ROLANDO LEYVA CABALLERO
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Humanidades
Universidad de Oriente
Santiago de Cuba, Cuba
rolex@csh.uo.edu.cu

Había una vez un lobo, una ciudad, una fiera que espera. La mujer cubana en el video clip para música urbana

Hasta su degradación y desintegración reciente el Clan 537 fue sin duda alguna uno de los grupos de música urbana más populares de todo el país. Entre otras causas se podrían enumerar no sólo al contraste evidente entre la apariencia física, la proyección escénica y la tesitura de sus dos voces líderes, Baby Lores e Insurrecto, que sin proponérselo quizá se complementaban e integraban a la perfección, sino porque basaron y confiaron la clave del éxito no sólo en el juego discursivo de un lenguaje y una métrica muy desinhibida sino en el hecho para nada casual de ser la agrupación de reguetón que ha filmado el mayor número de videos clips para promocionar uno de los más competitivos y elaborados discos de reguetón que se hayan grabado en Cuba: *Había una vez*.

Por supuesto, aquí no se hablará sobre el disco, sino sobre los vídeos clips que se hicieron para promocionar algunos sencillos dentro de esta producción. Uno de ellos es el que se dedica al número *Los pistoleros,* y que fue dirigido por un dúo hartamente conocido en el medio: Julo César Leal e Ismar Rodríguez, ambos, de conjunto, con una larga y exitosa carrera dentro del audiovisual cubano de los últimos años, los que los convierte en creadores experimentados y fiables, a los cuales confiar la producción de un video para un tipo de música que supone implementar de discurso ciertas fórmulas ya manidas. Este caso no fue la excepción. *Los pistoleros (Olé)* es uno más de los tantos videos clonados y/o miméticos que predominan dentro del género de la música urbana, y así se hace evidente, se indica y se advierte desde el propio título de la canción por donde viene el mensaje. Desde el emplazamiento de las locaciones donde se filmó, hasta la historia que narra de una manera convencional y apócrifa, donde se establece y representa una confrontación entre dos grupos rivales que luchan en un plano simbólico por medio de los bailes acrobáticos y contorsionistas, por ejercer el control o dominio sobre una determinada franja de territorio urbano, alternativo o marginal. El estado ruinoso de las construcciones acentúa lo que ya es evidente, la intención y mensaje que se intenta recrear: la agresividad y ferocidad aparatosa y fingida, y por tanto artificial que encarna en cada uno de los intérpretes como líderes de las facciones en pugna. Así lo corroboran tanto la apariencia física como la proyección escénica directa e irreverente, no de diálogo, sino de confrontación frontal con la cámara. El duelo entre los grupos se verifica en un plano corporal, danzario y musical, a través de las coreografías, que establecen y formulan una suerte de batalla bailable donde el intercambio físico no se basa en la práctica de la violencia física entre los competidores, sino en la fuerza, originalidad y sincronía entre los danzantes.

Otro video trabajado a partir de una fórmula fácil pero infalible según los mecanismos y principios representativos que implementa la industria, es el de la canción *Déjala ir (Dos amigos)*. Aquí se proyecta sobre el espacio ficticio de la historia a narrar el ya clásico triángulo amoroso y la lucha entre dos amigos que buscan acceder a los amores y favores de una única mujer, que mantienen un vínculo afectivo con uno de los dos hombres, mientras el otro es testigo mudo de los avatares de la vida de una pareja que se desmorona paulatinamente debido a la actitud intransigente y obsesiva, por no decir abusiva, que asume el hombre. De los dos amigos, el que pertenece soltero y expectante es el puente y la válvula de escape a través del cual se establece la comunicación pero también se liberan presiones. El esquema y sustento dramático de la historia es básico. Hay una confrontación soterrada pero real que no se advierte aunque se intuye y simula por medio de la catarsis y la confesión de un secreto que permanecía oculto. Obviamente aquí la mujer es representada como un elemento pasivo, la tentación perenne pero no victimaria, sino víctima en este caso, una vez más, de un maltrato que pasa sin escalas del ámbito emocional al físico. Se percibe en el video cierta sensación de frustración, no porque se malogra la relación amorosa en sí misma, sino porque se destruye la amistad funesta entre dos hombres.

Ello ocurre porque desde el principio el amigo solitario es un sustituto circunstancial del amante ausente o aprehensivo. La mujer se frustra, y sin permanecer ajena al problema es parte muda pero no sorda en el enfrentamiento y la solución del conflicto. La hembra es amenazada, castigada, ignorada por el hombre que toma represalias. Quizás lo más sutil en la obviedad del mensaje del video es el hecho de que las acciones y sucesos dramáticos y narrativos que se hilvanan a través del texto y su complemento y continuación audiovisual tienen lugar en un taller de cerámica, que en un plano metafórico se entiende como la explicación visual del proceso inconsciente y paulatino a través del cual la mujer es moldeada o se adapta por adopción, a los intereses, necesidades y requerimientos del macho que la modela a su gusto, y que la somete en consecuencia a la inclemencia de su carácter y temperamento violento.

El hombre en este caso, como ya resulta común, obliga a la mujer a sentirse y asumir una postura arrepentida, crepuscular, evidentemente culpable y pecaminosa, responsable de un conflicto o problema del cual, sin permanecer ajena, busca solucionar a través de una discreta confesión que le permite hacer catarsis, al remitirse nuevamente al hombre como ente genérico que en la figura del cura comprensivo, paternal, perdona su pecado de ser mujer y la acepta de vuelta como oveja descarriada que se integra al rebaño de la aceptación y la resignación.

De la misma agrupación es otro video extremadamente agresivo y prejuiciado, a la vez lúdico, y quizás el más elaborado pero no sutil de los que ha filmado esta agrupación. Dirigido por Julio César Leal e Ismar Rodríguez, *La mujer del pelotero* es un video descriptivo y sintomático de la supervivencia no, de la entronización social de ciertos criterios que enarbolan a los cantantes que se proyectan desde los personajes, como ese hombre popular y posible que se construye en el discurso y el mensaje a través de los modelos arquetípicos de masculinidad que más frecuentemente se asocian con esta condición en nuestro país. El pelotero es el rostro público y masivo el ego masculino sublimado, del orgullo y la realización plena del hombre que es dotado de todos los atributos exhibicionistas que identifican y verifican su papel social. Aunque el título de la canción y el video clip es *La mujer del pelotero* esta, la mujer, nunca aparece, ni es representada, sino que se hace presente desde su propia exclusión, desde la ausencia que la transforma en la mujer invisible, en un fantasma.

La mujer existe dentro del video en cuanto compañía, complemento, objeto y sujeto sexual con un determinado valor de cambio y uso para el hombre, que la expone y objetiva desde la nominación pero no desde su aparición o representación integral y no subordinada a la figura masculina, a la cual la personalidad arácnida de la mujer al parecer busca sustraer y reducir al hombre al papel de proveedor competitivo (competente, público y aparentemente servicial) al cual se devora en el plano simbólico del intercambio de favores por espejos.

Se establece así un contrapunteo o relación sadomasoquista entre los roles de victimarios y víctimas que asumen indistintamente tanto los hombres como las mujeres, papeles intercambiables y secundarios que impostan desde la óptica masculina el hecho de que el hombre es el que dota y posee a la mujer, mientras esta consume y reciproca los servicios del hombre en el ámbito sexual.

Es un video con una fuerte carga sexista, donde el odio subyace en la dinámica de complementación e intercambio hombre- mujer. El hombre asume, o se delega de un modo arbitrario, los atributos y funciones que construyen sutilmente pero de un modo perceptible, los roles y la identidad genérica que de supuesto lo definen, identifican pero también encasillan en el papel del tipo duro e insensible, que se debe adecuar a ciertas expectativas y proyecciones psicológicas y perceptivas.

El hombre es el carnicero que corta el bacalao y lleva el alimento a casa; el hombre es el patrullero (policía), quién vigila, protege, sirve y vela por la tranquilidad ciudadana y el respeto de la ley y el orden en la comunidad, pero que también tiene a su disposición la pistola y el bastón, objetos con una fuerte carga fálica, explícita en su representación velada del uso de la fuerza desde la masculinidad. El policía también encarna la autoridad, más bien el autoritarismo y la subordinación a leyes inexorables, casi inamovibles que establecen el acatamiento o cumplimiento estricto de las leyes de fidelidad y obediencia que le debe una mujer fantasma a un tipo de individuo de aspecto y vocación represiva. La mujer del bombero pide fuego, lo que establece cierto compromiso y responsabilidad tácita en cuanto al desempeño sexual del aludido.

Este debe con sus largas, gruesas y potentes mangueras (otro objeto tubular de proyección y resonancias fálicas) apagar los ardores ninfomaníacos de mujeres incontinentes en ese aspecto. El marinero, por su parte, es otro de los arquetipos básicos de masculinidad o virilidad que se vende no sólo como el amante portuario, con un extenso e intenso prontuario de relaciones circunstanciales o efímeras, de muchas mujeres olvidadas en cada escala, sino aquel que debe ya no levar anclas, sino tirar el anzuelo y establecerse como un proveedor fiable de un hogar al cual debe dotar de comodidades, para, mirando más allá, calar bien hondo en la sensibilidad y la sexualidad de su mujer.

Así se resume y replica en consecuencia a lo largo de toda la canción y el video clip acompañante. La mujer del karateca quiere golpes, ya que esta es entendida en su tendencia y vocación de mujer golpeada, maltratada, masoquista, sufrida, que es proclive y al parecer disfruta el castigo físico a que la somete su amante artístico y marcial. La mujer del chofer quiere palanca, no para mover el mundo a partir de un punto de apoyo, sino como respuesta y reacción lógica frente a las expectativas y necesidades del marido, uno de los arquetipos de macho dominante o tipo duro más recurrentes en el ideario y la sensibilidad sexuada de la sociedad cubana. La palanca del vehículo de transporte masivo de pasajeros, que detenta y manipula el chofer de ómnibus, en su acepción latina del bueno o de lo bueno para todo, no es más que una alusión directa al atributo y sustituto sexual que mecaniza y regulariza el ritmo y los cambios de tiempo y velocidades durante el intercambio sexual con su pareja.

La mujer del herrero, según nos muestra el video, quiere obviamente hierro. Ya desde una visualidad que se nos hace infinita y gravitatoria se repite el arquetipo ideal del hombre como sujeto activo y de la mujer como el objeto pasivo. El hierro, la mandarria o el martillo del herrero, es el émulo del falo que percute y repercute sobre el yunque indolente e inmóvil, es decir, sobre la vulva acerada que espera el impacto correctivo y demoledor del falo candente y enhiesto. En un sentido más mítico y nacionalista, los intérpretes, y los directores del video clip declaran que lo que anhela la mujer del extranjero es el dinero constante y sonante. Otra vez, aunque sea extranjero, el hombre es delineado como el proveedor ancestral, el depositario de la riqueza monetaria a disposición de la mujer fácil, entendida y diseñada como la aspiradora cruel y consumista, despilfarradora y obsesiva, la amenaza fantasma que hace naufragar el buque de la prosperidad económica y material. En un primer momento también hablamos en un tono de cierta o franca vindicación nacionalista, porque de manera velada se afirma el orgullo del macho nativo y su pobre economía flotante, de subsistencia, al afirmar que la mujer no espera otra cosa del extranjero que no sea un cheque en blanco, una ilimitada tarjeta de créditos, una billetera dadivosa, pero nunca la satisfacción plena en el aspecto sexual, lo que se hace evidente si seguimos con atención el discurso de la canción desde el principio.

Este es un deber, un derecho y un mérito reservado para el macho cubano arquetípico, la archiconocida máquina sexual latina o tropical, más bien insular y caribeña. La lista a esta altura ya parece interminable. La mujer del

manisero no se puede acostar sin probar un cucurucho de maní. El cucurucho se proyecta sobre el espacio y el plano metafórico de la canción de una manera cónica (cómica) y punzante, simulando un falo largo, desgarrante pero a la vez complaciente con la gula femenina y su voraz apetito sexual. Lo mismo se puede afirmar de la mujer del panadero, la cual quiere flauta, la barra de pan grueso y largo que compite y se erige en lo simbólico como un pene alternativo que es posible amasar, y que al calor del horno (la vagina o el ano femenino), adquiere dimensiones o proporciones verdaderamente épicas pero serviciales también del hambre sexual de la fémina insatisfecha.

La mujer del cantinero quiere un trago, preferentemente doble, que la obnubile o haga caer en éxtasis o relajamiento post- orgásmico, como si el alcohol fuera el sustituto público del semen, el cual causa, según la visión de los músicos, el mismo efecto catártico de liberación del deseo, las tentaciones y el resuello femenino, una vez que el hombre ha beneficiado a la mujer anhelante y deseosa. La mujer del cocinero, por su parte, no se queda atrás y lo que quiere es mortero, ese objeto contundente (pilón) que macera las especies hasta sacarles el jugo y dejarlas listos para condimentar el alimento que pronto será deglutido.

Así se entiende el sexo como antropofagia, como canibalismo simbólico donde el hombre y la mujer se alternan para devorarse mutuamente, aunque está siempre lleve la mejor parte. Nuevamente insistiendo en la vocación sadomasoquista de ciertas parejas, donde el hombre es el castigador y la mujer casi siempre es el componente sufrido, la canción y el video que la acompaña lo reafirman a su modo. Al plantear que la mujer del cochero quiere caballo y látigo, es decir, un hombre que superdotado como un equino en el aspecto sexual no tema ni le tiemble la mano a la hora de utilizar su falo para azotar las ancas de su potra, de su yegua relinchante, el video clip de esta canción también convalida y reafirma dos viejos mitos de la cultura cubana, en extremo androcéntrica, machista y patriarcal: la virilidad y vigor animal, anatómicamente abusivo y desproporcionado identifica la esencia sensual y sexual del hombre, que padece como una virtud cierto priapismo primaveral que lo hace muy atractivo para cierta clase de mujeres abusadas pero satisfechas, que se delinean convenientemente pacientes y voluntariosas desde la perspectiva masculina, excluyente del criterio disonante.

Ya con una lectura más musical y desenfadada pero no menos sexista, se afirma que la mujer del rumbero quiere tocar los timbales, entendidos estos no como el instrumento de percusión, sino como un alegoría o referencia evidente a las gónadas masculinas que establecen su masculinidad exterior en detrimento de una sensibilidad que tienen que esconder tras una coraza de ferocidad.

También con una lectura musical e igual de lúdica la mujer del rapero quiere el micrófono, no para entonar una canción, sino como el objeto que discursa sobre la fijación u obsesión oral de la mujeres que practican la felación con asiduidad y esmero complaciente de las necesidades fisiológicas y sexuales del macho que evacua su frustración por esta válvula o vía de escape de las presiones rutinarias.

La mujer del zapatero quiere zapatón, es decir, se establecen las dimensiones del órgano reproductor masculino tras la correspondencia proporcional con el número de zapato que calza o arregla su marido; la del tabaquero quiere un habano, que en el caso cubano siempre ha potenciado una lectura complaciente y reflexiva del hombre, funcionando como una prolongación simbólica de su propio falo enhiesto y candente. La mujer del masajista quiere un masaje, es decir, un hombre que se dedique a satisfacerla, a relajarla, a rendirle culto a su cuerpo femenino como si fuera un parque de diversiones y un templo. La mujer del oftalmólogo, inteligentemente, como lo indican las buenas costumbres, las conveniencias y las circunstancias atenuantes, padece de la vista gorda cuando su marido hace y deshace a su antojo; la mujer del pesista quiere estar fuerte (strong), intentando competir en igualdad de condiciones con un hombre (el hedonista) narcisista que le rinde culto a su propia belleza de gimnasio; la mujer del pescador quiere pescado, la mujer del borracho quiere Paticruzado, brujería la mujer del babalao. La lista sería interminable al igual que el análisis, por eso no nos detenemos aquí.

Otro video del Clan 537 es el del tema *Caperucita*, incluido en el disco *Había una vez*. Es un video igualmente anecdótico y juvenil, que funciona internamente como una advertencia o amenaza velada. La apropiación de la historia de la caperucita, muy tono con el nombre del disco, es sólo una justificación o recurso para exponer el punto de vista del cazador, del predador, del misógino compulsivo que alerta sobre el peligro de involucrarse sentimentalmente con un hombre que se siente y se ve a sí mismo como un delincuente en potencia que busca una coartada plausible sin renunciar o arrepentirse de una culpa que no siente. El lobo feroz, tan afín a la mitología occidental, y el predador más recurrente de las fábulas infantiles, en cuyas historias encarna o personifica la maldad, es el sospechoso habitual, o en este caso los sospechosos habituales, los tres integrantes del Clan 537, que son arrestados por adulterar el cuento de la caperucita roja. La historia obviamente se distorsiona o se escribe desde una nueva óptica, igual de sexuada que la fábula original pero mucho menos sutil.

El tema se construye como una crónica a posteriori donde los acusados, asumiendo el papel de la víctima inocente, van a ofrecer su propia versión de los hechos, donde la caperucita, a no dudarlo, no es la chica buena que le lleva la cena a la abuelita, sino una mujer falaz con aspecto aniñado que desanda el bosque (la ciudad) tentando a las bestias feroces, el animal urbano o marginal que espera la más mínima oportunidad para cometer sus fechorías, pero que en este caso resulta engañado, aunque el video apoye visualmente otra teoría. En esta historia, como es evidente, se invierten los roles tradicionales, aunque se siga ejerciendo de una manera simbólica la violencia en al acercamiento, representación y tratamiento de una mujer que se delinea sagaz y provocadora, pero también candorosa y vital.

Así ocurre porque el macho inexorablemente se construye desde sus atributos más recurrentes: primero el del reo acusado injustamente de un crimen que no cometió o del cual no se siente culpable o responsable; luego trabajado como una sombra acechante (el lobo feroz) que deambula por el bosque en busca de una presa

inocente, y finalmente haciendo o impartiendo justicia, al asumir la responsabilidad del cazador que persigue al lobo, con la indumentaria beligerante y camuflada propia del soldado en campaña.

También del Clan 537 es el tema y el video clip de la canción *Más loco que tú*, dirigido por César Antonio. Como todos los que han sido filmados para esta agrupación, o como un rasgo distintivo dentro del género, este video clip parte de la obviedad. Un hilo dental, una prenda de vestir íntima por su uso interior, cuelga de una tendedera en un primer plano picado que permite inspeccionar la calle donde tienen lugar algunas acciones dramáticas importantes en el decursar de la historia. El hilo dental está a la vista pública, es rojo, sensual, colectivo, proletario, y ondea como una bandera o una veleta al viento, igual que la mujer de la que se discursa o habla a través del texto.

El recurso del triángulo sexual, no amoroso, se agudiza porque el ángulo más agudo, el que apunta al culpable, en realidad no señala a la mujer, sino a uno de los dos hombres, entre los cuales, como también es usual y cansino, se establece un ejercicio de fuerzas. Uno de los contendientes arguye que no mantiene o tuvo ningún vínculo con la mujer que sirve de detonante sexual en el planteamiento del conflicto dramático de la historia. El otro asume el rol del macho ofendido que debe zanjar una cuenta pendiente pero no se atreve. Ambos individuos se diseñan desde la confrontación que establecen como tipos duros de la calle que pugnan por acceder o mantener los favores sexuales de la hembra, impúdica y pública. La diferencia estriba en que por un lado un macho defiende su posición desde una postura cerrada, dominante, posesiva pero a la vez insegura, mientras el otro hace exactamente lo contrario, asume un tono burlón, despectivo, desinhibido, despreocupado, sensual pero no menos agresivo.

Ambos, hechas las distinciones pertinentes, constituyen variantes polarizadas del tipo duro e insensible, que por supuesto, relega a la mujer a la simple categoría de objeto y sujeto del deseo, como la responsable principal de la pugna que desencadenó y de la cual ahora permanece ajena, en el segundo o tercer plano propio de la observadora que espera el desenlace y al macho triunfador en la contienda por acceder a su entrepiernas.

El conflicto en realidad radica no en poseer y usar a la hembra, sino en dejar bien claro que macho lleva la voz cantante, cual de los dos tiene la última palabra. Los machos siempre se enfrentan en un plano simbólico a través de los ademanes, los gestos, las palabras, las poses y la proyección escénica y social que asumen sin llegar a la violencia física explícita en ningún momento.

Como ya se dijo, todas las acciones y el escarceo entre los hombres tienen lugar en el plano simbólico de sopesar las fuerzas emocionales, físicas e intelectuales del contrincante sin llegar a la refriega, ya que ambos calculan el riesgo implícito y las consecuencias de sus actos. Por supuesto, es inevitable una decisión, ya que en este tipo de historias un empate equivale a una derrota, y mientras uno de ellos es derrotado el otro sale victorioso y se queda con la hembra, la cual se desdibuja en la misma medida que entendemos que al resultar el elemento tirante y el núcleo del conflicto, no funciona como la solución del problema, sino como el premio que se otorga y se recibe, lo que enquista y cosifica aún más la representación de la mujer en esta clase de discurso audiovisual.

Bajo la dirección de Aramis y Yohandro (Lía Videos) se rodó el video clip del tema *Penetrando*, del grupo Sangre de barrio, que invita a Yury G. El vocal, como ya es usual en estos casos, habla de frente a la cámara, que no es el interlocutor predilecto del chico grande, sino un cómplice siniestro de sus aventuras.

Más allá del título de la canción ya de por sí amenazante y falocrático, y que más que insinuar desviste la intención y el mensaje de la canción y el video, la historia que cuenta se narra en prospectiva, como un adelanto, advertencia y amenaza de lo que le espera a la mujer con la cual el personaje protagónico, el cantante, habla por teléfono, convidándola a la práctica del sexo, que no del amor libre.

Como la generalidad o mayoría de los videos del género cae en la más elemental simplicidad dramática y diegética; los amigos se ponen de acuerdo, se reúnen para compartir historias, tragos y mujeres, llegan a la fiesta, saludan como cómplices a los otros que también llegan, y penetran al lugar de los hechos. Muchas de las acciones tienen lugar en la escalera de acceso a la terraza donde los amigos o socios del ambiente y la farándula interactúan con chicas que reúnen ciertas características que las definen: están semidesnudas a la usanza veraniega, se muestran coquetas, fáciles, felices, coloquiales y solícitas, complacientes y urgidas, lascivas e insinuantes.

Es decir todo lo que el hombre espera encontrar en una mujer circunstancial. El cantante, uno de ellos, todos, incluidos algunos bailarines acrobáticos y contemplativos, son los hombres, los machos destinados a colmar y llenas sus ansías y expectativas sexuales. La cámara como una mirada indiscreta, interactúa y se introduce entre los personajes, asumiendo el punto de vista del espía, pero también del observador enfermizo que atisba bajo las faldas enemigas. La cámara a su vez describe y transcribe el dominio del macho alfa primario que detenta y ejerce la autoridad, el liderzazo carismático y el poder sobre sus hembras altivas y expectantes. La cámara también es sinuosa y descriptiva; visualiza y recorre como un par de ojos y manos el cuerpo de las hembras, de arriba hasta abajo y viceversa, desnudándolas sin escrúpulos ni esfuerzos.

El primer plano que dota a la mujer de un rostro individual se produce cuando la voz femenina entre en el coro o el estribillo. En este video en todo momento las hembras, aunque compelidas o impelidas a la más desenfrenada sexualidad, se mantienen no tanto a la defensiva, como si expectantes y pacientes, enclaustradas mientras esperan el momento y la oportunidad de satisfacer a su amo y señor.

La hembra tras la reja de la ventana del portal, aunque semidesnuda y sensual, es relegada al ámbito doméstico, a la hembra obediente y esclavizada que anhela el regreso victorioso del macho proveedor. Por otro lado,

aunque en la misma dirección, apunta el hecho del macho que, orgulloso y seguro, penetra a una sala de estar o pasillo, donde lo esperan varias mujeres que inmediatamente lo rodean hasta gravitar a su alrededor.

El cantante, como personaje protagónico, tiene y ejerce el control de la situación, y entre las hembras disponibles selecciona a la afortunada del momento que detentará con orgullo simulado el triste privilegio de satisfacer su cuerpo y su ego, mientras las otras hembras, cual concubinas o esclavas sexuales desechadas o postergadas, deben complacerse con observar y esperar un día más, lo que está en consonancia con la estética del harem, tan afín y recurrente su representación dentro de los videos clips adscritos a la música urbana. La cámara, otra vez como protagonista y cómplice, se detiene y solaza en las proporciones anatómicas y el movimiento atómico de las bailarinas o modelos, lujuriosas, sudorosas, atrapadas tras la verja y la verga acechante.

Un momento importante desde el punto de vista visual y simbólico, ya casi al final del video, obliga a la cámara, aprovechando la luz solar vespertina, y construyendo y enfocando la escena y el plano desde abajo, a captar como el movimiento de las bailarinas opaca por instantes al sol del atardecer que brilla entre sus piernas hasta penetrarlas. Es la misma luz natural que emplea el camarógrafo para filmar no ya a las bailarinas, sino a sus siluetas proyectadas contra un muro blanco y desnudo, sobre el cual también se delinea la sombra de una verja causal pero no casual, que las enclaustra como sombras anónimas.

Otro video simplón, poco ambicioso, es el que dirigieron Mario Leclere y Elieser Tamayo para la canción *Peligro*, de DJ Reinier y Este Habana. Lo más interesante del video sin llegar a serlo del todo, es el juego de atracción y repulsión que se establece y representa no sólo entre un hombre y una mujer, sino entre dos estilos, niveles, perspectivas y proyectos de vida antagónicos y excluyentes mutuamente.

Por un lado la visión abierta, androcéntrica, extrovertida, marginal y violenta de un hombre que intenta seducir a una mujer que por su parte adscribe su existencia a un modelo vital más aprehensivo, cerrado o claustrofóbico, doméstico, elitista, femenino e intelectual. El macho asume una representación arquetípica y teatral de la masculinidad y advierte, amenaza, marca su territorio, declara las consecuencias de violar los límites establecidos como barreras sociales de tipo económico o étnica- raciales infranqueables que no permiten la integración. Y cuando decimos que el macho amenaza a la mujer en realidad lo que hace es desafiarla, instarla a establecer la confrontación física (sexual) pero no emocional ni intelectual, ofreciendo orgullosamente lo único que tienen a su disposición.

La conexión entre ambos se establece a través del castigo redentor, del sexo como ejercicio de la violencia, donde el falo sustituye al látigo que azota las espaldas y nalgas de la mujer. El hombre es el verdugo encapuchado, delincuente y marginal, que promociona y al parecer vende su sensualidad y sexualidad exacerbada como una actitud, una aptitud y una cualidad propia de su activa militancia callejera y picaresca. A priori el cantante establece jerarquías y niveles en los que cataloga a sus amantes según su propia escala de valores éticos y morales, travistiendo un tono profesoral donde se establece y fomenta de manera ficticia una relación discipular, donde la mujer aprende y crece a través del intercambio con el hombre pero nunca viceversa.