

colores cálidos e intensos —especialmente los rojos, como ya vimos—, se produce un cambio hacia la opacidad, hacia la monocromía total, lo que viene a ser un claro factor de extrañamiento. Y se me antoja pensar además en un guiño intertextual en relación con “La caída de Ícaro”, lo que equivaldría entonces a la imposibilidad de materializar toda empresa utópica. Por último, si asumimos el rojo como símbolo de pasión, vitalidad, fuerza, desafío, el

sentenciar su desplome comporta una gran dosis de nihilismo y abatimiento.

El haber comenzado a estudiar una obra de la solidez de la de Andy me ha permitido sustraerme a los preceptos estéticos erróneos de los que en algún momento fui portavoz —para con la abstracción en general—, a la vez que me ha posibilitado acometer una empresa que no por difícil deja de ser seductora. La producción plástica del artista muestra hoy un rigor y un sello distintivo

tan genuino que lo colocan entre los principales pilares del abstraccionismo cubano de las últimas décadas. Lo cual es todavía más loable si consideramos la fidelidad del autor a dicho arte, toda vez que no lo ha asumido como una incursión alternativa, fortuita, sino que lo ha erigido médula de su carrera profesional, y lo ha hecho con bastante éxito, por demás. ●

La Habana, enero de 2007.

Coproducciones: otra vez el niño y el agua sucia*

Arturo Arango

rios, que de otra manera pasarían largos meses o años sin la posibilidad de participar en la filmación de una película.

Como en todo tipo de relaciones, el poder de unos implicados y otros es determinante. Y el poder, económico, político, lo tienen los productores (y ya no específico la nacionalidad, porque si la película fuera netamente cubana, el poder de decisión sobre el trabajo del guionista y del director también sería de los productores). Sin ellos no hay realización. El poder de los directores y de los guionistas está, entonces, en la fuerza de sus convicciones, en la solidez de su propuesta, y también en su prestigio. Me imagino que cuando Fernando Pérez se sienta a conversar con un productor, tiene a su lado, apoyándolo, *Clandestinos*, *Madagascar*, *Suite Habana*. Esa prosapia condiciona las expectativas hacia el director que es Fernando.

En cuanto al caso cubano, hay dos circunstancias que suelen ignorar aquellos que, unilateralmente, quieren demonizar las coproducciones. La primera es que todas esas películas fueron aprobadas por la dirección del ICAIC y, desde su creación, por el Comité de Proyectos, constituido por directores, guionistas, editores del mayor prestigio en nuestra cinematografía. Es decir, no se hicieron contra la voluntad del ICAIC ni a sus espaldas. Lo segundo es que, mal que bien, se trata de un cine de autor. En la enorme mayoría de los casos, son sinopsis o guiones propuestos por los directores, que suponemos son lo que ellos han querido realizar. Cuando se quiere crear ese estado de opinión desfavorable a las coproducciones, se habla despectivamente de las *comediatas*. Se identifican, entonces, con un tipo determinado de película que responde a esquemas muy precisos, que se suponen “comerciales”, sobre la realidad cubana contemporánea. Esa sería el agua sucia que se quiere botar, con niño y pa-

langana incluidos. Se olvida, sin embargo, que *Suite Habana* no sólo es una coproducción, sino que tampoco partió de una idea original de Fernando Pérez, sino que le fue solicitada, encargada, por José María Morales, de Wanda Films. Si mi memoria no me traiciona, la última película producida exclusivamente con recursos del ICAIC fue *Alicia en el pueblo de Maravillas*.

Negar las coproducciones sería borrar todo el cine hecho dentro del ICAIC desde 1991 hasta la fecha, y también ignorar la enorme influencia que han tenido en la expansión internacional de la cinematografía cubana. Antes de *Fresa y chocolate*, nuestras películas se conocían fuera de nuestras fronteras por la participación en festivales o su inserción en circuitos muy especializados. Desde hace poco más de diez años, suelen estrenarse en Cuba, en España, en México y algunos otros países latinoamericanos y europeos, y algunas han logrado infiltrarse en los canales de distribución de los Estados Unidos. No me parece que sea un factor desdénable, sobre todo si consideramos que la acción monopólica del cine norteamericano se ejerce, fundamentalmente, en los mecanismos de distribución y exhibición.

No hay que ignorar la manera como el mundo, y el arte mismo, han cambiado a lo largo de estas décadas. La presencia de las cinematografías nacionales o de los autores con una obra excesivamente singular es cada vez menor frente a las enormes y crecientes expectativas comerciales. Esas expectativas también están sentadas en las mesas de negociaciones.

Pero lo determinante, insisto, es la pobreza y la ineficiencia de este mundo que alguna vez, aunque el término esté en desuso, se llamó Tercero. Eso, en última instancia, es lo que habría que cuestionarse: lo que sería necesario cambiar. ●

* El ensayista Rufo Caballero me pidió que respondiera esta pregunta: “¿Consideras que las coproducciones han beneficiado *y/o* en alguna medida atrofiado el proyecto de identidad propio de la tradición fílmica latinoamericana?”, para una investigación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano sobre la estrategia de las coproducciones entre España y Cuba.