

Efectos del Período Especial en el cine cubano de los años 90

Effects of the 'Special Period' on Cuban Cinema in the 1990s

Maricarmen Tornés Bernal¹

Yoiner Díaz Rodríguez²

Carlos Alberto Pupo Osorio³

Leodanis Torres Barrero⁴

Resumen: Este estudio exploró el cine cubano de la década de los 90, centrándose en cómo las películas producidas durante el Período Especial reflejaron las tensiones y transformaciones de la sociedad cubana. De manera que el cine se convirtió en un vehículo para abordar cuestiones políticas, sociales y culturales, aprovechando la narrativa cinematográfica para ofrecer una perspectiva única sobre la identidad y la vida cotidiana en un período de cambios profundos. El propósito planeado fue comprender cómo el cine cubano de los 90 funcionó como una expresión artística y una reflexión sobre la realidad cubana. Asimismo, explicar cómo las películas capturaron la dualidad entre la nostalgia por el pasado y la percepción pesimista del presente, mientras abordaban temas como la migración, la tercera edad y las relaciones humanas en tiempos de crisis. Las conclusiones revelan que el cine cubano de los 90 desafió las expectativas convencionales al abordar temas polémicos y al cuestionar la autoridad política. A pesar de las limitaciones presupuestarias, las películas como “Fresa y Chocolate” y “Guantanamera” trascendieron las fronteras nacionales, resonando con audiencias globales y demostrando la influencia del cine como agente de cambio social. Estos filmes ofrecieron una mirada auténtica y matizada de la realidad cubana, mostrando cómo las circunstancias adversas pueden inspirar la creatividad y la expresión artística mientras exploran y expresan las realidades cambiantes y desafiantes del país.

Palabras clave: Cine cubano; década de los 90; Período Especial; sociedad cubana; ICAIC.

Abstract: This study explored Cuban cinema of the 1990s, focusing on how films produced during the Special Period reflected the tensions and transformations within Cuban society. Cinema became a vehicle to address political, social, and cultural issues, utilizing cinematic narrative to offer a unique perspective on identity and everyday life during a period of profound change. The intended purpose was to comprehend how Cuban cinema of the 90s functioned as an artistic expression and a reflection on Cuban reality. Additionally, to elucidate how the films captured the duality between nostalgia for the past and a pessimistic perception of the present, while tackling subjects such as migration, the elderly, and human relationships in times of crisis. The conclusions reveal that Cuban cinema of the 90s challenged conventional expectations by addressing controversial themes and questioning political authority. Despite budgetary constraints, films like ‘Strawberry and Chocolate’ and ‘Guantanamera’ transcended national boundaries, resonating with global audiences and demonstrating cinema’s influence as an agent of social change. These films offered an authentic and nuanced look at Cuban reality,

1. FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN, HOLGUÍN, CUBA. mtornes@uho.edu.cu

2. FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN, HOLGUÍN, CUBA. yoiner@uho.edu.cu

3. FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LETRAS, UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN, HOLGUÍN, CUBA. cpupo@uho.edu.cu

4. FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN, HOLGUÍN, CUBA. ltorrest@uho.edu.cu

Suggested Citation (APA, 7th edition)

Tornés Bernal, M., Díaz Rodríguez, Y., Pupo Osorio, C. A., & Torres Barrero, L. (2023). Efectos del Período Especial en el cine cubano de los años 90. *Espergesia*, 10(1), 117-132. <https://doi.org/10.18050/rev.espergesia.v10i1.2632>



showcasing how adverse circumstances can inspire creativity and artistic expression while exploring and expressing the changing and challenging realities of the country.

Keywords: Cuban cinema; 1990s; Special Period; Cuban society; ICAIC.

1. Introducción

La década de 1990 en Cuba se caracterizó por retos económicos y cambios profundos en la percepción y comportamiento de su sociedad. Estos cambios reflejaron alteraciones en la mentalidad, las perspectivas y las herramientas simbólicas y prácticas que utilizaban los ciudadanos para enfrentar una era prolongada y desafiante de incertidumbre, comúnmente referida como el Período Especial (Basail Rodríguez & Castañeda Seijas, 2019, p. 40). Esta etapa llevó a Cuba a considerar estrategias socioeconómicas alternativas, incluyendo la exploración de nuevos medios para atraer capital (Pifferrer Quesada, 2012, p. 38), con el fin de sostener el proyecto socialista cubano. Asimismo, dada la dependencia previa de Cuba de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y los errores cometidos en su planificación económica, era predecible que el país enfrentaría una profunda crisis a nivel sociocultural con la disolución de la URSS. En resumen, el Período Especial en Cuba, marcó una crisis económica y social tras el colapso de la Unión Soviética y el fin de su apoyo económico a la isla. Esta situación desencadenó una profunda escasez de recursos, incluyendo alimentos, combustible y medicamentos. La economía cubana, altamente dependiente de la URSS, se contrajo drásticamente, lo que llevó a medidas de austeridad y racionamiento por parte del gobierno.

La cinematografía cubana también enfrentó las adversidades del Período Especial. El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) tuvo que adaptarse a medidas improvisadas debido a las transformaciones económicas, políticas y sociales del momento. En 1993, la decisión estatal de adaptarse a la economía de mercado afectó la profesionalidad del ICAIC, resultando en la pérdida de sus técnicos más destacados y cuestionando su propósito durante la crisis. Predominaron opiniones enfocadas meramente en lo económico, relegando la esencia artística y espiritual de la institución. A nivel tecnológico, los cineastas no contaron con el acceso a la película virgen provista anteriormente por la desaparecida República Democrática de Alemania (RDA), lo que llevó a una drástica reducción en la producción cinematográfica. Esto causó que muchos profesionales buscaran oportunidades en otros sectores, incluso en compañías extranjeras. Además, las pocas salas de cine que se mantuvieron abiertas comenzaron a proyectar películas en formatos de video, utilizando equipos que no eran los más adecuados para ello.

Durante este periodo, se destacó la notable disminución en la producción de documentales, en particular debido a la interrupción del Noticiero ICAIC Latinoamericano, un emblema cinematográfico tanto para Cuba como para América Latina. A pesar de su prestigio y su rol como testigo de tres décadas de la historia revolucionaria cubana y mundial, el noticiero se discontinuó debido a justificaciones vagas relacionadas con la dificultad de cubrir sus gastos. El 19 de julio se proyectó su última edición, la número 1490, terminando así la trayectoria de una obra cinematográfica de gran renombre tanto a nivel nacional como internacional. Esta producción, que había sido una referencia semanal durante treinta años y formó a incontables cineastas, dejó de ser un elemento constante en las pantallas cubanas, resultando en la pérdida de una valiosa expresión cultural (Piedra Rodríguez, citado en Hernández Morales, 2007).

A pesar de los desafíos de la época, es importante resaltar el trabajo llevado a cabo por la Televisión Serrana, establecida oficialmente en el pueblo de San Pablo de Yao, distante más de 800 kilómetros de La Habana, en Granma, Cuba. En su estudio sobre la producción de documentales en esta televisora, titulado “Cuentos de hadas para retratar los sueños en las nubes,” Alain Arias Barreto & Achang González (2007) mencionan que: “Desde 1986 existía la idea de crear una estación televisiva comunitaria en Sierra Maestra bajo el auspicio del Instituto Cubano de Radio y

Televisión (ICRT). Aunque la situación financiera del país no facilitaba su implementación debido a las señales emergentes de una crisis inminente y la necesidad de reevaluar medidas para prevenir consecuencias catastróficas. Sin embargo, en 1992, el Programa Internacional para el Desarrollo de la Comunicación de la UNESCO reconoció el valor cultural de la propuesta de Daniel y decidió apoyar financieramente la creación de Televisión Serrana” (p. 72). En relación con los desafíos que enfrentaron, Daniel Diez Castrillo (2013), su fundador y cineasta, comenta: “Nos vimos grabando sin medios de transporte debido a las limitaciones del Período Especial - una crisis desencadenada por el colapso de la URSS y sus aliados socialistas. Carecíamos de todo, desde alimentos básicos hasta combustible. No obstante, decidimos embarcarnos en este proyecto y, alimentados por nuestro amor hacia los habitantes locales y nuestra pasión, continuamos avanzando” (p. 30).

Los expertos destacan significativamente el legado de la Televisión Serrana en el fortalecimiento del documental y su papel crucial durante ese periodo. Actualmente, esta estación televisiva comunitaria presume de una valiosa producción audiovisual, no solamente en términos de volumen, sino también por la alta calidad de sus obras. Castillo (2007), en el prólogo de “Desde los sueños. Una experiencia audiovisual comunitaria y participativa,” libro escrito por Daniel Diez Castrillo (2013), subraya que la Televisión Serrana, con su constante deseo de capturar en imágenes las raíces y pulsaciones de una comunidad, ha generado un impacto cultural imponente, tanto en su comunidad como en la sociedad cubana en general, con más de 500 obras en su filmografía (p. 16).

El propósito de este estudio fue comprender cómo el cine cubano de los 90 funcionó como una expresión artística y una reflexión sobre la realidad cubana. Asimismo, explicar de qué manera los filmes de esa época capturaron la dualidad entre la nostalgia por el pasado y la percepción pesimista del presente, mientras abordaban temas como la migración, la tercera edad y las relaciones humanas en tiempos de crisis. Para tal fin, se planteó como pregunta de investigación, responder: ¿De qué manera el cine cubano de la década de los 90 abordó las tensiones y desafíos sociales, políticos y culturales de la época del Período Especial, y cómo contribuyó a la representación de la identidad nacional y las realidades cotidianas?

2. Desarrollo

2.1. ¿Apoyo financiero o supervisión ideológica?

Ciertamente, la propuesta más contundente considerada en aquel momento con respecto al ICAIC fue su posible fusión con el ICRT y con la Sección Fílmica del Ministerio de las Fuerzas Armadas (FAR). Aunque el propósito declarado de esta medida era proporcionar apoyo económico a la entidad, la verdadera motivación detrás de ella se encontraba en la representación de la realidad mostrada en el filme “Alicia en el pueblo de Maravillas” (1990) de Daniel Díaz Torres. Este film, que combina elementos de ironía, comedia y hasta horror, fue objeto de intensas críticas por la prensa cubana, siendo etiquetado como “contrarrevolucionario” por presentar ciertas problemáticas muy sensibles de aquel periodo. Diez Castillo (2013) comenta: “No tengo claro quién la evaluó y se sintió perturbado, pero la preocupación fue muy alta. El problema surgió desde una instancia que, evidentemente, no pertenecía solo al ámbito municipal del Partido; tuvo que haber sido desde una posición más elevada, tal vez desde el aparato ideológico. La consideraron excesivamente crítica, inaceptable e incluso contrarrevolucionaria” (citado Alonso Chiong e Izquierdo Mirabal, 2006, p. 51).

El intento anterior de tomar decisiones con respecto al ICAIC, a primera vista, parecía ser una respuesta a la incapacidad de la institución para sostenerse financieramente en medio de las adversidades. Sin embargo, la verdadera motivación se encontraba en la inquietud generada por la libertad expresiva de ciertos cineastas que se percibían como “problemáticos y de confianza cuestionable”. Como menciona Gustavo Arcos sobre “Alicia...”: “Es, sin duda, la cinta cubana más controvertida y malinterpretada de toda la era del ICAIC. A pesar de ser lanzada en salas principales, solo tuvo

tres días en exhibición. Desafortunadas críticas, más ideológicas que fundamentadas en el arte o el cine, inundaron los medios. Así como ocurrió con “Cecilia”, esta película desató una división interna en el ICAIC, culminando con la salida de Julio G. Espinosa y el retorno, casi mesiánico, de Alfredo Guevara” (Citado por Alonso Chiong & Izquierdo Mirabal, 2006, p. 141).

A pesar de todo, la propuesta nunca se llevó a cabo. Fue revertida gracias a la intervención de un grupo interno del ICAIC, coincidiendo con el regreso estratégico de Alfredo Guevara a su posición de liderazgo. Una amalgama de esa naturaleza habría sofocado la esencia técnica y artística de una entidad que, desde sus comienzos, se había esforzado por mantener una autonomía. Juan Carlos Tabío reflexiona sobre el tumulto generado alrededor de “Alicia...” y cómo pudo haber influenciado esta decisión: “En algún punto, alguien reconoció el error en todo esto. Uno ve la película y piensa: ‘¿Todo este escándalo por esto?’. Alguien falló, quizás tratando de demostrar más lealtad de la debida. No lo sé, el ICAIC no se disolvió gracias a nosotros, incluso después de la salida de Julio García Espinosa. El ICAIC estaba en riesgo de ser absorbido y perder su esencia al unirse con el ICRT, una entidad con un propósito propagandístico, mientras que el ICAIC representa algo totalmente diferente” (Citado por Alonso Chiong & Izquierdo Mirabal, 2006, p. 166).

2.2. Las coproducciones en el cine cubano de los 90

Ante la crisis que azotaba al ICAIC se afianzó el mecanismo de las coproducciones. Para Santovenia (2006) el término *coproducción* consiste en la «asociación de productores, pertenecientes a varios países, para producir conjuntamente filmes, los cuales se realizan en tantas versiones como naciones participen. Este sistema ofrece, en el terreno económico, la ventaja de permitir una aportación suplementaria de capitales y asegurar la exhibición en los países coproductores, con todos los beneficios financieros previstos por cada legislación con naciones extranjeras, en particular con España, que había implantado una infraestructura hotelera y de transporte en nuestro territorio, a raíz de la entrada del turismo internacional. Ante esta situación era de esperarse que España, motivado por el auge que estaba teniendo el turismo en Cuba, estableciera la estrategia de «publicitar más a Cuba como destino turístico» y para ello el cine constituía un vehículo idóneo para el logro de tales propósitos pues «como sabemos, arte de masas (o para las masas) por excelencia, no deja de ser una de las mejores maneras de promover en el espectador el interés por un lugar y por su problemática, y en este caso ambos son interesantes» (Hernández Morales, 2007, p. 103).

Las coproducciones constituyeron la única salida para un ICAIC carente de capital y el recurso imprescindible para la recuperación física de la producción nacional desde la década de los 90 hasta la actualidad. Como explica Castillo (2007) no había otra opción que arriesgar, se trataba de «[...] una posibilidad ineludible: coproducir o no producir, es la disyuntiva nada shakesperiana en que deben debatirse nuestras cinematografías en tiempos de globalización» (p. 20). No en vano, muchos consideran que las coproducciones no han sido la vía idónea.

Pero esta alternativa no la asumimos por primera vez en ese contexto histórico. Luego de introducirse el cine silente en nuestro país en 1897, y obtener éxito con el largometraje “La virgen de la Caridad” (1930) de Ramón Peón, la década de los años treinta es testigo del cambio en la realización cinematográfica: había llegado el cine sonoro que abrió nuevas perspectivas al mercado como un fenómeno mundial.

Con el triunfo revolucionario y la fundación del ICAIC bajo la Ley 169 de marzo de 1959, toda la etapa anterior queda desarraigada en el cine cubano. Con su fundación, en 1959, el cine cubano anterior a la Revolución quedó en el olvido. Un nuevo paradigma ideológico dominante condicionó un rechazo hacia el pasado entre los jóvenes intelectuales como si la República neocolonial jamás hubiera existido en la Historia de Cuba. Con ello se cometía el «crimen» de negar un pasado cultural y un antecedente fílmico que, por derecho, es también nacional y cubano.

Esta época sólo se evidencia en las sátiras que realizan los más prominentes creadores como Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea y José Massip. El cine cubano se organizó entonces en tres grupos: didáctico, documental y ficción. A pesar de la buena voluntad y el talento de nuestros realizadores, faltaban las condicionantes económicas, así como la experiencia necesaria para continuar con nuevas producciones, por lo que para fortificar al joven cine revolucionario, fue necesario el concurso de personalidades de la cinematografía internacional.

La historia del ICAIC y su trayectoria a través de las coproducciones evidencia cómo las dinámicas políticas, económicas y culturales pueden influir en la industria cinematográfica de un país. Las películas que se realizaron bajo el amparo del ICAIC en la década de 1960, como “Historias de la Revolución” y “Soy Cuba”, no sólo sirvieron como manifestaciones artísticas, sino también como herramientas para la proyección y representación de la identidad y valores revolucionarios cubanos.

La colaboración internacional siempre ha sido un pilar en el cine cubano, pero las razones detrás de estas coproducciones han variado. Mientras que algunas surgieron de genuinos intereses culturales e históricos, como “Soy Cuba” con la URSS, otras nacieron de necesidades más pragmáticas.

El episodio de “Cecilia” durante la década de 1980 ilustra las tensiones y desafíos que pueden surgir en el proceso de coproducción. Esta película, a pesar de ser ambiciosa y representar un logro en términos de producción, desencadenó controversias no sólo por su alto costo, sino también por su recepción en festivales internacionales y las críticas que recibió. Las repercusiones de “Cecilia” fueron tan significativas que incluso afectaron el liderazgo y la estructura del ICAIC.

El debate sobre “Cecilia” y las circunstancias que rodearon su producción y recepción reflejan las complejidades inherentes al proceso de creación cinematográfica en un contexto de recursos limitados y altas expectativas políticas y culturales. La decisión de invertir una suma considerable en una única “superproducción” en lugar de diversificar los recursos en varios proyectos menores puede haber tenido sus razones en ese momento, pero también dejó al descubierto las vulnerabilidades del sistema de producción cinematográfica cubano.

En última instancia, la historia del ICAIC y sus coproducciones es un testimonio de la resistencia, adaptabilidad y pasión de la industria cinematográfica cubana y de sus realizadores. A pesar de los desafíos, tanto internos como externos, el cine cubano ha logrado mantenerse relevante y ha continuado ofreciendo perspectivas únicas sobre la cultura, la historia y la sociedad cubanas.

La dirección de Julio García Espinosa en el ICAIC marcó un giro en la dirección de la industria cinematográfica cubana. Mientras que la era de Alfredo Guevara se caracterizó por un enfoque más “elitista” y “de autor”, Espinosa favoreció un cine más accesible y orientado al público general. Sin embargo, no se trató simplemente de un cambio de un cine “serio” a uno “comercial”. A pesar de la percepción de que se produjo un cine más “populista”, bajo su dirección se continuaron realizando películas de alta calidad y significado cultural, como “Un hombre de éxito”, “Papeles Secundarios” y “Plaff”.

La década de los 90 fue particularmente desafiante para Cuba, ya que el país se encontraba en medio del Período Especial, una crisis económica que siguió al colapso de la Unión Soviética, que había sido el principal aliado y socio comercial de Cuba. Esta crisis afectó a todos los sectores de la sociedad cubana, incluida la industria cinematográfica. En este contexto, las coproducciones internacionales emergieron no sólo como una solución financiera, sino también como una forma de garantizar que el cine cubano mantuviera su visibilidad en el escenario mundial.

Pifferrer Quesada (2012) enfatiza que estas coproducciones no solo proporcionaban fondos esenciales para la realización de películas, sino que también aseguraban una distribución y proyección internacional de estas obras. Esto era crucial en un contexto global donde el cine de Hollywood

dominaba y dejaba poco espacio para las cinematografías nacionales. Al asociarse con productores extranjeros, el cine cubano podría garantizar una audiencia más amplia y, en última instancia, una recuperación de la inversión.

No obstante, vale la pena destacar que la dependencia de las coproducciones también plantea desafíos. Puede surgir un conflicto entre las visiones artísticas y culturales del director cubano y los intereses comerciales o políticos del coproductor extranjero. Además, hay quienes critican las coproducciones por diluir la identidad nacional del cine o por hacer concesiones creativas en aras de la viabilidad comercial.

En resumen, mientras que las coproducciones ofrecieron una solución vital para el cine cubano durante tiempos difíciles, también introdujeron una serie de desafíos y tensiones que los cineastas y productores tuvieron que navegar. Sin embargo, a pesar de estos desafíos, el cine cubano ha demostrado una notable resiliencia y capacidad para adaptarse a las circunstancias cambiantes.

Durante la década de 1960, gracias al impulso de espacios culturales inaugurados por la Revolución, surgieron películas co-producidas con naciones que compartían intereses históricos y culturales con Cuba, como “Historias de la Revolución” y “Soy Cuba”. En los años 70 y 80, estas colaboraciones internacionales fueron vitales para el cine cubano, que se convirtió en una referencia en el cine documental latinoamericano. Sin embargo, la producción de “Cecilia” en 1981, en colaboración con España, generó controversia debido a sus elevados costos y tensiones en el ICAIC.

Estos eventos llevaron a un cambio en la dirección del ICAIC, con Julio García Espinosa reemplazando a Alfredo Guevara. Bajo la dirección de Espinosa, se produjeron películas de diversos géneros, desde comedias hasta dramas serios.

La década de 1990 presentó desafíos económicos y políticos en Cuba, lo que hizo que las coproducciones fueran esenciales para mantener viva la industria cinematográfica. Según Pifferrer Quesada (2012), estas coproducciones no solo financiaron películas, sino que también aseguraron su proyección internacional.

Aprovechando la política cinematográfica de España a finales de los 80 y principios de los 90, Cuba solidificó su relación de coproducción con España. Estos acuerdos entre los dos países fueron diseñados para promover la industria cinematográfica y reforzar la diversidad cultural.

Aunque Cuba ha aprovechado las coproducciones, no es el único país que ha recurrido a esta estrategia. Muchos países latinoamericanos han utilizado coproducciones para contrarrestar la dominación del mercado por las grandes producciones, particularmente de Hollywood. Incluso potencias europeas como Francia e Italia han experimentado con colaboraciones cinematográficas. Además, se estableció el Programa IBERMEDIA para promover la colaboración cinematográfica entre países iberoamericanos, proporcionando fondos vitales para la producción de películas y promoviendo la diversidad cultural.

Según Pifferrer Quesada (2012), las coproducciones en Cuba se pueden clasificar en dos categorías principales. Primero, las películas donde la concepción y dirección son cubanas, pero el financiamiento y distribución provienen de socios extranjeros. Estas son las más reconocidas en Cuba. En segundo lugar, están las películas dirigidas por extranjeros, donde el ICAIC suministra recursos tanto técnicos como humanos. A cambio, Cuba recibe una compensación preestablecida. Adicionalmente, existen colaboraciones donde Cuba ofrece servicios de producción para películas extranjeras sin ser acreditada como coproductora.

Durante la primera década del Período Especial, muchas coproducciones sobresalieron, ya fuera por su excepcional calidad cinematográfica o por su éxito en taquilla. Algunas de las más destacadas incluyen “Mascaró, el cazador americano” (1991), dirigida por Constante Rapi Diego, y basada en la novela de Haroldo Conti; películas de Gerardo Chijona como “Adorables mentiras” (1991) y

“Un paraíso bajo las estrellas” (1999); “El siglo de las luces” (1992) de Humberto Solás; “Reina y Rey” (1994) de Julio García Espinosa; y la aclamada “Fresa y Chocolate” (1993), co-dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, entre otras. Estos títulos representan solo una muestra del rico legado cinematográfico de la era.

Se ha afirmado que el cine cubano sobrevivió gracias al beneficio de las coproducciones, pero estas también incluyeron riesgos que afectaron totalmente lo autóctono y la calidad artística de los productos audiovisuales. (Valdivia, 2010, p. 166) La visión comercial que las productoras de los países europeos tienen como objetivo, determinan en muchos casos sus condiciones económicas. En este sentido, [...] elementos como la fidelidad al hecho histórico –en casos de la necesidad del mismo– se ven supeditados a las condiciones económicas impuestas por el coproductor en restricción de la parte artística. [...] Este ámbito de fines del siglo XX, fue un período de supervivencia filmica a través de coproducciones [...] que muchas veces imponían guiones, directores o actores. Los temas cubanos no fueron abordados de forma satisfactoria, por la simplificación y desconocimiento de los mismos. (Pifferrer Quesada, 2012, pp. 53-54)

A principios de este período, el ICAIC contaba con una generación importante de cineastas que se habían formado antes del triunfo de la Revolución, y otra un poco más joven que necesitaba alimentarse y alimentar a todos con un arte más rebelde, inconforme; y por qué no, «crítico pero no contrarrevolucionario, más revolucionario por crítico». Los nuevos caminos de la cinematografía cubana eran conducidos a expresar el entorno social imperante en ese entonces.

Si bien Gutiérrez Alea (1968) señala que a los cineastas «No nos importa, en definitiva, reflejar una realidad, sino enriquecerla, excitar la sensibilidad, desarrollarla, detectar un problema. No queremos suavizar el desarrollo dialéctico mediante fórmulas e ideales representaciones, sino vitalizarlo agresivamente, constituir una premisa del desarrollo mismo, con todo lo que eso significa de perturbación de la tranquilidad» (p. 45). Lo cierto es que el cine, como señala Edgardo Gutiérrez, es también «[...] un espejo de la realidad (y acaso de lo real). Un espejo en el que [...] suele haber otros espejos» (Citado por Callegaro et al., 2017, p. 15). De hecho, «distintos tipos de espejos (espejos que reflejan, que refractan y que deforman), a la sociedad en la que vivimos» y que nos permiten observar «el rostro y el cuerpo de esa sociedad (o los rostros y los cuerpos de los que la integramos)». Como arte al fin, no sólo pretende desde una estética diferente anunciar, reflejar o manipular la realidad, sino, además de entretener al espectador, permitir que este se sienta partícipe de las historias, y en otros casos que su crítica construya el entorno y lo transforme. En este sentido, algunos filmes proyectaban reflexiones más radicales que otras, tenían el propósito de que los cubanos, dentro de su propia realidad, sintieran.

En el artículo denominado “Perspectivas sobre la vejez en el cine de Cuba (1959-2015)”, redactado por Maricarmen Tornés Bernal (2018), se pone un énfasis particular en la visión social plasmada en el cine cubano. Desde los inicios del establecimiento del ICAIC en el contexto del auge revolucionario, el cine ha desempeñado un papel fundamental en la narración y expresión de momentos y procesos cruciales en la historia de Cuba. Esto ha contribuido significativamente a la construcción de una identidad nacional.

El compromiso de los cineastas cubanos en representar eventos históricos y culturales a través de sus personajes demuestra su voluntad de consolidar la identidad en el seno de la estructura social. En este sentido, el cine cubano ha logrado plasmar la diversidad y riqueza inherente a la sociedad del país. Estos realizadores han encabezado esfuerzos por capturar y proyectar las facetas más complejas de la realidad social cubana, explorando una variedad de temáticas que reflejan la esencia del pueblo.

El cine en Cuba logra establecer un vínculo tangible con su población y la vida cotidiana que experimenta. Con frecuencia, las películas abordan desafíos como la pobreza, la exclusión y las dis-

paridades raciales y sociales. Guevara (1998) argumenta que limitar la producción cinematográfica a propuestas puramente propagandísticas oscurecería el arte y la diversidad de enfoques que esta disciplina puede ofrecer. Destaca que esto conduciría a una audiencia pasiva que consumiría una propaganda estilizada sin cuestionamientos (205).

Por otro lado, Muíño (2015) indica que, a pesar de la exotización frecuente, el cine cubano es muy apreciado en Cuba. A diferencia de los medios oficiales que tienden a proyectar una imagen idealizada del país, el cine ofrece un reflejo más auténtico y cercano a la realidad cotidiana (307). No obstante, esta búsqueda de popularidad en ocasiones se basa en conceptos erróneos sobre lo que define al cubano, llevando a controversias y críticas.

De hecho, algunas películas han sido polémicas, mientras que otras se han convertido en símbolos culturales reconocidos por diversos factores, ya sea por su temática, un personaje icónico o su música. Daniel Díaz Torres, cineasta cubano, menciona que siempre ha existido una relación tensa entre la producción cinematográfica cubana reciente y las expectativas políticas. Argumenta que el arte y el cine deben complicar y no simplificar la realidad, y cuando lo hacen, surgen tensiones y contradicciones (citado en Alonso Chiong & Izquierdo Mirabal, 2006, p. 153). Concluye que, aunque el cine puede destacar contradicciones, su poder para cambiar realidades es limitado.

Díaz & Del Río (2010) destacan un consenso en las críticas sobre el cine cubano de la década de los 90. Los críticos apuntan que este período estuvo caracterizado por su tendencia a reflejar el subdesarrollo, la marginalidad y una estética marcada por el desgaste y deterioro, como mencionan: «todos los ensayos sobre el cine de los años 90 (sic) coinciden en señalarle la inclinación a mostrar los índices de subdesarrollo y marginalidad, la sublimación de poéticas inspiradas en el desgaste y el deterioro» (p. 81).

Díaz & Del Río (2010) continúan profundizando sobre cómo las difíciles circunstancias económicas y una crisis moral influyeron en el cine de esa época. Esto llevó a los cineastas a adoptar una mirada melancólica hacia el pasado y, más notoriamente, una percepción pesimista y sombría sobre la situación contemporánea. Según los autores, esta desilusión no solo fue una tendencia global, sino que tuvo un impacto especialmente potente en el cine cubano de esos años. Ellos argumentan: “La situación de penurias económicas, crisis ética y recogimiento espiritual condicionó los principales creadores en la nostalgia por el pasado, pero sobre todo una visión pesimista, claustrofóbica y oscura respecto al presente [...] Se mantiene más o menos inalterable el desencanto finisecular, un síndrome que según afirman tiene alcance mundial, pero que se manifestó con inusitada fuerza en el cine cubano de esta época (así como) el escepticismo respecto a las virtudes de la nueva moral y de las formas de convivencia implantadas por la Revolución”.

Durante este periodo, el cine volvió a explorar tópicos que habían sido populares en la década de los 80, centrandose su atención en temas históricos y literarios. Películas representativas de esta tendencia incluyen “Mascaró, cazador americano” (1991) dirigida por Constante (Rapi) Diego y “Hello Hemingway” (1990) de la mano de Fernando Pérez. Es notable mencionar que la comedia emergió como el género principal en estos años. Los cineastas lo eligieron, en gran parte, porque ofrecía un medio efectivo para satirizar y criticar aspectos de la realidad cubana, y también porque permitía resaltar sus contradicciones y matices.

Algunas comedias sobresalientes de este tiempo son “Adorables mentiras” (1991) de Gerardo Chijona, “Sueño Tropical” (1991) de Miguel Torres, y las películas “Fresa y chocolate” (1993) y “Guantánamera” (1995), que fueron colaboraciones entre Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. No podemos olvidar “Amor vertical” (1997) dirigida por Arturo Sotto. Como mencionó Arheim (2008), el cine puede en efecto retratar la vida real, esto es, no disimulada, en un medio real (p. 56). Bajo esta premisa de representar la realidad de manera cruda y palpable, aparecieron películas aclamadas, tales como “Reina y Rey” (1994) de Julio García Espinosa y las obras “Ma-

dagascar” (1994) de corte existencialista, y la polémica “La vida es silbar” (1998), ambas dirigidas por Fernando Pérez.

La recepción crítica al género cinematográfico no fue precisamente positiva, y las opiniones estuvieron plagadas de comentarios anacrónicos. En relación a esta reacción, el analista cinematográfico García Borrero (2001) ha comentado que faltó [en la crítica] un conjunto de herramientas de juicio firmes que guiaran el análisis en el contexto de las cambiantes circunstancias en las que nuestro cine se estaba desarrollando, ya fuera para bien o para mal. Principalmente, lo que faltó fue una metodología clara, y por ello, nos vimos atrapados en el riesgoso terreno de la intuición (Citado por Rodríguez Calderín, 2007, p. 83).

Es vital revisar de nuevo la película “Alicia en el pueblo de Maravillas”. Esta cinta, que se burla de la incompetencia, la doble moral y otras flaquezas de algunos líderes, fue un factor detonante de la mencionada crisis dentro del ICAIC. Su principal “falta” fue amplificar y exagerar las tensiones entre los problemas individuales y colectivos, permitiendo que el público cubano viera sus propias preocupaciones reflejadas en el cine. Por tanto, la película se convierte en un comentario sobre los problemas sociales que obstaculizan el progreso de la sociedad (Rodríguez Calderín, 2007, p. 87). Como resultado, la reacción fue inmediata. En vez de reflexionar sobre lo ocurrido y actuar con cautela, los cineastas optaron por seguir la temática y los argumentos que prevalecían en “Alicia...”. A pesar de ello, las películas que surgieron de esta ola crítica no se centraron únicamente en nuestra situación particular. Al contrario, contribuyeron a una conversación nacional que era imposible ignorar.

2.3. Un cine de su tiempo

Dentro de la obra “La otredad en el largometraje y medimetraje de ficción producido por el ICAIC en la década de los noventa” escrita por el investigador Rodríguez Calderín (2007), se destaca la producción fílmica de los años noventa por su rica variedad discursiva que aborda una serie de diferencias, desde géneros hasta regiones, buscando subrayar las individualidades y peculiaridades humanas. Frank Padrón, observando detenidamente esta época, indica que, a pesar de los diferentes estilos, había una constante en estas películas: el abordaje de realidades anteriormente ignoradas o minimizadas (Padrón, citado en Díaz & Del Río, 2010, p. 82). Un ejemplo de esto es “El Fanguito” (1990), un corto documental de Jorge Luis Sánchez. Este trabajo muestra las transformaciones de la revolución en una comunidad marginal ubicada a orillas del río Almendares en La Habana. El objetivo principal era mostrar la profundidad de las tradiciones y cultura de esta comunidad, una representación que se ve reflejada en varias regiones de nuestra nación.

La película “María Antonia” (1990) aborda la temática de la marginación. Basada en la obra del mismo nombre escrita por Eugenio Hernández Espinosa, la trama se sitúa en la Cuba de los años 50. No obstante, la vida de María Antonia, magistralmente interpretada por Alina Rodríguez, resuena con los acontecimientos y circunstancias de los años finales del siglo XX. En la dirección, Sergio Giral destaca la figura femenina, tanto en su papel sexual como en su rol de víctima de una sociedad patriarcal. El cine de esta época se centra significativamente en la mujer, no solo como una parte más del mundo, sino como su núcleo central. Se pone de relieve su posición y los desafíos impuestos por la sociedad, la religión, la historia, e incluso por ella misma. Un ejemplo adicional, aunque sin la intensidad dramática de “María Antonia”, es “Mujer transparente” (1990), una colaboración de Héctor Veitía, Mayra Segura, Mayra Vilasís, Mario Crespo y Ana Rodríguez, inspirada en una idea original de Humberto Solás.

La película retrata las vidas entrecruzadas de cinco mujeres que, a pesar de sus diferencias individuales, comparten similitudes en la turbulencia de sus existencias y sus acciones impulsivas. Un segmento significativo es el relato de Laura, que destaca el controvertido tema de la migración, especialmente prominente durante el período postrevolucionario. Sobre este episodio, Rodríguez

Calderín (2007) destaca cómo la cinta enfatiza el rol crucial de la memoria para preservar la identidad cubana, así como la importancia de la amistad y los recuerdos que trascienden fronteras, ideologías y dudas (p. 141).

La década de 1990 marcó un punto de inflexión en el abordaje de la migración en el cine cubano. Aunque este fenómeno ya se había tocado en filmes anteriores, desde entonces se convirtió en un tema central en el cine del país. La atención constante a la migración por parte de los cineastas generó un contexto propicio para explorar este fenómeno desde diferentes ángulos en los primeros años del siglo XXI.

Dada la intensificación de los movimientos migratorios a Estados Unidos durante la crisis económica, la relación con la diáspora cubana ha permanecido como tema central en las películas. Este encuentro, o más a menudo desencuentro, con la comunidad cubana en el extranjero, resurge en películas como el quinto relato de “Mujer transparente” (1990) por Ana Rodríguez, “Vidas paralelas” (1992) de Pastor Vega, y “Reina y Rey” (1994) de Julio García Espinosa. La angustia y el desgarramiento emocional de aquellos que deciden emigrar se retratan de manera conmovedora en “Fresa y Chocolate” (1993), dirigida por Tomas Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío.

El cine cubano de la década de 1990 presentó una gama diversa de temáticas, reflejando el pulso de una nación en constante evolución y enfrentando dilemas sociales, políticos y culturales. Dos cuestiones principales destacaron: la migración y la relación con la historia nacional.

“Reina y Rey”, dirigido por Julio García Espinosa, aporta una perspectiva fresca al debate sobre la migración, enfocándose en el retorno. La historia se centra en una anciana, Reina, cuya paz se ve interrumpida por el retorno de los antiguos dueños de la casa en la que vive, representando así el conflicto entre los que se quedaron y los que emigraron. Este drama se intensifica con magistrales actuaciones de Consuelito Vidal y Coralita Veloz, que exploran la dualidad del aislamiento del anciano y el emigrante.

En “La Ola” (1995) de Enrique Álvarez, la emigración sirve como telón de fondo para una trágica historia de amor juvenil, reflejando la tensión y el dolor causados por la separación.

Por otro lado, “El siglo de las luces” (1992), dirigida por Humberto Solás, marca un giro del foco contemporáneo hacia la historia cubana del siglo XVIII. Inspirada en la novela de Alejo Carpentier, la película transporta al espectador a un mundo de aristocracia habanera influenciada por las ideas revolucionarias del Iluminismo francés. Aunque a primera vista puede parecer desvinculada de la Cuba contemporánea, los dilemas y conflictos de los personajes resuenan en el contexto de finales del siglo XX, donde los problemas de género, sexualidad y moralidad continúan siendo relevantes. Como señalan Díaz & Del Río (2010), Solás no buscaba imitar la novela, sino reinterpretarla a través de un lente cinematográfico, transformando el barroquismo descriptivo de Carpentier en un visualmente impresionante relato cinematográfico.

Estas películas, entre otras de la época, demuestran el compromiso del cine cubano con la exploración de la identidad nacional, ya sea a través de la lente del pasado histórico o del presente inmediato, abordando con valentía las realidades complejas de la sociedad cubana.

“Fresa y Chocolate” representa un momento trascendental en el cine cubano por varias razones. La película no sólo desafió las percepciones dominantes sobre la homosexualidad en Cuba, sino que también demostró cómo las historias humanas universales pueden surgir de circunstancias específicas de un país. En este caso, el dilema de Diego no es simplemente su homosexualidad, sino su profundo amor y compromiso con su país, y cómo esa pasión choca con las restricciones impuestas por una ideología y una sociedad que no le permite vivir libremente debido a su orientación sexual.

Esta dualidad entre el amor a la patria y la lucha personal se convierte en un microcosmos de la lucha más amplia entre el individualismo y el colectivismo. Las relaciones entre Diego y los demás

personajes de la película, especialmente con David, el joven comunista que inicialmente intenta “exponer” a Diego, pero luego se convierte en su amigo, se convierten en una metáfora de la evolución de la percepción y el entendimiento.

El hecho de que la película se produjera en medio de serias limitaciones presupuestarias durante el Período Especial, y que necesitara el apoyo de coproductores extranjeros, es un testimonio de la importancia y urgencia de su mensaje. A pesar de los desafíos, el film logró un impacto internacional, recibiendo una nominación al Oscar y llevando la cultura y la realidad cubana a una audiencia global.

El éxito y la relevancia de “Fresa y Chocolate” demuestran que las historias más poderosas y universales pueden surgir de circunstancias específicas y singulares, y que el cine puede ser una herramienta poderosa para promover la comprensión y el cambio social. Es una película que no solo habla de la lucha LGBTQ+ en Cuba, sino que también resuena en temas de aceptación, tolerancia, amistad y amor en todo el mundo.

“Guantanamo” es un ejemplo emblemático de cómo el cine puede usar la comedia para hacer comentarios incisivos sobre realidades políticas y sociales. En muchas culturas, el humor ha sido tradicionalmente una herramienta utilizada por artistas y creadores para desafiar y cuestionar el status quo, a menudo permitiendo que se hagan críticas que podrían no ser aceptadas en formas más directas o serias.

Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío aprovecharon una anécdota real y cotidiana, la del transporte de un cadáver a través del país en medio de la crisis energética, para abordar las absurdidades y desafíos del Período Especial en Cuba. Al hacerlo, crearon una alegoría sobre un país en movimiento, lidiando con transformaciones y desafíos, pero siempre manteniendo su esencia y carácter distintivos.

La decisión de enfocar la narrativa en un cortejo fúnebre no es casual. En muchas culturas, la muerte a menudo es un momento para la reflexión, para reconsiderar la vida y las decisiones tomadas. Así, el viaje del cadáver se convierte en una metáfora del propio viaje de Cuba a través del Período Especial: una nación enfrentando desafíos sin precedentes, pero buscando soluciones, incluso si esas soluciones a veces pueden parecer absurdas o hilarantes.

A pesar de la recepción mixta por parte de los críticos, el hecho de que el público haya acogido favorablemente la película es un testimonio de su relevancia y resonancia con la experiencia cubana durante ese tiempo. La película se convierte así en un recordatorio de que, incluso en los momentos más desafiantes, hay lugar para el humor, la auto-reflexión y la crítica constructiva.

Ambos críticos, Rolando Pérez Betancourt (1995); Del Río (1995), ponen de manifiesto la complejidad del cine cubano en un período marcado por importantes transformaciones sociales y económicas. La observación de Betancourt sobre la “estética de Período Especial” refleja cómo las circunstancias socioeconómicas pueden influir en el arte, determinando las formas y estilos de narración. La noción de reírse de uno mismo como mecanismo de resistencia y afirmación cultural es un rasgo característico del humor cubano, que a menudo combina la autocrítica con el optimismo.

Por otro lado, el análisis de Del Río (1995) sobre “Guantanamo” señala las posibles carencias y la falta de originalidad en la película, al relacionarla con trabajos anteriores tanto de Alea como de Tabío y otros directores cubanos. Su mención de elementos repetidos en la cinematografía cubana subraya el desafío que enfrentan los cineastas cuando tratan de innovar en un espacio ya saturado de referencias y símbolos. No obstante, esta comparativa también puede ser vista desde otra perspectiva, reconociendo el valor de la intertextualidad y el diálogo con obras previas, una práctica común en la historia del cine y del arte en general.

En cualquier caso, estas críticas demuestran que el cine cubano del Período Especial no se caracterizó por una uniformidad, sino por un amplio espectro de propuestas y estilos que reflejaron los desafíos y contradicciones de la sociedad cubana en ese momento. Los cineastas, en su búsqueda de una voz propia y relevante, navegaban entre la tradición y la innovación, ofreciendo al público obras que resonaban con sus experiencias cotidianas y sus reflexiones sobre la identidad y el destino nacional.

Estas reflexiones sobre diferentes películas cubanas ponen de manifiesto la tensión entre la libertad artística y las presiones políticas y sociales en la Cuba de los años 90 y a principios de los 2000. Es interesante observar cómo, mientras algunas películas como “Alicia en el pueblo de Maravillas” y “Guantanamera” provocaron reacciones adversas de las autoridades políticas, otras como “La vida es silbar” lograron trascender las fronteras nacionales y obtener reconocimiento internacional, sin dejar de ser polémicas en el ámbito nacional.

2.4. Tensión entre cine y política

Las películas cubanas han sido históricamente un reflejo de las realidades sociales y políticas del país. En este contexto, no es sorprendente que ciertas películas generen tensiones con las autoridades, especialmente si abordan temas delicados o presentan críticas al status quo. Las reacciones adversas a “Alicia en el pueblo de Maravillas”, por ejemplo, muestran cómo la percepción de una obra puede ser moldeada por factores extrartísticos, y cómo la política puede influir en la distribución y el éxito comercial de una película.

“La vida es silbar”: Este filme de Fernando Pérez es un excelente ejemplo de cómo el cine cubano ha evolucionado y abordado temas universales, como la búsqueda de la felicidad y la lucha contra la incompreensión. Aunque aborda realidades específicamente cubanas, su éxito internacional demuestra que las preocupaciones humanas fundamentales son comprensibles y resonantes en cualquier parte del mundo.

“Percepción crítica”: La mención de Caballero et al. (2014) sobre “Madagascar” y “La vida es silbar” indica la diversidad de opiniones entre los críticos de cine. Mientras que algunos pueden valorar la narrativa y la técnica de una película, otros pueden priorizar su capacidad para generar debate y discusión. En conjunto, estas reflexiones destacan la riqueza y diversidad del cine cubano durante un período de cambios significativos en la sociedad cubana. Las películas no solo reflejan estas transformaciones, sino que también participan activamente en los debates y discusiones sobre el futuro del país.

El cine cubano, en particular las obras de Fernando Pérez, ofrece una perspectiva única sobre la sociedad cubana y las tensiones y desafíos que enfrenta. La visión de la tercera edad, tal como se presenta en “La vida es silbar”, revela no solo una representación realista de la vida en los hogares de ancianos, sino también un comentario sobre el estado más amplio de la sociedad cubana durante un período particularmente difícil.

2.5. Representación de la tercera edad

En “La vida es silbar”, los ancianos en los hogares son retratados de manera sombría y apática, lo que refleja una cierta desesperanza y tal vez una crítica al sistema que no pudo proporcionarles una vida digna en sus últimos años. Las imágenes de rostros seniles, miradas perdidas y personas que necesitan ayuda para comer pueden servir como un recordatorio de las duras realidades a las que se enfrentan muchos ancianos. La mención de un “discurso subliminal” sugiere que hay más en estas imágenes de lo que se ve a simple vista.

“El lado cotidiano de la vida”: García Borrero (2001) destaca una característica recurrente en las películas de Pérez: su enfoque en lo cotidiano, en lo humano. A diferencia de muchas narrativas históricas que se centran en eventos grandiosos y figuras heroicas, Pérez presta atención a aquellos

que viven en los márgenes, aquellos cuyas vidas pueden parecer mundanas pero que, sin embargo, son profundamente significativas. Esta es una característica poderosa que permite a los espectadores conectarse con los personajes en un nivel personal y empático.

“Historia y cotidianidad”: Las películas de Pérez, como sugiere García Borrero (2001), actúan como un espejo para la sociedad cubana. A través de sus personajes y situaciones, refleja las luchas diarias, las esperanzas y los sueños de la gente común. Estas películas no ofrecen necesariamente soluciones o respuestas, sino que plantean preguntas y provocan una reflexión sobre la naturaleza de la vida en Cuba.

La década de los 90 en Cuba fue un período de profundos cambios y desafíos para la nación. Esta era de adversidad económica y cultural, conocida como el Período Especial, se reflejó ampliamente en el cine cubano. Las películas producidas durante este tiempo se enfrentaron a la compleja tarea de capturar y comunicar las realidades y matices de la vida cotidiana en medio de una crisis nacional.

“Lista de espera”: De Juan Carlos Tabío, es un excelente ejemplo de cómo el cine puede retratar, con humor y humanidad, las dificultades y peculiaridades de una sociedad en crisis. A través de una situación cotidiana - la espera en una estación de autobuses - la película construye un microcosmos que refleja la mayor macrocosmología cubana. Mientras que la historia podría parecer exagerada a algunos, en realidad es una representación astuta de la adaptabilidad, ingenio y solidaridad de los cubanos, enfrentando desafíos aparentemente insuperables.

El tratamiento de temas controvertidos, como la homosexualidad y la emigración, demuestra la valentía y la relevancia de la película. Al mismo tiempo, el recurso al “choteo” (humor irónico y sarcástico) refleja una tradición cultural cubana de usar el humor como mecanismo de afrontamiento y resistencia.

Reflexión de Juan Antonio García Borrero: Su crítica sobre el cine cubano de los 90 señala una dualidad: la “provocación” y la “sutileza”. Por un lado, los cineastas de esta época, se esforzaron por desafiar y dismantelar las narrativas y representaciones tradicionales, rompiendo moldes y desafiando las expectativas del público. Sin embargo, esta provocación, a veces, podía carecer de la sutileza y la nuance que hacen que una película sea verdaderamente impactante y memorable.

La “moral de rebaño” que menciona en relación con Nietzsche apunta a una tendencia a conformarse y aceptar pasivamente las narrativas dominantes. El cine cubano de los 90, en su mejor momento, desafiaba esta conformidad, ofreciendo en su lugar una visión crítica y poética de la realidad.

Las expresiones de García Borrero (2001) en resumen reflejan la totalidad del cine cubano de este período. Independientemente de si fue heredero del cine de los años ochenta o no, el cine de los años noventa, aunque profundamente centrado en lo autóctono y en cuestiones políticas nacionales, logró establecerse en el ámbito cinematográfico internacional y compitió en términos de crítica y en la captación de un público cada vez más difícil de cautivar. Al igual que cualquier creación humana, tuvieron lugar tanto defectos como aciertos en el trabajo de nuestros cineastas, dejando una marca cultural durante los momentos turbulentos del cine cubano.

3. Conclusiones

A través de un análisis exhaustivo de películas emblemáticas, se ha logrado comprender cómo el cine capturó y respondió a los desafíos y transformaciones de la sociedad cubana durante un período de adversidad económica y cambios políticos. En esa época, la producción cinematográfica, en especial algunos filmes como “Fresa y Chocolate” y “Guantanamera”, desafiaron no solo las limitaciones creativas impuestas por la crisis económica, sino también las restricciones políticas de la época. Estas obras no solo cumplieron su función artística, sino que también se convirtieron en potentes instrumentos de reflexión social y política. “Fresa y Chocolate” trascendió las fronteras

nacionales y se convirtió en un símbolo de aceptación y diversidad, impactando tanto a nivel local como global. Además, “Guantanamera” demostró cómo el humor y la sátira pueden utilizarse para cuestionar y comentar sobre realidades políticas y sociales, estableciendo un legado en el cine cubano.

La década de los 90 en Cuba se presenta como un período de transformación tanto para el cine como para la sociedad. A través de estas películas, se pudo explorar la tensión entre la individualidad y la colectividad, las luchas por la identidad y la adaptación a circunstancias cambiantes. La creatividad y la valentía de los cineastas abrieron un espacio para el diálogo y la crítica, desafiando las narrativas establecidas y contribuyendo al desarrollo de una voz auténtica del cine cubano en un momento crucial de la historia del país.

En última instancia, estas conclusiones subrayan la importancia del cine como reflejo de la sociedad y como agente de cambio. Las películas estudiadas no solo lograron plasmar los desafíos y contradicciones de la época, sino que también desafiaron las convenciones y dejaron una marca duradera en la cultura cubana y en la percepción global de la nación. El cine de los 90 demostró que incluso en medio de la adversidad, la creatividad y la resistencia pueden florecer, generando un impacto que va más allá de la pantalla. Vale recalcar que, en el cine de esta época, se exploran tanto las situaciones absurdas de la vida cotidiana como las dificultades inherentes al Período Especial en Cuba. Se aborda el dolor de aquellos que regresan y la tristeza de los que se marchan, la soledad experimentada por los ancianos y la sensación de no encajar por parte de los adolescentes. También se plantean temas de desencanto y hastío, así como conflictos existenciales y la reconsideración de utopías. Se exponen los prejuicios sociales y se muestra la lucha por sobrevivir en momentos difíciles, no siempre de manera honesta.

En todos estos elementos subyace un anhelo de cambios profundos. Poco a poco, se ha dejado atrás el cine complaciente que elogia excesivamente, suaviza la realidad y evita las representaciones claras. La década de los años noventa culmina con la celebración del cuadragésimo aniversario de la fundación del ICAIC y con la salida de Alfredo Guevara de la dirección de la institución. Esto marca el inicio de una etapa de transición en la cual se empieza a superar gradualmente el declive en la producción característico de ese período.

Limitaciones

Como en todo estudio, es importante reconocer las limitaciones que pueden haber influido en los resultados y conclusiones obtenidas. En primer lugar, a pesar de centrarse en el cine cubano de los años 90 y su relación con la sociedad y política de ese período, la falta de un análisis más exhaustivo del contexto histórico más amplio podría haber limitado la comprensión completa de las razones detrás de ciertos temas y enfoques en las películas seleccionadas. Además, es crucial tener en cuenta que la percepción y el impacto de las películas pueden cambiar con el tiempo a medida que la sociedad evoluciona. Si bien este estudio proporciona una visión valiosa y esclarecedora, estas limitaciones deben ser consideradas al interpretar y aplicar sus hallazgos en un contexto más amplio.

Contribución de los autores

Maricarmen Tornés Bernal: Conceptualization, Formal Analysis, Methodology, Investigation, Resources, Writing the Original Draft, Review, and Editing

Yoiner Díaz Rodríguez: Conceptualization, Formal Analysis, Methodology, Investigation, Resources, Review, and Editing

Carlos Alberto Pupo Osorio: Conceptualization, Methodology, Investigation, Writing the Original Draft, Review, and Editing

Leodanis Torres Barrero: Formal Analysis, Methodology, Investigation, Writing the Original Draft, Review, and Editing

Conflictos de interés

Los autores declaran que no existe conflictos de intereses.

4. Referencias

- Alonso Chiong, M., & Izquierdo Mirabal, J. (2006). *¿Herejía y látigo?... Relaciones entre la crítica y los filmes polémicos cubanos (1959-2005)* [Trabajo de Diploma no publicado, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana]. <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=818>
- Arheim, R. (2008). El cine y la realidad. En Soberón Torchia, E. (Comp., 2008). *33 ensayos de cine*. Escuela Internacional de Cine y TV, Colección Viramundo.
- Arias Barreto, A., & Achang González, Z. (2007). *Cuentos de hadas para retratar los sueños en las nubes. Del proceso de producción de documentales en la Televisión Serrana* [Trabajo de Diploma no publicado, Universidad de La Habana.].
- Basail Rodríguez, A., & Castañeda Seijas, M. Y. (2019). *Fugas re-encantadas. Astucias cubanas de las identidades religiosas desde los noventa*. Centro Regional de Formación-Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- Caballero, R., de Izcue, N., Getino, O., Cortés, M. L. (2014). *Producción, Coproducción e Intercambio de Cine entre España, América Latina y el Caribe*. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. https://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/07/Avance_Investigacion_5.pdf
- Callegaro, A., Di Leo, A., & Mizrahi, E. (2017). *Cine y cambio social: imágenes sociopolíticas de la Argentina 2002-2012*. CLACSO / Universidad Nacional de La Matanza. [https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con5_uibd.nsf/EC8D1ED64006AE3A05258307006D-D10E/\\$FILE/Cine_y_cambio_social.pdf](https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con5_uibd.nsf/EC8D1ED64006AE3A05258307006D-D10E/$FILE/Cine_y_cambio_social.pdf)
- Castillo, L. (2007). *El cine cubano a contraluz*. Editorial Oriente
- Del Río, J. (1995, 3 de diciembre). La penosa travesía de un sarcófago. *Periódico Juventud Rebelde*.
- Díaz, M., & Del Río, J. (2010). *Los cien caminos del cine cubano*. Ediciones ICAIC.
- Díez Castillo, D. (2013). *Desde los sueños. Una experiencia audiovisual comunitaria y participativa*. Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente.
- García Borrero, J. A. (2001). *Guía crítica del cine cubano de ficción*. Editorial Arte y Literatura.
- Guevara, A. (1998). *Revolución es lucidez*. Ediciones ICAIC.
- Gutiérrez Alea, T. (1968). Memorias del subdesarrollo: Notas de trabajo. *Revista Cine cubano*, 45, 45.

- Hernández Morales, S. L. (2007). *Cine cubano. El camino de las coproducciones* [Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela]. Repositorio institucional: <https://www.usc.gal/es/investigacion/grupos/cine/teses.jsp>
- Muñoz, E. S. (2015). *Opción Cero. Sostenibilidad y socialismo en la Cuba postsoviética: estudio de una transición sistémica ante al declive energético del siglo XXI* [Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio institucional: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/671458>
- Pérez Betancourt, R. (1995, 17 de noviembre). Guantanamera. *Periódico Granma*.
- Pifferrer Quesada, K. (2012). *Estudio sobre la relación entre los cambios socioeconómicos y las vías de financiación en la producción cinematográfica cubana de los años '90* [Tesis de Maestría no publicada, Universidad de Holguín].
- Rodríguez Calderín, J. (2007). *La otredad en el largometraje y medimetraje de ficción producido por el ICAIC en la década de los noventa* [Tesis de Maestría, Instituto Superior de Arte, Filial Camagüey].
- Santovenia, R. (2006). *Diccionario de cine. Términos artísticos y técnicos*. Editorial Arte y Literatura.
- Tornés Bernal, M. (2018). *Visión de la tercera edad en el cine cubano (1959-2015)* [Tesis de Maestría no publicada, Universidad de Holguín].
- Valdivia, L. (2010). Las llamadas coproducciones en nuestro cine, en Pérez Padrón, A. (Comp.). *Huellas olvidadas del cine cubano*. Editorial Oriente, Colección Diálogos.