

index.comunicación | nº 9 (3) 2019 | Páginas 185-205
E-ISSN: 2174-1859 | ISSN: 2444-3239 | Depósito Legal: M-19965-2015
Recibido el 1_09_2019 | Aceptado el 20_10_2019 | Publicado el 16_11_2019

‘AUNQUE LEJOS ESTEMOS TÚ Y YO...’ EL VIDEOCLIP PARA MÚSICA POPULAR BAILABLE EN LA TELEVISIÓN CUBANA COMO PROCESO IDENTITARIO EN LA OBRA DE ERNESTO FUNDORA

‘ALTHOUGH YOU AND I ARE FAR AWAY...’ THE MUSIC VIDEO FOR POPULAR DANCE MUSIC
ON CUBAN TELEVISION AS AN IDENTITY PROCESS IN ERNESTO FUNDORA’S WORK

Jacqueline Venet Gutierrez

venetgutierrez@yahoo.es  <https://orcid.org/0000-0002-2107-3060>

Miryorly García Prieto

miryorlyg@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-4958-9744>

**Instituto de Cine de Madrid / Instituto Cubano del Arte e Industria
Cinematográficos (ICAIC)**



Para citar este trabajo: Venet Gutierrez, J. y García Prieto, M. (2019). ‘Aunque lejos estemos tú y yo...’ El videoclip para música popular bailable en la televisión cubana como proceso identitario en la obra de Ernesto Fundora. *index.comunicación*, 9(3), 185-205.

Resumen: El presente artículo analiza los videoclips cubanos para música popular bailable elaborados por el director Ernesto Fundora en la década de los noventa. Realizador considerado una de las figuras más representativas del videoclip nacional y uno de los iniciadores del género en la Televisión Cubana, Fundora afianza al género dentro de la política de autor y no sólo como material comercial. Sin desterrar las condicionantes del videoclip, la peculiaridad geográfica cubana incentivó la búsqueda de lenguajes formales y conceptuales menos estandarizados y pródigos a conformar una poética autoral, como es el caso del autor que nos ocupa. Producciones concebidas en el contexto cubano, y otras en el exilio, conforman un mapa más inclusivo de la música y la cubanidad, entendiendo a la nación como una geografía física y simbólica. En este texto se rastrean las características que distinguen al videoclip de Ernesto Fundora y las peculiaridades de su estética como autor, a la vez que se evalúan los rasgos más relevantes que conforman un discurso propio sobre la identidad nacional, la sociedad cubana y la música popular bailable. **Palabras clave:** videoclip; Cuba; Ernesto Fundora; música popular bailable; televisión; identidad.

Abstract: This article analyzes the Cuban music videos for dance folk music produced by the director Ernesto Fundora in the nineties. Fundora is considered one of the most representative figures in the field of Cuban videoclips and one of the initiators of the genre in the Cuban Television. Fundora consolidates the genre leaning on authorship and not only using them as commercial material. Without abandoning the videoclip inherent conditioning factors, the peculiarity of Cuban geography encouraged the search for formalized and conceptual languages that were less standardized and lavish to form an authorial poetic, as is the case of the author in question. Productions conceived in the Cuban context, and others in exile, make up a more inclusive map of music and Cubanness, understanding the nation as both a physical and symbolic geography. In this text, both the characteristics that distinguish Ernesto Fundora's videoclip and the peculiarities of his aesthetics as an author are assessed. In parallel, the most relevant features that make up his own discourse on national identity, Cuban society and popular dance music, are also reviewed. **Keywords:** Videoclip; Cuba; Ernesto Fundora; Dance Folk Music; Television; Identity.

1. Introducción

El videoclip, producto audiovisual híbrido y sincrético por la multiplicidad de fuentes que lo nutren, es la consecuencia de búsquedas formales para lograr una armonía entre música e imagen. Este fenómeno es la continuidad lógica del desarrollo alcanzado por la tecnología y el lenguaje cinematográfico y televisivo.

El surgimiento del videoclip no sólo redefinió la relación entre lo sonoro y lo visual, sino que se erigió en paradigma del discurso audiovisual de finales de siglo xx. Instaurado como género, estableció una estética fundamentada en la fragmentación y la hibridez para la promoción de la música. Estética que se expandió y afectó a los demás géneros audiovisuales, aquellos que a su vez le habían servido de fuentes, como el cine de ficción y documental, diferentes géneros televisivos y las propuestas de las vanguardias artísticas a través del videoarte y otras experimentaciones visuales (Sedeño, 2008; Tarín Cañadas y García Guardia, 2012). El clip se erige en un producto de vanguardia en el lenguaje visual, sin desterrar su razón de ser, su función comercial, que culmina consolidándose con un discurso propio reconocible. De este modo, «devuelve sus influencias, enriquecidas, a todos los demás formatos y medios audiovisuales» (Sedeño, 2008: 123). Un ejemplo de esta retroalimentación constante donde el clip ha pasado de ser novedad por convertirse en precedente es la relevancia de su forma de expresarse en la elaboración de un nuevo modelo promocional: los *fashion films* (Jodar Marín, 2019).

La rápida extensión y aceptación del videoclip como género audiovisual ha dado paso a estudios históricos y sistemáticos actualizados que ofrecen una mirada crítica y plural de su devenir. Destaca uno de los acercamientos inaugurales (Raúl Durá Grimalt, 1982), único documento sobre el tema que contiene un estudio abarcador para su época en habla hispana. A este recorrido histórico-conceptual iniciático se le han sumado nuevas propuestas metodológicas y desmontajes del género, entre los que sobresalen los numerosos trabajos de María Sedeño (2007; 2008; 2009; 2012; Sedeño; Rodríguez López y Roger Acuña, 2016; Sedeño y Rodríguez López, 2017) y Paolo Peverini (2004, 2010, 2011) entre otras nuevas voces (Keazor y Wübbena, 2010; Aust y Kothenchulte, 2011; Viñuela Sánchez, 2013; Illescas, 2015; Pedrosa González, 2016; Hidalgo Fernández, 2018). Se le añaden abordajes a partir de una muestra representativa, o ejemplos puntuales que dan fe del género respecto a su impronta en la sociedad, o bien, en menor medida, desde el estudio de la poética autoral, el denominado videoclip de autor (Tarín Cañadas y García Guardia, 2012; Tarín Cañadas, 2016; Rodríguez López, 2017; De Blasio y Teti, 2019).

En gran parte de esta literatura, el videoclip no sólo es una modalidad de texto, sino también un formato y, sobre todo, un género (Leguizamón, 2001 a y b; Hidalgo Fernández, 2018: 6). Se erige como un género audiovisual marcado por lo publicitario, al ser utilizado y reconocido por la industria discográfica como la estrategia por excelencia para la promoción y venta de discos. Codificado y canonizado por la propia industria que le dio origen, manifiesta abiertamente su naturaleza publicitaria, lo que no lo exonera de articular e influenciar en la conformación de una identidad no sólo musical y visual, sino también geográfica y emotiva de pertenencia, por lo que trasciende la aseveración de ser una «mezcla inteligente de publicidad,

cine y televisión» (Sedeño, 2008: 123), y «la más radical y al mismo tiempo financieramente rentable de las innovaciones de la historia de la televisión» (Sedeño, 2009: 39).

«Nacido para la exhibición televisiva» (Sedeño, 2010) no sólo los musicales en televisión fueron uno de sus más claros precedentes, sino que el clip se convirtió en una mercancía discográfica y televisiva. Elías Levin lo conceptualiza como «un producto netamente televisivo» (2001), alcanzando su máximo esplendor con el canal temático MTV (Music Television, 1981), quien impuso su definitiva instalación mediática y una nueva concepción y expansión del novedoso género, consolidándolo como un nuevo lenguaje. Una alfabetización audiovisual propia que ha modificado la industria de la música y de la televisión (Vemallis, 2004). Como asevera Sedeño Valdellós, la genealogía y conceptualización del clip está adosado a la televisión pese a que el clip se ha mudado de espacio —de su medio tradicional hacia portales de distribución, consumo e interactividad en internet, en el que destaca YouTube—, dando paso al denominado videoclip posttelevisivo (Viñuela Sánchez, 2013; Sedeño, 2016).

1.1 El videoclip cubano televisivo

La singularidad cubana marca un punto de inflexión en la producción y consumo de esta tipología de material videográfico. La isla caribeña, receptora durante los años 80 del siglo pasado de las producciones foráneas, se inserta en la producción de videoclips a finales de esa década, cuando éste constituía un género totalmente consolidado en el exterior. La mimesis y la ausencia de un mercado nacional del disco le otorgaron particularidades propias y redujeron su funcionalidad a la intención artística de un grupo de realizadores. Destaca su reconocimiento como género televisivo, al ser la Televisión Cubana, pública y con sólo dos canales, la única vía de exhibición, promoción y legitimación de los videos musicales. De este modo, aparecieron varios programas que ampararon al género de manera más o menos sistemática siempre y cuando estos materiales se acogieran a los preceptos ideológicos que imperaban, e imperan, en la parrilla televisiva nacional.

En los años 90, con la apertura del país y, por consiguiente, de la música cubana a un mercado internacional, se comenzó a flexibilizar y a validar la concepción de lo comercial dentro de los productos culturales. El clip, beneficiado por estas circunstancias, obtuvo espacios para su producción y difusión en el medio televisivo, siendo la Televisión Cubana el espacio idóneo que albergó por un lado sus progresos cualitativos y cuantitativos —entre ellos un distanciamiento de la estética foránea y una búsqueda perenne de lo propio—, al tiempo que mostró sus carencias y limitaciones en el orden tecnológico y conceptual. Nace así un lenguaje en función de la difusión —no aún de la promoción— de la música popular cubana (Venet Gutiérrez y García Prieto, 2013: 11). Intencionalidad que cambió a raíz de la llegada del Periodo Especial (1991) en la que, propiciado en parte por la fuerte crisis económica nacional tras el derrumbe de la URSS, el clip, concebido hasta el momento como manifestación cultural, comienza a introducirse en el entorno de la industria. De este modo, discográficas nacionales y extranjeras comenzaron a colaborar en la promoción audiovisual de la música cubana, y la televisión y las casas discográficas firmaron contratos para producir y difundir videos

musicales. El nacimiento del *Proyecto Lucas*, el 4 de julio de 1997, gestado por el director de videoclip Orlando Cruzata, que aún cuenta con un reconocido espacio televisivo, un periódico y un concurso nacional, como remedo de MTV, vino a organizar, fortalecer e identificar al clip cubano, hasta hoy.

En esta búsqueda de un carácter distintivo que se aleja de la mimesis internacional, sobresale el clip para música popular bailable. Con el fin de adecuarse a los temas pertenecientes a estas formas musicales, los directores nacionales recombinaron lenguajes y ensayaron nuevas fórmulas construyendo un discurso genuinamente cubano. En paralelo, la potenciación en los 90 del clip estuvo aparejado a un *boom* de la música popular bailable, en especial la salsa.

En dicho proceso aparece también otra característica que se aleja de los códigos establecidos. Junto al reconocimiento de la figura musical como protagonista, sobresale la legitimación del director audiovisual, en el caso de que sus elaboraciones tuvieran un marcado carácter estético que no sólo se codeara con las directrices de la industria discográfica, sino que lo equilibrara con el imaginario colectivo cubano.

[...] los realizadores de videoclips han venido conformando una suerte de grupo de [sic] élite dentro de un panorama audiovisual que insiste en tratar de cumplir promesas de profesionalidad y posmodernidad, en un medio televisivo que cada año se distingue menos por la novedad de sus imágenes y la insurgencia de sus promesas con intención artística (Del Río, 2013: 211).

2. Objetivos y metodología

Precisamente por la singularidad de la industria discográfica cubana, tanto en sus inicios como en la actualidad, donde pervive el débil mercado cubano, marcado por la fuerte presencia del Estado en la economía y el bajo poder adquisitivo (Luci y Soares, 2019: 19), es importante examinar el videoclip como parte de un discurso que excede el marco utilitario de su función publicitaria, para centrarnos en su valor sociológico y artístico.

Este estudio propone un análisis de los videoclips realizados por el director y escritor Ernesto Fundora para la música popular bailable (categoría que agrupa géneros tales como el son, la salsa, la rumba y otros) en la década de los 90. Desentrañar las constantes que tipifican su obra con esta selección, refuerza otro de nuestros objetivos: validar la figura del director del clip como un sujeto decisivo en la conformación tanto del imaginario del género musical que visualiza, así como la ilustración de los cambios sociopolíticos, artísticos y de valores del ciudadano cubano, construyendo un retrato a medio camino entre las exigencias publicitarias, la estereotipia y el verdadero reflejo de un sentimiento de cubanidad. A ello contribuye el género musical elegido parte de esa identidad sonora que ancla y legitima la propuesta visual y que incide en la propia «naturaleza disruptiva e inacabada de la noción de identidad nacional, la cual es siempre actualizada, performada, re-escenificada y recolocada» (Luci y Soares, 2019: 7).

Otros métodos de investigación empleados son el cualitativo-crítico y, fundamentalmente, el analítico, para los que se seleccionaron como muestra videoclips representativos de la poética fundoriana. La selección está conformada por materiales producidos dentro de la isla y otros realizados en el exterior, para analizar sus puntos de contacto, así como un rastreo de posibles valores identitarios en los que son clave la mirada realista o nostálgica del director y el tipo de receptor para el que están edificados, así como los canales de visualización y consumo, tomando en cuenta las políticas de censura de las instituciones cubanas, mediante su prohibición en la televisión, las cuales atentan contra el consumo de clips que exponen el lado más oscuro de la realidad del país caribeño.

3. Resultados

3.1 Legítimo y bastardo: un hereje con sabor a mar y ron

[...] no suscribo ni me hago responsable de lo que se hable en torno a mí. Ya verán cómo pruebo mi inocencia. Ya verán cómo demuestro que las paredes de mi isla son ventrílocuos (Ernesto Fundora. A.K.M., 1990).

Cuando las instancias de poder definen como discurso artístico hegemónico sólo la producción concebida dentro de la Isla, consiguen desterrar el discurso que se produce fuera de los límites geográficos nacionales, incluso a aquellos que ya contaban con un prestigio en el contexto cultural cubano. El artista exiliado se convierte entonces en una suerte de hijo bastardo, tratado como extranjero en su país y lejos de él.

Ernesto Fundora es uno de los tantos artistas exiliados cubanos, radicado en México, que poseen una sólida obra, en la que destacan sus más de noventa videoclips. El desconocimiento de su obra por parte del receptor de la isla se debe a la constante censura del medio televisivo que le acogió inicialmente. Tanto las producciones realizadas dentro como fuera del país (en especial en Miami) habitan un espacio cubano, pues se concentran en expresiones que evocan su nacionalidad (Caballero: 2013).

La poética de Fundora se inserta, aunque tardíamente, en el movimiento renovador de los 80, que supuso un discurso profundo y polémico, protagonizado por las artes plásticas.

La vanguardia de las artes plásticas cubanas funcionó a guisa de descubridor de ciertas verdades —todo un lujo— hasta ese momento ocultas, omitidas en el discurso de conformación de nuestro YO social. La cultura de las márgenes, la presencia inevitable del kitsch, las *pesadillas del arte moderno*, el drama del ser cubano y latinoamericano, y por tanto su cosmogonía y mecanismo de resistencia; la reificación, el uso y abuso de los símbolos patrios, la figura del héroe y en definitiva la historia en general, además de la noción de que el arte se constituye socialmente, fueron puestos en el tapete para reflexionar, en última instancia, sobre la relación arte-vida, arte-sociedad (Castro, 1998: 11-12).

En franca contraposición a un discurso que promovía la complacencia y la edulcoración, Fundora se suma al proceso de oxigenación del espacio de creación artística para minar la pereza intelectual y reformular —a partir del andamiaje formal y conceptual— los códigos que

hasta esos momentos constituían verdades inamovibles. Apariencia *versus* esencia; visión idílica *versus* plasmación de la contradictoria realidad cubana; identidad defendida como fetiche *versus* indagación en los procesos y patrones que conforman un discurso del cubano y sobre lo cubano, se erigieron en pares antagónicos, representantes del nuevo giro en el movimiento artístico nacional. La dislocación del pensamiento monocorde y la insubordinación al relato apologetico encontraron en las propuestas del artista el grito de emancipación. Al dinamitar las premisas dogmáticas, se autoconcedió el derecho a cuestionar los valores establecidos y reemplazarlos por otros.

Su trabajo videográfico se hizo eco del carácter exuberante, carnalesco, espectacular, paródico y teatral de la producción artística de esos años. El desbordamiento y el abigarramiento visual, textual y objetual devinieron en constantes expresivas que complejizan la multiplicidad de lecturas de la obra. Afianzado a un contradiscurso, se concentra en expresiones y relatos próximos a su cotidianidad. Con un afán crítico y utópico, la obra de Fundora se expresa como un relato obsesivo de las temáticas nacionales, haciendo énfasis en lo político y lo social mediante un discurso contestatario y directo.

Su obra se construye a partir de una constante indagación en disímiles aspectos de la cultura cubana, con un profundo sentido autocrítico. La utilización y/o manipulación de los estereotipos se distancia de la esquematización, al establecer como estrategia un discurso sarcástico y lúdico que coquetea con los clichés, al tiempo que explora sus sentidos, devela sus orígenes y propone una mirada que valida su legitimidad como iconos definitorios de nuestra cultura.

3.2 Lo marginal: atardecer canalla en el Malecón

El realizador se aleja del concepto establecido por la oficialidad para definir la cultura cubana. A los discursos desde el poder, circunscritos a una Cuba exportable, opone el discurso de la marginalidad, al desplazar la mirada hacia zonas ocultas de la *praxis* social. La Isla es expuesta como una nación signada, cultural y geográficamente, como marginal.

Recrea zonas periféricas: los solares y los barrios marginales, la cultura campesina, la cultura afro, la cultura *gay* y la baja vida nocturna citadina. Lo marginal aparece como constante para expresar una característica nacional a través de los diferentes grupos humanos que se erigen en representación modélica: niños, mujeres, viejos, locos, afrodescendientes, homosexuales, prostitutas, travestis, chulos, emigrados y gente de bajo estrato social. Estas tipologías han quedado descompuestas desde la propia marginalidad que encarnan y reubicadas en los sistemas socioculturales dominantes. La jinetera —prostituta que vende su cuerpo al extranjero o al hombre importante de negocios y cabalga sexualmente sobre él como un experto jinete— es un personaje que asume un carácter dual en cuanto a la marginalidad: por su condición social y por su condición de mujer. La propia caracterización de los intérpretes, insertados en el entorno que les es afín y emisores de un género musical de origen (sub)popular, establece un sentido de pertenencia de éstos al medio marginal.

Fundora describe, desde el margen que le impone su actitud anti oficialista y su condición de exiliado, una realidad signada por rechazos, desplazamientos y transgresiones, y convierte a estos silenciados personajes en los protagonistas de una historia contada desde los bordes.

3.3 Lo erótico: ‘Si tu mirada matara ahora estaría en el cielo...’

El cuerpo femenino como signo de placer deviene en Fundora constante temática que le permite no sólo discursar sobre el erotismo como fin en sí mismo, sino también asegurar la atención del receptor masculino, al tiempo que es concebido, desde una mirada cultural del fenómeno, como escritura en la cual se pueden leer las claves de la época retratada. El erotismo se erige en comodín idóneo para exhibir los sensuales movimientos de la mujer cubana. El regodeo en la sensualidad, mediante impúdicas sugerencias sexo-eróticas, constituye una obsesión fundoriana que ubica a la mujer en el centro de atención, sublimándola como símbolo por antonomasia del goce y la lujuria.

Lo erótico es abordado desde una perspectiva plural y proclive a múltiples lecturas:

- El erotismo a través de recursos manidos, de fácil reconocimiento.
- El erotismo justo en los límites de lo obsceno y lo pornográfico.
- El erotismo a través de la danza, expresión de otra sensualidad.

En algunos videos lo subliminal se convierte en recurso de comunicación a partir de asociaciones ya institucionalizadas y manidas. Vestuario provocador, excitantes movimientos de cintura, primeros planos de los labios, los ojos y las piernas de las bellas modelos, inclusión de micrófonos y saxofones, constituyen estereotipos que atentan, cada vez más, contra lo sorpresivo que exige el tema. (*Profesor de décimo grado*, 1993; *No me mires a los ojos*, 1996; *Mírala como se meneá*, 1996).

El realizador explota diversas representaciones eróticas para llegar hasta el borde donde éstas pudiesen tildarse de obscenas e incluso pornográficas, especialmente por la oficialidad. El significado etimológico de *porné* y *grafein*, como historias sobre prostitutas, se erige en temática obsesiva del realizador que lo conduce hacia un erotismo intencionalmente vulgar, en ese afán, característico en el autor, por transgredir las normas éticas y morales que impone la sociedad como bien modélico. Utiliza planos y angulaciones de la cámara que si bien no llegan a convertirse en planos característicos del porno, trastocan sus límites, y construye una simbiosis donde concilia la redundancia y la mecanicidad con lo sorpresivo. Y la atmósfera de irrealidad llega a convertirse en fantasías circunstanciales que obedecen a un contexto determinado¹.

Fundora no persigue la visualización de escenas concretas de dimensión sexual sino la insinuación de un subtexto, no por ello menos provocador. Como apuntala Jerzy Ziomek (1990: 264) «el ritual no es pornográfico, pero puede ser pornográfica la observación del ritual

¹ La redundancia, la mecanicidad y la atmósfera de irrealidad son para Stefan Morawski signos que cualifican lo pornográfico. Según el teórico, lo artístico no anula a la pornografía, más bien esta última puede pervivir dentro de la obra de arte —como sucede en la producción videográfica de Fundora— mediante las denominadas porciones obscenas (Caballero, 2000: 38).

desde un lugar seguro». Los ambientes orgiásticos y las imágenes sexualmente explícitas se regodean en los espacios ilícitos y marginales de la cultura —íntima o pública— en los cuales, sin ningún asomo de pudor, el artista recrea sucesos o imágenes que arremeten contra los límites de lo permitido por la oficialidad.

Dos de los clips más polémicos, edificados dentro y fuera de la isla respectivamente, fueron censurados por la televisión debido a la imagen femenina que mostraban. *¿Qué te pasa mami?* (1993) y *La jinetera* (1996), lograron quebrantar los estatutos conservadores del medio televisivo como instancia central encargada de emitir el discurso oficial y hacer énfasis en una visión heroica de la mujer como sujeto revolucionario.

El baile es concebido como fuente y vía de placer, tanto el desenfrenado y ardiente movimiento de la cintura de las féminas en el baile popular, como la danza contemporánea y la clásica, que, aunque toman como referente a la música popularailable, se expresan mediante códigos y movimientos más intelectualizados y experimentales. (*No se parece a nada*, 1995). Esta segunda visualización danzaría deviene, en las propuestas del realizador, objeto de significación, búsqueda e indagación de una sensualidad más fría, más calmada. El baile es asumido desde una visión lírica en la que los movimientos se estilizan, la voluptuosidad del cuerpo cede su lugar a la elegancia y donde la improvisación de los ritmos populares es relegada por el trabajo sensual, provocador, al tiempo que delicado, de la bailarina. Esta modalidad percibe a lo danzario como un arte individual y aleja a la bailarina del cuerpo coreográfico por lo que sitúa al acto del placer en el espacio de lo íntimo y personaliza la relación receptor-sujeto.

La mujer-bailarina, en franco contraste con el tratamiento visual de que son víctimas las restantes modelos, impone un distanciamiento del rol de estas últimas. Los pares antagónicos sujeto-objeto son alterados en cuanto a su lugar en la escala de significación. La mujer, que actúa como objeto desde la masculina visión fundoriana, asume, por escasos minutos, el rol de sujeto. Aun así, el hecho puede cifrarse no como un intercambio de roles, sino como una feliz fusión de los mismos. La bailarina como sujeto objetualizado —desprovista de la carga peyorativa que activa tal denominación—, protagonista de un ejercicio de autocomplacencia y dador de placer, conduce a un cambio en la mirada dominante (la masculina). Si bien procura la posesión y el control para con el objeto anhelado, este deseo es consecuencia de pulsaciones de la libido en un orden que equilibra el delirio y lo irracional con lo racional-intelectual.

No me mires a los ojos es un ejemplo modélico de otra perspectiva en la visualidad falocéntrica a partir de la inclusión de dos atípicas bailarinas: la novia que danza en una «tina del deseo» y la muchacha, vestida masculinamente, que habita —solo ella— un salón donde gobierna la ambigüedad y lo contrastante. El traje de ésta última funciona como elemento de ambivalencia sexual. El cuerpo es andrógino y, sin embargo, no constituye un ataque desestabilizador a la mirada masculina pues el refinamiento y la sensualidad en la danza se erigen como categorías de lo femenino.

Las connotaciones socioculturales que el pensamiento hegemónico de la sociedad patriarcal le ha concedido a la mujer quedan expuestas en los videoclips.

En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico [...] (Mulvey, 1988: 10).

La mirada dominante, colonizadora y legitimadora, establece el orden de la diferencia genérica y limita el rol femenino a la posición de objeto pasivo —cosifica su cuerpo— al excluirlo del espacio del poder. Los mecanismos de obtención de placer que propone Laura Mulvey (1988: 21) y que potencia María Ruido (2000: 56) quedan emparentados con el discurso visual del realizador cubano: el voyeurismo (la asimilación narcisista del objeto contemplado) y la fetichización (la conversión del cuerpo de la mujer en falo-fetich para neutralizar el miedo a la diferencia sexual).

Fundora subraya la idea de la naturaleza erótico-sexual de la mujer al desmontar la representación del sujeto-objeto erótico en diferentes personajes, más allá de su desempeño social. La cámara abusa de planos detalles de zonas sensuales del cuerpo de las modelos mientras ellas adoptan una auto-objetualización gozosa, ostentando su carne como su más cara virtud.

El enfoque machista, que coincide con el predominante en los textos de música popular bailable, exagera el poder sexual de los cantantes. Éstos se erigen como prototipos del hombre-macho-masculino, dadores de placer, seguridad y diversión, que exigen, a cambio de su música (representante también de dichos atributos), la retribución del cuerpo femenino.

El cuerpo es visto y pensado como material culturizado al que le han sido añadidos valores ajenos a los que en sí posee como fuente de placer y receptáculo del alma humana, en diálogo abierto con las marcas socioculturales de esta época. El erotismo en Fundora roza los bordes de lo obsceno en aras de penetrar en los comportamientos humanos en estado límite. Se erige como otra forma de subvertir lo instituido y de cuestionar todo aquello que se convierte en dogma.

Por otro lado, la concepción fundoriana de lo erótico, junto a la elección de un mundo marginal, hacinado y devaluado, muestra una estética de lo obsceno² y lo grotesco en el autor, en la cual lo bello —entiéndase lo representable, pues la representación legítima y valoriza lo visualizado— ha venido a ser lo abyecto, lo corrupto, lo imperfecto, lo incorrecto y lo vulgar. Lo obsceno devela, ante todo, un sentimiento de inconformidad y un modo de contrarrestar el discurso oficial por cuanto hace énfasis en lo que se esconde tras la moral, la ética o la prédica sociopolítica.

3.4 El humor: Ríe y goza que la vida es más sabrosa

Lo humorístico se erige también como elemento transgresor. En su obra la broma ingenua, suave e intrascendente es sustituida por la burla sarcástica, que desestabiliza cuestiones

² La palabra obsceno, del latín (ob)scenum, está etimológicamente asociado a lo sucio y lo indecente (nota de las autoras).

relevantes o desmorona el más firme argumento retórico. El humor, al decir de Aleksandr Herzen, «representa uno de los instrumentos más eficaces contra todo lo que, habiendo caducado, se sostiene todavía» (Zumbado, 1988: 80).

Los recursos humorísticos apelan a la más genuina tradición cubana: el choteo. Mediante el choteo dinamita todos los discursos de poder, con un espíritu independiente y antiautoritario, y se burla de las reglas y los dogmas que imponen la política, el mercado y la moral. Utiliza el choteo como actitud irrespetuosa para rebajar el prestigio de las situaciones y de los personajes. Aun contrariando —de forma sutil— las normas publicitarias, los propios intérpretes son reducidos, mediante esa burla pertinaz, a personajes populacheros que conviven con un público marginal, lleno de vicios y pecados. El poder que le otorga su desempeño artístico se convierte en risible, dudoso, según muestran las caracterizaciones de Adalberto Álvarez y Willy Chirino en *¿Qué te pasa, mami?* y *La jinetera* respectivamente. «Y también el nativo ha de pensarlo tres veces antes de engreírse. En su intimidad doméstica puede el narciso tropical contemplar su imagen sin que nadie la vulnere; más apenas intenta pasársela y hacer de una ilusión íntima una autoridad pública, el choteo le sale al paso y le baja los humos» (Mañach, 1999: 76).

3.5 Lo tropical y lo popular-festivo: fiesta y pachanga en el trópico

En Fundora, el tratamiento de lo tropical se desliza de la aprehensión del calor y el color de la isla, a la visualización de estereotipos, insistiendo en la falsedad de la capacidad de representar ellos solos a Cuba, o al Caribe por extensión, hasta la recreación de un espacio caribeño ideal. Las filmaciones a contraluz y una fotografía que es toda luminosidad e intensidad cromática —enfaticando la fogosidad del rojo— (*El chévere de la salsa y el caballero del son*, 1993) se contraponen, por su franqueza, a la ficticia y simulada construcción de playas idílicas de cartón (*No se parece a nada*) o recreadas mediante la animación (*Ahora que estoy solo*, 1995). Por último, el cliché placentero que instaura la visión de un paraíso tropical (*Mírala como se menea*) comenta irónicamente la concepción peyorativa del exotismo caribeño con que el Otro nos define.

Al igual que el erotismo, lo popular-festivo se hace constante en los videoclips del realizador. La fiesta es el medio idóneo para expresar la sensibilidad que le es afín al cubano y para desatar los movimientos sensuales de la música popular bailable. Pero el espacio festivo es tanto mero lugar del goce, como también zona de desinhibición y de violación de las normas de conducta. La fiesta se traduce en emplazamiento semi orgiástico en la cual los disímiles personajes se divierten en múltiples sentidos, lo que no excluye, además del baile, la embriaguez, el sexo, la *comelata* o abundancia de comida y el juego.

Este último, funciona como una forma más de discursar sobre lo popular-cubano al utilizar el juego de dominó para reflejar esa forma típica de fundir lo lúdico con lo festivo. El dominó funciona como representación del carácter familiar y extrovertido del cubano, a la vez que el comentario altisonante entre jugadores y *sapos* (sujetos que rodean la mesa del juego) convierte lo que pudiese ser una competencia privada entre rivales, en un *show* público de barrio. Al mismo tiempo, late una interpretación soterrada que explora el realizador, ya que dicho juego ha constituido históricamente una modalidad de entretenimiento grupal amalgamada a la de

evasión. Esta función de paliativo a las condiciones económicas nacionales se ha exacerbado a partir de la década que nos ocupa hasta la actualidad, con el deterioro creciente de la economía. Conocido en el argot popular como el segundo deporte nacional, la reunión en torno al juego de todos los sujetos participantes y observantes da entonces también paso a la catarsis colectiva, casi siempre construida a partir de tres ejes temáticos: el sexo, la política y la comida.

3.6 La comida: del pernil añorado a la famélica realidad

La comida, a pesar de no constituir una temática recurrente en la producción del artista, adquiere connotaciones altamente informativas. La comida no sólo es un tópico que se presenta como comentario de esa obsesión nacional que se revierte en consecuencia de la carencia de alimentos debido a la crisis económica, sino que es utilizada, a la vez que como elemento identificador de la identidad, para enfatizar el discurso de la abundancia, del bienestar y de la eterna fiesta que quedó congelado en la memoria de los exiliados cubanos, propios de la clásica representación de la época prerrevolucionaria a la que el director se remite. Lo idílico disfraza lo satírico del tratamiento de lo cubano que conlleva la visualización del alimento. El puerco se erige en el símbolo por antonomasia de lo comestible. Asociado al campo, a la reunión en familia, a la gran diversión y, por supuesto, a la típica fiesta de fin de año, es el icono que utiliza Fundora para discursar sobre lo cubano desde sus estereotipos.

Sin embargo, el artista no queda complacido totalmente, necesita nuevos sentidos para el elemento escogido y por ello lo carga de un significado ajeno, vinculado a la cultura rusa y su impronta en nuestra realidad. *No se parece a nada* se apropia del absurdo y la parodia cuando se violenta el significado del asado al pincho de un puerco —tal cual se efectúa en la zona oriental de la isla—, al exponer el sabroso manjar como alcancía de cerámica rusa.

3.7 La Historia y lo viejo: todo tiempo pasado fue mejor

La recreación de una Cuba detenida en la etapa republicana, fundamentalmente en los años 50, se puso de moda en el medio publicitario de la última década del siglo. Esta visión superficial y vieja de la isla minó incluso la obra de Fundora, no sólo como un recurso para atraer la atención del receptor foráneo, sino más bien como vía para discursar sobre la relación tradición-modernidad, viejo-nuevo, prerrevolucionario-revolucionario. La dinámica de estas relaciones en la sociedad contemporánea concede a la producción de Fundora un carácter atemporal que, paradójicamente, es el reflejo y el cuestionamiento de un contexto real.

Del renacer de carros viejos (denominados *almendrones* dentro del espacio cubano) frente al emblemático Capitolio, de la lenta restauración de una Habana Vieja que exhibía (y todavía exhibe) con desfachatez sus ruinosas y tristes construcciones y del *revival* de agrupaciones, solistas y composiciones musicales de los años precedentes al triunfo revolucionario de 1959, se hicieron eco las fotografías, videos y discos compactos adquiridos por un gran número de turistas que comenzaron a llegar al país ansiosos de descubrir a Cuba. A la nueva vejez que se instauraba como visualidad de los 90, luego de pasar la etapa soviética de nuestra cultura, se le añadía, como catalizador de este tono añejo, el flujo nostálgico y romántico que emanaba de la conocida con el apelativo de *La Cuba chiquita* del exilio.

El operar con el concepto de lo viejo en la cultura nacional le sirve al realizador para adentrarse en la historia de su nación. La conoce en profundidad, la ha vivido y sufrido y se siente atado a ella: «la historia, ese verdugo lastimoso que en el patíbulo besa la frente de los condenados; la historia, esa que absuelve a unos y excluye a otros como si se tratase de un mal verso en la memoria» (Fundora, 1996: 19). En un proceso de exorcismo artístico, este autor traduce en imágenes sus fantasmas. La Historia alcanza en esta (auto)liberación un protagonismo que le permite emprender el camino hacia el descubrimiento de una verdad que ha sido silenciada o demasiado glorificada para ser cierta.

Fundora evoca distintos períodos históricos, se regodea en detalles que corroboran la visualización de otro tiempo: el pasado da vida a personajes que inundaron los espacios representables y los no necesariamente triunfantes, en un procedimiento que trasciende el mero registro del hecho para adentrarse en la indagación sociológica y la repercusión política y cultural de estas representaciones en el receptor cubano. La inclusión de ciertos detalles, con una clara intención subversiva y antioficialista, hace que la historia comience a ser vista de forma diferente, crea nuevos episodios mediante la intromisión del choteo, la parodia y el cinismo. La glorificación de las gestas independentistas, la trágica crisis de los balseros, la adhesión ciega a la no muy parecida —como se quiso hacer ver— cultura y tradición soviética, se transforman en materia reciclable para ilustrar obsesiones y desgarramientos. Este creador acude tanto a un pasado lejano —la Colonia y la República— como a un pasado cercano que todavía lacera la memoria de la familia cubana —la diáspora que tomó el mar como escenario— y alarma la conciencia ética de la sociedad —(re)nacimiento de la prostitución, ahora bajo el apelativo de *jinetismo*—, y los hace convivir con un presente que bebe de su historia.

Esta apropiación de lo sagrado, esta indagación cultural y la validación del relato histórico que se aleja del canonizado por las instancias de poder, unido a la utilización profanadora de los símbolos patrios, y el juego con la imagería y otros objetos de la nación rusa, ubican al creador dentro de una postura ética y estética afin al movimiento plástico cubano de los 80.

En *¿Qué te pasa mami?* Fundora realiza un bosquejo de la cultura cubana a partir de sus zonas marginales con un carácter cuestionador. No se circunscribe a una etapa histórica determinada, sino que, en franca desobediencia a las normas de una lógica temporal, hace confluir —mediante el disfraz— personajes prototipos de la Colonia, la República y la Revolución.

No se parece a nada a la vez que resume los iconos que simbolizan nuestra cultura, contextualiza el espacio y nos ubica en un bar a la usanza de los años 40 y 50. El vestuario, la escenografía y personajes tan significativos como el negrito y el gallego del bufo cubano, devienen en signos que denotan un discurso de y sobre la República. La aparición de estos y otros elementos construye la visión de una Cuba congelada en el pasado, la tierra que dejaron atrás un gran número de emigrados cubanos y que conservan en la memoria con nostalgia.

El drama del exilio obliga a una mirada muy semejante de la isla en *La jinetera*. La contemplación idílica hacia una nación imaginaria, detenida en el tiempo, que deviene en la realidad del exilio, se contrapone a una sociedad revolucionaria que expresa sus conflictos, sus

pecados y sus insatisfacciones. Dicha visión da lugar a una dualidad espacial que se traduce también en temporal —y que lleva implícitas diferencias ideológicas—. El coqueteo con la historia nacional alcanza en *La jinetera* el más alto grado de ironía y burla. La matrioska como joyero para guardar el dinero ganado por la prostituta, la profecía del destino del comunista como un balsero más en alta mar y la destrucción por tiburones de la precaria embarcación de papel que navega en un océano de sangre, la dolarización de las prostitutas, la bandera cubana concebida como telón teatral y vestuario de estas chicas, discursan sobre la tarea fundoriana de invertir, disfrazar y edificar sentidos opuestos a los esperados. Los mambises y su lucha insurreccional en pleno campo de batalla que se acercan veloces hacia la voluptuosa mulata desnuda que agita sus carnes ante los ojos de la Historia es quizás la más atrevida de sus asociaciones y contradiscursos. Esta reescritura y relectura de la patria y sus patriotas conlleva a la fusión de lo sagrado y lo eterno y obligatoriamente respetado con lo profano, lo oculto, el choteo, dotándolos de otro prestigio.

La filmación de una fiesta irreverente, orgiástica, efímera y dislocante se erige en algunos de sus clips —realizados tanto en Cuba (*¿Qué te pasa mami?*) como en el exterior (*No se parece a nada; La jinetera*)— en una forma discursiva que se nutre de la definición bajtiniana de la carnavalización de la vida social para establecer una visión crítica de la sociedad cubana y su devenir histórico y proponer un concepto propio de la identidad que se regodea en el oscuro y silenciado rostro marginal de la sociedad. A la vez, la carnavalización de la festividad funge como estrategia subversiva que dinamita el concepto homogeneizador y absoluto que instauran las instancias de poder. A partir de la apropiación de signos consolidados por el discurso histórico oficial y la recontextualización de estos en un ambiente de carnaval, el artista transgrede la vida «normal y correcta» que exhibe la sociedad como modelo ético y contraviene posiciones oficialistas ante la autodefinición del ser nacional.

El disfraz no es sólo un motivo que explicita una referencia directa al carnaval, sino también recurso, aunque parezca contradictorio, para desenmascarar a la sociedad cubana y mostrar que el espacio entero de la isla es esencialmente profanador, sacrílego y carnavalesco, pese a que aparenta adherirse a las normas éticas y sociales³. Fundora construye, parafraseando a Bajtín, el reino del mundo al revés para que lo gobiernen sus habitantes marginales, mientras ridiculiza, a través de sus propios estereotipos —el personaje del miliciano en *La jinetera* constituye el ejemplo paradigmático—, a la ideología en el poder. Más allá de la carnavalización como recurso subversivo, el autor maneja la concepción que ofrece Bajtín sobre la polifonía al concebir sus representaciones como expresión de la «cohabitación de varios puntos de vista diferentes que encarnan diversos contenidos que vienen a conferirle al mundo una multiplicidad prismática» (Malcuzyński, 1994: 154), en una oda a la heterogeneidad y a la validez de la diferencia de que son símbolos en su obra el preso, el rockero, el homosexual, el travesti, la prostituta y una exótica bailarina india (*No se parece a nada*).

³ Entiéndase este carácter profanador, sacrílego y carnavalesco, no como expresión circunstancial sino como actitud ante la vida. La irrespetuosidad, el choteo, el celo ante lo autoritario, lo jerárquico o cualquier proceder que limite su independencia a ultranza, la cual más que en libertad se traduce en libertinaje, determinan psicosocialmente este carácter (nota de las autoras).

El entretenido juego del arte con su doble grotesco, el pseudo arte, encuentra cabida en la producción videográfica de Fundora. El relacionar de un modo diferente el arte con las masas ha servido de plataforma para que el enmascaramiento y la dislocación de los verdaderos valores artísticos queden relegados o sencillamente eliminados ante la aplastante impronta del *kitsch*. Esta vilipendiada estética es asumida por el creador en una ejecución paródica de los *hits* televisivos y literarios, dulzones, banales y estereotipados.

La utilización de lo simple, azucarado y llano responde, en gran medida, a la necesidad de complacer a un sector que se erige en consumidor potencial del videoclip y al inobjetable hecho de que el género constituye un producto del mercado y por tanto responde a él, el cual exige su propia artisticidad. Sin embargo, pese a la concepción del clip como mercancía, Fundora sabe introducirse en sus mecanismos sin ser arrastrado por él. Construye el mundo idílico de las historias de amor, las muchachas bellas que aman para toda la vida y los muchachos sexys que desean y son deseados y que se percatan finalmente del verdadero amor tras luchar contra obstáculos que imposibilitan la unión feliz de la pareja.

Este director manipula sentimientos, juega con las emociones, apela a todo tipo de resortes para conmovir. Envuelve al receptor en un manto meloso mediante un producto cuidado y acabado que culmina con la complacencia del público, almibarado y adormecido mediante el esperado final rosa. Y va más allá: su discurso le sirve de apoyatura y máscara para un subtexto que denuncia realidades contradictorias, pues tras la supuesta ausencia de conflicto y enajenación visual, se encuentran nuevamente las preocupaciones, obsesiones e inconformidades del artífice. Las películas y novelas rosa, los comics, los filmes hollywoodenses y la animación disneyana constituyen fuentes que coquetean con la estética *kitsch* de las que el realizador toma, en carácter de préstamo, para construir historias marcadas por la ingenuidad y lo angelical (*Ahora que estoy solo*).

Fundora no suplanta el polémico concepto de la identidad cubana por uno propio dado a partir de los márgenes irresueltos de nuestra cultura. Tampoco se limita a ofrecer su otra realidad, travestida de una estética que bebe de lo grotesco, lo obsceno, lo carnavalesco o lo *kitsch* como asunción de una poética de lo extremo. El rebelde confiesa su causa en una producción que convierte lo contextual en clave semántica.

3.8 Con todos y para el bien de todos

Las alusiones y apropiaciones de estilos ajenos, la cita de fragmentos reconocidos dentro de la visualidad artística y el juego paródico con presupuestos estéticos o formas representativas de un momento o de una cultura dada, confieren a la producción fundoriana un carácter intertextual que se manifiesta como hábito de digresión. Estas formas de transtextualidad —entiéndase texto no sólo como obra sino también como estilo, manifestación artística o expresión cultural— favorece un discurso abierto, que transgrede las fronteras estilísticas, que intelectualiza la propuesta y que no aspira a construir una realidad transparente, lógica, consecuente, sino más bien un relato cuyo fin no es ni narrar ni describir, sino dialogar, polemizar, simular una filiación, para con sarcasmo, burlarse de ella.

Las relaciones transtextuales de un texto complejizan el nivel de accesibilidad del receptor a éste. Los videoclips de Fundora, si bien reflejan un estudio cuidadoso del público al que están dirigidos, resultan, ante todo, un acto de autocomplacencia, un vehículo para expresar sus conflictos, su espiritualidad, y su inconformidad, y un juego inteligente y sutil para con el espectador. Se logra establecer diferentes niveles de lectura dentro de su obra, determinando para cada uno un segmento de recepción diferente:

- Público con un elevado nivel intelectual: capacitado para descifrar la complejidad de las citas y completar las lecturas que emanan de la contextualización de los mensajes. Lo paródico del pensamiento fundoriano y la multiplicidad de lecturas que confiere a la obra sólo vierten su contenido en este pequeño sector del mercado.
- Público medio: receptor ideal del videoclip que representa una mayoría poblacional, a la cual Fundora aparentemente complace, mientras que en realidad emplea herramientas más sutiles de burla, pues el autor tiene que asegurar un público para el disco. La aceptabilidad se transforma en categoría central del videoclip en cuanto a producto publicitario y, por ello, transgredirla constituye un juego peligroso, lo que no imposibilita que el artista se entregue a él y se aproveche de la pasividad y la enajenación de estos consumidores con los que se comunica, no a través del pensamiento, sino mediante el placer escópico.
- Público representativo de una postura oficialista: para este público el autor llega al punto de la agresión. Polémico, cuestionador, subversivo, arremete contra las verdades absolutas con ironía y cierto sarcasmo. Arroja su verdad—que tampoco tiene que ser la única— a la cara de su contrario, se afana en socavar sus presupuestos y se ufana de su actitud transgresora.

Otra categoría bien específica de público aparece dentro del espacio de recepción de su obra, cuando el realizador penetra el mercado internacional del disco luego de su exilio en México. Si bien existió en los 90 un *boom* de la música popularailable cubana a nivel internacional, uno era el punto fundamental de ese mercado: la Florida. Las connotaciones del jineterismo y del fenómeno de los balseros alcanza para la emigración cubana, identificada tanto como Fundora con lo que sucedía dentro de la isla, resonancias muy especiales. Los videos realizados fuera de Cuba se hacen eco de ese sentimiento nostálgico que prima en el enclave de Miami y que ha mantenido a «los de allá» —pese a los conflictos políticos— aún unidos a su tradición mediante un proceso *sui generis* de congelamiento de la identidad.

Fundora apela a su conocimiento y a la constatación de la necesidad imperiosa de inventar una y otra vez nuevos métodos en busca de alimentar la curiosidad insaciable del receptor —hacerlo cómplice e ilusionarlo, con su participación en el relato visual—, para la edificación de un texto que bombardea el intelecto, la memoria, la conciencia. La inclusión, abigarrada y desconcertante, de un sinnúmero de objetos, personajes, detalles, hacen de sus narraciones un espacio barroco en términos de superabundancia y derroche. La comunicación se establece

mediante un relato que traspasa su función de servir como mero vehículo a la información musical, complaciéndose en el suplemento y la adición. La concepción de los objetos y sujetos como iconos portadores de uno o más significados, atenta contra la isotopía del clip, puesto que los tópicos y constantes se desgajan, a su vez, en varios subtextos. La sorpresa, el sobresalto y la perplejidad se han convertido en herramientas con las que este director ha construido su obra, altamente informativa, atrevida, nunca reconciliadora y siempre encaminada hacia un solo paraje, bordeado de agua por todas partes.

El espacio adquiere en las propuestas videográficas un rol desacralizador. El artista prácticamente no ofrece como escenario para la música popular bailable el exportable enclave turístico; y cuando éste aparece es para resaltar, mediante el contraste, determinados sitios que el autor escoge como áreas de significación: zonas marginales de La Habana. La sola presencia de este contexto real semantiza la obra. Luego de la emigración, el tratamiento del espacio se torna singular, por cuanto se convierte en representación del *no lugar* que significa el exilio. Fundora, que ya no puede contar con La Habana como escenario, recurre o bien a la simulación del territorio cubano (*No se parece a nada*) o bien a la indefinición espacial mediante atmósferas surrealistas (*No me mires a los ojos*). Este simulacro se transforma en solución visual que exterioriza una carencia. Carencia que es resuelta en *La jinetera*, al utilizar imágenes filmadas en Cuba. En este clip Fundora sitúa la interrogante del ¿cómo? para impactar sorpresivamente al receptor mientras que, a la par, ofrece otras zonas: la recreación de un solar como emplazamiento paradigmático de la marginalidad, así como escenarios irreales contruidos mediante la animación.

A pesar de la distancia temporal y espacial que separan a *¿Qué te pasa mami?* y a *No se parece a nada*, en ambos el espacio (real o recreado) funge a modo de plaza carnavalesca, sitio desinhibido donde el autor arremete contra la censura.

La escenografía alcanza en Fundora el apelativo de barroca, decisiva en la representación de sus historias y personajes cotidianos. La posibilidad de contar con el espacio cubano propició la filmación en emplazamientos reales que, por sus características, respondían al exceso y la adición (el Callejón de Hammel). Sin embargo, pese a su actitud marginal de atrapar imágenes clandestinas de su Habana (*La jinetera*), el distanciamiento de ésta, producido por su condición de exiliado, obliga al realizador a un cambio espacial, sin por ello renunciar a su concepto escenográfico. Los clips se desarrollan fundamentalmente en interiores. En ellos la ambientación es casi siempre abigarrada, teatral y preciosista, lo que enfatiza la idea de lo irreal, lo ficticio, y también lo impreciso.

El creador prescinde de una puesta en escena minimalista; prefiere y vota por el acabado virtuoso, el gusto por el detalle y el barroquismo escenográfico —y discursivo—, el cuidado en la luz y el color y el saber ubicar cada personaje y objeto en el espacio perfecto. Estos elementos —junto a las posibilidades en cuanto a la definición y el acabado que brinda el soporte cinematográfico— dotan a sus trabajos de un elevado nivel estético-artístico y conlleva a resaltar en sus composiciones visuales la plasticidad de las imágenes. Las escenas —en una segmentación propiciada por los cortes— son equiparables con creaciones plásticas; cuadros

detenidos en el obturador de la cámara, pero que pasan como una secuencia infinita por la retina del espectador.

Renunciando, la mayoría de las veces, a permanecer en los hombros del realizador, la cámara no hace gala de grandes movimientos; se mantiene quieta para documentar con mayor claridad los hechos. Su participación es más fría, prefiere el distanciamiento, los grandes planos y se niega a los *zooms* y *travellings* acelerados que dislocan la mirada del receptor. Los planos inclinados y las imágenes no nítidas son sustituidos por planos estáticos, composiciones claras, limpias, equilibradas, donde el desglose en primer y segundo términos se hace evidente.

La paleta cromática no sólo se caracteriza por la variedad, sino también por la intensidad. El color funge, muchas veces, como elemento esencial en la caracterización de los personajes o de la delimitación espacial. La fusión del blanco, del rojo y del azul, alcanza en sus propuestas un rol importante cuando no protagonista. Símbolos de la patria, la cubanía, la conciencia y los recuerdos de la nación, esta tríada cromática es explotada en un discurso en el que el hombre y su tierra son concebidos como centros del relato. El sepia, asociado a la plasmación del pasado, es poco valorado en estas escenas. La memoria es visualizada mediante la intermitente luz fotográfica y la alternancia de tonalidades fuertes con el blanco y negro. El tratamiento de la fotografía, que varía de un vídeo a otro de acuerdo con las necesidades expresivas del artista y las demandas musicales, juega con la luz y el color en aras de insistir en el rasgo simulador e irreal de los ambientes recreados.

La preponderancia de los cortes relega a un segundo plano el empleo de los fundidos a blanco y a negro. Las disolvencias, producto del propio tempo de la canción, prácticamente permanecen inutilizadas. *Ahora que estoy solo* constituye la excepción debido a la imagen recreada y el efecto adormecedor que se busca en el consumidor adolescente. El ritmo de la música popular bailable está dado más por la dinámica de la edición —una sucesión rápida de planos a través de cortes— que por el movimiento de la cámara.

4. Conclusiones. Del ‘azzzzúcar’ al amargo café

Ernesto Fundora se desliza por los tres tópicos fundamentales del videoclip para la música popular bailable —el festivo, el amoroso y el de corte social— y los amalgama para concebir un modelo propio. En sus videoclips la fiesta se convierte en un recurso ineludible que refleja un modo de ser y sentir y le permite desplegar un cuerpo de baile que funge como elemento de significación y como comentario paratextual del carácter bailable del tema musical. A través de la festividad —desacralizadora y lujuriosa— el autor, bien recrea el tópico amoroso haciendo gala de una recargada simbiosis de asociaciones eróticas, o bien establece un metadiscursio sobre la cultura cubana, la identidad y los conflictos sociopolíticos más relevantes que le atormentan.

La intención de los videoclips de Fundora en esta etapa sobrepasa los límites de lo comercial. Por su alto nivel informativo y transtextual, constituyen una muestra de la función dual del clip como estilo publicitario y, a la vez, estético-cognoscitivo y reafirman que la función comercial de este género audiovisual no va en detrimento de su valor artístico. El realizador no reduce su obra a vehículo promocional de la música popular bailable, sino que se

complace en comunicar un sistema de pensamiento propio que no es más que la sumatoria densificada de un sinnúmero de obsesiones sobre la autodefinition de cada ser humano.

La marginalidad, el erotismo, el humor, lo tropical, lo popular-festivo, la comida, lo viejo y el coqueteo constante con la Historia nacional, son abordados como constantes temáticas en sus videoclips, representativas de la música popularailable y, por extensión, de la cultura cubana.

La intimidad, las relaciones de clase y género, la subjetividad, el goce, la libido y, sobre todo, la nación, resultan sólo algunas de las preocupaciones que le asaltan y que refleja en sus relatos audiovisuales. Obsesiones que lo convirtieron en exiliado, en cuanto incomprendido, tanto dentro como fuera de Cuba y que el autor expone en estas producciones videográficas desde la mirada nostálgica que le concede su condición de proscrito. Mirada que no sólo comporta la evocación de un lugar y tiempo perdido, en un producto audiovisual de aparente baja densidad conflictiva, sino también la sensación de desarraigo y vacío.

¡Ay las palmas! Deliciosas palmas que llegaron a cansarme, celosos guardianes del atardecer hacia quienes la cotidianidad nos volvió insensibles. Ahora que no las veo, pregunto cuánto no las extrañaré. [...] Las palmas son novias que esperan. Ellas saben que volveremos como todo buen hijo del infierno (Fundora, 1996: 26-27).

5. Bibliografía

- AUST, M. y KOTHENCHULTE, D. (2011). *The art of pop video*. Berín: Distanz.
- CASTRO, E. R. (1998). *La conjura de los fieles*. La Habana: Ediciones Abril.
- CABALLERO, R. (2000). *Rumores del cómplice*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- CABALLERO, R. (2013). De Alamar al D. F. Ernesto Fundora, con el descaro de la corte y la elegancia del solar. *Circuito Líquido*, 1-11. Recuperado de: <http://www.circuitoliquido.com/wp-content/uploads/2013/11/16-de-alar-al-d.f.-ernesto-fundora-con-el-descaro-de-la-corte-y-la-elegancia-del-solar.pdf>
- DE BLASIO, A. y TETI, M. (2019). It's Me and You. Costruzione e diffusione del brand musicale Liberato attraverso i videoclip di Francesco Lettieri. *L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, 1, 115-130.
- DEL RÍO, J. (2013). Videoclip: otro catalizador narrativo del cine cubano. En ROJAS GARCÍA, Y. y MARTELL CABALLERO, L. (Coords.). *Lucas 15 años* (pp. 207-223). La Habana: Ediciones ENVIVO.
- DURÁ GRIMALT, R. (1982). *Los videoclips: Precedentes, orígenes y características*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- ELÍAS, L. (2001). Ruido visual. *Topodrilo*, 38. Recuperado de: http://www.iztapalapa.uam.mx/iztapala.www/topodrilo/38/td38_09.html
- FUNDORA, E. (1996). *El perpetuo envés*. San Luis Potosí: Editorial Manasas.
- HIDALGO FERNÁNDEZ, D. (2018). *El análisis del videoclip o vídeo musical como texto audiovisual*. Trabajo de fin de grado inédito. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- ILLESCAS, J. E. (2015). *La dictadura del videoclip. Industria musical y sueños prefabricados*. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural D. L.
- JÓDAR MARÍN, J. Á. (2019). Caracterización del lenguaje audiovisual de los *Fashion Films*: Realización y postproducción digital. *Prisma Social. Revista de Ciencias Sociales e Investigación Social*, 24, 135-152.
- KEAZOR, H. y WÜBBENA, Th. (Eds.) (2010). *Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video*. Bielefeld: Transcript.
- LEGUIZAMÓN, J. A. (2001 a). El videoclip como formato o género h. *Archivo de Semiótica*. Recuperado de: <http://www.archivo-semiotica.com.ar/leguiz.html>
- LEGUIZAMÓN, J. A. (2001 b). Exploraciones musicovisuales. *Cuadernos*, 17, 251-279.
- LUCI, S. y SOARES, T. (2019). Reguetón en Cuba: censura, ostentación y grietas en las políticas mediáticas. *Palabra Clave*, 22(1), 1-28. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v22n1/0122-8285-pacla-22-01-e2217.pdf>
- MULVEY, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.
- MALCUZYSKI, P. (1994). El campo conceptual del (neo)barroco: (Recorrido histórico y etimológico). *Criterios*, 32, 131-170.
- MAÑACH, J. (1999). *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- PEDROSA GONZÁLEZ, C. (2016). *La estética y narrativa del video musical como representante del discurso audiovisual hipermoderno*, Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- PEVERINI, P. (2004). *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*. Roma: Meltemi.
- PEVERINI, P. (2011). Videoclip e intermedialità. Nuove traiettorie di una forma breve, E/C. *Rivista dell'Associazione Italiana di studi semiotici*, 2, 1-14.
- PEVERINI, P. (2010). The Aesthetics. En Keazor, H. y Wübbena, Th. (Eds.). *Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video* (pp. 135-154). Bielefeld: Transcript.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, J. (2017). Videoclip de autor. El concepto de cine de autor y su aplicación al estilo del vídeo musical. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 17(2), 229-240.
- RUIDO, M. (2000). El ojo saturado de placer: sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología. *Banda Aparte*, 18, 51-62.
- SEDEÑO VALDELLÓS, A. (2007). El videoclip como mercanarrativa. *UNED Revista Signa*, 16, 493-504.
- SEDEÑO VALDELLÓS, A. (2008). La relación musicovisual en el videoclip. Propuestas metodológicas y tipologías. En DE AGUILERA, M.; ADELL, J. E. y SEDEÑO, A. (Eds.) *Comunicación y música I. Lenguajes y medios* (pp. 121-140). Barcelona: UOC.
- SEDEÑO VALDELLÓS, A. (2009): Narración y descripción en el videoclip. *Enfoco*, 15, 39-46.
- SEDEÑO VALDELLÓS, A. (2010). Videoclips musicales en su transición a la red: nuevos subgéneros y apropiaciones del formato. *Razón y Palabra*, 15(71).

- SEDEÑO VALDELLÓS, A.; RODRÍGUEZ LÓPEZ, J. y ROGER ACUÑA, S. (2016). El videoclip postelevisivo actual. Propuesta metodológica y análisis estético. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 332-348.
Recuperado de: <http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1098/18es.html>
- SEDEÑO VALDELLÓS, A. y RODRÍGUEZ LÓPEZ, J. (2017): El videoclip y la comunicación sociopolítica: el mensaje reivindicativo en el vídeo musical. *Vitat Academia, Revista de comunicación*, 138, 1-15.
- TARÍN CAÑADAS, M. (2016), *La evolución del videoclip narrativo: la simbiosis orgánica del relato cinematográfico y el video musical en el videoclub*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- TARÍN CAÑADAS, M. y GARCÍA GUARDIA, M. L. (2012). La influencia de las vanguardias artísticas en los videoclips de Michel Gondry. *Revista Creatividad y Sociedad*, 19, 1-24. Recuperado de: <http://www.creatividadysociedad.com/numeros/cys19.html>
- VENET GUTIÉRREZ, J. y García Prieto, M. (2013). El camino hacia Lucas. Antecedentes y orígenes del videoclip en Cuba. En ROJAS GARCÍA, Y. y MARTELL CABALLERO, L. (Coords.). *Lucas 15 años* (pp. 11-29). La Habana: Ediciones ENVIVO.
- VERNALLIS, C. (2004). *Experiencing music video: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press.
- VIÑUELA SÁNCHEZ, E. (2013). El videoclip del siglo xxi: el consumo musical de la televisión a Internet. *Musiker*, 20, 167-185.
- ZIOMEK, J. (1990). La pornografía y lo obsceno. *Criterios*, 25-28, 244-264.
- ZUMBADO, H. (1988). *Kitsch, kitsch, ¡bang, bang!* La Habana: Editorial Letras Cubanas.



Para citar este trabajo: Venet Gutiérrez, J. y García Prieto, M. (2019). 'Aunque lejos estemos tú y yo...' El videoclip para música popular bailable en la televisión cubana como proceso identitario en la obra de Ernesto Fundora. *index.comunicación*, 9(3), 185-205.