

Representación de la mujer en videoclip: Análisis comparativo de los videoclips *Atrévete-te-te* (2005) de Calle 13 y *Bellacoso* (2019) de Residente feat. Bad Bunny

Representação da mulher no videoclip: Análise comparativa dos videoclips *Atrévete-te-te* (2005) de Calle 13 e *Bellacoso* (2019) de Residente feat. Bad Bunny

Oriana Isabella Stiuv Soto

Resumen: El presente artículo estudia los modos de representación de la mujer en el contexto pop latinoamericano a partir del análisis comparativo de los videoclips de las canciones *Atrévete-te-te* (2005), de Calle 13, y *Bellacoso* (2019), de Residente y Bad Bunny, ambos del género musical reggaeton. El análisis se realiza basado en los conceptos de Thiago Soares (2013), Ariane D. Holzbach (2016) y Juan A. Leguizamon (1998), considerando también teorías del cine feministas, señalando las divergencias entre ambos objetos analizados dentro de un marco temporal marcado por pautas feministas.

Palabras-clave: videoclip; reggaeton; estereotipo; representación femenina.

Resumo: Este artigo estuda os modos de representação da mulher no contexto pop latinoamericano a partir da análise comparativa dos videoclipes das canções *Atrévete-te-te* (2005), de Calle 13, e *Bellacoso* (2019), de Residente e Bad Bunny, ambos do gênero musical reggaeton. A análise se realiza baseada nos conceitos de Thiago Soares (2013), Ariane D. Holzbach (2016) e Juan A. Leguizamon (1998), considerando também teorias feministas do cinema, apontando as divergências entre ambos objetos analisados dentro de um marco temporal marcado por pautas feministas.

Palavras-chave: videoclip; reggaeton; estereótipo; representação feminina

1. Introducción

En este artículo serán analizados algunos modos de representación de la imagen de la mujer en producciones audiovisuales de circulación masiva en Latinoamérica, utilizando como objeto de estudio dos videoclips del artista René “Residente” Pérez Joglar. Ambas obras serán sometidas a una comparación con el fin de examinar los cambios con respecto a los cuerpos femeninos en los formatos de circulación masiva, como el videoclip, pertenecientes a géneros musicales populares en Latinoamérica. Este análisis será realizado teniendo en cuenta el periodo en el que se ubican ambos clips: desde el año 2005 hasta el año 2019.

Entre las metodologías de análisis de videoclips como productos audiovisuales, tenemos como referencias en el contexto brasileño a los autores Thiago Soares (2013), Ariane Holzbach (2016) y en el contexto argentino al autor Juan Anselmo Leguizamon (1998). En su tesis, Soares (2013) plantea un análisis de videoclips donde el material sonoro de este está vinculado a la imagen, siendo que una no puede separarse de la otra. La imagen por su vez se encuentra vinculada también al género musical del artista y su identidad visual, situados dentro de la lógica de canciones populares masivas.

A narrativa de um artista pop é composta, portanto, pelo próprio horizonte de expectativas que o público vai ter com relação a este artista. Códigos culturais já associados, elementos visuais, codificações de figurinos, direção de arte ou cenários enunciados ao longo da trajetória, bem como dados biográficos, imagens que circulam na imprensa, capas de álbuns e uma série de imagens associadas constituem uma espécie de mapeamento prévio que serve como diálogo com o gênero musical com o qual um artista está associado.¹ (SOARES, 2013, p. 139)

Por otra parte, Holzbach (2016) y en el artículo junto con Marildo José Nercolini (2009) propone al videoclip como un género. Según Holzbach (2016), más allá de ser un anti-audiovisual, entendiendo que no corresponde a los géneros definidos y respaldados teóricamente dentro del cine o el videoarte, es un producto compuesto por diversos factores y reconfiguraciones mediáticas que reformulan el audiovisual y la música consolidando un género. A partir de esto, analiza cómo artistas pertenecientes a la industria cultural se valen

¹ “La narrativa de un artista pop está compuesta, por consiguiente, por el propio horizonte de expectativas que el público va a tener en relación al artista. Códigos culturales ya asociados, elementos visuales, codificaciones de vestuarios, dirección de arte o escenarios enunciados a lo largo de su trayectoria, bien como datos biográficos, imágenes que circulan en la prensa, capas de álbums y una serie de imágenes asociadas que constituyen una especie de mapeamiento previo que sirve como diálogo con el género musical con el cual el artista está asociado.”

del mismo para consolidar su imagen a partir de las características estéticas que ofrece el videoclip. Leguizamón (1998) en su texto defiende al videoclip -o textos musicovisuales- como un modo de composición audiovisual a partir de su existencia social: “el videoclip existe y *persiste* porque es consumido” (LEGUIZAMÓN, 1998). Con todo esto, propone una estructura del videoclip sujeta a la lógica de circulación y producción, esto a la vez depende de la relación consumo/producción con el que las personas se han habituado.

Para este estudio, aún compartiendo el pensamiento de Soares (2013) que defiende la relación entre música e imagen como intrínseca, tomaremos en cuenta solamente aquellos aspectos plásticos como los planos, composición, vestuarios, colores utilizados y la *performance* de los cuerpos que coexisten alrededor del artista, comprendiendo que estos aspectos forman parte de la identidad visual del artista, como menciona Holzbach (2016).

También es importante tener presente durante este análisis el nivel de repercusión que tienen los videoclips que son producidos dentro de la lógica de circulación masiva y cómo estos productos audiovisuales y musicales están vinculados a nuestra percepción del mundo a nuestro alrededor, puesto que este provoca una “inmersión en lo real” como sugiere Leguizamón (1998). Por lo tanto, el foco de este análisis no serán factores como melodía, composición musical o voz del artista, este centrará su atención en los aspectos estéticos de las imágenes de ambas obras y se dará a partir de la percepción de aspectos como fotografía, vestimentas, ángulos y movimientos de cámara. Observaremos las imágenes de cada uno así como los elementos y recursos utilizados, planos, efectos de posproducción y el papel que se le da a los personajes en la *performance* dentro de la coreografía de los videoclips, apuntando las diferencias que puedan existir entre sus formas de retratar a la figura femenina.

La elección de estas obras en específico se debe a la relevancia que tiene el artista popularmente conocido como “Residente” dentro de la escena cultural Latinoamericana contemporánea, así como el hecho de que estos videoclips nos presentan a partir de estructuras semejantes en cuanto al discurso audiovisual, una transformación en las maneras de retratar al cuerpo femenino.

Residente, anterior integrante del grupo de rap latinoamericano Calle 13, es un músico portorriqueño coautor de ambas canciones de las obras a ser estudiadas en este artículo: *Atrévete-te-te* (2005) y *Bellacoso* (2019). El primero mencionado es un *single* del grupo Calle 13, donde René participaba como vocalista principal y compositor. Este videoclip fue lanzado en el año 2005, dirigido por dos directores portorriqueños Jorge “Fish” Rodríguez y Gabriel Coss. Vale resaltar su relevancia en la escena urbana ya que es una de las canciones más

populares de este grupo, considerándose un himno latinoamericano y el videoclip de la misma ganó el Premio Grammy Latino en ese mismo año. La canción fue utilizada como fondo para videojuegos, comerciales y hasta campañas políticas en América Latina. El segundo es un *single* que lanza después de su álbum debut como solista, *Residente* (2017), en colaboración con otro artista del rubro: Bad Bunny. El videoclip de *Bellacos* es publicado en el 2019 y dirigido por el francés Gregory Ohrel. Ambos videoclips conversan entre sí a la hora de comparar la estructura narrativa y sus elementos como lo serían: coreografías en grupo, el artista como protagonista rodeado de estos bailarines durante la *performance* en diferentes escenarios que conversan entre sí y materializan o representan en algunos puntos la letra de la canción, de esta manera hace uso de los “ganchos visuales” (SOARES, 2013, p. 107).

2. Representación de la mujer

A lo largo de la historia, la mujer ha sido atribuida de ciertas características sometiendo a las concepciones de moral y valores existentes en la sociedad de la época a criterio del sistema patriarcal. En la historia del arte, la mujer ha sido representada de diferentes maneras. Como observa Violeta Palop Perez (2017), desde las Venus en el paleolítico, donde llamaban la atención por características como la voluminosidad de sus atributos físicos como caderas y pechos grandes, estos se dicen estar relacionados al culto que se le tenía a la fertilidad en aquel momento. Luego pasando por el antiguo Egipto, donde se representaba a las mujeres como deidades y que además de la fertilidad se les atribuye otra serie de características como figura de protección maternal y responsable por el equilibrio y la moral. En la Antigua Grecia, aún como Diosas vemos como se utiliza la figura femenina para representar la dualidad entre el bien (Atenea) y el mal (Pandora, Aracne, Medusa) y también notamos en la decoración de las vasijas de la época como el papel de la mujer es el cuidar de la casa y la familia. También personajes como el de Eva y La Virgen María en la Edad Media marcaron la pauta para lo que serían las representaciones a seguir, como se puede ver en los varios movimientos artísticos en el siglo XIX hasta llegar a la actualidad (PALOP, 2017). La autora concluye con esto que por mucho tiempo en el occidente, la figura femenina ha estado idealizada y sometida a la mirada patriarcal, sin las mujeres tener la posibilidad de participación y opinión en esta ni en el mundo artístico en general, sino hasta los años 60 con la llegada de los movimientos feministas en la sociedad que democratizaron un poco estos procesos.

Para el siguiente análisis, se nos hace relevante asimismo tomar en cuenta las discusiones en el campo del cine y el audiovisual que tratan sobre la figura femenina y como es representada. Diversas teorías del cine explican cómo se da la mirada hacia lo femenino y su retrato en las pantallas. Por un lado, Laura Mulvey (1988) aborda el tema desde una óptica psicoanalítica con base en los estudios de Freud, utilizando la noción de escopofilia² para problematizar la forma en que los cuerpos femeninos son retratados y consumidos en el cine siendo esta desde una mirada *voyeurista*. La figura de la mujer entonces existiría en función al placer masculino, dentro y fuera de la pantalla; o sea, tanto para el placer de los personajes dentro de la ficción como el de los espectadores que se encuentran fuera de esta.

Sería importante subrayar, que esta es una teoría que ha sido problematizada por ignorar diferencias raciales y perspectivas de otras mujeres no heterosexuales. Ceíça Ferreira (2018) apunta que al ser una teoría general, no logra lidiar con las historias y experiencias individuales de las mujeres, ignorando así por ejemplo la raza como un factor determinante. Valiéndose de argumentos de otras teóricas del cine sobre este tema como lo son Jane Gaines, bell hooks, Tania Modleski, Lola Young, Elizabeth Kaplan y Janet McCabe, Ferreira acota que el feminismo, hasta los años 60 y 70, en la cultura americana, se define por ser un feminismo blanco, planteando la siguiente pregunta: ¿de qué mujeres estamos hablando? Mientras las discusiones sobre feminismo avanzaban, las mujeres negras tenían que lidiar con la problematización de sus propios cuerpos ya que estos no eran siquiera considerados como mujeres o cuerpos representativos de la feminidad. Ferreira (2018) nos posiciona desde la mirada de estas mujeres negras, que han tenido que verse representadas hasta ahora con papeles limitados a sus cualidades maternas y sus cuerpos marginalizados, muchas veces en función a crear un contraste para así afianzar la sexualidad femenina blanca. Si no era este el caso, la mujer negra entonces en otro extremo era utilizada como representación de la sexualidad promiscua, considerada como exótica/erótica y condicionada a ser amantes, concubinas, prostitutas... Estas, entonces, tuvieron que desarrollar su propia espectadoriedad³ a partir de la necesidad de crear una manera de contemplación y placer visual propio.

A pesar de esto, Mulvey (1988) nos ofrece un punto de vista interesante que podemos considerar al estudiar videoclips de música popular en Latinoamérica, ya que se recurre a varios de los elementos que Mulvey (1988) menciona en su texto tal como la fragmentación del cuerpo femenino:

² Placer sexual al observar algo erótico.

³ Lugar que se asume como espectador.

Una parte de un cuerpo fragmentado destruye el espacio renacentista, la ilusión de profundidad que exige lo narrativo; proporciona a la pantalla una calidad plana, como de recortable o de icono, en lugar de darle verosimilitud. (MULVEY, 1988, p. 371)

En la misma línea de la teoría de Mulvey (1988), hay otras teóricas que concuerdan con que la mujer es utilizada como portadora de fantasías masculinas, subrayando debilidades femeninas, basado en la convicción de que el cine funciona como instrumento de propaganda del sueño americano (HASKELL, 1999 apud. RICALDE, 2002, p. 26) o que la mujer es un espectáculo destinado a ser observado por el varón (JOHNSTON, 1973 apud. RICALDE, 2002, p. 27).

De estos antecedentes se han creado uno o varios estereotipos. Según Lima y Pereira (2004, p. 36-37), los estereotipos sociales pueden definirse como una “[...]creencia colectivamente compartida acerca de algún atributo, característica o rasgo psicológico, moral o físico atribuido extensivamente a un agrupamiento humano formado mediante la aplicación de uno o más criterios”⁴. De esta manera se conciben códigos en consenso que facilitan la interpretación de símbolos. A través de estos signos visuales que hemos registrado a lo largo de la historia se facilita encontrarle sentido a las representaciones.

Según Stuart Hall (1997), el sentido no existe como tal en el objeto o en la persona, ni siquiera en la palabra; este es construido y fijado por códigos dentro del lenguaje que utilizamos para comunicarnos basados en la práctica: “El sentido es construido mediante la significación —es decir, por las prácticas que producen sentido” (HALL, 1997. p. 13). Partiendo de esta teoría, para garantizar transmitir un mensaje eficientemente mediante imágenes, deben seguirse los códigos visuales ya establecidos, situándose en el mismo contexto que el espectador y hablando su mismo idioma. Esto facilita la comunicación entre el emisor y el remitente. Por otro lado, incentiva la proliferación de los estereotipos, también estimulado por la facilidad de la producción en masa desde la llegada de la industrialización, cuando fueron transformados tanto los paradigmas de fabricación como los de consumo.

Los códigos nos dicen qué conceptos están en juego cuando oímos o leemos qué signos. Mediante la fijación arbitraria de las relaciones entre nuestros sistemas conceptuales y lingüísticos [...], lo cual permite que el sentido pase de un hablante a un oyente, y sea comunicado efectivamente dentro de una cultura. [...] [Esta

⁴ “...crença coletivamente compartilhada acerca de algum atributo, característica ou traço psicológico, moral ou físico atribuído extensivamente a um agrupamento humano, formado mediante a aplicação de um ou mais critérios”

traducibilidad] Es el resultado de un conjunto de convenciones sociales. [...] Esto es lo que los niños aprenden, y la manera como ellos llegan a ser, no simples individuos biológicos sino sujetos culturales. Aprenden el sistema y las convenciones de la representación, los códigos de sus lenguajes y cultura, [...] Ellos internalizan inconscientemente los códigos que les permiten expresar ciertos conceptos e ideas a través de los sistemas de representación –escritura, habla, gestos, visualización, y demás –e interpretar las ideas que les son comunicadas usando los mismos sistemas. (HALL, 1997, p. 8)

El estereotipo de mujer y de hombre no está tan desligado de la concepción de los roles de género, de alguna forma se llevan de la mano. Ambos, en el decurso de los años han sufrido mutaciones, lo que ha generado que los roles de género junto con los estereotipos se hayan deconstruido y entrelazado entre ellos mismos. De esta manera, el límite entre uno y otro, que anteriormente era mucho más definido, ahora parece que se ha desdibujado. Las características que los componen se desarticularon para valerse por sí mismos, lo que hace un poco complejo a la hora de querer encasillar a cualquier sujeto dentro de las cajas que existían para esto. De alguna manera se da origen a una nueva pauta de propiedades que se le puedan atribuir a un sujeto en la sociedad, independiente del papel que le es asignado desde su nacimiento y reiterado socialmente por las instituciones médicas, familia, etc... Hoy en día es enrevesado establecer una definición para femenino y masculino, estos han llegado a ser apropiados por los individuos y resignificados a partir de la subjetividad de cada uno. Lo que hace interesante observar cómo esos cambios y complejidades están siendo incorporadas en las representaciones de la cultura pop.

3. Análisis Comparativo

En primer lugar, los videoclips *Atrévete-te-te* y *Bellacoso* comparten elementos en sus estructuras narrativas —como antes mencionado. Ambos pueden considerarse videoclips performáticos⁵ (CARLSSON, 1999, p. 4), ya que los dos cuentan con una coreografía que acompaña al artista en el transcurso del videoclip, mientras éste interpreta las canciones en diferentes escenarios. Los videoclips ejecutan un juego de apariciones donde a veces se encuentra solo el artista, solo los bailarines y en otros los dos se acompañan.

⁵ “*Performance clip*”: término utilizado por Sven E. Carlsson (1999, p. 1) dentro de su metodología para analizar videoclips que él bautiza como “encarnación mítica moderna” (“*modern mythic embodiment*”). El término se refiere a videoclips que consisten en *performances* del artista en un escenario o más, esta *performance* puede ser de la canción, instrumentales o de danza.

Se puede ver como en el clip de *Atrévete-te-te* las bailarinas juegan un papel importante además de su función coreográfica, ya que supuestamente representan a la mujer. Estas son bastante similares entre sí: delgadas, altas, en su mayoría con piel de tez clara y todas visten una peluca corta rubia y un conjunto blanco de top y falda de vuelos con tacones. Las bailarinas son por lo tanto la personificación de todos los elementos que tradicionalmente definirían a lo “femenino” y que son generalmente atribuidos a la mujer, limitándose a su superficialidad.



Figura 1. *Atrévete-te-te* (2005)



Figura 2. *Bellacoso* (2019)

En *Bellacoso*, por otro lado vemos una mayor diversidad de cuerpos —además de los que corresponden al estándar tradicional, también hay cuerpos que se encuentran fuera de estos criterios— que pueden ser leídos socialmente como representativos de diferentes géneros. Entre todos ellos se puede notar mayor pluralidad en sus características fenotípicas, como varios tonos de piel, cuerpos gordos, diferentes tipos de cabello: lacio, ondulado, afro... Asimismo existe un rango más amplio, en comparación, en cuanto a estatura, contexturas y rostros. Esta vez no se obliga a una uniformidad entre los bailarines, ni en sus cuerpos o en sus vestimentas, al contrario se busca diversificar estos personajes, además de que cada uno se apropia del vestuario aún teniendo que mantener una congruencia entre ellos, conservando una esencia única por la cual destaca. De forma similar podemos notar como se rompen algunos estándares de belleza o reglas sociales impuestas a las mujeres, como por ejemplo la modelo que muestra sus axilas sin afeitar y las bailarinas que muestran sus rostros con aspecto más natural sin maquillaje pesado.



Figura 3. *Bellacoso* (2019)

Podemos notar que los vestuarios, en ambos, consisten en prendas de ropa cortas que muestran bastante piel —lo que es recurrente en videoclips musicales de géneros urbanos en Latinoamérica. Por su lado, *Atrévete-te-te* muestra a unas bailarinas con una vestimenta bastante similar con la *sex symbol* de los años 50, la actriz Marilyn Monroe —específicamente nos remite a la famosa imagen de la escena de la película *La Tentación Vive Arriba* (Billy Wilder, 1955), donde su vestido es levantado por una corriente de aire proveniente del suelo. Esto insinúa que la mujer en este videoclip pretende ser un objeto de deseo, recalcado por el comportamiento de la cámara que será desarrollado más adelante.



Figura 4. *Atrévete-te-te* (2005)



Figura 5. *Bellacoso* (2019)

En *Bellacoso*, existen varios grupos de bailarines con diferentes coreografías, vestuarios, cuerpos y estilos en general presentándose en diferentes escenarios. Además de esta diversidad, se pueden notar pequeñas variaciones en las prendas dentro de estas agrupaciones. Aunque son congruentes transmiten una noción de individualidad, algo que en el otro videoclip *Atrévete-te-te*, no se pretende.



Figura 6. *Atrévete-te-te* (2005)

En el videoclip de *Calle 13* las prendas de las bailarinas en su totalidad son de color blanco. Según Eva Heller (2008, p. 156-159), el blanco “es femenino y es noble, pero también es débil”, “es el color de la voz baja”, “es el color de los caracteres tranquilos y pasivos”, un color que, según la autora, también se asocia al bien y a la perfección. De esta manera, el color que utilizan las bailarinas les impone cualidades pasivas, esto acompañado de los otros factores dentro del videoclip crea una imagen de la mujer que está siendo representada como personas sin carácter y conformes. No son agentes que aporten significado, en realidad son las que portan el significado. Esta falta de agencia lleva a una cosificación de sus cuerpos, ya que están siendo despojados de sus voluntades, personalidad e identidad.



Figura 7, 8. *Bellacoso* (2019)

En *Bellacoso*, la paleta de colores de los vestuarios es más variada contando principalmente con colores primarios (azul, rojo, amarillo) y tonos secundarios (naranja, verde y morado). En su mayoría son colores radiantes que contrastan con el escenario —excepto por la secuencia donde la vestimenta se camufla con el fondo por su tonalidad pastel (fig. 10). En oposición con el blanco que Heller (2008) relaciona con adjetivos como “el bien”, “verdad”, “perfección”, “pureza”, “inocencia”; a los colores antes mencionados se

les atribuyen, según este estudio palabras como: independencia, inteligencia (azul); espontaneo, egoismo, optimismo (amarillo); vigor, agresividad, felicidad (rojo); vivacidad (verde); poder, ambiguo (morado); diversion, original, subjetivo (naranja). Estos colores evocan sensaciones más fuertes con carácter y convicción, esta variedad de estilos permite al espectador una gama de opciones en las que se puede ver contemplado lo que proporciona una identificación a un nivel personal.



Figura 9, 10. *Bellacoso* (2019)

En *Atrévete-te-te* es notorio como la coreografía está concebida desde el ojo masculino dominante, ya que son movimientos pasivos que invitan a la contemplación por la disposición de las bailarinas hacia la cámara y a los personajes masculinos, buscando provocar deseo en el espectador. Esto se ve intensificado por la repetición de estos movimientos durante todo el videoclip, incluso cuando están realizando actividades domésticas como cuidar del jardín o cotidianas como caminar. Al momento en que se juntan, las bailarinas se posicionan en fila india, sin parar de bailar mientras pasean por el barrio sin descanso, lo que remite a las filas militares y a una disciplina estricta a la que pudieran estar sometidas. Bailan y bailan sin descanso como si estuvieran programadas a hacerlo. Entretanto, el artista y sus amigos las persiguen en su carro, haciendo gestos de vitoreos y señas hacia ellas. Escenificando, aunque inconscientemente, el acoso normalizado.



Figura 11, 12, 13. *Atrévete-te-te* (2005)

La cámara cumple también su papel en esta persecución: asomándose por debajo de sus faldas, fragmentando sus cuerpos, centrándose en observar sus piernas, glúteos, pechos y abdomen, olvidándose por completo de que estos cuerpos tienen también un rostro, ya que en la mayoría de las imágenes en que estas aparecen en el videoclip parecen cuerpos sin cabeza. Normalmente en planos generales o abiertos que encierran a un grupo de personas en el cuadro, es común interpretarlo como si estas personas comparten una colectividad con características semejantes. La lectura de la manada es facilitada por la notoria similitud entre ellas, ya que siguen un patrón de vestimenta, maquillaje, actitud, coreografía...

En contraste, los planos cerrados generalmente suelen ser íntimos, de esta manera elaborando una afinidad entre el sujeto filmado y el espectador. Sin embargo, en *Atrévete-te-te* aún cuando muestran planos cerrados en los rostros de las bailarinas —los pocos que hay— parece que se tratara de un grupo de clones. La cámara se predispone a rechazar las diferencias que puedan existir entre ellas, haciendo que parezcan muñecas producidas en serie. En vez de preocuparse por auxiliar al espectador a diferenciarlas, no le importa detallar características como color de ojos o algún lunar que facilite la identificación de una bailarina a otra. Debido a esto se produce un entendimiento de un grupo homogéneo, siendo irrelevante entender sus particularidades o a cada una como un individuo.

Por otro lado, la coreografía está inspirada en los ritmos base de la canción: cumbia y reggaeton, los cuales de por sí ya cuentan con un repertorio de movimientos que sexualizan el cuerpo femenino. Para explicar esto citaré a Oriol Fort i Marrugat (2015), que estudia la

danza en los cuerpos femeninos y masculinos así como la influencia en ellos de la dominación masculina patriarcal:

Si danza es cuerpo, si el cuerpo ha sido sexualizado, el cuerpo en la danza está sexualizado: se sexualiza la danza. Si la sexualización del cuerpo es fruto del dominio masculino, la sexualización de la danza es fruto del dominio masculino para dominar la danza. (I MARRUGAT, 2015, p. 60-61)

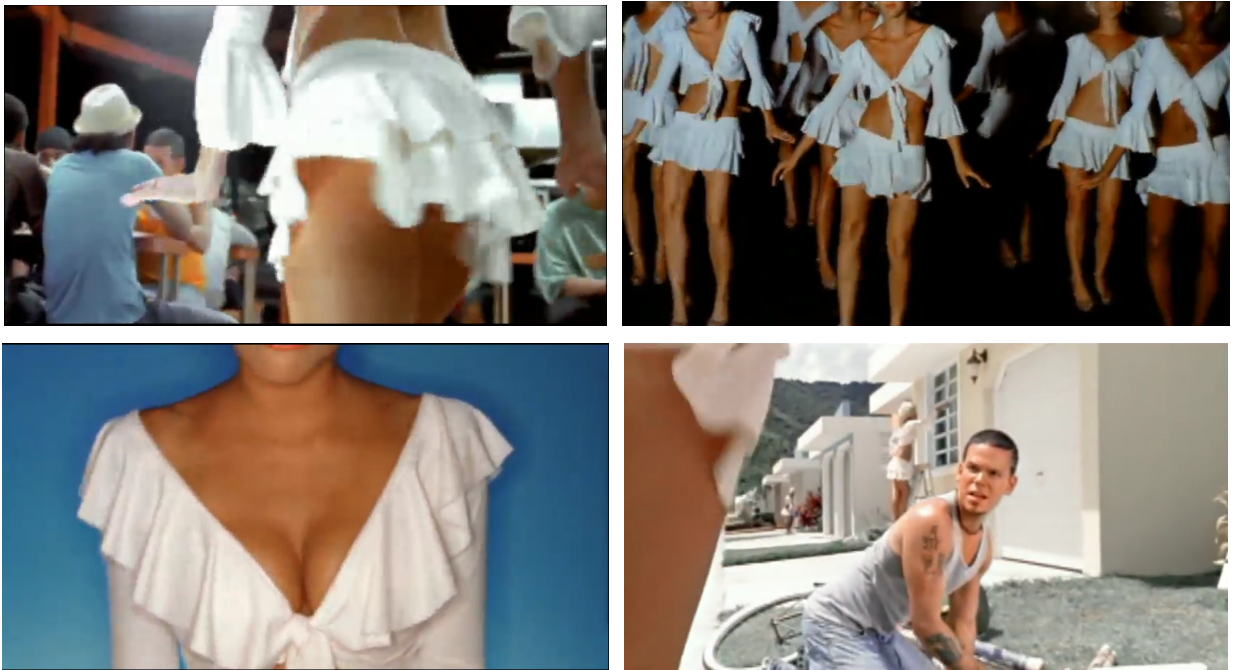


Figura 14, 15, 16, 17. *Atrévete-te-te* (2005)

En contraste con *Atrévete-te-te*, la coreografía en algunas secuencias de *Bellacoso* están compuesta por movimientos poco convencionales interpretados por mujeres dentro de este género musical. En estos movimientos se percibe una agresividad junto con una actitud proactiva, como si tomaran sus propias decisiones con respecto a dónde o qué hará su cuerpo sin estar subyugado al placer masculino, o del espectador en general. Esto se puede notar principalmente en la última secuencia del videoclip, donde una joven con vestido rojo realiza una danza a la orilla de la playa, mirando fijamente a la cámara. De alguna manera, este tipo de danza libera el cuerpo de la cosificación y sexualización impuesta por el dominio masculino:

...la danza mediante el cuerpo/persona puede devenir un instrumento de enormes posibilidades para revocar el poder machista y dar paso al poder de las libertades y las igualdades entre mujeres y hombres: un instrumento para la transformación de las personas y de la sociedad. (I MARRUGAT, 2015, p. 63)

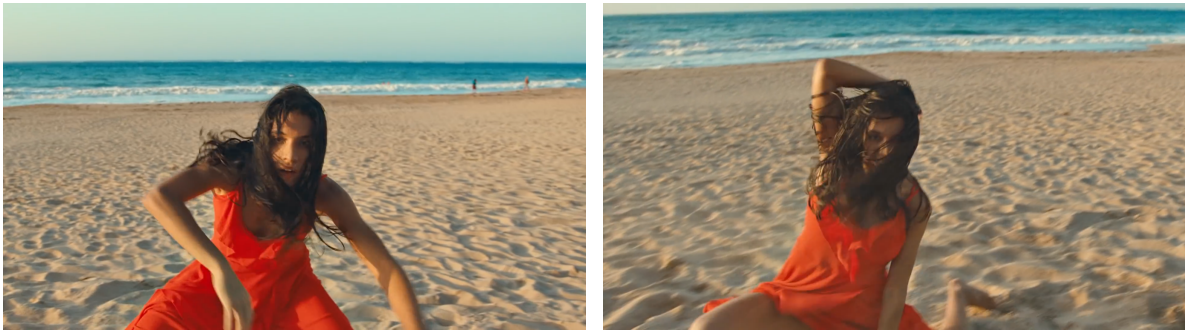


Figura 18, 19. *Bellacoso* (2019)

De esta forma, en el videoclip *Bellacoso* los cuerpos son predispuestos y mostrados a partir de la propia voluntad, abandonando así la posición voyeurista. Los cuerpos tienen agencia sobre su propia expresión sexual y la cámara cumple un papel más pasivo, al recurrir a tomas distantes, respetando la intimidad y registrando simplemente lo que le es mostrado. Aún exponiendo los cuerpos semidesnudos esta no insinúa reproducir fantasías masculinas (figs. 20, 21).



Figura 20, 21. *Bellacoso* (2019)

Otro punto a destacar es la existencia en *Atrévete-te-te* de una clara división entre los roles de género estableciendo la relación femenino-mujer/masculino-hombre que tradicionalmente se practicaba, y que se perpetúa hasta hoy. En cambio, en *Bellacoso* este no se delimita y el pasaje entre uno y otro es libre, desde los vestuarios hasta los pasos de las coreografías y gestos.



Figura 22. *Bellacoso* (2019)



Figura 23. *Atrévete-te-te* (2005)

Por último, en ambos videoclips se pueden notar diferencias en las relaciones que existen entre artista-bailarines. En *Atrévete-te-te* las bailarinas ocupan un papel pasivo de sometimiento hacia los personajes masculinos, ellos cumplen el rol dominante y ellas son el espectáculo que ellos quieren ver. Esto es claro en el momento en el cual las bailarinas en grupo se van acercando hacia el clarinetista que puede ser interpretado como una analogía al flautista de Hamelín —de la leyenda alemana narrada por los Hermanos Grimm— o un encantador de serpientes.



Figura 24, 25. *Atrévete-te-te* (2005)

Por otro lado, es evidente como en *Bellacoso* esta relación se presenta de manera horizontal, es decir, aunque los artistas son los principales en el videoclip, las mujeres también tienen un protagonismo ya que tienen una actitud empoderada, se apropian del espacio y hasta son colocadas a la par con los artistas.

4. Consideraciones Finales

Tomando en cuenta los elementos usualmente utilizados para construir videoclips del género musical reggaeton y sus variaciones, donde se recurre a la cosificación y sexualización, en su mayoría de cuerpos femeninos —reproducido en *Atrévete-te-te*—, es

evidente que este modo de representación ha sufrido cambios. En *Bellacoso*, aunque hasta un punto sigue reproduciendo estos estereotipos, tiene la intención de normalizar la sexualidad a través de una representación plural y diversa que pueda abarcar una gama de visuales rompiendo con el estereotipo patriarcal pasivo y su disposición a ser contemplada para complacer los deseos y fantasías del espectador.

Los cambios generados en la sociedad a partir de las pautas feministas en pro de la humanización del cuerpo de la mujer, han ocasionado un análisis crítico sobre esta representación en obras pasadas como *Atrévete-te-te* propiciando un cambio efectivo en la construcción de nuevos retratos y lecturas sobre el papel de la mujer en el audiovisual. Llevando al artista a corresponder a estas nuevas demandas, teniendo que repensar su discurso.

A partir de esta muestra no es posible realizar un diagnóstico en cuanto a la representación de la mujer en la industria cultural pop latinoamericana, ni siquiera en la de Puerto Rico. La figura de la mujer, como cualquier otra, no debería tener formalidades o requisitos para ser representada, ya que cada mujer tiene derecho a ser individual y crear su propia imagen a partir de sus gustos y deseos sin la necesidad de responder a un estándar. Dicho esto, para poder definir estereotipos sería necesario un estudio más amplio para determinar las bases y aspectos en los cuales estos modos de representación han ido cambiando.

Referencias bibliográficas

CARLSSON, Sven E. Audiovisual poetry or commercial salad of images?: perspectives on music video analysis. *Musiikin suunta* 21 (1999): 2, 1999. Disponible en: <https://docplayer.net/186645795-1-sven-e-carlsson-audiovisual-poetry-or-commercial-salad-of-images-perspective-on-music-video-analysis.html> consultado en 18/09/2021

FERREIRA, Ceiça. Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 25, n. 1, p. 1-24, 2018. Disponible en: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26788/16251> consultado en 13/09/2021

HALL, Stuart. *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage Publications, 1997, v. 1, p. 13-74. Disponible en: <https://www.academia.edu/download/37424839/HalleITrabajoDeLaRepresentacion.pdf> consultado en 10/05/2021

HELLER, Eva. *Psicología del color*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

HOLZBACH, Ariane Diniz. *A invenção do videoclipe: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual*. Curitiba: Appris Editora e Livraria Eireli-ME, 2016. Disponible en: https://books.google.com.br/books?hl=en&lr=&id=6h80DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT6&dq=ariane+holzbach+videoclip&ots=hf9eVL5a8t&sig=8Uu0t4MfVdMo8PW6Vte9LWszalI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false consultado en 19/08/2021

I MARRUGAT, Oriol Fort. *Cuando danza y género comparten escenario*. Barcelona: AusArt, 2015, v. 3, n. 1, 2015. Disponible en: <https://ojs.ehu.eus/index.php/ausart/article/view/14406> consultado en 24/09/2021

LEGUIZAMÓN, Juan Anselmo. *El videoclip como formato o género h*. Santiago del Estero: Archivo de Semiótica, 1998. Disponible en: <http://www.archivo-semiotica.com.ar/Leguiz.html> consultado en 10/09/2021

LIMA, Marcus Eugênio Oliveira; PEREIRA, Marcos Emanuel. *Esteriótipos, preconceito e discriminação: perspectivas teóricas e metodológicas*. Salvador: EDUFBA, 2004. Disponible en: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/32112/1/Estere%C3%B3tipos%2C%20preconceitos%20e%20discrimina%C3%A7%C3%A3o%20RI.pdf> consultado en 16/08/2021

NERCOLINI, Marildo José; HOLZBACH, Ariane Diniz. *Videoclipe em tempos de reconfigurações*. *Revista FAMECOS*, v. 16, n. 39, p. 50-56, 2009. Disponible en: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/5841/4235> consultado en 26/08/2021

PALOP PÉREZ, Violeta. De la figura femenina como objeto de representación a la mujer como artista. 2017. Tesis de Doctorado. Universitat Politècnica de València. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/91652/PALOP%20-%20De%20la%20%20figura%20femenina%20como%20objeto%20de%20representaci%C3%B3n%20a%20la%20mujer%20como%20artista..pdf?sequence=1> consultado en 01/08/2021

RICALDE, Castro. Feminismo y teoría cinematográfica. Revista del Centro de Estudios del Lenguaje, v. 25, p. 23-48, 2002. Disponible en: http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/29/1/ricalde.pdf consultado en 22/09/2021

SOARES, Thiago. A estética do videoclipe. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. Consultado en 28/06/2021

SOARES, Thiago. Por uma metodologia de análise mediática dos videoclipes: Contribuições da Semiótica da Canção e dos Estudos Culturais. São Leopoldo-RS, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, UNirevista, v. 1, n. 3, p. 11, 2006. Disponible en: <http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/SOARES1.pdf> consultado en 23/08/2021

Filmografía

ATRÉVETE-TE-TE, 2005. 1 video (4 min). Publicado por el canal El Vecindario Calle 13. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vXtJkDHEAAc>. Acceso en 01/06/2021

BELLACOSO, 2019. 1 video (4 min). Publicado por el canal Residente. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=46rJ4y2kdow>. Acceso en: 01/06/2021