

**SEMIÓTICA DEL PERREO EN EL REGUETÓN**

**ALAKXTER XILTAXTER OYOLA VILLAMIZAR**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**ESCUELA DE IDIOMAS**

**MAESTRIA EN SEMIÓTICA**

**BUCARAMANGA**

**2020**

**SEMIÓTICA DEL PERREO EN EL REGUETÓN**

**ALAKXTER XILTAXTER OYOLA VILLAMIZAR**

**Trabajo de Grado para Optar al Título de  
MAGISTER EN SEMIOTICA**

**Director**

**LUIS FERNANDO ARÉVALO VIVEROS**

**Mgs. Lingüística y Español**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**ESCUELA DE IDIOMAS**

**MAESTRIA EN SEMIÓTICA**

**BUCARAMANGA**

**2020**

## TABLA DE CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
INTRODUCCION	10
1. LA EXPLORACIÓN SEMIÓTICA EN LA PRÁCTICA CULTURAL DEL BAILE	16
1.1 LA PRÁCTICA DEL PERREO EN EL REGUETÓN: CUERPOS SENSUALES	16
1.2 RECURSOS SEMIÓTICOS PARA ANALIZAR LA PRÁCTICA DEL PERREO EN EL REGUETÓN	20
2. EL ANÁLISIS SEMIOQUINÉSICO	30
2.1 ESTRUCTURAS FIGURATIVAS	40
2.1.1 El cuerpo	43
2.1.2 La silueta como envoltura del Mí-Piel	49
2.1.3 Los músculos como Mí-Carne	54
2.1.4 La pelvis como figura y espacio corporal focalizado en el baile y el videoclip	56
2.1.5 Abstracción del esquema quinomórfico triangular recurrente	74
2.1.6 Las nalgas en el perreo: receptáculo de la cadencia	86
2.1.7 Envolturas que arropan la piel sintiente	96
2.1.8 El bikini o la tanga: envolturas que hacen ver	98
2.1.9 Los tatuajes	101
2.1.10 Tacones, joyas y autos: barrios pobres llenos de riqueza	104
2.1.11 El maquillaje: otra pátina déctica y mimética	106
3. ESTRUCTURAS SEMIONARRATIVAS: SOMAS Y SEMAS EN EL PERREO	110
3.1 EL SABOR EN EL PERREO DEL REGUETÓN: SEMIÓTICA MULTIMODAL Y SINCRÉTICA	129
3.2 SEMIOQUÍNESIS DEL PERREO: EL TEMA DE LA <i>INFINITA</i> SENSUALIDAD	143
3.3 EL INFINITO ( $\infty$ ): SU ESTRUCTURA QUINOMÓRFICA	149

3.4 EL TRIÁNGULO COMO ESQUEMA REPRESENTACIONAL DE LA SEMIOSIS POSTURAL DEL MOVIMIENTO DEL PERREO EN “INFINITO\	152
3.5 SINTAXIS DE LO SENSUAL EN LA BAILARINA	160
4. ESTRUCTURAS PROFUNDAS: ESCENAS PRÁCTICAS Y ESTRATEGIAS DE VIDA EN EL BAILE Y EL VIDEOCLIP DE REGUETÓN	163
4.1 LA PRÁCTICA DEL BAILE Y SUS ESTRATEGIAS	164
4.2. LA COREOGRAFÍA, LA MORFOMETRÍA Y LA PLANIMETRÍA	175
4.3 EL VIDEOCLIP DE REGUETÓN: ESCENARIO PRÁCTICO DEL PERREO DESDE EL PRIMER PLANO Y EL PLANO DETALLE	182
4.4 EL RITMO, EL PERREO Y LA NUEVA “ESTÉTICA DEL ENTRETENIMIENTO”: OTRA FORMA DE VID	188
5. CONCLUSIONES	194
BIBLIOGRAFÍA	198
ANEXOS	208

## LISTA DE GRÁFICOS

	<b>Pág.</b>
Gráfico 1. Esquema tensivo del perreo	47
Gráfico 2. Cuadrado semiótico 1	50
Gráfico 3. Figuratividad: Ubicación corporal triangular de la enunciación enunciada del perreo “choque” ( $\phi$ ), “infinito” ( $\infty$ ), y “ondulación” ( $\approx$ )	58
Gráfico 4. Esquema semioquinésico del quinomorfema “infinito” en el espaci	60
Gráfico 5. Esquema semioquinésico del quinomorfema “choque” en el espaci	72
Gráfico 6. Esquema semioquinésico del quinomorfema “ondulación” en el espaci	73
Gráfico 7. Tatuajes como deixis pasional	101
Gráfico 8. Cuadrado semiótico 2	103
Gráfico 9. Esquema tensivo de la belleza femenina (como canon identitario)	112
Gráfico 10. Esquema tensivo del sabor	131
Gráfico 11. Cuadrado semiótico 3	133
Gráfico 12. Cuadrado semiótico 1	136
Gráfico 13. Esquema semioquinésico desde grafos de la quinésica	140
Gráfico 14. Aplicación del esquema semioquinésico triangular	154
Gráfico 15. Esquema tensivo: con ritmo y pasión	156
Gráfico 16. Fórmula quinomórfica ( $\infty$ )	158
Gráfico 17. Esquema tensivo del desborde pasional	161
Gráfico 18. Esquema tensivo: Representación del movimiento del meneo como movimiento “infinito\	162
Gráfico 19. El modelo sintáctico del perreo en el Mí-Piel	172
Gráfico 20. Isotopías entre somas y semas	177
Gráfico 21. Tipos de actantes y actos perceptivos	181

## LISTA DE TABLAS

	<b>Pág.</b>
Tabla 1. Extrafiguración icónica a escala	57
Tabla 2. Patemas quinésicos femeninos y patemas faciales masculinos	64
Tabla 3. Programa Narrativo de Base 1	75
Tabla 4. Programa Narrativo de Base 2	76
Tabla 5. Programa Narrativo de Uso 1	77
Tabla 6. Esquema quinomórfico triangular recurrente: identificación quinomórfica en las muestras	79
Tabla 7. Programa Narrativo de Uso 2	83
Tabla 8. Programa Narrativo de Uso 3	84
Tabla 9. Programa Narrativo de Uso 4	84
Tabla 10. Programa Narrativo de Uso 5	85
Tabla 11. Correlación figuras quinésicas y lingüísticas en el perreo (figuras térmicas y gustativas): imperio de las nalgas	114
Tabla 12. Correlación somática y semántica en el perreo	129
Tabla 13. Estructuras actanciales	150

## LISTA DE ANEXOS

	<b>Pág.</b>
ANEXO A. ESTRUCTURAS SEMIONARRATIVAS, FIGURAS E HISTORIAS EN EL PERREO DEL REGUETÓN	209

## RESUMEN

**Título:** Semiótica Del Perreo En El Reguetón\*

**Palabras Clave:** Semioquinesis, Perreo, Reguetón, Quinomorfema, Baile\*\*

### **Descripción:**

Esta es una investigación semiótica en el movimiento del perreo del reguetón. Se ha denominado: análisis semioquinésico, y parte del interés por comprender cómo se construye el sentido en el perreo en los videoclips de reguetón; esto implica, identificar la construcción del significado de lo sensual y erótico en el cuerpo de la bailarina de este género dancístico. Esto, bajo el supuesto de que el perreo, desde su sintaxis semioquinésica, sirve como estrategia discursiva para la comercialización del cuerpo femenino, como bien de entretenimiento y consumo masivo en la actual sociedad. En el orden de su sintaxis elemental, el perreo presenta un tipo de cadencia particular; la semiosis que ocurre en su enunciación presenta dinámicas discursivas de corte político, económico, social y cultural. Expone, en últimas, una forma de vida, en la que el baile se presenta como práctica social que escenifica los usos y funciones del cuerpo en la contemporaneidad. Un cuerpo que, atravesado por ideologías, sirve como sustrato en el que se encarnan figuras quinésicas. Estas figuras están organizadas de acuerdo a unas lógicas discursivas y semionarrativas, interesantes para comprender la actualización del movimiento coordinado en el baile dentro de la escena práctica del montaje fílmico del videoclip de reguetón. En este orden de ideas, un modelo semioquinésico permite comprender dicha sintaxis quinésica y, además, los efectos de manipulación discursiva en la sociedad.

---

\* Trabajo de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Director. Luis Fernando Arévalo Viveros

## ABSTRACT

**Title:** Semiotics of Perreo in Reggaeton\*

**Key words:** Semiokinesic, Twerking, Reggaeton, Kinomorpheme, Dance\*\*

### **Description:**

This is a semiotic investigation into the reggaeton's twerking movement. It has been called: semiokinesic's analysis. Starts from the interest in understanding how meaning is constructed in twerking in reggaeton's video clips; this implies, identifying the construction of the meaning of the sensuality and eroticism in the body of the dancer of this dance genre. This, under the assumption that perreo, from its semiokinesic syntax, serves as a discursive strategy for the commercialization of the female body, as a value for entertainment and mass consumption in today's society. In order of its elementary syntax, perreo presents a particular type of cadence; the semiosis that occurs in its enunciation presents discursive dynamics of a political, economic, social, and cultural nature. Ultimately, it exposes a Form of Life, in which dance is presented as a social practice that stages the uses and functions of the body in contemporary times. A body that, crossed by ideologies, serves as a substrate in which kinesic figures are embodied. These figures are organized according to some discursive and semionarrative logics, interesting to understand the updating of the coordinated movement in dance within the practical scene of the film montage of the reggaeton video clip. In this order of ideas, a semiokinesic model allows us to understand this kinesic syntax and, in addition, the effects of discursive manipulation on society.

---

\* Degree work

\*\* Faculty of Human Sciences. Language School. Director. Luis Fernando Arévalo Viveros

## INTRODUCCION

Esta investigación propuso y desarrolló un enfoque semiótico sobre la corporeidad llamado “enfoque semioquinésico”, a partir del modelo semiótico de Jacques Fontanille y con algunas adaptaciones, fruto de los aportes de la antropología gestual y espacial, desarrollada por Ray Birdwhistell y Edward T. Hall, respectivamente, y los esquemas matemáticos del triángulo, como representación de la postura y la localización del movimiento del perreo como enunciación enunciada del movimiento corporal en el baile. Todo esto, necesario para el análisis y el abordaje semiótico en una práctica cultural como el baile. Es una semiótica de la corporeidad porque un análisis del movimiento y del cuerpo, desde el campo semiótico, permite desarrollar esquemas que abordan el objeto de estudio (el movimiento del perreo) como construcción discursiva e ideológica, y es que el cuerpo, como señala Fontanille, “lugar, resorte y sustrato de las operaciones semióticas” es también un objeto semiótico de análisis; de ahí que sea lugar donde las prácticas culturales como el baile y la danza sean posibles. Precisamente, en la búsqueda de estas múltiples posibilidades de semiosis es como esta investigación se plantea un medio de análisis; el cual parte de la hipótesis de que *el perreo, desde su sintaxis semioquinésica, sirve como estrategia discursiva para la comercialización del cuerpo femenino, como bien de entretenimiento y consumo masivo mediante los videoclips de reguetón.*

El análisis contó con un corpus de cincuenta videoclips de reguetón. De este se seleccionó una muestra de treinta y tres videoclips. De dicha muestra, un universo de objetos semióticos más representativos, se analizaron las estructuras figurativas (especialmente, las figuras del cuerpo y del movimiento de las bailarinas) y las estructuras fundamentales, los valores y las pasiones expresadas. A los movimientos de la escena práctica del baile del perreo se les denominó quinemas y quinomorfemas; esto para poder comprender que son estructuras figurativas cuya representación establece relaciones con estructuras tímicas y axiológicas. Los

conceptos (quinema y quinomorfema) se estudiaron desde la óptica de *Ray Birdwhistell*, junto con el concepto de proxemia, de *Edward T. Hall*. El primero, sirvió de suelo conceptual para comprender la diferencia entre simples movimientos funcionales y movimientos intencionales; estos conceptos son muy útiles a la hora de querer comprender el movimiento coordinado, como lenguaje no verbal, cargado de sentidos construidos a partir de disposiciones políticas, económicas y culturales; el segundo, el concepto de proxemia resultó vital para la comprensión de las dinámicas exteroceptivas e interoceptivas de los sujetos de hacer. Cabe señalar, que la proxemia es ese espacio intersticial, “personal y social y la percepción que el hombre tiene de él”<sup>1</sup>, con el que el sujeto de hacer construye sentidos de lo interno y de lo externo. La proxemia es la que garantiza el alejamiento o el acercamiento de los cuerpos, que en el caso del perreo en el reguetón, se acota para dictaminar así otra forma de relación entre los cuerpos, los objetos y los espacios en los que se da la enunciación enunciada. Sin lugar a dudas, esta noción sirvió en gran manera, sobre todo para comprender los conceptos de quinemas y quinomorfemas (también quinografías), como producción social establecida a partir de redes de interacción espacio-temporal, en las que se instauran los programas narrativos, o mejor aún, se da el desembrague enunciativo del perreo como quinomorfema. No sobra aclarar que los límites que distinguen a un quinomorfema de un simple quinema, los da los grados e intensidades de significancia. Los quinemas comprenden un cúmulo de movimientos que obedecen a las estructuras funcionales de la motricidad corporal; así entonces, levantar un brazo, arrodillarse o girar la cabeza hacia un lado, son quinemas que responden a las necesidades más básicas y funcionales del movimiento humano. Mientras un quinomorfema es un señalador quinésico que consiste en “correlacionarse y apoyarse con la intención de la expresión lingüística”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> HALL, Edward T. *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI Editores, 2003, p. 6.

<sup>2</sup> BIRDWHISTELL, Ray. *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1970, p. 45.

Como se puede observar, el marco teórico obedeció a tres razones principales: 1) el enfoque semiótico, 2) el análisis del cuerpo y su interacción con el espacio y 3) el estudio del baile como práctica cultural. Este análisis se hace desde la semiótica de la Escuela de Paris; se aborda al perreo como objeto de estudio, el cual comprende *una forma de bailar* (las imágenes surgidas del acto del baile) que obedece a una práctica cultural de la actualidad, como un constructo signos, pasiones y valores que instauran una nueva forma de vida. Un mundo habitado de signos para representar al mundo circundante, entre los cuales, la mujer que perrea es otra forma signíca digna de atención. Peirce, en cuanto al acto de pensar, señala sobre esto que “siempre que pensamos tenemos en la mente alguna sensación, imagen, concepción u otra representación a través de signos”<sup>3</sup>. No hay nada en lo que podamos pensar, que no sea una construcción de sentido. Ahora, con más ver, el movimiento, como expresión de las pasiones y las tensiones humanas, se presenta como otra de esas formas construidas a partir de preceptos representacionales, que al igual que el pensamiento están fundamentados en imágenes signícas.

Hay que decir, que los estudios semióticos en el baile y la danza son pocos. Casi inexistentes. Esta es una razón que motivó a que el objetivo principal buscara explorar un análisis semiótico con elementos de la quinésica y la proxémica sobre la práctica cultural del perreo en los videoclips de reguetón. Para ello, también se buscó de manera específica, determinar las correlaciones figurativas y recurrentes en las muestras analizadas: figuras quinésicas, temáticas, objetuales, espaciales y temporales. Se identificó el nivel de importancia semionarrativa de la proxémica de los actores, como figuras temáticas (bailarinas de perreo y cantantes de reguetón). Y como tercer objetivo específico, se construyó un esquema estratégico denominado “esquema semioquinésico”, para comprender el sentido de la incorporación del perreo como epicentro temático del baile en el videoclip de reguetón.

---

<sup>3</sup> PEIRCE, Charles S. El hombre, un signo. Barcelona: Editorial Crítica, 1988, p. 118.

Con respecto al último objetivo específico, es importante señalar que el modelo o esquema resultante (que expone el sentido de la incorporación del perreo en el reguetón), ofreció algunos parámetros de interpretación sobre la manifestación de las formas de vida que emergen de las relaciones intersubjetivas en la actualidad, donde el reguetón y los videoclips que lo expresan, tienen influencia o eficacia como condensadores de un sistema de creencias sociales y como despliegue de acciones en función de tales creencias. En esto, muy seguramente, estriba la importancia y justificación de este tipo de estudios. El estudio del cuerpo, en el devenir semiótico de prácticas como el baile y la danza, brinda elementos de comprensión sobre los cambios y permanencias de los sentidos dados al cuerpo, como lugar de semiosis y como esfera desde donde se comprende e interpreta la significación del mundo. Además, una semiótica del cuerpo garantiza el mantenimiento y enriquecimiento del debate sobre el cuerpo, en sus múltiples usos y en sus diferentes formas discursivas. El cuerpo, al significar con el movimiento coordinado en el baile, un baile inscrito en una escena práctica como la del montaje fílmico de los videoclips de reguetón, adquiere un estatuto actancial de enunciador y enunciado; es un espacio de representación de lo social, lo político, lo económico y lo cultural, pero también es un espacio de aseguramiento de axiologías en constante cambio y movimiento. Sin lugar a dudas, este tipo de análisis implica que los nuevos estudios, que puedan abrirse camino de aquí en adelante, van a suponer estudios no solamente en las prácticas del baile, sino también en la danza escénica, folclórica, en los deportes, en los espacios tecnológicos de acondicionamiento corporal (como los gimnasios), y en todas aquellas prácticas que involucran al cuerpo y significan, a partir, de este. Tal tarea, implicará fortalecer los semilleros de investigación en el campo de la investigación humanística y en las miradas analíticas del arte escénico.

La propuesta apuntó así a proponer un recorrido generativo e interpretativo que partió de la búsqueda de mecanismos para representar cómo es que se daba la significancia, sobre todo cómo es que se construía, a partir de las interpretaciones de la realidad, en una escena práctica de baile, como la del baile inscrito en el

videoclip de reguetón. Una parte de esa realidad estuvo representada en el perreo como práctica cultural, precisamente. Desde ahí se puede llegar a comprender la construcción del movimiento pélvico en el reguetón, como la principal zona corporal de inscripción y enunciación enunciada.

De esta forma, la propuesta de una semioquinesis es una propuesta interpretativa; involucra una toma de posición frente a los recursos que hay disponibles, en torno a metodologías, teorías y archivos de investigación semiótica. La lectura que se ha hecho ha buscado ir a las zonas más profundas de la significación, no solamente del perreo como práctica de baile en la actual sociedad mediática, sino del videoclip como objeto soporte, desde donde está enunciada dicha semiosis quinésica.

Volviendo a un punto ya enunciado, este ejercicio analítico tuvo muy presente los trabajos de Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, Joseph Courtés, por una parte, y los de Claude Zilberberg, Iuri Lotman, Umberto Eco, por otra parte, y esto con el fin de “deconstruir” algunos elementos de los modelos desarrollados por estos importantes semiotistas, para luego poder establecer otras rutas de acción, en cuanto al establecimiento del modelo de análisis. La dimensión de los enunciados de estado y de hacer, que comprenden el programa narrativo, que en el caso de las bailarinas que perrean en los videoclips de reguetón, definen la relación entre ellas (como sujetos de hacer) y la atención de los hombres, los cantantes de reguetón (como objetos valor) y su hacer operacional “dependiente de sus competencias”, resultó muy valioso para el manejo del metalenguaje propio del campo semiótico.

Por otro lado, en la comprensión de la problemática del cuerpo en el espacio, la proxémica arrojó atisbos importantes relacionados con el espacio enunciado en el cual se sabía inscrita la que perreaba, y esto, deduciendo el nivel de interacción semioquinésica de la bailarina con respecto a los lugares donde aparecía en los videoclips de reguetón. Con esto se comprendió también por qué la bailarina de reguetón baila en torno a una figura de su apetencia, la figura del hombre (el

cantante de reguetón) y cómo es que está enunciado el espacio relacional de la zona pélvica y las demás figuras enunciadas en el videoclip. Con acierto se puede decir que la coordinación de los movimientos dentro de estructuras semionarrativas y cinéticas, harto elaboradas para cobrar y asegurar el sentido, permiten que el análisis quinomórfico, desde la disección figurativa, deje entrever los niveles de pertinencia quinésica para construir las historias contadas en la brevedad del videoclip.

## 1. LA EXPLORACIÓN SEMIÓTICA EN LA PRÁCTICA CULTURAL DEL BAILE

### 1.1 LA PRÁCTICA DEL PERREO EN EL REGUETÓN: CUERPOS SENSUALES

El perreo como baile y/o danza, representación escénica, planteamiento performático que se caracteriza por un plano de la expresión y un plano del contenido, que da cuenta de unas posturas y unas reflexividades de encarnación en lo que Fontanille llamó *la envoltura* y la *carne móvil*, ha llevado a admitir algunas de las afirmaciones de la etnología de *Kunz Dittmer*. Para *Dittmer* la danza es descarga psíquica y energética del cuerpo con la que se enseñan “los gestos y la mímica en la representación simbólica, escénica y ritual”<sup>4</sup>. Con ello, el perreo como descarga, representa entonces un desembrague enunciativo, a partir de *pulsiones, remanencias y saturaciones*<sup>5</sup>.

De acuerdo a las saturaciones y las remanencias en los signos quinomórficos, los videoclips estudiados enseñaron varios elementos isotópicos, no solamente a nivel temático, sino también en los vínculos y relaciones semánticas y quinésicas entre ellos. Es común en las distintas culturas que a los seres humanos se los tienda a asociar, de manera simbólica, con ciertos animales, plantas, colores, etc., del mundo natural. De ahí que, al hombre en las culturas monogámicas, al macho que está con una mujer y con otra, al hombre infiel, se lo asocie con el perro; ese can que anda de aquí para allá, “husmeando a ver qué se come”. Igualmente, pasa con la mujer. No en vano algunas mujeres son llamadas como plantas (florecitas), alimentos (bombón) o animales (gatita, loba o perra), y esto obedece, según *Claude Lévi-Strauss*, a una especie de “animalización y/o vegetalización metafórica de los humanos”<sup>6</sup>. Pero ¿para qué sirvió esto? Básicamente, interesó para observar las correlaciones quinésicas y lingüísticas, donde se asociaba a *la mujer* con *la perra*,

---

<sup>4</sup> DITTMER, Kunz. Etnología general. México: Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 114.

<sup>5</sup> FONTANILLE, Jacques. Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 56.

<sup>6</sup> LEVI-STRAUSS, Claude. La identidad. Madrid: Ediciones Petrel, 1981, p. 65.

desde el movimiento del perreo (como acto de perrear). No sobra aclararlo, esto último no implicó solo sentidos peyorativos, todo lo contrario, demarcó un nuevo comienzo de identificación y unos nuevos regímenes de creencia en las actuales formas de vida.

El perreo es una suerte de género de baile hoy día. Ya tiene establecidas algunas reglas y normas para su sintaxis enunciativa. Pues bien, partiendo ya de una tecnificación corporal, como una sumatoria de procedimientos de adopción de movimientos bajo sistemas sólidos y a la vez flexibles de aprendizaje e instrucción con los que se *amasa* el cuerpo y se lo habitúa para unas respuestas cinéticas específicas, el perreo instaura toda una práctica quinésica con sentido; como bien señala André Lepecki, cuando el cuerpo ya se deja instituir desde la tecnificación se puede decir que “es una entidad lingüística”<sup>7</sup>, cargada de sentidos y saberes, luego de intensos procesos de acostumbamiento y acomodamiento según percepciones lógicas, éticas y estéticas.

No hay sentido si no hay voluntad de representación; por eso quien escribe sobre su cuerpo, de manera simbólica, todos aquellos movimientos que se consideran bellos, deliciosos para modelarlos y/o exhibirlos en una pista de baile, como el espacio escénico e iluminado del videoclip de reguetón, lo hace desde una óptica como la del montaje, y, cabe señalar que aquí el montaje se constituyó, desde los albores del género reguetón, como un artificio para que la coreografía y el baile del perreo se inscribieran como estrategias prácticas de manipulación al interior del videoclip.

El perreo del reguetón es un montaje escénico, una práctica semiótica que recurre a presentar algo, a mostrar ese algo ante un testigo ocular que con deleite da cuenta y sanciona. Las distintas figuras que interactúan en esa escena práctica son testigos

---

<sup>7</sup> LEPECKI, André. Agotar la danza: performance y política del movimiento. España: Centro Coreográfico Galego/Mercat de les flois, Universidad de Alcalá, 2006, p. 79.

de los embates ideológicos en los cuerpos. En otras palabras, dicho testigo es testigo de una escritura trazada en un cuerpo considerado bello, a partir de supuestos o creencias compartidas. Como testigo de esta escritura, devela, como ya lo señaló *Rella*, “un evento que se cumple en secreto, pero que supone siempre un lector: otro respecto al cual se escribe, un testigo entonces”<sup>8</sup>. En este sentido, la noción de belleza se entiende aquí, no desde la mayoritaria concepción artística, que la concibe como expresión de lo sublime, <sup>9</sup>lo que devela y permite una exaltación del espíritu inquieto y ávido de conocer, sino como expresión de la voluptuosidad del modo de vida actual, el cual asume lo bello desde tres aspectos fundamentales: 1) cuerpo joven; 2) cuerpo vital; y 3) cuerpo sensual y voluptuoso.

El cuerpo amasado de la que perrea responde a esas exigencias del medio social, tanto negativa como positivamente. Ella se despliega en las múltiples posibilidades de ser como una más de las que se sacuden con estrepito y alborozo. En esto es que reside la capacidad de cadencia; por ello el perreo es un tipo de cadencia que responde a un género musical específico. En este sentido el cuerpo de la que perrea en el reguetón es, como asevera Lepecki, “un poder dinámico, un experimento continuo y preparado para alcanzar planos imprevisibles de inmanencia y coherencia”<sup>10</sup>.

Pero ¿por qué resulta tan trascendental el ritmo en la que perrea? Desde hace tiempo la relación de la danza con la música ha sido una relación marital casi

---

<sup>8</sup> RELLA, Franco. Desde el exilio: la creación artística como testimonio. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2010, p. 45.

<sup>9</sup> Lo sublime lo entiende Hegel en relación con “la capacidad para la conmoción”. HEGEL, G. W. F. Estética: la idea de lo bello artístico o lo ideal. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1983, p. 205. Esta misma idea, en dinámica con el carácter de lo absoluto, lo que está más allá de los simples sentidos, la desarrolla Theodor W. Adorno; quien asevera que “en el hacer de lo bello se expresa la espontaneidad absoluta”. ADORNO, Theodor W. Teoría estética. España: Ediciones ORBIS, S.A., 1983, p. 43. Y, finalmente, Byung-Chul Han, también converge en presentar esta diferencia, donde lo bello se comprende como “terso y dulce”, en uno de los sentidos actuales positivos, y como “algo sublime, grande macizo, tenebroso, agreste y rudo”. HAN, Byung-Chul. La salvación de lo bello. España: Herder Editorial, 2015, p. 33.

<sup>10</sup> LEPECKI, André. Agotar la danza: performance y política del movimiento. España: Centro Coreográfico Galego/Mercat de les flois, Universidad de Alcalá, 2006, p. 87.

perfecta. Aunque el baile y la danza han entrado en comunión con el drama, la plástica y las artes visuales, su isomorfismo con la música ha sido constante. Para un pensador y coreógrafo francés como *Juan Jorge Noverre* ese vínculo era ineludible, “el bailarín sin oído era como el loco que efectuaba pasos mal combinados, se perdía a cada instante en su ejecución, corría sin cesar tras el compás y nunca lo alcanzaba”<sup>11</sup>. Tanto para la que perrea, como para quien ve el perreo, es de capital importancia el ritmo, el *oído musical*. En el análisis se pudo comprobar también que el ritmo ha llegado a ser un actante de control muy fuerte con el que se modaliza el hacer de la pelvis como actante fuente.

Estar con el ritmo implica también una preparación consciente y especial. Por más que se insista en que la que perrea lleva siempre esta insignia, ella sabe que es en frente del ojo mágico (la cámara que está registrando las diferentes escenas del videoclip), donde ella se virtualiza en un programa narrativo de búsqueda, que fue importante develar aquí para entender las construcciones de sentido mediante el baile. En esto es donde radicó la división entre la conducta práctica y la conducta sónica del baile, pues como señala Lotman, en el baile, parte fundamental de la “fiesta, el juego, las celebraciones sociales y/o religiosas, escenario de los quinquemas<sup>12</sup>”, se concentran los hábitos corporales y los gustos que definen el modo de hacer de los sujetos enunciados. Sin lugar a dudas, es con la práctica como se logran estos hábitos motrices, especie de *estereotipos cinéticos*. Es lo que Pierre Bourdieu llama la *hexis corporal*<sup>13</sup>, que se consigue luego de intensas prácticas de modificación motriz que, cabe señalarlo, solamente se soportan en la idea de un cuerpo con unas condiciones y fisonomías específicas, las de la mujer exuberante, voluptuosa.

---

<sup>11</sup> NOVERRE, Juan Jorge. Cartas sobre la danza y el ballet. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946, p. 33.

<sup>12</sup> LOTMAN, Iuri y Escuela de Tartu. Semiótica de la cultura. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979, p. 174.

<sup>13</sup> BOURDIEU, Pierre. El baile de los solteros. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004, p. 113.

## 1.2 RECURSOS SEMIÓTICOS PARA ANALIZAR LA PRÁCTICA DEL PERREO EN EL REGUETÓN

Para analizar la hexis corporal, se requirió un método y una metodología especial. El análisis semiótico del cuerpo, como lugar de enunciación, es un trabajo arduo que demanda estrategias interpretativas y metódicas para comprender las problemáticas de lo ideológico en el tránsito de la enunciación enunciada del baile. Debido a esto, se necesitan mecanismos interpretativos para comprender la relación del baile, la música, la desnudez de las bailarinas y la utilización de espacios (ambientes) cálidos y de divertimento, en lo que constituye una serie de escenas prácticas recurrentes en cada uno de los distintos videoclips estudiados. Además de esto, hay que tener presente que el videoclip, en sus variados usos, adquiere unas características, en tanto, estrategia de difusión de un producto de consumo masificado como la del género del reguetón, que requieren especial atención. Precisamente, este es uno de esos productos que en los últimos años ha alcanzado altísimos niveles de comercialización; detrás desfilan otro tipo de bienes de consumo, como prendas de vestir, alimentos, bebidas, joyas, adornos y marcajes corporales. Sobre todo, formas de vida que conllevan *modas y usos corporales*, en tanto, cánones de belleza a escala general. De acuerdo a todo este camino tan truncado que puede llegar a ser la semiosis corporal en el baile, es que el análisis se planteó desde un *recorrido generativo-interpretativo*; en otras palabras, se partió desde el análisis de las estructuras figurativas, para luego ir en descenso hacia las estructuras semionarrativas y, ulteriormente, arribar a las estructuras fundamentales. Estas últimas, como entramados axiológicos y pasionales, supusieron una espesa selva de ideologías, regímenes de creencia, estilos de vida y modas del cuerpo. Desde ese ángulo, se procedió a realizar un recorrido interpretativo, del cual salió, precisamente, el análisis semioquinésico propuesto.

Quizás estas razones no sean suficientes para comprender la importancia de la apertura de un camino aún sin pavimentar, como lo es el de la investigación

semiótica en el cuerpo y en las prácticas culturales de la danza y el baile, y es importante recalcar que como la danza, el baile es una práctica que, “está regulada por normas y deontologías, con las cuales se produce efectos éticos antes que estéticos”<sup>14</sup>. De todas maneras, sí puede servir de excusa que se enuncie aquí algunos puntos que se tuvieron presente para organizar el proceso de análisis semiótico utilizado en tal objeto de investigación: *el perreo en el reguetón*.

La metodología del trabajo tuvo tres momentos importantes; a saber: 1) la formulación y el diseño de la propuesta de investigación, que incluyó la recolección de una muestra de cincuenta videoclips de reguetón, de las cuales se seleccionaron treinta y tres ejemplares; 2) el diseño y estructuración del análisis semioquinésico para; y 3) el análisis. De otra parte, sobre las categorías conceptuales hay que decir que se estructuraron cuatro grandes categorías (cuerpo, movimiento, videoclip y reguetón), de ellas surgió una ramificación categorial que consistió en establecer, de la categoría cuerpo, cinco subcategorías, a saber: quinemas, quinomorfemas, huellas, figuras y pasiones (envolturas tímicas y fóricas); de la categoría movimiento: envoltura, movimiento, pátina, baile “perreo” y danza; de la categoría videoclip: Primer Plano, Plano Detalle, Multimodalidad, estética del videoclip, duración y programas narrativos; y de la categoría reguetón: beat musical, género, axiologías y pasiones y arte.

Es importante señalar también, que fue necesario estudiar los estudios geométricos del triángulo, como forma simbólica desde donde se instaura el movimiento del perreo; esto es, desde esa postura corporal en la que se sustenta el baile mismo. Las mujeres que bailan este ritmo asumen siempre una posición, la del triángulo o abertura de ancas, para realizar los movimientos. Con esta figura triangular equilátera, se estructura el soporte del movimiento del perreo.

---

<sup>14</sup> FONTANILLE, Jacques. Prácticas semióticas. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2016, p. 13.

En principio, las muestras seleccionadas fueron:

- 1) Zum zum; Daddy Yankee, Arcangel, Rkm & Ken-Y.
- 2) Shaky shak; Daddy Yankee.
- 3) Rompe rompe; Daddy Yankee.
- 4) Dura; Daddy Yankee.
- 5) Llegamos a la disco; Daddy Yankee.
- 6) Salió el sol; Don Omar.
- 7) Mi gente; J Balvin, Willy William.
- 8) Báilame; Nacho, Yandel, Bad Bunny.
- 9) Despacito; Luis Fonsi ft Daddy Yankee.
- 10) Te acuerdas de mí; Plan B.
- 11) Bebe; 6ix9ine Ft. Anuel AA.
- 12) Mayores; Becky G. ft Bad Bunny
- 13) Sin pijama; Becky G. ft Natti Natasha
- 14) Booty; Becky G. ft C. Tangana
- 15) Impacto; Daddy Yankee ft Fergie
- 16) Taki, taki; DJ Snake ft. Selena Gomez, Ozuna, Cardi B
- 17) El problema; Farina
- 18) Passion wine; Farruko
- 19) Si tu novio te deja; J. Balvin ft Bad Bunny
- 20) Ambiente; J. Balvin
- 21) Mi cama; Carol G.
- 22) PPP; Kevin Roldán
- 23) Caliente; Lali Espósito ft Pablo Vittar
- 24) Sin querer queriendo; Lali Espósito
- 25) Súbete; Lary Over, Lírico en la Casa
- 26) Ganas; Greeicy Rondón
- 27) Jacuzzi; Greeicy ft Anitta
- 28) De todos los sabores; Maldy
- 29) Mi mala; Mau y Riky ft Carol G.
- 30) Danza; Nacho
- 31) PaMala yo; Natti Natasha
- 32) Que perra mi amiga; La Montra
- 33) No me acuerdo; Thalía ft Natti Natasha

A simple vista, hay varios y diversos temas musicales con títulos en inglés y español; pero justamente es eso, diferentes temas en inglés y español; no tiene nada que ver con el idioma real en el que se interpretan las canciones. Y esto es importante aclararlo, pues uno de los criterios que se tuvo en cuenta para hacer dicha selección fue el idioma. Esto porque los temas que están cantados en español proponen un enunciatario hispanohablante. Desde luego, aquí lo que importa es que estos productos de entretenimiento masivo, que llevan un tipo de movimiento: *el perreo*, apuntan no hacia algunos sectores de la sociedad, sino al total de esta. La masificación del reguetón señala la masificación del entretenimiento y la construcción de un tipo de identidad, entendiendo a esta como el resultado de un proceso de construcción social desarrollado al hilo de la movilización de intereses y de la constitución de clientelas comerciales, pero también de electorados políticos e ideológicos, todos estos anclados en un “culto a la indiferencia”<sup>15</sup>.

De otra parte, y hablando precisamente de los criterios de selección del corpus de trabajo, estos criterios obedecieron a factores *co-substanciales* de la investigación semiótica. Por eso es que se hizo tan importante ver ese tipo de medio (el videoclip musical del reggaetón) para observar cómo expone y qué expone a la vista masiva de consumo, y esto apunta un poco a lo que señala Fontanille, cuando menciona que el medio es capital “para la mediación y la difusión, desde la selección de instrumentos para hacer eficaz la transmisión y recepción del mensaje”<sup>16</sup>. Desde la óptica de la efectividad económica del consumo masivo, el canal de YouTube, representa un medio que llega a todos los rincones de Colombia y del mundo, siempre y cuando se tenga acceso a internet o a datos desde la telefonía móvil. Con esto la gente accede de manera “gratuita” a una serie de productos musicales; con ello se difunde toda suerte de instrumentos de promoción y consolidación de patrones de comportamiento cinético, tanto para bailar como para caminar y/o

---

<sup>15</sup> SLOTERDIJK, Peter. El desprecio de las masas: ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna. España: Editorial Pretextos, 2002, p. 90.

<sup>16</sup> FONTANILLE, Jacques. Medios, regímenes de creencia y formas de vida. France: Université de Limoges, Institute Unversitaire de France, 2013, p. 23.

moverse. Se puede decir, que con este medio se hace contundente la imposición de una lógica, una ética y una estética de los modos de moverse, y uno de estos modos: el perreo, como acción corporal furiosa, enérgica, vital para el acto sexual (desde la simulación), instauro al perreo como forma de movimiento aceptada e imperante en la sociedad de consumo y del entretenimiento, donde lo que importa es disfrutar, *estar entretenido*.

De acuerdo a lo anterior, uno de estos criterios, que más llevó a centrar la atención de la analítica semiótica, fue el criterio de “videoclips de entretenimiento” o el de aquellos videoclips que están relacionados con productos de entretenimiento de consumo masivo; un criterio que tiene como particularidad *la exhibición* erótica y erógena como elemento constitutivo, que garantiza, por un lado, el consumo a gran escala, y por el otro, el reforzamiento de unos valores éticos, estéticos y lógicos de la concepción del cuerpo como lugar de placer, un placer que tiene que ver con la inmediatez del bien pasional ofrecido, esto es, el cuerpo desnudo y encarnado en una especie de sacudimiento sexual, que pretende de manera rápida el deleite y satisfacción visual con el cuerpo femenino expuesto.

Desde luego, junto con el criterio de “videoclips de entretenimiento”, se sumaron los siguientes otros criterios: videoclips más vistos; videoclips con más cobertura a nivel nacional; videoclips que utilizaron el código cinético del perreo; videoclips con mejor calidad audiovisual; videoclips que presentaban al cantante más popular del momento; videoclips de reguetón en español; y videoclips que repetían la enunciación de la zona pélvica de la mujer como foco de atención de la imagen visual.

La explicación del porqué de estos criterios obedece a que en estos videoclips se populariza no solamente el hit musical del momento, sino toda otra suerte de patrones de consumo, de los cuales el perreo es uno de estos, pues atañe a una forma particular de movimiento cadencioso: el de la perra, y no precisamente en el

sentido lato y vulgar del término; más bien, desde una especie de “metáfora” erótica de aquella mujer, que moviéndose al ritmo de la canción simula esa chica sexy, ardiente, sensual, divertida, picante, que desborda por su belleza corporal y, sobre todo, por su talento para mover los glúteos, unas nalgas que tienen que ser grandes y voluptuosas, símbolo de las formas estéticas femeninas, que se soslayan en las dimensiones de lo redondo y lo curvilíneo, y que como ya ha señalado *Margarita Tortajada Quiroz*, es resultado de “una cultura que le impone y da significados a sus gestos, actitudes y conductas”<sup>17</sup> a partir de la cercanía o lejanía con los objetos que están alrededor. De ahí, que la relación simbólica del hombre que conduce el auto más veloz y potente (el Dodge Charger 1970 o el RB-Swapped 1967 Ford Mustang) y el hombre que experimenta morbo visual con aquellas circunferencias femeninas, son importantes componentes estratégicos, donde apuntan las políticas capitalistas del entretenimiento.

El criterio “videoclips de entretenimiento” respondió a aquellos materiales visuales que están hechos para la diversión y el entretenimiento de masas. Buscan instaurar una serie de productos audiovisuales que venden música, pero sobre todo, imágenes *bonitas* que se ajustan a una estética de lo liso, de la imagen llana y directa, que como expone Byung-Chul Han es “la señal de identidad de la época actual”<sup>18</sup>.

El criterio “videoclips más vistos”, apuntó a todas esas producciones que sumaron un mayor porcentaje de visitas y de “me gusta”. Quizás este es el distintivo que más atención pudo atraer en la investigación semiótica presente. El “me gusta” indica más popularidad, más *encarnación* del discurso mediático; más gente está viendo (consumiendo) estos productos, eso implica que estos han dado en el *blanco* (o ya han interiorizado los discursos que vienen en estos medios con los que se asumen

---

<sup>17</sup> TORTAJADA QUIRÓZ, Margarita. Danza y género. México: Colegio de Bachilleres del Estado de Sinaloa, Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional. 2001, p. 45.

<sup>18</sup> HAN, Byung-Chul. La salvación de lo bello. España: Herder Editorial, 2015, p. 87.

los *regímenes de creencia* y con esta encarnación se acepta toda la publicidad de los diversos productos que se comercializan subrepticamente a través de los mismos videoclips musicales.

Por su parte, el criterio “videoclips con más cobertura”, complementó el anterior criterio, pues permitió analizar cómo los canales de difusión y la eficacia y la efectividad de la cobertura del tipo de la red de internet, facilitan que estos productos lleguen a todos los rincones del país cuanto sea posible. Si la red no cubre una zona del territorio nacional, no se consigue el medio de difusión. Por eso es tan importante, según los criterios y las políticas de Estado, que la cobertura cibernética llegue a todos aquellos rincones del país, ya que con ello se garantiza que la gente esté conectada con las lógicas del mercado y, por ende, del consumo. La gente, al estar “actualizada”, sabe qué está pasando en la escena global de consumo, y con ello puede determinar qué ver y qué consumir, por eso también es que un modo de movimiento como el perreo se logre difundir a escala general.

A propósito, el criterio “videoclips que utilizan el código cinético del perreo”, permitió determinar cuál de aquellos videoclips recogía con un mayor porcentaje, no solamente los videos más vistos, sino también esos videoclips que más han asegurado la difusión del perreo como repetición de una ontocinética particular, que al final de cuentas, entraña unas formas de vida específicas con las que se manipulan zonas enteras de la cultura.

Dentro de las formas de vida, que se instauran en la actual sociedad, un principio como el de *lo bonito*, va a determinar muchos de los comportamientos de elección. Por eso es que el criterio “videoclips con mejor calidad audiovisual”, actúa como catalizador de esos contenidos que refuerzan la estética de lo bonito: *lo liso y pulcro*. La resolución de la imagen y los elementos escenográficos que componen estos videoclips tienen la particularidad, de recurrir a imágenes que el público puede valorar como agradables, por más que el tema involucre una serie de figuras

violentas. En su totalidad, la imagen que se presenta en esos videoclips obedece a una imagen arreglada, maquillada, cargada de símbolos exóticos, eróticos y erógenos, que tienden hacia la exhibición sexual directa, pues convierten al cuerpo femenino espectáculo concentrado en su zona pélvica, una zona corporal que concentra toda la energía vital y reproductiva, un locus corporal de donde sale y entra energía, la energía que la mujer absorbe del hombre, quien por su parte luce con más prendas, tranquilo en lo que tiene que ver con el alborozo que ocurre alrededor.

La postura que asume el cantante en todos los videoclips es reposada en comparación a la algarabía cinética que tienen las figuras femeninas; esto corresponde a la estética visual de aquellos “videoclips que presentaban al cantante más popular”. Su popularidad, obedece a esa imagen sexy y viril, algunas veces jactanciosa, otras contenida, como de dominio de esas otras, las mujeres que le bailan alrededor. Junto con este criterio, el criterio “videoclips de reguetón en español”, facilitó la delimitación del corpus analítico. Tan solo interesaron por su rápida difusión en el idioma español.

Debido a que el cuerpo, como objeto de interés del capitalismo tardío, hace actuar toda una maquinaria institucional, publicitaria, económica y simbólica para conseguir la efectividad de los ejercicios del poder, los cuales se articulan a través de los productos de consumo masivo en el orden del entretenimiento, se tuvo en cuenta que dichos productos tienen como principal característica la *mercantilización del perreo*, como expresión cinética de la sociedad de masas; es decir, manifestación de las relaciones de poder mediante la manipulación y/o el dualismo *imposición-aceptación*. En ese orden, la interpretación de si el perreo es emancipación o constreñimiento en el plano existencial de la sociedad capitalista es una cuestión semiótica que requiere de más estudios y discusión; pues en estas prácticas reposa en la promoción de nuevos valores como la apariencia y la espectacularidad.

De otra parte, como ya se ha dicho, el método consistió en una prueba de análisis e interpretación, a partir del modelo de la semiótica de las pasiones de Greimas y Fontanille, aunque de manera especial, de los aportes de Fontanille en su trabajo "Soma y Sema". En torno a esta se estructuró un modelo propio de análisis que retomó de los esquemas de investigación de la antropología de Ray Birdwhistell los conceptos de quinema y quinomorfema; esto debido a que en el uso común de identificación y nombre que se les da a los movimientos corporales analizados, no hay una convergencia generalizada, que permita asir de una forma más ampliada dentro del abordaje científico. Igualmente, el tratamiento que da Birdwhistell a estos conceptos es muy adecuado porque entra en el fondo de cuestiones de expresión y contenido, tal como en este análisis semiótico se buscó proponer desde un comienzo.

Con respecto a los conceptos de quinema y quinomorfema, estos obedecieron a todo un esfuerzo conceptual y metodológico, que buscó, más que descubrir los sentidos ocultos en estas figuras del cuerpo humano, la forma como se construyen los sentidos a través de la estructuración de las formas corporales. Al igual que lo explica Birdwhistell, cuando se valió de los aportes de la lingüística de su momento, un quinema tiene su equivalente en un fonema, es decir, obedece a una mera articulación natural y funcional del cuerpo en movimiento. Con respecto a los quinomorfemas, estos se explican desde "el abanico de ajustes musculares que realiza un ser humano con fines comunicativos"<sup>19</sup>. Pero la actividad quinésica o mimogestual no deviene sola, sin interacción interoceptiva o exteroceptiva. Desde lo que sugiere Edward Hall, lo sustancial en la relación *cuerpo-espacio* son las herramientas visuales de medición y determinación de los límites de interacción y comprensión de las fronteras usuales en la comunicación de los cuerpos humanos y el mundo circundante. La proxémica establece que el espacio proxémico es una

---

<sup>19</sup> BIRDWHISTELL, Ray. El lenguaje de la expresión corporal. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1970, p. 163.

construcción, más que mental, *físico-motriz*<sup>20</sup>. Tiene que ver con la experiencia cenestésica de los sujetos, donde la interacción de todos los sentidos es la que define la junción del sujeto.

En el análisis propuesto, tener presente la dimensión espacial como posibilidad y gran parte del suelo del sentido, constituye un acercamiento y comprensión del mundo referencial desde el cual se actualiza el movimiento, teniendo presente que este es fruto de una instancia de enunciación fuertemente atravesada por esferas fóricas y tensivas. Con las muestras se pudo comprobar que la performance de los actores actualizaba, a su vez, otro tipo de discurso sobre el cuerpo en la época actual. Cada estructura figurativa, cada estrategia, cada práctica, comprenden un entramado de cosas en relación con el sujeto de hacer y su espacio semiótico.

---

<sup>20</sup> HALL, Edward T. La dimensión oculta. México: Siglo XXI Editores, 2003, p. 33.

## 2. EL ANÁLISIS SEMIOQUINÉSICO

El análisis semioquinésico es una propuesta heurística desde la mirada semiótica, con algunos elementos conceptuales de la antropología de la gestualidad y del espacio. Ofrece una panorámica visual y conceptual de cómo es que se construye el movimiento en el baile y la danza; específicamente, esos bailes y danzas que están enunciados en objetos medios como el videoclip de reguetón, el cual cumple unas funciones estratégicas y prácticas en la escena del consumismo de la actual sociedad. Este parte de dos ámbitos de reconocimiento del movimiento; a saber: 1) *su expresión y su contenido*. Es por esto que se hace necesario analizarlo con minucia, si se quiere estudiar una práctica semiótica como el baile y la danza, que atiende a una serie de *estrategias sintagmáticas y paradigmáticas*, diferentes a las de la lengua hablada y escrita. El lenguaje corporal obedece a unas lógicas simbólicas, a unos recorridos semióticos que se incorporan y se enuncian cada vez que ocurre una actualización del mismo y a unas modalidades aléticas y veridictorias, con las cuales se puede dar la enunciación enunciativa en cuerpos que atienden a unas estructuras figurativas particulares y a unas estructuras fundamentales con las que se asumen sentidos de vida.

No obstante, como este es un primer acercamiento, la prueba del modelo con su primer objeto de análisis, supone ajustes, quizás por la amplitud y dificultad de acotamiento de los límites del sentido en el movimiento coordinado de la práctica del baile. Como práctica social y cultural, el baile y la danza, encierran estrategias muy complejas, que cambian de acuerdo al momento histórico. Tanto la danza como el baile han acompañado a la humanidad desde sus primeros estadios evolutivos. Se puede decir que es el “primer paso” con el que el *Hombre de Cromañón* avanzó hacia la conciencia de la finitud y de su propia soledad en un mundo, donde el drama por subsistir era inexplicable. Se sabía dueño de una necesidad: subsistir y, en medio de esa subsistencia, buscar significado al drama de su vida, *clasificando y*

*mentando los fenómenos*<sup>21</sup> que se le interponían en el camino. Pero más allá de esto, cuando acaecía la muerte, visto de frente ante aquello que arrebatava el hábito de vida, no tenía más consuelo que recurrir a su principal herramienta de lucha: *el cuerpo*. Por eso es que el cuerpo resulta tan interesante en este estudio, porque entraña ese lugar de referencia con el que el hombre se sabe “capaz de”; constituye toda modalización volitiva, deóntica, potestativa y cognitiva. Desde la experimentación, el hombre primitivo supo que, con ese cuerpo, luego de amoldarlo para hacer tal o cual cosa, podía bailar, podía cantar y podía tocar objetos con los cuales se producían sonidos agradables y/o excitantes a los sentidos. Ya fuera bailar para los muertos, para los dioses o para ahuyentar a los malos espíritus que atemorizaban, lo cierto es que el hombre primitivo se valió de su cuerpo, de sus movimientos, sobre todo, de esos significados otorgados a los primeros, para significar y comunicar los estados de su alma, los estados de su vida.

Todavía en la actualidad el ser humano se vale de su cuerpo para significar y comunicar. No le basta el lenguaje articulado verbal y escrito, recurre a otras prácticas sónicas y comunicativas. La comunicación corporal es una de estas; o mejor aún, una de las más eficaces, pues implica una cantidad de elementos *sincréticos y multimodales* adquiridos a lo largo de la vida, utilizados como estrategias discursivas. Por ello la manipulación con el lenguaje del movimiento corporal es rica en detalles; amplía los horizontes de percepción y de experiencia semiótica pues garantiza algo que resulta en extremo apetecible para el gusto estético: el manjar visual. La experiencia visual es una experiencia que también ha acompañado a los seres humanos desde los primeros estadios evolutivos. Cuando la visión supera a los otros sentidos, desplazando incluso al olfato y la audición, logra dar una mayor posibilidad de apreciación del mundo fenoménico<sup>22</sup>; y no es que con los otros sentidos no se consiguiera tener un tipo de conocimiento en

---

<sup>21</sup> Lévi-Strauss, Claude. El pensamiento salvaje. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 235.

<sup>22</sup> Comas, Juan. Introducción a la prehistoria general. México: Coedición COLMEX Ltda., 1977, p. 80.

profundidad de las cosas que suceden allí afuera, no, lo que se está tratando de decir es que con la visión el hombre consigue sintetizar el mundo en pequeñas fórmulas, que después, con la experiencia cognitiva, se decantan en objetos abstractos llamadas palabras. Así es como operan las palabras, como síntesis del mundo fenoménico con las cuales el hombre va de aquí para allá conociendo, experimentando. Desde luego, con el movimiento corporal se actualiza algo que para los seres humanos también es un tesoro invaluable: las imágenes. Por ello es que resulte tan común entre todos reconocer que el lenguaje corporal está, la mayoría de las veces, asociado con el lenguaje verbal, mediante las imágenes del recuerdo. Son sistemas correlativos, y esto es algo que se busca esclarecer con la investigación.

Pero ¿cómo es que se tiene que proponer un modelo semiótico analítico para abordar una práctica cultural como la de un baile como el del perreo en el reguetón? La respuesta no es tan evidente, si se tiene en cuenta que el modelo semiótico de Greimas y Fontanille es una propuesta amplísima, que ha venido progresando y nutriéndose a medida que sus seguidores han abordado más objetos de estudio, variopintos a propósito. También la propuesta de *Claude Zilberberg* que deja en descubierto las operaciones intensivas y extensivas de la significación<sup>23</sup> y los aportes interesantísimos de *José Enrique Finol*, sobre el mito de la belleza en los certámenes, precisamente, de belleza, en Venezuela<sup>24</sup>, ofrecen riquísimos elementos conceptuales y metodológicos para este tipo de estudios. Empero, aún no se ha hallado estudios de semiótica sobre la danza y el baile, que puedan ofrecer perspectivas de análisis con las cuales plantear el debate. Los acercamientos, de lo leído hasta ahora, son pocos. Dentro de lo que se ha encontrado están los siguientes títulos: ¿De dónde viene el perreo? Los orígenes del reguetón y sus

---

<sup>23</sup> ZILBERBERG, Claude. *Semiótica tensiva y formas de vida*. Semiótica tensiva y formas de vida. México: Dirección General de Fomento Editorial, 1999, p. 11.

<sup>24</sup> FINOL, José Enrique. *Semiótica del cuerpo*. El mito de la belleza contemporánea. Venezuela: Universidad del Zulia, Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas (LISA), 1999, p. 103.

productores de discurso, de Priscilla Carballo Villagra; es un trabajo que enseña los orígenes populares del género musical reguetón y del estilo de baile del perreo, reivindicando valores implícitos de los discursos urbanos canalizados en estos dos medios artísticos. Flexing, twerking, and popping mollies: a textual analysis of Hip-Hop songs and music videos, de Jarlisa Corbett; indaga por las dinámicas de los conceptos de raza y género y las estructuras de poder expuestas entre hombres y mujeres mediante la música y los videoclips de Hip-Hop. Twerking and cultural appropriation: Miley Cyrus' Display of racial ignorance, de Shereen Zink; una investigación que acierta sobre la perpetuación de los estereotipos sobre la mujer negra en el discurso visual y musical de la cantante Miley Cyrus. Twerking: el "baile prohibido". Análisis del auge del carácter pornográfico de clips musicales en 2014, de Cristina Castellanos Fuente; es un trabajo de grado sobre la implícita pornografía en el twerking, como movimiento influyente en el éxito de los videoclips de los últimos años. En estos trabajos, no se establecen los criterios mínimos de construcción del sentido del perreo, y esto es un asunto importante que afecta a los análisis de esta naturaleza; especialmente por tres razones: a) ninguno de ellas ha abordado el baile y la danza como práctica semiótica; b) ni la propuesta de la semiótica de las pasiones, ni la semiótica tensiva han ofrecido un modelo que se ocupe, más que de las estructuras semionarrativas, de las estructuras figurativas y pasionales enunciadas visualmente en los cuerpos como actantes de la enunciación; y c) las investigaciones consultadas no han considerado la unión entre la semiótica y la estética u otras disciplinas para estudiar y conceptualizar al cuerpo, el movimiento, el baile y la danza, desde dimensiones más que discursivo-lexicales, *discursivo-cinestéticas*, entendiendo a la cinestética como "movimiento semióticamente construido cargado de fuerzas ideológicas, políticas y pasionales"<sup>25</sup>, a diferencia de la noción de *cenestesia* que hace referencia a ese *lugar común* donde convergen todas las sensaciones corporales, que como algo común aterriza al sujeto en su propia corporalidad y ubicación sensoriomotriz, o

---

<sup>25</sup> LEPECKI, André. Agotar la danza: performance y política del movimiento. España: Centro Coreográfico Galego/Mercat de les flois, Universidad de Alcalá, 2006, p. 88.

como señala Fontanille, “esa envoltura o lugar conjunto de los estímulos proporcionados por las sensaciones de contacto próximo o lejano”<sup>26</sup>. Sensación en común; conjunto vago de sensaciones que un individuo posee de su cuerpo o sensación del propio cuerpo, sin ubicar las partes del cuerpo, la cenestesia permite más bien que haya una cinestética del movimiento, toda una forma sintagmática y paradigmática de lenguaje corporal, cargado de simbologías, ideologías y adscripciones políticas y estéticas.

Los aportes teóricos y metodológicos de las semióticas de Greimas, Fontanille, Zilberberg, entre otros, han sido muy importantes, han comprendido ese suelo pélvico que ha dado la potencia a esta propuesta para hacer tales diferenciaciones conceptuales que se puede tentar a decir llegarán a diseñar todo un proyecto teórico a posteriori. De hecho, sin estos aportes, no se hubiera podido correr el riesgo de proponerla, sin antes no haber anclado el análisis en las lógicas y estructuras de estos. Lo que pasa es que como sucede en la mayoría de las veces, los caminos se van bifurcando y, quizás, como riesgo, esta propuesta de modelo sea una bifurcación, que no atienda al mero capricho de la negación y el desconocimiento; más bien, obedece a un querer investigativo, que parte de dos ámbitos de la vida, antaño algo distantes: el arte y la ciencia. Y es que esa disyuntiva de sensación y razón hoy día ya está experimentando una actividad telúrica que le está trastocando muchos de los cimientos con los cuales se edificó.

Las ciencias humanas, en su interés por extender los horizontes investigativos con los cuales comprender la complejidad del ser humano, han echado mano del arte para tener en cuenta otros lenguajes, otras enunciaciones, otros discursos del

---

<sup>26</sup> FONTANILLE, Jacques. Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 173.

drama humano. Muy seguramente, los trabajos de Hilda Islas<sup>27</sup>, André Lepecki<sup>28</sup>, Jacqui Greene Hass<sup>29</sup>, María Cristina Álvarez y Selene Blanco<sup>30</sup>, Alejo Carpentier<sup>31</sup> y Silvia Castro y Patricia Aschieri<sup>32</sup>, son estudios que ejemplifican la necesidad de la investigación en la danza y el baile. Han tenido que recurrir a la experiencia de la práctica artística de la danza y el baile, y luego, han “regresado” al campo de investigación con herramientas, metodologías y conceptos para tratar al arte de la danza y el baile. Es decir, se ha logrado una sinergia entre el discurso de las ciencias humanas y el discurso del arte para mentar el cómo y el qué está presente a la hora de bailar y/o danzar.

Una de esas complejidades está en la multiplicidad de estructuras figurativas que convergen en el perreo del reguetón. Conseguir un análisis del movimiento, desde las figuras que se inscriben en una figura aún mucho más compleja como el cuerpo, es un asunto un tanto difícil. Máxime si se tiene en cuenta el objeto soporte en el que están inscritos dichos discursos cinéticos. El caso del baile, visto desde el “montaje” fílmico que se hace para la producción del reguetón, muestra dificultades que se deben revisar con cuidado, pues no es lo mismo analizar desde el campo

---

<sup>27</sup> Básicamente, esta obra busca proporcionar materiales teóricos y metodológicos para la investigación y la pedagogía en la danza, a partir del ofrecimiento de una vasta secuencia de capítulos de obras de importantes investigadores. ISLAS, Hilda. De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica en la danza. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

<sup>28</sup> En este estudio, el autor explica las relaciones sustanciales y energéticas entre la danza y las acciones de poder ideológico y político. LEPECKI, André. Agotar la danza: performance y política del movimiento. España: Centro Coreográfico Galego/Mercat de les flois, Universidad de Alcalá, 2006

<sup>29</sup> Este es un estudio desde la fisioterapia que sirve como guía para comprender los procesos físico-motrices del cuerpo. GREENE HAAS, Jacqui. Anatomía de la danza. España: Ediciones Tutor, 2010

<sup>30</sup> Esta obra presenta una vasta información para la enseñanza de la danza clásica, principalmente en países como Cuba, donde el ballet alcanzó unos niveles importantísimos en la escena internacional. ÁLVAREZ, María Cristina y BLANCO, Selene. Apreciación y práctica en torno a la escuela cubana de ballet. Madrid: Ediciones Cumbres, 2015.

<sup>31</sup> Aquí el autor presenta una serie de consideraciones estéticas y reflexivas en torno al ballet clásico, evidenciando con esto, los problemas más fundamentales de esta técnica en medio de una sociedad como la cubana. CARPENTIER, Alejo. Ballet. Cuba: Ediciones Letras Cubanas, 1990.

<sup>32</sup> Con una mirada desde la antropología sociocultural, este estudio permite revisar las nociones y las cuestiones más problemáticas del movimiento escénico; parte de manera primordial de los principios de las tradiciones culturales y las estrategias de enseñanza de las danzas en las sociedades. CITRO, Silvia y ASCHIERI, Patricia (Coordinadoras). Cuerpos en movimiento: antropologías de y desde las danzas. Argentina: Editorial Biblos, 2012.

semiótico la práctica del baile en una escena como la discoteca o un baile social, a analizarla en un videoclip. El videoclip obedece a otras lógicas e intereses políticos, económicos y sociales, que líneas más adelante se tratarán. Por ahora, basta decir que, como producto de la actual sociedad mediática, ejerce una manipulación discursiva lo suficientemente fuerte, como para anclar y conducir los modos de vida en unas dimensiones culturales, cuyas fronteras están claramente delimitadas. Los *mass media* ejercen una influencia capital en los comportamientos, los gustos y las decisiones de las sociedades, que no es insignificante decir, que posibilitan estilos de vida que sirven a propósitos “macroestructurales del sistema capital transnacional”.

Volviendo a lo anterior, la propuesta de un análisis semioquinésico atiende a la necesidad de hacer “simpatizar” a la esfera de la sensación y la esfera de la razón; juntas para mirar a través del microscopio de la semiótica el cómo es que manipula el movimiento, el cuerpo y la razón en la sociedad posmoderna. Como se ha dicho, el análisis semioquinésico es una propuesta que suma gran parte del modelo semiótico de las pasiones de Greimas y Fontanille. Tiene muy presente la dimensión fórica y tímica de la realidad enunciada. Toma al movimiento en el baile y la danza, como una actualización de acuerdo al juego y la dinámica productiva de imágenes que se traducen en lo que la semiótica peirceana llamaría *interpretantes*. Esto explica por qué se tomó de los estudios geométricos y matemáticos algunos elementos para ubicar en el plano de la expresión vertical y sagital aquellas zonas de inscripción corporal donde se da la enunciación enunciada del perreo, esto es, la zona pélvica y los glúteos de la bailarina, fundamentalmente.

La zona pélvica concentra una serie de discursos históricamente vistos desde una dimensión axiológica, como buenos o malos, y esto, gracias al proceso esclavista en la América colonial. La esclavitud atrajo múltiples sanciones e ideologías sobre el cuerpo del *negro-bailarín*, especialmente sobre la zona pélvica, que en las danzas de la diáspora africana se utiliza con más fuerza. Estas sirvieron como

entretenimiento de los blancos, quienes consideraban esas expresiones como exóticas y divertidas, aun cuando, también se pensaba eran manifestaciones del diablo<sup>33</sup>. En la pelvis siempre ha estado presente la dualidad de lo correcto y lo incorrecto, pues es una parte del cuerpo que ancla el discurso de la reproducción, de la vida, pero también del sexo, de la pasión y de las sensaciones más profundas del ser humano. Allí habita el bien y el mal; es el centro de manipulación visual con el cual se sanciona tanto desde la dimensión cognoscitiva como de la dimensión pragmática; precisamente por la sanción, entendida como un “juicio epistémico sobre la conformidad (o no conformidad) del programa narrativo realizado por el destinatario sujeto performante, respecto al sistema axiológico presupuesto por el contrato que implícita o explícitamente vincula a los dos actantes”<sup>34</sup>, porque así es como se ha determinado lo bueno o lo malo de esta acción. Para la tradición occidental, el cuerpo humano se ha concebido como “la cárcel del alma”<sup>35</sup>; y la zona de la pelvis ha sido, con más ver, una zona de ocultamiento, donde suceden las acciones más íntimas del ser humano.

Gracias a las herramientas matemáticas, que ofrecen la lógica y las implicaciones simbólicas del triángulo y su estructuración geométrica, desde hace muchos siglos relacionada con las formas del mundo fenoménico<sup>36</sup>, se pudo establecer una herramienta con la cual abordar (asir, por decirlo de alguna manera), la imagen visual que da el movimiento (la expresión y el contenido). Cómo se forma, a qué se parece y qué concentra, son cuestiones interesantísimas, teniendo presente que el cuerpo asume figuras, posturas y movimientos que simulan una serie de formas, que, si se extraen a una dimensión bidimensional, como la trazada en una hoja de

---

<sup>33</sup> EMERY, Lynne Fauley. *Black dance: from 1619 to today*. United States of America: Princeton Book Company, Publishers, 1988, p. 83.

LAERCIO, Diógenes. *Sobre las vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres Tomo I*. Madrid: Imprenta Real, 1792, p. 34.

<sup>34</sup> COURTÉS, Joseph. *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*. Madrid: Editorial Gredos, 1997, p. 164.

<sup>35</sup> PLATÓN. *Diálogos Vol. 3. Fedón, Banquete, Fedro*. España: Editorial Gredos, 1988, p. 15.

<sup>36</sup> LAERCIO, Diógenes. *Sobre las vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres Tomo I*. Madrid: Imprenta Real, 1792, p. 34.

papel, por ejemplo, permiten ver figuras “geométricas”. Con el perreo en el reguetón se forma una figura fundamental para la realización o para la enunciación enunciada de un discurso semioquinésico: *el triángulo*. En la *Tabla 1. Extrafiguración icónica a escala*, se puede apreciar cómo se ha abstraído el quinomorfema “perreo” a esta figura geométrica. Por ello resultó interesante poder establecer un marco figurativo de apreciación visual y analítica para estudiar todo el corpus analítico. Ese esquema se nombró *Esquema quinomórfico triangular*. Ya se había dicho que en todos los videoclips estudiados aparece el mismo quinomorfema, enunciado desde seis formas quinésicas prototípicas: 1) *choque*; 2) *crepitación*; 3) *infinito*; 4) *círculo*; 5) *ondulación*; 6) *inclinación*. Con el esquema quinomórfico triangular se consiguió aplicar la misma fórmula matemática para determinar los recorridos quinésicos con los cuales se construye el movimiento del perreo y, además, obtener una estructura gráfica y visual con la cual comprender, “figurativamente” hablando, las imágenes que producen dichos movimientos y los sentidos relacionales. Como señala Birdwhistell, “el análisis quinésico revela que es posible deducir variantes de comportamiento que pueden utilizarse de forma intercambiable. Tales variaciones se localizan dentro de una región dada del cuerpo”<sup>37</sup>, es en esas zonas donde el análisis semioquinésico busca explicar las formas de construir el significado.

En las búsquedas que se hicieron previamente para fundamentar los elementos heurísticos con los cuales trabajar en el análisis de esta investigación, se debatió (luego de varias lecturas) si el triángulo era precisamente la figura geométrica que se formaba con el quinomorfema del perreo. Desde luego, la imagen postural y la acción pélvica así lo confirmaron; luego que se llevó a escala bidimensional el quinomorfema del perreo, se obtuvo una abstracción mucho mayor que la indicada por la realidad quinésica de la imagen del cuerpo performático. Esto facilitó que se pudiera abordar dicho quinema desde el hacer transformacional, pues era en una zona específica del cuerpo humano: la pelvis, donde ocurría todo el desembrague

---

<sup>37</sup> BIRDWHISTELL, Ray L. El lenguaje de la expresión corporal. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1970, p. 139.

enunciativo. Así entonces, la figura del triángulo y su esquema de desembrague enunciativo se aplicó a cada una de los treinta y tres ejemplares de la investigación. Estos resultados revelaron que la acción enunciada era la misma para todo el corpus. Es decir, el quinomorfema, una vez instaurado como un modo específico del hacer transformacional, era igual, independientemente de las variantes de la canción y la situación de la historia narrada en el videoclip musical. Fue así como el perreo, al igual que todo movimiento repetido y coordinado en el baile y la danza, se instauró como una forma prototípica.

Además de develar que en el perreo del reguetón se repite un simulacro erógeno (mal llamado erótico), que prima la euforia, como constituyente de junción con objetos valores que producen alegría, estrépito, diversión y entretenimiento a partir de la metáfora del sexo en el baile realizado con la pelvis y los glúteos de la *mujer-bailarina*, se establecieron dos elementos más de comprensión: *las fórmulas quinomórficas y el esquema quinomórfico triangular*. Las primeras son tres: la utilizada para el quinomorfema del choque, la del quinomorfema del infinito y la del quinomorfema de la ondulación. Normalmente, estos son tres recorridos canónicos que realiza la pelvis en su hacer discursivo; son una base desde la cual se desprenden los otros tres restantes quinomorfemas pélvicos; es decir, crepitación, círculo e inclinación. Cada uno de estos está dentro de las dimensiones proxémicas de los tres primeros. Así entonces, en la dimensión del choque actúa en la misma rección la dimensión de la crepitación; en la dimensión del infinito está también la rección del círculo; y en la dimensión de la ondulación está la rección de la inclinación.

Retomando, el análisis semioquinésico comprende entonces tres cuestiones: a) los esquemas semionarrativos provenientes del apoyo de la escuela semiótica tradicional; a saber, los programas narrativos, los esquemas tensivos y pasionales y los cuadros semióticos; b) los esquemas propuestos, es decir, el esquema semioquinésico triangular y la fórmula de los respectivos quinomorfemas; y c) los

esquemas que se quiso respetar y evidenciar de la influencia de la antropología de Birdwhistell y Hall, en cuanto a la representación visual de las formas quinésicas y las estructuras proxémicas con las cuales se da el fenómeno del movimiento en la acción humana.

A continuación, se pasa al análisis de los signos en la escena práctica del perreo; esto es, a los quinemas y quinomorfemas en la pelvis y los glúteos de la bailarina y se revisará las correlaciones con otros signos: actores, objetos como (joyas, autos), espacios y tiempos atmosféricos, que se organizan como estrategias discursivas.

## 2.1 ESTRUCTURAS FIGURATIVAS

Las figuras o signos son todos aquellos *fenómenos* que aparecen, tienen expresión y contenido; o mejor aún, están presentes a los sentidos, *están-ahí* ante la apercepción. En términos de Greimas y Courtés, el estudio de los signos que, parte de las consideraciones provenientes de la lingüística, para luego pasar por las apreciaciones de la semiótica, son “unidades del plano de la manifestación constituidas por la función semiótica”<sup>38</sup>. Como manifestaciones, tienen un *ahí* y un *ahora*<sup>39</sup>, según la herencia de la analítica trascendental o fenomenológica, de la que se sirve en múltiples oportunidades la lingüística y la semiótica. Lo cierto es que son realidades u “objetos inmóviles o en movimiento a través del espacio”<sup>40</sup>, de los cuales la mente humana puede dar cuenta, toda vez que estén *co-presentes* para que se pueda dar la experiencia relacional con la que se construye el sentido; así por ejemplo, la imagen vista mediante la estrategia discursiva y audiovisual del videoclip con el *Primer Plano* o el *Plano Detalle* sobre *los glúteos* de una bailarina, capta ese *objeto físico*, al cual el signo lingüístico “nalgas” *remite*. Es una operación

---

<sup>38</sup> GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1990, p. 376.

<sup>39</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 91.

<sup>40</sup> GREIMAS, A. J. *En torno al sentido: ensayos semióticos*. Madrid: Editorial Fragua, 1973, p. 54.

de relación entre el signo natural (apercibido) y el signo cultural (referido). Por ello es que el estudio inicial en este ejercicio exploratorio semiótico es muy importante. No solamente consiste en adoptar el recorrido generativo e interpretativo como tautología, sino en utilizarlo como mecanismo para reparar en que, con una suerte de signos como los que se actualizan en la escena práctica del videoclip de reguetón (entendiendo a este como resultado de un montaje escénico y audiovisual), se puede remitir a otras escenas prácticas, donde esos mismos signos se actualizan de otras maneras. Es el caso del meneo de las caderas en la mujer al bailar y el movimiento pélvico en el acto sexual, que sufren una correlación cultural por metonimia, con la cual se fundamentan las últimas economías e industrias del entretenimiento.

Para este estudio es muy valioso comprender que los signos o figuras no son solamente constituyentes, que tienen que ver con la simple materialidad. También los gestos, los movimientos, comprenden figuras que se encarnan en las figuras (cuerpos humanos). Así entonces, en una bailarina que aparece bailando en un Plano General, le pueden estar acompañando otras figuras, como adornos, vestuarios, atavíos, movimientos, gestos, etc. En el caso de los movimientos, dichas figuras comprenden meros movimientos articulares, que responden a cuestiones funcionales de la quinésica humana, o movimientos coordinados y estructurados de manera abstracta, organizados y actualizados como estrategias discursivas prototípicas en el baile o la danza que se esté haciendo. A estos meros movimientos articulares es a lo que se denomina quinemas y a los movimientos coordinados y con sentido se llama quinomorfemas. Estos últimos, como estructuras sígnicas que responden a los valores establecidos y comúnmente entendidos dentro de una sociedad y una cultura, desde donde *los puntos de vista* (la mira) y la *delimitación de los dominios de pertinencia* (la captación) se da *la semiosis*<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> FONTANILLE, Jacques. Semiótica del discurso. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 33.

De otra parte, cuando se habla de signos o figuras, Fontanille, por ejemplo, hace mención a todo aquello *presente que se representa con otros signos o figuras*<sup>42</sup>, pero esta vez, de naturaleza lingüística. Es así como actúa la palabra o el signo lingüístico como representante de un fenómeno del mundo real; esto es, como representante de algo que tiene unas propiedades *sensibles y materiales*. Son, en últimas, presencias físicas; un análisis heredero de la teoría triádica peirceana, de la cual interesa la idea de representante, ese algo que designa a otra cosa con otra cosa: el objeto físico con el objeto lingüístico. No obstante, lo que realmente importa acá es ver que las figuras, como formas reales, son lugares donde se encarnan otra suerte de figuras o signos. Tal es el caso del cuerpo de la bailarina, donde yacen figuras mimo-gestuales. Movimientos y gestos que atienden a lo que Greimas llamó manifestación gesticular de contenidos, que están destinados a un espectador-destinatario<sup>43</sup>. Sobre estas manifestaciones atiende este análisis semiótico, entorno a las expresiones del perreo, como signos o figuras encarnados en la zona pélvica de la bailarina.

Básicamente, con dicho análisis se ha deducido que: a) *el perreo se articula de acuerdo a una concepción de la tecnología de la belleza*, es decir, es una conversión en un medio de sujeción *ontoquinésica* que ata al individuo al dualismo relacional “imposición-aceptación”, y esto, de acuerdo a los dictámenes que dan las *técnicas extracotidianas* de adiestramiento y formación corporal, de las que trató *Marcel Mauss*, al referirse a todos aquellos actos que “los hombres, sociedad por sociedad, realizan para moldear su cuerpo y capacitarlo para actividades específicas y diferentes”<sup>44</sup>; b) *el perreo construye cuerpos e identidades*, donde las figuras “bailarinas” (un actor muy importante en la escena práctica), se actualiza temáticamente como la perra, la mujer sexy y voluptuosa; c) *el perreo modaliza un*

---

<sup>42</sup> BERTRAND, Denis y CONSTANTINI, Michel. Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures. París: P.U.C., Transversalité du Sens, 2007, p.

<sup>43</sup> GREIMAS, A. J. En torno al sentido: ensayos semióticos. Madrid: Editorial Fragua, 1973, p. 80.

<sup>44</sup> MAUSS, Marcel. Sociología y antropología. Madrid: Editorial Tecnos S.A., 1979, p. 337.

*modelo transnacional de belleza*, donde se repite una y otra vez el ideal de belleza femenina desde unas medidas y cantidades proporcionales; d) *el perreo permite que el cuerpo se convierta en escenario (locus) de instintos miméticos antropomórficos y zoomórficos*, en vista de que es el hombre el que inventa toda una erótica y erógena de lo pornográfico en el cuerpo de la mujer, en este caso. De esta forma es que las expresiones en las canciones, otros signos que acompañan al movimiento, refuerzan la constante: ¡muévelo!

Estos tipos de movimientos, son signos o figuras quinomórficas que tematizan zonas del cuerpo de la mujer. Se actualizan tanto en el baile como en la danza, precisamente, porque en el uno como en el otro, lo que ocurre es una suerte de “imitación de fenómenos y acciones, actividades y funciones de la vida doméstica y de trabajo de la comunidad”<sup>45</sup>, que se representan en la escena predicativa del baile o la danza. Sobre ese crisol figurativo es sobre el que reposa este análisis.

**2.1.1 El cuerpo.** Las estructuras figurativas en el perreo del reguetón son múltiples, complejas y se inscriben unas sobre otras; un ejemplo de esto, son los mismos movimientos coordinados y rítmicos (quinomorfemas) insertados en las distintas zonas o partes del cuerpo. La pelvis es una de esas zonas que más inscripciones figurativas tiene. El cuerpo mismo, como figura en una escena práctica como la del baile, está plagado de una amplísima variedad de figuras, que no solamente son de corte quinésico y quinomórfico, también son tematizaciones como el sabor, el ritmo, lo caliente, que se inscriben para resignificar partes corporales que antaño pudieron tener otras experiencias sintagmáticas y paradigmáticas. De esta manera, las figuras y los textos enunciados permiten que el cuerpo mismo se convierta en vehículo de significación; es como señalan Greimas y Fontanille, se vuelve “el mediador del sentido”<sup>46</sup> ante el mundo. Nada puede llegar a suceder a menos que

---

<sup>45</sup> DALLAL, Alberto. El aura del cuerpo. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 13.

<sup>46</sup> GREIMAS, Algirdas Julien y FONTANILLE, Jacques. Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimos. México: Siglo XXI Editores, 2002, p. 13.

transite por la experiencia sensorial que allí se tiene. De hecho, marcajes como las uñas largas, la silicona, el colágeno, las prótesis (maxilares), la dentadura simétrica y blanca (producto del diseño de sonrisa), las extensiones del cabello, la tintura capilar, el maquillaje, las pestañas postizas, las joyas, los tatuajes, los tacones altos, son marcajes y/o huellas (otras figuras) que entran, hacen sinergia con las figuras del cuerpo (piel, partes, extremidades, articulaciones) para estructurar la sintaxis figurativa del perreo en el reguetón; dichos marcajes se articulan de acuerdo a valores y sentidos otorgados en consonancia con la moda, o como señala Fontanille, “son marcajes o huellas que constituyen la memoria del discurso”<sup>47</sup>.

Todos estos marcajes comprenden una sumatoria axiológica con la que se instaura la sensualidad, como valor en la contemporaneidad. Un esquema tensivo del perreo enseña por ejemplo que gracias a una mayor fuerza tímica gustativa, con la cual se tematiza y se asocia al sabor como experiencia visual quinésica, deja abierta las posibilidades para considerar, por un lado, tematizaciones desde lo gustativo, y por otro lado, tematizaciones desde lo sexual. El tema de “lo rico” aparece junto con “lo más sensual”, y se muestra justo en el momento quinésico de desembrague enunciativo de la pelvis femenina. Esa es la gracia de la sensación cinética del perreo, una *sensación eufórica* que está acompañada de la extrema alegría y extroversión libidinal.

La relación entre la experiencia gustativa siempre ha sido relacional; principalmente, entre la percepción netamente del gusto y la percepción del tacto. Así entonces, gusto y tacto, han cohabitado y han marcado vínculos, con los cuales, los seres humanos han asociado que aquello que se come y se degusta se metaforiza con aquello que se toca y se experimenta en la unión sexual y pasional de los cuerpos. Al entrar en contacto los cuerpos humanos en el acto sexual, surge la tematización de “lo rico”, como algo que deleita a la experiencia cenestésica y la satisface. De

---

<sup>47</sup> FONTANILLE, Jacques. *Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 333.

hecho, así como sucede con el acto de comer, ingerir alimentos o líquidos, así mismo sucede con la práctica sexual; al final, el sujeto se siente “lleno”, saciado. Esto lo resume Claude Lévi-Strauss con las siguientes palabras, “en todo el mundo hay una estrecha relación entre comer y copular... para algunas culturas estas relaciones se designan con un mismo verbo”<sup>48</sup>.

La intensidad con la que se hace el desembrague semioquinésico con la pelvis define los límites de lo que se valora como sensual. En el esquema, precisamente, se puede encontrar que la figura pélvica tematiza el ritmo, como un ajuste entre lo musical y lo quinésico; esto permite que la identificación se establezca desde una percepción estética gustativa, que delinea lo que es rico, a partir de la fuerza motriz y las formas logradas. Bajo esto, la sensación de satisfacción (una sanción que ofrece el actor “cantante”, por ejemplo), resume o concluye, a partir de las competencias de las bailarinas, según el dominio técnico de sus pelvis y nalgas a la hora de bailar. Se puede aseverar que la sanción de esa figura se obtiene desde lo que capta el Plano Detalle, toda vez que se enfoca en su mirada, una vez la bailarina actualiza el quinomorfo del perreo.

Igualmente, lo rico está relacionado con la consecución de lo eufórico. Todo el perreo en el reguetón, o por ahora, todas las figuras y las tematizaciones que aparecen en la escena práctica del montaje de estos videoclips, plantean la búsqueda y conjunción del placer, la diversión y el entretenimiento. Por ello la recurrencia de las figuras, las temáticas, y con todo esto, las axiologías. La playa, el mar, la piscina, la arena, la discoteca, el sol, las luces, son espacios y tiempos donde los actores escenifican momentos placenteros y eufóricos. Por estas razones se puede observar que el objeto tímico del perreo es *el placer*, todo un despliegue de búsqueda y simulacro de euforia.

---

<sup>48</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. El pensamiento salvaje. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 157.

El despliegue de figuras y textos enunciados que realizan un simulacro pasional eufórico, sienta las bases temáticas del género, tanto musical como dancístico. Todos parecen felices, dichosos, extasiados y en constante entretenimiento. Hay un despliegue pasional a ultranza. Con ello, el movimiento localizado sirve como escenario de una pasión, que en la terminología de la semiótica de Greimas y Fontanille, constituye una de las junciones, la euforia; pero aquí, además, de significar la conjunción con el objeto valor, significa, una pasión connotativa, la cual deja entrever una rección, un simulacro hacia lo desafortado, lo que se sale de los límites del orden y las costumbres, con las que antaño se sancionaba el comportamiento decente, y que ahora, en la actualidad, ha permitido una mutación como algo comúnmente aceptable.

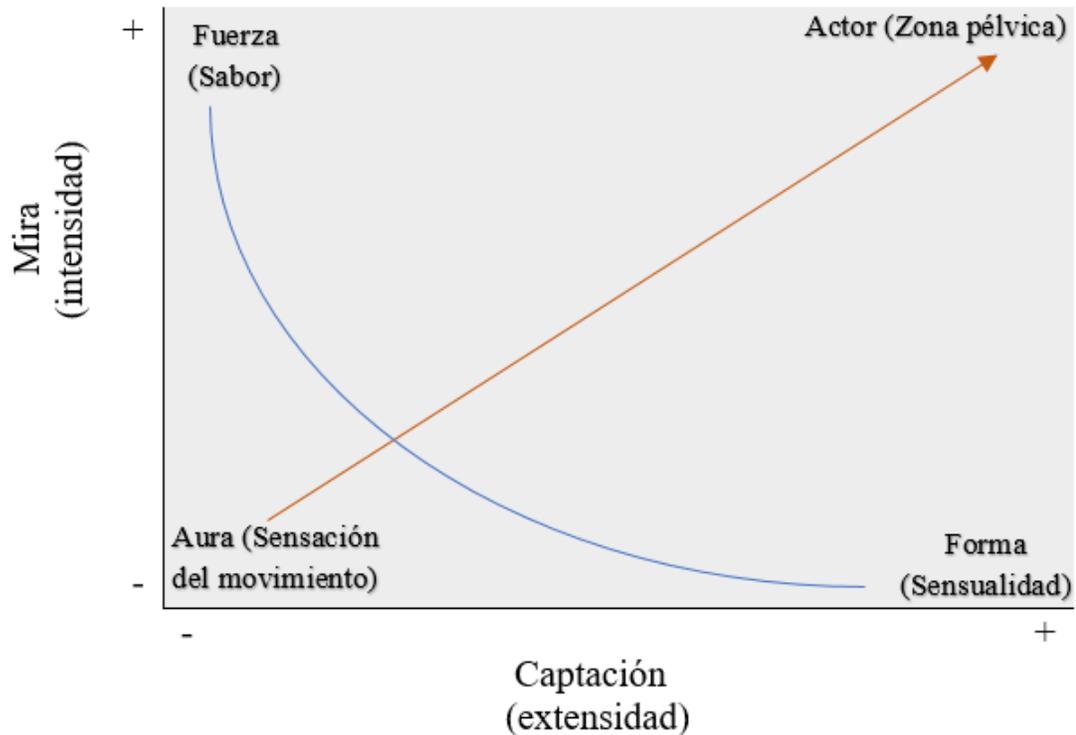
Como todo simulacro, "o disposición en la que se programan los discursos que pueden llegar a conmutar con los papeles temáticos"<sup>49</sup>, el del perreo actualiza un estado constante de alegría y gozo que actualiza modos de estar y ser. Esta tematización involucra dos metatérminos en confrontación (Gráfico 11): lo bueno y lo malo. Es decir, los estados de alegría y máxima euforia, convienen con lo bueno. Aquí la sensación (duradera) implica experiencias sensoriales rítmicas que devienen deleitosas porque comprenden lo sabroso. Esto último, en oposición con lo arrítmico que está relacionado con lo insípido, el moverse sin ritmo y de manera insulsa. La alegría entonces y el gozo devienen como factores determinantes de lo agradable o lo desagradable y en ello la junción de los actantes de la enunciación del perreo justifican la permanencia y el desembrague quinésico, con la que el baile del perreo virtualiza un modo de sentir el cuerpo y las experiencias sensoriomotrices. Tal experiencia y práctica es una cosa fuertemente criticada en la antropología de Marvin Harris, la cual señala que gracias a este tipo de prácticas, que se estandarizan y se ajustan a las ideologías de la *Contracultura*, es como se

---

<sup>49</sup> GREIMAS, J. A., y FONTANILLE, Jacques. *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI Editores, 2002, p. 61.

consiguen “estados mentales alucinatorios y embotados, que no permiten alterar la base material de la explotación y la alienación”<sup>50</sup>.

**Gráfico 1. Esquema tensivo del perreo**



Cabe destacar que el cuerpo es una figura que supone un ente en el espacio y el tiempo, así lo comprueban los videoclips de reguetón hechos fundamentalmente con música, pero más aún, con cuerpos; cuerpos de mujeres y de hombres. Mayoritariamente de mujeres, que reúnen una serie de cualidades físicas, discursivas y semioquinésicas. Como lugar donde queda inscrito lo enunciado, es un lugar de operaciones simbólicas, axiológicas y pasionales bastante controversiales. Desde la antigüedad, puntualmente, con la herencia judeocristiana, el cuerpo de la mujer ha sido objeto de una sanción negativa. Ha representado ese lugar de *lo obsceno*, que como aclara Gerard Imbert “es eso que está fuera de

<sup>50</sup> HARRIS, Marvin. Vacas, cerdos, guerras y brujas. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 234.

escena, fuera de lugar, que rompe la barrera entre lo público y lo privado... lugar de exaltación ambivalente de la carne”<sup>51</sup>. La validez solamente estaba dada por la capacidad de reproducción de la especie o del grupo social<sup>52</sup>; de hecho, en comparación con el semen del hombre, que simbolizaba abundancia y bienestar del grupo, la menstruación de la mujer denotaba impureza. Por eso es que durante mucho tiempo, en estos pueblos de tradición judeocristiana el sexo femenino era lugar de pecado e impureza.

En la actualidad, con lo que está enunciado en el perreo del reguetón, se puede observar que ese tipo de sanción ha cambiado. Ha habido una transformación en los valores; lo que antiguamente era tomado como obsceno, hoy recibe una sanción positiva, aceptable. Es de hecho, algo con lo cual se establece la conjunción con un objeto valor: el cuerpo bello. Un cuerpo que no sería nada en la sociedad de consumo, sino fuera porque se envuelve como una silueta voluptuosa. Básicamente, lo enunciado en las treinta y tres muestras permite identificar que con la figura de la silueta voluptuosa es como el cuerpo de la bailarina consigue su estatuto actancial. En la Tabla 6, se especifica, a través de fotogramas, cómo la figura del cuerpo de la bailarina encarna la tematización de la voluptuosidad, la belleza, la juventud y la extrema excitación energética y vital con la realización del movimiento del perreo. La recurrencia figurativa y temática, establece los nexos que garantizan el desembrague enunciativo, donde el *cuerpo carne* y el *cuerpo propio*<sup>53</sup>, esto es, según Fontanille, la instancia de referencia, el *Mí* del sujeto bailarina, y el *Sí-idem* (instancia de captación) y el *Sí-ipse* (instancia de mira), de esta misma, comprenden la identidad de la perra, con la cual se sabe a sí misma y se presenta ante la mirada expectante la mujer que actúa como *bailarina-perra*. Porque no es lo mismo un simulacro de bailarina, a uno de bailarina perra. Esta última está cargada

---

<sup>51</sup> IMBERD, Gerard. Cine e imaginarios sociales. España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2010, p. 35.

<sup>52</sup> HARRIS, Marvin. Caníbales y reyes. España: Biblioteca Científica Salvat, 1986, p. 47.

<sup>53</sup> FONTANILLE, Jacques. Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 35.

de un universo pasional y axiológico prototípico de la actual sociedad del entretenimiento, que somete a la identidad de la mujer con referencias y sujeciones *del capitalismo machista*<sup>54</sup>.

**2.1.2 La silueta como envoltura del Mí-Piel.** La silueta es ese recubrimiento que equipara al cuerpo de unas características físicas (masa, peso, volumen y densidad) y semióticas (ritmo, sabor y cadencia). De lo primero se puede decir que lo que hay en los cuerpos enunciados se sintetizan en tres cosas; a saber: en lo físico, cuerpos entre delgados y voluptuosos según la distribución de la masa por secciones corporales, esto es, mayor volumen en la cintura escapular (el busto), menor volumen en la zona abdominal, lo que en los regímenes de creencia se tiene como la cintura, y un mayor volumen en la cintura pélvica, esto es, los glúteos; en lo semiótico, todos estos constituyen cuerpos livianos, aptos para moverse y desplazarse por el espacio sin muchos obstáculos de corte quinésico, de ahí es que deban el éxito a sus competencias modales, porque son cuerpos que pueden hacer y saben hacer y, además, tienen voluntad de hacer y consideran que es justo hacerlo así y no de otra manera, gracias a que hay una sanción propia (propioceptiva de la bailarina) de la belleza que se tiene. Una herramienta metodológica que sirvió para comprender el rol temático desde donde se identifica la bailarina que perrea en el reguetón fue el Cuadrado Semiótico<sup>55</sup>. En dicha comprensión surgió un apéndice diferenciador: ¿el perreo en el reguetón sugiere una bailarina que perrea o una perra que baila? Se podrá observar que la cuestión del rol temático es harto problemática cuando se cruza este tipo de disyuntivas. Lo cierto es que en la tematización concurren los valores y las pasiones con las que se baila, esto es, con la competencia modal del sujeto. El Cuadrado semiótico 1 permite entender que como forma recurrente en la puesta escénica del videoclip operan dos

---

<sup>54</sup> TORTAJADA QUIROZ, Margarita. Danza y género. México: Colegio de Bachilleres del Estado de Sinaloa, Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional, 2001, p. 40

<sup>55</sup> Importante tener en cuenta que el *Cuadrado Semiótico*, tal cual señala Jacques Fontanille, “es un esquema visual”, como los otros esquemas aquí presentados. FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 53.

esferas axiológicas contrarias. De una parte, lo que se considera bueno y malo, y de otra parte, lo que se considera agradable y desagradable. Visualmente, la sanción ubica estas cuatro categorías en contraposición, dado que temáticamente está enunciado (con las mismas letras de las canciones y los encuadres de la cámara) que lo digno de ser captado o fijado es el movimiento realizado con un trozo de cuerpo bello. Este siempre es, la zona de los glúteos y la pelvis de la mujer. Por ello es que lo bueno encierre lo bello junto con lo voluptuoso, mientras que lo malo esté asociado con lo feo y lo decente. Este último, como lo insípido; una característica prototípica de quien no sabe bailar y, además, no tiene el cuerpo para hacerlo, como en la creencia común se entiende.

No sobra decir, que la belleza, valorada en la actualidad, deviene de la sanción dada sobre la silueta y no por el interior del objeto valorado. Como un valor<sup>56</sup>, la belleza en la bailarina del perreo es una sanción sobre la expresión, lo que está manifiesto en la piel, la carne y el desembrague quinésico excitante. Es una sanción vital en torno a las competencias del sujeto de hacer en la escena práctica del baile.

**Gráfico 2. Cuadrado semiótico 1**



<sup>56</sup> SANTAYANA, George. El sentido de la belleza: un esbozo de teoría estética. Madrid: Editorial Tecnos, 1999, p. 18.

Quizás una de las figuras más representativas a la hora de revelar la sintaxis enunciativa del perreo en el cuerpo es la tematización de la voluptuosidad, pues esta, como una envoltura, un recubrimiento físico del cuerpo, pero también como un aureola total que bordea toda la piel sintiente, deja traslucir la sedosidad del movimiento, gracias a que posee las formas visuales, los relieves, con los que se resalta la femineidad; Fontanille llama a esto “franja”<sup>57</sup>. Como recubrimiento, la silueta de la bailarina de reguetón que perrea, tiene unas tonalidades, calidades de piel, texturas y, además, constituyen una faz diáfana que asegura la *brillantez*, la sedosidad precisamente. Así entonces, la sanción visual establece que los glúteos de la mujer son grandes, en contraposición de los glúteos de los hombres, que son pequeñas. Es una cuestión de tamaño la que define lo que es femenino y lo que es masculino, lo que es bello para unos y feo para otros. Esto viene siendo un entramado exploratorio que atestigua el aquí y el ahora de la moda de la sociedad y la cultura capitalista globalizante. Por eso la silueta como envoltura y el movimiento comprenden una diada de acción rítmica y coordinada, que atestigua también la existencia dinámica de lo que se va encontrando en la pista de baile.

Tanto la silueta como envoltura, como el factor gustativo como experiencia propioceptiva de la que perrea, llevan a la confrontación de dos valores universales: lo bueno y lo malo, por un lado, y lo agradable y lo desagradable por otro lado. En ese orden de valores, todo lo bello en la sociedad capitalista occidental, está asociado hoy día con lo voluptuoso y lo *espectacular*<sup>58</sup>; contrario a lo que antaño se creía era algo bello, lo estrechamente asociado con lo decente, moderado. Ahora, lo que se impone es lo atrevido, lo sensual y erótico, como factores de cambio del mercado de la belleza. Esto es con justa razón lo agradable.

---

<sup>57</sup> Opus. Cit., p. 38.

<sup>58</sup> FINOL, José Enrique. Globalización y cultura: del cuerpo privado al “cuerpo espectáculo”. Venezuela: Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas, Universidad del Zulia Facultad de Ciencias, 2017, p. 6.

En cada uno de los videoclips aparecen mujeres cuyas características físicas les identifican como figuras tematizadas como femeninas y sensuales. Gran parte de las características que están presentes, como la silueta, envuelven y permiten tal identificación. Otorgan un sello identitario con el cual se les puede reconocer, y más aún, ejemplifican lo que es “estar-buena para perrear”, tal cual se enuncia en algunas de las letras de las canciones, que no constituyen el objeto de investigación aquí, pero que es importante traerlo a colación, a guisa de futuros estudios. El reguetón siempre se ha caracterizado por enunciar mujeres bonitas, voluptuosas, sensuales y provocativas y esto, siguiendo la lógica de la propaganda y la moda actual que dictamina que en el universo cultural de las sociedades que se ciñen al capitalismo occidental, lo bonito es lo liso, lo que no tiene mácula, ni de vejez, ni de “imperfección” epidérmica<sup>59</sup>. En él actúa lo que Fontanille asocia por “identificación y reconocimiento mediante la envoltura”<sup>60</sup>. Lo bonito, relacionado con lo bello, en tanto categoría simplista, es una *estrategia*<sup>61</sup> en la mujer que se retrotrae a los dictámenes de la moda del cuerpo a escala trasnacional.

Yendo más allá de la cuestión meramente formal y deteniéndose un poco en los símiles, se pudo observar que la silueta en las bailarinas adquiere un color como el de la pátina que recubre a ciertos metales; desde luego no es un óxido, pero sí tiene una tonalidad terracota, que permite hacer tal asociación. Dicha tonalidad es el bronceado. El bronceado es una pátina que denota tres cosas: 1) *madurez* y un tiempo de durabilidad de ese cuerpo-envoltura en su maduración semionarrativa en la técnica corporal con la que aprendió a perrear; 2) *verosimilitud*, la pátina atestigua que esa envoltura en el cuerpo obedece al hacer del sujeto, a su estado transformacional o fórico y, más aún, a su calidad de perrez, utilizando en parte la idea de *Cualidad o Primeridad* peirceana, es decir, “aquello que es, sin referencia a

---

<sup>59</sup> HAN, Byung-Chul. La salvación de lo bello. España: Herder Editorial, 2015, p. 11.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 334.

<sup>61</sup> LIPOVETSKY, Gilles. La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007, p. 57.

ninguna otra cosa”<sup>62</sup>; y 3) *ajuste* a los preceptos prácticos de embellecimiento corporal. Precisamente, el bronceado es una práctica semiótica, en la que se instaura en el cuerpo toda una tecnología de sometimiento al sol y al calor, para conseguir un color uniforme. Dicho color está enmarcado dentro de lo que se considera bello, por su brillantez, pero también por su opacidad, pues se relaciona con espacios y tiempos específicos. El sol, la playa, el mar, la arena; en suma, la imagen tropical, lugar de encuentros y diversión. Estas figuras, que se encarnan en el *Mí-Carne* y el *Sí-Piel* de la bailarina, pero también de los cantantes que aparecen en las distintas escenas de los videoclips, se juntan para diametralmente correlacionarse con las tematizaciones de lo cálido, eufórico y libidinal.

A través de la silueta, el cuerpo de la bailarina que perrea en el reguetón luce como una tela sedosa; una membrana ondulante donde se clausura lo que Fontanille llama el “mi-piel-táctil”, es decir, esa membrana hermética con la cual hay un contacto y experiencia *cenestésica* entre dos fuerzas: *la fuerza de contacto y la resistencia de la envoltura*<sup>63</sup>; ambos elementos definen la presión y la resistencia con la que se regula el sí-envoltura al mí-carne, o mejor aún, la transición de la experiencia sensorial, tímica y fórica, del interior de la mujer y el mundo que la rodea. Estas experiencias ofrecen un panorama de tensión y, a su vez, muestran la constante tensión corporal, ratificada por la *ambivalencia*, que siguiendo las líneas de Gerard Imbert, “no son más que la carencia y el exceso de la actualidad”<sup>64</sup>.

De otra parte, lo enunciado, en el momento del perreo, está acompañado de una suerte de gracia y deleite visual. Con la impresión, no solamente semiótica sobre las figuras operantes en el discurso quinomórfico, sino también sobre las modalidades veridictorias del hacer de la que perrea, se conjugan la “vitalidad”, la “belleza” y la “juventud”. Esto es una memoria establecida como correlato de lo eternamente *vital, bello y joven*. Dichas figuras son distintas envolturas que recubren a la

---

<sup>62</sup> PEIRCE, Charles Sanders. *Obra Lógico-semiótica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1987, p. 13.

<sup>63</sup> *Opus. Cit.*, p. 300.

<sup>64</sup> IMBERT, Gerard. *Cine e imaginarios sociales*. España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2010, p. 16.

silueta de la bailarina e imponen unos modelos transgenéricos de lo que se comprende por el cuerpo femenino bello.

**2.1.3 Los músculos como Mí-Carne.** A través del cuerpo, esa figura femenina, delicadamente formada, que está enunciada en el videoclip, que reluce y destella pasión, sensualidad y erotismo, se pueden divisar las huellas del moldeamiento muscular. La postmodernidad, en tanto, posibilidad de moldeamiento y ajuste de las “imperfecciones” del cuerpo, mediante extensas jornadas de trabajo y entrenamiento en el gimnasio, riesgosas intervenciones de cirugías estéticas, cosmética y dietas alimentarias<sup>65</sup>, permite la adquisición de cuerpos dóciles y gráciles, con unas proporciones y medidas necesarias para la performance del perreo. Los fotogramas de la Tabla 6, comprenden Planos Detalle que captan la proporción y las medidas del cuerpo considerado bello. Es una focalización en la práctica del video y del videoclip, que permite concentrar la atención visual en figuras determinadas a partir de una “actividad programada”<sup>66</sup> con la que opera la visión humana. Gracias a estos detalles visuales se pueden establecer inferencias sobre los mencionados procesos de intervención corporal, dadas las formas adquiridas por los cuerpos de las bailarinas. Todas esas proporciones son fruto de las tecnologías corporales y, además, todas esas capacidades rítmicas y motrices también son resultado de la disciplina técnica conseguida con la danza, el gimnasio y demás medios externos al devenir natural del cuerpo humano. En la actualidad es toda una práctica cultural la cirugía estética. Con ella se consigue que el cuerpo se ajuste a una imagen deseada. En los videoclips se pueden apreciar, a propósito,

---

<sup>65</sup> El tema de las cirugías y la modificación, mediante procedimientos externos al desarrollo fisiológico del cuerpo, es una práctica semiótica muy interesante, que se tiene como proyecto a realizar en otra oportunidad. Resulta oportuno saber cómo opera el sentido en la intervención corporal, especialmente en una época de transformación de las valencias y las pasiones, regidas por las dinámicas capitalistas. Uno de los aspectos más relevantes es el triunfo sobre la naturaleza; tal y como señala Lipovetsky “con la cirugía estética y los productos de cuidados faciales y corporales, se trata de triunfar sobre los defectos físicos y los estragos del tiempo”. LIPOVETSKY, Gilles. *La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007, p. 120

<sup>66</sup> BLANCO, Desiderio. Texto fílmico, texto literario. *En: El personaje y el texto en el cine y la literatura*. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela, Comala.com, 2004, p. 28.

ciertas huellas como mentones operados, glúteos y bustos con biopolímeros y silicona y demás figuras indiciales que permiten determinar la recurrencia a estos artificios de la intervención quirúrgica; esto, siguiendo lo que Henry M. Spinelli presenta en lo que respecta cirugías del rostro<sup>67</sup> y lo que Cárdenas Camarena y Silva Gavarrete concluyen con los procedimientos de implantes en glúteos y busto<sup>68</sup> en su catálogo y análisis de proporciones y diseños corporales y faciales. Lo cierto, por un lado, es que la silicona en los glúteos y en el busto, son prótesis o extensiones que permiten el refuerzo del poder-hacer y del saber-hacer de la bailarina que perrea. Aumenta (o intensifica) y amplifica (o extensifica) el quinomorfema del perreo; por otro lado, las figuras del Mí-Carne en el perreo del reguetón dejan entrever un "cuerpo-máquina" que produce movimiento, energía libidinal, imágenes, emociones y sensaciones de excitación, que siguiendo algunas consideraciones de Fontanille en torno al cuerpo, comprenden "una carne viviente, donde la energía, la sustancia y las estructura son totalmente co-extensivas y contenidas, reguladas y liberadas por una envoltura"<sup>69</sup>.

Básicamente, las memorias musculares, son memorias corporales, que como indica Fontanille, son harto conocidas por el ambiente psicológico y también por "todos aquellos que tienen que aprender o enseñar un gesto deportivo, un paso de baile o cualquier habilidad motriz"<sup>70</sup>. Permiten el enlace entre las modalidades bulécticas, es decir, ligan el querer-hacer y el poder-hacer. Al permitir "integración y "ligazón", posibilitan la secuencialidad quinomórfica en la escena práctica del baile. Esto es lo que evidencia la calidad del movimiento y la fluidez, lo que en otros universos

---

<sup>67</sup> SPINELLI, Henry M. Atlas de cirugía estética periocular y del párpado. Madrid: Editorial ELSEVIER, 2017, p. 146.

<sup>68</sup> CÁRDENAS CAMARENA, L. y SILVA GAVARRETE, J.F. Colocación de implantes glúteos y de cadera: una alternativa para mejorar el contorno en hipoplasia glúteo-trocantérea. México: Revista de Cirugía Plástica Ibero-Latinoamericana, Vol. 38 - N° 1, Enero - Febrero - Marzo 2012, p. 38.

<sup>69</sup> FONTANILLE, Jacques. Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 258.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 268.

culturales se denomina *el flow*<sup>71</sup>. Con esto es con lo que la bailarina que perrea demuestra sus competencias; la veridicción modal de esta está dada en el videoclip por la sanción veridictoria del enfoque de la cámara, al captar mediante el montaje del primer plano y el plano detalle, ese momento enunciado en el cual se despliega toda la fuerza energética y sensual. No en vano la que perrea allí, aparece como el mejor de los ejemplares, una suerte de “simbolización más que un simple parangón”<sup>72</sup>.

**2.1.4 La pelvis como figura y espacio corporal focalizado en el baile y el videoclip. La figura pélvica es un lugar de enunciación corporal contundente y eficaz a la hora de enunciar, bajo los regímenes metonímicos, pues en esta zona corporal se acotan y se concentran todas las pulsiones, las contracciones y las dilataciones del cuerpo, luego que es permeado por los embates *tímicos* de la realidad del mundo actual, y se entiende tímico aquí como señala *Joseph Courtés*, como “disposición afectiva”<sup>73</sup>. Para el análisis de esta figura valió la pena hacer la Tabla 6, para agrupar las diferentes partes de los Planos Detalle y los Primeros Planos de los videoclips, con las cuales, se pudo aplicar el esquema semioquinésico triangular, y con esto, poder establecer las líneas de la performance semioquinésica.**

Cabe señalar, que el esquema semioquinésico triangular (apreciado en la Tabla 1. Extrafiguración icónica a escala) es un instrumento para discretizar y sintetizar el desembrague enunciativo quinésico. Esto permite dos cosas: a) la identificación del movimiento como estrategia quinésica recurrente usada en todos los momentos del baile del perreo; y b) la determinación de los anclajes corporales, o mejor aún, las

---

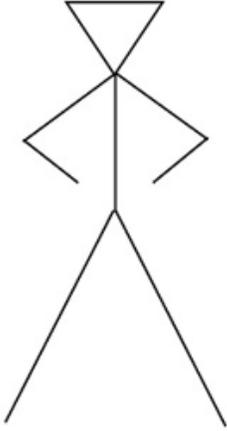
<sup>71</sup> SHEETS, Maxine. *The phenomenology of dance*. United States of America: The Univeristy of Wisconsin Press, 1966, p. 107.

<sup>72</sup> FONTANILLE, Jacques. *Prácticas semióticas*. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial, 2016, p. 64.

<sup>73</sup> COURTÉS, Joseph. *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*. Madrid: Editorial Gredos, 1997, p. 49.

zonas del cuerpo femenino donde se encarnan las figuras tímicas y fóricas del universo pasional del perreo, como práctica quinésica que, a su vez, son aprovechadas por las estrategias discursivas de la focalización con los planos en el videoclip. A continuación se presenta una extrafiguración icónica a escala dimensional, para poder apreciar el diseño triangular recurrente, en la figurativización corporal del movimiento en la bailarina que perrea. Con esto se puede comprender cómo la figura del triángulo es recurrente. El triángulo, desde una hermenéutica simbólica, la cual, ha sido utilizada desde antaño para encerrar las dimensiones motrices y las valencias que le acompañan a cada movimiento.

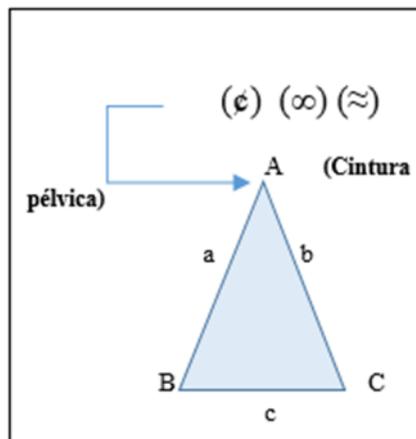
**Tabla 1. Extrafiguración icónica a escala**

Extrafiguración icónica a escala dimensional I	Extrafiguración icónica a escala dimensional II
	

En la pelvis se inscriben las seis formas expresivas recurrentes del perreo: *choque*, *infinito*, *ondulación*, *crepitación*, *círculo*, *inclinación*. Más adelante se explicitarán estos elementos, por ahora, se pueden ver las convenciones simbólicas para cada uno de estos quinomorfemas en el Gráfico 3. Como se aprecia, a cada uno se le ha asignado un símbolo, que sirve para sintetizar los procedimientos de comprensión del análisis. La abstracción del esquema presentado permite analizar el lugar de la

semiosis corporal y, con esto, deja entrever las recurrencias quinomórficas en todos los videoclips de reguetón. Es decir, el movimiento es el mismo, aunque esto no implica que haya particularidades quinésicas por parte de los actores que realizan la acción, es decir, las bailarinas. Lo que se quiere subrayar es la recurrencia del quinomorfema como estructura canónica.

**Gráfico 3. Figuratividad: Ubicación corporal triangular de la enunciación enunciada del perreo “choque” ( $\phi$ ), “infinito” ( $\infty$ ), y “ondulación” ( $\approx$ )**



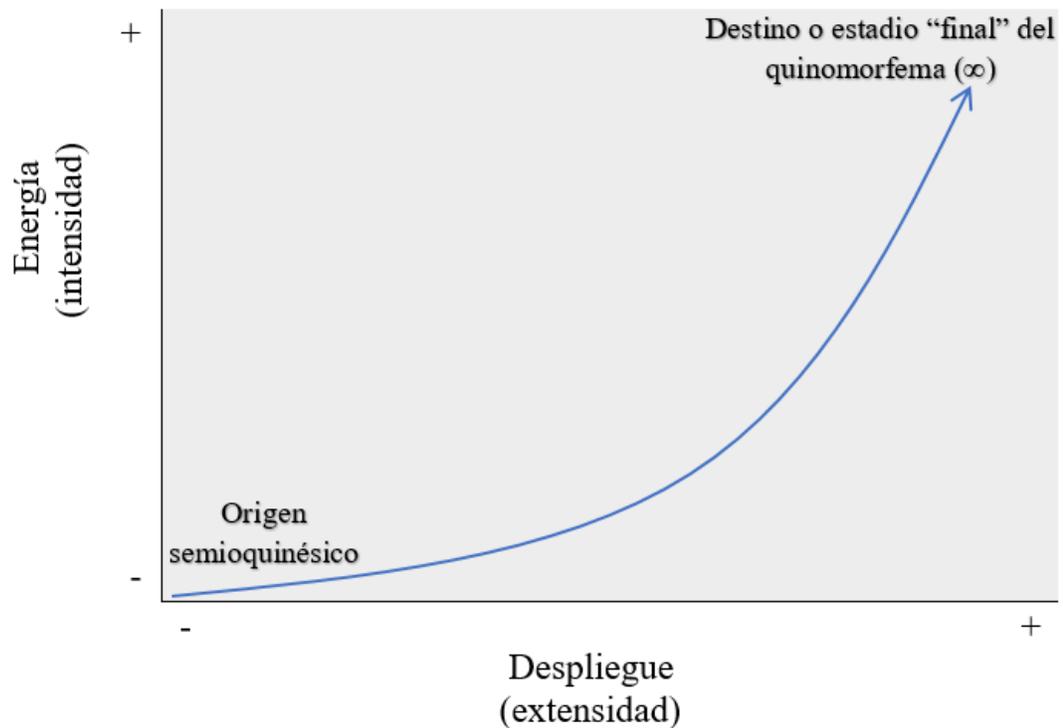
Los quinomorfemas que se terminaron por definir fueron tres con sus subdivisiones. La subdivisión atendió a la similitud en la intensidad y la extensidad del movimiento, ya que un quinomorfema como el choque, además de enunciarse en las dimensiones proxémicas del adelante y del atrás, también puede enunciarse hacia los vértices de las diagonales espaciales, en las que el cuerpo se inscribe en el plano sagital y horizontal, pero más aún, y aquí viene la subdivisión, se relaciona con el quinomorfema de crepitación pues la enunciación enunciada de un quinomorfema cuya rección va hacia adelante, hacia atrás y hacia las diagonales, también puede aumentar la intensidad de la velocidad y el nivel de impresión energética, dando por resultado una crepitación, que en la escala musical se subsume en un tiempo de duración.

De esta manera, los quinomorfemas del perreo se organizaron de la siguiente manera: 1) choque o quino donde la pelvis golpea hacia adelante o hacia atrás, en retroversión o anteversión, independientemente, de las veces de repetición. Aquí la enunciación enunciada apunta a una mayor repetición y recurrencia de la anteversión para el caso de un quinomorfema prototípico para las mujeres; 2) infinito o quino cuya rección va de un lado para el otro en una línea de *esfericidad* con la cintura pélvica lo suficientemente amplia como para imposibilitar la finitud del movimiento; 3) ondulación un quino que tiene como propósito un movimiento serpenteante con la estructura figurativa pélvica, tanto en línea vertical como en línea horizontal y también en los sentidos de arriba abajo y/o viceversa; 4) crepitación o movimiento de choque pero en una intensidad superior al límite temporal del beat donde esa parte del cuerpo simula una actividad sísmica o de sacudida; 5) círculo que consiste en la realización de una figura circular con la pelvis, de derecha a izquierda y de izquierda a derecha; y 6) inclinación o quino que consiste en la manipulación motriz de ascenso y descenso con la cintura pélvica para producir un tipo de movimiento que traslada el eje postural del cuerpo de la verticalidad a la horizontalidad.

La esquematización semioquinésica del movimiento “infinito” enseña que el despliegue pasional está en relación con el despliegue y la intensidad quinésica. El esquema enseña que a mayor fuerza vital para la realización del movimiento, más fuerza tensiva se aporta. Hay una suerte de vitalización y energía en la performance de la bailarina, pero también hay un correlato pasional, donde se evidencia una aspectualización que consiste en lo siguiente: 1) *una durabilidad*, donde el sentimiento que enseña la bailarina es estable y duradero durante toda la enunciación visual del videoclip, y este sentimiento está anclado a una representación que, desde la propioceptividad de la bailarina, se asume como una mimesis de la perra, un lexema que connota valencias como la sensualidad, el atrevimiento y el desenfreno libidinal; y 2) *una continuidad*, cuya inclinación enunciada es hacia un deseo constante de expresión erótica y erógena. La *duración*

y la *continuidad*<sup>74</sup> de ese movimiento permite ver que es incesante, por eso se representa con el ícono del infinito, pues representa un movimiento sin cortes ni repliegues, que dilucida un sistema de pasiones y tensiones psicomotrices que estimulan y mantienen la energía vital de enunciación quinésica, tal y como muestra el Gráfico 4.

**Gráfico 4. Esquema semioquinésico del quinomorfema “infinito” en el espacio**



En el *esquema quinomórfico triangular recurrente* se puede apreciar gran parte del análisis semioquinésico aplicado a las distintas escenas extraídas de los videoclips. Tales muestras son las escenas más representativas, pero no las únicas. El mismo desembrague enunciativo se da a lo largo y ancho de cada uno de los videoclips,

<sup>74</sup> Los conceptos de duración y continuidad, son tomados de los aportes de la analítica semiótica de Fontanille en la semiótica de las pasiones. FONTANILLE, Jacques. *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI Editores, 2002, pp. 80-81.

respetando la idea del cuerpo como actante manipulador de control que “asegura la traducción semiótica”<sup>75</sup> del movimiento y la propioceptividad de la que perrea en su simulacro de mujer sensual, atrevida y capaz. En ese orden de ideas, un esquema que permite representar la rección de un quinomorfema como el del infinito, es el del esquema semioquinésico del quinomorfema “infinito” en el espacio. Allí se pudo establecer que ese quinomorfema no tenía fin. Al contrario, es ilimitado, no tiene estaciones en posiciones que le obliguen a detenerse, como sucede con otros quinomorfemas como el del choque, que requiere del impulso quinésico de atrás o adelante, según la rección que determine la bailarina. En este caso, el infinito es una suerte de recorrido quinésico que en las expresiones populares suele llamarse meneo; un ir constante de un lado para otro con la cadera, en movimientos repetitivos. Este tipo de quinomorfemas son figuras quinésicas estructuradas de acuerdo a compartimientos de ritmo, impulso vital y emoción. Constituyen lo que Fontanille llama *tensividad fórica*, “conjunto de precondiciones de la significación”<sup>76</sup>. En los videoclips siempre que está enunciado este quinomorfema sigue una escena en la que aparece el cantante dibujando una serie de patemas faciales que denotan excitación, imaginación y deseo, y son isotópicos con los *roles patémicos* de hombre excitado, imaginativo y deseoso. Así lo confirmaron también las estrategias del *FlashBack* del montaje, con los cuales se lleva de una escena a otra, normalmente, en un tiempo sugerido en el que aparecen las bailarinas y los cantantes en correlación simbólica.

Dicha correlación actúa por sinécdoque, es decir, con un movimiento y una parte del cuerpo (la pelvis) se hace relación con un todo como el sexo. Cada uno de los fotogramas de la Tabla 2. Patemas quinésicos femeninos y patemas faciales masculinos, enseña que, luego de un quinomorfema (sea de *choque*, *infinito*, *ondulación*, *crepitación*, *círculo*, *inclinación*), sucede una escena de expresión

---

<sup>75</sup> FONTANILLE, Jacques. Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 259.

<sup>76</sup> FONTANILLE, Jacques. Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo. México: Siglo XXI Editores, 2002, p. 72.

patémica en el cantante (y algunas veces en otras mujeres, que aparecen como figuras que asumen un rol de pareja en la canción). Los focos semionarrativos están en la pelvis y los glúteos de la mujer y las figuras mimogestuales del cantante. Hay, igualmente, una suerte de sinestesia, que mezcla experiencias sensoriales y sensibles, donde la visión lleva al gusto, el gusto a la audición, la audición dirige al tacto, el tacto indica figuras olfativas de corte geoespacial y geoatmosférico).

Tanto las figuras masculinas como las femeninas establecen isotopías actanciales, que se pueden clasificar de la siguiente manera: a) dominador-dominadas; b) “figuras fálicas”-“figuras cónicas”; c) verticalidad-horizontalidad; d) brío-abulia.

Las isotopías entre *dominador-dominadas*, permiten ver que en en la mayoría de los videoclips, las bailarinas aparecen como objetos de valor de tenencia masculina; por más que las interpretaciones musicales sean de mujeres (como es el caso de las reguetoneras Becky G., Natti Natasha, Farina, Karol G., Lali Espósito, Pablo Vittar (mujer-travesti), Greeicy Rondón, Anitta, La Montra, Thalia), estas siempre resultan en dependencia con las figuras masculinas. En algunos casos, la regla cambia un poco. Es el caso de los videoclips en los que las mujeres asumen el rol actancial de dominadoras. Aquí, ellas parecieren tener dominio sobre los hombres, pero lo cierto es que, en últimas, ellas terminan constituyendo un bien masculino. Igual pasa cuando actúan dos mujeres; es el caso de la canción “Jacuzzi”, interpretada por Greeicy Rondón y Anitta. En esta oportunidad el desembrague del perreo acude sobre la tematización lésbica entre las dos cantantes, figuras femeninas que alternan los roles dominador-dominado.

Los roles “figuras fálicas”-“figuras cónicas” enseñan otra serie de signos, como *objetos, posiciones y luces* que tienen cierto simbolismo fálico en correlación con símbolos cónicos dentro de la misma escena práctica. Aquí opera una suerte de representación metafórica de los dos sexos, el del hombre y la mujer. Por ejemplo, en los videoclips hay: l) *objetos* carros (muestra 2: Shaky shaky; Daddy Yankee),

que se mueven de arriba-abajo, simbolizando cierta erección fálica, luego que aparece un grupo de bailarinas perreando; *tabacos* o cigarrillos (muestra 18: Passion wine; Farruko Sean Paul), que actúan como refuerzo objetual de la erguida posición del cantante y el uso de ese objeto; *aspiradoras longitudinales* (muestra 24: Sin querer queriendo; Lali ft. Mau y Ricky). II) *posiciones*, tanto de las manos, los dedos y el cuerpo entero (muestra 2: Shaky shaky; Daddy Yankee, 3: Rompe rompe; Daddy Yankee, 4: Dura; Daddy Yankee, 5: Llegamos a la disco; Daddy Yankee, 6: Salió el sol; Don Omar, 7: Mi gente; J Balvin, Willy William, 8: Bailame-Nacho, Yandel, Bad Bunny, 9: Despacito; Luis Fonsi ft Daddy Yankee, 10: Te acuerdas de mí; Plan B., 11: Bebe; 6ix9ine Ft. Anuel AA., 12: Mayores; Becky G. ft. Bad Bunny, 13: Sin pijama; Becky G, Natti Natasha, 14: Booty; C. Tangana, Becky G, 15: Imapacto; Daddy Yankee Ft Fergie, 16: Taki, Taki; DJ Snake ft. Selena Gomez, Ozuna, Cardi B. Obosso, 17: El problema; Farina, 19: Si tu novio te deja; J. Balvin ft. Bad Bunny, 20: Ambiente; J. Balvin, 21: Mi cama; Karol G, 22: PPP; Kevin Roldan, 23: Caliente; Lali ft. Pablo Vittar, 25: Súbete; Lary Over & Lírico En la Casa, 26: Ganas; Greeicy, 27: Jacuzzi; Greeicy, Anitta, 28: De todos los sabores; Maldy, 29: Mi mala; Mau y Ricky, Karol G. ft. Becky G, Leslie Grace, Lali, 30: Danza; Nacho, 31: Pa' mala yo; Natti Natasha, 32: Que perra mi amiga; La Montra, 33: No me acuerdo; Thalía, Natti Natasha. III) *Luces*, o haces de luces verticales que surgen precisamente en nexo estrecho con la zona pélvica masculina en dirección a las figuras cónicas de la pelvis femenina, tal es el caso de la muestra (1: Zum zum; Daddy Yankee, Arcangel, Rkm & Ken-Y - Zum Zum).

Con respecto a las isotopías actanciales verticalidad-horizontalidad, las figuras de las bailarinas (mujeres) siempre realizan el desembrague enunciativo quinésico en un plano sagital con tendencia horizontal; en contraposición del cantante (el hombre), un actor que se mantiene en un eje vertical de referencia, dentro de los parámetros culturales que definen el rol temático varonil. Esta dinámica de roles, deja entrever, a su vez, que en las funciones quinésicas actúan fuerzas motrices y pulsionales también diferenciadas, que obedecen a un sistema de valencias dadas

desde la cultura. Se verá que en las formas de vida, el perreo atiende principalmente, a un desembrague enunciado mayoritariamente por mujeres, y esto, como una labor netamente femenina.

Desde la anterior experiencia quinésica y funcional, también se puede comprender mejor el porqué de la oposición brío-abulia. Las mujeres, las bailarinas, son las que bailan y se mueven de un lado para otro. Los hombres yacen, la mayoría de las veces, abúlicos. Están de pie, algo calmados, como en observancia y control de lo que sucede en la escena práctica del baile. Mientras las bailarinas se contonean, menean sus caderas, se van al suelo y perrean, ellos se mantienen quietos. Son mirones. Se deleitan con el espectáculo femenino, semidesnudo, jadeante, que se les ofrece ante la vista. De hecho, deteniéndose en cada uno de los fotogramas expuestos en la Tabla 2, se puede observar un cierto sosiego facial en los rostros de los actores “cantantes”, y en las bailarinas, como figuras estratégicas de atención del plano americano y del plano detalle de la cámara, mucha algarabía y excitación. En ello estriba el rol temático de la sensualidad en ellas, en lucir sexys, excitantes.

**Tabla 2. Patemas quinésicos femeninos y patemas faciales masculinos**

Videoclip- Canción	Patemas quinésicos femeninos	Patemas faciales masculinos
<p>Zum zum; Daddy Yankee, Arcangel, Rkm &amp; Ken-Y - Zum Zum</p>		

Videoclip- Canción	Patemas quinésicos femeninos	Patemas faciales masculinos
Shaky shaky; Daddy Yankee		
Rompe rompe; Daddy Yankee		
Dura; Daddy Yankee		
Llegamos a la disco; Daddy Yankee		
Salió el sol; Don Omar		

Videoclip- Canción	Patemas quinésicos femeninos	Patemas faciales masculinos
Mi gente; J Balvin, Willy William		
Bailame- Nacho, Yandel, Bad Bunny		
Despacito; Luis Fonsi ft Daddy Yankee		
Te acuerdas de mí; Plan B.		
Bebe; 6ix9ine Ft. Anuel AA.		

Videoclip- Canción	Patemas quinésicos femeninos	Patemas faciales masculinos
<p>Mayores; Becky G. ft. Bad Bunny</p>		
<p>Sin pijama; Becky G, Natti Natasha</p>		
<p>Booty; C. Tangana, Becky G</p>		
<p>Imapacto; Daddy Yankee Ft Fergie</p>		
<p>Taki, Taki; DJ Snake ft. Selena Gomez, Ozuna, Cardi B. Obosso</p>		

Videoclip- Canción	Patemas quinésicos femeninos	Patemas faciales masculinos
El problema; Farina		
Passion wine; Farruko Sean Paul		
Si tu novio te deja; J. Balvin ft. Bad Bunny		
Ambiente; J. Balvin		
Mi cama; Karol G		

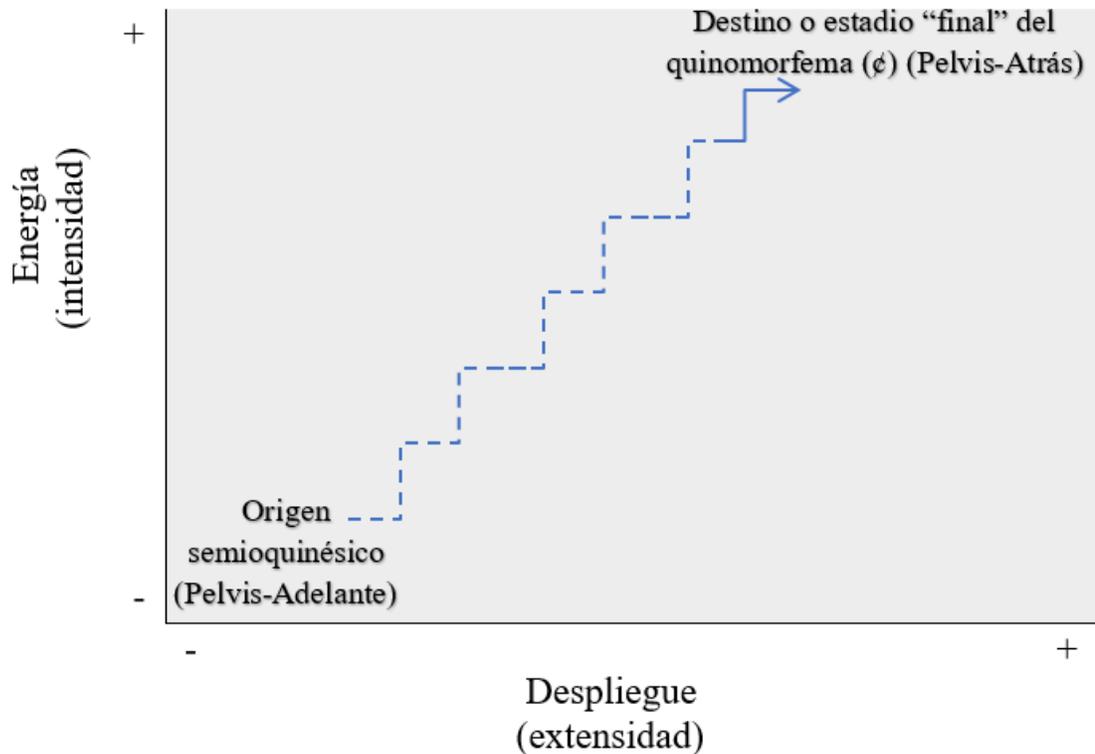
Videoclip- Canción	Patemas quinésicos femeninos	Patemas faciales masculinos
PPP; Kevin Roldan		
Caliente; Lali ft. Pablo Vittar		
Sin querer queriendo; Lali ft. Mau y Ricky		
Súbete; Lary Over & Lirico En la Casa		
Ganas; Greeicy		

Videoclip- Canción	Patemas quinésicos femeninos	Patemas faciales masculinos
Jacuzzi; Greeicy, Anitta		
De todos los sabores; Maldy		
Mi mala; Mau y Ricky, Karol G. ft. Becky G, Leslie Grace, Lali	 <small>vevo</small> ▶ ⏪ ⏩ 1:21 / 4:19 ⚙️ 📺 📱 🔍	 <small>vevo</small> ▶ ⏪ ⏩ 1:22 / 4:19 ⚙️ 📺 📱 🔍
Danza; Nacho		
Pa' mala yo; Natti Natasha		

Videoclip- Canción	Patemas quinésicos femeninos	Patemas faciales masculinos
Que perra mi amiga; La Montra		
No me acuerdo; Thalía, Natti Natasha		

Precisamente, una estructura quinomórfica que más tematiza esa actitud excitante y sensual es el “choque”. En el Gráfico 5, se detalla el recorrido quinésico de este movimiento y su desembrague enunciativo. Su sintaxis tiene dos horizontes, adelante y atrás. Es un vaivén en el que la pelvis de la bailarina se dirige en anteverción y retroversión, motivando a que los músculos de los glúteos se contraigan. Esto permite que se adquiera cierta afectación, prototípica del contoneo que se suele hacer en muchos bailes en los que participa la mujer, enseñando sus dotes y encantos para la seducción. Desde luego, todas estas convenciones, son las que, de manera orgánica han tejido las valencias con las cuales se le atribuyen valores y características a los roles de la mujer. Su femineidad está anclada en estos ajustes prácticos, que como estrategias de vida ayudan a que se garantice su estatus de bien de tenencia masculina, pues actúa como una suerte de ofrecimiento. Es un bien que se entrega a un hombre, un don otorgado al macho que espera su recompensa.

**Gráfico 5. Esquema semioquinésico del quinomorfema “choque” en el espacio**



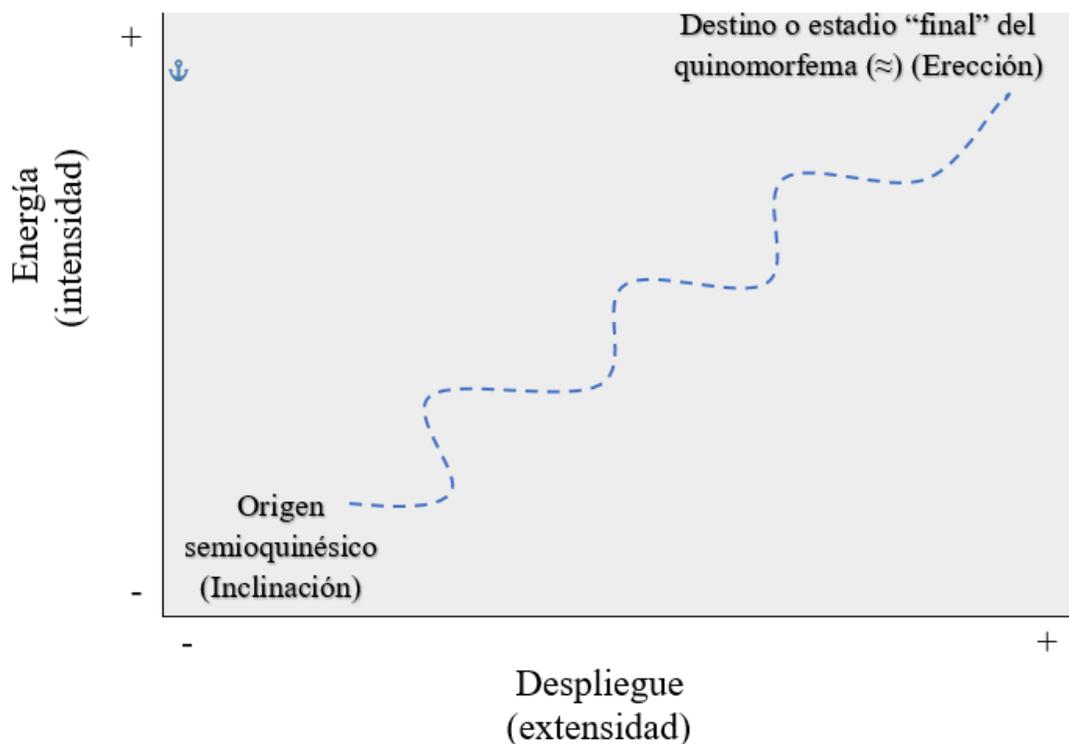
El hecho de que la pelvis sea una figura muy importante en el desembrague enunciativo del perreo en el reguetón supone una mutilación, harto común hoy día en la sociedad de consumo. No es extraño la fragmentación corporal para localizar zonas de mayor interés de acuerdo a los dictámenes de la razón imperante, que mediante las ideologías y los regímenes de creencia, hacen que las personas vean con ciertos ojos unas partes con respecto de otras. Cuando se muestra solo partes del cuerpo (la pelvis, por ejemplo) aparecen *cuerpos mutilados*, cuerpos sin rostro identificados a partir de entramados axiológicos y pasionales; sucede que se encuentra lo que halla Fontanille en la obra de Duchamp, pero ya no vírgenes<sup>77</sup> o madres, sino "perras", "malas", "mujerzuelas", "vagabundas", "bandidas"... roles

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 237.

temáticos prototípicos y genéricos del perreo, que en las cuestiones del baile y sus implicaciones se analizarán con más detalle.

En la comprensión de la mutilación o fragmentación corporal hay que entender también la ruta de acción de un quinomorfema como el de la ondulación, Gráfico 6. Su estadio final es ondulante también. A diferencia de la rección que se acostumbra a representar en el modelo semiótico de las pasiones, aquí el esquema permite ver más allá y comprender la ruta y recorrido visual al que se ajusta ese tipo de variante quinomórfico. El despliegue quinésico de la bailarina parte de la inclinación corporal y toma como suerte de vía una circulación energética donde el fluido del movimiento es lo que garantiza la erección final del mismo.

**Gráfico 6. Esquema semioquinésico del quinomorfema “ondulación” en el espacio**



**2.1.5 Abstracción del esquema quinomórfico triangular recurrente. ¿Para qué sirve la abstracción de un quinomorfema como el del perreo en sus tres principales modos de expresión? La razón radica en la necesidad de extracción del ámbito real en el que se inscribe el movimiento, dado que es una acción, que sucede en dos esferas como lo son las del espacio y el tiempo. Las imágenes proyectadas en los videoclips de reguetón gozan de una particularidad, son momentos fugaces, no se pueden asir con facilidad. Una estrategia para capturar las imágenes para el análisis fue a través de los fotogramas; esta es una forma de captura y fragmentación del discurso necesaria, en vista de que los videoclips constituyen una serie de secuencias fílmicas muy veloces. Es una opción metodológica que permite generar una discontinuidad en la continuidad de la práctica. El proceso estuvo entonces de la siguiente manera: imagen pausada y copiada de las escenas en su reproducción, para poder analizar tres elementos: i) la postura, ii) la fuente del movimiento, y iii) el tipo de movimiento. Con estos tres elementos se consiguió ingresar dentro del esquema quinomórfico recurrente, para precisamente ver cuáles eran los quinomorfemas recurrentes dentro del texto enunciado del perreo. La respuesta fueron las tres formas de expresión del perreo; es decir: el perreo choque ( $\phi$ ), el perreo infinito ( $\infty$ ) y el perreo ondulación ( $\approx$ ). A cada uno de estos se les asignó un símbolo, a guisa de síntesis, especialmente cuando se quiso ubicar dentro de las imágenes representadas las zonas fuente del perreo, esto es, la zona pélvica.**

De las treinta y tres muestras, los fotogramas permitieron apreciar el *plano de la expresión* visual de dicho quinomorfema. En un principio se quiso recurrir al direccionamiento de la escena directamente en el videoclip; esto con el fin de guiar al lector hacia la muestra (que está disponible en YouTube) para que pudiera corroborar de aquello que se está explicando, pero finalmente, se consideró irrelevante, pues con la sola imagen postural se puede inferir de lo que se está hablando.

El esquema quinomórfico triangular recurrente permite además ver en el punto la escenificación corporal, el lugar donde se incorpora el quinomorfema del perreo en el cuerpo. Esto permite apreciar, de una parte, los programas narrativos, cómo es que se dan la *seducción* (Tabla 3) y la *incitación* (Tabla 4), pero también cómo es que, hablando de los programas narrativos de uso, como lo son el de *fascinación*, *coqueteo femenino*, *exhibición*, *emancipación*, *identificación* y *tentación*, se consigue la manipulación visual generalizante, tanto de los actores que *actúan* al interior de la escena práctica del videoclip y aquellos potenciales que se denominaron “mirada expectante” y que pueden *llegar a ser* cualquiera que se encuentre mirando dicho videoclip de reguetón.

**Tabla 3. Programa Narrativo de Base 1**

Programa Narrativo de Seducción (PNsed.)	
S <sub>1</sub> = Bailarina S <sub>2</sub> = Bailarina sensual O= Cadencia erótica del perreo	$S_1 \rightarrow (S_2 \square\square O) \rightarrow (S_2 \square\square O)$

En el Programa Narrativo de Seducción la bailarina, busca conjuntarse con el valor seducción. Como cualquier otra bailarina, tiene las competencias modales para dominar la técnica física, que le demanda la práctica del baile; no obstante, en lo concerniente a la validez rítmica, que está ajustada de acuerdo a la interpretación, sancionada también a partir de escalas isométricas de la expresividad y la pasión con la que se ejecuta un movimiento, esta se procura dicho bien, a partir de un programa básico de identificación con la experiencia erótica del cuerpo en movimiento. Esto tiene que ver con la idea común del contoneo. De hecho, perrear es una forma de contonearse al ritmo de la música. Es un tipo de cadencia realizado con la cintura pélvica y la cintura escapular, para conseguir lucir sensual. La sensualidad, así, vista desde este develamiento, no es más que un simulacro que

obedece a una base genérica del ritmo y el movimiento tematizadores de los roles femeninos.

**Tabla 4. Programa Narrativo de Base 2**

Programa Narrativo de Incitación (PNinc.)	
S <sub>1</sub> = Mujer bailarina S <sub>2</sub> = Atención “mirada expectante” O= zonificación de la pelvis y los glúteos como zonas de placer sexual	$S_1 \rightarrow (S_2 \square\square O) \rightarrow (S_2 \square\square O)$

El compromiso del rol temático influye también en otro Programa Narrativo de Base en los videoclips de reguetón. Es así que *la incitación*, como manipulación visual, que está dentro del simulacro discursivo con el cuerpo que se mueve de acuerdo a unos principios y dictámenes de la voluntad de la bailarina, se zonifica en la pelvis, como lugar de enunciación del sexo. Es un foco visual que genera deleite, estético o morboso, pero lo cierto es que otorga placer visual a quien mira. Aquí, el mirón, la mirada expectante del cantante de reguetón o de los demás hombres que aparecen en los videoclips, se conjunta con las competencias quinésicas de cuerpos jóvenes, voluptuosos y hermosos. Los patemas faciales de los hombres vuelven aquí a demostrar el agrado visual, luego de la apropiación de la imagen presentada en la escena dancística.

Esto último permitió establecer que junto con los programas narrativos de base hay una serie de programas narrativos de uso, en donde no solamente los sujetos (bailarinas) se conjuntan con valores, sino también otros actores, como los cantantes o miradas expectantes, se conjuntan con la performance de las primeras. Véase, por ejemplo, el Programa Narrativo de Uso 1, al que se ha denominado Programa Narrativo de Fascinación, Tabla 5. Aquí, la mirada captada por el Plano Detalle de la cámara, del hombre demuestra patemas de euforia. Hay agrado visual o deleite estético, fruto de la observancia. En últimas, no sería precisamente una especie de observancia, tal cual se la conoce en el mundo académico y reflexivo,

sino más bien, una atención visual sobre una escena que produce gusto erógeno, y esto se deduce, no solamente de los patemas faciales, en cuestión, sino de las afecciones viriles que tematizan los cantantes. Estos actores hacen un simulacro de deleite visual ante la diversión del baile y el entretenimiento del momento erótico y erógeno de la escena enunciada.

**Tabla 5. Programa Narrativo de Uso 1**

Programa Narrativo de Fascinación (PNfasc.)	
<p>S<sub>1</sub>= Videoclip            S<sub>2</sub>= "Mirada expectante"            O= El baile y la diversión como aliciente de vida</p>	$S_1 \rightarrow (S_2 \square\square O) \rightarrow (S_2 \square\square O)$

Hay que decir que, para poder continuar con la revisión de los otros programas narrativos de uso, que son cuatro más, hay que revisar la aplicabilidad del esquema quinomórfico triangular recurrente, Tabla 6, para comprender cómo es que se soportan estos programas narrativos en términos quinésicos.

Para comenzar, es importante reconocer que en el lenguaje dancístico hay dos condiciones mínimas de actualización; a saber: 1) *el movimiento funcional* (los quinemas), y 2) *el movimiento coordinado* (los quinomorfemas). La articulación de estos dos garantiza la operatividad del sentido. La performance del sujeto bailarina está inscrita en las vertientes de la sintaxis quinésica de estas referencias, las cuales vienen dadas por la técnica, que desde las estrategias del baile permiten que los cuerpos se vuelvan dóciles y aptos para dichos movimientos y desembragues enunciativos. Por eso es que las formas adoptadas, tanto posturalmente como miméticamente, devienen como prácticas semióticas aprendidas mediante imágenes. Son formas, son imágenes que se tienen del cuerpo en acción.

Estas imágenes están ajustadas a una posicionalidad específica. Con la Tabla 1, se sintetiza el análisis *en la imagen triangular* de la postura corporal para perrear, ya sea en el eje vertical o en el plano horizontal. La pelvis femenina desembraga utilizando los frentes y las laterales como referencia. El triángulo representa el epicentro energético de la fuerza pulsional y motriz; debido a que permite el anclaje de las piernas en el suelo para que la pelvis pueda ejecutar los movimientos al ritmo de la canción. En la Tabla 6 se detalla, con los fotogramas extraídos como la bailarina actualiza el perreo desde cualquiera de los quinomorfemas enunciados y en el plano que desee. Dicha imagen triangular representa el modo genérico de perreo, a partir de una posición multimodal que facilita la articulación pélvica de acuerdo al ritmo de la canción. Esto tiene que ver con el centro del poder del órgano femenino en ese momento. En cada uno de los fotogramas, independientemente de que el Plano se Americano o Plano Detalle, el foco de atención se concentra en la zona púbica femenina y en los glúteos. Es una práctica que aprovecha la imagen visual para captar la atención del actor “cantante”. Como si se tratara de un verdadero epicentro de poder, la zona púbica y los glúteos convergen en la punta triangular. Precisamente, allí está el foco de emanación articular enunciativa con la que quinésicamente hablando se logra el movimiento. En la experiencia motriz, a propósito, esta zona se tiene que contraer o apretar para poder ejecutar movimientos coordinados. Si se suelta o distensiona la bailarina pierde el control rítmico motriz y pasa lo que pasa cuando una persona baila fuera de la música o sin ritmo. Sobre esta zona se ha escrito bastante desde las culturas orientales de *Yoga* y *Feng Shui*. Básicamente, el análisis relaciona las condiciones energéticas de armonía entre el cuerpo en acción y el espacio habitado. Cada zona del cuerpo concretiza un sistema energético que se logra a partir de valencias y tensiones. Desde lo primero, tiene que ver mucho la tematización que sobre el sexo femenino se ha hecho a lo largo de la historia de la humanidad; y desde lo segundo, dichas tensiones abordan los canales libidinales y de la voluntad que trastocan la identidad y la configuran de acuerdo a entramados pasionales vistos desde fuera y desde dentro del sujeto de hacer.

**Tabla 6. Esquema quinomórfico triangular recurrente: identificación quinomórfica en las muestras**

	
<p>Tipo de quinema: Choque atrás</p>	<p>Tipo de quinema: Inclinación y horizontalidad</p>
<p>Videoclip: Zum zum; Daddy Yankee, Arcangel, Rkm &amp; Ken-Y - Zum Zum. Pina Records. Publicado el 14 junio 2018 URL: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=PLLexa2xQU">https://www.youtube.com/watch?v=PLLexa2xQU</a></p>	
	
<p>Tipo de quinema: Ondulación arriba-abajo</p>	<p>Tipo de quinema: Infinito</p>
<p>Videoclip: Shaky shak; Daddy Yankee. El Cartel Records. Publicado el 14 julio 2016 URL: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=aKuivabiOns">https://www.youtube.com/watch?v=aKuivabiOns</a></p>	
	
<p>Tipo de quinema: Crepitación</p>	<p>Tipo de quinema: Infinito</p>
<p>Videoclip: Rompe rompe; Daddy Yankee. Catalin Kovacs. Publicado el 20 enero 2013 URL: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=N-fd95Tzq2U">https://www.youtube.com/watch?v=N-fd95Tzq2U</a></p>	



Tipo de quinema: Ondulación

Tipo de quinema: Choque en diagonal

Videoclip: Dura; Daddy Yankee. Vicktory Music Group. Publicado el 18 enero 2018 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sGIm0-dQd8M>



Tipo de quinema: Circularidad

Tipo de quinema: Choque en diagonal

Videoclip: Llegamos a la disco; Daddy Yankee. El Cartel Records. Publicado el 10 sep. 2011 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x6UODIa2hqE>



Tipo de quinema: Ondulación

Tipo de quinema: Choque adelante

Videoclip: Salió el sol; Don Omar. Planet Records Europe. Publicado el 25 dic. 2009 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-3su2ov8Vg>



Tipo de quinema: Ondulación	Tipo de quinema: Ondulación
-----------------------------	-----------------------------

Videoclip: Mi gente; J Balvin, Willy William. Universal Music Latin Entertainment. Publicado el 29 junio 2017 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wnJ6LuUFpMo>



Tipo de quinema: Ondulación	Tipo de quinema: Circularidad
-----------------------------	-------------------------------

Videoclip: Báilame; Nacho, Yandel, Bad Bunny. UMG Recordings, Inc. Publicado el 10 agosto 2017 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T7VewKI44rQ>



Tipo de quinema: Infinito	Tipo de quinema: Choque atrás
---------------------------	-------------------------------

Videoclip: Despacito; Luis Fonsi ft Daddy Yankee. Yusceglys Music BBay. Publicado el 13 enero 2017 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sPWBxEmEITk>

	
Tipo de quinema: Ondulación	Tipo de quinema: Ondulación
Videoclip: Te acuerdas de mí; Plan B. Pina Records. Publicado el 13 julio 2017 URL: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=rsJbETGV5rU">https://www.youtube.com/watch?v=rsJbETGV5rU</a>	
	
Tipo de quinema: Infinito	Tipo de quinema: Crepitación
Videoclip: BEBE; 6ix9ine Ft. Anuel AA. Scumgang Records. Publicado el 31 agosto 2018 URL: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=ycV6cnK3SIs">https://www.youtube.com/watch?v=ycV6cnK3SIs</a>	

Volviendo a los programas narrativos de uso, es en el hacer del sujeto bailarina como se concreta aún más el cometido o los cometidos de los videoclips como productos de entretenimiento para las masas. Se utilizan todos los medios para hacer creer deleitoso el movimiento y la música, encarnadas en los cuerpos femeninos. Tanto los unos como los otros comprenden bienes de cambio de los hombres y para los hombres. Los hombres tienen mujeres y cambian mujeres, de acuerdo a las lógicas del mercado del entretenimiento. Al menos, esto es lo que se lee de un programa narrativo como el del coqueteo (Tabla 7). En este las figuras quinésicas y patémicas en el rostro de la mujer enseñan un coqueteo constante. Dicho coqueteo sirve como deixis de lo que se entabla como sensual; siguiendo justamente las valoraciones sobre ello en el universo pasional de Occidente, más

precisamente, del Occidente capitalista y mundial, pues también, lo que anteriormente se consideraba Oriente, hoy día *comparte muchos de los valores trasmitidos mediante la globalización*<sup>78</sup>.

**Tabla 7. Programa Narrativo de Uso 2**

Programa Narrativo de Coqueteo (PNcoq.)	
<p>S<sub>1</sub>= Bailarina (mujer)</p> <p>S<sub>2</sub>= Actor (amante-hombre)</p> <p>O= Sensualidad femenina-cuerpo bello</p>	$S_1 \rightarrow (S_2 \square \square O) \rightarrow (S_2 \square O)$

Con certeza este programa narrativo va de la mano con el programa narrativo de exhibición (Tabla 8). El coqueteo, como práctica entre los sexos, denota una exhibición. Solo que la exhibición, entendida como otro simulacro existencial de la bailarina, deja entrever los *imaginarios pasionales*<sup>79</sup> desde los cuales, esta proyecta la imagen de sí. Dentro de las lógicas de la exhibición en el mundo de la moda, el uso de joyas y atavíos, permite realzar la belleza femenina. También las figuras de los “cantantes” aparecen luciendo este tipo de objetos, signos que están para reforzar las estrategias discursivas del lujo y la opulencia, prototípicas de unos ambientes cálidos y de diversión, en donde el reguetonero, ya no simplemente cantante (S<sub>1</sub>), sino el reguetonero (S<sub>2</sub>), detenta bienes. Estos bienes, dentro del universo pasional de esta cultura, son, entre otras cosas, principalmente, mujeres, carros, armas, joyas y prendas con distintivos de dicha cultura.

<sup>78</sup> HAN, Byung-Chul. En el enjambre. Barcelona: Herder Editorial, S. L., 2014, p. 56.

<sup>79</sup> GREIMAS, J. A., y FONTANILLE, Jacques. Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo. México: Siglo XXI Editores, 2002, p. 53.

**Tabla 8. Programa Narrativo de Uso 3**

Programa Narrativo de Exhibición (PNexh.)	
S <sub>1</sub> = Cantante (hombre) S <sub>2</sub> = Reguetonero O= Mujeres y lujos	$S_1 \rightarrow (S_2 \square \square O) \rightarrow (S_2 \square O)$

Desde luego, otra lectura podría señalar que no solamente las mujeres aparecen como objetos sometidos a la disposición del varón. En la Tabla 9 se puede ver que el actor “bailarina” actualiza un simulacro pasional de emancipación. Al asumir la mujer el rol temático de la perra, la que es capaz de hacer con su cuerpo lo que se le venga en gana, narrativiza una idea popularmente considerada como liberación femenina. En esa liberación hay un desembrague enunciativo de una pasión desenfundada, que se colectiviza y se convierte en modelo de performance con el cual las mujeres asumen el control de sus cuerpos y sus expresiones pasionales.

**Tabla 9. Programa Narrativo de Uso 4**

Programa Narrativo de Emancipación (PNemp.)	
S <sub>1</sub> = Bailarina S <sub>2</sub> = Mujer O=Empoderamiento corporal y discursivo	$S_1 \rightarrow (S_2 \square O) \rightarrow (S_2 \square \square O)$

Dichas expresiones mantienen un nexo con lo libidinal, como arma de confrontación en la fiducia entre las figuras masculinas y femeninas de la escena práctica. Las canciones comportan así una narración de historias de amor y pasión entre hombres y mujeres, mujeres y mujeres, de manera canónica. La libido, como pulsión de la performance femenina, facilita la afectación propia del contoneo de las caderas y la manifestación de los roles patémicos, entendidos estos como “constructos desde la iteración, que están en el discurso como estereotipo”<sup>80</sup>. Es así como estas historias

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 77.

terminan connotando lo que comúnmente se cree es el amor entre los sexos y con esto, se terminan asumiendo como mecanismos y estrategias para la consecución de unos objetivos. La Tabla 10 explica el objetivo de ese tipo de programa narrativo llamado por tentación. Al contrario de lo que se puede creer en otros universos pasionales, la tentación en la cultura del latinoamericano (incluyendo el Caribe), asume la tentación como experiencia de seducción femenina. Sin lugar a dudas, hay otras maneras de asumir la tentación, pero por lo que atañe a este análisis, la tentación comprende una práctica semiótica en la que los dos sexos entran en confrontación, uno ofreciendo al otro un bien sexual y erótico.

Se ve con esto que los programas narrativos (tanto de base como de uso) de las bailarinas de reguetón, que perrean en los videoclips, construyen *simulacros existenciales* o *proyecciones del sujeto en un imaginario pasional*<sup>81</sup> sobre actos sexuales, estados de sensualidad y deseo constantes, provocación erógena y *manipulación visual*<sup>82</sup> para captar la atención del macho (el cantante). La deixis pasional presentada en cada uno de ellos está constituida sintácticamente por un encadenamiento de *haceres*, desde programas narrativos de erotismo, sensualidad y exhibicionismo libidinal.

**Tabla 10. Programa Narrativo de Uso 5**

Programa Narrativo de Tentación (PNten.)	
S <sub>1</sub> = Bailarina mujer S <sub>2</sub> = "Mirada expectante" O=Asumir una "mirada siempre libidinal"	$S_1 \rightarrow (S_2 \square\square O) \rightarrow (S_2 \square\square O)$

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p. 53.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 48.

2.1.6 Los glúteos en el perreo: receptáculo de la cadencia. **El perreo se hace con la cintura pélvica y los glúteos. Principalmente, con los glúteos se consigue focalizar todo el desembrague enunciativo de este tipo de baile. La sensualidad y la incitación de deseo sexual que se busca producir con este movimiento, adviene como una sintaxis quinésica cuyo motor es un desborde pasional de emociones e inclinaciones erógenas (Gráfico 17). En la terminología de la semiótica de Paris, especialmente, siguiendo algunos elementos del modelo de la Semiótica de las Pasiones de Greimas y Fontanille, el perreo es una práctica de baile donde la aspectualización es permanente durante toda la escena práctica del baile. Esto lo sabe aprovechar el videoclip de reguetón. Toma lo sustancial de la expresión de esta práctica cultural y organiza ahí mismo, en el desembrague enunciativo del baile, todo un dispositivo de figuras y textos enunciados, que están organizados de acuerdo a la captación de la lente. No en vano, la lente, el foco visual, tiene como referencia principal, los glúteos de la bailarina. Dicho desborde pasional, a la hora de bailar, enseña, de una parte, una intensidad reflejada en el control técnico (de los músculos, las articulaciones y la capacidad histriónica o interpretativa de la bailarina), y de otra parte, en la extensidad y valoración pasional, la tentación con la cual manipular al otro (al cantante, por ejemplo) para que la mire. Este juego erótico está expuesto, como ya se ha anunciado, en el gráfico 17 que, entre otras cosas, permite apreciar que con la tentación erótica se comercializa hoy ciertas partes del cuerpo de la mujer. En ese orden de ideas, la sociedad actual está asistiendo a una especie de toponimia corporal restrictiva, que ubica en los glúteos de la mujer, las valencias y las pasiones con las que se comercializa el entretenimiento.**

Los glúteos adquieren unas formas y un poderío tan grande en la actual sociedad, que nunca antes, se había visto culto alguno tan ferviente a esta zona del cuerpo humano. Un autor como Peter Sloterdijk, intenta esbozar algo referente a esta zona

del cuerpo que ha sido soslayada por cualquier tipo de análisis filosófico o científico. No sobra señalar, que de manera indirecta, el pensamiento occidental ha tratado a unas zonas del cuerpo, en relación con el saber, el poder y el creer. Así lo enseñan por ejemplo, el pueblo griego, el romano y el judeocristiano, respectivamente. Sloterdijk, por su parte dedica una buena parte de su reflexión a la “merdocracia”, como expresión isotópica de la modernidad tardía. Sobre esta recuerda la “disposición del pueblo romano para la bestialidad, mediante prácticas de entretenimiento masivo”<sup>83</sup>. No sobra recordar que los glúteos fueron una parte del cuerpo tenida por execrable desde la antigüedad, era el caso de quienes tenían los glúteos “carnosos y untuosos, los cuales eran considerados como muelles”<sup>84</sup>, esto es, suaves, blandos y delicados. Para los griegos por lo pronto, la carnosidad en esa zona corporal era prototípica de lo femenino. De igual manera, el vocablo con el cual relacionaban el mundo de lo sucio, incluso, de las sombras y de la inoperancia, donde lo único que habitaba eran débiles y falsas representaciones de la realidad (del mundo verdadero) era la caverna<sup>85</sup>. La caverna tiene una relación semántica con la noción griega *culo*, como lugar de oscuridad, de impurezas<sup>86</sup>, desde siempre y en muchas culturas “ha estado relacionado con lo sórdido”<sup>87</sup>. En realidad, los glúteos, como deixis corpoquinésica, actúan hoy como una eficaz *estrategia* para llamar la *atención* y lograr el éxito mercantil del entretenimiento.

Ese lugar, antaño oculto, velado a la mirada profana, está hoy al descubierto en su totalidad. En los treinta y tres videoclips de reguetón, se mantienen los descritos y analizados Programas Narrativos, tanto de base como de uso. En dicha superficie corporal subyacen figuras *térmicas* y *gustativas*, que se actualizan con los movimientos y con las expresiones de las letras de las canciones que enuncian

---

<sup>83</sup> SLOTERDIJK, Peter. Esferas II: Globos Macrosferología. España: Ediciones Siruela. 2003, p. 297.

<sup>84</sup> PSEUDO ARISTÓTELES. Fisiognomía: Anónimo Fisiológico. Madrid: Editorial Gredos, 1999, p. 63.

<sup>85</sup> PLATÓN. República, Diálogos Vol. 4. España: Editorial Gredos, S.A., 1986, p. 43.

<sup>86</sup> PABÓN S. DE URBINA, José M. Diccionario Manual Griego-Español. Barcelona: Ediciones Bibliografía, 1975, p. 359.

<sup>87</sup> MAUSS, Marcel. Sociología y antropología. Madrid: Editorial Tecnos, 1979, p. 152.

frases como “caliente, fuego, quema, rica, sabrosa” (Tabla 12). Así entonces, los glúteos metaforizan ese escenario libidinal de lo caliente y lo rico. Ambos morfemas están inscritos de suerte a un juego visual y lingüístico que asocia episodios sexuales, térmicos y gustativos. Esto constituye otra experiencia semioquinésica, que, si se quiere, se le podría otorgar a esa zona corporal, más allá de las meras cuestiones fisiológicas y de descanso. No en vano se pudieron esclarecer los programas narrativos con los glúteos, que facilitan una deixis distinta a la comúnmente reconocida, y esto porque actualiza nuevas escenas prácticas de seducción para el acto sexual y el flirteo. El programa narrativo de base, que comprende un programa de atribución, denominado programa narrativo de seducción (Tabla 3), así lo confirma. En este la bailarina mujer y no otra u otro distinto, hace que la “mirada expectante” del cantante se conjunte con un objeto valor como la “mirada siempre libidinal”; la cual puede entenderse como disposición pasional; una tendencia connotativa de cómo debe ser lo femenino que se convierte en régimen de creencia, pues así es como se llega a la identificación de los roles quinésicos tanto para los hombres como para las mujeres.

En el caso de la connotación de lo femenino, los valores que subyacen en el cuerpo de la mujer son de sensualidad y erotismo. Las bailarinas estas cargadas de toda esa fuerza tímica en el momento del baile. Cabe señalar, que en dicho baile, el perreo termina siendo una actualización de un caminar y un desplazar de las caderas de manera rítmica. Esto es contonear. Todo el desembrague enunciativo de las caderas de la mujer actualiza un valor que está de moda: la afectación. A propósito, el contoneo es una práctica femenina que consiste en moverse de manera afectada para llamar la atención de otros. Esto está dentro de las prácticas de coqueteo en el universo pasional de la mayoría de las sociedades occidentales y algunas del Oriente asiático.

Hay que señalar también que con la identificación postural, la fuente de expresión del movimiento y la tipología quinésica obtenida se lograron comprender también

los valores y valencias; por un lado, con los movimientos pélvicos se da casi todo el hacer transformacional de la mujer a la bailarina que perrea. Las modelos o las “actrices” que aparecen en la escena práctica del baile son bailarinas; pero una vez zonifican su hacer semiótico en la pelvis adquieren el estatuto actancial de bailarinas de perreo. Esto es una cuestión en apariencia insignificante, pero lo cierto es que con este enunciado mimogestual como lo es el quinomorfema del perreo, se consigue la manipulación. De hecho esta es la gran estructura sintagmática corporal con la que construye el discurso la mujer en la actualidad, con la encarnación de este quinomorfema como razón de identidad de lo femenino, del poderío femenino. El lector se preguntará cómo es que con un quinomorfema se puede llegar a identificar un actor dentro de una escena práctica como lo es la del baile. Justamente, como estrategia de vida. El baile y las razones de identidad, siguiendo a *Pierre Bourdieu*, son experiencias en las que el individuo se apoya para sostener un discurso crónico de su propia vida, garantizar el *intercambio de bienes simbólicos*<sup>88</sup> y afianzar su manipulación sobre aquellos a los que desea conquistar, y cabe señalar, que *la conquista* es una especie de manipulación, las treinta y tres muestras de canciones de reguetón y el RAE así lo dejan entrever cuando se refieren a la conquista, la cual en la tercera definición dice que es “ganar la voluntad de una persona, o atraer a alguien a un partido”<sup>89</sup>. La conquista, ya sea bélica, amorosa o sexual hace hacer a un tercero. Las correlaciones lingüísticas expresadas en las letras de las canciones (Tabla 11) y los fuertes acentos del beat musical dirigen la atención de los actores (cantantes de reguetón) hacia esa pelvis que se mueve y hace conjuntarse con el deseo y la seducción sexual.

Con el gráfico triangular, como esquema de representación de la performance y la manipulación visual del quinomorfema del perreo se establece entonces que es en la pelvis de la mujer donde se articula la enunciación enunciada del baile del perreo.

---

<sup>88</sup> BOURDIEU, Pierre. *El baile de los solteros*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004, p. 14

<sup>89</sup> RAE. *Diccionario de la Lengua Española*. España: Brosmac, S.L., 1996, p. 384.

El vértice B es el lugar de representación del piso pélvico de los seres humanos. En el Gráfico 3 se puede apreciar cómo en este vértice converge dos zonas del cuerpo humano importantes: a) la zona del aparato reproductor y b) la zona de mayor expresión sexual. Son una misma cosa, pero atienden a funciones un tanto diferentes. Cuando se quiere tener hijos se tiene que realizar el coito sexual, pero hay que indicar que cuando se tiene sexo no necesariamente se busca tener hijos; esto último es pura modalización buléstica, cuyos factores estéticos definen con quién y cómo se lleva a cabo tal tarea.

Lo cierto es que esa zona es una zona neurálgica. Comprende toda un área geoestratégica del cuerpo, desde donde se operan múltiples acciones en pro de la satisfacción erótica y sexual humana. Hay allí un centro de poder porque desde allí es que se ejecuta el hacer manipulador, mediante la activación quinésica. Pero no es cualquier activación y/o puesta en marcha de cualquier programa quinésico el que se hace; es todo un proyecto estético que afecta el gusto de los dos actantes de la enunciación; una experiencia que como se podrá observar en la Tabla 10, consiste en una cenestesia, donde el campo visual termina siendo el más representativo. Hay básicamente, experiencias visuales que retrotraen los regímenes de creencia hacia experiencias estéticas gustativas (cuando en las canciones se expresa una y otra vez el sabor al ver realizar el movimiento del perreo) y térmicas (o del tacto caliente, cuando las referencias son sobre lo caliente que resultan los diferentes movimientos del perreo). Y es fugaz pues la imaginación de la experiencia erótica y sexual es una cuestión de momento. Son pequeños instantes, como lo expone el montaje escénico del baile del videoclip de reguetón, que se presentan y, una vez agrupados en el campo visual, terminan siendo momentos en la vida.

Al ser el vértice B el epicentro del poder transformacional de la bailarina que perrea, opera el baile como estrategia, tanto de la práctica misma del baile, como la del montaje del videoclip de reguetón. En términos quinésicos (siguiendo el Gráfico 3),

hay “abajo”, como soporte, otros dos vértices, el A y el C. Estos son los pies. Los segmentos o lados  $a$  y  $b$  son las piernas; hay toda una geométrica postural que como ocurre en otras danzas y bailes, aseguran la postura de inicio y final de un movimiento y la realización del mismo. Toda danza, todo cuerpo que baila, genera así “formas geométricas con cada parte de su cuerpo y con ello proporciona éxtasis”<sup>90</sup> al hacer saber al mismo ejecutante de sus competencias modales, de su posición actancial en el espacio ritual de la fiesta.

La figura triangular ha representado desde siempre una figura del poder. Para el pueblo egipcio<sup>91</sup> la pirámide como representación triangular era el lugar de atracción del poder y la energía solar y para el pueblo griego<sup>92</sup> esta figura geométrica estaba asociada con las estructuras terrenales y cósmicas. En lo alto del triángulo yacía la fuente de la luz; emanaba de allí la vida y por ello era necesario dirigir la mirada y la contemplación hacia allí, donde así mismo habitaba la deidad. Pero esta deidad podía estar representada como una figura monádica o como una entidad con características antropomórficas o zoomórficas. Las pirámides de Egipto y los teoremas pitagóricos sobre el triángulo así lo confirman. En esos textos quedaron las huellas de toda una cosmovisión en torno al triángulo y su relación con la vida humana. Aún hoy el triángulo representa el orden jerárquico. En antropología y arqueología, por ejemplo, se valen los esquemas para ubicar *el orden cronológico de aparición gubernamental* y, sobre todo, de la sucesión del poder. Los distintos gobernantes, pero también la *estratificación*<sup>93</sup> de los miembros de las sociedades antiguas estaban insertos dentro de la verticalidad direccional del triángulo; arriba estaban los más fuertes, los nodos del poder, mientras que abajo estaban los grupos sociales de artesanos, trabajadores y esclavos.

---

<sup>90</sup> SACHS, Curt. Historia universal de la danza. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1944, p. 61.

<sup>91</sup> CASTEL, Elisa. Egipto: signos y símbolos de lo sagrado. Madrid: Alderabán Ediciones, S. L., 1999, p. 326, 327.

<sup>92</sup> LAERCIO, Diógenes. Sobre las vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres Tomo I. Madrid: Imprenta Real, 1792, p. 15.

<sup>93</sup> SHAPIRO, Harry L. Hombre, cultura y sociedad. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 174.

En la actualidad esta figura triangular equilátera establece las líneas posturales de mando, de ejecución y fragmentación quinésica en el baile. En el perreo actúa como postura soporte, no solamente del cuerpo en la acción, sino de todo el discurso semioquinésico de la sensualidad, el erotismo y la seducción. La bailarina se para así, flexiona las piernas, activa el piso pélvico (donde está el pubis) y se lanza a los abismos rítmicos hacia adelante y hacia atrás, hacia los lados, en círculos, describiendo esferas de lado a lado, crepitando, en fin, sacudiéndose al sonar de la melodía. La representación de la articulación del perreo, choque, infinito, ondulación, principalmente, enseña una sintaxis canónica semioquinésica recurrente; es un tipo de aliteración quinésica para asegurar el desembrague enunciativo. Dicha articulación, como una forma que se produce en la transición de un movimiento a otro (conexión de los movimientos en el acto enunciativo), se da a partir de: a) el ataque de cada movimiento; b) la caída de cada nota; y c) el grado de interrupción o de continuidad del movimiento existente entre los distintos movimientos. En el Gráfico 3 se puede apreciar cómo es que se localiza el perreo, en sus tres principales enunciaciones, en la zona pélvica. Igualmente, se pueden apreciar los vértices de interferencia en cuanto a la rección que toma, de acuerdo a una fórmula quinésica resultante del entrenamiento y el acondicionamiento físico de la bailarina.

Desde ese ángulo, el programa narrativo termina relacionando figuras térmicas (definidas desde los seis quinomorfemas fundamentales del perreo y desde las figuras verbales de las canciones que aluden a lo caliente que resultan cada uno de los movimientos enunciados del perreo) y figuras lingüísticas relacionadas con lo gustativo, como aproximación cenestésica para todos los actores de la escena práctica. Básicamente, en los glúteos de la mujer se inscriben muchas ideas ligadas con la fantasía sexual. Los glúteos terminan siendo un espacio corporal de calor, excitación, que como atisba en decir la proxémica, “facilitan el envío y la recepción de mensajes relativos al estado emocional por medio de los cambios en la

temperatura de la piel”<sup>94</sup>, cambios que se ofrecen en el goce energético, tanto en las expresiones patémicas de las bailarinas cuando bailan, como de los cantantes cuando las miran.

Con ese gozo y apropiación del cuerpo como estrategia de seducción, la bailarina actualiza una y otra vez simulacros existenciales, que Greimas y Fontanille llaman uniones proyectadas de euforia (en la dimensión tímica) y placer (en los objetos tímicos)<sup>95</sup>. En sus distintos programas narrativos el perreo es metáfora de gozo y deleite vital. Los movimientos, como *figuras* encarnadas en la zona pélvica femenina, resultan muy útiles para la aplicación del análisis semioquinésico en cuestión, pues aseguran la deixis pasional en la pelvis, que enseña por metonimia, el acto sexual; un acto que se inscribe en los glúteos y en la pelvis. Por eso todo el perreo en el reguetón constituye un simulacro que se repite una y otra vez.

Así entonces, en los glúteos recae gran parte de la cadencia del perreo del reguetón. Los glúteos son el receptáculo; toponimia de la huella de la cadencia como experiencia quinésica, que consiste en el contoneo de las caderas de manera afectada. Básicamente, en la figura de la cadencia subyace ese sabor y esa calentura del perreo gracias al ritmo de la música. Bajo estas razones, ya se puede decir que en los glúteos se incorporan pasos cadenciosos. Entonces, también *los pasos* son figuras que no solamente están destinados a los pies. Al contrario, son recorridos semióticos que habitan o pueden habitar en cualquier parte del cuerpo, dependiendo la técnica y/o el ritmo musical que se esté ejecutando. Por ello, en los glúteos, en la *semiosfera* del perreo del reguetón (comprendiendo la noción de semiosfera como ese espacio interno y fronterizo donde opera el sentido<sup>96</sup>), es donde estos cobran mayor relevancia porque el perreo solo se actualiza con esta

---

<sup>94</sup> HALL, Edward T. La dimensión oculta. México: Siglo XXI Editores, 2003, p. 73.

<sup>95</sup> GREIMAS, J. A., y FONTANILLE, Jacques. Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo. México: Siglo XXI Editores, 2002, p. 73.

<sup>96</sup> LOTMAN, Iuri. Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, p. 28

zona corporal femenina. Como enseña el Gráfico 15, cuando se habla de ritmo, necesariamente se está haciendo referencia a una cuestión que es capital en el desembrague enunciativo dancístico; este es, la euritmia, y tiene que ver con ese despliegue tensivo de ritmo en el movimiento y esa valencia obtenida de armonía. A mayor ritmo más armonía, por eso en el esquema tensivo: con ritmo y pasión, el tema de la euritmia está dado por la capacidad para salir del sosiego. Es con el movimiento coordinado, dispuesto como orden de acuerdo a los parámetros del género de baile del perreo, como se valora la sensualidad de la bailarina. Dicha valoración se revertirá en la capacidad interpretativa, y esta capacidad interpretativa viene dada también por la sincronía con lo musical del género reguetón. En realidad, dadas las remanencias axiológicas y pasionales en las estructuras quinésicas y musicales que se manifiestan en el perreo del reguetón, lo que hay es *eufonía*, tanto auditiva como visual. El buen movimiento, la sensualidad del desembrague enunciativo del perreo en esos cuerpos jóvenes y bellos, provoca un agrado audiovisual porque responde a los ideales de la vida actual; así surgen y así se valoran.

En ese orden de ideas, *los pasos del perreo en el reguetón* constituyen la "memoria figurativa y la memoria narrativa" con la que se establece la identidad genérica del baile; es decir, estos pasos de baile son figuras inscritas en la superficie de la carne móvil pélvica de la bailarina. Es la envoltura constituida por la totalidad de los *recuerdos* de estímulos, interacciones y tensiones recibidas por la figura cuerpo<sup>97</sup>. En otras palabras, tanto los pasos como las figuras térmicas (lo caliente, el fuego) y gustativas (lo rico y lo sabroso), son esos *trazos y huellas inscritas en el cuerpo-envoltura, en el cuerpo-carne, en el cuerpo-cavidad y en el cuerpo-punto*<sup>98</sup>, que Jacques Fontanille avizó en los comienzos de su semiótica somática. Los pasos obedecen al género del cual dependen, pero hay que entender que por género se está haciendo referencia a lo fronterizo de algo que articula la saturación

---

<sup>97</sup> Opus. Cit., p. 227.

<sup>98</sup> *Ibíd.*, p. 265.

y la remanencia, desecha y mantiene aquello que considera inapropiado o apropiado. El género en el arte de la danza y el baile es “un contenido figural: un estilo tensivo”<sup>99</sup>, que por su carácter alberga todas las pasiones y las tensiones necesarias para su actuar.

A guisa de recapitulación, la figura de lo “rico” es una deixis de la bailarina que está rica (en el universo pasional de los latinoamericanos). Estar rica se comprende como una metáfora de exuberante, despampanante, voluptuosa y sensual. Las imágenes y los esquemas tensivos obtenidos así lo demuestran. Igualmente, la figura térmica (del calor) hace parte del hacer transformacional de la mujer que se apropia de un hacer y ser identitario, un tanto zoomórfico se podrá ver más adelante. La experiencia cenestésica del perreo y del reguetón como géneros dancísticos y musicales, cuya zona de inscripción son la pelvis y los glúteos de la bailarina, construye un espacio corporal de calor y excitación, que en la terminología de la proxémica de Edward Hall vendría a ser “el envío y la recepción de mensajes relativos al estado emocional por medio de los cambios en la temperatura de la piel en las diversas partes del cuerpo”<sup>100</sup>. Las marcas de esa temperatura alta en los cuerpos de las bailarinas no se deducen visualmente de las huellas de sudor u otro tipo de somatización del cambio epidérmico, sino de la tensión reflejada en el acto mismo del desembrague quinomórfico. Las contracciones del piso pélvico y de los glúteos son perceptibles, toda vez que actualizan la posición del cuerpo y la rección quinésica. La piel también se altera en esta experiencia, pero visualmente la alteración (evidenciada por las huellas de la sudoración) no se puede ver porque los efectos de maquillaje, iluminación y acomodamiento del montaje escénico no lo permiten. A pesar de que las bailarinas realizan un gran esfuerzo quinésico, el

---

<sup>99</sup> ZILBERBERG, Claude. *Semiótica tensiva y formas de vida*. México: Dirección General de Fomento Editorial, 1999, p. 96.

<sup>100</sup> HALL, Edward T. *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI Editores, 2003, p. 77.

montaje fílmico no deja ver los rasgos de dicho esfuerzo, pues concibe la imagen en la mejor expresión posible y sin mácula de afeamiento de lo presentado<sup>101</sup>.

Siguiendo la proxémica, una figura como la del calor del cuerpo “es algo muy personal”<sup>102</sup>, infiere una relación de intimidad con las experiencias, no solamente de la infancia, sino también, con las prácticas sexuales y de seducción. El perreo, este tipo de baile, es una de ellas.

**2.1.7 Envolturas que arropan la piel sintiente. En el perreo del reguetón aparecen enunciadas otras figuras envolventes que “protegen” y “blindan” al cuerpo de la bailarina. La recubren para garantizarle una mayor potencialización y fuerza energética con la cual actualizar la sensualidad, el ritmo y el erotismo. Estas figuras son objetos como: la tanga o el biquini, los tatuajes, los tacones altos, las joyas y el maquillaje. Todas ellas aportan a la sintaxis enunciativa del perreo. Esto último obedece a todo un montaje con el cual se garantiza el éxito de la predicación; constituye las modalizaciones traslativas<sup>103</sup>, es decir, aquellas que llevan del hacer al ser. Por eso es que con todos esos elementos figurativos la bailarina se equipa de los recursos necesarios para perrear.**

Fundamentalmente, estas figuras-objeto apoyan el desembrague enunciativo de la bailarina. Para perrear en los videoclips de reguetón se necesita, además de un cuerpo joven y voluptuoso, una serie de accesorios como prendas, joyas, maquillajes y peinados. Se parte de que la bailarina en la escena práctica del baile y del montaje escénico del videoclip debe lucir lo más vistosa que se pueda. Aquí otras figuras intervienen y tienen que ver con las luces, los decorados escénicos, los colores y los ambientes atmosféricos. De hecho, los escenarios de estos

---

<sup>101</sup> Deleuze, Gilles. La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I. España: Editorial Paidós Comunicación, 1984, p. 28.

<sup>102</sup> Opus. Cit., p. 78.

<sup>103</sup> GREIMAS, Algirdas Julien. Del sentido II: ensayos semióticos. Madrid: Editorial Gredos, 1983, p. 83.

videoclips son playas, discotecas, calles y barrios, a los que el efecto visual del montaje escénico *les realza los colores y las luces para que la retina del ojo les pueda captar sin rastros de sombra*<sup>104</sup> que puedan sugerir afectos nostálgicos o de tristeza, pues lo que se busca es que resurja por todos lados pasiones eufóricas.

Con esos efectos de cámara, el velo epidérmico de la bailarina aparece como una superficie joven y bella. Vital. Ayuda el bronceado y el maquillaje, pero sobre todo, los efectos de la luz. Todo esto borra, por así decirlo, cualquier huella de cansancio o mácula, representados en la somatización normal que sufre cualquier cuerpo humano. Básicamente, el sudor es una de estas somatizaciones que evidencia cansancio, fatiga y cese. Esto es, agonía. La agonía, comprendida como expresión somática de la vejez y fealdad. Por eso es que las envolturas (bronceados, maquillajes, adornos con prendas como la tanga y el brassier de media copa, joyas) arropan a la piel sintiente en el momento de desembrague quinomórfico, para reforzar la eficacia del efecto visual (Tabla 6).

Quizás uno de los elementos más importantes en la industria del entretenimiento sea el efecto visual. Esto capta la atención. La sociedad actual, tal cual la analiza Byung-Chul Han, es un universo semiótico globalizante que “espectaculariza todo... es una sociedad de la mirada indiscreta y siempre consumidora de imágenes”<sup>105</sup>. En ese tipo de sociedad transnacional y global la moda impone la tanga o el bikini como prenda de vestir que deja al descubierto un bien de consumo visual: la pelvis y los glúteos femeninos. Por ello el perreo en el reguetón comprende más que una práctica semiótica de baile, una estrategia de mercantilización del entretenimiento con el sexo y la diversión con pasiones eufóricas.

---

<sup>104</sup> Deleuze, Gilles. La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I. España: Editorial Paidós Comunicación, 1984, p. 140.

<sup>105</sup> HAN, Byung-Chul. En el enjambre. Barcelona: Herder Editorial, S. L., 2014, p. 36.

**2.1.8 El biquini o la tanga: envolturas que hacen ver. Se puede advertir que la tanga, en una extrafiguración icónica, es un triángulo. También el triángulo (equilátero) es la figura abstraída del análisis que logra representar el modo de la enunciación del perreo. Es una forma gráfica con la cual se explica el perreo, no solamente desde la *iconicidad* del movimiento, sino también desde la ubicación neurálgica de las pulsiones, las contracciones y las dilataciones del cuerpo sintiente, a la hora de moverse de una manera y no de otra (Tabla 1). Pero el triángulo no solamente se ratifica en la imagen postural, deíctica y mimética del movimiento coordinado, también se convierte en figura de cubrimiento, que más que cubrir, lo que hace es incitar a descubrir (observar los diferentes fotogramas que enseñan en Plano Americano y Plano Detalle el realce de las formas de las caderas y los glúteos en las bailarinas, Tabla 11). Esta figura es una metamorfosis membranosa, gracias al accionar de las prendas de vestir. Está representada con el biquini o la tanga.**

El biquini o la tanga, se convierte en "membrana translúcida" o "envoltura" que tapa u obstaculiza en menor grado el sexo y las partes íntimas de la bailarina de perreo del reguetón. Hay que señalar que las membranas son actantes de control, o como dice Fontanille, "son obstáculos absorbentes o envolturas"<sup>106</sup> que garantizan o malogran la predicación en el cuerpo que realiza un desembrague enunciativo como el baile.

Uno de los programas narrativos de base, que consiste en atribución, al que se denominó Programa Narrativo de Seducción, enseña que en los treinta y tres videoclips hay una serie de isotopías en cuanto a procedimientos similares en el desembrague enunciativo. Así entonces, la constante seducción, por parte de la mujer que perrea, es una predicación que está plagada de múltiples figuras con las cuales se realiza el montaje del baile. Algunas evidencias como los cambios de

---

<sup>106</sup> FONTANILLE, Jacques. Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 292.

plano, en los que aparece la pelvis femenina perreando y luego el cantante mirando, focalizado sobre esa parte del cuerpo de la bailarina, haciendo señas con las manos, con los brazos y, algunas veces con objetos (de figuras fálicas) como tabacos, con luces que unen la pelvis del hombre en dirección a donde están las mujeres bailando, son evidencias que sostienen la hipótesis de un lenguaje quinésico de respuesta de penetración. En un nivel semionarrativo, la tematización consiste fundamentalmente, en una dríada de *modalidades* y *simulacros existenciales*, que mediante el estímulo-respuesta garantizan un objeto tímico como el placer erótico y erógeno. La bailarina perrea, el cantante le hace señas de penetrarla.

Sin lugar a dudas, la vestimenta ayuda a la construcción semiótica del movimiento en el baile como práctica discursiva. Esta es una envoltura corporal, una marca fijada en el cuerpo que ayuda a concentrar “la atención en ciertas zonas corporales”<sup>107</sup>. El biquini adorna la zona pélvica descubierta; no la termina tapando, al contrario, deja mucho a la vista y construye un escenario somático del placer, la seducción y el erotismo. Amplifica las emisiones libidinales con las que se actualizan las sensaciones y emociones más íntimas de la carne; con ello resarce el estatuto de la pelvis como lugar de ocultamiento, aunque ese ocultamiento se termine con el descubrimiento de la tanga al dejar a la vista todas las formas del cuerpo de la mujer. Esto ayuda a que salga a la luz la cadencia y la imaginación en una suerte de sentidos sexuales.

En los ciclos energéticos que produce la carne sintiente, mediante la envoltura de la silueta ya recubierta y adornada con el biquini, se acelera la proximidad entre tres *actantes posicionales*: *el actante fuente*, *el actante control* y *el actante blanco*. Por esto es que el espacio proxémico del quinomorfema realizado por la que perrea se da porque hay una comunicación vectorial entre una pelvis y otra pelvis (la del

---

<sup>107</sup> *Ibíd.*, p. 204.

hombre y la de la mujer); dos zonas de placer y excitación. En lo que respecta al actante fuente, es la pelvis con sus movimientos, adornos y envolturas la que representa ese lugar de enunciación, mientras que la “mirada expectante” del cantante constituye ese actante blanco que será modalizado bajo la manipulación, y esto, desde un actante de control como lo es el quinomorfema del perreo, que con su hacer persuasivo logra la rección de la voluntad.

La pelvis y los glúteos de la bailarina son fuente de atención en la mayoría de las escenas de los montajes de los videoclips de reguetón. Son, fundamentalmente, la temática central de todo lo enunciado. Como actantes fuentes, canalizan la rección y la mayor parte del dispositivo pasional con el que se emula el acto sexual a través del perreo. El arropaje de esta zona no solo depende del biquini o la tanga, también aparecen pantalones cortos y faldas que ayudan a realzar la silueta femenina. De otra parte, los quinomorfemas realizados con esa zona, comprenden un control de la atención, como también ya se indicó, porque con estos movimientos es como se controla que la atención no se concentre en otras zonas, o del mismo cuerpo de la bailarina o de los espacios escénicos, que aparecen como complemento del montaje. Se ha dicho, igualmente, que la dinámica de los planos de la cámara deja entrever la reacción de los cantantes, en ese intercambio de miradas y señales entre los actores del videoclip y las historias que narran. Dicha atención, la del cantante, se mantiene en el objeto valor, la pelvis y los glúteos de la bailarina, arguyendo así, una disposición y re-afirmamiento de la masculinidad de un actor, que dentro de las rejillas culturales de ese universo semiótico de los reguetoneros, constituye la prueba de su estatus viril. En este sentido, también se comprende el porqué de complementos figurativos como las armas, los autos, las joyas, las prendas de vestir. Todos estos objetos representan la cultura del reguetonero, su tenencia; ratificada aún más con los marcajes de los tatuajes. Y los tatuajes como deixis, tanto en las bailarinas como en los cantantes.

**2.1.9 Los tatuajes.** Los tatuajes son figuras que aparecen en los videoclips de reguetón como memoria de pasiones. En los fotogramas del Gráfico 7 se puede comprobar que los tatuajes sirven como deixis de pasiones inscritas en la piel de los glúteos de las bailarinas y huellas de simulacros de encuentros amorosos. Sirven también para reforzar el desembrague enunciativo de las estructuras tímicas y fóricas. Actúan como figuras que ayudan en la performance de la bailarina coqueta, la cual, conjunta con el objeto valor *sensualidad prototípica del cuerpo femenino*, consigue narrativizar, mediante la emulación dancística de la práctica sexual.

**Gráfico 7. Tatuajes como deixis pasional**

Canción	Fotograma	Deixis
Te acuerdas de mí- Plan B		Figura de la flecha en dirección paralela al plano pélvico del cantante.
Caliente Lali Espósito ft. Pablo Vittar		Figuras icónicas en zonas cercanas a los glúteos.

<p>Passion Whine Farruko</p>		<p>Figuras lingüísticas en la zona pélvica</p>
----------------------------------	--	--

La tendencia hacia lo sensual, una pasión instaurada como forma de vida en la sociedad actual, se puede comprender en dos dimensiones contrarias; a saber: entre lo virtuoso y lo vicioso. Esto, desde luego, también permite otros dos Metatérminos pasionales como lo son: lo admirable y lo aborrecible. Básicamente, la sanción manifiesta un agrado o desagrado por la buena práctica y la buena actualización y realización del baile. En el perro dicha sanción no es excepción. También aquí se sanciona como bello o feo una forma de bailar. Dicha belleza alude a los niveles expresados de interpretación y desembrague quinésico. Toda habilidad e histrionismo físico es tenido como correlato de la validez del estatuto actancial y modal del sujeto bailarina. En el siguiente Gráfico 8 el cuadro semiótico antepone estos opuestos, con los que se sanciona la modalización del sujeto bailarina. Su perreo se comprende como virtuoso, si y solo si, es sensual y caliente. Estos valores, tienen que ver con lo que líneas más arriba se trató sobre los lexemas de las canciones que referían experiencias térmicas y gustativas. Ya sea con el lenguaje corporal del baile o con el lenguaje verbal de las canciones, todo apunta a que perrear es moverse rico y de manera caliente, ahí estriba lo admirable y lo focalizado por la lente de la cámara.

En términos semióticos estos quinomorfeos y lexemas constituyen un fuerte entramado pasional que caracteriza a un universo pasional particular, donde las valencias y las forias están asociadas con la experiencia sexual, emulada en todo tipo de prácticas, especialmente, y para este caso, en el baile realizado en los

videoclips de reguetón. En contraposición, lo vicioso está correlacionado con un saber-no-hacer, que en cuestiones visuales de la performance de la que perrea, se subsume en una actitud pudorosa y fría, y esto es tomado en la sociedad actual, imperio de la moda y la espectacularización del cuerpo porno, como algo aborrecible.

**Gráfico 8. Cuadrado semiótico 2**



Como inscripciones en la piel, los tatuajes se afianzan como huellas, de acuerdo a las imágenes y los símbolos dibujados, inscritos. De acuerdo al grado de iconicidad, es como se hace significar a esa zona del cuerpo en la que ha recaído la atención de la mirada expectante. Por ello, en sus acercamientos a una semiótica somática y sémica, Fontanille aludiera al carácter indicial<sup>108</sup> de estas figuras, pues evidencian la intervención quirúrgica estética, el trazo del maquillaje, el adorno y los efectos del sacrificio y el trabajo del gimnasio.

<sup>108</sup> *Ibíd.*, p. 236.

**2.1.10 Tacones, joyas y autos: barrios pobres llenos de riqueza. Hay varias figuras enunciadas en los videoclips de reguetón, que están en estrecha relación con el perreo de las mujeres. Junto con los tacones, las joyas y los autos, aparecen los barrios en un simulacro pasional de memoria de la pobreza y el encanto de las nuevas formas de vida, acaecidas con la fama de los cantantes de reguetón. En las playas, las discotecas y los barrios que se enuncian, las figuras espacio-temporales sugiere un cubrimiento de la deformidad (causada por la pobreza) con la opulencia. Por ello los autos de alta gama, las joyas y las mujeres hermosas. Es un crisol de bienes expuestos, en un simulacro de bienestar y alegría, donde las mujeres que están enunciadas en los treinta y tres videoclips de reguetón obedecen a un prototipo físico, fisionómico y, sobre todo, a un canon de belleza, que comúnmente se ha dado en llamar: latina. La belleza latina es una aliteración de la sensualidad, el trópico y la diversión. Actúa también como una metonimia que engloba elementos equidistantes semánticamente, en un crisol semiótico de sentidos, algunas veces contrapuestos, pero que obedecen a un discurso de lo bello como aquello que tiene unas tonalidades, unos volúmenes y unas sinuosidades en el mover.**

Pero no sería igual de efectivo el desembrague enunciativo en el perreo enunciado en el reguetón, si no fuera por su carácter sincrético y multimodal. Se recurre, en el montaje, propio del videoclip del género musical del reguetón, a toda una suerte de envolturas con las cuales reforzar los predicados somáticos sobre las que perrean, las que bailan las canciones de reguetón. Para ellas los tacones altos y las joyas. Sin que se olvide el dinero, que se enuncia como objeto valor de las figuras masculinas. Las mujeres también figuran como objetos de valor y apropiación para los hombres. En la mayoría de los videoclips, especialmente, aquellas canciones de regueteros hombres, ellas, junto con los autos, las motos y las joyas, constituían los bienes materiales de su propiedad, obsérvese por ejemplo la Tabla 11; allí se puede observar esa relación de tenencia corporal femenina. Las bailarinas siempre

aparecen bailando, independientemente de si cantan o no. Actúa aquí una lógica de entretenimiento un tanto parecida a como antaño, en las sociedades de las caravanas árabes en el Sahara, se practicaba con las esclavas que bailaban para el sultán<sup>109</sup>. Este simulacro de relación de intercambio está enunciado en cada uno de los fotogramas de la Tabla 11. Como simulacro existencial, sugiere el baile y la atención de la mujer y el hombre, respectivamente, condonan pasiones cualitativas y cuantitativas, representadas en el placer quinésico que emula el acto sexual de manera visual y el placer del lujo proporcionado por el dinero y “prestigio” de los cantantes.

Tanto en las estructuras figurativas, como en las semionarrativas y axiológicas el perreo deviene como práctica estructural de los videoclips de reguetón. Los objetos que están en correlación con la bailarina, como los tacones altos y las joyas, ayudan a que las mujeres adquieran más tamaño a la hora de resaltar los atributos físicos y sensuales. Estos elementos semionarrativos fortalecen un prototipo de cuerpo instaurado en la forma de vida de la sociedad de consumo, de la que trata Zygmunt Bauman, cuando relaciona la moda con la imposición de una belleza global a partir del reforzamiento del sexo como mecanismo para la perpetuidad de la especie<sup>110</sup>. La organización de dichos estos elementos figurativos como objetos del hacer persuasivo de las que perrean viene dada de acuerdo a las disposiciones del montaje escénico y visual del videoclip de reguetón. La disposición de los elementos figurativos en la escena son estrategias del montaje que devienen como manipulación visual, con la que se presentan los universos pasionales de los países de América Latina y el Caribe. Por eso las figuras verbales de las canciones y de los quinomorfemas, que concentran una valoración positiva sobre el ser perra en la actual sociedad, son nuevas formas de ver el cuerpo de la mujer en su desembrague sexual y erótico. Ser perra, en el universo sociolectal de estos países es, como la

---

<sup>109</sup> SEGAL, Ronald. Globalisation and the black diaspora. United States of America: Institute of Social and Cultural Anthropology, Oxford Press, 1998, p. 5.

<sup>110</sup> BAUMAN, Zygmunt. La sociedad individualizada. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001, p. 255.

cantante dominicana La Montra (Ivanchys Méndez), dice: “ser una fémina elegante y segura de sí misma”<sup>111</sup>. Constituye todo un halago.

En ese entramado pasional, o mejor aún, en ese universo de pasiones, los carros, las armas, el barrio, son, junto con las prendas vaporosas y las joyas, figuras cuyas superficies son superficies de inscripción que definen isotopías simbólicas y semióticas con los cuerpos humanos. Como señala Fontanille, "el mundo de los objetos y de las máquinas,... es pensado y hecho a imagen y prolongación semiótica del cuerpo-propio... desde un embrague (que piensa el cuerpo y los objetos desde un retorno al sujeto) y un desembrague (que trata a la superficie de los objetos como superficie de inscripción de las huellas corporales, una proyección)<sup>112</sup>.

Los barrios populares aparecen como escenarios de la fiesta. Es el lugar de los cantantes, porque simbolizan ese nicho de donde provienen y a donde regresan para dinamizar el éxito de sus vidas. En medio de todo ello, se comprende la algarabía de las mujeres. Bailan y lucen fervientes ante las miradas de estos. No hay autoridad, y si aparece, se une al perreo. Es un desborde pasional que no tiene límites, los únicos límites los imponen las estructuras de dominio y autoridad de los mismos cantantes, quienes aparecen con armas y carros, que realzan su estatuto de actores poderosos y, con esto, los roles temáticos que se construyen en la escena práctica.

**2.1.11 El maquillaje: otra pátina deíctica y mimética.** Con el maquillaje las que perrean aparecen como más sensuales, provocativas y atrevidas. Hay un marcaje que permite la seguridad. Esto lo ratifica aún más el cuadro de correlación de figuras quinésicas y lingüísticas. Tanto los quinomorfemas enunciados como actualizaciones del perreo, como las figuras lingüísticas que han quedado

---

<sup>111</sup> HoyDigital, Hoy Digital - Av. San Martín #236, Santo Domingo, República Dominicana, Tel (809) 565-5581, Consultado: 15/02/2019: URL: <http://hoy.com.do/la-montra-se-abre-paso-en-el-genero/>

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 218.

enunciadas como elementos que atestiguan la deixis y la mimesis de la mujer con la perra en su hacer semioquinésico, enseñan múltiples isotopías recurrentes. Con esto es con lo que se establecen las fronteras del género musical y dancístico. Pero no sería posible que con una cara lavada, las bailarinas actualizaran aquello que está llamado a constituirse como el medio de difusión y aseguramiento de los valores y los cánones estéticos de belleza latina.

Todo el cuerpo, incluso en sus diversas fragmentaciones, representa un entramado figurativo con el que se opera la narratividad de la sensualidad y la fascinación. En los programas narrativos de seducción (un programa de base que comprende un tipo de apropiación por parte de la mujer que se sabe dueña de unos encantos con los cuales manipular), como en los programas narrativos de fascinación y de exhibición, se puede apreciar que en estos videoclips de reguetón está inscrito el perreo como baile para mover a una suerte de voyerismo social, donde el cuerpo se termina convirtiendo en epicentro de la atención, lugar y escenificación de lo bonito, lo liso, lo divertido. Ya el drama humano, encarnado en esos cuerpos que se mostraban en su cruel realidad quedó en el pasado, lo que las figuras abultadas, redondas, bronceadas y enérgicas de los glúteos presentan hoy en esos productos de consumo masivo (videoclips de música urbana) es el cuerpo mercancía. Estos cuerpos han marcado el retorno a una máxima fisicidad: cuidados, deporte, body building; todos estos como trabajos de entrenamiento, pero también de puesta a prueba, de lucha contra el tiempo y la naturaleza, contra lo que Gerard Imbert llama “la degradación natural de los cuerpos”<sup>113</sup>.

Con el maquillaje, con las figuras voluptuosas de esos cuerpos bronceados, ya no de medidas canónicas pues se superan los 90, 60, 90 (se le agregan unos centímetros más al busto y a los glúteos), y con los movimientos eróticos y sensuales, se consigue una manipulación, cuyo discurso, el machista de la época

---

<sup>113</sup> IMBERT, Gerard. Cine e imaginarios sociales. España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2010, p. 32.

moderna, va a representar el arma perfecta. Si la mujer que se movía sin decoro y de manera obscena en la época de los abuelos era tenida como una licenciosa o vagabunda, hoy esos valores se han transformado y hay que ser licenciosa y exhibicionista para que la sanción social sea positiva. Con esto último resultó muy importante el aporte el modelo semiótico de Fontanille, en lo que se refiere a las cuatro modalidades de huellas que se inscriben en los cuerpos. A saber, se pudieron establecer las siguientes de acuerdo a que las muestras tendieron a dividirse en dos grandes ámbitos: 1) los videoclips de reguetón realizados por hombres y con canciones cuyas historias exponían los temas de los regímenes de creencia masculina hacia las mujeres; 2) los videoclips de reguetón ahora realizados por mujeres que resarcían el discurso machista que las condenaba a simples perras y objetos de pertenencia, y se lo apropiaban como arma de seducción. Se puede decir que las cuatro modalidades de huellas actuaron de la siguiente manera: a) *huellas sobre la envoltura* que son para ser leídas, es decir, la sensualidad, no el erotismo, sino la obscenidad, la lujuria, el encanto, la disposición sexual; b) *huellas en la carne-móvil* que son para ser desenterradas, como las sensaciones más íntimas de la carne femenina en cuanto a los deseos sexuales hacia el hombre, esto estuvo representado en la osadía, el empoderamiento del cuerpo femenino como arma de seducción y conquista del hombre, la sensualidad, la obscenidad, la lujuria, el encanto, el deseo sexual, una vez más; c) *huellas en el cuerpo-cavidad* que son para ser representadas, como el movimiento coordinado y rítmico de las diferentes partes del cuerpo, la interpretación, el ritmo y el sabor para bailar; y c) *huellas en el cuerpo-punto* para realizar una búsqueda, la de bailar perreando<sup>114</sup>.

No se puede cerrar este capítulo sin antes no recordar que en los videoclips analizados se presentó otro tipo de huella, que inicialmente no se tuvo en cuenta, pues se consideró un dato, sino irrelevante, sí poco demostrativo. No obstante, en

---

<sup>114</sup> Opus cit., p. 271.

casi el cincuenta por ciento del material analizado se pudo observar que sí aparecía enunciado. Este tipo de huella es la sombra.

Con la sombra básicamente se afianzaba gran parte del discurso de la silueta. Pero ¿qué tiene que ver esto con el maquillaje? La razón estriba en el hecho de que la sombra termina convirtiéndose en una suerte de maquillaje de la silueta femenina; es un trazo entre la oscuridad del primer plano o el plano americano realizado con la cámara, que traza el cuerpo de la mujer, protocoliza zonas y con esto define deixis y mimesis de esas zonas de confort y deleite visual como las caderas y la cintura, según entiende la jerga popular estas zonas corporales. Las sombras, en la imagen del videoclip de reguetón, son esa *huella* que queda de la envoltura<sup>115</sup> y del movimiento del cuerpo de la bailarina de reguetón que perrea. Se forma de acuerdo a una suerte de maquillaje con lo negro de la figura femenina y sus zonas de máxima actividad semioquinésica.

---

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p. 218.

### 3. ESTRUCTURAS SEMIONARRATIVAS: SOMAS Y SEMAS EN EL PERREO

Las estructuras semionarrativas dan cuenta de temas e historias enunciadas, que en el caso de los videoclips de reguetón, se resumen en cuestiones de pasión y amorío entre amantes. Los temas contados tienen presentados dos oposiciones: *permanencias versus cambios*<sup>116</sup>. En esta parte del análisis, se estudian las estructuras superficiales, donde los somas y los semas, se articulan para crear el sentido en el desembrague enunciativo de la práctica del perreo en el reguetón. Uno de los hallazgos consiste en seis grandes estructuras de somas y semas correlacionados, enunciados en estrecho parentesco gracias a los efectos del montaje, al cual, líneas más adelante se le dedicarán unas cuantas cosas. Estas son figuras quinomórficas y lingüísticas que subyacen enunciadas, ratifican isotopías y determinan modos de hacer y de ser de los actantes de la enunciación. No en vano el videoclip de reguetón en los últimos años se ha erigido como potente medio judicador y manipulador de los gustos y las tendencias de entretenimiento, ya no solamente juveniles, sino de todo tipo de público.

En esa vía de mercantilización del gusto, aparece enunciado el sema de la belleza junto con formas somáticas, que de manera cuantitativa y medible dan cuenta de cómo debe ser el cuerpo de la mujer. La belleza, vista como una expresión prototípica, se enuncia bajo la égida del cálculo: 90-60-90. Básicamente, la identificación de dicha armonía viene a dar como resultado la identificación. La bailarina, como figura capital en la escena práctica del baile y del montaje fílmico del videoclip de reguetón, se presenta como un encanto de belleza; cuyos valores vienen dados por la voluptuosidad de su silueta y el agrado que produce en la figura masculina del cantante.

---

<sup>116</sup> COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación. Madrid: Editorial Gredos, 1997, p. 100.

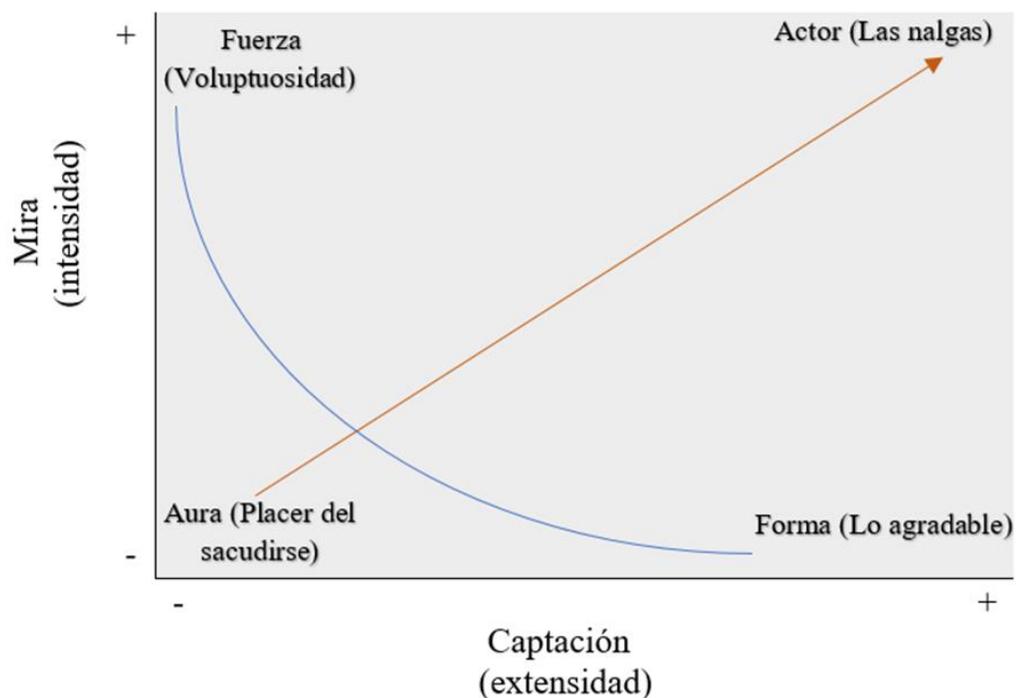
En el Gráfico 9 se muestra que la figura de los glúteos en la que perrea encarnan el rol temático de la mujer bella y sexy. La tensividad de la belleza se determina por la fuerza de su voluptuosidad, ya que con estos atributos físicos denota mayor capacidad motriz y física para el deleite quinésico del perreo. El placer de sacudirse, como fuerza pulsional con la que se libera energía vital, constituye el aura de la bailarina. En ello estriba el protagonismo de esa zona corporal. Unas nalgas grandes y sexys en la bailarina permiten un desembrague enunciativo más vibrante y atrevido. Así es como se sanciona lo agradable en la producción de significado con el sexo y la diversión como bienes de entretenimiento y consumo masivo.

La somatización de la pasión desenfadada, que simula experimentar la bailarina en el perreo, permite ver también la correlación con la tematización del sexo y del baile como bienes consumibles a gran escala, en medio de la ausencia de *la autoridad*. Otras figuras lingüísticas, que anteriormente se anunciaron, lexemas térmicos y gustativos, se vienen a relacionar ahora con lexemas aspectuales y zoomórficos, a la vez que estarán en correlación con somas que visualmente se pueden determinar por el detalle de la lente. En la Tabla 12 se sintetiza esta correlación. Uno de los puntos más importantes es el vínculo enunciado entre somas y semas. A la par que aparece una imagen focalizada de la pelvis o los glúteos de la bailarina (determinada por semas nucleares figurativos somáticos como: nalgas, pelvis, cadera, chapa, culo, ram pam pam, Booty), la letra de la canción indica una serie de clasemas de corte abstracto y tímico. De los primeros hay clasemas aspectuales como: ritmo, movido, sacudir, “shake”, no-autoridad, locos, menear; de los segundos, la clasificación se divide en clasemas térmicos (caliente, fuego, quemar, llama), gustativos (rico, sazón) y zoomórficos (perra “bitch”, gata, loba).

Es plausible pensar que una variedad de términos no puedan ajustarse a una lista de relaciones. No obstante, sí sucede; porque, independientemente de si son sustantivos, verbos o adjetivos, estos términos están dentro de una figuratividad semántica que acompaña a las figuras somáticas de la imagen visual. Actúan como

complemento. En el Gráfico 20 se pueden apreciar las isotopías entre quinomorfemas y morfemas que ocurren en lo enunciado al perrear. La recurrencia relacional entre el movimiento y la temperatura de la carne móvil, por ejemplo, entablan un simulacro mimético con lo animal, y esto, como una alegoría categorial “humano-animal”, en términos de apetencia sexual.

**Gráfico 9. Esquema tensivo de la belleza femenina (como canon identitario)**



Gracias a la manipulación discursiva lingüística y visual que se enseña en estos productos del consumismo masivo, queda abierta la posibilidad de que llegue a gustar en cualquier momento de la vida, pues el principal motor que se vende allí es la carne, y la carne siempre ha gustado a la humanidad. Han sido pocos los que la desprecian. Pero cuando la carne es presentada como figura simbólica sexual femenina, ahí cambia la cosa. La carne que se enseña y se ratifica con toda una suerte multimodal y recursiva, propia del montaje escénico, manipula conciencias. No sobra decir, siguiendo a Fontanille, que en la carne de la que perrea, se

experimenta la *fuerza* de las sensaciones; constituye ese *blanco* de afectación y ese lugar de *control*<sup>117</sup>, porque asegura la contención de la sintaxis semionarrativa quinésica del perreo, los movimientos y las coreografías.

Las estructuras somáticas vistas permitieron apreciar la cualidad y la intensidad del movimiento, en su hacer discursivo. Es preciso traer a colación la caracterización que desarrolló Ray Birdwhistell sobre los quinomorfemas, y esto con el propósito de comprender mejor la disponibilidad tímica y fónica, con las que la bailarina que perrea actualiza los movimientos. De una parte, según la intensidad, el grado de tensión muscular con el que se realiza un quino se divide en tensión supertensa, tensa, N (neutral), laxa y superlaxa. En lo que respecta a la extensión del movimiento, vuelve a señalar Birdwhistell, que se divide en: estrecha, limitada, N (neutral), ensanchada y ancha. Ahora, de acuerdo a la velocidad, señala que “la duración temporal en relación con la extensión”<sup>118</sup> se da por los grados: stacatto, N (neutral) y allegro. Sobre esto se quiso proponer unos arreglos y, luego que se revisó con calma, teniendo a la mano el lenguaje musical que ha tenido más adelantos en materia de gramaticalización de la música, se llegó a la conclusión de proponer la denominación dada a las secuencias y variantes del quinomorfema del perreo; estos fueron, como para recordar: *choque, crepitación, infinito, círculo, ondulación e inclinación*.

En los fotogramas diseccionados de los videoclips se consiguió “detener” el efecto que la imagen en movimiento consigue, a diferencia del texto escrito, que es lineal. Allí (Tabla 11) se pudieron observar las siguientes isotopías figurativas y semionarrativas: semas de corte a) rítmico, b) térmico, c) gustativo, y d) zoomorfizante; y somas de corte locativo como: e) caderas, nalgas y/o pelvis, y f) baile. Todos ellos actualizan la idea recurrente de la mujer perra. Mujer fatal,

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>118</sup> BIRDWHISTELL, Ray. *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1970, p. 142.

sensual, provocativa, que consigue llamar la atención y la voluntad del hombre o de cualquiera que le pueda llegar a apreciar con tan solo actuar y bailar al ritmo de la canción. Se sugiere en sus movimientos toda una suerte de atisbo con el mundo pasional y emotivo.

Las pasiones, como recciones o “tendencias hacia” quedan enunciadas allí como formas recurrentes de garantizar el éxito del placer sexual. La intimidad de la vida sexual queda expuesta a los ojos y se materializa como una red de conexiones verbales, rítmicas y visuales con las que el movimiento del perreo se instaura como agente de manipulación. No hay fragmentación más eficaz que la expuesta en ese corpus semiótico, donde las pasiones se localizan en cada fragmento figurativo del cuerpo; *un cuerpo fragmentado y porno*<sup>119</sup> que parte de las disyuntivas adelante-atrás, pelvis-nalgas.

**Tabla 11. Correlación figuras quinésicas y lingüísticas en el perreo (figuras térmicas y gustativas): imperio de los glúteos**

Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
El ritmo-caliente	ZUM ZUM  (DADDY YANKEE ft. RAKIM & KEN-Y, ARCANGEL)		7-nalgas3	Déjate llevar por la <b>adrenalina</b> del <b>ritmo</b> de esta canción

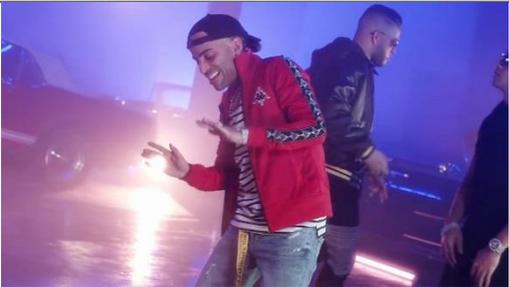
<sup>119</sup> IMBERT, Gerard. Cine e imaginarios sociales. España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2010, p. 31.

Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
El ritmo-caliente	ZUM ZUM  (DADDY YANKEE ft. RAKIM & KEN-Y, ARCANGEL)		10b-genital hombre- ritmo quema	Si sientes que este ritmo te quema
El ritmo-caliente	Llegamos a la Disco Daddy Yankee		3b-pelvis- fuego la chamaca	Sé que quiere la fuego la chamaca
El ritmo-caliente	Salió el sol Daddy Yankee		6b-se excita- quema	Se excita cuando el sol la quema
El ritmo-caliente	Despacito By: Luis Fonsi y Daddy Yankee		9b-bailar- quiero ser tu ritmo	Quiero ser tu ritmo

Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
El ritmo-caliente	Sin pijama Becky G, Natti Natasha		8- presentando rostro, cuerpo- objeto	Enciéndeme la llama
El ritmo-caliente	Passion Whine Farruko		7-exhibición rostro, cuerpo- nalgas4	¿Pa' qué me calientas?
El ritmo-caliente	Ambiente J Balvin		9b- exhibición lésbica- pa.apagarte ese fuego	Ya llegue yo pa' apagarte ese fuego
El ritmo-caliente	Mi cama J Balvin, Karol G		2b-perreo infinito-esta calentura	Esa calentura que otra te la apague

Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
El ritmo-caliente	Caliente Lali Espósito ft. Pablo Vittar		1a- exhibición nalgas- prende fuego	Vente, <b>que se te prenda fuego</b> la mente
El ritmo-caliente	Caliente Lali Espósito ft. Pablo Vittar		12-PN Perreo, exhibición nalgas mujer trans2	Díganme cómo se siente <b>Caliente, caliente</b>
El ritmo-caliente	De Todos Los Sabores Maldy		5b- exhibición cuerpo- música movida	Y quieren <b>música, más movida</b> , Bien exótica, estrambótica
El ritmo-caliente	Danza Nacho		7b-perreo infinito-ritmo loquita	Entonces dime <b>cómo es que te pone el ritmo</b> (loquita, loquita)

Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
El ritmo-caliente	Pa' mala yo Natti Natasha		4-figura de ocho-infinito1-32 seg.	Si con <b>fuego</b> tú quieres jugar, pues yo te puedo enseñar
Pelvis-cadera-nalgas	ZUM ZUM  (DADDY YANKEE ft. RAKIM & KEN-Y, ARCANGEL)		13-nalgas9-dejale que suelte cadera	déjala que suelte <b>cadera</b>
Pelvis-cadera-nalgas	Llegamos a la Disco Daddy Yankee		1a-pelvis-eso es mío	Mujeres manos a arriba que <b>eso</b> (enclítico: <b>pelvis</b> ) es mío
Pelvis-cadera-nalgas	Booty Becky G, C.Tangana		19-Habitacion-hombre muestra pene, mujer nalgas	Pon esa <b>chapa</b> (enclítica: pelvis, vulva) a vibrar

Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
Pelvis-cadera-nalgas	ZUM ZUM  (DADDY YANKEE ft. RAKIM & KEN-Y, ARCANGEL)		8-Nalgas4-Nalgas pa'riba	manos pal suelo <b>nalgas</b> pa'arriba siente la sensación
Pelvis-cadera-nalgas	ZUM ZUM  (DADDY YANKEE ft. RAKIM & KEN-Y, ARCANGEL)		24-Imagen fálica-Zum-LUZ	Pon esas <b>nalgas</b> en el piso y deja que el sudor te ponga rizo el pelo liso
Pelvis-cadera-nalgas	ZUM ZUM  (DADDY YANKEE ft. RAKIM & KEN-Y, ARCANGEL)		24b-mover nalgas-sismo-golpeteo hombre	mueve esas <b>nalgas</b> como un sismo
Pelvis-cadera-nalgas	Shaky shaky. Daddy Yankee		9b-nalgas para atras	Los glúteos para atrás

Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
<b>Pelvis-cadera-nalgas</b>	Shaky shaky. Daddy Yankee		11-perreo enseñar nalgas	Ella es otro level, cuando me <b>lo</b> (enclítico: <b>nalgas</b> ) mueve
<b>Pelvis-cadera-nalgas</b>	Dura Daddy Yankee		4-perreo piso-patemas exitación	Me gusta como mueve <b>ese ram pam pam</b> (enclítico: <b>nalgas</b> )
<b>Pelvis-cadera-nalgas</b>	BEBE 6ix9ine		11b-perreo exhibición nalgas-rebota esas nalgas	Y rebota esas <b>nalgas</b> bailándome reggaetón
<b>Pelvis-cadera-nalgas</b>	Booty Becky G, C.Tangana		14b-perreo-ese booty pa'tras	Mientras empujas ese <b>booty</b> (enclítico: <b>nalgas, culo</b> ) pa' atrás
<b>Pelvis-cadera-nalgas</b>	Booty Becky G, C.Tangana		14c-exhibición nalgas-este culo lo herede	Este <b>culo</b> lo heredé de mi mamá

Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
<b>Pelvis-cadera-nalgas</b>	Booty Becky G, C.Tangana		18b- exhibicion nalgas-culo en cara	Ponme ese <b>culo</b> tuyo encima de mi cara
<b>Pelvis-cadera-nalgas</b>	Taki Taki DJ Snake		15b- exhibición nalgas-el booty sobresale	El <b>booty</b> (enclítica: <b>nalgas</b> ) sobresale de mi traje, No traje pantiesito pa' que el nene no trabaje
<b>Pelvis-cadera-nalgas</b>	Si tu novio te deja sola J Balvin ft. Bad Bunny		4b- exhibición nalgas-un culito así	Un <b>culito</b> así no se encuentra en eBay
<b>Pelvis-cadera-nalgas</b>	Subete Lary Over, Lirico En La Casa		4b- exhibición nalgas-ese culo a mi me daña	Ese <b>culo</b> a mi me daña. yeah

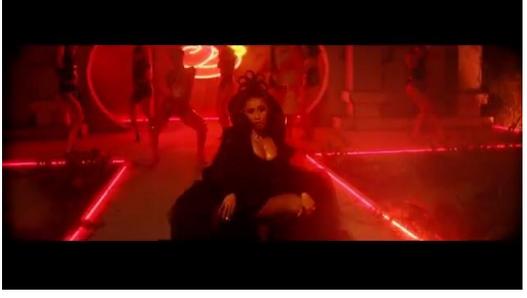
Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
El baile - perreo - sabor	ZUM ZUM  (DADDY YANKEE ft. RAKIM & KEN-Y, ARCANGEL)		19- Nalgas15- ese baile que rico sabe	ese baile <b>que rico</b> se <b>sabe</b>
El baile - perreo - sabor	Salió el sol Daddy Yankee		7-perreo- baila sexy	Julieta <b>baila sexy</b> con la mano en la cabeza
El baile - perreo - sabor	Mi gente J. Balvin y Willy William		2-mención de saber perrear... y se baila así	Mi música los tiene fuerte bailando y <b>se baila así</b>
El baile - perreo - sabor	¿Te Acuerdas De Mí? Chencho		10b-zona pelvis- contigo bailó	Yo soy aquel que contigo <b>bailó</b>

Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
El baile - perreo - sabor	Sin pijama Becky G, Natti Natasha		13-perreo- ponle fuego a mi sazón	Ponle <b>fuego</b> a <b>mi sazón</b> -zón- zón-zón-zón
El baile - perreo - sabor	Booty Becky G, C.Tangana		14d- exhibición nalgas-te pongo a babear si bailo	Te pongo a babear <b>si</b> <b>bailo</b> para ti
El baile - perreo - sabor	Taki Taki DJ Snake		3b-perreo infinito- bailame	<b>Báilame</b> como si fuera la última vez
El baile - perreo - sabor	Passion Whine Farruko		5b-perreo infinito- mueve tu cuerpo	Pon música suave, <b>Mueve</b> (enclítico: <b>bailar</b> ) tu cuerpo

Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
El baile – perreo - sabor	Passion Whine Farruko		18b-perreo sacudir- shake it	<b>Shake</b> (enclítica: <b>sacudir</b> , bailar moviendo los glúteos) my baby, jiggle it up
El baile – perreo - sabor	PPP Kevin Roldán		3b- exhibición pelvis-tu y yo bailando	Tú boquita me domina, tú y yo <b>bailando</b> en una senda
El baile – perreo - sabor	Caliente Lali Espósito ft. Pablo Vittar		2-el trópico- mujeres- Perreo, anteversión- nalgas1	Siente, que <b>este lugar no tiene presidente</b> Que se pueda <b>bailar de oriente a occidente</b>
El baile – perreo - sabor	Caliente Lali Espósito ft. Pablo Vittar		9-PN Perreo- exhibición nalgas mujer trans	A ver <b>cómo baila la gente</b> Entre el humo y el aguardiente

Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
El baile - perreo - sabor	Ganas Greeicy Rendón		18b-perreo- bailemos como	<b>Bailemos</b> <b>como locos</b> los dos, como si nadie nos viera
El baile - perreo - sabor	Jacuzzi Anitta, Greeicy Rendón Greeicy		5b-perreo lésbico- p'alla y p'aca	Toda la noche, <b>pa' allá</b> <b>y pa' acá</b> (enclítico: <b>bailando,</b> perreando)
El baile - perreo - sabor	De Todos Los Sabores Maldy		4-Exhibición cuerpos, nalgass-1	La mayoría de ellas son ladies night <b>De todos los</b> <b>sabores</b> sueltecitas en high
El baile - perreo - sabor	Danza Nacho		2b-perreo- danza	Ay, mira, mira como <b>ella</b> <b>danza,</b> danza

Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
El baile - perreo - sabor	Danza Nacho		13-PN Perreo, mujeres en grupo	Es latina, europea Americana, como sea Africana, como se menea
El baile - perreo - sabor	Danza Nacho		4b-perreo ondulación- que rica esa fruta	Qué rica esa fruta, quiero la semilla, eh
El baile - perreo - sabor	Pa' mala yo Natti Natasha		5-figura de ocho- infinito2-40 seg.	Escucha, muñeco Todo' mis movimiento' te tienen desinquietao Seducirte no es un reto
El baile - perreo - sabor	No Me Acuerdo Thalía y Natti Natasha		13-quinema infinito- perreo1	Atractiva como la reina Afrodita Toda la noche perrié (aeh aeh)

Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
Mujer – Gata – Perra - Loba	Llegamos a la Disco Daddy Yankee		5-mujer... la gata quiere fuego	Seguimo' <b>encendio, las gatas</b> quieren <b>fuego</b>
Mujer – Gata – Perra - Loba	Llegamos a la Disco Daddy Yankee		5b-una lobita	Yo busco <b>una</b> <b>Lobita</b> con el cuerpo de Atleta
Mujer – Gata – Perra - Loba	Sin pijama Becky G, Natti Natasha		10-Soy una perra en la cama	Pero <b>soy una</b> <b>perra</b> en la cama
Mujer – Gata – Perra - Loba	Taki Taki DJ Snake		12b-perreo- Im a hoe	I'm a <b>hoe</b> , rich <b>bitch</b> (enclítica: perra)

Isotopía	Videoclip	Imagen Figuratividad (Quinésica)	Fotograma	Texto enunciado Figuratividad (Lingüística)
<b>Mujer</b> – <b>Gata</b> – <b>Perra</b> - <b>Loba</b>	Que perra Mi Amiga La Montra OmarG		6-Perreo- mostrar nalgas1	<b>ella es perra</b> tu sabes que es así

La disyuntiva en mención focaliza también unas fronteras corporales y somáticas que simulan acciones. Al ser el perreo un simulacro pasional, una representación o una imagen virtual metonímica de la voluptuosidad, en la cual, una acción de baile concentra la energía vital del movimiento en la zona pélvica y los glúteos de la bailarina, lleva a emular el acto sexual como práctica pública que se puede exhibir. Por eso la Tabla 12 correlaciona figuras somáticas y semánticas, pues están así enunciadas en los videoclips.

**Tabla 12. Correlación somática y semántica en el perreo**

Somas	Semas				
Pélvicos – Ilíacos	Semas Nucleares	Clasemas			
	Figurativos	Abstractos	Tímicos		
		Aspectuales	Térmicos	Gustativos	Zoomórficos
 	Nalgas Pelvis Cadera Chapa Culo Ram pam pam Booty	Ritmo Movido Sacudir “Shake” No-autoridad Locos Menear	Caliente Fuego Quemar Llama	Rico Sazón	Perra (Bitch) Gata Loba

### 3.1 EL SABOR EN EL PERREO DEL REGUETÓN: SEMIÓTICA MULTIMODAL Y SINCRÉTICA

En la Tabla 12 se aprecia como las figuras semánticas adquieren un valor importante al aparecer en la escena práctica del baile como correlatos. Estas figuras son categorías lingüísticas que subsumen la figura semántica recurrente en todo el desembrague canónico del perreo en los videoclips de reguetón. Dicha categoría es la del *sabor*. La categoría lingüística “sabor” en la experiencia sensoriomotriz de la cadencia del perreo en el reguetón, constituye un importante logro sincrético de lo verbal y lo quinésico; establece relaciones de trabajo semiótico con el cual se

elabora la enunciación enunciada en el videoclip de reguetón. Las figuras sémicas se anclan en los videoclips sobre la epidermis que recubre toda la cintura pélvica; los cuerpos de las bailarinas que perrean (o bailan reguetón), sus prendas y atavíos femeninos, los maquillajes, las luces escénicas, los espacios (lugares o escenarios), el tiempo (cronológico y ambiental), los objetos escénicos, los colores, las atmosferas, coadyuvan a la semiosis narrativa y visual. Se puede decir que aquí, además que el movimiento produce imágenes que sintetizan varios elementos figurativos, permite establecer grados de iconicidad como los retoma Eco de la semiótica peirceana<sup>120</sup>.

La cuestión de la multimodalidad se sustenta en el análisis semiótico que se le da al cuerpo en los videoclips de reguetón; en lo que comprende a las sensaciones y construcciones semióticas del sabor (el gusto), el olor y el olfato, se tienen en cuenta entonces varios componentes que estructuran y comprenden el objeto soporte “videoclip”, que es el lugar desde donde se despliega el texto enunciativo del reguetón como género musical, y, desde luego, el perreo como instrumento visual, quinésico e instructivo con el cual se construyen los sentidos del movimiento de la mujer.

La explicación del esquema tensivo del sabor deja entrever que en el eje de la intensidad opera una fuerza muy potente, a la hora de entablar valoraciones sobre la femineidad de la bailarina. La mujer, la que perrea, tiene el poder de ser dulce y sabe ser dulce al momento de bailar. Esto constituye su interpretación, tema hartamente debatido en la práctica dancística<sup>121</sup>. Su dulzura, vista como un valor prototípico de gusto para el hombre, de acuerdo al desembrague enunciativo quinésico, viene a ser en el eje de la extensidad la belleza misma. Actúa la fuerza motora de la interpretación dancística sobre la forma que adquiere el cuerpo humano, en patemas faciales y quinésicos. Toda la gratificación que experimenta la bailarina es

---

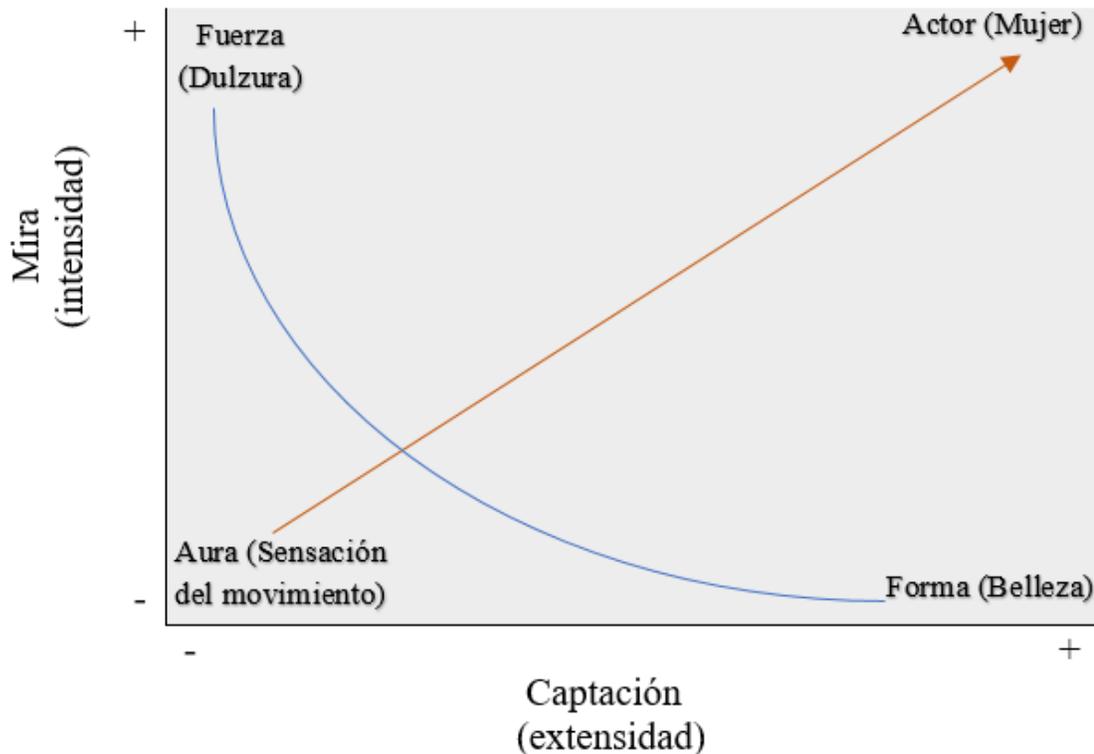
<sup>120</sup> ECO, Umberto. Kant y el ornitorrinco. Barcelona: Editorial Lumen, S.A., 1999, p. 128.

<sup>121</sup> DUNCAN, Isadora. El arte de la danza y otros escritos. Madrid: Ediciones AKAL, 2003, p. 36.

esa aura dancística con la cual siente el movimiento, lo vive y lo manifiesta en la escena del perreo.

El aura del cuerpo, repitiendo precisamente el título de uno de los libros de Alberto Dallal, proyecta la imagen de la mujer como sujeto capaz de tematizar e interpretar el rol de la perra. Esta expresión, que cobra una valoración positiva como régimen de creencia en las sociedades y las culturas de los países de América Latina y el Caribe, viene a diseñar y orientar la performance de la bailarina.

**Gráfico 10. Esquema tensivo del sabor**



Pero ¿qué es perrear en últimas? Básicamente, se está hablando de una forma de bailar. Un tipo de movimiento que es propio de la postmodernidad, que va a inaugurar toda una estética y una semiótica del movimiento corporal de desborde pasional y libidinal. Instaura un modo de *intensidad* y *extensidad* del cuerpo y del

mundo circundante, donde “el cuerpo va a ser ese espacio tensivo”<sup>122</sup>, cuyas operaciones semióticas constituirán y reconstituirán un ethos particular y repetible, capaz de configurar a escala general unos modos de llevar el cuerpo, usarlo y exhibirlo como objeto y bien de cambio. Así entonces, el perreo equivale a bailar reguetón. La palabra aún no aparece en el RAE; empero, buscando en internet se encuentra que esta práctica cultural consiste en “bailar pegando la chica su nalgas al chico, rozándose sensualmente y siguiendo el ritmo de la música”. Como se puede observar, el perreo es la práctica corporal de movimiento con la que se ejecuta el baile del reguetón; son indisociables; es decir, para bailar reguetón hay que perrear, pero hay que saber perrear, y a esto es a lo que la expresión popular sanciona como *tener sabor*, o como se dice también, tener flow, swing, *cadencia*. El tener sabor equivale al saber perrear. Ambos ámbitos comprenden una modalización que consiste en un saber hacer y un poder hacer, pero también en un querer hacer y un deber hacer, dentro de los parámetros semióticos de la cultura del reguetón en la actual sociedad.

La performance del perreo se valora entonces, a partir de cuatro metatérminos (Gráfico 11): 1) desde la contraposición de lo bueno y lo malo, y 2) desde la confrontación de lo agradable y lo desagradable. En términos de lo bueno, el hacer semioquinésico de la bailarina se valora desde el tener ritmo y sabrosura al perrear, y esto es algo agradable; mientras que en términos de lo malo, bailar de manera arrítmica y lucir insípida a la hora de menear la cadera, son alicientes para determinar la performance como algo desagradable. En algunos espacios, de hecho, como algo risible.

Lo que define al saber perrear es el acto mismo del perreo, y con ello es con lo que se embiste la bailarina que en la pista de baile enseña todo el arsenal de sus movimientos. Tanto las competencias cognitiva y potestativa, como las

---

<sup>122</sup> FONTANILLE, Jacques. *Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 15.

competencias volitiva y deóntica (según las aclaraciones metodológicas del profesor Eduardo Serrano Orejuela, en lo que respecta a los tipos de competencia semiótica), permiten ver el programa narrativo de quien perrea en el reguetón, esto es, “su capacidad de atribuir significación a expresiones significantes verbales y no verbales”, desde el movimiento corporal.

**Gráfico 11. Cuadrado semiótico 3**



De otra parte, la modalidad actancial de la bailarina en el perreo se retrotrae, como anteriormente se había mencionado, a la seducción, esa capacidad y recurso discursivo de conquista al varón. Una relación contractual en la que ella, como objeto de consumo, se presenta ante el hombre que determina si la adquiere o no. Como asevera Margarita Tortajada Quiróz, “la seducción que logra la bailarina es a partir, sí, de su belleza, pero también de sus logros físicos, emocionales e intelectuales; control y dominio de su cuerpo, creación artística, realización como ser creativo y productivo”<sup>123</sup>. Ella es capaz, es competente para mover a, en suma, hace hacer.

<sup>123</sup> TORTAJADA QUIRÓZ, Margarita. Danza y género. México: Colegio de Bachilleres del Estado de Sinaloa, Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional. 2001, p. 83.

Una de las figuras que resulta de capital importancia en el *desembrague enunciativo* de los videoclips de reguetón, es la mujer, la bailarina que aparece perreando o bailando reguetón. Todo su cuerpo constituye un epicentro semiótico, que la imagen visual del videoclip sabe utilizar y aprovechar para disponer dentro de *lo enunciado*. Es decir, el videoclip de reguetón, al darse como texto, también enuncia a partir de “una instancia de referencia”<sup>124</sup>, y uno de los elementos más importantes con los que logra lo enunciado es el cuerpo humano, que en este caso viene a ser, principalmente, el cuerpo de la bailarina, que presenta una *sintaxis sensoriomotriz* con los elementos del baile, el movimiento coordinado. De ahí que sus movimientos, todo su hacer quinésico, termine siendo un entramado de figuras, que como señala Fontanille, “pueden convertirse en íconos visuales eidéticos, íconos olfativos y gustativos”<sup>125</sup>; por ello la relación estrecha con la idea de sabor, como categoría estética, pero también cognitiva.

La bailarina que perrea consigue ser, dentro de otras cosas, un cuerpo comunicante y, por ende, un cuerpo signifiante: *un signo*, entendiendo a este como “una unidad mínima con significado”<sup>126</sup>. En su posición como actante de la comunicación, deviene cuerpo capaz de ser “acompañante, instrumento de la comunicación”<sup>127</sup>. Es con su cuerpo con el que se construye gran parte del discurso visual del videoclip de reguetón. Este último lo presenta como sustrato de operaciones semióticas, donde otras figuras como el color (de la piel), la textura y lozanía (de la piel), las formas y simetrías (del cuerpo-piel), además de las envolturas con las que se recubre (la piel misma, las prendas de vestir, los atavíos, los zapatos y las inscripciones artificiales como los tatuajes y las perforaciones), actúan y refuerzan la *protensividad*.

---

<sup>124</sup> FONTANILLE, Jacques. Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 43.

<sup>125</sup> *Ibíd.*, 42.

<sup>126</sup> *Ibíd.*, 13.

<sup>127</sup> *Ibíd.*, 167.

El análisis procuró concentrar la atención en estas figuras. Simplemente se estudiaron estos primeros acercamientos metodológicos, por el hecho mismo de que se trata de un análisis en el nivel inferior. De todas maneras, sí se reparó en las isotopías, tanto de los niveles de expresión como de los niveles de contenido, pues de eso se trata el análisis, de que cada capítulo o apartados del trabajo general de la investigación de la maestría, contribuyan a visualizar y abrir los campos de comprensión del problema semiótico central; se pueda comprender la inmanencia entre las estructuras fundamentales y las estructuras superficiales.

Ahora bien, en lo que concierne a la figura mujer, se pudieron captar un total de treinta y seis fotogramas, donde la figura central era su *figura femenina*, su cuerpo en movimiento: *perreando*. La canción “Zum Zum”, de Daddy Yankee dura cuatro minutos y diecisiete segundos, en casi todo su desembrague enunciativo, las variantes del quinomorfema que más aparecen son: *choque, infinito y círculo*. Cada uno de estos fotogramas fragmenta, no solamente los quinomorfemas principales de acción, sino también quinomorfemas con los cuales se conforman los más importantes fraseos coreográficos.

En este archivo la figura más recurrente es la femenina; dentro de ésta están enunciadas las tres más importantes variantes del quinomorfema del perreo. La figura femenina o la figura de la bailarina que perrea responde a un cuerpo prototípico de la actual *sociedad de consumo*; es decir, un cuerpo que ya ha estado sometido a la intervención quirúrgica y, por ello, “ha tomado la forma de un *look* nuevo y mejorado”<sup>128</sup>. Lleva sobre sí las inscripciones del moldeamiento a través de tecnologías corporales y acciones estéticas y quirúrgicas, con las cuales se consigue un cuerpo esbelto, con ciertas voluptuosidades, unas tonicidades en el cutis, unas texturas epidérmicas, unos volúmenes en la cabellera, además de

---

<sup>128</sup> BAUMAN, Zygmunt. Vida de consumo. México: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 138.

compartir con un conjunto de atavíos y arreglos en el vestir, que conjuntan a la mujer con un objeto valor: *la belleza*.

**Gráfico 12. Cuadrado semiótico 1**



*La belleza*, como objeto valor para la mujer, está ligada con la vida y el bienestar. En el anterior cuadrado semiótico se puede observar cómo el actante de control “mujer”, o las mujeres, las bailarinas que perrean, es importante estar en conjunción con ese objeto valor: *la belleza*. Esto representa salud, que a su vez le significa un estado de bienestar, con el cual puede actuar en el espacio de interacción de la escena práctica, la de conquista y seducción. Siendo bella, puede estar en la escena de la conquista; es objeto de atención por parte del varón y del resto de actores “mujeres” que aparecerán en el escenario de la rumba y la diversión, incluyendo la protagonista de la historia, una mujer que está en la escena, no como bailarina, sino como actante observador del espectáculo dancístico y seductor. El primer fotograma así lo confirma. Aparece una mujer que camina; camina cubierta con una chaqueta con capucha, que le cubre gran parte de la cabeza. Encubre su personalidad. Llama la atención.

En la Tabla 10 las bailarinas aparecen en conjunto. Son varias. Uno de los fotogramas, el número uno, de la canción “Zum zum”, enseña la figura silueta. El contorno del cuerpo de la mujer es joven y esbelto, proporcionado en las caderas, estrecho en la cintura abdominal. Hay una luz proveniente del fondo de la escena que le alumbra, creando una atmosfera de resplandor en medio de la oscuridad de un pasillo por donde transita rumbo al sitio de diversión (dentro de la discoteca). Ya en el “quinema 3”, están en escena tres mujeres, comprenden unas bailarinas que perrean. Sus movimientos apuntan a concentrar la atención en sus nalgas, las cuales levantan y mueven de manera copiosa. Son cuerpos delgados, no tan proporcionados como el de la protagonista (el actor principal); comprenden figuras actanciales que anuncian cómo se desarrollará el programa narrativo de la actante de conquista. Esto último se cumplimenta con el “quinema 4”, donde aparecen otras seis mujeres más. Bailan en grupo; realizan una coreografía en una figura espacial denominada como un garaje de automóviles, que más adelante se analizará. Por lo pronto, éstas perrean y permiten que con el “quinema 5” se complete la situación escénica. Aquí ya aparece la mujer que acaba de entrar a la discoteca y se encuentra con una serie de mujeres que le bailan provocativamente; unas arriba, sobre un entarimado, y otras cerca suyo, recostadas contra una baranda de metal o reja.

En este aspecto juega un papel capital la expresión de sus cuerpos a través de los movimientos. Son quinemas, que utilizando el *sistema de anotación* o *quinografías* de Birdwhistell, permiten comprender el foco de atención quinomorfélicas, y con esto, se puede tener una síntesis quinésica mediante grafos del programa narrativo de la actante bailarina, y con ello, observar cómo la repetición constante denota un marcador de recurrencia con el mismo movimiento. Desde luego es importante ilustrar estos marcadores, que gracias a los aportes teóricos de Birdwhistell, han permitido trazar una tentativa del modelo semiótico a aplicar en la investigación.

De esta forma, con estos *quinografos* se puede establecer un modelo de representación canónica para notar el movimiento del perreo, a lo que equivale en una escala general de apreciación. Este se logra gracias al modelo de la semiótica, es decir, a partir de la misma representación canónica del acto de la bailarina que perrea. Su programa narrativo se puede apreciar entonces desde dos focos: *el semiótico actancial* y *el semiótico quinésico*. Tanto el uno como el otro se corresponden; están en mutua asociación. Es lo que equivale a decir Birdwhistell cuando menciona que “los movimientos se apoyan y se correlacionan con la intención de la expresión lingüística”<sup>129</sup>. También Fontanille llegó a estas conclusiones cuando menciona que en lo enunciado subyacen “heterogeneidades enunciativas”<sup>130</sup>. Dichas heterogeneidades no solamente se reducen a la interacción *expresión quinésica – expresión lingüística*; implican también sonidos, música, elementos plásticos que aparecen en el texto enunciado, etc. Es por ello que la asociación entre movimiento, expresión verbal y expresión musical, constituyen un conjunto de elementos semióticos que “hacen significar a los cuerpos y no solamente como centros de referencia deíctica sino también como un todo con sus propiedades corporales: forma de la envoltura, densidad de la estructura material, tipos de movimientos, etc...”<sup>131</sup>.

Tanto el programa narrativo de base como el programa narrativo de uso de la que perrea consiste en: de una parte, conseguir la atención y la correspondencia sexual del hombre en torno al cual baila; mientras que, de otra parte, se vale del medio del baile del perreo (cuya connotación estriba en lo sensual y provocativo, previo al acto sexual y erótico), para conseguir ese fin trazado. Así entonces, el esquema de arriba se traduce en un *hacer hacer*. Consiste en la performance de un sujeto de hacer (S<sub>1</sub>), la bailarina, que para llegar a ser un sujeto de estado (S<sub>2</sub>) bailarina conjunta

---

<sup>129</sup> BIRDWHISTELL, Ray L. El lenguaje de la expresión corporal. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1970, p. 26.

<sup>130</sup> FONTANILLE, Jacques. Prácticas semióticas. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial, 2016, p. 48.

<sup>131</sup> *Ibíd.*, p. 54.

con el objeto valor ( $O_v$ ) atención y correspondencia sexual masculina, lo logra a través de la puesta en marcha de una serie de competencias quinésicas.

En el primer esquema ella está disjunta del objeto valor, mientras que en el segundo esquema, ella ya está conjunta con el objeto valor. En esto estriba el programa narrativo de la bailarina de reguetón. Su hacer transformacional permite que se disponga como un sujeto capaz, competente para un hacer. En ello radica su competencia modal; la que perrea parte de un querer-hacer, esto es, desea perrear porque sabe que con ello, con esa estrategia de seducción, consigue la atención del varón. Pero además, como actante del videoclip, ya no como personaje de la historia contada en este producto para el entretenimiento, sino como bailarina que busca ganarse la vida con un trabajo, el de la danza y el baile, tiene un deber-hacer (su actividad laboral). Esto es lo que comprende su motivación. Ya con esto, la bailarina acude a sus aptitudes histriónicas y corporales para el baile del perreo y se pone en marcha. Con su poder-hacer y su saber-hacer, esto es, el baile del perreo, consigue la misma competencia semántica, su hacer o performance, y con este, carga a sus movimientos de toda una conjunción de valores que estriban en lo grácil y seductor, con lo cual se arma para la provocación. Pero la provocación no es un programa narrativo reciente; constituye más bien, un recurso de la manipulación propio de la postmodernidad. De ahí, que “la belleza de la provocación devenga de los distintos movimientos de vanguardia y del experimentalismo artístico”<sup>132</sup>, que se inauguran en la modernidad tardía.

De otra parte, en lo que respecta al algoritmo o esquema para representar la acción quinomórfica de la bailarina desde el esquematismo propuesto por la antropología de Birdwhistell, se tiene lo siguiente:

---

<sup>132</sup> ECO, Umberto. Historia de la belleza. Barcelona: Editorial DeBolsillo, 2010, p. 415.

**Gráfico 13. Esquema semioquinésico desde grafos de la quinésica**

$$\wedge \curvearrowright \rightarrow \leftarrow = \uparrow (x\uparrow + \uparrow x) / \uparrow = \begin{array}{c} \text{L} \\ \wedge \\ \text{+} \end{array}$$

Tener en cuenta este tipo de esquemas permite también acercar la antropología gestual a la semiótica de las prácticas culturales y la multimodalidad. Básicamente, el último símbolo equivale a *perreo*. Es el resultado de todo el programa narrativo del sujeto de hacer. Constituye el conjunto de actos de *las bailarinas* en su modalidad como actante de la enunciación. Dentro del recorrido narrativo del videoclip de reguetón “Zum Zum” comprende los tres tipos de pruebas. El rol narrativo de las bailarinas que están en ese garaje destinado como discoteca, enseña las tres pruebas. Desde el comienzo de la historia del videoclip aparecen bailándole a la visitante, esta es su prueba calificante, pues se valen de cuanta posibilidad quinésica tienen para seducir con sus movimientos a la visitante. Cabe señalar, que cuando ésta ingresa por fin a la discoteca, antes se cruza con dos mujeres que vienen saliendo por el mismo pasillo; en el cruce ella pasa por entre las dos, y éstas, al chocarla, le tumban la capucha de la chaqueta, dejándola descubierta. Ya en la pista de baile las bailarinas hacen su desembrague enunciativo a través del perreo, tanto en conjunto como de manera individual. La imagen actúa como una especie de vista del actor “mujer visitante”, pues ellas bailan para ella, pero principalmente para los hombres que aparecen cantando. En lo que respecta a la prueba decisiva, el actante de control tiene como propósito “perrear para”, y es con la prueba glorificante, cuando ya actúan (perreando) en la pista de baile, cuando cumplen con su cometido.

El esquema quinomórfico propuesto explicita de manera breve cómo funciona tal programa narrativo quinésico. En su hacer dancístico, las bailarinas parten desde una posición básica para este baile: de pie, con las piernas abiertas y ligeramente flexionadas. Esto lo representan los dos primeros quinogramas. Luego, el tercer grafo describe la inclinación hacia el suelo que la ejecutante realiza. En lugar de ejercer fuerza cinética hacia arriba, como sucede en muchos bailes y danzas, la fuerza se

ejerce es hacia el polo tierra; con ello describe una figura triangular (que en el análisis más general y complejo de la investigación de la maestría se realizará). Los movimientos que ejecuta con la zona pélvica se dirigen hacia adelante y hacia atrás; así lo confirman los dos siguientes grafos, las flechas en sentido derecho e izquierdo, respectivamente. Esto indica que la mujer mueve la pelvis en una constante rítmica hacia adelante y hacia atrás; es lo que *Curt Sachs* ya había previsto en las “danzas convulsivas atenuadas”<sup>133</sup>, las cuales describe como “movimientos concentrados particularmente en la musculatura abdominal... ejecutados de manera salvaje con mociones de carácter erótico, exhibiendo la región pélvica”<sup>134</sup>.

Como se puede apreciar, son movimientos que han estado ya presentes en suelo americano, gracias a la diáspora africana, pues, volviendo a *Sachs*, estas danzas se reconocen por “esa especie temblor y moción ondulatoria del tronco; movimientos del pecho y de los músculos de la espalda, del recto abdominal y la pelvis, tan comunes en las tribus del norte de África”<sup>135</sup>.

La “ecuación” de estos movimientos da como resultado una curvatura constante del tronco en la pelvis, representada con el grafo seis, que parece una te mayúscula con una equis en la base inferior. Todo esto se suma con las acciones giratorias hacia la derecha y hacia la izquierda, que a su vez se elevan a la ene potencia sobre un *continuum* de movimiento pélvico. Esto es lo que comprende el perreo, una constante de movimientos realizados con la zona pélvica en todas las direcciones, donde la bailarina lanza afuera toda su energía libidinal desde la pelvis, enseña todo su arsenal de movimientos de provocación y conquista; es por ello que en ese espacio de interacción donde se da y se reciben estímulos, los actantes de la enunciación intercambian posiciones de manipulación. Esa es la relación *actor-*

---

<sup>133</sup> CURT, Sachs. Historia universal de la danza. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1944, p. 204.

<sup>134</sup> *Ibíd.*, p. 34.

<sup>135</sup> *Ibíd.*, p. 36.

*medio* que Edward T. Hall llama “relación entre el hombre y la dimensión cultural, que permiten un moldeamiento mutuo”<sup>136</sup>.

La bailarina que perrea consigue construir un espacio de interacción semiótico, con el cual estructura un *ethos social*, propio del mundo que le rodea: la cultura del reguetón, y sobre todo, la cultura del perreo. Un estilo de baile que denota provocación, sensualidad y antesala del acto sexual. Todos los videoclips apuntan a eso. En eso consiste el programa narrativo, articulado eso sí, tanto de las actantes bailarinas como del videoclip. Todo su cuerpo se dispone como un espacio, resorte de significaciones y configuraciones; de ahí que su cuerpo sea objeto de dos representaciones diferentes y recurrentes: una según el movimiento, otra según la envoltura las fuerzas y la forma”<sup>137</sup>. Tanto el movimiento como las envolturas permiten que la bailarina torne una forma de darse en la realidad de la pista de baile. Su poder enunciativo radica en la capacidad de hacerse carne de provocación; carne móvil, común tanto a la gesticulación comunicativa como a la energía libidinal, tanto al flujo perceptivo como a la *sensoriomotricidad* que le hace eco.

Un esquema que represente el programa narrativo de ésta, está ajustado tanto a los juegos y dinámicas del texto enunciado, a través de las letras de las canciones, los sonidos musicales, las tonicidades de los colores en la imagen proyectada, las figuras (vestuario, indumentaria, etc.) y los esquemas quinésicos con los cuales se ejecuta el baile, entendiendo a este como espacio ritual en el que interactúan las fuerzas motrices y la energía libidinal. Por ello es que resulta tan atrayente arriesgarse por proponer un modelo semiótico que empiece a tocar los temas de baile, la danza y la interacción multimodal, que sucede en producciones del entretenimiento como el reguetón en la sociedad de consumo. El esquema

---

<sup>136</sup> HALL, Edward T. La dimensión oculta. México: Siglo XXI Editores, 2003, p. 10.

<sup>137</sup> FONTANILLE, Jacques. Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p.170.

propuesta termina sintetizando cómo actúa el cuerpo y el movimiento humano en la configuración de espacios de significación, tanto en la imagen proyectada, a través de la cámara, como de la imagen que queda de quien aparece bailando allí.

### 3.2 SEMIOQUÍNESIS DEL PERREO: EL TEMA DE LA *INFINITA SENSUALIDAD*

El perreo es un tipo de baile ya norma para la realización de videoclips de reguetón. Este tipo de baile se ha institucionalizado como una forma recurrente de *movimiento pélvico*, con el cual, las bailarinas que aparecen en estas escenas prácticas, sientan un sello identitario y abren el camino de un recorrido narrativo en el orden de *lo sensual*. Básicamente, el perreo es un movimiento pélvico coordinado (o quinomorfema) que abre a la mente de la *mirada expectante* a “experiencias imaginarias” y/o regímenes de creencia, que en el caso de los hombres, por ejemplo, les “suelta” la rienda para imaginarse escenas sexuales y de divertimento *infinito*. Precisamente, *Umberto Eco* indica que la imaginación “es capacidad de representación de un objeto, incluso sin su presencia en la intuición”<sup>138</sup>. En el caso de la manipulación acaecida por el quinomorfema del infinito, dicha imaginación toma de la experiencia libidinal, escenas de la *enciclopedia* sensual y sexual del sujeto para cumplimentar la interpretación. Y hay que recordar que toda enciclopedia, de cualquier orden epistémico, tímico y pasional, posibilita también que se actualice lo enunciado por parte de los diferentes actantes de la enunciación. El quinomorfema infinito, o como se le suele reconocer en la jerga popular, *el movimiento en ocho con la cintura pélvica* es la variante más recurrente del quinomorfema del perreo. Es importante indicar que con el movimiento infinito en el perreo del reguetón se garantiza una abducción interpretativa para *re-crear* imágenes sensuales en torno al movimiento, el baile y el sexo con la mujer. El movimiento es un simulacro de interpretación abductiva porque tanto en escena como en la sintaxis enunciativa del movimiento, no tiene fin; es decir, no es un

---

<sup>138</sup> ECO, Umberto. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A., 1999, p. 96.

movimiento, como el resto de los que se realiza con el cuerpo, que tenga un inicio y un final, un margen derecho e izquierdo; todo lo contrario, es una circulación pulsional y energética de quino en repetición que no tiene corte articular.

Hacer “ochos” con la pelvis durante el baile no es solamente una práctica cinética y estética de estilos de baile como el perreo en el reguetón. En la salsa, en la champeta, en el merengue, en la bachata, en el calipso, en la lambada, en fin, en varios ritmos musicales y bailes de América Latina y el Caribe, se mueve la pelvis en diferentes planos sagitales, construyendo una “metonimia” de la experiencia sexual. Este movimiento en la escena práctica del baile “equivale” a una modalidad *virtualizante* de la escena sexual, aunque en su modalidad *realizante* sea nada más que una *metaforización erótica*. De hecho, perrear equivale a sacudir los glúteos de adelante hacia atrás, hacia los lados, haciendo círculos con la pelvis, en fin, mover toda la estructura pélvica y de la cadera en diferentes direcciones dentro del plano sagital, de acuerdo al beat musical que se esté bailando. Además de esto, el perrear ya se instaura como un proceso semioquinésico cuyas estructuras actanciales permitirán múltiples formas de manipulación (Tabla 13). Pero lo que interesa aquí no es simplemente explicar y detallar cómo es que se hace este movimiento; más bien se busca responder a un planteamiento que se cuestiona por el ¿cómo es que se establecen códigos de referencia e *ilusiones referenciales* de lo sensual en un estilo que ya se avizora como género de baile, al que en la actualidad se ha dado en llamar perreo? Para responder a esto es que se ha pensado esta investigación. Como *semiótica connotativa* que es, ésta, al igual que también algunas semióticas del cuerpo en la esfera del baile y la danza (el texto escénico más precisamente), pretenden comprender los mecanismos isotópicos con los cuales se construyen significados como el de la sensualidad y el erotismo, insertos dentro de las estructuras fundamentales. En este sentido, el análisis no solamente tuvo presentes las estructuras figurativas y semionarrativas; con suficientes razones, resultó muy interesante reparar en el entramado axiológico y pasional, desde donde opera el engranaje quinésico. Un engranaje que reposa en *semiosferas* históricas, sociales,

ideológicas, económicas y culturales. A propósito de la noción de semiosfera, los análisis de *Iuri Lotman* se antojan muy ilustrativos con respecto a que las semiosferas constituyen “esos espacios semióticos que posibilitan toda semiosis”<sup>139</sup>. Quizás por estas razones es que tiene a ser pertinente este tipo de semióticas como una propuesta interpretativa fundamentada en la posibilidad de sentido de aquello que hasta ahora empieza por llamar la atención de los estudiosos del movimiento y la estética de los productos culturales y artísticos de la contemporaneidad. Prácticamente, como espacios semióticos que captan la atención para realizar una *semiosis hermética* (siguiendo algunos elementos teóricos de la semiótica de Umberto Eco), una interpretación de los sentidos construidos y dados al movimiento como desembrague enunciativo, equivale a decir que se está abriendo camino por una *semiótica abductiva* cuya representación e interpretación supone una aventura sobre los significados hasta ahora analizados e instaurados positivamente. De ahí, que el mismo Eco asevere que toda semiótica de este orden “ponga en tela de juicio la linealidad de las cadenas históricas dadas al sentido”<sup>140</sup>. Sobre ello hay que indicar que toda semiótica del cuerpo y, en este aspecto, del baile, debe abrir caminos y reparar en las brechas del conocimiento semiótico del cuerpo, el movimiento, el arte, la danza y el baile.

La importancia del *movimiento en ochos* o como se ha dado en conceptualizar aquí, el movimiento en infinito ( $\infty$ ), estriba en la puesta en prueba del análisis semioquinésico. Cabe señalar, que este análisis se hizo en tres de los treinta y tres videoclips que comprendieron el corpus general. Estas muestras fueron: 1) *Zum zum*, de los cantantes de reguetón Daddy Yankee, Arcangel, Rkm & Ken-Y; 2) *Sin pijama*, de las reguetoneras Becky G y Natti Natasha; *Pa'Mala yo*, de Natti Natasha. El análisis con el análisis semioquinésico permitió develar, no solamente dos Programas Narrativos (el uno de Base y el otro de Uso); por un lado, Programa

---

<sup>139</sup> LOTMAN, Iuri. *Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, p. 24.

<sup>140</sup> ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Bogotá: Random House Mondadori, 2013, p. 126.

Narrativo de Incitación y por el otro lado, Programa Narrativo de Morbosidad, respectivamente, sino también tres Esquemas Tensivos que dan cuenta, a propósito, de la tensividad y de gran parte del entramado pasional, en el que se actualiza el perreo como semiosis quinésica. Junto con esto, se pudieron establecer *tres pruebas* semionarrativas que operan en las tres muestras de estos videoclips; constituyen tres pruebas que transversalizan y definen una serie de isotopías, que además, ofrecen los *marcajes corporales* donde ocurre la semiosis quinésica.

Igualmente, con las estructuras actanciales que se esclarecieron, se pudo colocar en práctica analítica gran parte de los aportes de la semiótica del cuerpo, semiótica tensiva y la semiótica de las pasiones que ofrece el modelo de Fontanille, con las cuales se fundamentó la propuesta del modelo de análisis. Principalmente, por la apuesta de irse por un *recorrido generativo* de la significación cuyo eje y soporte sea “lo fenoménico y lo encarnado”<sup>141</sup>, pues ocurre que múltiples figuras yacen inscritas en una figura como la del cuerpo, cuyo simulacro semionarrativo queda enunciado, o mejor aún, como “enunciación enunciada”<sup>142</sup> en la escena práctica del videoclip. Es de indicar, que la sensualidad como una pasión y un valor encarnado, actúa sobre la sintaxis corporal de tal manera, que modaliza al sujeto. Dicho sujeto, en términos tensivos es pura “*protensividad*”<sup>143</sup>. Por otro lado, en lo que respecta a la *tensividad de la emoción*, que aparece no solamente en la intensidad sino también en la extensidad de los distintos recorridos narrativos de este objeto semiótico, ésta es “portadora de significación”<sup>144</sup>, y por esta razón construye escenarios semióticos donde el lenguaje corporal como expresión de la emoción y la pasión, estructura dos complejos: el *modal* y el *fórico*.

---

<sup>141</sup> FONTANILLE, Jacques. Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 27.

<sup>142</sup> COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación. Madrid: Editorial Gredos, 1997, p. 356.

<sup>143</sup> GREIMAS, Algirdas Julien y FONTANILLE, Jacques. Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimos. México: Siglo XXI Editores, 2002, p. 25.

<sup>144</sup> FONTANILLE, Jacques y ZILBERBERG, Claude. Tensión y significación. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2004, p. 267.

**Tabla 1. Tres pruebas en el esquema semionarrativo del meneo en el perreo o en el quinomorfema “infinito”**

Tipo de prueba	Modalidad	Enunciado
<b>Prueba Calificante</b>	Virtual	La bailarina ha aprendido a bailar de tal manera (sensual)
<b>Prueba Decisiva</b>	Actual	La bailarina perrea con el quinomorfema “infinito”
<b>Prueba Glorificante</b>	Realizada	La bailarina consigue la <i>atención</i> y el deseo de la “mirada expectante”

Este tipo de objetos semióticos entrañan una situación semiótica, entendida ésta como “una configuración heterogénea que reúne todos los elementos necesarios para la producción de la interpretación de una interacción comunicativa”<sup>145</sup>. Tales estudios permiten explicar y comprender el modo de construcción semiótica de un tipo de baile o una práctica cultural como la de la música urbana y popular. Todas ellas inscritas en una suerte de “tienda” del marketing de la moda, el consumismo y la cultura del entretenimiento de masas, los modos de coerción y manipulación social en un mundo cambiante hacia una nueva concepción de vida y sociedad, donde el baile y la música se instauran como estrategias discursivas de manipulación. Por ello es que trazar un tipo de semiótica sobre estas operaciones *bulésticas* y *deónticas*, implica un husmeo a las estructuras fundamentales desde las cuales las sociedades siguen construyendo el sentido. *Greimas* dice que una semiótica así podría “esclarecer ciertos aspectos de la tipología de las culturas, ... la descripción de las ‘actitudes’ del individuo con respecto a la sociedad”<sup>146</sup>. Como ya se ha mencionado, este análisis no pretende solamente reparar en la figuratividad o en las meras estrategias y escenas prácticas en las cuales opera el perreo del reguetón, más bien acude a un llamado por comprender esas redes

<sup>145</sup> FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 7.

<sup>146</sup> GREIMAS, Algirdas Julien. *Del sentido II: ensayos semióticos*. Madrid: Editorial Gredos, 1983, p. 103.

pasionales y axiológicas que comprenden la sociedad actual de consumo que se inscriben en los productos del entretenimiento y la cultura popular y/o de masas.

Sin lugar a dudas, el baile siempre ha sido una expresión social, política y económica con la que se han tranzado alianzas estratégicas, con el fin de mantener y/o renunciar a entramados axiológicos, con los cuales proyectar el ethos y el pathos cultural. Un baile como el del perreo mantiene, además, unas estructuras sintagmáticas corporales que zonifican el cuerpo y desde esas zonas “estratégicas” es desde donde se hacen las inscripciones y tematizaciones semionarrativas. Es decir, hay lugares del cuerpo que sirven para enunciar de acuerdo a patrones de creencias, o como señala Fontanille, *regímenes de creencia*. Así mismo, estas creencias, cargadas fuertemente de ideologías, catalizan visiones de mundo que, a su vez, actualizan procedimientos formativos con los cuales el cuerpo y las identidades que le transfiguran definen narrativas *genéricas*. Son precisamente esas narrativas las que una y otra vez se repiten en los videoclips de reguetón analizados. Las tres que comprenden el corpus analítico de este artículo así lo confirman; en cada una de ellas, respetando las variantes temáticas o las historias enunciadas, se mantiene un *tropos*; tanto figurativo (el caso de las siluetas corporales esbeltas y voluptuosas de las mujeres), como semionarrativo (la seducción *sexual* y el erotismo *libidinal*), tanto el uno como el otro *dirigen* la mirada expectante y la voluntad hacia una vida de sexo y diversión a través del baile y la música; en esto es que consiste ese tipo de manipulación.

Es importante aclarar, que las nociones, tanto de seducción como de erotismo, deben ser aclaradas. La definición de seducción, de la cual parten Greimas, Fontanille y Courtés, difiere sustancialmente de lo que se comprende por seducción en lengua hispana, y más puntualmente, en América Latina y El Caribe. Esto obedece no solamente, a cuestiones *idiolectales* y *sociolectales*, sino más bien, a

“contextos de situación”<sup>147</sup>. Empero, no se debe descartar que la seducción sí comprende un tipo de manipulación en el campo de la competencia modal, pues estriba en la dimensión cognoscitiva, donde también subyace “la provocación”<sup>148</sup>. De otra parte, la idea de erotismo es significativamente ajena a lo que desde la antigüedad se comprende por ese tipo de amor o pasión sensual, según lo determina la Real Academia Española. El erotismo, liado a la obra de arte en su capacidad de restauración del ideal de lo bello, transforma a la obra de arte en una presencia lo suficientemente capaz como para semiotizar el mundo allí consignado. Sus anclajes semionarrativos permiten identificar huellas de sentido en cada una de las figuras presentadas. Lo erótico en la obra de arte, asevera *Theodor Adorno*, “produce agrado sensible”<sup>149</sup>, erotiza causando heridas que ya después son hermosos recuerdos de momentos álgidos, tratados en la obra de arte y, que por su valía, “se arranca por entero del ámbito del mito y de la maldición de la naturaleza, que sigue viviendo en su propio dominio subjetivo”<sup>150</sup>.

### 3.3 EL INFINITO ( $\infty$ ): SU ESTRUCTURA QUINOMÓRFICA

El movimiento que se hace con la pelvis en el perreo del reguetón se conoce como “ochos”. Se hacen ochos con la pelvis, realizando círculos de un lado para el otro. A esto, los *regímenes de creencia* lo llaman *meneo*, pequeños círculos concéntricos de manera constante en ambos lados de la cadera; es decir, la cintura pélvica realiza círculos de acuerdo al beat de la música, llevando a la pelvis a un máximo de movimiento que solo se detiene una vez ha terminado la actualización del baile. Evidentemente, la jerga popular, prototípica de los regímenes de creencia que se configuran desde múltiples zonas de influencia o como señala Fontanille “desde diversos universos de sentido contruidos a partir de experiencias sensibles y

---

<sup>147</sup> HALLIDAY, M. A. K. El lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y del significado. México: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 42.

<sup>148</sup> COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación. Madrid: Editorial Gredos, 1997, p. 161.

<sup>149</sup> ADORNO, Theodor W. (1983). Teoría estética. España: Ediciones Orbis, S.A., p. 27.

<sup>150</sup> *Ibíd.*, p. 93.

cognitivas”<sup>151</sup>, utiliza la idea del ocho, sin tener en cuenta el plano desde el cual se da la *enunciación enunciada* de ese mismo movimiento. Lo que hace el cuerpo con ese tipo de movimiento no es precisamente hacer ochos, pues los ochos se inscriben dentro de la figura espacial en un plano vertical, mientras que el desembrague enunciativo del movimiento pélvico, cuando ocurre el meneo, se actualiza en el plano horizontal. Por esta razón es que cabe más bien hablar de una estructura quinomórfica en *infinito*, si se quiere representar este tipo de quinomorfemas desde lo simbólico como mimesis quinésica. El infinito es una *figura quinomórfica* enunciada en el plano horizontal; la cintura pélvica traza la figura de ese símbolo, pero no solamente como estructura semionarrativa, sino también como posibilidad interpretativa, que gracias a la experiencia visual del acto expectante, modaliza en la esfera transformacional al sujeto de hacer en una constante cinética que lo dignifica en su ser. Dicha figura se representa con el símbolo ( $\infty$ ), y demanda todo un esquema explicativo para su desembrague enunciativo al ser posibilidad de abducción.

**Tabla 13. Estructuras actanciales**

Actante Fuente	Actante Blanco	Actante Control
$\infty$ Quinomorfema Infinito	Mirada expectante del cantante	Zona pélvica femenina

Al ubicarse esta semiótica tanto en el *Plano de la Expresión* como en el *Plano del Contenido*, se obliga al análisis a tener muy presentes las distintas isotopías que suelen aparecer a lo largo y ancho de los recorridos generativo e interpretativo del análisis. Tales isotopías subyacen en todos los tres videoclips de este corpus analítico. Una de las herramientas del modelo propuesta establece tres esquemas que facilitan la comprensión de la construcción semioquinésica del movimiento del “infinito” en el perreo; de manera que define un hito en cómo esta suerte de

<sup>151</sup> FONTANILLE, Jacques. Medios, regímenes de creencia y formas de vida. France: Université de Limoges, Institute Unversitaire de France, 2013, p. 74.

desembragues enunciativos “ubicados” pueden llegar a establecer una sintaxis quinomórfica que termina expresando goce y fuerza vital constante. Dicha sintaxis es una sumatoria de energía contenida, que paulatinamente, a medida que la música hace su desembrague enunciativo, va desembragando también.

Por ahora es importante tener presente que el quinomorfema infinito es una isotopía quinésica. Su establecimiento semiótico garantiza estructuras canónicas en el discurso. Define correlaciones de sentido que se conjugan de diversas maneras en los diferentes textos enunciados en los videoclips de reguetón. Pero así como insta discursos recurrentes, así mismo se acomoda a las estrategias prototípicas del *videoclip*. Este actúa desde sus propios parangones y horizontes semionarrativos; es decir, todo lo que ocurre al interior de su semiosis ocurre de acuerdo al *género* multimodal al que debe su “naturaleza”, como asevera Alberto Mario Perona, “el videoclip es un video musical,... es un cortometraje usado principalmente para la difusión de una representación visual de una canción”<sup>152</sup>. De otra parte, situando al videoclip como ese espacio práctico en el que se construye a partir del “montaje”, este posibilita que las isotopías se mantengan una y otra vez, garantizando con ello, el refuerzo de la identidad y la naturaleza de su género mediático. Por ello es que el quinomorfema infinito, más que ser una figura recurrente, se insta como una estrategia de vida, en el sentido de que favorece elementos sustanciales de identificación, acompaña los enunciados verbales y los fortalece. Así entonces, tanto *enunciados verbales* como quinomorfemas como el infinito, que terminan siendo enunciados *mimogestuales*<sup>153</sup>, se correlacionan y actualizan en escenas prácticas con las que, a su vez, se posibilitan estrategias discursivas. No en vano todo videoclip de reguetón está asociado con la aparición de mujeres semidesnudas, voluptuosas, competentes para el perreo, que figuran como “propiedad” masculina.

---

<sup>152</sup> PERONA, Alberto Mario. Ensayos sobre video, documental y cine. Argentina: Editorial Brujas, 2010, p. 16.

<sup>153</sup> FONTANILLE, Jacques. Medios, regímenes de creencia y formas de vida. France: Université de Limoges, Institute Unversitaire de France, 2013, p. 70.

Pero ¿por qué este quinomorfema resulta tan importante en la escena práctica? La respuesta subyace en la abducción a la que la “rección” del movimiento lleva. El infinito posibilita una semiosis infinita y, por supuesto, una infinita interpretación del movimiento. Es decir, “pone a volar” a la mente de la mirada expectante, crea zonas de interacción semiótica desde la modalidad virtualizante, que al constituirse, instauran regímenes de creencia en torno a la imagen de la mujer como objeto sexual y de deseo constantes.

Ahora bien, para que se pueda dar este esquema semioquinésico son necesarios tres aspectos: a) el esquema representacional de la *dis-posición* para el movimiento: “el triángulo” como figura geométrica que sintetiza la postura desde donde se actualiza dicho quinomorfema; b) el esquema representacional geoespacial de la figura del infinito ( $\infty$ ); y c) el esquema semiótico narrativo, heredero de las propuestas tradicionales de la escuela de París.

### **3.4 EL TRIÁNGULO COMO ESQUEMA REPRESENTACIONAL DE LA SEMIOSIS POSTURAL DEL MOVIMIENTO DEL PERREO EN “INFINITO”**

Para que haya enunciación enunciada en el esquema semioquinésico del perreo en el reguetón debe darse, desde una sintaxis originaria, una estructura postural lo suficientemente sólida como para soportar el peso del cuerpo en su desembrague enunciativo. Fundamentalmente, la bailarina que perrea, la que hace la figura del infinito con la zona pélvica, establece un campo de verticalidad cuyos ejes terminan por transformarse en estructuras actanciales (Tabla 13), al igual que ocurre con las operaciones de la física tradicional. Es decir, todo el movimiento que se desarrolla en el perreo, y más puntualmente, en la actualización del infinito como quinomorfema principal, descansa en la figura visual del triángulo, y esto trae implicaciones no solamente de orden semiótico, sino también histórico, fenomenológico y místico religioso.

Una de las herramientas del modelo grafica las zonas de enunciación enunciada en el cuerpo como figuras recurrentes. En este caso, dicha figura es el “infinito”. De acuerdo a esto, y gracias a la abstracción que se hizo con uno de los esquemas del modelo, se pudo establecer que en las tres muestras se repite la misma sintaxis figurativa y semionarrativa. Por esta razón resultó tan importante graficar y extrapolar a escala dimensional los resultados del análisis. En el Gráfico 3 se puede visualizar la anterior afirmación.

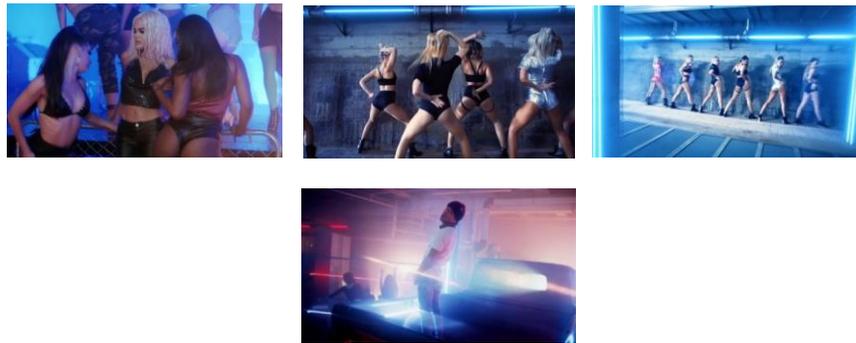
Es en la cintura pélvica, cuya figura ternaria del pubis concentra el mayor flujo de goce y energía vital, donde se da el desembrague enunciativo del quinomorfema infinito. La figuratividad que se aloja en la figura del cuerpo, dentro de la escena práctica del perreo, que, a su vez está inscrita en el videoclip de reguetón, deja entrever que aunque el cuerpo sea una figura al interior del videoclip, como lugar de inscripción del perreo, termina siendo también objeto soporte. Es decir, hay una suerte de isotopías entre las mismas estructuras que se retoman del modelo de Fontanille. Mientras algo constituye una suerte de estructuras figurativas, luego o antes, puede llegar a ser objetos medios o escenas prácticas.

De otra parte, la figura del triángulo ha sido desde siempre una figura recurrente desde el plano de la expresión en el campo de las matemáticas. Especialmente, en el ámbito de la geometría, el triángulo obedece a una estructura semionarrativa que jerarquiza y otorga sentidos de dominio y atención. Particularmente, esto último encuentra relación con las modalidades aléticas. Atribuye sentido al poder, el *poder-hacer* de los actantes de la enunciación. Es por esto que el triángulo como representación del poder-hacer, se subsume en las *mezclas ternarias*, las cuales facilitan la solidificación de las figuras abstractas del conocimiento geométrico, que también el cuerpo humano, como figura, logra adoptar en prácticas culturales como el baile y/o la danza y la arquitectura. En la posición triangular que se hace para perrear, la bailarina consigue actualizar el quinomorfema infinito, pues da seguridad y estabilidad, además que permite una mayor flexibilidad en el movimiento, el cual

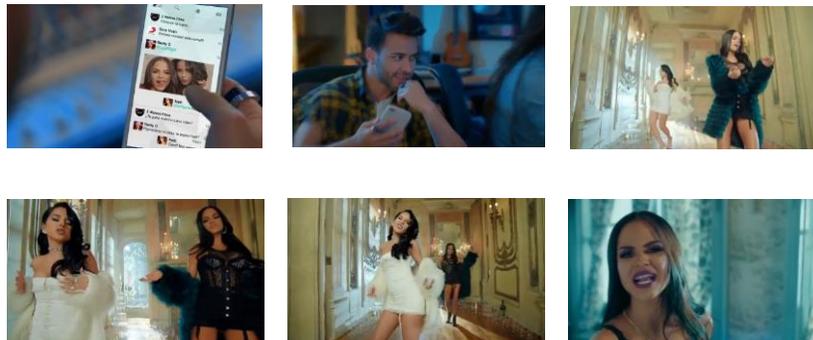
hace que la pelvis se traslade en una constante dinámica de un lado para otro. La posición triangular es una estructura recurrente que a través del análisis figurativo y semionarrativo ayuda a esclarecer las isotopías que transversalizan a todas las tres muestras que se tuvieron en cuenta en esta parte del análisis.

#### Gráfico 14. Aplicación del esquema semioquinésico triangular

Muestra 1 (Videoclip de reguetón “Zum zum”, de Daddy Yankee, Arcangel, Rkm & Ken-Y)



Muestra 2 (Videoclip de reguetón “Sin pijama”, de Becky G & Natti Natasha)



Muestra 3 (Videoclip de reguetón “Pa’ Mala yo”, de Natti Natasha)



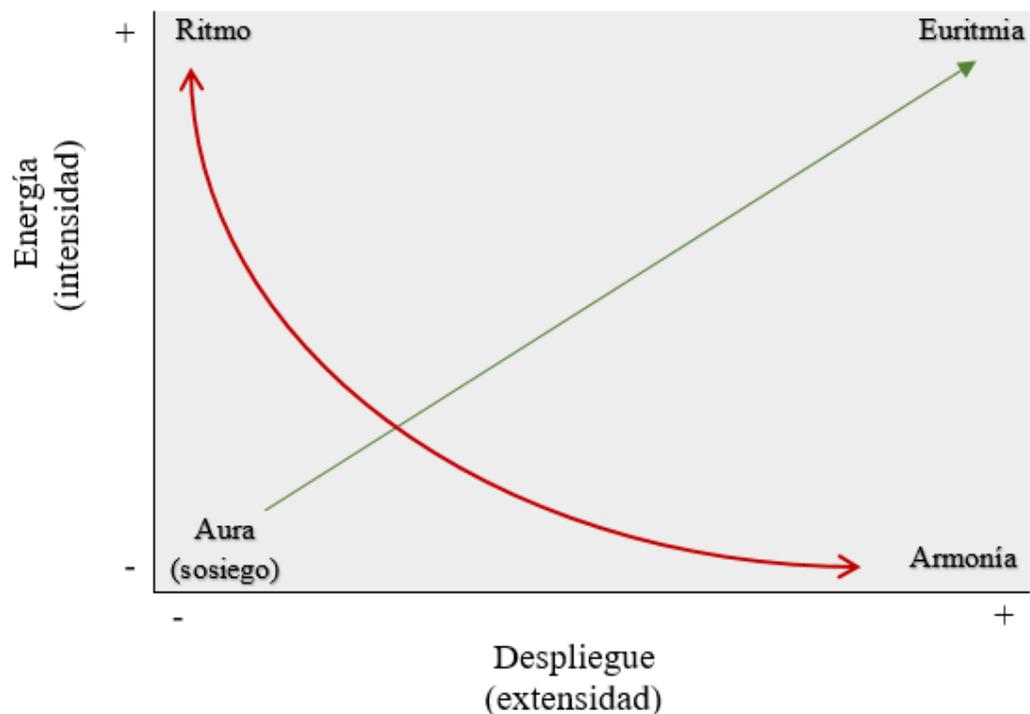
Se puede observar que en la muestra 1 y 3 está la enunciación enunciada del infinito como Programa Narrativo de Uso, llamado aquí *Programa Narrativo de Incitación*. En este texto las bailarinas que perrean haciendo el quinomorfema del infinito captan la atención del cantante, quien aparece conjunto con una experiencia libidinal. Toda una suerte de posturas y elementos figurativos como la luz que surge enhiesta desde su sexo, establecen relaciones de excitación y divertimento erótico y sexual, que permiten concluir lo que los regímenes de creencia llaman “tener malos pensamientos”; es decir, establecer un hiato entre la fiesta, la rumba, el sexo y la imagen visual proyectada desde el quinomorfema enunciado por la que perrea. Este videoclip de reguetón narra precisamente la historia de una mujer que entra a una discoteca ubicada en una zona clandestina de la ciudad, al interior de una bodega oscura y un tanto clandestina. Adentro están bailando personas (la mayoría mujeres). Al lado de la barra están los cantantes de la canción, quienes van apareciendo en orden, utilizando diferentes estrategias discursivas como el uso de carros y joyas para indicar sus gustos y estilo personal, típico del comportamiento de los reguetoneros, que mediante marcajes corporales y mimogestuales definen patrones de identidad personales y/o colectivos.

Las imágenes de las dos anteriores muestras permiten determinar: *la disposición, la figura del infinito y la estructura semionarrativa quinomórfica*. Básicamente, el infinito, cuya representación, valga la pena recordarla es este símbolo ( $\infty$ ), acciona como *sinécdoque*, pues coloca en reemplazo de una totalidad como lo es el movimiento o quinomorfema realizado con círculos concéntricos de un lado a lado dentro del plano sagital del piso pélvico, un símbolo de estrecho parentesco y alto grado de iconicidad.

Es importante tener presente que el infinito es un movimiento pélvico que no solamente se actualiza dentro del plano sagital; también, en el plano de la expresión se da en los planos vertical y horizontal. He allí una polaridad y multidisponibilidad

cinética, que garantiza todo un cúmulo de experiencias pulsionales, de saturación y de remanencia energética, fórica y tímica, a merced del ritmo y la pasión.

**Gráfico 15. Esquema tensivo: con ritmo y pasión**



Ahora bien, en lo que respecta a la figura triangular en la posición corporal, ésta consiste en la abertura de las piernas de lado a lado, dibujando una línea horizontal sobre el plano terrestre. Este rasgo cinético resulta muy cercano a la experiencia quinomórfica del infinito. La línea, que une a las dos piernas, las cuales se pueden representar como dos puntos A y B, describen otras dos rectas (las dibujadas por las dos piernas en el plano vertical) que se juntan en el Piso Pélvico o la zona del pubis del sujeto. De frente, la bailarina que perrea dibuja una figura geométrica triangular. El esquema abstrae el programa narrativo de ésta y permite que se puedan revisar los puntos de inserción donde más reposa el sentido de lo sensual, que gracias también al enfoque (desde el Primer Plano y el Plano Detalle) del objeto

soporte del videoclip, permiten apuntar a una toponimia corporal restrictiva que canaliza el deseo libidinal.

Por ejemplo, en la imagen de la pirámide egipcia, la figura triangular actualiza semiosis no solamente geoespaciales de corte funcional y habitacional, sino también de orden místico-religioso. La cima equivale al punto máximo donde reside el poder. Punto que emana luz, conocimiento; pero sobre todo, marcaje figurativo que termina convirtiéndose en actante de la enunciación enunciada de todo aquello, cuyo simulacro consiste en la representación del máximo poder divino.

En el caso del triángulo que representa la imagen postural de la que perrea, también dicho simulacro canaliza toda la fuerza lumínica y modalizante en el único vértice ubicado en la parte superior; en el “vértice B”<sup>154</sup>, siguiendo la representación y los valores matemáticos que se les da al triángulo en la escala triádica; esto es, la sumatoria de A, B y C, donde B se instaura como el punto medial, allí en lo alto, cuyos puntos de apoyo son A y C. En ese vértice de conexión ocurre una de las más importantes semiosis en la enunciación enunciada del perreo. Dicho vértice, el pubis, es la zona de coalescencia de tres semiosis capitales; a saber: 1) la enunciación enunciada del bailar; 2) el simulacro del acto sexual; y 3) la experiencia cenestésica que lidera el sentido de la audición con el beat musical.

El orden que establece la fórmula quinomórfica, aplicado a cada una de las tres muestras en cuestión, enseña un función transformacional, donde subyacen el hacer y el ser. El predicado construido con la modalidad actualizante de la que perrea devela entonces que, de una parte, su hacer quinésico es constante e incesante, se retrotrae en el ámbito de la parecer, pues simula un *nunca acabarse*, mientras que de otra parte, las explosiones emotivas e imaginarias que puede llegar a suscitar en la “mirada expectante” (representada por los actores hombres-

---

<sup>154</sup> ÍÑIGUEZ ALMECH, José María. Curso de matemáticas. Zaragoza: Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, Librería General, 1952, p. 68.

cantantes que aparecen en el texto enunciado del videoclip), constituyen objetos valor con los cuales se soporta la foria enunciada. En otras palabras, los hombres que aparecen allí contemplando a las bailarinas se muestran como conjuntos con objetos valor catalogados dentro de los regímenes de creencia como “mirada siempre libidinal”. En esto es que va el otro programa narrativo de uso, denominado *Programa Narrativo de Tentación*, los diferentes cantantes reguetoneros que aparecen en esa escena práctica actúan en relación a la manipulación semioquinésica de las bailarinas; todos ellos asumen posturas verticales, enhiestas, “viriles”, entendiendo esto último como un entramado axiológico establecido y asociado en la esfera paradigmática.

**Gráfico 16. Fórmula quinomórfica ( $\infty$ )**

$$F(S) = \frac{1}{(0 \rightarrow 2)n}$$

$$\text{Lím. } \frac{1}{(0 \rightarrow 2)n} = +\infty$$

F: Función (Operación primigenia de transformación)

S: Sujeto

O: Objeto valor

Lím: Límite

1: Quinomorfema originario (infinito)

→: Indica transformación

2: Quinomorfema secundario de acción

n: número de repeticiones del quinomorfema

Pero pasa también que en esta toponimia corporal se retrotrae otro tipo de semiosis infinita que permite la fluidez de la imaginación de la mirada expectante. Como con las piernas y el piso pélvico, o mejor aún con todo el tren inferior del cuerpo de la bailarina, se construye una estructura triangular, dentro de esa misma figura suceden diversos desembragues enunciativos, que concentran lo que líneas más arriba se denominó como mezclas ternarias: una suerte de sintaxis sensoriomotriz,

cuyas mociones principales consisten en la *pulsión*, la *dilatación* y la *contracción*. Las pulsiones comprenden pequeñas pero eficaces *presiones* a la carne móvil desde múltiples estímulos polisensoriales, emocionales y pasionales; una pulsión como estímulo más recurrente en dicha sintaxis semioquinésica es la emoción, que desde la foria se instala en la *instantaneidad*, desde lo aspectual, por la *duratividad*, y desde lo modal, por la *sorpresa*. Por eso es que la bailarina que perrea enseña, entre otras cosas, una “moción íntima”<sup>155</sup> que la trastoca y la vuelca a moverse así. Dicha experiencia y funcionamiento interno de su carne está dado en gran parte por el beat musical, el ritmo de la música y el sabor que simula experimentar.

Hay un impulso motor enunciado en la actualización del infinito, movimiento sin acabar que va dando pequeños instantes de sensualidad y agrado erótico visual, y de repente, en el lapsus, sucede algo imprevisto, una sorpresa, aparece un *plano detalle* que quita de la mirada expectante cualquier obstáculo y enseña esa zona de apetencia libidinal como un delicioso manjar visual. Fundamentalmente, las nociones de instantaneidad, duratividad y sorpresa, las expone Jacques Fontanille y Claude Zilberberg para explicar cómo actúan “las correlaciones entre las valencias durativas y modales”<sup>156</sup>. Sin lugar a dudas, estas nociones resultan importantes aquí pues aclaran la forma como se dan las mezclas ternarias dentro de la misma figuratividad del perímetro triangular realizado con el tren superior del cuerpo de la bailarina.

La bailarina, la que perrea haciendo la figura del infinito mientras suena la música, recibe pequeños lapsos de *presión* muscular, estímulos provenientes de su *instantánea propioceptividad*, una “sumatoria de las experiencias interoceptiva y exteroceptiva”<sup>157</sup>; esto tiene una *duración*, cuya sintaxis es incoactiva y, como

---

<sup>155</sup> FONTANILLE, Jacques. Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 135.

<sup>156</sup> FONTANILLE, Jacques y ZILBERBERG, Claude. Tensión y significación. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2004, p. 272.

<sup>157</sup> FONTANILLE, Jacques. Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 28.

gradiente, se va difuminando; pero antes de que esto pase, ocurre el elemento sorpresa, es decir, acaece el golpe pélvico resarcido por el efecto del montaje escénico, que se vale del plano detalle para captar estas isotopías con las cuales se instaura el estilo mismo quinomórfico del infinito. En ello quedan y se sacan rezagos pulsionales, de ahí que para Fontanille toda moción íntima de la carne, como la moción del quinomorfema del infinito, están “sometidos a los umbrales de la saturación y la remanencia”<sup>158</sup>; esto es lo que define la polarización tímica con la que la bailarina hace su desembrague enunciativo en el texto enunciado del baile en el videoclip, donde el grado de iconicidad libidinal, cada vez que actualiza el quinomorfema del infinito, es más cercano a la realidad del acto sexual.

### **3.5 SINTAXIS DE LO SENSUAL EN LA BAILARINA**

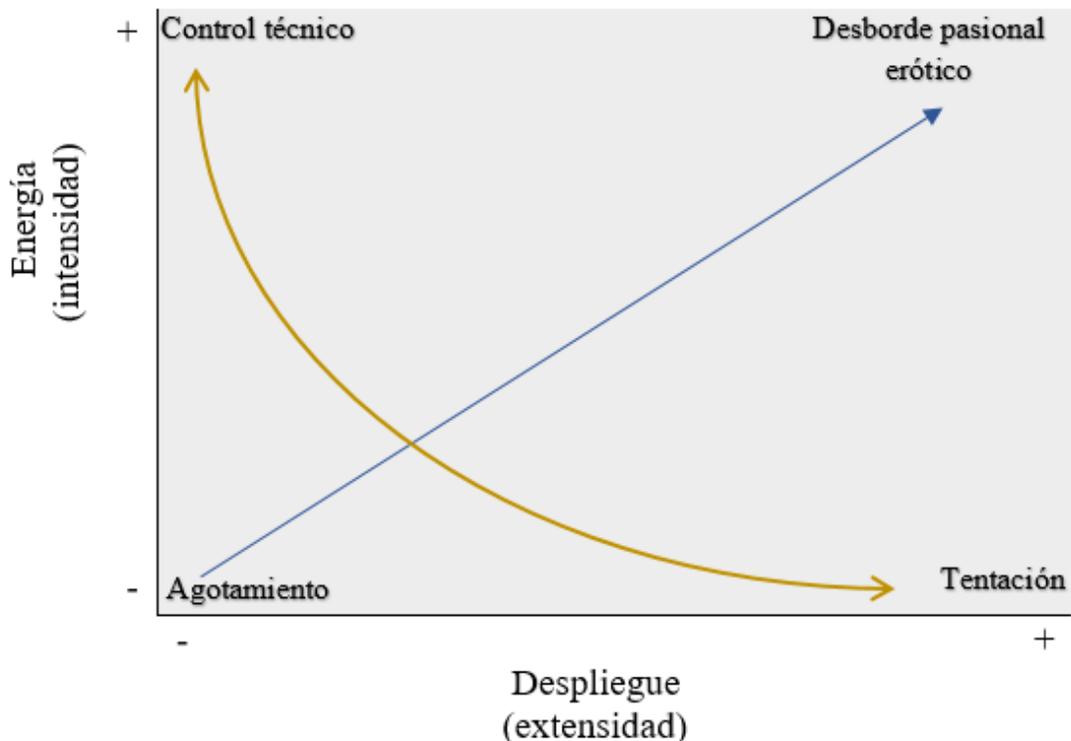
El movimiento en ocho, como se conoce en *los regímenes de creencia* en Colombia y varios países de América Latina, no tiene obstrucción. “Pone a la mente a volar”, a imaginar de manera ilimitada y sin restricciones. Así lo enseña el programa narrativo de base llamado aquí (de seducción). Una de las figuras masculinas, (el actor hombre) queda atrapado en un mundo de ensoñaciones, fruto del recuerdo a través de un mensaje de texto por el móvil. Quien le llama son dos mujeres, las dos bailarinas principales (actantes sujeto), que en esta oportunidad asumen los roles actorales de bailarinas, pero también de cantantes. En esto hay que hacer otro hito en el camino, pues en la historia del reguetón de los últimos años, esto no era una práctica común. Las mujeres aparecían como actores secundarios; más bien, como actantes objeto, que constituían la razón de ser fórica y tímica de los actantes sujeto (los cantantes hombres de este género musical urbano). Hoy día, ya las mujeres han asumido un protagonismo capital en este género musical. De hecho, mientras que en la muestra número 1 la figura protagónica era interpretada por *Natti Natasha*, en la muestra número 2, ésta es más que una simple bailarina, es una de las figuras

---

<sup>158</sup> *Ibíd.*, p. 40.

protagónicas que canta y baila. Aparece así, lo que llama Gerard Imbert “el cuerpo fantaseado, donde confluyen los imaginarios sociales, donde se concentran las tensiones,... aparece un cuerpo pasional”<sup>159</sup>. Tal cuerpo, lugar de múltiples semiósis, retiene o expulsa, aparece disjunto o conjunto, de acuerdo al estado modal en el que se encuentre; de ahí, que para el caso de las dos muestras, líneas arriba mencionadas, aparezcan disjunto y luego se conjunte con los objetos valores correspondientes al programa narrativo, de morbosidad, el primero, y de incitación el segundo.

**Gráfico 17. Esquema tensivo del desborde pasional**

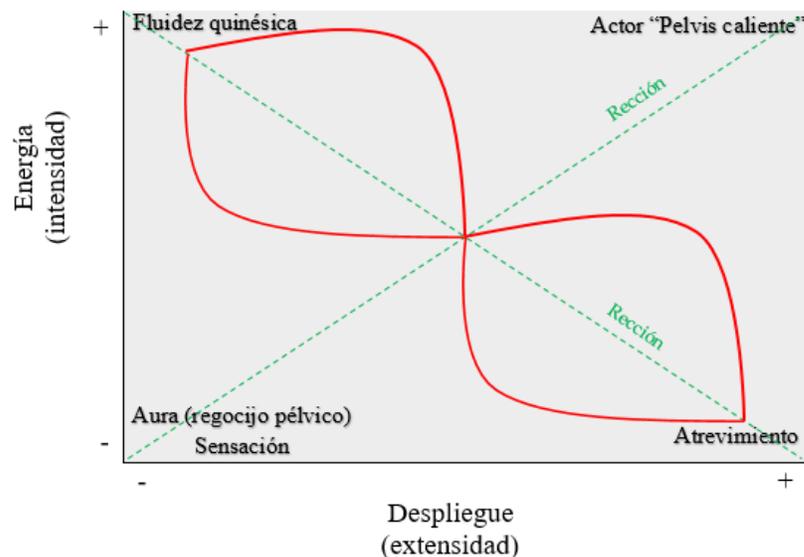


Cabe señalar, que aquí, tanto la sensualidad como el erotismo, no son lo mismo que entiende la filosofía ensayística de *Byung-Chul Han*, que bordea en torno a la estética, para señalar que lo erótico está relacionado con *lo demorado*, lo que toma

<sup>159</sup> IMBERT, Gerard. Cine e imaginarios sociales. España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2010, p. 31.

su tiempo, “lo que es indirecto toma rodeos”<sup>160</sup>. Lo erótico, en esta parte del planeta, sin arriesgarse a pensar en cómo será en otras partes del mundo, está relacionado con “aquello que excita al apetito sexual”<sup>161</sup>. Asimismo, ocurre con el valor de la sensualidad, se refiere primordialmente a un tipo de *protensividad* excesiva a los placeres de los sentidos. Partiendo de que por protensividad Greimas y Fontanille entienden como *rección*, direccionamiento intencionado en el orden de la tensividad fórica, que se constituye como *incoactiva*. En el perreo y en el reguetón no hay una caída del mundo de valores, sino una transformación o mejor aún, una metamorfosis de los valores que antaño eran negativos y ahora son positivos. Y estos nuevos valores son los que afirman la *fiducia* entre el sujeto y el objeto valor, le definen otro tipo de protensividad; de ahí que también en su tensividad haya una fuerte tendencia asociativa hacia lo “caliente”, la pelvis caliente donde se inscribe la enunciación enunciada del quinomorfema infinito.

Gráfico 18. Esquema tensivo: Representación del movimiento del meneo como movimiento “infinito”



<sup>160</sup> HAN, Byung-Chul. La salvación de lo bello. España: Herder Editorial, 2015, p. 89.

<sup>161</sup> RAE. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. España: Brosnac, S.L., 1996, p. 610.

#### 4. ESTRUCTURAS FUNDAMENTALES: ESCENAS PRÁCTICAS Y ESTRATEGIAS DE VIDA EN EL BAILE Y EL VIDEOCLIP DE REGUETÓN

Los valores y las pasiones subyacen en cada uno de los movimientos del perreo, pues estos, como manifestaciones perceptibles, dejan aflorar el entramado tímico y fórico de la realidad discursiva. La escena del baile dentro del entramado multimodal del videoclip de reguetón, contiene esa fuente tímica y fórica de la realidad, donde múltiples formas representan los nuevos regímenes de creencia que actualizan la cotidianidad. Es decir, en los videoclips de reguetón están representadas las formas de vida de la contemporaneidad. Cada una de las figuras y los textos enunciados allí, comprenden la trama figurativa y semionarrativa de la vida de la gente corriente. Sus pasiones y valoraciones de mundo se articulan aquí, solo que de una manera puesta, como la puesta en escena y el montaje fílmico lo requiere. Es todo un artificio estratégico que recrea la vida, los gustos, las vivencias y las aspiraciones. En ese orden de ideas, tanto el perreo (como práctica social y cultural) y el videoclip (como producto de entretenimiento), están en una constante virtualización, actualización y realización del universo cultural de un pueblo, que se rige por normas y reglas y, a partir de estas, confronta y construye los sentidos de la vida.

Las *estructuras fundamentales* obedecen precisamente a la idea de reglas. Dicen Greimas y Courtés, que estas atienden a la forma de gramática, en términos lógico-semánticos, desde donde se fundamenta la relación de transformación<sup>162</sup>. Esta diferenciación, agregan los autores, sirve para diferenciar dos niveles de pertinencia, *el profundo y el superficial*, y ello, como estrategia metodológica en el análisis semiótico. Por ello, las pasiones y los valores de la vida de un entramado o universo cultural, se manifiestan en las acciones y los discursos de los sujetos y los objetos que están en el mundo físico. Básicamente, la diferenciación expuesta implica una razón para comprender la teoría general de la generación de la

---

<sup>162</sup> GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1990, p. 319.

significación, que estos autores indican, pero principalmente, sirven para comprender cómo opera la significación más allá de una sola indagación psicológica o sociológica sobre las figuras manifiestas.

En el baile, por ejemplo, se asiste a una práctica semiótica, donde se manifiestan actitudes y comportamientos, ajustados a unas formas de concepción de la vida. Es una exteriorización que se puede ver y que deja entrever aquello que mueve a que las bailarinas (en el caso del género de baile del perreo) se muevan de cierta manera y no de otra. Este último, un entramado *interior* que domina la voluntad y lleva *al hacer y el ser*. Es, fundamentalmente, una dimensión de *lo abstracto*<sup>163</sup> y eso es lo que interesa analizar en el siguiente capítulo, para comprender los valores y las pasiones expresadas en la práctica del perreo en los videoclips de reguetón.

#### 4.1 LA PRÁCTICA DEL BAILE Y SUS ESTRATEGIAS

La semiótica, o por lo menos, la semiótica de la *Escuela Francesa*, ha dicho muy poco sobre el baile y la danza, teniendo en cuenta que estos hacen parte de las estructuras fundamentales; por un lado, son prácticas, y por otro, son estrategias de vida, con las cuales las sociedades decantan la energía del goce vital y perpetúan las formas de entretenimiento y disfrute social. Un antropólogo como *Kunz Dittmer* lo expuso de la siguiente manera: “la danza ofrece una extraordinaria posibilidad de descargar por vía motora tensiones psíquicas, y dar expresión a sentimientos de agrado y desagrado mediante la activación del instrumento primario, el cuerpo”<sup>164</sup>. Pero si esto es así, ¿por qué la semiótica y otras disciplinas han dedicado tan poco a dichos estudio? No sobra decir, aunque se escuche a frase de cajón, que las ciencias, en específico las ciencias humanas y la filosofía han soslayado estas prácticas por diversas razones. No es asunto de este estudio entrar a revisar cuáles han sido. Lo importante es tener en cuenta que los avances y los alcances han sido

---

<sup>163</sup> FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 34.

<sup>164</sup> DITTMER, Kunz. *Etnología general*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 113.

pocos, por ello el riesgo y un poco el temor de proponer modelos con los cuales abordar tales objetos semióticos. Sugieren errores, muchos errores que en el camino se procurará corregir, partiendo un poco de lo que reza el nuevo paradigma de las ciencias, el de “falsear las teorías para ampliar los horizontes del entendimiento”<sup>165</sup>.

Gracias al análisis semioquinésico de estas muestras se pudieron establecer tres elementos constituyentes del baile como *escena práctica y estrategia de vida* para conseguir afincar en la sociedad contemporánea *un modo de vida*, regido, ya no por una *ética del trabajo*, como la supo descubrir *Zygmunt Bauman*, sobre todo en aquella aseveración que señala que en la época moderna tardía, “para conseguir ser feliz había que trabajar”<sup>166</sup>, sino por una *estética del entretenimiento*. Este nuevo paradigma (su conceptualización), tiene mucho que ver con las propuestas teóricas de *Byung-Chul Han* y *Gilles Lipovetsky*, de las que adeudan la idea de *entretenimiento y cuerpo objeto de culto*, respectivamente. Pero ¿cuáles son esos tres elementos que parecieran poner al perreo como baile en junción con una idea cabalística del número tres? El primero es *la instauración de un discurso cinético-carnal*; el segundo es *la sugerencia de una cortina de humo*; y el tercero es *la seducción de una rección geoestratégica de isotopías corporales, espaciales y temporales*.

Antes de explicar los elementos con los que el baile del perreo en el reguetón manipula el timón de las sociedades contemporáneas, es menester sopesar qué es lo que este estudio semiótico entendió por baile o danza. La primera cuestión establece una diferenciación de expresión y contenido de ambos conceptos, como prácticas que pueden llegar a diferir de acuerdo a su hacer estratégico y práctico. Es sobre todo una paradiástole en la que la danza y el baile han sido reunidos por

---

<sup>165</sup> POPPER, Karl R. La lógica de la investigación científica. Madrid: Editorial Tecnos, 1980, p. 39.

<sup>166</sup> BAUMAN, Zygmunt. Trabajo, consumismo y nuevos pobres. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005, p. 17.

mucho tiempo, a partir de sus semejanzas pero a partir también de sus diferenciaciones y contraposiciones en su realidad práctica y estratégica. Es pertinente presentar un inventario de reflexiones que teóricos de diversos ámbitos han hecho al respecto para poder comprender con más ahínco los efectos de sentido del perreo como baile.

Para un autor como Curt Sachs, la danza es concebida desde una dimensión evolutiva, que se retrotrae a los cambios culturales y sociales; por ello las diferentes épocas han gozado de procesos técnicos con los cuales los bailarines han conseguido perfeccionar los movimientos para la presentación escénica. En ese sentido, para Sachs la danza tiene un carácter especial, escénico, fuera del diario vivir. Participa del rito, tanto religioso como estético y artístico; ya sea que el hombre primitivo esté danzando en ese espacio sagrado, dedicado a la materialización del rito y el culto, o ya sea que esté dando a conocer una danza como propuesta artística y escénica, lo que está haciendo obedece a una experiencia *extracotidiana* que se aleja del diario vivir y pone al hombre como portador de valores polisensoriales y estéticos. Por eso para Sachs una de las causas de la danza es “la unión de la tensión y el temor en favor del gozo vital”<sup>167</sup>.

*Alberto Dallal* apunta que la danza es “el arte de mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan”<sup>168</sup>. Sin lugar a dudas, uno de los elementos de la danza es la significación; aquello por lo cual se danza o quizás, aquello que se quiere decir cuando se danza. Lo interesante es que hay un significado, pero para que haya un significado debe haber una expresión lo suficientemente capaz de crear sentidos en dos a priori como lo son el espacio y el tiempo. Así la danza solamente se da en la inmediatez del acto, de *lo enunciado*;

---

<sup>167</sup> SACHS, Curt. Historia universal de la danza. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1944, p. 22.

<sup>168</sup> DALLAL, Alberto. Los elementos de la danza. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2007, p. 20.

pero cuando este desaparece, es decir, cuando ya se ha acabado la presentación, ¿qué queda de la danza? Muy seguramente, dirá Dallal, el recuerdo “visual”<sup>169</sup>. Esto es una cuestión capital si se quiere entender que el arte del movimiento coordinado consiste en construir imágenes visuales, que por supuesto, quedan en la mente colectiva, o en la “mirada expectante”, teniendo en cuenta la potencialidad que puede llegar a existir en aquello que virtualmente también está ahí; es, mirándolo desde el ángulo de la semiótica misma, una práctica anclada en una “topo-cronología-deíctica”<sup>170</sup>. A diferencia del texto escrito, como sucede con el guion o el texto teatral, la danza no queda registrada en ningún objeto soporte, a menos que haya una grabación de la misma. Esto es un recurso que solamente en la modernidad tardía, es decir con la invención de la cámara de grabación, se ha podido tener. Por esto es que la historia de la danza ha tenido que recurrir a estrategias hermenéuticas muy sofisticadas para poder decir algo sobre las danzas en épocas anteriores a los registros audiovisuales. Lo poco que hay de texto escrito, en lo cual solamente se describe una pequeña parte de lo que pudo haber sido una danza, un baile o una coreografía, ha sido el material de las investigaciones (también escasas) sobre este arte.

El significado en la danza implica que debe existir un medio de expresión potencial con el cual poder transmitir dicho significado. Al respecto, señala *André Lepecki*, que uno de los vehículos, o mejor aún, el vehículo de la danza, es *el movimiento*. Para este autor “la danza se imbrica ontológicamente con el movimiento”<sup>171</sup>; por ello es que en un estudio semiótico como este, tener en cuenta el movimiento como categoría de análisis representó la identificación de dos elementos importantes: 1) *el carácter formal del movimiento* y 2) *las competencias modales del mismo*. Con el carácter formal del movimiento se comprende que para que haya movimiento tiene

---

<sup>169</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>170</sup> FONTANILLE, Jacques. *Prácticas semióticas*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2016, p. 54.

<sup>171</sup> LEPECKI, André. *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. España: Centro Coreográfico Galego/Mercat de les flois, Universidad de Alcalá, 2006, p. 14.

que haber *una presentación fenoménica* de este en un espacio y en un tiempo destinados para el acto *especial* de la actualización, ya sea ésta en un soporte inmediato como lo es el escenario teatral o ya sea en un soporte de registro audiovisual como el videoclip, por ejemplo. Mientras que las competencias modales de quien hace el movimiento se refieren a lo que de manera muy sencilla sabe explicar el profesor *Eduardo Serrano Orejuela*, “las motivaciones del sujeto y sus aptitudes”<sup>172</sup> y se definen desde los *enunciados de hacer* y los *enunciados de estado*, por eso es que con el actuar de la bailarina *que perrea* se sanciona su estatuto actancial, queda ya atribuida con la identificación del ser bailarina, pero también del ser perra, y esto conlleva a múltiples situaciones identitarias, que no solamente afincan razones positivas, sino también negativas. Valoraciones que le afectan desde los dos órdenes y hacen que los “enunciados de hacer y los enunciados de estado”<sup>173</sup>, por un lado, *la transformación*, y por el otro, *la junción*, definan la función lógica de los distintos programas narrativos que se develaron en la investigación.

El movimiento (pero el movimiento coordinado y “destinado para”) en la danza es la sintaxis semionarrativa con la cual se construye el sentido. Junto con él colaboran indudablemente otros elementos como lo son: las luces, el maquillaje, la escenografía (si fuere requerida), el vestuario, en fin, todos los demás recursos para llevar a cabo *el montaje*, y sobre el montaje hay varias cosas que decir que en el siguiente capítulo se explicarán con más detalle. Por lo pronto se puede resumir, como lo expuso Dallal, que en la danza hay los siguientes elementos: 1) *el cuerpo humano*, 2) *el espacio*, 3) *el movimiento*, 4) *el impulso del movimiento (el sentido, la significación)*, 5) *el tiempo*, 6) *la relación luz-oscuridad*, 7) *la forma o apariencia* y 8) *el espectador*<sup>174</sup>.

---

<sup>172</sup> SERRANO OREJUELA, Eduardo. El concepto de competencia en la semiótica discursiva. Colombia: Universidad del Valle, Research Gate, 2016, p. 4.

<sup>173</sup> COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación. Madrid: Editorial Gredos, 1997, p. 80.

<sup>174</sup> DALLAL, Alberto. Los elementos de la danza. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2007, p. 20, 21.

Popularmente la danza está inscrita en las prácticas culturales de la tradición; no obstante, con el advenimiento de la industrialización y todas las revoluciones que ello implicó, se abrió paso a un tipo de danza que estaba de la mano con la vida de ocio de unas clases más favorecidas. Con la naciente burguesía de la época prerrevolucionaria en Francia se dio inicio a una época de representación. Había tiempo y recursos económicos para crear a partir del cuerpo y la música. Aunque hay que añadir que ya antes, con los embates de una monarquía opulenta ya se había dado inicio a una suerte de espectáculos dancísticos que rescataban de la tradición elementos quinésicos y quinomórficos para “estilizarlos”<sup>175</sup> y llevarlos a lo que terminó por llamarse *Ballet de la Comedia*. Tanto si era tragedia o comedia lo que se quería representar, lo fundamental era que ya en la danza se podía divisar sin tapaduras, las dimensiones tímicas de la experiencia humana. No solo en ese momento histórico se ratificó tal aseveración, con la pujante danza moderna de mediados del siglo veinte también se expresó lo mismo; creadoras como *Doris Humphrey* señalaron que “la danza era una experiencia a la que se exige emoción y en ese sentido es dionisiaca”<sup>176</sup>.

La danza como *expresión tímica* de la realidad humana está llamada a tener un estatuto más elevado que la simple práctica de bailar; está establecida de manera vectorial con el baile, supone una relación de hiponimia, donde el baile entra a hacer parte de la danza. De hecho, dentro de los *regímenes de creencia* se “cree” que la danza es superior al baile porque ésta está hecha para materializar la obra de arte, mientras que el baile está destinado nada más que para el divertimento ocasional y/o festivo de los grupos humanos y/o los individuos. Con la danza se llevan las situaciones de la vida cotidiana a la escena, pero a partir de un proceso creador y modificador, “imita fenómenos y acciones, actividades y funciones de la vida

---

<sup>175</sup> SALAZAR, Adolfo. La danza y el ballet. México: Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 110.

<sup>176</sup> HUMPHREY, Doris. El arte de crear danzas. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, p. 58.

doméstica y de trabajo, pero las escenifica”<sup>177</sup>. Son las pasiones y los valores los que se colocan en tela de juicio en el acto representativo. Hay un lenguaje, el corporal, que se quiere atribuir un estatuto actancial para poder denunciar aquello que pasa en la vida real.

En cambio, el análisis de la práctica del baile ha sido algo soslayada. Pero la cuestión es más compleja de lo que se cree. Al respecto, el baile es una práctica social que está al alcance de quien quiera dar rienda suelta a su voluntad. El desenfreno de las pasiones, los pivotes pasionales que experimentan las personas a la hora de ir a la pista de baile, son muestras de esa potencialidad expresiva y liberadora del baile. El baile está vinculado entonces con la *euforia*, una conjunción con pasiones como la alegría, el desenfreno y el júbilo. El éxtasis que provoca la música y el *anclaje* a este, demuestran cómo el baile supone un simulacro de lo profano, de lo que está abajo en una superficie algo soslayada y tenida como menor, con respecto a la danza.

Así mismo, el baile actualiza valores y, con estos, costumbres. Pierre Bourdieu señala que con el baile “acontece un espacio y tiempo de mercado de bienes simbólicos”<sup>178</sup>, con los cuales la sociedad destruye o construye lazos de amistad y parentesco. Es en esa suerte de intercambio donde se presentan los hábitos, tanto corporales como histriónicos. La bailarina que perrea así lo demuestra, enseña toda una toponimia del gesto y del movimiento, pero también toda una historia de lo que ha sido la diáspora quinésica, y se menciona el término diáspora precisamente para traer a colación la diáspora del pueblo africano, que llega a América en calidad de esclavo, extraño, misterioso. De ahí la adjudicación histórica a esos pueblos como *tropicales*, un término que alude a aquello que permite rección, un “ir hacia”, tendiente, que acusa un modo de pensar, obrar, sentir, y con esto establece líneas

---

<sup>177</sup> DALLAL, Alberto. El aura del cuerpo. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 13.

<sup>178</sup> BOURDIEU, Pierre. El baile de los solteros. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004, p. 14.

divisorias con respecto a lo que le está señalando y/o adjudicando. El “tropos” como tendencia equivale a decir modo pasional. Por ello, con razones no simplemente posicionales de corte climático y ambiental (el trópico, lugar del sol, la playa y el mar), sino también tímicas, es como se ha asociado al mismo baile con la pasión y el desenfreno pulsional.

Son varias cosas en cuestión: el baile, el calor, la pasión y la diversión. La euforia aquí es reunión, o mejor aún, *relacional*. Básicamente, lo que se está diciendo es que el baile es una actividad lúdica, mero divertimento, que lleva a que bailar sea moverse bajo los ritmos alegres en “elogio permanente a la vida y el disfrute”<sup>179</sup>. Constituye un desborde pasional, un *desembrague* de emociones. El baile está así vinculado con la vida relacional económica y social”<sup>180</sup>.

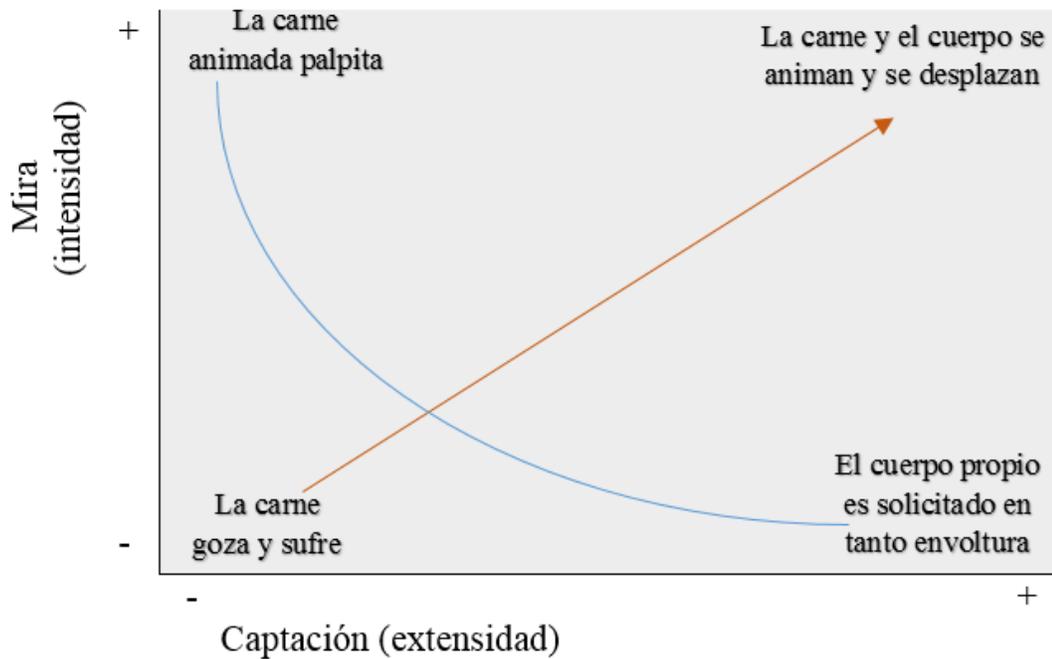
Como relación, el baile dista mucho de la danza, porque asegura un estatuto actancial de control porque no está condicionado por la voluntad de un actante como *la coreografía*. Si bien *los pasos* actúan como *fuentes de control* del hacer semioquinésico, también es preciso recordar que estos están anclados al dictamen del sujeto que baila. La bailarina que perrea sabe que tiene que enmarcarse dentro de un universo axiológico y quinomórfico, regido por los principios del movimiento, la moda y el estilo del perreo, pero ella se sabe dueña de sus nalgas y con ellas pueda hacer lo que quiera siempre y cuando esté dentro de las fronteras del ritmo y la seducción. Su hacer depende de las pulsiones tímicas y los deseos expresión del goce vital. Básicamente, esto es lo que propone el esquema tensivo del modelo sintáctico del perreo en el reguetón (Gráfico 19). En la mira de la intencionalidad la carne palpitante hace mover, mientras que en la captación la bailarina se explaya en su solicitud epidérmica que le incita a moverse al ritmo y calor de la canción.

---

<sup>179</sup> GÓNZALES ACOSTA, Alejandro. Bailar en el trópico. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000, p. 1.

<sup>180</sup> Opus. Cit., p. 45.

**Gráfico 19. El modelo sintáctico del perreo en el Mí-Piel**



En general, la mayor similitud que emparenta a la danza con el baile es la posibilidad de la experiencia cenestésica, que al como sucede en la ópera, ocurren asociaciones polisensoriales, que permiten que el sujeto se agolpe en lo que vendrá a ser la coreografía. Pero para hablar de *la coreografía* hay que tratar también la *morfometría* y la *planimetría*, con el propósito de comprender cómo es que opera el esquema quinomórfico triangular en la escena práctica del baile del perreo.

En lo que respecta al perreo, este se considera un baile muy provocativo; es lo mismo que decir que es un baile muy sensual, casi erótico, donde el hombre está detrás de la mujer, mientras ésta le roza con sus nalgas de forma sensual. La cadencia o el tener sabor, volviendo al recurso de estas figuras lingüísticas, establecen la sensualidad en la bailarina. Es un armazón de imágenes en movimiento, que se concentran en la pelvis, como lugar de inscripción pasional. Dichas imágenes son las que aprovecha el montaje fílmico del videoclip.

Es importante observar que aquí la *imagen* es tomada como un fenómeno social y cultural, y también, por supuesto, político y económico. Ésta es una construcción simbólica que gracias al poder que ha conseguido el internet, con sus medios de difusión y transmisión como YouTube (en este caso específico), ha “transformado la forma de llevar la imagen al mundo receptor mediante contenidos que rayan en lo banal”<sup>181</sup>. Es por ello que la imagen construida del cuerpo femenino, de la mujer que baila con unas características prototípicas, ajustadas a unos cánones estéticos de movimiento y, sobre todo, a unos discursos e ideologías, es construida para la reproducción ideológica misma de una forma de ser y de hacer en la vida cotidiana. Se configura *una-forma-de-ser-mujer*, pero más aún, se configura la forma de bailar de una mujer, cuyo programa narrativo consiste en armar una historia de conquista a través de la sensualidad de su cuerpo, el cual es dispuesto como objeto de consumo sexual. ¿Para quién? La mayoría de las veces, para el hombre.

El poder de manipulación de la imagen, de la mano con el texto, especialmente de la imagen visual y del discurso que trata al cuerpo femenino que perrea en los videoclips de reguetón en YouTube, es muy fuerte; por ello es tan acertada la apreciación de que “a un mayor poder a la imagen en conjunción con el texto en los últimos tiempos”<sup>182</sup>, más poder de manipulación social, política y económica. La imagen y el texto, en tanto que integración discursiva e ideológica, comprenden un acto de representación, “representación de la que hace parte sustancial la sinestesia”<sup>183</sup>, o mejor aún, esa capacidad de *polisensorialidad* semiótica del cuerpo y para con el cuerpo.

---

<sup>181</sup> JOST, François. El culto de lo banal: de Duchamp a los reality shows. Buenos Aires: Editorial Librería, 2012, p. 36.

<sup>182</sup> COPE, Bill y KALANTZIS, Mary. Gramática de la multimodalidad. USA: Universidad de Illinois Urbana-Champaign, 2009, p. 93.

<sup>183</sup> *Ibíd.*, p. 96.

Pero también el cuerpo se materializa y reconfigura en los actos de movimiento, pues es a su vez “soporte de inscripción”<sup>184</sup> y testigo directo de las experiencias sensitivas, cognitivas, históricas, estéticas, afectivas, deónticas e ideológicas, o como acierta en llamar *Franco Rella, cuerpo-testigo*, “aquel que se sabe es mirado”<sup>185</sup>. Sobre esos actos de movimiento testimoniados por el cuerpo que actúa, es sobre los que vuelca la atención el análisis de Ray L. Birdwhistell. Junto con estos juega igualmente un papel importante la relación del actor (bailarina) con el espacio en el que desarrolla su programa narrativo dancístico; es por eso que los aportes teóricos de Edward T. Hall, en lo que concierne a la proxémica, que en este caso, el de la bailarina que se mueve *en-torno-de* un escenario construido artificialmente, por la disposición de una producción audiovisual, de la industria musical del entretenimiento, fuertemente anclada a estrategias de difusión, divulgación y comercialización, aportan luces de comprensión a la forma como la figura femenina se dispone en un espacio semiótico, escenario de conquista, seducción y baile.

Sobre esto último, sobre el baile como mecanismo de *desembrague enunciativo* de la bailarina que perrea, es importante ver cómo se configuran los hábitos corporales. El baile, al igual que la danza, dice Curt Sachs, importante historiador y etnólogo de la danza y de la música, es una “expresión motor-rítmica del exceso de energía y del gozo vital”<sup>186</sup>; es por ello que comprende un medio de expresión para un cuerpo vivo. En el videoclip de reguetón precisamente aparece esto, una dinámica de cuerpos vivos en interacción constante, adelante y detrás de la cámara. Están quienes aparecen en los videoclips, pero también están los que han estado detrás, detrás de cámaras; los que hicieron posible el videoclip, la producción y postproducción de dicho producto audiovisual. Sólo que aquí el baile de la bailarina

---

<sup>184</sup> FONTANILLE, Jacques. *Prácticas semióticas*. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial, 2016, p. 54.

<sup>185</sup> RELLA, Franco. *Desde el exilio: la creación artística como testimonio*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2010, p. 73.

<sup>186</sup> SACHS, Curt. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1944, p. 24.

no es solamente expresión unipersonal, es más bien expresión coreográfica, donde el conjunto constituye un fuerte poder actancial.

#### 4.2. LA COREOGRAFÍA, LA MORFOMETRÍA Y LA PLANIMETRÍA

La morfometría y la planimetría son elementos estratégicos de la construcción coreográfica. La danza y el baile se valen, de acuerdo a sus necesidades, de estos elementos para poder organizarse dentro de los límites del género al que se estén adscribiendo. Si se admite la idea que presenta el mismo Fontanille sobre la coreografía como “expresión que consiste justamente en inscribir figuras en los cuerpos de los bailarines, como se hace de ordinario sobre objetos, y son siempre esos cuerpos danzantes los que manifiestan el principio de resistencia y de permanencia propia del nivel objetal”<sup>187</sup>, se llega a la conclusión de que la coreografía es un práctica cultural de manipulación: hace hacer a los cuerpos de acuerdo a los dictámenes de una razón ajena a la voluntad individual. Dentro de los límites expuestos por el régimen coreográfico, por ejemplo, las bailarinas que perrean no pueden hacer otra cosa que articular la cadera como principio ontológico de ese género de baile. Se pueden llegar a hacer otras cosas con otras partes del cuerpo, de hecho, la cámara con el artificio sofisticado del *primer plano* y el *primer plano* así lo deja entrever; pero lo que no se puede dejar de hacer es perrear. En los videoclips de reguetón lo que menos deja de ocurrir es que en cada una de las escenas, las bailarinas no *perreen*. Se tiene que perrear, esto es constituyente de las estructuras semionarrativas de ese género musical.

Como escena práctica, la coreografía instauration entonces unos criterios que esquematizan una escena predicativa; permite lo que Fontanille retoma de Landowski, “ajustes entre los cuerpos en movimiento”<sup>188</sup>, o como el mismo

---

<sup>187</sup> FONTANILLE, Jacques. Prácticas semióticas. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2016, p. 54.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 55.

Landowski asevera, “configuraciones espaciales determinadas”<sup>189</sup>. La coreografía es eso, *una configuración* en la que los cuerpos se disponen de cierta manera, y todo alrededor está en conjunción con estos para llevar a feliz término un propósito, un *objetivo*.

Pero lo que más trascendencia tiene en el análisis semiótico de una práctica como la del baile del perreo en el reguetón (sus coreografías), es que este es *una escena práctica de instrucción*. Se enseña a bailar a través del dispositivo del videoclip, el cual, gracias a que circula por una plataforma harto sofisticada como YouTube, permite el acceso inmediato a miles de personas. La gente, que antaño aprendía a bailar gracias a un maestro, profesor o instructor, o que incluso, aprendía en la escena práctica del baile, en una fiesta, en un evento o cualquiera otra actividad social, ahora aprende de manera virtual, de manera impersonal, tal como ya lo ha sabido intuir Gilles Lipovetsky, cuando habla de la época de la individuación<sup>190</sup>.

El videoclip de reguetón es entonces una parte basilar para la enseñanza de las coreografías del perreo. De esta manera se ha garantizado que un quinomorfema que antiguamente era sinónimo de bajeza, obscenidad y descaró, hoy día comprenda una forma estratégica para la seducción y la construcción de las relaciones personales entre hombres y mujeres en materia de flirteo y consecución de amantes para tener sexo. El noventa por ciento de las treinta y tres muestras así lo enseñan; la figuratividad quinomórfica y lingüística, estrechamente relacionadas y adobadas con el ritmo sugestivo de la música, motivan y coadyuvan a que se establezca toda una semionarrativa de la seducción, la incitación, como base, y junto con esto, de fascinación, coqueteo, exhibición, emancipación, identificación y tentación. En el gráfico siguiente se puede apreciar algunas valoraciones

---

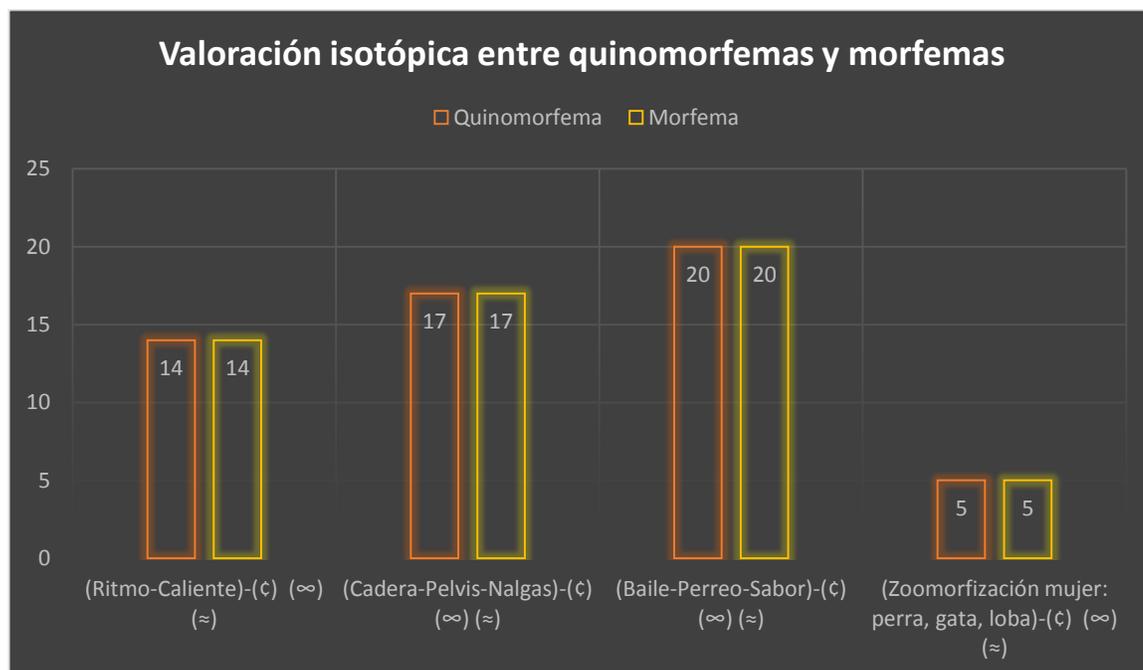
<sup>189</sup> LANDOWSKI, Eric. La significación del espacio. México: Revista Tópicos del Seminario, 24, julio-diciembre 2010, p. 125.

<sup>190</sup> LIPOVETSKY, Gilles. La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007, p. 40.

cuantitativas sobre el número de isotopías entre quinomorfemas y figuras lingüísticas o morfemas.

Como se ha dicho, la coreografía inscribe sobre las diferentes partes de los cuerpos. Es con el principio unificador y coordinador de la acción coreográfica, como las bailarinas de reguetón juntan el cúmulo de energía y de gozo vital, con el cual desembragan en su programa narrativo, y no es precisamente la junción coreográfica la que determine solamente dicho programa narrativo enunciado, a su vez, en el objeto soporte “videoclip”, es también el impulso unificador del *cuerpo carne* y del *cuerpo mí*<sup>191</sup> el que ayudará a que se logre lo narrado, pues el movimiento es “una producción social y también un fenómeno individual e interior”<sup>192</sup>.

**Gráfico 20. Isotopías entre somas y semas**



<sup>191</sup> FONTANILLE, Jacques. Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 172.

<sup>192</sup> Islas, Hilda. De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica en la danza. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p. 31.

Lo enunciado en el videoclip de reguetón en cuanto a las coreografías del perreo actúan como instructivo visual para aprender a mover la zona pélvica según los dictámenes del género. Como el género es una estructura abiertamente dada a la hibridación, permite que se cuelen no sólo estrategias kinésicas para la motricidad y el perfeccionamiento técnico, sino también estilos y enmarcaciones corporales de emociones. Con esto resulta un punto neurálgico, y es que en esas zonas como la cintura pélvica se concentra de manera visual todo un campo de batalla de valores y sensaciones corporales. La pelvis deja de ser una simple parte corporal, de cuyo funcionamiento dependen muchas otras partes del gran organismo vivo, y pasa a adquirir un estatuto actancial de supremacía.

Cabe señalar, que desde todos los tiempos la humanidad ha asignado a diversas zonas del cuerpo unos estatutos actanciales, cuya jerarquía definen y están en sintonía con el orden de las cosas. Así, por ejemplo, durante más de mil años, desde la época platónica y llegando más allá de la Edad Media, la zona pectoral, donde residía el corazón, era el lugar de encarnación del orden divino y terrenal. Allí moraba la razón, el conocimiento y la verdad del hombre, respecto a su semejanza con Dios, era “el bien irradiante”<sup>193</sup>. Pero esto cambió, una vez que se anticipó el desarrollo de la razón utilitarista y pragmática; con esto advino otra zona del cuerpo que desplazó al Sagrado Corazón. Entonces fue la cabeza, epicentro de la razón y el desarrollo de la humanidad, la que tomó la estafeta en esa gran carrera de la humanidad. En la cabeza estaba toda la base de control del cuerpo, pues allí operaba la mente. Como expusieron muchos pensadores de la naciente modernidad, entre ellos Berkeley, “no podemos decir que tengamos idea de un ser activo o de una acción, aunque sí puede afirmarse que tenemos noción de ellos. Así, tengo cierto conocimiento o noción de mi mente y de sus operaciones sobre las ideas”<sup>194</sup>; y como las ideas se forman en la mente humana, el lugar de acción es por

---

<sup>193</sup> SLOTERDIJK, Peter. Esferas I. España: Biblioteca de Ensayo Siruela, Ediciones Siruela, 2003, p. 117.

<sup>194</sup> BERKELEY, George. Principios del conocimiento humano. Barcelona: Ediciones Folio, S.A., 2001, p. 101.

autonomasia, la cabeza. El dominio de las emociones y las pasiones dependía de aquella zona y fue así que la humanidad centró todos sus ánimos en la búsqueda del bien, a partir de un camino lógico y ético. La ética del trabajo en ello estribaba. Pero con la nueva época, en la que a mediados del siglo veinte se rompen los yugos de una vida ardua y de sufrimiento, surge una nueva zona, que antaño estaba condenada al silencio y al ocultamiento. Los glúteos se destapan y cambia todo. Se instaure una nueva vida, bajo otra égida, ya no desde una conciencia ética, ni mucho menos lógica, sino desde una *estética* que llegó para quedarse por un buen rato. Para esa zona hay muchos eufemismos; algunos desconocedores de una terminología médica que han preferido dar por sentado una serie de nombres, que muchas veces se confunden en el uso popular de la lengua. Ya sean nalgas, pelvis o cadera, esa zona representa todo ese entramado figurativo, narrativo, axiológico y pasional presentado en los videoclips de reguetón. El reguetón, visualmente hablando, es un género musical que trata los temas de las actuales formas de vida, donde la pelvis, como toponimia corporal restrictiva, se corona como la parte más exquisita de la actual época de divertimento; esa es su base discursiva, la presentación de los glúteos de la mujer como bien de comercialización del entretenimiento. Actúa como dispositivo formador de una nueva generación de personas que han venido cambiando el discurso moralista del ocultamiento corporal, por un discurso *corpocinético* liberador. Es toda una emancipación corporal, primordialmente de la mujer, que se sabe dueña de sus atributos femeninos y los explota en pro de conseguir sus fines.

Pero para que haya coreografía debe existir todo un texto instructivo de las formas y las reacciones. De una parte, la morfometría se encarga de *trazar y de medir*<sup>195</sup> las figuras que se inscriben en las distintas zonas del cuerpo danzante, precisamente, en esa zona pélvica ahora matrona de la contemporaneidad. En el caso del perreo, la morfometría lo que hace es determinar qué tanta intensidad y extensidad debe

---

<sup>195</sup> CROMER, Alan H. Física para las ciencias de la vida. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., 1982, p. 226.

tener cada uno de los quinomorfemas a realizar. Mide ese espacio proxémico de interacción de la pelvis; todo ese conjunto estructural de partes, en las que están involucradas de manera funcional: los glúteos, la cadera y el frente pélvico donde yacen los genitales. Por ello es que con el esquema Tipos de actantes y actos perceptivos se pudo establecer la tensividad que se desarrollaba allí. En el eje de la intensidad lo que ocurre es una suerte de concentración de la fuerza energética del impulso motor del perreo; mientras que en el eje de la captación, lo que hay es una suerte de ensalzamiento de la pelvis como zona de confort y lugar primordial de la performance de la bailarina. El aura, la razón de ser del sujeto bailarina consiste aquí en atribuirse, de la mejor manera, bailando y deleitando a como dé costa, para estatuirse como perra, “la más perra”.

La morfometría en la coreografía permite tener en cuenta aspectos morfológicos de los cuerpos para diseñar a partir de estos, los esquemas recurrentes coreográficos. Activa todo un proceso de análisis para disponer de la manera más eficaz y eficiente, la instrucción de las partes bailadas con los cuerpos humanos. Como técnica, la morfometría se ha perfeccionado en disciplinas como la biología evolutiva, donde permite “el estudio de la forma integrando el tamaño de los organismos”<sup>196</sup>; así mismo hace en la coreografía en últimas, diseña estrategias quinomórficas, proxémicas y de montaje para adecuar el acto dancístico, de acuerdo a las figuras humanas con las que se cuenta.

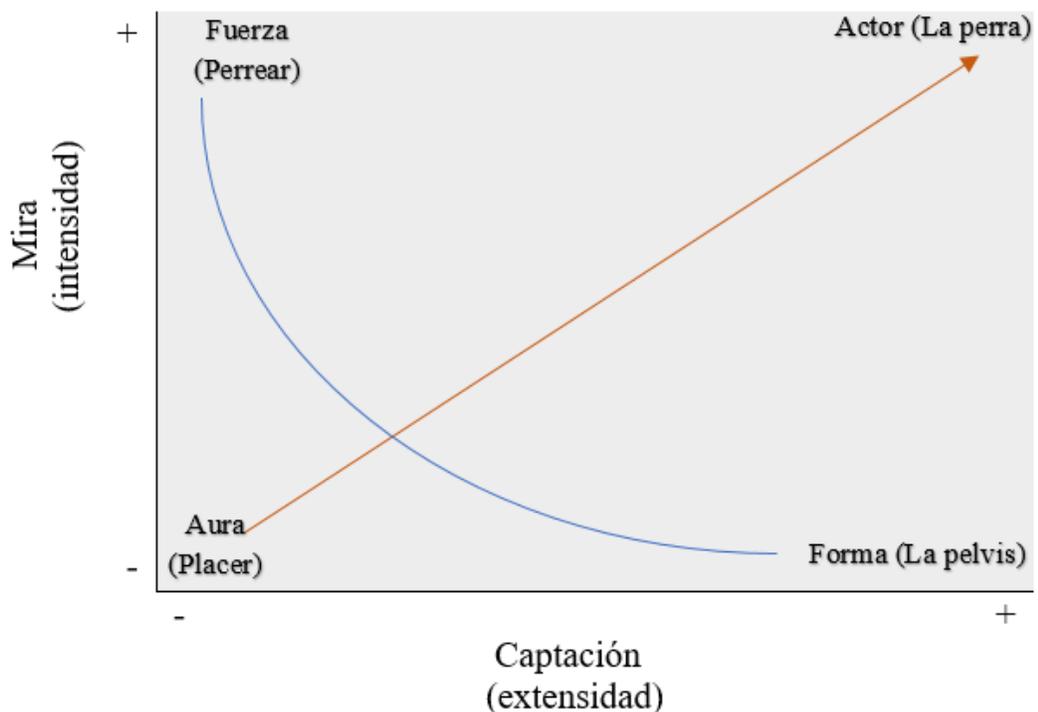
Junto con la morfometría, la planimetría colabora para coadyuvar en el montaje semionarrativo de la coreografía; que en el caso del perreo en el reguetón del videoclip tienen como propósito el de enunciar la zona pélvica y todo la esfera que le constituye. La coreografía, en compañía de las herramientas metódicas y de montaje de la morfometría y la planimetría, binan una y otra vez el terreno de la

---

<sup>196</sup> BENITEZ, Hugo A. y PÜSCHEL, Thomas A. Modelando la varianza de la forma: morfometría geométrica, aplicaciones en biología evolutiva. Chile: Instituto de Alta Investigación, Universidad de Tarapacá, 2014, p. 998.

escena práctica del perreo y la seducción. No en vano la planimetría asegura que en el trazo sobre la superficie espacial determinada como lugar de la acción semioquinésica queden bien inscritas las figuras corporales y sus figuras semioquinésicas. Al respecto, hay que tener presente que la planimetría, como deuda de la técnica topográfica, llegó a “comprender el contorno de la zona y los límites superficiales”<sup>197</sup>, con los que yace enunciado el programa narrativo del perreo; es, para cerrar esta parte, la medición de la superficie escénica donde se trazarán las rutas coreográficas, los pasos y los movimientos.

**Gráfico 21. Tipos de actantes y actos perceptivos**



<sup>197</sup> LEÓN BONILLO, M. J. Curvas de nivel: confección de planos. España: Departamento de Ingeniería Gráfica, Universidad de Sevilla, 2008, p. 16

### **4.3 EL VIDEOCLIP DE REGUETÓN: ESCENARIO PRÁCTICO DEL PERREO DESDE EL PRIMER PLANO Y EL PLANO DETALLE**

El videoclip de reguetón es el objeto soporte donde está enunciado el perreo. Con ello se da por entendido que la investigación empezó desde las estructuras figurativas para pasar a los textos enunciados, yendo luego al nivel de las escenas prácticas y las estrategias de vida, donde el baile del perreo comprende un fuerte anclaje semionarrativo para configurar modos de hacer socialmente. Ahora se da paso para reparar en *el objeto soporte* y luego se irá hacia las estructuras fundamentales, los modos de vida.

El objeto soporte de esta investigación semiótica es el videoclip de reguetón. Para hacer más digerible esta imbricación de objetos semióticos, porque puede dar la impresión de que se están tratando varios objetos semióticos, y no. Es claro que el objeto de investigación semiótica fue el perreo, el perreo en el reguetón. Solo que este está inscrito en un objeto soporte que fácilmente es presa de ser también un objeto de investigación. Desde otros ángulos se podría decir que importa por lo que al uso estratégico del Primer Plano y del Plano Detalle se refiere. Aquí se tendrán muy en cuenta estos dos elementos, aunque no se profundizará en ellos, pues más adelante se espera poder trazar nuevas rutas investigativas desde la semiótica audiovisual.

Por lo pronto hay que señalar que el videoclip de reguetón obedece a unas estructuras de género, donde este actúa como “un programa de prescripciones positivas y negativas, y de licencias que regulan tanto la generación de un texto como su interpretación”<sup>198</sup>. De esta manera, el videoclip se substrahe a los límites del tiempo y del espacio. Como constituyentes son breves, a diferencia de su ancestro

---

<sup>198</sup> RASTIER, François. Situaciones de comunicación y tipología de los textos. Cali: Universidad Autónoma de Occidente, Revista Habladurías No. 2, 2005, p. 2.

el cine. Un videoclip de reguetón no llega a durar más de cuatro minutos. Es un texto rápido, inmediato, eficaz y eficiente en sus objetivos comunicativos; por ello se vale también de planos que acotan imágenes algo reducidas, no tan amplias.

Pero ¿qué hay que ampliar del género del videoclip inicialmente? Fundamentalmente, en sus primeras formas de expresión, cuando era nada más que video, se formó a partir de procesos de hibridación. Importando elementos estructurales y significativos del “cine, del teatro, de la literatura, de la radio y, en menor medida, de la computación gráfica”<sup>199</sup>, consiguió armarse un caparazón frente a sus dos parientes más cercanos: el cine y la televisión. El terreno en el que surgió fue un tanto álgido, pues no contaba con canales de difusión tan eficaces como con los que cuenta hoy su heredero el videoclip.

A mediados de siglo veinte la tecnología era insipiente aún. No obstante, ya se avizoraban los escenarios en los que este tendría cabida. Para ir hacia una problemática netamente formal, se puede indicar que el video en ese entonces era nada más que una estructura deíctica, donde su manipulación quedaba restringida a los medios difusivos y los vaivenes del momento. Era para unas pequeñas élites para las que estaba destinado, en principio, el video. Quienes tenían dinero incluso, eran los que con más frecuencia iban al cine. En el caso del video, los contenidos que mostraba no ameritaban para que se abriera paso entre el consumo masivo, ni mucho menos para que pudiera hacer un desembrague enunciativo como sí lo pudo hacer el videoclip en épocas recientes. El video duró mucho tiempo condenado a un ostracismo fruto de las políticas de las *tendencias*<sup>200</sup> del momento, pero también, de la imberbe tecnología.

---

<sup>199</sup> MACHADO, Arlindo. Pre-cine y Post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales. Argentina: La Marca Editorial, 2015, p. 193.

<sup>200</sup> *Ibíd.*, p. 195.

Cuando arriba el videoclip, como estrategia comercial y semiótica de la música, hay una suerte de coyuntura histórica. Hay un cambio en el paradigma social. Los regímenes de creencia han sufrido un proceso metamórfico, gracias a los embates tecnológicos, la moda, las políticas de comercialización transnacional y la nueva estética del entretenimiento, que, a diferencia del régimen ético con el que funcionaba la modernidad, instaura unas nuevas formas de vida. En esto los videoclips de reguetón, que se pudieron analizar para diseccionar la imagen en movimiento del perreo, permitieron deducir tales aseveraciones, pues, a diferencia de la cultura del trabajo dictaminada por la ética del trabajo antigua, la estética del entretenimiento semiotiza nuevas figuras en la vida diaria e instala nuevos dispositivos de identificación y sanción, motivando a que se ulule a los cuatro vientos ese goce vital a ultranza y esa gritería y ruido constante típicos de la actual sociedad. Ahora bien, ¿cómo es que ocurre esa nueva semiotización de la vida? En lo que respecta al videoclip de reguetón, se hace a través del *montaje*. El montaje en el cine, como en el videoclip, presenta una narrativa relacional entre el “campo” y el “fuera de campo”; según Ximena Triquell<sup>201</sup>, el primero hace referencia a todo aquello que sucede al interior de la escena captada, mientras que el *fuera de campo* es esa zona extensiva del *campo*, que de manera ilusoria (como un simulacro) hace pensar que se trata del espacio más allá de las cámaras.

Los dos anteriores recursos se ajustan a las políticas y semióticas del Primer Plano y del Plano Detalle. Como cortes que son, estos buscan acotar la imagen para darle un estatuto actancial lo suficientemente fuerte de concentrar la atención en la brevedad. Se cuenta con escasos minutos, que es lo que dura un videoclip de reguetón, para poder asegurar el éxito del *cercenamiento* de la escena representada. Lo que importa, al interior de dicha escena, es lo que se retrotrae a los dictámenes, tanto de los programas narrativos del perreo, como de los programas narrativos de la canción enunciada. El Primer Plano y el Plano Detalle

---

<sup>201</sup> TRIQUELL, Ximena (coordinadora). Contar con imágenes: una introducción a la narrativa fílmica. Córdoba-Argentina: Editorial Brujas, 2016, p. 94, 95.

aparecen como estrategias sintéticas de lo que Gilles Deleuze llamó “cortes instantáneos, anclados en el movimiento y el tiempo impersonal”<sup>202</sup>, lo cual hace creer a la “mirada expectante” que lo está pasando allí, en la pantalla o en el dispositivo móvil, sea real, dadas las condiciones de “zoom” o reción de la mirada intencional. Esto recuerda que con esos recursos se da la posibilidad, por primera vez en la historia del montaje, ya fuere escénico o fílmico, de construir una historia propia de la realidad; así entonces, siguiendo lo que argumenta Deleuze, “la imagen-movimiento no reproduce un mundo sino que constituye un mundo autónomo, hecho de rupturas y desproporciones... que se dirige a un espectador que ya no es centro de su propia percepción”<sup>203</sup>.

Esto último ofrece una respuesta a las afirmaciones de Gerard Imbert cuando señala que “el cine es imaginario, soporte y polea de representaciones sociales con las que se forma la identidad social”<sup>204</sup>. Al devenir como un montaje, tanto el cine como el videoclip acomodan todo aquello que sucede al interior de la escena práctica para *hacer creer*: estilos de vida, modas, conductas y/o comportamientos, tanto individuales como colectivos, gustos y concepciones políticas pasivas o activas. Sobre esto último, la manipulación apunta más bien hacia una colectivización pasiva en términos políticos, Fontanille le llama a esto *huellas luminosas y de movimiento*, que actúan como “un simulacro de desplazamientos de la mirada, mediante el desplazamiento de un cuerpo virtual”<sup>205</sup>. Gente más dócil y más entretenida, eso es lo que se busca, y el mecanismo de apuntalamiento que se consigue con el Primer Plano, el cual consiste en una segmentación de la imagen que “recoge” la cabeza y los hombros, así lo consigue. Pero es más potente aún el Plano Detalle. Aunque

---

<sup>202</sup> DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento: estudios sobre cine I. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984, p. 14.

<sup>203</sup> DELEUZE, Gilles. La imagen-tiempo: estudios sobre cine II. España: Ediciones Paidós, 1987, p. 59.

<sup>204</sup> IMBERT, Gerard. Cine e imaginarios sociales. España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2010, p. 13.

<sup>205</sup> FONTANILLE, Jacques. Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 115.

con el Primer Plano también se pueden hacer enfoques y cortes de la zona pélvica, que es el interés aquí analizado, con el Plano Detalle, ese recorte y fragmentación del cuerpo en la imagen proyectada es más contundente, hay toda una “selección y combinación”<sup>206</sup> intencionada. Va al foco del asunto. Resalta la zona y la eleva a un orden de superioridad discursiva.

Dicha operación discursiva, tanto en el video, como en el videoclip, se da desde la *diégesis* y la *mímesis*<sup>207</sup>; por un lado, se cuentan cosas, y por el otro, se muestran cosas, a partir de la selección y recorte de lo que se considera, desde el acto enunciativo, como más importante, e importante porque es con lo que se soporta el discurso. Sin lugar a dudas, el mecanismo más potente para dicha diégesis y mímesis, es, de una parte, el recurso del Primer Plano y del Plano Detalle, y de otra parte, la exposición de la sintaxis semioquinésica del perreo del reguetón con la cual se aseguran: *la diversión y el entretenimiento*.

Hay que añadir que ambos mecanismos discursivos atienden a un principio de sinécdoque, que ya el profesor *Arlindo Machado* explicó, con respecto a la naturaleza de la imagen electrónica, en la cual, “la parte, el detalle, el fragmento, son articulados para sugerir el todo”<sup>208</sup>; de ahí que el recorte más adecuado sea el Primer Plano.

En lo que se refiere a las características del video, muy evidentes en los descendientes suyos, los videoclips, hay dos que merecen la pena ser expuestas aquí; a saber: 1) la accesibilidad y 2) la apropiabilidad. Los videoclips de reguetón especialmente garantizan esa estrategia de los medios de comunicación, están a la mano en cualquier momento y en cualquier lugar que se quiera; claro, siempre y cuando haya acceso a internet. Quizás esto último sea una amenaza que por ahora

---

<sup>206</sup> BLANCO, Desidero. *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Fondo Editorial Universidad, 2018, p. 289.

<sup>207</sup> *Opus. Cit.*, p. 43.

<sup>208</sup> MACHADO, Arlindo. *Pre-cine y Post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*. Argentina: La Marca Editorial, 2015, p. 196.

no toca a los usuarios de estos productos mediáticos. Empero, no se podría aventurar a decir nada al respecto en un futuro próximo, porque por ahora, está garantizada la accesibilidad y, por ende, la apropiación. No sobra decir, que tanto el video como el videoclip, heredan del cine el *efecto de shock*; un efecto que posibilita y fomenta la recepción distraída<sup>209</sup>, con la cual el fascismo comercial de la sociedad actual, estetiza la vida política. Desde luego, este análisis no busca problematizar sobre dichas cuestiones. Lo que importa aquí es que las estrategias utilizadas en el videoclip deben comprenderse como estrategias de manipulación con las cuales sí se pretende captar la atención visual, por ello la focalización sobre unas partes del cuerpo, como ocurre con la focalización de la pelvis y los glúteos de la bailarina.

De todas maneras, los videoclips son videoclips musicales (y ahora con mucho baile), que como ya se ha venido sugiriendo, buscan “difundir la música”<sup>210</sup> de moda, a través, no sólo de la representación visual de una canción, como se cree comúnmente, sino de las representaciones visuales del cuerpo, las identidades de género, los gustos, la moda, las pasiones, los valores y las concepciones ideológicas con las que se sopesa la vida diaria. Gracias también a la fugacidad de la imagen proyectada se consigue mantener entretenida a esa “mirada expectante”; esto se logra en gran medida por el uso del *raccord*, el cual es “un mecanismo para crear a lo largo de la película la ilusión de movimiento continuo e ininterrumpido tanto espacial como temporalmente”<sup>211</sup>. En últimas, el *raccord* anticipa una situación relacional de tres elementos coetáneos: a) la estética del parpadeo, con la cual concluye el profesor Perona sobre la situación actancial del videoclip; b) la estética del entretenimiento, ya instaurada como un sistema de valores y pasiones imperantes; y c) la estética del cuerpo liso y sin mácula.

---

<sup>209</sup> BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. España: Casimiro Libros, 2015, p. 55.

<sup>210</sup> PERONA, Alberto Mario. Ensayos sobre video, documental y cine. Argentina: Editorial Brujas, 2010, p. 16.

<sup>211</sup> TRIQUELL, Ximena (coordinadora). Contar con imágenes: una introducción a la narrativa fílmica. Córdoba-Argentina: Editorial Brujas, 2016, p. 97, 98.

#### 4.4 EL RITMO, EL PERREO Y LA NUEVA “ESTÉTICA DEL ENTRETENIMIENTO”: OTRA FORMA DE VIDA

El perreo en el videoclip de reguetón devela una nueva forma de vida, no solamente a través de las figuras que allí operan, sino también desde el entramado axiológico y pasional que permite descubrir ya sin tapujos. De manera directa, al punto, se muestra cómo la vida ha cambiado. Eso es normal, si se tiene en cuenta que con cada época, nuevos cambios. Otras formas de vida arriban y con éstas otra forma de concebir el cuerpo, el espacio y el tiempo. Estas tres últimas figuras estrechamente relacionadas; pues en el cuerpo está el engaste de un espacio liso y sin mácula, por un lado, y un tiempo “momificado”, estatificado, de la organicidad misma del cuerpo humano, por otro lado. Los cuerpos ahora se presentan como figuras ancladas en la brillantez y la “perfección” de una piel lisa, sin pliegues ni arrugas, y en la fugacidad de la hermosa juventud. Cuerpos jóvenes y bellos, ese es el lema de la actual creencia e imaginario social.

En esta parte del trabajo se ha llegado a un punto, quizás controversial y problemático. Se busca esclarecer esa suerte de deflagración semioquinésica, que con el baile del perreo se instaura, presentando un mundo utópico: el trópico, el sol, la arena, el mar, el ritmo, el sabor, el sexo y la diversión. Esto, durante el día. Durante la noche: fuego, luces, sabor, oscuridad, sexo, diversión. Se podría sintetizar diciendo que el perreo del reguetón expuesto en los videoclips como estrategia de difusión, acercan un espacio tropical en todo el sentido de la palabra. Es un *tropo* que ancla el deleite a ultranza, por encima de la realidad misma. Evidentemente, toda una utopía.

Esta utopía acelera una conciencia del cuerpo como lugar y escenario del placer. Explosión tímica de la realidad, que antaño se buscaba domeñar, pero que hoy tiene rienda suelta. Con esa conciencia arriba un nuevo proceso de individuación (o mejor aún, de solipsismo corporal) y de pulimento de las superficies relacionales, tanto

con el cuerpo propio, como con las palabras y las cosas con las que se tiene que ver la gente en el día a día.

El perreo en el reguetón está soportado por la idea del ritmo. Un ritmo vital que determina las relaciones de poder entre los sujetos. La que perrea se sabe poseedora de unas competencias modales, y con éstas, pone en marcha programas narrativos que buscan atribuir y apropiar valores aléticos, deónticos y sobre todo bulésticos. Se arrambla a la “mirada expectante” todo sosiego y posibilidad de digestión con los manjares visuales que se hacen desfilan en los cuerpos. Cuerpos siempre jóvenes, voluptuosos, bellos, sin más máculas que los tatuajes y las marcas sutiles del bikini. Hay que indicar que dentro de esa deixis de la vanidad, una pátina corporal como lo es la del bronceado, define en gran medida el éxito, pues tiende los puentes entre ese trópico, paraíso de diversión y entretenimiento, y el momento erótico y sexual entre las parejas. Pero, a pesar que la imagen tropical y el momento de éxtasis libidinal sean efímeros, los embates del videoclip se mantienen constantes y hacen pensar que se trata de una vida de nunca acabar.

El videoclip de reguetón presenta un simulacro de vida opulenta, donde: primero, los hombres aparecen como los amos y señores, dueños de un madrigal de mujeres sensuales, bellas, siempre activas perreando; segundo, las mujeres ahora se apropian del discurso machista de posesión y dominio y aparecen con sus colores refulgentes, sus pieles deliciosas y sus movimientos lúbricos, como sacados del mismísimo inframundo.

Con el perreo, las mujeres establecen una escena de provocación constante, infinita como el mismo quinomorfema. Es todo un acto de bailar provocativamente, que se diferencia de la mera actividad lúdica y/o dancística. Hay un objetivo semiótico, un programa narrativo capital que se subdivide en distintas formas narrativas y modalizantes. Pero el perreo no hubiera sido nada si no se hubiera colado por entre las voluntades de las masas. El elemento estratégico, que desde siempre se ha

visto usado en quienes bailan de esa manera, es el erotismo que despierta. No fue gratuito que este quinomorfema, traído a la América colonial por la diáspora forzada de los distintos pueblos africanos, se encarnara con tanta fuerza en los regímenes de creencia y trascendiera por tantos siglos. El carácter prohibido que supone lo llevó a ganarse la admiración de quienes aprendían a utilizarlo; gentes de todas las mezclas que según *Manuel Moreno Friginals*<sup>212</sup> han dejado entrever que los elementos de la añorada y lejana “cultura musical y dancística africana han sido más fuertes” que ni la herencia económica y social.

El perreo, o twerk para el mundo angloamericano, es el descendiente bastardo de los movimientos de iniciación a la pubertad y de conquista amorosa de la danza Mapouka y la danza Bump<sup>213</sup>, respectivamente. Como para ubicar un poco sobre la historia de esas danzas, éstas consistían en unas coreografías que realizaban círculos, líneas y enfrentamientos entre los participantes, donde las mujeres tenían la voz de mando corporal en especial sobre la ejecución de movimientos con la pelvis, la cual llevaban de un lado para otro, hacia adelante y hacia atrás, sacudiéndola y cambiando de la posición vertical a la posición horizontal. Una vez en el suelo, ellas seguían moviéndose, crepitando los glúteos al ritmo de la percusión hasta caer en una especie de paroxismo que podía durar hasta seis horas y más.

Ahora bien, como se puede observar, luego que se hizo toda una disección del quinomorfema del perreo, los parentescos con las prácticas ancestrales son muy notorios. Gracias al videoclip, que hereda a su vez del video esa capacidad de hacer ver, pero hacer ver eso que se quiere, ocultando aquello que no conviene, es como se consigue apreciar en su mayor magnitud los embates del perreo como

---

<sup>212</sup> MORENO FRAGINALS, Manuel. *África en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1977, p. 66.

<sup>213</sup> EMERY, Lynne Fauley. *Black dance: from 1619 to today*. United States of America: A Dance Horizons Books, Princeton Book Company Publishers, 1988, p. 75.

quinomorfema recurrente en el juego de imágenes visuales que presenta un objeto audiovisual como el videoclip.

El videoclip instauro un solipsismo que fomenta aún más la individualidad en una sociedad que está cada vez más cercana al deleite de las utopías; una sociedad líquida<sup>214</sup>, como la llama Zygmunt Bauman, que se agolpa sola y deja a los sujetos diseminados por un campo de fresas de plástico, que parecen apetitosas pero que no son más que hule y es que así termina viéndose todo el montaje escénico del perreo: un desfile de silicona y maquillaje, en medio del bullicio y el arrebató libidinal. Los marcajes corporales de las bailarinas revelan la intervención quirúrgica y del gimnasio. Los cuerpos, como anteriormente devenían según la edad, el sexo y las condiciones de vida, no eran así. Hoy se han modificado gracias a la cirugía estética; así lo enseñan los videoclips de reguetón. Presentan cuerpos, en apariencia, perfectos; con el metraje exacto, las proporciones adecuadas y las superficies epidérmicas indicadas para que resalten más los efectos de las candilejas y las luces del montaje.

El perreo es así una escena práctica de promesas y esperanzas. Es lo que Bauman ha dado en calificar un modo de vida prometeica<sup>215</sup>, que hace hacer que el actante “mirada expectante” se haga a sí mismo, llegue a ser por sí mismo. Construya su propia vida, esté solo en últimas, porque así es la formación por competencias, a propósito de la educación imperante, y así son las prácticas de modificación quirúrgicas, permiten que las mujeres y los hombres se construyan a sí mismos, de acuerdo a lo que se les hace creer son sus decisiones propias y su originalidad, una originalidad anclada a los dictámenes de la tiranía del patrón de belleza tropical: cuerpos voluptuosos, pieles canela y lisas y figuras semidesnudas, ya más tirando hacia lo pornográfico.

---

<sup>214</sup> BAUMAN, Zygmunt. Vida de consumo. México: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 74

<sup>215</sup> BAUMAN, Zygmunt. p. 85

El Primer Plano y el Plano Detalle captan la individualización, tanto de la figura femenina, como de las demás figuras quinomórficas que se engastan en el Mí-Piel y la representación dancística. Con esta fragmentación también se da paso a una vida espectacular, que gracias a la comunicación virtual que sugiere el videoclip de reguetón, consigue instaurar el “discurso de la inmediatez”<sup>216</sup> y la entrega a domicilio de los afectos. La danza arguye Fontanille:

*“ilustra la integración (descendente) de estrategias cotidianas en el interior de una práctica específica, que depende también de una condensación relativamente débil, dentro de un género fuertemente codificado, la transposición aquí apunta a una optimización. Si consideramos que la danza representa en el interior de una sola práctica todas las formas de movimientos corporales, de contactos, de aproximaciones y de evitamientos que la vida cotidiana nos prohíbe, la danza los optimiza, en el sentido de una codificación ritual de los gestos y en una exploración sistemática de todas las figuras posibles al mismo tiempo”<sup>217</sup>.*

El mundo en el que desembraga el perreo, como actante de la enunciación, es un mundo de entretenimiento. Una sociedad así es esperanzadora, si se tiene en cuenta que la vida, dura de por sí, necesita de alicientes. Sucedáneos que hagan olvidar, así sea de manera momentánea, del drama humano. Pero lo cierto es que esto no sucede así. Las imágenes proyectadas, tanto de las coreografías enunciadas de perreo como las imágenes geoespaciales y aspectuales del videoclip de reguetón, no se contentan con ser solamente esporádicas dosis de acetaminofén o ibuprofeno, son invasivas dosificaciones de una especie de *risperidona* con la que calman esos ánimos alterados por la miseria y la soledad cada vez más

---

<sup>216</sup> HAN, Byung-Chul. En el enjambre. Barcelona: Herder Editorial, S. L., 2014, p. 16.

<sup>217</sup> FONTANILLE, Jacques. Prácticas semióticas. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2016, p. 63.

abrumadoras de la sociedad actual, en la que “las imágenes proceden como modelos de vida”<sup>218</sup>, más que como simples copias de la realidad.

El entretenimiento es un discurso político y económico. Cala por todos los medios posibles. Por donde quiera que haya un hueco, por ahí se mete. La Guerra Fría abonó un terreno en las sociedades actuales para que esto pasara. Con el escenario que ésta dejó tras de sí, “un arsenal mundial de armas pequeñas”<sup>219</sup> y estrategias de coacción política, económica y, sobre todo, cultural, levantaron lo que hoy es la sociedad actual, una sociedad que erige la bandera del entretenimiento “contra el aburrimiento”<sup>220</sup>. Con esta cláusula se ha conseguido que un arma estratégica como una simple práctica social como lo es la del baile reestructure, afecte e instaure nuevos regímenes de creencia, con la que se “desestabiliza las identidades culturales del nosotros”<sup>221</sup>.

Cuerpos genéricos, movimientos genéricos, músicas genéricas, todo para configurar un nuevo escenario de diversión, que toma como plato principal el sexo. La bailarina que perrea, que enseña su parte corporal más importante, la zona pélvica, traza esos límites de genuflexión identitaria y reflexiva. No hay poder más grande que el de la seducción, máxime si viene de unas nalgas *ricas y calientes*, que ya “nada tiene que buscar en el cielo”<sup>222</sup>, pues aquí en la tierra ya ha encontrado todo con lo cual ser feliz.

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>219</sup> HOBBSAWM, Eric. Guerra y paz en el siglo XXI. Barcelona: Editorial Crítica, 2006, p. 87.

<sup>220</sup> BAUMAN, Zygmunt. Trabajo, consumismo y nuevos pobres. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005, p. 65.

<sup>221</sup> FONTANILLE, Jacques. Medios, regímenes de creencia y formas de vida. France: Université de Limoges, Institute Unversitaire de France, 2013, p. 67.

<sup>222</sup> SLOTERDIJK, Peter. Esferas I. España: Biblioteca de Ensayo Siruela, Ediciones Siruela, 2003, p. 34.

## 5. CONCLUSIONES

El análisis semiótico del perreo en el reguetón demanda una tarea heurística un tanto arriesgada, pues este objeto semiótico sugiere retos, dadas las condiciones enunciativas en las que se presenta. En este caso, la recurrencia a la “solidificación” de la imagen en movimiento de los videoclips de reguetón, donde se encuentra inscrito el perreo como práctica de baile para este género musical, permitió que se asiera la imagen proyectada. De esto se pudo concluir lo primero, que el perreo como sintaxis semioquinésica, proporciona un lenguaje visual que deja, en lo enunciado, precisamente eso: imágenes. Representaciones mentales, no codificables simplemente en expresión lingüística articulada, sino también (y principalmente), en imágenes y recuerdos de corte libidinal.

El perreo establece tres modos semióticos de darse en la realidad del montaje del videoclip de reguetón: *choque*, *infinito* y *ondulación*. A partir de estas tres estructuras semioquinésicas se desprenden otras tres, que comprenden una subdivisión, dada la naturaleza similar con las tres estructuras generales; a saber: *crepitación*, *círculo*, e *inclinación*. ¿Qué imagen y/o secuencia quinésica se produce con el meneo de la pelvis en el perreo del reguetón? Una de las respuestas es *el infinito*, un quinomorfema que permite abrir la imaginación y la interpretación libidinal. Este lleva a que la emoción y el sentimiento se activen, de acuerdo a diversos programas narrativos, donde la que perrea consigue el encause de la atención expectante. Como movimiento inscrito en la envoltura corporal, este se da en el plano sagital y vertical, obedeciendo a una sintaxis quinésica pluridimensional, que gracias a la también multimodalidad del objeto soporte en el que se inscribe como práctica, esto es, el videoclip de reguetón, logra una estructura narrativa de deseo, seducción y divertimento. El infinito termina connotando sensualidad y erotismo; dejando al desnudo una pelvis ardiente como lugar de la enunciación enunciada del cuerpo. Quizás un quinomorfema como este, asociado con figuras lingüísticas como lo “caliente”, sostiene a su vez estructuras actanciales de fuente

y de control (Tabla 13). Actúa en la cima de la imagen triangular (según el esquema semioquinésico de representación espacial). Es, en últimas, una negatividad de cese de la seducción.

El perreo, como práctica cultural, integra múltiples elementos figurativos, semionarrativos, pasionales y axiológicos. La más importante y objeto capital de esta investigación, la bailarina. En ella aparecen inscritas otras figuras que tienen que ver con somas y semas localizados en su cuerpo y en su performance dancística. En su pelvis y en sus nalgas se instauran las figuras lingüísticas del *sabor y el ritmo*, pero sobre ellas, subyace el perreo como figura quinomórfica aliterativa. Esto, como se ha explicado, lleva implícito toda una carga axiológica y pasional, que concuerdan con los regímenes de creencia que promueve y fortalece el universo cultural de América Latina y el Caribe, y bueno, ahora ya en muchas partes del mundo, dada la acelerada mercantilización de estos productos de entretenimiento.

Cabe señalar, que en el proceso de esta mercantilización o comercialización del cuerpo como bien de consumo, hay un elemento pasional y axiológico que promueve la somatización y la semantización del movimiento del perreo como mimesis animal y erógena. Uno de estos tiene que ver con las razones de identidad que anima en la escena internacional de la globalización y la masificación, ésta es, la zoomorfización e instauración nominal de la mujer y la perra (Gráfico 20). También dicho proceso se da con otras figuras animales; como por ejemplo, la gata o la loba. Lo cierto es que con la figura de la perra, la correlación ha sido aún mayor, tanto que en el discurso de las canciones de reguetón de la nueva era, quienes más aparecen y están tomando la batuta, son las mujeres, pero estas mujeres aparecen ahora ya apropiadas de ese discurso que las soslayó y las recluyó a la celda del uso y manipulación sexual. Ahora ellas son las que se modalizan como perras, y lo ratifican con sus movimientos y sus expresiones verbales, pero sobre todo, con su querer, deber, poder, saber y, principalmente, con su creer.

En este espacio de cierre del trabajo se considera pertinente señalar, a título personal, que toda esta experiencia quinésica y musical que ha surgido en los últimos años, obedece a estrategias comerciales del capitalismo actual. Un capitalismo que actúa con otras estrategias mucho más eficaces que las utilizadas antaño. Primordialmente, la era capitalista ha traído consigo un propósito para su sostenimiento; este es, *una modalización actancia*<sup>223</sup>; es decir, (retomando lo que sugiere Marvin Harris), en el caso de los actantes sujetos, hace que la gente vulgar *gaste, consuma y no ahorre*; por eso “la publicidad del consumo y despilfarro conspicuo, en donde la tenencia de mujeres, carros, joyas y demás bienes, es una *deixis* de empobrecimiento y mantenimiento servil y productivo”<sup>224</sup>.

Con el perreo en los videoclips de reguetón, el capitalismo y la comercialización del entretenimiento con las imágenes sugerentes de sexo y diversión, han conseguido instaurar ese tipo de *disposición pasional*. Una disposición que concuerda con una *hexis*<sup>225</sup> *corporal restrictiva*; esto es, una *disposición corporal* permanente o maneras de hablar, caminar, sentir, pensar... *bailar*; que en el perreo supone un *nosotras* (las perras). La idea de esta hexis es la misma que desarrolla Pierre Bourdieu cuando habla de los *hábitos motrices a partir de estereotipos*. Son con estos hábitos como la práctica semioquinésica del perreo en el videoclip de reguetón construye significado y también desde un simulacro de “innovación”; aunque en realidad opera desde su contrario, la tradición, pues establece patrones de comportamiento quinésico y quinomórfico anclados a un origen común (lo exótico de *lo-afro*), siempre en una mirada atenta contra el estallido y la desaparición y propendiendo por la unificación cultural del movimiento, como producto mercantil para el consumo del entretenimiento.

---

<sup>223</sup> GREIMAS, Algirdas Julien. Del sentido II: ensayos semióticos. Madrid: Editorial Gredos, 1983, p. 79.

<sup>224</sup> HARRIS, Marvin. Vacas, cerdos, guerras y brujas. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 123.

<sup>225</sup> BOURDIEU, Pierre. El baile de los solteros. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004, p. 113.

En esa vía de domesticación del gusto y la atención, el baile, expresión vital de la mira intencional y la captación de la realidad, sirve a la gran industria del entretenimiento audiovisual. Perreo, reguetón y videoclip son tres prácticas semióticas que se juntan para lograr una mayor exponibilidad de las pasiones y los valores actuales, por eso resulta tan eficaz en los efectos de manipulación. Las tres son expresiones artísticas fuertemente ancladas a los dominios de la reproductividad técnica. Materializan mediante el impacto de las emociones y con ello garantizan un *sucedáneo* en medio de la crisis del mundo real.

## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W. (1983). Teoría estética. España: Ediciones Orbis, S.A.

ÁLVAREZ, María Cristina y BLANCO, Selene (2015). Apreciación y práctica en torno a la escuela cubana de ballet. Madrid: Ediciones Cumbres.

BAUMAN, Zygmunt (2001). La sociedad individualizada. Madrid: Ediciones Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2005). Trabajo consumismo y nuevos pobres. Barcelona: Editorial Gedisa.

\_\_\_\_\_ (2007). Vida de consumo. México: Fondo de Cultura Económica.

BENITEZ, Hugo A. y PÜSCHEL, Thomas A. (2014). Modelando la varianza de la forma: morfometría geométrica, aplicaciones en biología evolutiva. Chile: Instituto de Alta Investigación, Universidad de Tarapacá.

BENJAMIN, Walter (2015). La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. España: Casimiro Libros.

BERKELEY, George (2001). Principios del conocimiento humano. Barcelona: Ediciones Folio, S.A.

BERTRAND, Denis y CONSTANTINI, Michel (2007). Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures. París: P.U.C., Transversalité du Sens.

BIRDWHISTELL, Ray L. (1970). El lenguaje de la expresión corporal. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.

BLANCO, Desiderio (2004). Texto fílmico, texto literario. En: El personaje y el texto en el cine y la literatura. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela, Comala.com

\_\_\_\_\_ (2018). Semiótica del texto fílmico. Lima: Fondo Editorial Universidad.

BOURDIEU, Pierre (204). El baile de los solteros. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

Cárdenas Camarena, L. y Silva Gavarrete, J.F. (2012). Colocación de implantes glúteos y de cadera: una alternativa para mejorar el contorno en hipoplasia glúteo-trocantérea. México: Revista de Cirugía Plástica Ibero-Latinoamericana, Vol. 38 - Nº 1, Enero - Febrero – Marzo, págs. 35-40

CARPENTIER, Alejo (1990). Ballet. Cuba: Ediciones Letras Cubanas.

CASTEL, Elisa (1999). Egipto: signos y símbolos de lo sagrado. Madrid: Alderabán Ediciones, S. L.

CITRO, Silvia y Aschieri, Patricia (Coordinadoras) (2012). Cuerpos en movimiento: antropologías de y desde las danzas. Argentina: Editorial Biblos.

COMAS, Juan (1977). Introducción a la prehistoria general. México: COLMEX Ltda.  
Cope, Bill y Kalantzis, Mary (2009). Gramática de la multimodalidad. USA: Universidad de Illinois Urbana-Champaign.

COURTÉS, Joseph (1997). Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación. Madrid: Editorial Gredos.

Cromer, Alan H. (1982). Física para las ciencias de la vida. Barcelona: Editorial Reverté, S.A.

DALLAL, Alberto (1990). El aura del cuerpo. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

\_\_\_\_\_ (2007). Los elementos de la danza. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.

DELEUZE, Gilles (1984). La imagen-movimiento: estudios sobre cine I. Barcelona: Ediciones Paidós.

\_\_\_\_\_ (1987). La imagen-tiempo: estudios sobre cine II. España: Ediciones Paidós.

DUNCAN, Isadora (2003). El arte de la danza y otros escritos. Madrid: Ediciones AKAL.

EAGLETON, Terry (1997). Las ilusiones del posmodernismo. Argentina: Editorial Paidós.

ECO, Umberto (1999). Kant y el ornitorrinco. Barcelona: Editorial Lumen.

\_\_\_\_\_ (2010). Historia de la belleza. Barcelona: Editorial DeBolsillo.

\_\_\_\_\_ (2013). Los límites de la interpretación. Bogotá: Random House Mondadori.

El reguetónario, el Diccionario del Flow. (2018). FlowRadio FM. Colombia: Recuperado de <http://www.flowradio.fm/reggetonario/>

Emery, Lynne Fauley (1988). Black dance: from 1619 to today. United States of America: A Dance Horizons Books, Princeton Book Company Publishers.

FINOL, José Enrique (1999). Semiótica del cuerpo. El mito de la belleza contemporánea. Venezuela: Universidad del Zulia, Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas (LISA).

FINOL, José Enrique (2017). Globalización y cultura: del cuerpo privado al “cuerpo espectáculo”. Venezuela: Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas, Universidad del Zulia Facultad de Ciencias.

FONTANILLE, Jacques (2001). Semiótica del discurso. Lima: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2002). Semiótica de las pasiones: De los estados de cosas a los estados de ánimo. México: Siglo XXI Editores.

\_\_\_\_\_ (2007). Signes, textes, objets, situations et formes de vie: Les niveaux de pertinence sémiotique. París: Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l’expression dans une sémiotique des cultures, in Transversalité du Sens.

\_\_\_\_\_ (2008). Soma y Sema: figuras semióticas del cuerpo. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

\_\_\_\_\_ (2013). Medios, regímenes de creencia y formas de vida. France: Université de Limoges, Institute Unversitaire de France, 2013

\_\_\_\_\_ (2016). Prácticas semióticas. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

FONTANILLE, Jacques y ZILBERBERG, Claude (2004). Tensión y significación. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

GONZÁLEZ Acosta, Alejandro (2000). Bailar en el trópico. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

GREENE HAAS, Jacqui (2010). Anatomía de la danza. España: Ediciones Tutor.

GREIMAS, A. J. (1973). En torno al sentido: ensayos semióticos. Madrid: Editorial Fragua.

\_\_\_\_\_ (1983). Del sentido II: Ensayos semióticos. Madrid: Editorial Gredos.

GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1990). Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Editorial Gredos.

GREIMAS, Algirdas Julien y FONTANILLE, Jacques (2002). Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimos. México: Siglo XXI Editores.

HALL, Edward T. (2003). La dimensión oculta. México: Siglo XXI Editores.

HALLIDAY, M. A. K. (2017). El lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y del significado. México: Fondo de Cultura Económica.

HAN, Byung-Chul (2014). En el enjambre. Barcelona: Herder Editorial, S. L.

HAN, Byung-Chul (2015). La salvación de lo bello. España: Herder Editorial.

HARRIS, Marvin (1986). Caníbales y reyes. España: Biblioteca Científica Salvat.

\_\_\_\_\_ (2002). Vacas, cerdos, guerras y brujas. Madrid: Alianza Editorial.

HEGEL, George W. F. (1983). Estética: la idea de lo bello artístico o lo ideal. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.

HOBBSAWM, Eric (2006). Guerra y paz en el siglo XXI. Barcelona: Editorial Crítica.

HUMPHREY, Doris (1965). El arte de crear danzas. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

HUSSERL, Edmund. (1997). Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. México: Fondo de Cultura Económica.

IMBERT, Gerard (2010). Cine e imaginarios sociales. España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).

ÍÑIGUEZ y Almech, Jose María (1952). Curso de matemáticas. Zaragoza: Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, Librería General.

ISLAS, Hilda. (2001). De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica en la danza. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

JOST, François. (2012). El culto de lo banal: de Duchamp a los reality shows. Buenos Aires: Editorial Librería.

LAERCIO, Diógenes (1792). Sobre las vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres Tomo I. Madrid: Imprenta Real.

LANDOWSKI, Eric (2010). La significación del espacio. México: Revista Tópicos del Seminario, 24, julio-diciembre, pp. 101-137

LEÓN Bonillo, M. J. (2008). Curvas de nivel: confección de planos. España: Departamento de Ingeniería Gráfica, Universidad de Sevilla.

LEPECKI, André (2006). Agotar la danza: performance y política del movimiento. España: Centro Coreográfico Galego/Mercat de les flois, Universidad de Alcalá.

LEVI-STRAUSS, Claude (1981). La identidad. Madrid: Ediciones Petrel.

\_\_\_\_\_ (2006). El pensamiento salvaje. México: Fondo de Cultura Económica.

LIPOVETSKY, Gilles (2007). La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino. Barcelona: Editorial Anagrama.

LOTMAN, Iuri (1996). La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Cátedra.

MACHADO, Arlindo (2015). Pre-cine y Post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales. Argentina: La Marca Editorial.

MAUSS, Marcel (1979). Sociología y antropología. Madrid: Editorial Tecnos S.A.

MORENO Fraginalls, Manuel (1977). África en América Latina. México: Siglo XXI Editores.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (2000). Signo, función y valor: Estética y semiótica del arte. Colombia: Plaza & Janés Editores Colombia, S.A.

NOVERRE, Juan Jorge (1946). Cartas sobre la danza y el ballet. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

ORTEGA y GASSET, José (1988). La rebelión de las masas. Madrid: Alianza Editorial.

PEIRCE, Charles S. (1988). El hombre, un signo. Barcelona: Editorial Crítica.

PERONA, Alberto Mario (2010). Ensayos sobre video, documental y cine. Argentina: Editorial Brujas.

PLATÓN (1986). República, Diálogos Vol. 4. España: Editorial Gredos, S.A.

POPPER, Karl R. (1980). La lógica de la investigación científica. Madrid: Editorial Tecnos.

PSEUDO Aristóteles (1999). Fisiognomía: Anónimo Fisiológico. Madrid: Editorial Gredos.

RASTIER, François (2005). Situaciones de comunicación y tipología de los textos. Cali: Universidad Autónoma de Occidente, Revista Habladurías No. 2.

Real Academia Española (1992). Diccionario de la Lengua Española. Madrid: Real Academia Española.

RELLA, Franco (2010). Desde el exilio: la creación artística como testimonio. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

SACHS, Curt (1944). Historia universal de la danza. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

SALAZAR, Adolfo (1950). La danza y el ballet. México: Fondo de Cultura Económica.

SANTAYANA, George (1999). El sentido de la belleza: un esbozo de teoría estética. Madrid: Editorial Tecnos.

SEGAL, Ronald (1998). Globalisation and the black diaspora. United States of America: Institute of Social and Cultural Anthropology, Oxford Press.

SERRANO OREJUELA, Eduardo. (2016). El concepto de competencia en la semiótica discursiva. Universidad del Valle, Research Gate, 23 p. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/309174490\\_El\\_concepto\\_de\\_competencia\\_en\\_la\\_semiotica\\_discursiva](https://www.researchgate.net/publication/309174490_El_concepto_de_competencia_en_la_semiotica_discursiva)

SHAPIRO, Harry L. (1993). Hombre, cultura y sociedad. México: Fondo de Cultura Económica.

SHARIGUIN, I. Problemas de geometría planimetría. URSS: Editorial Mir Moscú, 1989.

SHEETS, Maxine (1966). The phenomenology of dance. United States of America: The University of Wisconsin Press.

SLOTERDIJK, Peter (2002). El desprecio de las masas: ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna. España: Editorial Pretextos.

\_\_\_\_\_ (2003). Esferas I. España: Biblioteca de Ensayo Siruela, Ediciones Siruela.

\_\_\_\_\_ (2003). Esferas II: Globos Macrosferología. España: Ediciones Siruela.

SPINELLI, Henry M. Atlas de cirugía estética periocular y del párpado. Madrid: Editorial ELSEVIER, 2017.

TORTAJADA QUIRÓZ, Margarita. (2001). Danza y género. México: Colegio de Bachilleres del Estado de Sinaloa, Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional.

TRIQUELL, Ximena (coordinadora) (2016). Contar con imágenes: una introducción a la narrativa fílmica. Córdoba-Argentina: Editorial Brujas.

ZILBERBERG, Claude (1999). Semiótica tensiva y formas de vida. México: Dirección General de Fomento Editorial.

## **ANEXOS**

## ANEXO A. ESTRUCTURAS SEMIONARRATIVAS, FIGURAS E HISTORIAS EN EL PERREO DEL REGUETÓN

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
1	Zum zum; Daddy Yankee, Arcangel, Rkm & Ken-Y - Zum Zum	Reguetoneros, bailarinas, joyas, autos antiguos, gorras	-Sótano, bodega	-Noche (Aspectualidad: ambiente nocturno de disco)	Luces duras	Azules, dorados, rojos	Una mujer entra a un sótano (que luce algo clandestino), allí funciona una discoteca. Aparecen cantando unos reguetoneros, mientras que unas mujeres bailan (perrean); lo hacen en las pistas de baile, en torno de ellos, contra la pared, por los pasillos. La mujer es rodeada por las bailarinas quienes le bailan

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							también. Los hombres se mueven poco en contraste con las mujeres que sí se mueven bastante. Al final, la mujer abandona la discoteca y se va caminando por una calle desolada.
2	Shaky shak; Daddy Yankee	Reguetonero, bailarinas y bailarines (mujeres semidesnudas o con prendas descotadas principalmente, hombres, niños, gente que está	Sótano, cocina de una casa, playa, edificación pública, calles, cancha de baloncesto, debajo de un puente, parque de juegos infantil, un set de pared a	Noche, día (Aspectualidad: ambiente nocturno de disco y ambiente tropical y soleado)	Luces duras	Rojos, azules, amarillos, verdes, negro, violetas,	Un reguetonero aparece cantando, contagiando el ritmo de su canción, la cual se representa con los movimientos de unas bailarinas

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
		trabajando y termina bailando). Autos, joyas, gafas, gorras	rayas blancas y negras, escaleras eléctricas, zona de embarque de aeropuerto, azotea de edificio, salón de ballet, paredón de una cancha de barrio, calle de vecindario,				que aparecen en un sótano con él. Luego, el ritmo y el movimiento se “viraliza” y “todo” el mundo aparece bailando dicha canción con los mismos movimientos. Es por eso que se explica el por qué aparecen varias personas en diferentes lugares bailando esta canción. Todo el videoclip consiste en la viralización del tema musical y sus movimientos.

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
3	Rompe rompe; Daddy Yankee	Autos viejos (chatarra), mujeres semidesnudas, reguetoneros, bailarines de Hip- Hop y Break Dance, Máquinas de lanzamisiles viejas, gafas, bates, hachas, banderas de Puerto Rico y Estados Unidos, estéreo gigante de los ochenta, gorras, botes con fuego, televisores viejos, llantas viejas, cadenas oxidadas, un payaso.	Cementerio de autos,	Día, noche (aspectualidad: ambiente un poco grisáceo en las escenas de día, en contraste con las escenas de noche, que aparecen fuertemente iluminadas por botes con fuego que emanan bastante luminosidad)	Luces duras	Verdes, celestes, rojos, amarillos,	La canción comienza en un cementerio de autos. Allí están unos reguetoneros, bailarines de Hip- Hop y Break Dance y unas bailarinas que perrean al ritmo de la canción y con unas banderas de Puerto Rico y Estados Unidos ondeando. En tanto todos bailan en torno al cantante, también aparecen destrozándolo

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							<p>todo. Con bates, hachas, a puños y a patadas, van “rompiendo” todo. Carros, televisores, en fin, todo termina roto. Luego aparecen todos en medio de la noche en una fiesta allí mismo. Les ilumina unas estructuras de cubículos donde están unas de las bailarinas perreando. Detrás de estos cubículos sale fuego, fuego que ilumina todo el escenario.</p>

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							Después se vuelve a la escena del día donde todos continúan rompiendo y arremetiendo contra todo.
4	Dura; Daddy Yankee	Paredón con múltiples grafitis y colores, reguetonero, bailarines (negros en su mayoría), sombrillas de múltiples colores, teléfono público, autos antiguos de lujo, joyas, gafas, gorras, frutas tropicales colgando de cuerdas, llantas en	Edificación abandonada, sótano de automóviles, furgón de una van,	Día,	Luces duras	Múltiples colores, escalas de rosados y violetas (principalmente)	Un grupo de jóvenes aparecen en diferentes lugares: edificaciones abandonadas, sótanos de automóviles, paredones, calles aledañas. Bailan alrededor del cantante, se preparan para luego

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
		desuso coloreadas, estéreos antiguas, iconos de onomatopeyas como en los cómic					desplazarse en una van hacia un sótano donde hacen competencias de baile entre hombres y mujeres.
5	Llegamos a la disco; Daddy Yankee	Auto DeLorean DMC-12, estéreo de los ochenta, tatuajes, fajos de dinero, joyas, bates, gafas, mujeres, un pañuelo blanco, máscaras de gas, gorras, guantes negros y vinotintos, traje de baño con la bandera de Puerto Rico, jeeps, silla	Set de grabación blanquecino	Día (ambiente de set iluminado)	Luces duras	Negros, rojos, grises, fondo blanquecino,	En un set blanquecino de grabación aparecen un grupo de hombres (reguetoneros) que exhiben autos y motocicletas lujosas, joyas, prendas y fajos de dinero que lanzan por los aires. Hay varias

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
		Luis XVI, zapatillas deportivas, motocicletas lujosas					mujeres que aparecen semidesnudas bailándoles, complaciéndoles; como por ejemplo, las dos muchachas que le traen a uno de los cantantes una canasta llena de billetes, los cuales este toma y bota por distintas partes. Todo allí es un baile y despliegue de exhibición de fuerza y adquisición de cosas.

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
6	Salió el sol; Don Omar	Reguetonero, bailarines hombres con vestuarios simulando tribus, bailarinas, una mujer que tiene una máscara como un bozal (simula una esclava), bailarinas de danza árabe, serpientes, velos, objetos y adornos que parecen representar culturas africana y árabe, plumas, joyas antiguas, un bastón,	Interior de una mazmorra o subterráneo de un castillo	Noche (ambiente oscuro, como del interior de una mazmorra de algún castillo de la Edad Media	Luces suaves y duras	Variedad de ocre, rojos, tonalidades amarillentas, blancos, grises, negros	Aparece un hombre con prendas de reguetonero y algunos elementos e indumentarias de armadura. Está sentado como en una silla de trono, tiene un bastón, en torno suyo bailan unos hombres y unas mujeres, de entre ellas hay varias bailarinas de danza árabe. Justo al lado del hombre, está una mujer que parece actuar como una esclava de este.

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							Esto es una fiesta donde saltimbanquis, bailarinas exóticas como las de danza árabe y demás bailarines buscan entretener al cantante.
7	Mi gente; J Balvin, Willy William	Edificios, tapetes de colores, gafas, paredes decoradas con tapeteria con inscripciones "amerindias", hombres negros, camión de limones, bailarinas, bus escolar, pelota encendida en	La ciudad de Medellín, calles, plaza de mercado, canchas de futbol, furgón de camión,	Noche, día	Luces duras	Colores tropicales, azules, rojos, amarillos, verdes,	Hay varias personas que aparecen en distintos escenarios. Cuando el cantante dice que su ritmo los tiene bailando así, estos empiezan a bailar. La fiesta ocurre en varios

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
		fuego, ciclo encendida en fuego, luces pirotécnicas, frutas tropicales,					lugares: en una azotea, en un salón donde uno de los cantantes aparece rodeado de un harén de mujeres que le bailan. Hay recurrencia de presentar a bailarines (caletas) negros, quienes exhiben sus músculos. Al final, las escenas se congelan y quedan convertidas en caricaturas, para dar paso después a una fiesta y lucha de

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							baile dentro de una discoteca.
8	Bailame- Nacho, Yandel, Bad Bunny	Cantantes de reguetón, autos antiguos de lujo, pantalla de video, joyas, pañoleta usada por uno de los cantantes, gorras, gafas	Set de grabación (sótano), simulación de desierto y azotea	Noche, día	Luces duras	Grises, blancos, beis, rojos, azules, ocres y amarillos	Este video trata de unos cantantes de reguetón que, inicialmente aparecen en una bodega; después, uno de ellos, está en un desierto, lo cierto es que le cantan a una de las mujeres que esporádicamente aparece. Volviendo al set (sótano) donde están inicialmente, aparecen de nuevo los

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							reguetoneros, una bailarina les baila cerca de un auto antiguo de lujo, está vestida de conejita playboy. En otra escena, los cantantes aparecen delante de un fondo de atardecer, siempre cantándole a la primera mujer.
9	Despacito; Luis Fonsi ft Daddy Yankee	Cantantes, modelo mujer, bailarines (hombres y mujeres), niños y niñas, ancianos, carros viejos, juego de dominó,	El mar, la playa, el barrio La Perla (Puerto Rico), bar discoteca,	Día, noche (aspectualidad: ambiente de baile callejero y discoteca)	Luces duras	Múltiples colores tropicales, rojos, amarillos, azules, verdes. También ocres y algunos grises	La historia comienza con una mujer que camina por la playa, por una calle detrás del barrio La Perla, se encuentra con

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
		ollas de comida, joyas, gorras, gafas, instrumentos musicales como guitarras, congas y demás tambores,					un niño, lo saluda, después arriba pasos más arriba, adentro del barrio, donde están todos los vecinos en una fiesta callejera. Mientras unos abuelos juegan dominó, los niños juegan y los jóvenes adultos bailan. Después todo pasa al interior de un bar discoteca, donde los mismos actores aparecen tomando, cantando y bailando.

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
10	Te acuerdas de mí; Plan B.	Mujeres, cantantes de reguetón, piscina de hotel, regadera, sol, joyas, gafas,	Ciudad costera, piscina de hotel	Día (aspectualidad: día soleado de piscina, mar, sol y trópico)	Luces duras	Múltiples colores tropicales y de verano	Hay una fiesta en una piscina, donde están dos hombres (los cantantes), buscan, luego de recibir mensajes de texto, a una mujer con la que se pasaron una buena noche de pasión. Allí hay varias; y de entre todas ellas, que lucen una señal de tatuaje en la zona lumbar (una flecha hacia el lado derecho), tienen que encontrar la amante perdida. Al final, la

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							indicada voltea a mirar a la cámara, con una mirada de satisfacción y sensualidad.
11	Bebe; 6ix9ine Ft. Anuel AA.	Bailarinas, cantantes de reguetón, banderas de México y Puerto Rico, champaña, camisetas de un equipo de futbol, joyas, tatuajes,	Playa, piscina	Día (aspectualidad: ambiente del caribe y del trópico)	Luces duras	Múltiples colores, rojos, azules, verdes, rosados, verdes	Es una fiesta en la playa, donde los cantantes le cantan a dos de las mujeres protagonistas. Alrededor bailan y disfrutan mujeres en el agua del mar y en la piscina. Son explícitas las escenas de besos y exhibición de cuerpos

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							semidesnudos de las mujeres.
12	Mayores; Becky G. ft. Bad Bunny	Hombre modelo, clientes de bar, sillones, joyas, mesa de billar, rosa roja, azotea, auto lujoso, casa lujosa, estructura publicitaria, cama, esposas, maleta llena de "dinero",	Bar, casa azotea, lujosa	Noche (aspectualidad: ambiente de bar nocturno)	Luces duras	Negros, grises, ocre, rojos, azules, dorados	En un bar una mujer, la mesera coquetea con uno de los clientes, un hombre mayor y adinerado. El bartender es su cómplice. Luego que ella lo seduce, juega con él en la mesa de billar, salen rumbo a la mansión del hombre. Allí, entran directamente a la alcoba del hombre, hacen un juego sexual,

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							ella le esposa, pero antes que continuar el juego, ella sale de allí dejándolo esposado y cargando con una maleta repleta de dinero y joyas. Afuera le espera el bartender, su amante. Parten en el auto.
13	Sin pijama; Becky G, Natti Natasha	Hombres (DJ), dos mujeres, bailarinas eróticas, tacones altos, lencería de lujo y erótica, abrigos de lujo, joyas, una cebra, un caballo de carrusel,	Set de grabación musical, casa de citas, salón de juegos eróticos, alcohola	No se puede establecer si es de día o de noche, pues todo ocurre dentro de un set de grabación. (aspectualidad: ambiente de casa de citas)	Luces duras	Azules, blancos, negros, rojos, rosados, colores cremosos, dorados, algunos amarillos, colores salmón	En un set de grabación de música están dos hombres, uno de ellos recibe un mensaje de whatsapp, son dos mujeres que le hacen recordar

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
		champaña, copas, almohadas, mesas de billar, cama, snacks, celulares					una aventura sexual. Luego aparece la escena de una casa de citas, donde dos mujeres bailan y cantan, acompañadas de otras mujeres semidesnudas. Tienen juegos de carrusel, como cebras y caballos en los que una de ellas se monta. Juegan billar, en fin, se divierten. Al final, aparecen ya con pijamas en la cama, esperando a conseguir

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							amantes. Ya tienen mascarillas verdes, mientras continúan viendo en sus celulares.
14	Booty; C. Tangana, Becky G	Mujeres, cantante de reguetón, teléfono antiguo, estatua de Venus, sofá rojo, mayordomo, teléfono de los años ochenta, tabaco, cama queen, dos lámparas, joyas, un ojo de maquillaje para simular ceguera en el cantante,	Piscina, mansión, cancha de futbol, sala de la mansión, alcoba,	Día, noche (aspectualidad: ambiente de verano, de una parte; de otra, ambiente nocturno de alcoba)	Luces duras	Rojos, dorados, violetas, rosados, naranjas,	Hay una fiesta de mujeres alrededor de una piscina, que a la vez son observadas por un hombre (el cantante de reguetón), al que el ojo izquierdo lo tiene ciego (blanco). Ellas bailan y le cantan; después aparecen dentro de la mansión bailando y

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							cantando también. La protagonista (cantante) y el reguetonero terminan después en una alcoba, donde en la cama, ella le baila a este.
15	Imapacto; Daddy Yankee Ft Fergie	Bailarinas y bailaines, autos lujosos, carrito de raspados, gorras, sombreros, joyas, gafas, bandera de Puerto Rico, "globo" terráqueo, celulares, estéreos de los ochentas, bocina, Nintendo,	Tokio, playa y vecindario de Puerto Rico, Estados Unidos, azoteas, sótano, calles de ciudades, oficinas,	Noche (aspectualidad: ambiente de fiesta nocturna)	Luces duras	Negros, colores oscuros, rojos, blancos,	Se viraliza una fiesta en todo el mundo. Empieza en un barrio cerca de la playa, después se traslada a un sótano. Allí todos bailan y cantan; después aparece un simulado globo terráqueo, la gente se

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							desplaza automáticamente a distintos lugares del mundo. En todos estos, la gente aparece bailando.
16	Taki, Taki; DJ Snake ft. Selena Gomez, Ozuna, Cardi B. Obosso	Autos lujosos, bailarinas y bailarines, cantantes reguetoneros, gafas, magma, cubo, máscara demoníaca, fuego, tornados,	Inframundo, selva, tarima en el inframundo,	Noche (aspectualidad: ambiente sórdido, que representa una zona volcánica, el inframundo. De otra parte, en otra escena, aparece un ambiente de trópico)	Luces duras	Rojos, negros, celestes, ámbar, verdes	Hay una fiesta en el inframundo, las cantantes y bailarinas, los cantantes, todos bailan al ritmo de la música. En el fondo brota magma volcánica, hay fuego y sombras por doquier. Después la escena se traslada a una

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							zona selvática, donde aparecen los cantantes cantando y bailando junto con un cuerpo de baile, del cual destaca un bailarín quien tiene una máscara de demonio, de la cual lanza rayos rojos como de fuego.
17	El problema; Farina	La cantante reguetonera, dos bailarinas, un hombre, cortinas de plástico, luces de neón en equis, semáforo de mentiras,	Un sótano que actúa como discoteca	Noche (aspectualidad: ambiente de rumba nocturna)	Luces suaves	Gama de ocre, rojos, algunos terracotas y fosforescentes	Una mujer canta en un sótano-discoteca, inicialmente sola junto con dos "amigas", después con más personas y el

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							hombre al que le está cantando. Este luce como un uniformado, serio y algo triste. Ella, después se le acerca con unos vasos con bebida. Hay mucho baile, a medida que se entrelaza la coquetería entre ella y el hombre.
18	Passion wine; Farruko Sean Paul	Barcos, joyas, sombreros gafas, bikinis, tatuajes, bailarinas, copas con licor, tabacos, gorras, edificios altos, la bandera de los Estados Unidos	Mar, bahía, ciudad con rascacielos	Día (aspectualidad: ambiente tropical, de playa del caribe)	Luces duras	Gamas de azules, blancos, algunos terracotas dentro de la embarcación, negros (en las prendas de vestir)	En un yate cuatro cantantes reguetoneros cantan, mientras tanto unas bailarinas les bailan de manera sensual y provocativa. Hay

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							escenas donde uno de los reguetoneros aparece en una de las recámaras de la embarcación junto con dos de las bailarinas, quienes bailan sobre la cama. Es toda una fiesta, todos beben en copas y celebran cantando y bailando.
19	Si tu novio te deja; J. Balvin ft. Bad Bunny	Paredes con grafitis, bandera de Puerto Rico, gafas, gorras, joyas, casas abandonadas con	Ciudad costera en Puerto Rico, mar, barrio humilde y popular, contraste entre	Día, noche (aspectualidad: ambiente de día y de noche después)	Luces duras	Azules, rosados, múltiples colores en las paredes con grafitis.	Dos reguetoneros cantan en una casa abandonada, haciendo alusión

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
		paredes con grafitis, iguana, pañoleta que usa Bad Bunny, celulares, agua, huellas en la arena	ciudad vieja y ciudad moderna, casa abandonada, azotea, piscina				a una mujer, a la cual le están dedicando la canción. Hay una modelo, a la que le están dedicando la canción. Luego aparecen en una azotea de noche. Los cantantes hacen gestos y demás expresiones de negación contra el novio de la mujer a la que le están dedicando la canción.
20	Ambiente; J. Balvin	Guitarras, bailarinas y bailarines, cancha de voleibol de	Playa, casa, mar, cancha de voleibol, truck house,	Día, noche (aspectualidad: ambiente de trópico, luego de	Luces duras	Múltiples colores prototípicos de la cultura rastafari,	Hay una fiesta en la playa, bailarines danzan mientras

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
		arena, cuatrimoto, joyas (chaquiras), regadera, bikinis, elementos y objetos de cultura rastafarin, humo (como de marihuana), hamacas, fogatas,		fiesta nocturna al aire libre)			una mujer es observada por el cantante, quien coquetea con ella. Ésta observa cómo una pareja de hombre y mujer danzan y se besan. Luego aparecen dentro de una casa, está tocando un grupo musical rastafari, mientras afuera aparece gente fumando marihuana, el reguetonero aparece en una hamaca meciéndose. Niños juegan, las

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							<p>parejas siguen bailando. Cae la noche y todos en torno a una fogata, incluyendo la mujer y el cantante en cortejo, solo que ella está con su pareja mujer. Luego se escapan hacia el muelle, donde se besan, pero la mujer termina rechazándolo y huye rumbo hacia donde está su novia. La escena termina con un beso de las dos mujeres y</p>

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							la cara de desilusión del reguetonero.
21	Mi cama; Karol G	Joyas, celulares, pañuelos, botellas de licor para "mujeres", luces de navidad y fiesta, colganderos de plástico para navidad (prototípica de cultura de navidad en Colombia), pailas con cocidos, gafas, velitas de navidad, fuegos pirotécnicos, una boca de incendio, bikinis, motocicletas, carros viejos,	Habitación rosada, ciudad (Medellín) colombiana, calle de vecindario peatonal, cuarto destartado, esquina de barrio	Día, noche (aspectualidad: ambiente de cuarto de mujer extremadamente rosado, ambiente de calle y fiesta popular nocturna decembrina)	Luces suaves y duras	Rosados, dorados, múltiples colores de luces de navidad, rojos,	La cantante aparece cantando y bailando sensual, luego sale a la calle, pasa por entre los hombres acompañada de sus amigas; enseña su figura y luce desafiante, baila y sigue cantando por doquier que camina.

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
22	PPP; Kevin Roldan	Computadoras Apple Macintosh, superficies de colores dulces, habitación de colores pastel, bailarinas, cantante de reguetón, chupetas y caramelos, gorras, gafas, botellas de champaña, bombas y tiras de piñatería, sofás,	Una habitación de colores pastel	No se puede distinguir si es de día o de noche, pues toda la historia se desarrolla al interior de una habitación. No obstante, todo aparece iluminado	Aspectualidad: ambiente de fiesta de pijamada adolescente	Colores pastel por doquier	La historia consiste en una fiesta donde un hombre (el cantante) canta y se deleita en medio de varias bailarinas que le bailan y le hacen movimientos eróticos a cada paso suyo. Ellas lucen deseosas de él; chupan caramelos, chupetas, juegan como en una pijamada juvenil.
23	Caliente; Lali ft. Pablo Vittar	Cantantes, paredones de colores, bikinis, gaviotas, bailarines, balones	Playa, discoteca	Día, noche (aspectualidad: ambiente de fiesta en la playa, luego ambiente de fiesta y	Luces duras	Múltiples colores de trópico, variedad de terracotas, rojos, colores pastel	Hay una fiesta en la playa, las dos cantante: una mujer heterosexual y

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
		futbol, gorras, joyas, letreros de Zumba, trajes de tigresa, lámparas colgantes, tatuajes		rumba en (discoteca)		también, dorados y amarillos, blancos, rosados	una mujer transgénero, aparecen cantando y bailando exóticamente. Alrededor suyo danzan demás bailarines. Luego la escena transita hacia una fiesta nocturna, donde todos vuelven a aparecer en una bacanal de baile y música.
24	Sin querer queriendo; Lali ft. Mau y Ricky	Joyas, paredones de colores, velos de colores, gafas, bailarinas, cantante principal y cantantes	Set de grabación	No se puede determinar porque todo se desarrolla en un set de grabación	Luces duras	Colores pastel, con alta variedad de rojos y azules	La cantante y los dos cantantes reguetoneros aparecen cantando y bailando frente a la cámara. Junto

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
		reguetoneros, paletas de helado					con ellos aparecen en distintas escenas bailarines. Mientras la cantante canta y baila, aparece chupando una paleta de helado. Al final, terminan todos los tres juntos, abrazándose.
25	Súbete; Lary Over & Lírico En la Casa	Motocicleta vieja de repartición de agua, estéreos de los ochentas, dos cantantes de reguetón, mujeres bailarinas, un actor, una mica, ropa extendida en la calle, un enano,	Barrio popular del caribe, tienda, calle transitada, vecindario,	Día (aspectualidad: ambiente de día entresemana, aunque festivo, pues la gente aparece en sus labores, pero a la vez, bailando, jugando, pasando el tiempo de ocio)	Luces duras	Múltiples colores, prototípicos del caribe. Variedad de rojos, verdes, azules, amarillos.	La historia comienza en una tienda, de donde sale un repartidor de agua potable. Maneja una moto, en ella reparte. Luego aparece en la escena un viejo

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
		<p>una tienda, juegos de “tangara” en la calle de un vecindario.</p> <p>Paredes con grafitis, pelota de basketball, frutas tropicales, tatuajes, prendas tropicales</p>					<p>en un cuarto de casa de barrio popular, quien al bajarse de la cama mete una pata en una mica. Aparecen escenas de situaciones de vecindario: la gente en la calle jugando, bailando. El repartidor llega a donde una mujer, bella, que resulta ser la novia de un enano. Ahí empieza una coquetería entre los cantantes, el actor y la vecina coqueta y bella, a</p>

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							la que le cantan. Después terminan todos en un baile del vecindario. Todos bailan en torno a la vecina "buenona".
26	Ganas; Greeicy	Un carro rojo, cantante reguetonera, varias amigas bailarinas, bailarines hombres, celulares, casas prototípicas de Aruba, autos antiguos lujosos, carrito de golf, patines, bote con fuego, gafas,	Vecindario del caribe, cancha de golf, puente, calle inclinada, zona abierta de aparcadero de autos,	Día, noche (aspectualidad: ambiente cálido de fiesta en calle; luego ambiente de fiesta y rumba nocturna en un terreno baldío)	Luces duras	Colores tropicales, variedad de rojos, azules, colores pastel	De un auto color rojo sale la cantante y dos de sus amigas, comienzan a bailar afuera, en medio de la calle junto con más amigas y amigos (bailarines) que aparecen para bailar. Alrededor hay gente jugando dominó y demás juegos

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							de mesa, bebiendo, bailando. En otra escena, la cantante aparece con sus amigas montando patines, conduciendo un carrito de golf. Luego aparecen todos en una zona baldía, allí hacen una fiesta; todos bailan abrigados por el fuego que sale de unos tanques encendidos. En torno al cuerpo de baila, hay aparcados unos autos lujosos.

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							Termina todo con depmostraciones de batallas de baile en esa zona un tanto desolada.
27	Jacuzzi; Greeicy, Anitta	Dos cantantes, prendas femeninas descotadas, lluvia de agua, tatuajes, luces refractoras, cama,	Un escenario acondicionado en oscuro.	No se puede distinguir pues todo ocurre dentro de un set de grabación. (aspectualidad: ambiente nocturno, oscuro de discoteca)	Luces duras	Escala de negros y grises, azules, colores beis	Dos mujeres aparecen en un set de grabación cantando y bailando, simula esto una discoteca. Solo ellas resaltan; cae agua a cántaros, las moja, mientras ellas continúan bailando sensualmente. De lo juntas que bailan, pareciera enunciarse una

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							escena lésbica. Luego aparecen en una cama, ambas acostadas bailando y cantando también de manera sensual y erótica.
28	De todos los sabores; Maldy	Letreros de night clubs de las Vegas, bailarinas exóticas, cantante de reguetón, sillas Luis XVI, escaleras, licores, juegos pirotécnicos, gorras, gafas, zapatillas deportivas con	Night clubs, discoteca, jaulas dentro de las discotecas, escaleras	Noche (aspectualidad: ambiente nocturno de fiesta y rumba tipo las Vegas)	Luces duras	Variedad de rojos, azules, luces de neón tipo discotecas nocturnas	Comienza el videoclip con un hombre (el cantante) que ingresa a un Night Club con varias mujeres. Adentro todos están bailando, tomando, divirtiéndose. Las mujeres bailan sensualmente.

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
		colores estrambóticos					Hay una de ellas que tiene toda su figura pintada de un color dorado, simula como una estatua de bronce. En las jaulas varias mujeres bailan, también en unas escaleras, siempre para el cantante, quien aparece como el dueño de la atención de todas ellas. Finaliza la historia con el hombre rodeado y besuqueado por todas las mujeres.

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
29	Mi mala; Mau y Ricky, Karol G. ft. Becky G, Leslie Grace, Lali	Cantantes reguetoneras y reguetoneros. Televisores en el suelo, gafas, rejas objetos viejos, baldes, cámaras de grabación, luces de neón,	Sótano o bodega de objetos en desuso	No se puede establecer el tiempo atmosférico pues todo acontece en un set. (Aspectual: el ambiente es de un espacio cerrado, una bodega donde están los intérpretes y nadie más. Fundamentalmente, todo luce un tanto tenue)	Luces suaves y duras	Grisés, azules en los televisores, rosados y violetas, amarillos y luces de neón	Los cantantes están encerrados en la bodega; allí cantan, se desplazan de un lado para otro, bailan y se alternan en sus interpretaciones musicales. Las mujeres (cantantes) bailan, en contraposición a los reguetoneros que lucen un poco quietos, sus movimientos son mínimos; más bien, usan posiciones y no mucha actividad cinética.

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
30	Danza; Nacho	Bola de cristal, una hechicera (árabe), niños, jóvenes, gafas, gorras, carro de Ice Cream, paredes con grafitis, carros antiguos, bailarinas y bailarines, un chamán, instrumento musical chamánico (tambor), tres negros acuerpados,	Cuarto cerrado de atención de la hechicera, calle de vecindario, parque de barrio,	Día (aspectualidad: ambiente de fiesta de calle, donde todo luce muy iluminado)	Luces duras	Variedad de terracotas, blanquecinos, escala de rojos, en la camiseta del cantante hay variedad de colores tropicales, luces amarillas que destellan esporádicamente, vino tinto y azules	Toda la escena comienza al interior de un cuarto, que sirve de lugar de atención de una hechicera. El cantante está consultándola, luego todos se trasladan a una calle de vecindario donde todos aparecen bailando. Hay una suerte de competencia de baile; van alternando niños, mujeres y jóvenes en sus repertorios de baile mientras el

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							cantante va cantando.
31	Pa' mala yo; Natti Natasha	Alas azules y rosadas, una lámpara enorme que pende del techo, bailarinas exóticas, copas y vasos con licor, joyas, luces de lámparas nocturnas, sofás Luis XV, prendas de mujer muy sexis, coronas, mesas de póquer, naipes o póquer, fichas de apuestas, fuego, cola de diablo,	Discoteca ubicada en un sótano. Salón de juegos de azar	No se puede establecer si es de día o de noche, pues todo acontece en un set cerrado. (Aspectualidad: Se deduce que todo sucede en la noche, pues se trata de un casino, a donde llegan a divertirse hombres y mujeres adinerados)	Luces duras	Variedad de rojos y azules. Luces terracotas, prototípicas de un ambiente de discoteca. Violetas, rosadas, doradas típicas de luces de lámparas	Un hombre ingresa al interior de una discoteca subterránea. Allí hay gente bailando y consumiendo licor; una mujer, la cantante de reguetón y bailarina principal, aparece, inicialmente, en la barra, luego bailando en el centro de la pista de baile. Cabe señalar, que esta mujer es un demonio, le

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							brillan los ojos y tiene características de ser demoniaco. El hombre se le acercas; mientras que por otra parte ella también coquetea con otro hombre. Luego de seducirlos a los dos, los conduce hacia una sala especial para juegos de azar, allí aparecen: la mujer, los dos hombres y más mujeres acompañantes

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							de ésta. Juegan al póquer, al final ella gana y los esfuma con solo chocar los dedos. Ellos desaparecen de manera mágica, se esfuman luego de incinerarse, solo quedan cenizas que se esparcen por el ambiente. Tras esto, a la mujer le sale una cola de diablo para terminar la historia.
32	Que perra mi amiga; La Montra	Dos empleados de una lavandería. Una cliente, unos hombres que	Una lavandería, una sala de exposición de arte, una calle	Noche (aspectualidad: el ambiente es de lugares cerrados,	Luces duras	Verdes, azules, violetas, blanco y negro, algunos terracotas	Una mujer llega a una lavandería donde deja una prenda para

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
		están en una exposición de arte, vestidos para lavandería, cuadros de arte, joyas estrambóticas,	enfrente a la lavandería, set oscuro donde aparece bailando y cantando la reguetonera	no se puede distinguir si es de día o de noche, lo cierto es que todo sucede al interior de recintos cerrados)			lavado o planchado; es un vestido de noche. Le reciben dos empleados, un muchacho y una mujer. Después estos platican que hay una exposición de arte, la mujer quiere ir, entonces el otro empleado le dice que se lleve el vestido. Efectivamente, ésta se lo coloca y aparece luego en la exposición, haciendo que ve arte, aunque en realidad está es

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							coqueteando con los hombres que están allí. En la sala de exposiciones aparece la dueña del vestido, quien poco a poco se va dando cuenta que su vestido lo tiene la empleada de la lavandería, a la cual le canta la canción, donde todo el tiempo le está diciendo que es perra. Al final, se le acerca, luego de comprobar que esa es su

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							prenda, y le dice que perra.
33	No me acuerdo; Thalía, Natti Natasha	Un actor (novio), dos cantantes y bailarinas, una cama, un celular con evidencias de infidelidad, copas con licor, una bailarina de telas, un cuarto con juguetes y objetos dorados, trajes de fragmentos de vidrio, joyas, bolas de discoteca,	Una alcoba marital, una discoteca, un escenario de teatro, un cuarto lleno de objetos de discoteca	Día, noche (aspectualidad: ambiente de habitación marital a tempranas horas de la mañana; luego ambiente nocturno de discoteca)	Luces duras	Variedad de rosados y violetas, azules, dorados	La historia comienza en una habitación. Allí está una de las cantantes, se recién despierta, luego de una noche de fiesta y diversión. Junto a su cama está su novio, quien le reclama luego de mostrarle en su celular fotos y videoclips que revelan lo que ella hizo la noche anterior: infidelidad. Discute con ella; luego toda la

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							<p>escena se desplaza hacia donde está la otra cantante, después hacia la discoteca donde las dos están divirtiéndose con hombres. En la discoteca aparecen bailando y tomando licor. Aparecen también en los pasillos de la discoteca. Sobre los escenarios o pistas de baile ellas bailan y cantan rodeadas de una multitud de gente que les</p>

#	ARCHIVO	FIGURATIVIDAD RECURRENTE	FIGURATIVIDAD ESPACIAL	FIGURATIVIDAD TEMPORAL	FIGURATIVIDAD LUMÍNICA	FIGURATIVIDAD DE COLORES	HISTORIAS
							<p>hacen el coro en la rumba. Para estas mujeres la experiencia de la infidelidad se traduce en algo divertido.</p> <p>Termina la historia con la pareja inicial en la habitación. Él le arroja el celular a las cobijas, ella lo recoge y revisa el video; se acaba todo con una mirada de picardía de ésta.</p>