicos de estructura y significado del movimiento, es decir, son movimientos especializados que tienen significación sociocultural (Mora, 2010). Por eso, algunos participantes que conformaron grupos de danza folclórica de alguna región de Colombia hacen énfasis en las diferencias que existen con la danza urbana, desde lo técnico, pasando por lo subjetivo, en las formas de expresión que estas danzas permiten, siendo común escuchar que la danza urbana les posibilita una expresión más libre y tranquila y por eso deciden quedarse con la práctica de este arte.

El cambio que tuve en cuanto a lo emocional, mental y corporal ha sido literalmente inmenso porque la danza folclórica suele ser muy atrapada en un solo tipo de ideas; en cambio, en cuanto a lo urbano uno puede explorar, sentirse, conocerse más, aceptar uno como baila, el cuerpo, todo, es lo que más siento que ha sido el super cambio de folclor a urbano (Entrevista con Peter Andrew Lirison).

Reflexiones sobre estereotipos y otros asuntos de género en la práctica de la danza urbana



Figura 2.2 Estudiante Leonardo Echavarría Cardona, integrante del grupo Hip Hop UNAL, 2023

Fuente: fotografía de Jorge Luis Cano Méndez

Al ser la danza una práctica que expone el cuerpo como instrumento, es apropiado reflexionar sobre el tema desde una perspectiva de género, y ubicar un contexto teórico en el que se puedan enmarcar los análisis que aparecen en torno a las vivencias de los integrantes del grupo de Hip Hop UNAL, ya que varios autores han nombrado el concepto desde diferentes enfoques. En este caso, traeremos la definición de Joan Scott (1996) cuando dice que “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos, y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (p. 23). Articulando esta definición con la idea expresada por Sherry Ortner, sobre la construcción siempre cultural e histórica de la agencia (1999), es posible abordar lo que implica para los bailarines de Hip Hop UNAL su experiencia en el aprendizaje y elección de la danza que practican a partir del reconocimiento de la historia y la cultura de la danza y cómo se articulan como agentes que eligen desde su deseo y gustos personales las prácticas artísticas que se convierten en el estilo de vida, las formas de relacionarse entre sí, sus gustos y

comportamientos, ya que su relación parte de unas apuestas artísticas en común pero que les implica reflexiones diferentes de acuerdo con sus vivencias y formas de habitar los mismos espacios, relacionándolos además con las pautas de comportamiento asignadas socialmente a hombres y mujeres que se replican alrededor de la práctica de este arte.

Me parece muy lindo que los hombres encuentren en los bailes, que supuestamente son femeninos, digo supuestamente porque son los bailes que se estereotiparon como femeninos, como el *hills*, que es baile con tacones, el *twerk*, el *female*, el *queen*... los hombres ahora también se empoderan de los bailes supuestamente femeninos y que sean una manera de abrir la mente a la actualidad, que se baile con respeto, que el conocimiento de la historia debe existir en nosotros para poder hacer parte de eso (Entrevista con Manuela Sanín Ortiz).

Al ingresar al grupo de Hip Hop UNAL, se tiene la sensación de estar en un espacio donde no hay divisiones entre pasos para hombres o mujeres, porque las coreografías que se enseñan son iguales para todas las personas que asisten a las clases, a diferencia de lo que sucede cuando se practica otro tipo de género como la salsa, el porro y la cumbia,³ coincidiendo en lo que menciona Sabrina Mora (2008) cuando enuncia que “en la danza moderna y contemporánea las coreografías suelen tener una división menos tajante entre bailarines y bailarinas, con modos de movimiento y pasos no diferenciados por género” (p. 13). Sin embargo, a medida que se adentra en el mundo y la historia de la danza urbana se descubre que la práctica de este arte trae consigo, y su historia, unos roles atribuidos a los hombres y las mujeres que ya está permeado, como lo nombraría Judith Butler (2019), por el poder hegemónico heterocentrado que actúa como discurso creador de realidades socioculturales, lo que varía y se transforma de acuerdo con el tiempo, el lugar y la cultura.

³ Géneros dancísticos que hacen parte del folclor colombiano.

Con la danza urbana se evidencia que los estilos tienen raíces jamaicanas y africanas, donde los rituales alrededor de los movimientos cobran fundamental importancia para hombres y mujeres; un ejemplo de ello es el *dance hall female*, estilo que nace en Jamaica y que es practicado principalmente por mujeres, pues los hombres tienen prohibido bailarlo, ya que es una danza que implica movimientos de caderas asociados a la sensualidad y fertilidad femenina, considerándose homosexual al varón que lo practique, lo que implica un asunto muy complejo en una cultura que impone y naturaliza la homofobia. Sin embargo, cuando los integrantes del grupo Hip Hop UNAL se apropian de estos estilos, le apuestan a una transformación y apertura en las prácticas de hombres y mujeres, aunque siempre conscientes de la historia y la cultura que les antecede. Su decisión es permitir que cada integrante se encuentre en su propia danza, su estilo, los movimientos asociados a las capacidades y gustos y no al género.

Quienes bailan en Hip Hop UNAL se resisten a reproducir en sus prácticas las normas ejercidas en la cultura donde nacen estos estilos y las sanciones sociales por elegir un estilo que se nombra como femenino o masculino, encontrando que es importante construir nuevas nociones en torno a la feminidad y la masculinidad en el ámbito de la danza urbana. Incluso, al interior de estos grupos de danza urbana existe una apertura y apuesta por visibilizar entre la comunidad universitaria la diversidad sexual, además de evidenciar que se teje una relación de amistad y respeto entre sus integrantes; así entonces, refuerzan en su discurso que efectivamente existen pasos femeninos y masculinos, y que cualquiera los puede realizar sin que implique una transgresión al interior del grupo.

Por eso, partiendo de este encuentro de los cuerpos masculinos y femeninos con la danza, emergen unos estereotipos que inciden en la socialización de los estudiantes que integran el grupo Hip Hop UNAL. Para Stuart Hall (1996), estereotipar significa “reducir a

unos pocos rasgos esenciales y fijos en la Naturaleza, esto quiere decir que el estereotipo reduce a la gente a unas cuantas características simples, esenciales, que son representadas como fijas por parte de la Naturaleza” (p. 12). Partiendo de este concepto podemos proponer que el estereotipo no sale precisamente de un sesgo individual, sino que puede ser consecuencia de la naturalización social que surge en las prácticas cotidianas que las personas tienen en un espacio determinado. En el caso de la danza urbana, implica además una connotación cultural y una historia que le antecede en este proceso.

“En el movimiento dancístico —movimiento corporal— se reproducen manifestaciones de género y así estereotipos de masculinidad y feminidad. La danza clásica consolida unos movimientos-hombre y movimientos-mujer tópicos: los hombres deben expresar su masculinidad y las mujeres su feminidad” (Marrugat, 2015, p. 59). Retomar esta afirmación resulta interesante para revisar qué sucede en el caso de la danza urbana, ya que hablar de estereotipos de género en la actualidad, en un grupo que tiene apuestas por la diversidad de género, puede resultar contradictorio, pues al adentrarse en la vivencia cotidiana y apropiación que cada integrante hace de su danza encontramos que estos construyen otras formas de proyectar el ser hombres o mujeres, que se distancia de la rigurosidad con la que se practica en otros lugares, tiempos o culturas donde se siguen representando, desde este arte, los roles de género hegemónicos. Aunque constantemente en los grupos se nombra la libertad que tienen sus integrantes de elegir los estilos o pasos que se prefieran, según el gusto y la destreza propia de cada persona, se puede notar una tensión entre el deseo o gusto por los movimientos y la aceptación a lo establecido socialmente, siendo posible percibir que los hombres refuerzan su masculinidad en la práctica de pasos fuertes, marcados, que implican agilidad, y las mujeres refuerzan su feminidad en la elección de pasos que les permiten mostrar su sensualidad.

Identidades que emergen y se refuerzan con la práctica de la danza urbana



Figura 2.3 Presentación del grupo Hip Hop UNAL, aniversario, estudiante Manuela Sanín Ortiz, 2020

Fuente: fotografía de Jorge Luis Cano Méndez

“La identificación es construida sobre el reconocimiento de algún origen común o algunas características compartidas con otra persona o grupo, o con un ideal, y con una clausura natural de solidaridad y lealtad establecida sobre estas bases” (Hall, 1996, p. 2). En sintonía con la afirmación de Hall, podemos comprender la construcción de identidad que emerge entre los integrantes de Hip Hop UNAL, quienes encuentran en estos espacios las experiencias que les lleva a modelizar sus subjetividades a partir del encuentro con sus pares, los gustos compartidos, las apuestas artísticas, la visión política, el sentido de pertenencia por la institución y finalmente por el ideal de grupo que cada persona configura a partir de unas prácticas determinadas, basando el concepto de subjetividad como el conjunto de modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo y temor que anima a los sujetos actuantes. Pero también a las formaciones culturales y sociales que representan, organizan y generan esos modos de afecto y pensamiento (Ortner, 1999).

La identidad es cambiante y puede simplemente transformar los procesos de subjetivación de los agentes;

por eso, el concepto de identidad desplegado aquí no es uno esencialista, sino estratégico y posicional (Hall, 1996). Esto nos permite adentrarnos en una reflexión sobre la identidad en torno al género y los estereotipos que hemos nombrado a partir de las vivencias que surgen en la práctica de la danza urbana, e identificar esos discursos sociales relacionados con las identidades sexo-genéricas que se reproducen o en las que se van construyendo como contrahegemonías de los contextos conservadores en los que confluyen sus familias y, en algunos casos, sus lugares de procedencia.

Las identidades construidas también tienen una influencia importante de figuras representativas en el mundo de la música y la danza urbana, personas que se convierten en referentes y modelos que se deben seguir; incluso, son artistas que pueden ser determinantes en la visión que emerge entre el grupo para pensar sus posturas frente a la práctica de la danza urbana. Esto está muy relacionado con la construcción de identidades políticas en un mundo globalizado y unas sociedades modernas atravesadas por un mandato de diversidad, como lo expone Rita Segato (2002), quien nos permite reflexionar sobre esa experiencia de alteridad que define las formas estereotipadas de ser otro. Mujeres y hombres de grupos y academias de danza en la ciudad hacen parte de estos referentes, también bailarines de otros lugares del mundo con quienes los participantes del grupo han tenido la oportunidad de compartir en eventos de danza presenciales y virtuales. Por ello, es usual que nombren artistas que sobresalen por su baile o por transgredir en el escenario con propuestas que promueven el respeto por la diversidad, por visibilizar realidades de comunidades diversas y en algunos casos de artistas o grupos que proyectan el empoderamiento y envían mensajes alusivos al respeto por la vida y la integridad de las mujeres.

En esta lógica, Hip Hop UNAL también se convierte en referente de identidad para jóvenes universitarios que ven en este grupo artístico un reflejo de sus propias vivencias, ya que aunque los participantes de este grupo de danza urbana no se nombran activistas en

asuntos de género y diversidad, logran evidenciar unas apuestas desde sus prácticas cotidianas, desde los ensayos, las formas como se relacionan y la creación de algunas coreografías que se convierten en *performance*, en las que expresan desde la danza asuntos que los atraviesan.

Para el año 2020 el grupo Hip Hop UNAL estuvo preparando una coreografía que nombraron *Romeo y Julián*, con la cual querían interpretar una historia de amor basada en el emblemático drama de Romeo y Julieta, pero en el que los protagonistas serían dos hombres que se enamoran y quieren expresar públicamente su romance. Por asuntos relacionados con la cuarentena obligatoria no pudieron presentarla de manera presencial, pero a partir de esta idea surgieron otras formas de expresar su apuesta por el amor diverso, y para la Semana Universitaria,⁴ que realizó Bienestar Universitario en el mes de septiembre de forma virtual, el grupo ejecutó una proyección audiovisual llamada *El amor en tiempos de pandemia*, en la que expresan la diversidad en las relaciones de pareja. El video da cuenta de esa apuesta política que el grupo tiene por nombrar su defensa por el respeto a la diversidad sexual, y que logran con su puesta en escena, involucrando los cuerpos para expresar los deseos de libertad y apropiación de la sexualidad. Esta proyección audiovisual tiene varios momentos en los que se presentan coreografías de danza urbana que incluyen canciones que complementan la emoción que se deseaba transmitir. El video inicia con bailes que muestran las formas de conquista y coqueteo entre personas que se atraen. En un segundo momento se proyecta el romance y el erotismo en las relaciones. Y al final se expresan el desamor y las rupturas de pareja. En cada uno de estos momentos se incluyen parejas heterosexuales, lésbicas y homosexuales, visibilizando la diversidad sexual como parte fundamental de su apuesta performática.

⁴ Semana institucional en la que se realizan actividades culturales y deportivas para la comunidad universitaria de la Universidad Nacional de Colombia.

Podemos afirmar que Hip Hop UNAL se convierte en un grupo que transgrede la moral a partir de la danza de mujeres y hombres que expresan no tener prejuicios con su cuerpo ni problema con bailar mostrando su sensualidad, su fuerza, su libertad sexual, su amor propio. Es un grupo que tiene apuestas por la defensa de la diversidad y el amor libre, que piensa otras formas de habitar desde el arte, y aunque termine replicando algunos discursos que refuerzan los estereotipos de género, es importante resaltar la intención de incorporar la reflexión sobre los valores sociales y culturales que apuestan por la equidad de mujeres y hombres en la danza urbana.

Referencias

- Becker, H. (2009a). Convertirse en un consumidor de marihuana. En *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Siglo XXI.
- Becker, H. (2009b). Muestreo. En *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales* (pp. 95-144). Siglo XXI.
- Butler, J. (2019). *El género en disputa*. Paidós.
- Certeau, M. de (2008). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Csordas, T. (1990). Embodiment as a paradigm for anthropology. *Ethos*, (18), 5-47.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- González, M. y Solórzano, H. (2005). Cultura urbana hiphop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Última Década*, (23), 77-101.
- Hall, S. (1996). Introducción: ¿Quién necesita “identidad”? En S. Hall y P. du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-40). Amorrortu.

Historia del dancehall (2023). *DENA Bilbao*.
denabilbao.com/historia-del-dancehall/.

Marrugat, O. (2015). Cuando danza y género comparten escenario. En *AusArt Journal for Research in Art*, 3(1), 54-65.

Mora, A. S. (2008). *Cuerpo, género, agencia y subjetividad*. V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6266/ev.6266.pdf.

Mora, A. S. (2010). *Movimiento, cuerpo y cultura: perspectivas socioantropológicas sobre el cuerpo en la danza*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. <https://www.aacademica.org/000-027/644.pdf>.

Ortner, S. (1999). Entonces, ¿es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura? *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 1(1), 12-21.

Scott, J. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. C. Cangiano y L. Dubois (1993), *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*. CEAL.

Sección de Cultura de Bienestar Universitario, Sede Medellín (s. f.). <https://bienestaruniversitario.medellin.unal.edu.co/cultura/la-seccion/>.

Segato, R. (2002). Identidades políticas /Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. *RUNA, Archivo Para las Ciencias del Hombre*, 23(1), 239-275.

Wright, S. (2004). La politización de la cultura. En M. Boivin y A. Rosato (Comps.), *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural*. Antropofagia.