

<https://doi.org/10.15517/5fq1qy95>

De Jamaica y el Caribe a las grandes ciudades colombianas: la transculturación del *dancehall*¹

From Jamaica and the Caribbean to Colombia's Big Cities:
The Transculturation of Dancehall

Da Jamaica e das Caraíbas às grandes cidades da Colômbia:
a transculturação do dancehall

Nicolle González Tuta*

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
nigonzalez@unal.edu.co | <https://orcid.org/0009-0000-2519-2780>

Silvia Cristina Mantilla Valbuena**

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
scmantillav@unal.edu.co | <https://orcid.org/0000-0001-5645-3349>

Antonia Lagos Arévalo***

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
alagosa@unal.edu.co | <https://orcid.org/0009-0009-1554-9753>

Recibido: 01 de julio de 2024

Aprobado: 11 de marzo de 2026

Cómo citar este artículo:

González Tuta, Nicolle; Mantilla Valbuena, Silvia Cristina y Lagos Arévalo, Antonia. (2025). De Jamaica y el Caribe a las grandes ciudades colombianas: la transculturación del *dancehall*. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 22(1). e269061. <https://doi.org/10.15517/5fq1qy95>

¹ Este artículo es resultado del proceso de investigación llevado a cabo por el Semillero Dancehall Nuts del Departamento de Ciencia Política de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Damos el merecido reconocimiento a Andrea García Parra, estudiante e integrante del Semillero, quien con su iniciativa, arte e imaginación hizo posible llevar a cabo este proceso de aprendizaje, danza y hermandad.



Resumen

Este artículo describe las bases de la cultura originaria del *dancehall* en Jamaica y su proceso de transnacionalización desde el Gran Caribe hacia las principales ciudades de Colombia –Bogotá, Medellín y Cali–. Se propone una reconstrucción y periodización de la memoria histórica de este género a partir de un análisis histórico y geográfico, así como del resultado de ocho entrevistas y cien encuestas realizadas a las y los bailarines, profesores y promotores colombianos, quienes fueron pioneros del aprendizaje y la transformación de esta cultura en el contexto nacional. El análisis evidencia una potente transculturación del *dancehall* mediante la apropiación urbana de las músicas, la transformación de los espacios de práctica de la danza y las nuevas adaptaciones culturales, que incluyen el desafío a los roles tradicionales de género.

Palabras clave: Cultura del Caribe, danza moderna, transnacionalización, Gran Caribe, Colombia.

Abstract

This article describes the origins of dancehall culture in Jamaica and its transnationalization from the Greater Caribbean to the main cities of Colombia –Bogotá, Medellín, and Cali–. It proposes a reconstruction and periodization of the historical memory of this genre based on a historical and geographical analysis, as well as the results of eight interviews and one hundred surveys conducted with Colombian dancers, teachers, and promoters who were pioneers in learning and transforming this culture in the national context. The analysis reveals a powerful transculturation of dancehall through the urban appropriation of music, the transformation of dance practice spaces, and new cultural adaptations, including the challenge to traditional gender roles.

Keywords: Caribbean cultures, modern dance, transnationalization, Greater Caribbean, Colombia.

Resumo

Este artigo descreve as bases da cultura originária do *dancehall* na Jamaica e o seu processo de transnacionalização desde a Grande Caraíbas até às principais cidades da Colômbia –Bogotá, Medellín e Cali–. Propõe-se uma reconstrução e periodização da memória histórica deste género a partir de uma análise histórica e geográfica, bem como do resultado de oito entrevistas e cem inquéritos realizados a bailarinos, professores e promotores colombianos, que foram pioneiros na aprendizagem e transformação desta cultura na realidade nacional. A análise evidencia uma potente transculturação do *dancehall* por meio da apropriação urbana das músicas, da transformação dos espaços de prática da dança e das novas adaptações culturais, que incluem o desafio aos papéis tradicionais de género.

Palavras chave: Culturas caribenhas, dança moderna, transnacionalização, Grande Caribe, Colômbia.

Introducción

El *dancehall* es un género de música popular y danza urbana del Caribe que surge en los *ghettos* o barrios marginales de la isla de Jamaica durante la década de 1980. Sus raíces provienen de ritmos tradicionales africanos tales como el *mento*, el *ska*, el *rocksteady*, el *roots* y su inmediato predecesor, el popular *reggae*, géneros que configuraron múltiples formas de resistencia que siguen presentes en el imaginario social del Caribe y el mundo. No obstante, con el nacimiento del *dancehall*, emergen otras apuestas y críticas frente a los roles de género, la estética y las posturas políticas, hecho que configura de manera trascendental la identidad de la nación jamaicana (Hope y Lamoyi, 2023).

En las últimas décadas, gran parte de la transnacionalización de la cultura *dancehall* se ha presentado en aquellos países que, como Jamaica, colindan con el mar Caribe y que comparten una historia colonial y una multiplicidad de vínculos culturales que se han expresado a lo largo del tiempo a través de los ritmos, músicas y danzas urbanas propias del Gran Caribe (Itzel De Gracia, 2017). Colombia no ha sido la excepción, pues se ha visto inmersa en esta cultura desde la década de 1980 en diferentes regiones: desde el archipiélago caribeño de San Andrés, Providencia y Santa Catalina; el Urabá antioqueño y la ciudad-puerto de Cartagena; hasta la región del Pacífico en el puerto de Buenaventura, donde los flujos migratorios y dinámicas históricas del contrabando permitieron la expansión y mezcla orgánica y espontánea entre los ritmos locales y foráneos.

En el ámbito nacional, la mayoría de las investigaciones sobre el *dancehall* se han enfocado en la aprehensión, difusión y transformación de diversos géneros musicales, en contextos como los de San Andrés, Providencia y Cartagena (De los Ríos, 2024; Gualdrón, 2015; Rodríguez, 2015). No obstante, ello no ha impedido el desarrollo de investigaciones que tengan como eje central los aportes del *dancehall* en el ámbito pedagógico (Ardila, 2013) y la potencialidad de las letras de sus canciones como formas de resistencia (Martínez, 2013). Cabe añadir, que este último eje ha sido analizado en diversos contextos en América Latina (Martínez y Cannova, 2018; Ulloa, 2015).

No obstante, y de manera novedosa, ciudades del interior como Bogotá, Medellín y Cali, rodeadas geográficamente por las montañas de los Andes, también han recibido la influencia de las músicas del Gran Caribe, e incluso se han consolidado como espacios sociales, culturales y dancísticos, donde confluye el aprendizaje, la enseñanza y el encuentro de diversas generaciones

de bailarines de *dancehall*. Así pues, este artículo tiene como objetivo comprender las dinámicas de transnacionalización de la cultura *dancehall* y su llegada a las grandes ciudades del territorio colombiano, con especial énfasis en la capital del país, Bogotá. Se analizan, además, las formas de apropiación por parte de una creciente comunidad de artistas que, en las últimas décadas, han creado subculturas de este género caribeño en los grandes centros urbanos.

La metodología utilizada en esta investigación contempló tres fases: en primer lugar, se realizó una rigurosa revisión de literatura que, en varios niveles espaciales, arrojó valiosa información para comprender los procesos de transnacionalización y transculturación de la cultura *dancehall* hacia Colombia, sus regiones fronterizas y las grandes urbes. En segundo lugar, se llevó a cabo una serie de entrevistas a artistas, bailarines y promotores, hombres y mujeres, que contribuyeron con la instauración y la llegada de la práctica cultural del *dancehall* en Bogotá, Medellín y Cali. Esto permitió proponer una periodización del arribo de este género a las grandes ciudades de Colombia y una caracterización de la comunidad de bailarines que, en su gran mayoría, vive en Bogotá. Por último, se aplicó una encuesta dirigida a y respondida por cien personas bailarinas (profesionales y en formación) de *dancehall* en Colombia, con el fin de indagar por sus preferencias, estilos, formas de aprendizaje, de transmisión y de apropiación con relación a esta cultura en nuestro país.

El artículo se desarrollará en cinco etapas: en la primera, se contextualizará el origen del *dancehall*, sus principales características y sus primeros movimientos transnacionales hacia Colombia; en la segunda, se propondrá un marco conceptual y teórico que, desde la perspectiva del transnacionalismo y la transculturación, permita comprender cómo se desarrolló este fenómeno con respecto al *dancehall* en el Gran Caribe; en la tercera, se presentarán los resultados de la investigación en torno a la periodización y caracterización de la llegada de dicha cultura a Colombia y, de manera puntual, a las ciudades de Bogotá, Medellín y Cali; en la cuarta, dichos resultados se complementarán con una caracterización de las y los bailarines que habitan en estas ciudades, y, en la última, se desarrollarán las conclusiones de nuestra investigación y los nuevos horizontes para la comprensión de la cultura *dancehall* en Colombia.

El *dancehall* en Jamaica: cultura, resistencia, música y baile

Desde una perspectiva teórica, el *dancehall* comenzó a ser estudiado en la década de 1990; sin embargo, la mayor producción académica se ubica después del 2004. Sus principales exponentes son las autoras jamaicanas Donna Hope (2006) y Carolyn Cooper (2004), quienes analizan en sus obras la construcción de identidad y los repertorios de resistencia que han desarrollado las comunidades marginadas en los *ghettos* jamaicanos a través de él; las tensiones propias del género, al estar atravesado por estrictos roles de género e ideales en torno al color de piel; el uso real y simbólico de la violencia y las nuevas formas de producción y de difusión musical.

A partir de estas obras se comprende que la cultura del *dancehall* es “un espacio para la creación y difusión de símbolos e ideologías que reflejan y legitiman las realidades vividas por sus adeptos, especialmente los de los barrios marginales de Jamaica” (Hope, 2006, p. 27. Traducción propia)², que se empieza a gestar en la década de los 80 a partir de un conjunto de transformaciones sociopolíticas y económicas que traían consigo agresivos ajustes económicos y procesos de militarización a nivel social (Hope, 2006), promovidas por el gobierno del primer ministro Edward Seaga (1980-1989) y su giro al capitalismo. Su surgimiento precedió una época dominada musicalmente por el *reggae* en Jamaica, género que se originó en la década de 1960 y que se vio influenciado por la reciente independencia de la Corona inglesa, los ideales socialistas propugnados por el gobierno del primer ministro Michael Manley (1972-1980) y la doctrina rastafari, que abogaba por el regreso a “la tierra prometida”: África, así como por el cumplimiento de un futuro utópico donde se hicieran presentes la paz, el trabajo comunal y la justicia social (Hope y Lamoyi, 2023).

Es en ese contexto, cuando el *dancehall* empieza a tener cabida en los *halls* del *ghetto*, que son cualquier espacio libre dentro de la casa, tales como las cocinas o los patios, en los que se puede bailar. Lo anterior, les permitió a las personas escapar, resguardarse y resistir a la violencia que atravesaban en su cotidianidad (Hope, 2006). Dicha realidad se manifiesta en el contenido musical y dancístico del *dancehall*, dado que las letras de las canciones, contrario al *reggae*,

² La cita original indica: “Dancehall culture is a space for the cultural creation and dissemination of symbols and ideologies that reflect and legitimize the lived realities of its adherents, particularly those from the inner cities of Jamaica” (Hope, 2006, p. 27).

visibilizan la crudeza y segregación que se vive en el *downtown*³, así como la resistencia a los valores dictaminados por la alta sociedad jamaicana (Cooper, 2004).

Por ejemplo, el uso del *patois*⁴ se consolidó como una de las principales herramientas contestatarias dentro de la cultura, en tanto que es un reflejo de la dualidad que atraviesa a la sociedad jamaicana. Por un lado, agrupa a una élite política y económica que se identifica con un color de piel claro o moreno y un uso correcto del inglés heredado de la Colonia. Por otro lado, está compuesta por una clase social de tono de piel más oscuro o negra, empobrecida y con una escasa educación, que se decanta por el uso cotidiano del *patois*. En particular, lo que para la élite jamaicana simboliza esta lengua creole –un inglés inexacto y “mal hablado”–, para el *downtown* significa una clara forma de resistencia y protesta a la pobreza y la desigualdad que se hacen presentes en el *ghetto* (Hope, 2006).

Masculinidades y feminidades en la cultura *dancehall*

Dentro de la cultura *dancehall*, se presenta una clara distinción entre los roles esperados de los hombres y de las mujeres, los cuales se evidencian tanto en las letras de las canciones como en los pasos de baile. Pese a que ambos buscan desafiar el ideal de decencia de la alta sociedad, regida por los valores judeo-cristianos, y proponer nuevos modelos de masculinidad y feminidad; a la par están inscritos en un marco de concepción tradicional sexo-genérica, que es el resultado de las dinámicas propias de la sociedad jamaicana (Hope, 2006; Pinnock, 2007).

La masculinidad dentro del *dancehall*, contrario a lo esperado, no se encuentra ligada a la posibilidad de que los hombres del *ghetto* cumplan con el rol de proveedor del hogar, debido a sus bajos ingresos económicos. Por el contrario, su masculinidad se fundamenta en la capacidad de dominación de los hombres hacia las mujeres y de la conquista de la vagina o *punaany* en el sexo (Hope, 2006); razón por la cual es vigilada y cuestionada de manera constante por la comunidad y, de manera puntual, por sus pares varones. Asimismo, desde el ámbito social,

³ Se refiere a aquellas zonas donde habita gran parte de la población empobrecida en las ciudades de Kingston y St. Andrew.

⁴ El *patois* jamaicano o *patwa* es una lengua *creole* de base inglesa con influencias de idiomas africanos que tiene origen en la época de la esclavitud y que se encuentra fuertemente arraigada a la vida en Jamaica desde su creación, siendo hoy en día el idioma más hablado de la isla por encima de su lengua oficial, el inglés (Hope, 2006; Romero, 2023).

persiste un fuerte rechazo a la homosexualidad, en tanto que se interpreta como la traición al género masculino por medio de la feminización del cuerpo y la pérdida de dominación y poder sobre la mujer (Hope, 2006; Marshall, 2007).

Desde la perspectiva musical, el ideal de la masculinidad se ve reflejado en canciones como *Dem Bow* del artista Shabba Ranks, en la que se advierte sobre los peligros de la práctica de sexo oral hacia las mujeres y la necesidad de conquista de la *punaany* para establecer el dominio y poder de los hombres en cuanto a lo social o en *Chi chi man* de T.O.K, en la cual se incentiva el asesinato y exterminio de los hombres homosexuales dentro de la sociedad jamaicana (Hope, 2006). En ese sentido, en los orígenes del *dancehall*, la producción musical rescata símbolos como el pene negro en tanto herramienta última para lograr la liberación de la opresión históricamente vivida por quienes habitan el *ghetto*. Con ello, quienes no cumplan con este ideal de una sexualidad violenta y heteronormativa no son funcionales para llevar a cabo estos procesos de resistencia y liberación de la comunidad. A su vez, en la danza se presenta el *badman style/batman style/hardcore* como una variante del *dancehall* en la cual se tiene prohibido el uso de las caderas dentro de los *steps*, dado que esta parte del cuerpo está asociada a la fertilidad y por ende a la feminidad (Demaizière y Teurlai, 2020).

Por su parte, las mujeres son objeto de sexualización dentro de la cultura y su valor, según la mirada masculina, reside en el cumplimiento de los estereotipos físicos y morales establecidos. El *dancehall* se consolida, entonces, como un espacio de opresión femenina. Así mismo, su estatus social varía de acuerdo con el rol que ocupan en la vida de un hombre y su capacidad de cumplir con ciertos mandatos. La esposa ocupa la posición más importante dentro de la comunidad, dado que es la única que puede mostrarse legítimamente como la mujer de un hombre, sin embargo, ello no le asegura que sea la única mujer en su vida. Se establece así la categoría de *matie*, que se refiere a la "novia" o la "otra" con quien el hombre mantiene una relación extraconyugal.

En ambos casos, se les atribuye un conjunto de valores y características que refuerzan la contraposición entre la madona y la puta. La primera es categorizada como una esposa que es trabajadora, independiente, cuyo cuerpo y *punaany* tienen como propósito satisfacer al hombre; mientras que la segunda es asociada a una mujer perezosa, estúpida, promiscua, fea e incapaz de brindarle placer a un hombre. No obstante, se ha de tener en cuenta que al final ambas posiciones

se ven atravesadas por la idea misógina de la mujer como trofeo, reforzando así la idea prototípica de la masculinidad en el *dancehall*, constituyendo al hombre como el verdadero ganador dentro de la escala social comunitaria (Hope, 2006).

Sin embargo, y según otras lecturas (Cooper, 2004), esta cultura también se ha convertido en una forma de emancipación y resignificación del placer y la sexualidad femenina mediante el cuestionamiento de las normas morales impuestas por la sociedad, el posicionamiento de lo erótico en las letras de las canciones y del cuerpo femenino dentro de la danza (Demaziere y Teurlai, 2020). Cooper (2004) nos insta a superar la idea de la mujer oprimida, con el fin de concebirla como una sujeta de placer en un contexto atravesado por lo afrodiaspórico, en donde se conciben un conjunto de creencias que disputan la idea judeocristiana de la mujer como una madona-puta y que proponen una visión más compleja y poderosa de la sexualidad femenina.

Por su parte, el recurrente uso físico y simbólico de la violencia dentro del *dancehall* está asociado a la historia social y política de su país de origen, que parte desde la época de la Conquista y la Colonia por parte de la Corona inglesa, y que se ha visto marcada en las últimas décadas por las drogas, las pandillas, la pobreza y la segregación presentes en la cotidianidad de los jamaicanos (Hope, 2006). A partir de ello, y de la influencia del *cowboy* del lejano oeste representado en las películas de Hollywood, surge la idea del *rudeboy*, como figura relevante dentro de la cultura, quien no solo es contestatario hacia las jerarquías que impiden un ascenso social y económico de quienes habitan el *ghetto*, sino que también protege territorial y simbólicamente este espacio; fortaleciendo así el modelo de masculinidad heterosexual y violenta, a la vez que posiciona las armas como un símbolo de liberación y poder masculino (Cooper, 2004; Pinnock, 2007).

Adicionalmente, y debido a la idealización de la violencia dentro del *downtown*, la figura del *rudeboy* cuenta con su propia jerarquía, que inicia con los llamados *shotta*, proveniente de la palabra *shooter*, que significa pistolero y que, en el contexto jamaicano, es representado por aquellos hombres jóvenes que hacen parte de las milicias y pandillas que controlan el *ghetto*. Más arriba en la jerarquía, se presentan los llamados jefes de zona, quienes poseen una mayor influencia y control dentro del *ghetto*, dado su trabajo para el desarrollo comunitario. En la cúspide de la escala social se encuentran los "Don", nombre que surge a partir de la película *The Godfather* [El Padrino] (Coppola, 1972) y que se otorga a aquellos hombres que tienen fuertes lazos con

alguno de los partidos políticos nacionales y poseen el control de las actividades ilegales que ocurren en el *ghetto*, tales como la extorsión, la venta de drogas, el contrabando y el tráfico de armas. Se hace necesario aclarar que, en cuestiones de género, las mujeres pueden llegar a ocupar una posición de jefes de zona, pero en ninguna circunstancia pueden llegar a ser un “Don”, pues es una posición reservada de forma exclusiva para los hombres (Hope, 2006).

En cuanto a lo musical, existe todo un repertorio de canciones producidas por *deejays*⁵ como Ninja Man o Elephant Man, que refleja la violencia a la que se enfrentan las comunidades en el *ghetto*, tal como la presencia de pandillas, el consumo de drogas y la violencia política, sexual o doméstica, así como el uso frecuente de las armas tanto en la cotidianidad como en los *dance halls*. De igual manera, dentro del *badman style* se hace un uso metafórico de las armas o *guns*, que representan no solo el poder masculino y las disputas entre pandillas al interior del *ghetto*, sino también las luchas que se han librado contra la violencia y la opresión estatal (Hope, 2006; Pinnock, 2007).

Por su parte, el racismo juega un rol fundamental dentro de la cultura *dancehall*, dado que a nivel social predominan un conjunto de estereotipos y prejuicios relacionados con el color de piel, los cuales son vestigios de la época colonial, que establecen una jerarquía social basada en el nivel de blanquitud o negritud de los pobladores, y a partir de ello se refuerza la idea de una sociedad jamaicana dicotómica. Adicionalmente, estos arquetipos han consolidado nociones eurocéntricas sobre la belleza, la fealdad y el uso correcto del lenguaje, que se ven reflejadas en la consolidación de ciertas prácticas orientadas al blanqueamiento de la piel o la modificación de la textura del cabello. Dichas prácticas, que son llevadas a cabo, en principio, por las mujeres de los *ghettos* jamaicanos tienen como finalidad el acercamiento al ideal de la belleza blanca y europea (Hope, 2011). Asimismo, no se puede desconocer la estrecha relación que existe entre el género y la raza en la sociedad jamaicana, en tanto la jerarquía y estatus de sus pobladores se ve condicionada por un sistema patriarcal y colonial que prioriza la imagen del hombre y la mujer blanca sobre aquellas personas de piel oscura.

En la actualidad, el *dancehall* continúa siendo parte fundamental de la vida cotidiana en las comunidades del *ghetto* en Jamaica; sin embargo, y gracias a las nuevas tecnologías, su acogida,

⁵ Los *deejays* son los encargados de pinchar la música en los *sound system* y de cantar sobre *riddims*, “muchos de ellos creando sus letras sobre la marcha” [many creating their lyrics on the spot] (Hope, 2006, p. 10. Traducción propia).

aprendizaje y difusión como género musical y dancístico ya no depende de forma exclusiva del uso de vinilos y *sound systems*, sino del uso de las nuevas tecnologías de la información, de las redes sociales y de las grandes plataformas, conciertos y giras mundiales, convirtiéndose así en una cultura que se ha globalizado atravesando intensos procesos de transculturación.

Más allá de las fronteras jamaicanas: el *dancehall* en el Gran Caribe

Aun cuando el *dancehall* sigue estando sumamente arraigado a la cultura y la cotidianidad de los *ghettos* de Jamaica, es un género que, en los últimos años, ha traspasado las fronteras de su Estado-nación y se ha ido extendiendo y popularizando en diferentes latitudes del planeta, en particular, en su zona más cercana de influencia, es decir, en aquellas islas y países que comparten un vínculo histórico y cultural, dada su conexión geográfica con el mar Caribe.

Se puede establecer que el primer gran tránsito de esta cultura más allá de sus fronteras ocurrió hacia Panamá en el año 1985 cuando el *reggae*, como género predecesor del *dancehall*, se instalaba en los conocidos toldos populares o espacios donde se experimentaba no solo una clara influencia musical jamaicana, sino también de otras islas caribeñas con la presencia de ritmos tales como la salsa, el merengue y el *calypso*, los cuales estaban mezclados con la típica música panameña (Itzel De Gracia, 2017).

Esta llegada, según Itzel De Gracia (2017), se explica debido a la estratégica ubicación geográfica de Panamá, dado que constituye un eje que conecta el norte con el sur del continente y las Antillas con la América continental, hecho que favoreció no solo el transporte de mercancías, sino también el intercambio y creación de nuevos géneros musicales. Con ello, fue este el primer país en el cual se dio la traducción del *reggae-dancehall* al español, trayendo consigo una revolución musical que se hizo evidente con "La chica de los ojos café" del artista Renato, cuya aparición sucedió hacia 1986, cuando se convirtió en la primera canción de su tipo, junto con en las nuevas producciones musicales de otros artistas panameños tales como El General, con su álbum *Muévelo con El General* de 1991 o El Chombo con *Cuentos de la Cripta* en 1996. Estos éxitos se extendieron más allá de Panamá y fueron ampliamente conocidos en países cercanos como Colombia, Venezuela, Perú y Ecuador (Itzel De Gracia, 2018).

Las particularidades y diversas rutas de ingreso al país

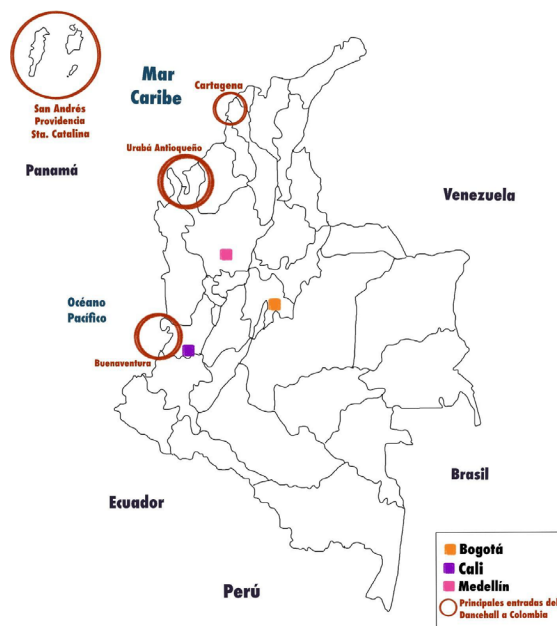
En Colombia, fue para la década de los 90 cuando se popularizó la canción “El meneaito” de Gaby que, en conjunto con otras producciones musicales de artistas panameños, trajo consigo una mayor difusión del género a través de la radio nacional y puso a bailar a buena parte de los habitantes del país. Para el año 1996, llegó a Colombia el primer volumen de *Los Cuentos de la Cripta* de El Chombo, producción que resultó una versión aún más evolucionada y acelerada del *reggae-dancehall* panameño que se escuchaba en todas las discotecas nacionales. Este álbum fue recibido por el público de manera exitosa por el uso del español en las letras y el mensaje cotidiano de sus canciones (Panamá Vieja Escuela, 2020).

Sin embargo, fue durante la década del 2000 que algunos de los primeros bailarines colombianos de *dancehall* que habitaban en las grandes urbes del país retomaron la música original de la isla caribeña de Jamaica cantada, ya no en español, sino en inglés o *patois*, y empezaron a bailarla de manera activa en Bogotá, Medellín y Cali. Se inauguró así un nuevo período del proceso de transnacionalización de esta cultura mediante el rescate de la raíz original del *dancehall*, proveniente, de manera directa, del Caribe insular jamaicano, así como de introducción de nuevas prácticas y formas de apropiación de su música.

Para comprender cómo ingresó el *dancehall* a las grandes ciudades de Colombia es necesario entender cómo esta música se diseminó, en principio, en cuatro territorios fronterizos y periféricos del Caribe y el Pacífico colombiano: el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina; el Urabá antioqueño; la ciudad de Cartagena; y el puerto de Buenaventura (Figura 1). Además, es necesario reconocer que estos procesos han sido poco estudiados y que existe un desconocimiento generalizado sobre esta historia musical y transcultural en nuestro país.

Figura 1

Puntos de ingreso del *dancehall* a Colombia



Fuente: elaboración propia.

El archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina es considerado el principal territorio exponente del género en el ámbito nacional, dada su privilegiada ubicación geográfica que lo posiciona en la frontera cultural del Caribe Occidental (Sandner, 2003), en donde convergen lo hispano de la Colombia continental y lo anglo de las islas caribeñas, incluida la influencia cultural y musical de Jamaica (Piamba, 2020; Rodríguez, 2015). Sin embargo, es importante recalcar que, según Arnold Taborda, fue mayor su importancia a nivel musical que dancístico: “el *dancehall* toma fuerza en Colombia por sus entradas en la costa del Urabá antioqueño y el puerto de Buenaventura, pero en San Andrés se queda mayoritariamente la música, no tanto la danza” (Comunicación personal, 23 de junio de 2023). Lo anterior, en última instancia, ha favorecido el consumo y la producción de ciertos géneros musicales, entre los que se encuentran el *calypso*, el *mento* y el propio *dancehall*.

Aunque dentro del archipiélago existe un amplio consumo de géneros musicales provenientes no solo de Jamaica sino del Caribe insular, como el *mento* o la *soca*; en los últimos años, la isla se ha venido consolidando como un espacio de producción musical, en el cual los ritmos

locales se fusionan con aquellos provenientes de los medios de comunicación y del contrabando, cuyas bases principales son el *dancehall* y el *reggaeton* (Ranocchiari, 2014; Ranocchiari, 2015).

La música producida en la isla de San Andrés se encuentra influenciada, en gran medida, por dos hechos. En primera instancia, se evidencian los procesos de resistencias raizales frente a las políticas de colombianización que están guiadas por el ideal de una sola lengua, religión e ideal de nación. Así mismo, y gracias a los nuevos cambios generacionales en las comunidades raizales, se revelan las tensiones en torno a la raizalidad y lo sanandresano, debido al incremento de los llamados *fifty-fifty*⁶ y los debates frente a la cercanía cultural entre quienes se identifican como raizales y colombianos.

En segunda instancia, se expresa en el fuerte rechazo por parte de los isleños, tanto *pañás*⁷ como raizales, con respecto a las pretensiones geopolíticas de Nicaragua, que tienen por objetivo anexionar el archipiélago dentro de sus fronteras nacionales para así aumentar su plataforma continental. Esta disputa entre ambos Estados se puso en conocimiento de la Corte de la Haya en el 2001 con una demanda interpuesta por la República de Nicaragua, la cual se resolvió en el año 2023 con fallo a favor de la República de Colombia (Pardo, 2023; Ranocchiari, 2014; Ranocchiari, 2015).

En el caso del Urabá antioqueño, dada su continuidad geográfica con el istmo de Panamá y, por ende, su interconexión natural con la isla de Jamaica (Itzel De Gracia, 2017), se le considera como la puerta de entrada terrestre del *dancehall* al país. Esto permitió la difusión de esta cultura tanto en los municipios aledaños del Urabá como a la gran ciudad de Medellín (Peña, 2018).

Además, su llegada coincide con uno de los momentos más álgidos del conflicto armado colombiano (1985-1995), donde el Urabá se ubica como uno de los territorios más azotados por la violencia y con ello, el *dancehall* se consolida como una de las principales formas de escape y resistencia por parte de los pobladores.

Por su parte, Cartagena, al ser una de las principales ciudades portuarias en Colombia, se ha visto históricamente influenciada por los tradicionales ritmos africanos que llegaban a través del comercio, así como por la migración de sanandresanos que traían consigo música del Caribe anglosajón, incluido el *dancehall*. Con ello, no solo se va consolidando una cultura popular

⁶ Los *fifty-fifty* son personas nacidas en la isla de San Andrés que cuentan con un progenitor de origen raizal y el otro proveniente de la Colombia continental.

⁷ Es como denominan las comunidades raizales a las y los colombianos nacidos en el territorio continental.

alrededor de la terapia africana, conocida como la champeta, sino que también hubo espacio para la fusión entre estos dos ritmos y la creación del llamado dansal (Castro-Aniyar, 2017).

Este género, cantado en español e inglés, es el resultado de la mezcla entre el *reggae*, el *dancehall*, la champeta, el *ska* y el hiphop, entre otros ritmos. En los últimos años, ha ido adquiriendo un mayor reconocimiento local gracias a su difusión a través del llamado *picó* o *sound system*⁸ y las fiestas promovidas por artistas como Dj Dever, Lil Silvio y Kevin Florez, como el Passa Passa Sound System. No obstante, debido a la popularidad del género y la organización de eventos entre los sectores populares, se ha consolidado una imagen de peligrosidad y marginalidad que limita la llegada de nuevas personas a estos espacios (Carrillo, 2022).

En cuanto a Buenaventura, al ser el principal puerto del país, se constituyó como un punto de entrada de la cultura debido a las rutas de narcotráfico, piratería y contrabando (Gómez, 2017), fenómenos que se vieron arraigados a los procesos migratorios ilegales que se dieron durante la década de los 60 y años posteriores por parte de los pobladores del puerto y de municipios aledaños, como Turbo, hacia países del norte global, como Estados Unidos e Italia.

En especial, aquellos migrantes ya radicados en Norteamérica enviaban las llamadas *maletas* a sus lugares de origen, las cuales eran paquetes con regalos que incluían *cassettes* o discos de vinilo de géneros musicales con bases africanas; hecho que permitió la apropiación, consolidación y fusión de estos ritmos por parte de quienes vivían en el puerto, la creación de nuevas identidades culturales en los sectores más jóvenes de la población y la difusión de esta música hacia los lugares aledaños y la gran ciudad de Cali (Corpografías, s.f.).

Por último, se hace necesario resaltar que la llegada del *dancehall* a las periferias del territorio nacional mantuvo buena parte de su esencia como una cultura que, en principio, era producida y consumida por aquellos segmentos marginalizados de la población y que se consolidó como una forma de escape y resistencia a una vida cotidiana atravesada por el racismo, el colonialismo y diferentes formas de violencia.

⁸ El *sound system* es un sistema de sonido artesanal movable que surge en los *ghettos* de Jamaica en la década de 1950 y que empezó a ser usado en las fiestas callejeras. Era el escenario ideal para que los *deejays* demostraran sus habilidades a la hora de pinchar los discos; y los artistas, su habilidad para componer canciones sobre la base de un *riddim* previamente grabado por otro artista (Carrillo, 2022; Rapealo, 2022).

La transculturación en los movimientos transfronterizos de la cultura *dancehall*

Uno de los grandes campos de estudio dentro de las ciencias sociales y humanas es la comprensión de la cultura, que es entendida como “un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos y un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medio de los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida” (Geertz, 2003, p. 88). A esto se adscriben un cúmulo de cuestiones tales como la música, la religión, el baile, las jergas, entre otros atributos (Itzel de Gracia, 2018). A partir de ello, se ha hecho necesario analizar sus cambios y continuidades a través del tiempo y sus des/encuentros con otras culturas. Para este caso, el *dancehall* no se encuentra exento de este campo de estudio ni de ser objeto de transformaciones en su dinámica transnacional. Es por esta razón que, en principio, se hace necesario acogerse a un marco conceptual y teórico que nos permita comprender cómo y por qué se hacen presentes estos cambios.

La transculturación es un concepto propuesto por el antropólogo cubano Fernando Ortiz (1929), que tiene como pretensión comprender la historia de su país y las transformaciones que se dieron respecto a lo social, político y cultural a partir del *encuentro* entre los nativos y aquellas personas provenientes de África y Europa. En principio, la elección de este marco de análisis justifica por su cercana relación con las realidades del Caribe insular, así como por la existencia de un pasado colonial, violento y opresivo que impactó profundamente en las culturas caribeñas y que, en la actualidad, se ve reflejado en el sincretismo de algunos géneros musicales oriundos del Caribe con los ritmos e, incluso, religiones africanas, como lo son la *soca*, la *kizomba*, la *champeta*, el *reggae* y el *dancehall*, entre otros.

En ese sentido, Ortiz (1929) desarrolla sus aportes con base en la crítica a la antropología proveniente de la academia angloamericana. En principio, cuestiona la comprensión lineal y reduccionista en torno a las transformaciones culturales que se presentan en el ámbito social, acogidas por el concepto de aculturación. Esta idea propone que, durante el encuentro de dos culturas, una está destinada a imponerse sobre la otra, sin dejar vestigios ni productos novedosos a partir de su acercamiento, choque y acoplamiento.

Es a partir de esta crítica que Ortiz (1929) propone, que la confluencia de dos culturas es un proceso más completo y complejo, que se divide en tres fases. La primera, denominada

desculturación o exculturación, se ubica durante la Conquista y la Colonia del territorio americano, época que significó en gran medida el exterminio de los pueblos originarios y la imposición de creencias y tradiciones europeas. La segunda fase, denominada inculturación, ocurre con la adopción de la cultura dominante por parte de los nativos sin ningún tipo de resistencia. La transculturación, como última fase, es un proceso que se desencadena a partir del encuentro entre múltiples culturas, creando así espacios de negociación, pérdida e intercambio entre estas y dando como resultado la destrucción de ciertos atributos inscritos previamente en la sociedad, a la par de la producción de nuevas y alternas formas culturales que se incorporan a las ya existentes y que, en ciertos casos, alteran los valores sociales previos (Martí, 2011).

En las últimas décadas, la transculturación se ha intensificado y profundizado dada la creciente translocalidad, suceso entendido como el aterrizaje de aquellos elementos globales a contextos locales, cuestionando no solo los límites territoriales, sino también configurando nuevas dinámicas económicas, políticas y culturales que son particulares y propias de cada espacio (Ayora, 2017). Para el caso concreto de la cultura, su creciente movilidad, encuentro y negociación con otras, pone en disputa su clásica concepción esencialista y reduccionista donde se comprende como un ente hermético y homogéneo resistente a los cambios.

Ahora bien, para comprender los procesos de transculturación se hace necesario incluir el concepto de entramados culturales, dado que provee un marco de análisis que incluye al conjunto de agentes de una sociedad que se ven atravesados por múltiples factores que resultan clave para vislumbrar y comprender aquellos entramados en los que se encuentran inscritos y que comparten un código sistematizado (Martí, 2011). Con ello, nos proponemos estudiar la transculturación a través de la identificación de los cambios formales, semánticos y funcionales de la música en la cultura receptiva; planteando un análisis histórico que nos permitirá identificar los agentes implicados y los usos, significados y valores inscritos en la música y la danza.

Por su parte, desde la etnomusicología se han realizado diferentes estudios de caso que han nutrido la comprensión de la influencia de múltiples culturas en la música. Como lo expresa Rogers (2017), es posible concluir que existe un fuerte vínculo entre la transculturación musical y la apropiación cultural, estableciendo entre ellas una relación causal. Esta apropiación, definida como la adopción de tradiciones y costumbres ajenas dentro del contexto local que genera una

pérdida de su sentido original, está lejos de ubicarse en el marco de una estricta relación de subordinación-dominación.

Por el contrario, se ve atravesada por una hibridación de culturas a través de su interacción y superposición mediante “la práctica comunicativa que resulta siendo constituyente de y constituida por estructuras sociopolíticas y económicas” (Kraidy, 2002, como se citó en Rogers, 2017, p. 21. Traducción propia)⁹. Cabe aclarar que, en principio, Rogers (2017) nos propone cuatro tipos de apropiación cultural, tres de ellos enmarcados en una interacción asimétrica de poder, donde la cultura es un ser orgánico, y el cuarto tipo, que propone la transculturación, entendida como una forma de rompimiento con las concepciones tradicionales respecto a las relaciones de poder y la pureza cultural.

Jamaica en Colombia: una propuesta de periodización del *dancehall* en las grandes urbes

La transnacionalización del *dancehall*, su adopción y acogida en las diversas latitudes del globo ha sido un fenómeno escasamente documentado. En el caso de Colombia, ha sido posible identificar de manera más clara los puntos de entrada de esta cultura, dada su pertenencia al Gran Caribe y su cercanía a las Antillas; no obstante, poco se ha estudiado sobre su recorrido dentro del territorio nacional y posterior arribo a las grandes ciudades como Medellín, Bogotá y Cali. Por esta razón, se realizó un conjunto de entrevistas a diferentes bailarinas/es, profesoras/es y promotoras/es del *dancehall* en Colombia, con el objetivo de aproximarse a una reconstrucción de la memoria histórica de la cultura, su llegada y recorrido en el país. En principio, se evidenció la existencia de tres periodos fundamentales en los cuales la comunidad, el aprendizaje y la transmisión del *dancehall* han ido en aumento.

Es necesario advertir que este proceso de acogida, adopción y transformación no inicia en el 2006 con el reconocimiento por parte de las y los bailarines del género *dancehall*, denominado, en principio, como *ragga*, sino que se va gestando desde la década de 1990 con la llegada de *cassettes* y vinilos de diversos géneros musicales, entre los que se encuentran el *reggae*, la

⁹ La cita original indica: “... as a communicative practice constitutive of, and constituted by, sociopolitical and economic arrangements” (Kraidy, 2002, como se citó en Rogers, 2017, p. 21).

terapia/champeta y el *dancehall*, mediante las rutas de narcotráfico y contrabando presentes en la isla de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, el puerto de Buenaventura y el Urabá antioqueño. Esto, a la vez aunado a las crecientes e innovadoras producciones musicales provenientes de Panamá que se empezaron a escuchar en el territorio nacional. Durante la primera década de los 2000, se popularizaron canciones de intérpretes jamaicanos como *Hot Shot* de Shaggy y *Dutty Rock* de Sean Paul, hecho que se vio reforzado con la realización de un concierto de este último artista en la ciudad de Bogotá en 2004.

A partir de estos sucesos, da inicio el primer periodo, llamado *Los pioneros del dancehall en las grandes ciudades de Colombia*, ubicado entre 2006 y 2013 con el reconocimiento del *ragga* como música *dancehall* a partir de la canción *King of the Dancehall* de Beenie Man, marcando así el inicio de una primera generación de bailarines y profesores de *dancehall* en Bogotá, Medellín y Cali. En el ámbito dancístico, este género empezó a impartirse en las academias de baile de estas ciudades por profesoras como Alexa Gyal en Medellín y Chokola en Bogotá. Simultáneamente, fue fundada la academia Dancehall Class Colombia por parte de la promotora y bailarina Lina María Cortés en Bogotá. También se produjo la creación del grupo de bailarines Black Dance, dirigido por Rubén Estupiñán. En su mayoría, los pioneros del *dancehall* como danza en las urbes son jóvenes que pertenecen a familias que migraron desde territorios como el Pacífico y el Caribe, cuyo origen cultural y racial está vinculado a las poblaciones afrodescendientes colombianas que han transmitido, por décadas, su música y su danza en los grandes espacios urbanos del país. De ahí, la evidente conexión entre los procesos migratorios históricos de las comunidades negras hacia las grandes ciudades y su contribución a la llegada de nuevos géneros y prácticas de danza.

Adicional a ello, se identifican, durante este periodo, dos aspectos clave: en un primer momento, el aumento de información gracias al Internet y con ello, la difusión de un mayor número de vídeos de pasos o *steps* subidos a la red por artistas como Laure Courtellemont, bailarina de origen francés, o Arnold Electric, bailarín afrocolombiano y pionero del *dancehall* en Colombia. En un segundo momento, la organización del *Jamming Festival*, un reconocido evento de música en Colombia que posiciona a artistas del *reggae*, el *dancehall* y el hiphop dentro de sus

carteleras, convirtiéndose en la más amplia plataforma para la difusión, contratación y reconocimiento de los músicos y bailarines del género en el ámbito nacional.

El segundo periodo propuesto, llamado *La llegada de artistas venezolanos y el crecimiento de la comunidad dancehall en las grandes ciudades de Colombia*, se ubica entre 2015 y 2019 y está marcado por el surgimiento de una nueva generación de profesoras y profesores de *dancehall* colombianos, encabezada por bailarinas como Zulma Villamil, Brenda Moros, Tatiana Oviedo, Paola Zamora, Julieth Gallego, Merrie Rodríguez, entre otras. Además, en 2018 en Bogotá, se inauguró Riddim, academia de baile que se convirtió en una de las primeras especializada en *dancehall*. También, se da la creación de grupos artísticos tales como Las Mulahttaz, promotoras y bailarinas de *dancehall*, y Medellín Dancehall Crew, agrupación musical; ambos situados en la ciudad de Medellín.

De igual forma, es importante destacar que, desde una perspectiva dancística, el *dancehall* se ha venido posicionando poco a poco como un espacio político, tal como se evidenció en la protesta en contra de la violencia estatal promovida por Las Mulahttaz junto a otros bailarines en Medellín, en el marco del Paro Nacional del año 2019. En ese momento, Colombia y los demás países de la región latinoamericana empezaron a enfrentar la crisis migratoria proveniente de Venezuela, hecho que impactó de manera positiva a la comunidad del *dancehall* en Colombia, por la llegada de bailarines venezolanos como Johan Hernández (El Fa), Solye Capriles Morales (Solye), Ángel Urdaneta (Champion); así como, Luis Alejandro Blanco Cassiani (Choko), Deivis Santiago Malpica (Deivis), Anderson Miguel Mejías (Pixel), pertenecientes a Spartan Crew. Todos, artistas que han aportado nuevos conocimientos a la cultura y la han fortalecido mediante la organización de grandes eventos en el país como el Dancehall es Unión, StepXStep Battle y el Latin Dancehall Camp, entre muchos otros. Observamos, entonces, que el proceso transnacional del *dancehall* no concluye con la trayectoria del género desde Panamá y las periferias del país, sino que se actualiza y se resignifica de manera permanente a partir de complejos procesos migratorios coyunturales entre las propias naciones latinoamericanas y caribeñas.

El tercer periodo, titulado *Entre la crisis y las oportunidades traídas por la pandemia*, inicia en el año 2020 con el reto que implicó para la cultura *dancehall* el confinamiento debido a la crisis sanitaria por la COVID-19, que desencadenó la creación de redes transnacionales de bailarines como

las Versatiles Ones, una *crew*¹⁰ jamaicana de bailarinas dirigidas por la coreógrafa Kimiko Versatile, quien durante la pandemia llevó a cabo acciones conjuntas con bailarinas de todo el mundo para articularse al movimiento Black Lives Matter, que nació en Estados Unidos; a la vez que en Colombia se fue posicionando una nueva generación de profesoras y profesores del género.

Un reto adicional que enfrentó la cultura fue la pérdida de espacios que le garantizaban una plataforma al *dancehall* y al *reggae* en el país. Un primer caso fue el cierre de Casa Babylon en Bogotá, lugar de encuentro entre bailarines; un segundo caso, la fractura de la figura de Jamming Festival como plataforma para los artistas. Estos sucesos reforzaron la falta de oportunidades a la que se enfrentan gran parte de las y los bailarines y artistas.

Por último, desde el 2023 se ha producido una revigorización de la cultura en Colombia con la organización de grandes eventos de baile como el Dancehall es Unión en Cali y el Fully Charge Americas en Bogotá, los cuales han contado con un conjunto de invitados internacionales provenientes de países como Jamaica, Argentina, Chile y Perú. Asimismo, se ha dado un incremento en la oferta de semilleros y talleres en el último año y medio, que han tenido lugar en las grandes ciudades de Colombia. Cabe resaltar que se ha planeado otro conjunto de actividades aledañas a la cultura como conciertos y festivales, dentro de los que se encuentran el Reggae Dancehall Fest en Medellín y el Bailalo Festival en Bogotá (Figura 2).

Figura 2

El Dancehall es Unión (2023)



Fuente: elaboración propia.

¹⁰ Son agrupaciones conformadas por jóvenes bailarinas y bailarines que crean *steps* y gestionan talleres en el ámbito nacional e internacional. Su origen data de la *middle* y *new school*, y son, en su mayoría, conformadas por hombres.

Durante el año 2024, se realizaron eventos de danza tales como el Dancehall International South America en Medellín y Ketch di Flow y Kingston to Colombia: Dancehall UN¹¹; y conciertos como el Cacao Fest y Jueves de Cacaos en Bogotá (Anexo 1).

Una mirada a la comunidad de bailarines de *dancehall* en Colombia

Este último apartado tiene por objetivo caracterizar a la comunidad *dancehall* en Bogotá, Medellín y Cali a partir de una encuesta dirigida a bailarines de *dancehall*, aplicada entre el 14 de mayo y el 7 de julio del 2023, que contó con cien respuestas. Los temas sobre los que se indagó fueron una caracterización general del bailarín, su perfil socioeconómico, aspectos socioculturales y su percepción de los roles de género dentro de la práctica de la danza.

Si bien el *dancehall*, como cultura, trasciende la comunidad de bailarines y existe una comunidad de músicos, promotores y *deejays* que en los últimos años han logrado dar a conocer parte de la cultura a un buen número de personas mediante eventos a gran escala, nuestro objetivo es plantear un bosquejo de la comunidad de bailarines de *dancehall*, por considerar que son agentes claves en la transmisión de la cultura a partir de la labor en las academias, los talleres prácticos y de conocimientos sociales, especialmente presentes en los espacios formativos de danza, así como por su presencia en las redes sociales.

En principio, se puede establecer que el *dancehall* en Colombia es una práctica sumamente feminizada, teniendo en cuenta que el 71,6 % de las personas encuestadas son mujeres, hecho que es contrario a la cotidianidad presente en las llamadas *crews* jamaicanas de bailarines, en donde la cultura y su práctica es, en su mayoría, masculina. No obstante, tanto Jamaica como Colombia comparten una característica frente al grupo etario que practica *dancehall*, en tanto que la mayoría de las personas son jóvenes adultos entre los 18 y 28 años (60 %), tal como lo evidencia la encuesta, seguido de aquellas personas que tienen entre 28 y 38 años. Finalmente, existe una minoría que es menor de 18 o mayor de 38 años.

Con respecto a los años de práctica, el 43,6 % de los encuestados lleva entre 3 y 6 años bailando *dancehall*, seguido por aquellos pertenecientes al rango de entre 1 y 3 años (30,9 %).

¹¹ Este evento fue organizado por el Semillero Dancehall Nuts, el cual hace parte del proyecto de investigación Dancehall: Un diálogo de saberes para la interculturalidad caribeña en Bogotá.

Finalmente, un 25,5 % de los bailarines acumula 6 o más años de experiencia, lo cual coincide con la periodización propuesta anteriormente, en la que se afirma que la primera generación de bailarines de *dancehall* surgió previo al año 2017. Es justo en este año cuando se presenta un incremento en el número de bailarines, hecho que a la vez fue influenciado por la llegada de artistas venezolanos a Colombia, una mayor oferta de clases de *dancehall* dentro de las academias de danza y un mayor número de competencias de baile.

Por otra parte, es importante destacar que las y los bailarines de *dancehall* no son ajenos a la práctica dancística de otros estilos afrocaribeños y danzas urbanas como lo son el afro (54 %), el hiphop (50 %), el *reggaeton* (43,6 %) y el *twerk* (31,6 %), géneros que tienen entre sí una estrecha relación derivada de su historia compartida y sus raíces musicales.

El afro, predecesor del *dancehall*, es una danza proveniente del continente africano, que aboga por un sentido de comunidad y conexión con nuestro entorno. El hiphop, cultura que surge en la década de 1970 en el barrio Bronx de Nueva York, Estados Unidos, se encuentra y se nutre del *dancehall* durante las décadas de los 80 y 90, gracias a las crecientes migraciones caribeñas que se dieron hacia Norteamérica y que permitieron el diálogo entre estas dos culturas (Moncarz, 1988; Rocha, s.f.). En el caso del *reggaeton*, este se origina en la década de los 90 en Puerto Rico con la llegada e influencia del *dembow*, el *reggae* y el *dancehall* en español (Romero y Martínez, 2024). Finalmente, el *twerk* se consolida como una danza en la década de los 90 dentro de la cultura del hiphop y, tal como los anteriores casos, está atravesada por raíces africanas, que en su caso provienen de la conocida *baikoko mapouka* o danza de la cola (Hope y Lamoyi, 2023).

Ahora bien, en el ámbito dancístico, el *dancehall* se compone de tres escuelas: *Old School*¹², *Middle School*¹³ y *New School*¹⁴. De ellas, la primera y la última son las más aprehendidas

¹² La *Old School* es la primera escuela de este género. Surge a partir de la transición del *reggae* y el *ska* al *dancehall*, hecho que se evidencia en la conservación de un ritmo musical más lento en las canciones. Los pasos o *steps* en esta escuela son movimientos cortos que representan acciones presentes en la cotidianidad o en la fiesta de los *ghettos*. De estos, los más representativos son aquellos creados por Gerald Levy, más conocido como Bogle. Algunos de los exponentes musicales son Shabba Ranks, Baby Wayne y Yellow Man.

¹³ La *Middle School* es la segunda escuela del género. Se caracteriza por un ritmo musical más rápido y dinámico, pero que mantiene la idea de los *steps* como representaciones de la cotidianidad. Además, surgen y se popularizan los llamados instruccionales, canciones que en su letra mencionan los *steps* que se deben bailar. Algunos de los exponentes musicales son Elephan Man y Voice Mail.

¹⁴ La *New School* es la última escuela del *dancehall*. Se caracteriza, en primer lugar, por el surgimiento de las llamadas *crews*, las cuales son conformadas por grupos de jóvenes que crean nuevos *steps* y los difunden a través de redes

por las y los bailarines de las grandes ciudades colombianas (70 %), Esto demuestra que las personas poseen un amplio conocimiento sobre las raíces del *dancehall* y la cotidianidad que se vive en los *ghettos* jamaicanos, en tanto que los pasos del *Old School* están atravesados por las dinámicas y el contexto particular de sus creadores. En el caso de la *Middle School*, es conocida y practicada por al menos la mitad de las personas encuestadas, lo que indica que se sigue manteniendo, en buena medida, el sentido comunitario inscrito en el *dancehall*. Respecto al *New School*, es la escuela más practicada en la actualidad, hecho que evidencia cómo la comunidad de bailarines se encuentra en un constante diálogo con la realidad jamaicana.

Asimismo, el *dancehall* también cuenta con múltiples estilos de baile, siendo los más conocidos, bailados y enseñados el *dancehall* mixto¹⁵ y el *smooth dancehall*¹⁶, seguidos del *female dancehall*¹⁷, el *badman style*¹⁸ y *fusion-dancehall*¹⁹. Con ello, se evidencia que en Colombia no existe una demarcación tan estricta de los roles que deben ocupar los hombres y las mujeres dentro de la cultura y la danza, sino que, al ser la mayoría bailarinas (mujeres), ellas varían y aprenden diversos estilos sin que ello signifique una represalia a nivel social.

En ese sentido, es importante mencionar que las dinámicas machistas y homofóbicas que vienen inscritas en el *dancehall* desde Jamaica se han transformado en un contexto como el colombiano. Este cambio frente a los roles de género está anclado a una realidad nacional en donde los movimientos feminista y LGBTIQ+ han tenido una mayor visibilidad y, con ello, un conjunto de victorias en los ámbitos social y político, que han cuestionado los estereotipos y roles asignados históricamente tanto a hombres como a mujeres (García y Mantilla, 2023).

sociales. En segundo lugar, los *steps* ya no se encuentran, necesariamente, relacionados con la cotidianidad, sino que son pasos mucho más complejos y dinámicos comparados con las anteriores escuelas.

¹⁵ El *dancehall* mixto se refiere al estilo *New School* que es bailado tanto por mujeres como por hombres.

¹⁶ El *smooth dancehall* se caracteriza por emplear *steps* más fluidos, a diferencia de estilos como el *badman* y, en ciertos casos, el *female*, haciendo de la coreografía una composición de movimientos lentos y suaves.

¹⁷ El *female dancehall* es un estilo que en Jamaica es bailado de manera exclusiva por mujeres y que busca remarcar la sensualidad y la sexualidad del cuerpo femenino a través de sus *steps* como, por ejemplo, el *wine*, que es el movimiento circular de la cadera.

¹⁸ El *badman style* es un estilo bailado en su mayoría por hombres, sin que ello signifique que las mujeres no lo practiquen. Se caracteriza por su fuerza y dinamismo, así como por el uso de las llamadas *guns*, que representan a la figura del *rudeboy* y las disputas entre pandillas que se presenciaban en el *ghetto*.

¹⁹ El *fusion-dancehall* es un estilo que se caracteriza por crear coreografías con *steps* propios del *dancehall*, pero con una base musical o *riddim* de otros géneros, tales como la *kizomba*, el *mento* o el *reggae*.

Ahora bien, es importante resaltar que, en Colombia, la práctica del *dancehall* sigue estando vinculada a un contexto urbano, dado que más del 80 % de los encuestados residen en los grandes cascos urbanos del país, siendo Bogotá la ciudad con mayor número de bailarines (47,4 %), seguida de Medellín con el 24,2 % y Cali con un 11,3 %. El porcentaje restante de bailarines residen en zonas aledañas a estos tres cascos urbanos, como lo son Envigado, Bello y Chía.

En el caso de Bogotá, las localidades con una mayor cantidad de bailarines son Suba (15,6 %) y Teusaquillo (11,1 %), seguidas de Puente Aranda, Engativá y Kennedy (8,9 %). Hecho que coincide, de forma parcial, con la ubicación de los principales lugares de encuentro y práctica de *dancehall*, tales como academias de baile, semilleros de formación y bares. Este fenómeno de academización del *dancehall* se da a partir de su transnacionalización y llegada al territorio nacional, en tanto que significó una reconfiguración de los espacios tradicionales de aprendizaje y práctica provenientes de Jamaica, pasando así de ser una cultura de origen callejero, instalada en los *ghettos*, a una danza que es, en su mayoría, enseñada en espacios formales como las academias y grupos de formación. Este notorio cambio puede estar asociado a la feminización de la danza en Colombia, en tanto que las academias pueden ser percibidas como lugares más seguros para la práctica del *dancehall*, contrario a la percepción de ciertos espacios públicos como las fiestas o las batallas (García y Mantilla, 2023).

Respecto a la posibilidad de acceso a la cultura en Bogotá, gran parte de las personas encuestadas coinciden en que la ciudad tiene una amplia oferta de clases, talleres, academias, semilleros e, incluso, información, que facilita, en buena medida, aprender sobre la cultura. No obstante, también se reconoce que, en ciertos casos, los costos de las academias y de los eventos son elevados, y la mayoría de espacios de aprendizaje están ubicados en las zonas del centro y norte de la ciudad. Ambos hechos, en última instancia, limitan el acceso al conocimiento y la cultura aparte de la comunidad *dancehall*.

Esta concentración de los espacios de práctica en la ciudad dificulta, desde un punto de vista metodológico, encontrar grupos de formación o, incluso, nichos más populares y callejeros que hagan parte de la cultura *dancehall*; fenómeno que refuerza una idea sobre la necesidad e importancia de acudir a una academia para lograr comprenderla a profundidad. Con ello, y contrario a los orígenes del *dancehall*, se evidencia la existencia de un privilegio por parte de

ciertos sectores de la comunidad, no solo por su capacidad económica, que les permite el acceso, sino también en su facilidad de movilización hacia estos espacios.

En relación con los casos de Medellín y Cali, se considera que fenómenos como la academización y el privilegio que representa acceder a la cultura no se modifican de manera sustancial. Para el caso de Medellín, un 39,1 % de las y los bailarines viven en la comuna de El Poblado, seguido del 13 % en Buenos Aires y, apenas, el 8,7 % vive en las comunas de Aranjuez, Castilla y Manrique. Dentro de los lugares más habituales de práctica están la academia Urban Clap, ubicada en Envigado; Benzai Fyah y Play Dance; no obstante, aunque la mayoría de personas consideran que los espacios de clase son más accesibles desde el punto de vista económico, se estima que existen escasos lugares para practicar la cultura *dancehall* y que a veces el apoyo al arte es limitado.

Finalmente, en la ciudad de Cali, las personas bailarinas residen en su mayoría en Cali Aguacatal (54,5 %), Pance Lili y Cauca Norte (18,2 %), donde los espacios de práctica de mayor afluencia son las academias de Skankin House, Velvet Lab y Urban Vibes, así como espacios formativos tales como Unruly Dancehall Crew, grupo enfocado en la práctica del *dancehall* y afro. Con respecto a los precios de las clases, los bailarines consideran que son accesibles, hecho que a la vez se ha visto respaldado por la buena gestión por parte de quienes las promueven.

Para finalizar, se resalta que la llegada y adopción del *dancehall* en Bogotá, Medellín y Cali no solo implicó una transformación de los espacios de práctica y una despolitización de la cultura, sino que, también, hizo evidente el cambio del sujeto social dentro de esta. Contrario a su práctica en Jamaica, las y los bailarines colombianos hacen parte, en su gran mayoría, de una clase económica media-alta, que se enmarca en un contexto donde la raza no resulta ser el eje principal de disputa, y donde el baile no representa de manera extendida una forma de resistencia.

Conclusiones

En las últimas décadas, el Gran Caribe ha sido testigo de la transnacionalización del *dancehall* a lo largo de la región. La llegada de esta cultura a Colombia, a través de las diferentes rutas marítimas y terrestres (el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, el Urabá antioqueño, la ciudad de Cartagena y el puerto de Buenaventura) desencadenó un proceso de

transculturación que ha tenido como consecuencia la transformación y creación de nuevos preceptos alrededor de la cultura. La academización de la práctica, la transformación de los roles de género, el cambio del sujeto social y la despolitización de la danza son los cambios más evidentes en Bogotá, Medellín y Cali.

Asimismo, la comunidad del *dancehall* en Colombia se ha acrecentado y modificado en sus dos décadas de existencia. En principio, se encontraba conformada por bailarines y promotores culturales que tenían raíces afrocolombianas o contaban con algún vínculo con los primeros territorios de llegada de la cultura. Posterior a ello, se fue ampliando hacia el centro del país, en donde las danzas y músicas afrocaribeñas habían venido instalándose lentamente dentro las poblaciones andinas. Por último, hace menos de una década, la comunidad se vio fortalecida gracias a los procesos migratorios provenientes de Venezuela, que a la par permitieron una mayor gestión y difusión de la cultura mediante la organización de talleres, eventos y competencias.

No obstante, el alcance de este artículo continúa dejando múltiples interrogantes alrededor de la cultura *dancehall* en Colombia. La primera cuestión corresponde a la necesidad de indagar alrededor de los procesos de llegada, acogida y transformación de este género en aquellas comunidades a las que arribó en sus inicios esta cultura. La segunda tiene que ver con poder trazar las rutas de movilización del *dancehall* al interior de Colombia. Y la tercera se relaciona con el interés de hacer una revisión de la conformación y transformación no solo de los nichos más populares y callejeros del *dancehall*, sino también de otros actores pertenecientes a la cultura tales, como promotores, *deejays* y músicos.

Agradecimientos

Extendemos un agradecimiento a todas aquellas personas bailarinas, profesoras y promotoras que no solamente nos enseñaron sobre las dinámicas propias del *dancehall* en Colombia, sino que también llevan más de una década apostando por la democratización, la enseñanza y la promoción de la cultura afrocaribeña a través de la danza, la cual, más que un conjunto de *steps*, *riddims* y talleres, configura en cada bailarín y bailarina un fuerte sentido de cuidado, de empoderamiento y de revolución reflejado tanto en el cuerpo propio como en la comunidad.

Referencias

- Ardila, Leiver. (2013). *El Dance Hall como elemento dinamizador en el aprendizaje del Mapalé una propuesta didáctico-creativa para el ámbito escolar urbano* [Tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/items/27d64b77-345f-4c57-983c-cd8341264a35>
- Ayora, Steffan. (2017). Translocalidad, globalización y regionalismo: cómo entender la gastronomía regional yucateca, *Anales de Antropología*, 51(2), 96–105. <https://doi.org/10.1016/j.anthro.2017.03.004>
- Carrillo, Nelson. (2022). *Las máquinas de sonido: Pico, identidad y cultura 1985-2000* [Trabajo de grado, Universidad de Cartagena]. Repositorio de la Universidad de Cartagena. <https://repositorio.unicartagena.edu.co/handle/11227/16174>
- Castro-Aniyar, Daniel. (2017). Champetúo: la lucha del imaginario delictivo por el capital simbólico en las raíces del Reggaetón. *Ciencia Política*, 15(30), 167-193. <https://doi.org/10.15446/cp.v15n30.88271>
- Cooper, Caroline. (2004). *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large*. Palgrave MacMillan.
- Coppola, Francis Ford. (Director). (1972). *The Godfather* [El Padrino] [Película]. Paramount Pictures; Alfran Productions.
- Corpografías. (s.f.). *Música Urbana en Buenaventura*. <https://corpografias.com/musicas-urbanas-en-buenaventura/>
- De los Ríos, Daniela. (2024). *Explorando nuevas vías : una propuesta de herramientas metodológicas para la enseñanza del Dancehall dirigida a bailarines y practicantes del género en Medellín* [Trabajo de grado, Universidad de Antioquia]. Repositorio de la Universidad de Antioquia. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/entities/publication/010ef02a-08ce-47f5-9d3e-4ebf1e5667fa>
- Demaizière, Thierry y Teurlai, Alban. (Guionistas y directores). (23 de octubre de 2020). Move Featuring Kimiko Versatile (Temporada 1, Episodio 4) [Episodio de serie de televisión]. En *Move*. Falabracks; Gaumont; Netflix. <https://www.netflix.com/es/title/81013100?s=a&trkid=13747225&trg=wha&vlang=es&clip=81292137>

- García, Andrea y Mantilla, Silvia. (2023, 30 y 31 de agosto al 01 de septiembre). *Miradas transculturales de la práctica del Dancehall en Colombia a partir de los roles de género*. En Raúl Román Romero y Jorge Enrique Elías-Caro (Coordinadores), *Desafíos interculturales del Gran Caribe* [Congreso y Conferencia]. VII Congreso Internacional de Estudios Caribeños y VII Conferencia Internacional de Estudios del Caribe. Santa Marta, Colombia.
- Geertz, Clifford. (2003). Parte III. En *La interpretación de las culturas* (pp. 85-165). Editorial Gedisa.
- Gómez, Gober. (2017). Hacia una cartografía de las músicas de la diáspora: escenas sensible-sonoras en las prácticas de jóvenes negros. *Nexus Comunicación*, (21), 150-181. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/server/api/core/bitstreams/8f372ad1-de4c-4494-b4eb-0c6b833fc4c2/content>
- Gualdrón, Andrés. (2015). "De "Dem Bow" a "El gol": del dancehall (Jamaica) a la champeta criolla (Colombia)", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 19(29), 95-116. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/60264/57381>
- Hope, Donna. (2006). *Inna Di Dancehall. Popular culture and the politics of identity in Jamaica*. University of the West Indies Press.
- Hope, Donna. (2011). From Browning to Cake Soap: Popular Debates on Skin Bleaching in the Jamaican Dancehall. *The Journal of Pan African Studies*, 4(4), 165-194. <https://www.jpnafrican.org/docs/vol4no4/HOPE%20Final.pdf>
- Hope, Donna y Lamoyi, Carla. (2023). *Dancehall Queen. Erotic subversion/subversión erótica*. FIEBRE Ediciones.
- Itzel De Gracia, Guillermina. (2017, 14 y 15 de septiembre). La música reggae en Panamá (1986-2004). Breve reseña histórica. En Germán Andrés Molina, Nathaly Gómez, David Osorio, Antonio Ortega y Kimberly Marín (Compiladores), *Simposio Internacional Ambientes Tecnológicos, Cultura e Innovación Social* [Simposio]. Simposio Internacional: Ambientes tecnológicos, cultura e innovación social (ATCIS). Cartagena de Indias, Colombia. <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/2389?locale-attribute=en>
- Itzel De Gracia, Guillermina. (2018). La música reggae en Panamá. Breve reseña histórica. *Oralidad-es*, 4(7), 33-44. <https://doi.org/10.53534/oralidad-es.v4a3>

- Marshall, Anneka. (2007, marzo 26 y 27). *Reconsidering Dutty Wine: Mona Students' Views on Black Female Sexuality in Jamaica* [Conferencia]. 8th Annual Conference Crisis, Chaos and Change: Caribbean Development Challenges in the 21st Century. Trinidad y Tobago. <https://sta.uwi.edu/conferences/salises/documents/Marshall%20%20A.pdf>
- Martí, Armando. (2011). Contrapunteo etnológico: El debate aculturación o transculturación desde Fernando Ortiz hasta nuestros días. *Kalathos. Revista Transdisciplinaria Metro Inter*, 4(2), 1-22.
- Martínez, Carlos. (2013). *Narrativas cantadas: Impulsoras de procesos de descolonización musical y construcción de identidad desde el reggae como expresión musical* [Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio de la Universidad Pedagógica Nacional. <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1093/TO-15765.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Martínez, Rubén y Cannova, María. (2018). Resistencia sonora: El patois en el reggae dancehall jamaquino. JEIDAP. 3º Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, 1-9. https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/66436/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Moncarz, Raúl. (1988). La Inmigración Jamaquina a los Estados Unidos. *Problemas Del Desarrollo*, 19(74), 163-170. <https://doi.org/10.22201/iiec.20078951e.1988.74.35330>
- Ortiz, Fernando. (1929). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ciencias Sociales.
- Panamá Vieja Escuela. (20 de septiembre de 2020). *La historia del Reggae (Entrevista al Chombo)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_WN-R6IW_Ec
- Pardo, Daniel. (2023). *El tribunal de La Haya da la razón a Colombia frente a Nicaragua: 3 claves de la disputa territorial entre ambos países en el mar de San Andrés*. BBC Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/articles/cw0w4pxpn97o>
- Peña, Juan Manuel (Productor ejecutivo). (2018). *Dancehall a prueba de balas - Completo* [Documental]. Pacifista Colombia. <https://www.youtube.com/watch?v=H1acnLrzKeo>
- Piamba, Diva. (2020). Del drama sanandresano al Jiggy raizal. *Ciencia Política*, 15(29), 329-341. <https://doi.org/10.15446/cp.v15n29.86414>

- Pinnock, Agostinho. (2007). A Ghetto Education Is Basic: (Jamaican) Dancehall Masculinities As Counter-Culture. *The Journal of Pan African Studies*, 1(9), 47-84. <https://www.jpanafrican.org/docs/vol1no9/AGhettoEducationIsBasic.pdf>
- Ranocchiari, Dario. (2014). Reggaetón, dancehall, mode-up. Ser (músicos) sanandresanos en la era digital. En Fernando Janeiro, Albert Jornet Somoza, Daria Saccone y Sergi Sancho (Eds.), *Facing Humanities: current perspectives from young researchers*. (pp. 195-203). Universitat Pompeu Fabra. Forma: Revista d'Humanitats.
- Ranocchiari, Dario. (2015). Música urbana en San Andrés isla. ¿Hacia una etnicidad más inclusiva? *Cuadernos del Caribe*, 12(19), 11-24. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ccaribe/article/view/53505/0>
- Rapealo. (2022, 11 de junio). *La cultura del sound system*. <https://rapealo.com/blog/soundsystem/>
- Rocha, Adriano. (s.f.). El Afro Dance: Una danza llena de historia y ritmo. *Forro Locura*. <https://forrolocura.com/afrodance/>
- Rodríguez, David. (2015). Del calypso al dancehall: música popular y cambio cultural en la isla de Providencia, Colombia, 2013. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 19(28), 31-63. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/58647>
- Rogers, Richard. (2017). From cultural exchange to transculturation. A review and reconceptualization of cultural appropriation. *Communication theory. Communication Theory*, 16(4), 474-503. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2006.00277.x>
- Romero, Simon. (2023). *Jamaica debate oficializar el idioma patuá*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/es/2023/10/29/espanol/jamaica-idioma-patua-oficial.html>
- Romero, Jorge y Martínez, Carolina. (2024). ¿Qué es el reggaetón o reguetón? Origen y características de este género musical. *Los 40*. https://los40.com/los40/2019/01/17/musica/1547727855_815463.html
- Sandner, Gerhard. (2003). *Centroamérica y el Caribe Occidental. Coyuntura, crisis y conflictos 1503-1984*. Universidad Nacional de Colombia.
- Ulloa, Gilbert. (2015). Lenguajes juveniles: el dancehall, ¿ruptura o afianzamiento ideológico? *Revista Reflexiones*, 94(1), 65-72. <https://www.scielo.sa.cr/pdf/reflexiones/v94n1/1659-2859-reflexiones-94-01-00065.pdf>

Anexo 1

Eventos musicales y dancísticos de Dancehall en Colombia (2023-2024)

Fecha	Evento	Tipo de evento	Ciudad
01.07.2023	Reggae Dancehall Fest	Dancístico	Medellín
01.07.2023	Bailalo Festival	Musical	Bogotá
16.07.2023	Dancing on the Sand. Dancehall Passa Passa Tour	Dancístico	Santa Marta
30.08.2023	Di real vybz	Dancístico	Cali
02.09.2023	Dancehall es Unión	Dancístico	Cali
02.09.2023	Dancehall Paradise El Fest	Musical	Bogotá
07.10.2023	Ketch di flow [workshop]	Dancístico	Bogotá
11.11.2023	Fully Charge Americas	Dancístico	Bogotá
19.01.2024	Irie Caribbean Fest	Dancístico	Santa Marta
24.02.2024	Di real vybz	Dancístico	Cali
21.04.2024	Dancehall Old School Training	Dancístico	Cali
27.04.2024	Cacao Fest	Musical	Bogotá
04.05.2024	Beats and Flow	Musical	Bogotá
18.05.2024	Di real vybz	Dancístico	Cali
14.06.2024	Dancehall International South America	Dancístico	Medellín
30.06.2024	Step Dance. Over Di Wall [workshop]	Dancístico	Bogotá
07.07.2024	Ketch di flow [workshop]	Dancístico	Bogotá
21.07.2024	Foot on flamez	Dancístico	Bogotá
01.08.2024	Jueves de Cacaos	Musical	Bogotá
13.09.2024	Kingston to Colombia: Dancehall UN	Dancístico	Bogotá

Fuente: elaboración propia.

*** Nota de autora**

Colombiana. Magíster en Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, Bogotá, Colombia. Docente e investigadora del Semillero Dancehall Nuts, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: nigonzezt@unal.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2519-2780>

**** Nota de autora**

Colombiana. Doctora en Migraciones y Conflictos en la Sociedad Global, por la Universidad de Deusto, Bilbao, España. Docente de la Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales e investigadora del grupo Nación Región y Relaciones Internacionales en América Latina y el Caribe perteneciente a la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: scmantillav@unal.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5645-3349>

***** Nota de autora**

Colombiana. Trabajadora Social por la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, Bogotá, Colombia. Estudiante de Maestría en Estudios Culturales e investigadora del Semillero Dancehall Nuts, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: alagosa@unal.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1554-9753>

Equipo editorial

Director

Dr. Carlos Villalobos Villalobos
Escuela de Filología, Lingüística y Literatura,
Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Editora académica

Dra. María Esther Montanaro Mena
Centro de Investigación en Identidad y Cultura
Latinoamericanas, Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Editor técnico

Bach. Sergio Chacón Chavarría
Centro de Investigación en Identidad y Cultura
Latinoamericanas, Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Asistentes editoriales

Bach. Dayana Eugenia Gamboa Vargas
Estudiante de la Licenciatura en Historia del Arte y
Bachillerato en Inglés, Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Bach. Valeria Pineda Patiño
Estudiante de la Licenciatura en Bibliotecología,
Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Josué Obando Chaves
Estudiante de la carrera de Enseñanza de la Filosofía,
Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Consejo editorial

Dra. Ivannia Barboza Leitón
Centro de Investigación en Identidad y Cultura
Latinoamericanas, Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Dra. Soili Buska Harju
Escuela de Historia, Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Dra. Vanessa Fonseca González
Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva,
Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Dra. Claudia Mandel Katz
Universidad Latina, Costa Rica y directora fundadora del
Museo de las Mujeres de Costa Rica, Costa Rica

Dr. Mijail Mondol López
Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica, Costa Rica

M.Sc. Marcela Otárola Guevara
Escuela de Historia, Universidad Nacional de Costa Rica,
Costa Rica

Consejo científico

Dra. Mariana Patricia Busso
Universidad Nacional de Rosario, Argentina y Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Dr. Sergio Caggiano
Universidad Nacional de La Plata, Argentina y Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Dr. Manuel Chust Calero
Universidad Jaume I de Castellón, España

Dra. Elisabeth Cunin
Instituto de Investigación para el Desarrollo, Unidad de
Investigación sobre Migración y Sociedad, Francia

Dr. Darío Euraque
Trinity College Hartford, Estados Unidos

Dra. María Luisa Femenías
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Dra. Silvia M. Gianni
Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia

M.Sc. Alice Lamounier Ferreira
Investigadora independiente, Brasil

Dr. Carlos Lara Martínez
Universidad de El Salvador, El Salvador

Dr. Héctor Lindo
Fordham University, Estados Unidos

Dr. Carlos Gregorio López Bernal
Universidad de El Salvador, El Salvador

Dra. María Salvadora Ortiz Ortiz
Directora-fundadora del Centro de Investigación en
Identidad y Cultura Latinoamericanas, Universidad de Costa
Rica, Costa Rica

Dra. Alexandra Ortiz Wallner
Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Dr. Luis Pulido Ritter
Universidad de Panamá, Panamá

Dra. Elva Rivera Gómez
Universidad Autónoma de Puebla, México

Dr. Federico Subervi
Honorary/Associate/Fellow de Latin American, Caribbean
and Iberian Studies Program, Universidad de Wisconsin-
Madison

Dr. Arturo Taracena Arriola
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dra. Gloria Tirado Villegas
Universidad Autónoma de Puebla, México

Dr. Silvio Torres-Saillant
Syracuse University, Estados Unidos

Dra. Mónica Toussaint Ribot
Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México

Dr. Carlos Véjar Pérez Rubio
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dra. Sarri Vuorisalo-Tiitinen
Universidad de las Artes de Helsinki, Finlandia



CUADERNOS
INTER-C-A-MBIO
SOBRE CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE
Universidad de Costa Rica / CIICLA

 @intercambio.ciicla.ucr

 @cuadernosintercambio

Contacto:

(506) 2511-7253

intercambio.ciicla@ucr.ac.cr

<https://ciicla.ucr.ac.cr>

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rintercambio>

