

CIRCUITO
LÍQUIDO

C TEXTOS

www.circuitoliquido.tuars.com

circuito_liquido@hotmail.com



Antecedentes y orígenes del video-clip en Cuba: el mundo al revés*

Por: Jacqueline Venet y Miryorly García

A raíz del boom que produjo el éxito del video-clip Thriller de Michael Jackson, alrededor de 1982, una avalancha de videos musicales comenzaron a penetrar zonas periféricas, alejadas del centro que le había dado origen al género. Cuba no fue la excepción. Los nuevos productos audiovisuales fueron obteniendo un espacio en el gusto de los más jóvenes, instaurándose como vía por excelencia para la difusión de la música que llegaba del extranjero. El fenómeno hizo pensar a los realizadores cubanos, fundamentalmente a los menos viejos y más atrevidos, en cómo recombinar este lenguaje original y moderno para utilizarlo en función de la difusión -no de la publicidad, ni siquiera aún de la promoción- de la música popular cubana.

Como resultado de este proceso recombinatorio -que tuvo como primera etapa la auténtica mimesis- nació el video-clip cubano, que si bien contaba con antecedentes dentro del patio en cuanto a la experimentación y la búsqueda de una dinámica singular para la visualización de la música, es precisamente del exterior que toma sus verdaderos referentes.

El impreciso origen del clip cubano no ha dejado de ser, incluso en nuestros días, objeto de polémica. La obra documentalística del realizador Santiago Álvarez inauguró el debate sobre el nacimiento del género en nuestro país al establecer dos posturas opuestas hacia un mismo trabajo. El documental *Now* (1965) es considerado hoy por algunos críticos e investigadores el primer video-clip cubano, lo cual, de ser cierto, estaría otorgándole a Cuba la maternidad de un producto audiovisual que surgiría muchos años después, no en la periferia sino en el centro y como resultado de una política de mercado a la que nuestro país era totalmente ajeno. Mientras, otros defienden a ultranza la trascendencia de este material cinematográfico como el antecedente por excelencia del video-clip realizado en la isla.

El contrapunto entre imagen y banda sonora constituye una de las características fundamentales de las producciones del documentalista cubano. Este aspecto conduce a la reducción mínima del empleo del diálogo por lo que la obra deviene en un discurso altamente sorpresivo y efectivo que suple lo narrativo a favor del aprovechamiento máximo de la imagen en una concepción que prioriza la música no solo como banda sonora del relato, sino que ésta se erige en elemento estructurador de la cinta y cumple, la mayoría de las veces, el rol de guía dramático. La versión norteamericana de la canción hebrea "Hava Nagila" por la cantante Lena Horne sirve de inspiración para la recreación fílmica del tema de la discriminación racial en los Estados Unidos. Imágenes desgarradoras y de gran fuerza emotiva protagonizadas por las minorías discriminadas y constantemente agredidas por las fuerzas de represión, y especialmente por el nazifascismo, inundan la pantalla durante seis minutos; exactamente el tiempo de duración del texto musical. Esta sincronía temporal fue concebida por su realizador tomando como punto de inspiración la

* Fragmentos de este texto forman parte del trabajo de diploma *Pá que tú goces, pá que tú tengas* (aproximación semiótica al video clip para música popularailable en tres realizadores cubanos), con el cual las autoras recibieron en el año 2001, el título de Licenciatura en Historia del Arte, por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana.

música, la letra y el ritmo de la canción Now, lo que ha conducido a la afirmación de que este innovador trabajo es una versión fílmica de dicha canción. Sin embargo, la confusión entre la música promocionada o publicitada y la música como elemento ordenador y conformador del material visual constituye un error que atenta contra el concepto y la función no solo del video-clip, sino también del propio documental.

La fusión feliz entre imagen y sonido posibilita un trabajo altamente experimental en el empleo del montaje cinematográfico. La ilustración de abusos y atropellos para con la raza negra son visualizados mediante un montaje asociativo que alterna fotos fijas animadas e imágenes documentales, pertenecientes a los archivos cinematográficos. Este novedoso reprocesamiento del material disponible se adecúa al ritmo musical seleccionado, en una armonía visual que permite hablar de un único ritmo dado a través de los cortes, disolvencias y, en menor medida, el fundido a negro. Las disolvencias son empleadas, la mayoría de las veces, en el cruce de rostros en primerísimos planos. Los movimientos de cámara mediante la utilización de zooms y travellings contribuyen a la repetición, a nivel de imagen, del ritmo de la banda sonora. La cámara recorre las fotografías, se acerca y se aleja de ellas para resaltar los rostros humanos y la ferocidad animal, por lo que los zooms se encuentran en función, mediante primeros planos, de enfatizar en el carácter dramático de los hechos expuestos.

Now se erige como el germen de una nueva estética que se apropia, para la edificación de su mensaje, de técnicas que más tarde serán utilizadas por el clip: a las disolvencias, zooms y travellings acelerados y el empleo de un montaje asociativo -estructura que emblemata al video-clip postmoderno- se le suman el uso de efectos especiales, sobreimpresiones, utilización de la pantalla múltiple (3) y la filmación de una secuencia de fotografías en las que se deja, intencionalmente, ver los empates. La música dicta la lógica articulación de las imágenes. En un movimiento dinámico se alternan, según lo exija el ritmo musical, los cortes secos y directos con los fundidos hasta alcanzar la fuerza climática tanto musical como a nivel de contenido visual. La inclusión del texto lingüístico que da título a la canción y al documental, recurso utilizado en muchos video-clips con un fin paratextual, deviene en este trabajo documental en expresión del carácter dramático y urgente de la denuncia y la lucha que la obra propone.

Es obvio que la importancia de la música dentro de su obra audiovisual no responde a la intención de graficar un tema musical con fines comerciales; las sonoridades musicales entran en el proceso creativo como elemento protagonista pero no como fin en sí mismo. La hábil escogencia del tema musical para desatar nuevos mensajes obedecía -según confesó el propio realizador- a un entrenamiento profesional cuando clasificaba para la C.M.Q. la música de novelas radiales e incipientes productos televisivos. Su trabajo lo condujo a identificar, con habilidad única, música e imágenes.

En LBJ, el montaje y la música también se convierten en sustento fundamental de la obra. Tres capítulos, acompañados de prólogo y conclusiones definen su estructura, marcada por las iniciales de Lyndon Baynes Johnson (L.B.J.) para diferenciar tres historias que comentaban cada una un asesinato. En un relato que incriminaba a la presidencia norteamericana, el documental ofrece imágenes asociadas a las muertes de Martin Luther King, Bob y Jack Kennedy. El documental deviene en un testimonio crítico, histórico, satírico e ingenioso de la violencia en los Estados Unidos, durante todo el devenir de la nación norteamericana. El material se sustenta sobre las asociaciones de ideas que emanan del propio concepto del montaje que acompaña la fuerza de los mensajes abiertamente políticos con novedosos virtuosismos cinematográficos logrados mediante la fotoanimación. La imagen es concebida como alegoría y como signo que detone en el espectador un sinnúmero de significados que emanan de la misma y de la asociación entre planos dentro del montaje. Al utilizar la foto fija, la fotografía animada y el recurso imitativo de la máquina traganíqueles y conformar su texto a partir de materiales de archivo la gráfica de las revistas Playboy y Life, Santiago deposita en la cámara la función de enfatizar determinados planos -entre los que predominan los planos medios y los planos en picada- a la vez que, se desliza por las fotografías a través de zooms y travellings, escenas con secuencias muy lentas y dramáticas que dictan el ritmo, más rápido o más lento, según sea la intención expresiva del realizador.

La obra de Santiago Álvarez puede ser considerada solo como un antecedente del video-clip por su carácter experimental y revolucionador que, a la vez que, resultó original e innovador para su tiempo, bebió del cine soviético de Eisenstein y Vertov entre otras tendencias de vanguardia. Santiago marcó pautas en el documental cubano a la par que registraba una realidad concreta e inmediata. La carencia de, o más bien desinterés por, un concepto de la imagen como publicidad, lo separa, a pesar de posibles coincidencias estéticas en cuanto al lenguaje, definitivamente del concepto de video-clip, lo que imposibilita considerarlo como tal.

Muy distanciado de la propaganda socio-política y entregado durante años a la experimentación dentro del musical televisivo, Manolo Rifat jugó con la imagen y destruyó -hasta donde pudo- el arcaísmo y la redundancia que agobiaban a la producción de estos años. La experimentación dentro de la Televisión en vivo, en la década del 60, significó una apertura visual en la concepción del espacio musical. Si bien los trabajos en cine eran reconocidos como posibles precursores de un género que aún no encontraría un espacio de definición, la Televisión Cubana conoció con Rifat un camino que permitió una reestructuración tanto formal como conceptual en el montaje de una revista musical (Música y estrellas). Camarógrafo de oficio, hasta llegar a director de televisión y de espectáculos de cabarets, Manolo Rifat dotó a la cámara de una movilidad hasta ese momento inusual, aparejado por el gusto por los cortes, las imágenes fuera de foco y el poncheo rítmico de la cámara con la música. Utilizando dos o tres cámaras, el realizador alternaba planos en vivo de las actuaciones de los intérpretes más famosos de ese momento con secuencias de programas alemanes del ballet de la televisión, grabados en cine, el experimental montaje que sorprendía al televidente de entonces. El espacio funge como elemento de ruptura y subversión. La concepción del estudio como un área experimental que trascendiera su mera función decorativa, de fondo, para encarnar un rol protagónico en la creación de una atmósfera afín a los números musicales constituían un recurso desestabilizador y que agredía, junto al ya mencionado movimiento de cámara, la retina pasiva del receptor. La grabación en estudios y exteriores y la posterior alternancia de los mismos, el pintar el estudio de blanco para causar, visualmente, un efecto otro, de vacío, el cambio de paneles, el juego de luces, la utilización del humo, que luego devino en cliché, y otros efectos y trucajes de imágenes que podrían relacionarse con una visualización asociativa posibilitan hablar de una transformación en cuanto a imagen televisiva y a una nueva concepción en la visualización del musical.

El anquilosamiento de las formas tradicionales del musical televisivo motivó también en realizadores holguineros la búsqueda de recursos que llamaran la atención del espectador y oxigenaran las propuestas visuales. En el canal local Tele Cristal surgió, a finales de los 70, el programa Video-Lux el cual contribuyó, aunque de manera muy pedestre, a la experimentación en el graficar la interpretación de solistas y agrupaciones, tanto nacionales -la gran mayoría- como extranjeras. Francisco Rosabal concibió y dirigió, por estos años, materiales de escaso nivel estético-artístico, pero que representaban un modo otro en el hacer videográfico si lo comparamos con la monotonía que imperaba en la televisión nacional. La selección espacial, filmación en estudios y exteriores, no alcanzó un peso importante, desde el punto de vista de la creación, pues adecuándose a la típica representación de aquellos años, el espacio turístico resultaba el emplazamiento por excelencia para la performance musical. Mas que sorprendente, lo atípico resultaba de la inconformidad de exponer tan solo la actuación performática, a las impresiones se la añadían planos cerrados, una historia, muy primitiva, y algunos efectos en la edición. Pese a que "(...) los 'video-lux' resultan hoy segmentos más atrayentes por su inofensivo anacronismo que como verdaderos logros de pirotecnia audiovisual"¹, resultaron al menos un intento revitalizador del musical, ya no como espectáculo o show de estrellas, sino como segmentos de modesta autonomía, consecuencia lógica del surgimiento del video-tape.

Estas producciones constituyen antecedentes válidos que propusieron concepciones formales novedosas en función de la imbricación entre música e imagen. La estética del clip incorporó más tarde estas experimentaciones televisivas y cinematográficas como vía para la promoción y divulgación de las estrellas del patio. En la segunda mitad de los 80, cuando ya el video-clip era un género consolidado y reconocido por su pertenencia al mercado del disco, (en el exterior), la isla, ajena a todos los mecanismos de comercialización de la cultura, iniciaba un proceso de apropiación y recombinación del lenguaje particular del clip con fines totalmente alejados de las estrategias publicísticas de la industria discográfica. Motivados por la repercusión de una avalancha de producciones musicales que invadían la isla y la necesidad de dar a conocer, con un lenguaje actualizado, a los músicos cubanos, algunos realizadores concibieron para Publicitur los primeros materiales que cumplían con los parámetros del video-clip.

Esta etapa, umbral de una producción nacional, no se excedió de la creación de tres o cuatro materiales que, si bien se caracterizaron por una actitud mimética ante las propuestas foráneas, al menos demostraron la posibilidad de realizar videos musicales para los realizadores del patio. Me quedé con ganas, video que recreaba en imágenes la canción de Vicente Rojas, ha devenido uno de los materiales iniciadores del género audiovisual dentro de la isla. Este clip obedecía a una poética recurrente en la producción internacional de los 80 para el género balada, al construir una historia simplona, basada en el texto musical, mimesis burda del video-clip extranjero. Sin embargo, Me quedé con ganas ocupa un sitio significativo en la historia del clip hecho Cuba, pues logró que, por primera vez, un video-clip cubano

¹ Aguilera, Julio César. "El video-clip O el relato caótico" en *Revolución y Cultura*. No. 3, mayo-junio, La Habana, 1996,

llegara a un número considerable de televidentes a través del programa La Guagua y se constatará, como consecuencia del mismo, un incremento de la popularidad del tema musical.

Luego de este discreto inicio, algunos realizadores cubanos se inclinaron por la producción del género, pero viendo en él no tanto un instrumento al servicio de la música, como un producto audiovisual factible para el cual la visualización de las composiciones musicales era prácticamente un pretexto que los autores aprovechaban para concebir una obra artística marcada por la experimentación.

Temas del ayer inspiraron a los realizadores a concebir algunas muestras que reflejaban la necesidad artística de aprehender el nuevo lenguaje y recontextualizarlo y refuncionalizarlo. El conocido tema de Rita Montaner, El manisero, fue la fuente que Arturo Arias utilizó, en 1989, para construir un relato que recrea y evoca un tiempo pasado. La imagen de Rita, aunque recurrente, es vaciada de todo protagonismo, al aparecer no con una intención publicística, sino que su figura completa la descripción de una época. El video contraponen lo marginal con la riqueza de la burguesía y recrea una historia sobre la lucha revolucionaria clandestina para crear un texto que se emparenta, desde el punto de vista del contenido, más con la estética de un serial de aventuras que con el video-clip. Desde el punto de vista formal, El manisero juega con algunos recursos propios del clip (incrustaciones de imágenes, homogeneización del color, giros de planos, referencias intertextuales -en este caso, una escena del performance de Rita en Romance del palmar-) mientras que no logra distanciarse de otros esquemas televisivos: la inclusión de créditos al final (a pesar de que utiliza las referencias de presentación del borde izquierdo inferior que caracteriza a los video-clips), la concepción tradicional del tiempo y del espacio, la estereotipación de los personajes (el bueno y el malo; un niño protagoniza, cual aventuras infantiles, el relato) y el propio tema (la lucha clandestina contra Machado) habitual en los seriales de la época.

En 1987, surge el Taller de Video de la Asociación Hermanos Saíz y con él el video-clip encuentra un espacio propicio para la creación y el debate, entre los mismos realizadores, sobre las potencialidades estéticas del video-clip. Como resultado inmediato se produce un vuelco desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo en la producción de clips nacionales. La política de la Asociación, que consistía en dar el máximo apoyo -entiéndase financiamiento, búsqueda de los utensilios de trabajo y la creación de un premio- a la creación dentro de los medios audiovisuales, propició la filiación a ésta de muchos jóvenes realizadores, quienes encontraron en el clip una vía rápida y eficiente de expresión y de experimentación.

Esta nueva generación de realizadores imbuidos de la atmósfera revolucionadora que trajo consigo la eclosión artística de los 80 -para la plástica, el humorismo, el cine y más tarde (y con menos fuerza) la televisión- se propuso renovar el género, al cual revistió de la estética de la novísima trova y del rock nacional en un proceso de cristalización de un lenguaje propio para el clip cubano en el cual se habían sincretizado y disuelto los presupuestos del video-clip internacional y se daba fin a la mimesis de años anteriores.

Fundar una esperanza devino en el primer video-clip que se realizó dentro del Taller, utilizado como tema de una novela que se transmitía por entonces en la Televisión. Dirigido por Iván Inguanzo y Eduardo González, el video no poseía muchas pretensiones artísticas, sin embargo llevaba en sí el lenguaje del nuevo género. La típica historia de un triángulo amoroso funge como argumento para la elaboración, bastante simple y tradicional, de un producto que permanece todavía atado a otros géneros televisivos: los dramatizados, debido, en parte, a su vinculación musical con la serie. La presentación y culminación del clip dan muestra fehaciente de ello. El espacio de la narración es alternado indistintamente con el espacio del performance musical, concebido este último como estudio de grabación. Esta alternancia no atenta contra una narración lineal en la que el tiempo deviene en apoyatura estructural de la lógica del relato. El tratamiento espacial-temporal responde a la clásica concepción del material televisivo que opone el discurso caótico en busca de un reconocimiento inmediato y patrones de guía que ubiquen cómodamente al receptor.

El clip posee un alto sentido del ritmo y la edición, junto a una fotografía que renovaba al género a nivel nacional. Planos en contrapicado, una edición lograda por el ritmo ágil de los cortes, imágenes nítidas, composiciones centradas, un trabajo fotográfico que delimita los espacios de filmación a partir de la variedad de la gama colorística enfatizando en los tonos azules y amarillos y la aparición de los instrumentos de grabación (dotan al vídeo de mayor veracidad y espontaneidad en el espacio de la actuación musical), constituyen elementos explotables en la incursión, todavía algo artesanal, de la nueva estética. El trabajo con una cámara C.C.3000 permitió una filmación que lograba una buena resolución sin necesidad de emplear grandes luces. El clip se vanagloria de ser el primero en la captación de planos

del malecón habanero donde la luz logra el efecto de naturalidad hasta ese momento imposible de apresar.

Oh, melancolía, merecedora de varios premios nacionales en 1988-1989, ilustra magistralmente la unión feliz entre texto musical poético y una imagen contenedora de lirismo y sensualidad. La melancolía como mediadora entre el sentimiento, la escritura y la palabra, funge como eje rector del clip al tiempo que funciona como inspiración para recrear un ambiente nostálgico, tierno y evocador. La cámara en mano y la cámara subjetiva se regodean no solo en la descripción visual de los espacios habitados por los protagonistas, sino que, mediante este recorrido, ubica intelectualmente a cada protagonista. Las disolvencias son empleadas por el realizador Camilo Hernández no solo en función del tempo de la canción, sino también como apoyatura a la plasticidad de la imagen. La mezcla de pasajes reales con escenas imaginarias, el empleo de ruidos ambientales, la cita elitista y poética, la asociación plástica, cinematográfica y literaria con la historia narrada (fotomontajes, escenas de El chicuelo, poema Avestruz de César Vallejo), insertan al clip dentro de una estética experimental que fusiona el lirismo con la innovación discursiva y formal.

Luis Piñal logra con *Ese hombre está loco* introducir el lenguaje alternativo que caracteriza al rock en el discurso visual del clip. Concebido como uno de los primeros video-clips para la música rock, la obra utiliza para su presentación la inclusión de un texto (Monte de espuma) que formalmente responde a la grafía típica de dicho género musical. La multiplicidad de espacios y la omnipresencia de la agrupación -desempeñando diversos roles que van desde el performance musical hasta la actuación dentro de la ficción- complejizan argumentalmente el relato audiovisual. La idea de la eterna persecución, del encierro, la desesperación, la angustia y las ansias de libertad devienen en ejes centrales de la historia.

El tratamiento formal sustentado por la superposición de imágenes, un excelente trabajo de solarización, planos inclinados, inclusión de ruidos ambientales, retroceso de la imagen en movimiento, inversión de la imagen que gira hasta alcanzar su posición "lógica" (posible lectura de un mundo al revés), la cámara subjetiva que sorprende, persigue y huye junto con los músicos-actores y planos en picada que establecen relaciones de poder, atentan contra la pasividad receptiva. Basureros, colinas, locales cerrados, oscuros, deshabitados, sin salida, y rejas que encierran a la cantante durante el performance, devienen en recreaciones de sitios comunes en los videos musicales de rock a la par que comentan la sensación de encierro del video.

El montaje se regodea en la libre y aparentemente incoherente asociación de las imágenes del performance musical con las fotos documentales de sucesos y personajes políticos que han trascendido en la historia: Pinochet, Reagan, Hitler, el viaje exploratorio de un cohete a la luna, el lanzamiento de la bomba atómica y la recreación plástica de la matanza en Guernica. La utilización de las disolvencias, no comunes en este género musical ni asociadas al ritmo que propone la canción promocionada, aparecen en función de marcar la ambigüedad, la ambivalencia, la indelimitación de los límites entre lo real y lo irreal, lo verdadero y lo falso, el sueño y la vigilia, lo documental y lo ficticio, la locura y la cordura.

Para el tema de Donato Poveda *El eslabón perdido*, se concibe un clip que incursiona en el género de la ciencia ficción al tiempo que se erige como uno de los primeros que utilizó la animación dentro del video-clip cubano. Su realizador Eduardo Tito Delgado, diseñador, dibujante y realizador de televisión, ofrece un producto audiovisual que se recrea en lo onírico, lo místico, lo surreal y brinda un discurso sobre la subjetividad, el "yo" existencial y "el otro". Como apoyatura coherente a este relato, lo formal deviene en un juego experimental con las imágenes, que bebe del lenguaje internacional, apropiándose de recursos ya puestos en práctica en clips de reconocida popularidad como *Take on me*, realizado por Steve Barron para el grupo noruego A-Ha en la década del 80.

La recreación animada dentro de la portada de un libro y la utilización del recurso de la incrustación de imágenes posibilita la visualización del título del tema musical, el nombre del intérprete y el rostro del cantante, erigiendo este fragmento en uno de las primeras referencias paratextuales explícitas del video-clip cubano que conducían, de manera consciente o no, a la promoción del cantante.

Con una inteligente imbricación de dos formas visuales: la imagen real y la imagen animada, Tito establece visualmente una ambivalencia espacial en cuanto a la indefinición de los límites de lo "real" y lo onírico. Tanto la edición -constantes disolvencias; construcción de un tiempo circular mediante la coincidencia de imágenes entre el principio y el final- como la fotografía -luz demasiado intensa, espectral; tonalidades que comentan su propia artificialidad; encuadres violentados por su inclinación o inversión total con un fin desestabilizador- se encuentran en función de resaltar una atmósfera ensoñadora, imprecisa. El desdoblamiento del protagonista que encarna diferentes personajes -el "yo", el "otro"

fantasmal, su imagen y/o silueta animada y su transformación en su "yo" ontológico (Quetzalcoalt)- remite a una indagación filosófica del ser individual y su pertenencia a un contexto latinoamericano, insertándose a nivel conceptual, dentro de una postura de (re)conocimiento y (re)definición existencial heredera de las preocupaciones de la plástica cubana de los 80.

Estos trabajos realizados dentro del Taller se encontraban limitados al estrecho marco de los festivales al no encontrar espacios para su difusión televisiva. Detrás no había una intención publicitaria ni comercial, ni tan siquiera un mecanismo de promoción coherente que guiara la circulación de estos productos; eran motivaciones muy personales, artísticas y estéticas, de un realizador con un tema musical. Estos materiales representan para su momento una nueva visualidad dentro del discurso artístico y el convencimiento de la calidad de los video-clips nacionales, muchos de ellos, en cuanto a concepto y trabajo formal, todavía vigentes. Aunque no era esa su intención, los videos de esta etapa devinieron en medios de promoción de artistas jóvenes de la época.

La concepción del trabajo en colectivo, sin una preocupación por resaltar o dar a conocer la autoría del producto (se firma como Asociación Hermanos Saíz) y el apego a códigos televisivos y cinematográficos en cuanto a la estructura a seguir, identifican a estas obras. A ello se le suma el marcado interés por concebir un relato altamente poético, por lo que el juego intertextual deviene estrategia de estas producciones. El aprovechamiento al máximo de las posibilidades formales y su inteligente utilización caracterizan un discurso que supo alcanzar altos niveles de experimentación e innovación. Si bien la estructura asociativa, como concepción "ordenadora" del clip es sustituida por cierta linealidad de la narración que alterna con la performance de la agrupación o el solista, el modo de operar y concatenar las imágenes y la selección de las mismas conllevan a una desestabilización y subversión del tradicional orden retiniano.

La creación del Taller de Video de la Asociación Hermanos Saíz llamó la atención sobre las potencialidades creativas que subyacían en un gran número de realizadores del país. Este constituyó el primer paso por sacar al video-clip del silencio y el anonimato que lo rodeaban y por dotarlo de un apoyo institucional que lo respaldara, al igual que sucedía con la televisión y el cine.

Con el fin de unificar e impulsar a los realizadores, en su mayoría jóvenes egresados de las primeras promociones de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual de Instituto Superior de Arte, se creó el Movimiento Nacional de Video en 1988, para convertirse en un espacio aglutinador y propulsor del video cubano, y por tanto, del clip. Si bien la Muestra de la Asociación Hermanos Saíz desapareció a principios de los 90, los Encuentros Nacionales de Video, con su Premio Vitral, incentiva aún hoy la creación artística dentro del medio.

En 1992 aparece en la 4ta muestra de la Asociación Hermanos Saíz el clip Cha Cha Chaplin Boys de Ernesto Fundora que abrió una nueva etapa para el clip cubano. Al establecer un juego erótico, osado, alternativo y postmoderno, el clip llamó la atención de los realizadores y del público que asistía a la muestra. Afiliado a una estética del video-arte, Fundora fusiona el lenguaje artístico de los 80, fundamentalmente de la tercera y última generación de la plástica de esta década², con la estética alternativa de los 90. Acude a la irrespetuosidad de los medios, a la utilización y legitimación estética de las imágenes imperfectas, a los rushes y al trabajo plástico sobre el lente. Instauró un nuevo camino -que nadie logró continuar- y demostró que el video-clip era un arte, un medio de creación, de experimentación, de innovación.

A partir de 1992, el video-clip asume un carácter, desde el punto de vista estético-artístico, más renovador y un afán por acercarse a las corrientes que aparecían poco a poco a escala Internacional, en un proceso que superó la mímesis, en actitudes de perenne innovación.

Unido a la consolidación artística del video-clip, se produce por estos años un proceso de renovación de la economía nacional que conllevó a una re-estructuración de las formas de promoción de la música. Con el advenimiento del Periodo Especial, la música, que hasta entonces se había cuidado de ser concebida como una industria, comienza a adentrarse en el laberíntico universo del marketing, "la Revolución nunca estuvo centrada en que la música fuera generadora de ingresos, vela su cultivo como una forma del nivel

² De hecho, el protagonista del clip es el artista plástico Offill, perteneciente al grupo Arte Calle La última generación de los 80 abogaba por la imbricación de las manifestaciones artísticas en el proceso creativo, la anulación de los límites, a los géneros y medios. (N. de las Autoras)

espiritual. Hoy en día las condiciones han cambiado y para mantener incluso esa vocación de la dirección del país de que siga llegando la cultura a todos los rincones hace falta economía."³

Los años 90 vieron surgir en el país los primeros intentos por comercializar nuestras producciones musicales. Pequeñas firmas extranjeras comenzaron a asentarse en Cuba -ART COLORS fue una de las primeras- y a invertir su capital, además de servir como puente comunicativo entre las realizaciones del patio e importantes transnacionales del disco. Estos mecanismos comenzaron a volcar su atención sobre el video-clip, no ya con una finalidad restringida a lo artístico, sino como herramienta publicística imprescindible.

Hasta estos momentos, al video-clip solo encontraba en Cuba espacios culturales alternativos que avalaban la aún incipiente producción. La difusión se mantuvo relegada a un circuito demasiado estrecho, situación que se acentuaba por la ausencia de espacios televisivos dedicados al género. De forma muy esporádica y poco coherente, *La guagua* y *En Confianza* comenzaron a incluir video-clips cubanos descuidando la verdadera promoción que radica en la reiteración del clip. La televisión comienza a difundir los videos con regularidad al crearse el espacio *Telemúsica*. Este programa, con un estilo similar al de *Colorama*, salió al aire los martes a las 8:30 p.m. bajo la dirección de Joel Guillian, ofreciendo un espacio significativo para la difusión.

Al mismo tiempo, la Televisión Cubana y la EGREM firmaban un contrato para producir y difundir los videos-clips. La EGREM comienza a financiar prácticamente los videos, por lo que los realizadores pudieron contar con recursos tecnológicos -filmación en cine, 16mm; trabajar con grúa; escenografías; ángulos anchos; luces, entre otros- que proporcionaban una mayor calidad factual al clip. Títulos como *Monedas al aire*, *Un misterio*, *Encuentros*, realizados por Fundora, Dale al que no te dio, *La comparsa*, *Pasaporte*, pertenecientes al binomio Cruzata-Mora, entre otros, devinieron materiales ilustrativos de las altas potencialidades del video-clip cubano a la vez que defendían ya un concepto del clip como género esencialmente publicístico, sin por ello renunciar a su valor artístico.

El contrato finalizó, a mediados de la década del 90, al desaparecer el programa *Telemúsica* debido a la insuficiencia cuantitativa en la producción de video-clips y a la censura de las instancias de poder por el tratamiento de la mujer como sujeto erótico. La EGREM decidió no invertir presupuesto en los clips si los mismos carecían de un espacio para su difusión.

A partir de 1996, de forma intermitente y desorganizada debido a las indecisiones y negativas del I.C.R.T., Orlando Cruzata dirige diferentes espacios encaminados a difundir los video-clips cubanos. El primer intento, *Video on* (1996), si bien compartía criterios estético-conceptuales con *Telemúsica* -incluso se repetían algunos materiales tanto cubanos como extranjeros-, constituyó un avance en cuanto a la reflexión sobre el género. Por vez primera se emiten criterios evaluativos sobre el video-clip por una voz autorizada. Rufo Caballero no solo comentó la historia del clip sino que reflexionó sobre las particularidades formales y conceptuales del mismo y realizó apuntes certeros sobre el incipiente clip cubano, el cual nunca antes había llamado la atención de la crítica especializada.

En 1997, dando inicio a un proyecto más abarcador y elaborado -el proyecto *Lucas*- comienza a televisarse el programa *Hecho en casa* en función de promover los video-clips del patio y estimular su adormecida producción. El espacio, con un horario favorable para la teleaudiencia (8:30 p.m.), logró que las empresas discográficas incentivaran la producción de clips al existir una vía de difusión. En el programa aparecen una avalancha de novedosas producciones cubanas que incluyen clips realizados fuera de Cuba a músicos cubanos y por realizadores cubanos; clips realizados fuera de Cuba a músicos cubanos por realizadores extranjeros; clips realizados a músicos extranjeros en Cuba, así como los clips realizados en Cuba a músicos cubanos. Con ello, este espacio televisivo propuso un concepto amplio e inclusivista de lo cubano.

Lo que comenzó siendo *Hecho en casa*, derivó en un genuino espacio publicístico que re-adecuaba las normas del marketing a la situación "especial" del mercado del disco cubano: El regreso de *Lucas* (1998). *Lucas*, que es solo el producto imaginario del realizador Orlando Cruzata, ha venido a representar e identificar, para el receptor de la isla, al video-clip cubano. El regreso... se redujo a apoyar la programación de verano de ese año desapareciendo luego de la pequeña pantalla.

Mejor suerte tuvo *El patio de mí casa es...* que, luego de desplazarse por diversos horarios, se estabilizó en el espacio estelar de los viernes, logrando nuevamente atraer la atención de su público-meta:

³ _Palabras de Julio Ballester, Tomado de: Borges-Trilana, Joaquín. "Discos cubanos de cara al 2000", el caiman barbudo, año 32, Edición 298, (a. f.), pagina 24.

adolescentes y jóvenes. Caracterizado por la originalidad y la experimentación, en contraste con la caducidad, el didactismo, la rigidez y la monotonía que definen a la gran mayoría de los programas musicales de la televisión, siempre insistiendo en la improvisación y la búsqueda de la novedad. Valiéndose del estilo informal, humorístico, teatral y misterioso de su (anti)conductor -Irán Vega-, de la abigarrada escenografía, de los abundantes spots, mensajes y cortinas y del anticonvencional uso del espacio y del encuadre, logró una estética propia.

El diseño general del programa se adecúa al lenguaje del video-clip, explotando los juegos de cámara, la inclinación de los encuadres, la intertextualidad, los efectos de postproducción para manipular la imagen y la ilogicidad espacial y temporal. El patio... tropicaliza la estética de MTV y coquetea con lo absurdo, lo paródico, lo efímero, la simulación, el pastiche, en fin, con lo postmoderno.

Más allá del medio televisivo, el Proyecto Lucas se extiende -debido al aumento cuantitativo de la producción videográfica- hacia nuevos espacios de circulación: los premios Lucas, un programa radial y el Café Lucas (para exhibir solo clips cubanos dentro de un ambiente inundado de televisores); estos dos últimos aún no se han materializado.

Los premios Lucas -aunque trasladan de forma demasiado mimética a los Premios MTV en cuanto a la segmentación de las categorías y especialidades- han motivado, con un reconocimiento de carácter nacional que ha ido acumulando prestigio, a los realizadores a repensar el video-clip no solo como un producto efímero y comercial, sino también como obra artística.

La permanencia de un espacio fijo en la televisión en el que se estimula la creatividad y se promociona el video-clip, y la existencia ininterrumpida de un evento que premia a las mejores producciones de cada año, propician un incremento, a nivel cuantitativo y cualitativo, del video-clip en Cuba.

"Algún teórico de la televisión aseguró que las vanguardias estéticas no tienen cabida en ella por el propio carácter conservador del medio. El proyecto Lucas demuestra lo absoluto de esta hipótesis por la aceptación de sus códigos en un público mayoritariamente joven (...). Ante el estatismo creativo de nuestra televisión cuando sufrimos la orfandad artística de nuestra imagen y la reiteración parásita de códigos visuales que alejan la producción nacional de las nuevas generaciones, no podemos seguir con las gastadas formas y códigos olvidando que los hijos se parecen más a su tiempo que a sus padres."⁴ Lucas deviene en "un proyecto de experimentación, mercado, humor y arte."⁵

A favor de una constante renovación discursiva y una prolífica producción de videos musicales, este proyecto deviene en espacio dinamizador del video-clip. Sin embargo, el clip cubano aún enfrenta grandes problemas. La falta de presupuesto, la ausencia de un mercado nacional y la carencia de una alta tecnología que permita una producción a un nivel técnico comparable a los video-clips extranjeros constituyen trabas que quebrantan no solo la calidad del producto, sino también la inserción del mismo en los más importantes canales de difusión. La ausencia de información con respecto a lo que sucede con el video-clip en otros predios y el todavía artesanal mecanismo comercial que imposibilita el empleo de una tecnología de punta y la promoción y divulgación debida atentan tanto contra la producción y experimentación del producto audiovisual como contra el conocimiento y reconocimiento de estas obras en un marco que trascienda los muros cubanos.

Si bien la producción nacional incluye videos que, aún hoy, se apegan a los estereotipos, la mimesis, la redundancia y el cansancio visual, nuevas voces y obras se sitúan a la vanguardia del lenguaje artístico videográfico, bebiendo de sus antecesores y competidores extranjeros su espíritu dinámico e innovador, al tiempo que le imprimen al género, en un proceso de autocontemplación, la distinción de lo genuinamente cubano.

Jacqueline Venet. Vive y estudia en España. Graduada de Historia del Arte, en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Máster en Estudios sobre Cine Español por la Universidad Rey Juan Carlos (2012). Fue profesora instructor de la Facultad de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA), Universidad de las Artes y de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV) al tiempo que Especialista y promotora de Artes Audiovisuales en el Centro Hispanoamericano de Cultura, Oficina del Historiador de la Ciudad. En la actualidad se desempeña como Redactor Jefe de la sección *De película* de la Revista *Cine Cubano* y cursa el Doctorado en Cine Español, Universidad de Zaragoza, España.

Miryorly García. Vive y trabaja en La Habana. Graduada de Historia del Arte, en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Máster en Historia del Arte (2009). En la actualidad se desempeña como editora de la Revista *Cine Cubano*, del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC).

⁴ Cruzata, Orlando. "Todo lo que Ud. quería saber sobre Lucas y nunca se atrevió a preguntar". (Texto Inédito)

⁵ MTV, junto a otras emisoras de televisión, exigen la realización del clip en video digital o en cine para su colocación en la programación del canal. (N. de las Autoras).