

# Cine cubano de ficción de los 90: fin del control absoluto del Estado sobre la producción cinematográfica

## *Cuban Fictional Cinema of the 1990s: The End of Absolute State Control over Film Production*

  Mariuska Quiñones Aguilar<sup>1</sup>

  Ernesto Santiesteban Leyva<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Carrera de Ciencias de la Información, Facultad de Informática Matemática, Universidad de Holguín, Holguín, Cuba

<sup>2</sup> Departamento de Historia de Cuba y Marxismo Leninismo a, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Holguín, Holguín, Cuba

Fecha de recepción: 14.02.2025

Fecha de revisión: 02.04.2025

Fecha de aprobación: 08.04.2025

Cómo citar: Quiñones Aguilar, M., & Santiesteban Leyva, E. (2025). Cine cubano de ficción de los 90: fin del control absoluto del Estado sobre la producción cinematográfica. *Espergesia*, 12(1), 55-64.

<https://doi.org/10.18050/rev.espergesia.v12i1.3564>

**Autor de correspondencia:** Mariuska Quiñones Aguilar

### Abstract

During the 1990s, Cuban fictional cinema underwent a profound process of transformation, shaped by the crisis of the socialist model and the onset of the Special Period. This context significantly affected national audiovisual production, weakening the absolute control previously exercised by the State over the film industry through the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry (ICAIC). The main objective of this study was to analyze how this structural shift impacted production dynamics, thematic approaches, and the relationship between cinema, history, and national identity in fictional films produced during that period. A qualitative, interpretive methodology was employed, based on the textual analysis of eight representative films from the decade, complemented by a documentary review of specialized academic sources. The study was grounded in cultural studies, representation theory, and postcolonial approaches. The findings revealed that, in response to the crisis, filmmakers turned to coproductions, self-financing, and digital technologies. These strategies fostered greater creative autonomy and the emergence of narratives that broke away from traditional revolutionary rhetoric. As a result, filmmakers explored previously underrepresented themes such as migration, sexual orientation, social and institutional criticism, as well as spirituality and tolerance. The study concluded that the 1990s marked the beginning of the end of the State's monopoly over fictional cinema in Cuba, giving rise to a more pluralistic, critical, and aesthetically renewed audiovisual landscape.

**Key words:** Cuban fictional cinema; Special Period; film production; state control; critical narrative.

### Resumen

Durante la década de 1990, el cine cubano de ficción atravesó un proceso profundo de transformación, marcado por la crisis del modelo socialista y el inicio del Período Especial. Este contexto condicionó la producción audiovisual nacional, debilitando el control absoluto que hasta entonces había ejercido el Estado sobre la industria cinematográfica a través del El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). El objetivo principal de esta investigación fue analizar cómo este cambio estructural impactó en las dinámicas de producción, las temáticas abordadas y la relación entre cine, historia e identidad nacional en las películas de ficción producidas en ese período. Se aplicó una metodología cualitativa de tipo interpretativo, basada en el análisis textual de ocho filmes representativos de la época, complementado con una revisión documental de fuentes académicas especializadas en el tema. El enfoque articuló herramientas de los estudios culturales, la teoría de la representación y los estudios poscoloniales. Los resultados mostraron que, frente a la crisis, los cineastas recurrieron a coproducciones, autofinanciamiento y tecnologías digitales. Estas estrategias favorecieron una mayor autonomía creativa y la emergencia de narrativas que rompieron con la retórica revolucionaria tradicional. Por lo que fue posible la exploración de temas hasta entonces poco abordados, como la migración, la orientación, la crítica social e institucional, entre otros como la espiritualidad y la tolerancia. Se concluyó que los años noventa marcaron el inicio del fin del monopolio estatal sobre el cine de ficción en Cuba, dando paso a un campo audiovisual más plural, crítico y estéticamente renovado.

**Palabras clave:** Cine cubano de ficción; Período Especial, producción cinematográfica; control estatal, narrativa crítica.

## INTRODUCCIÓN

El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), fundado en 1959, fue el eje de la política cultural sobre cine del Estado cubano. Nacido en la euforia de la victoria, el ICAIC centralizó la producción, distribución y exhibición de películas y se convirtió en un sitio privilegiado para la construcción simbólica de la identidad revolucionaria y nacional. Bajo su patrocinio, se estableció un cine dedicado a los principios del socialismo, cuyo objetivo específico era instruir, movilizar y reafirmar la unidad ideológica del proyecto cubano (Chanan, 2004). Pero en los años 90, esta posición hegemónica se enfrentó a una gran tensión: el derrumbe del campo socialista, la disminución de los fondos proporcionados por el Estado, la apertura a sistemas internacionales de coproducción, el auge de cineastas independientes y la adaptación gradual a las nuevas tecnologías digitales transformaron esta forma de hacer cine liderada por el ICAIC en maneras más híbridas e incluso más autónomas de producir audiovisuales (Díaz & del Río, 2010).

En el contexto de la crisis estructural del modelo del “Socialismo Real” y el cese de la asistencia financiera del bloque soviético, el cine de ficción cubano de los años 90 experimentó cambios profundos que modificaron no solo sus condiciones materiales de producción, sino también su lógica narrativa, su relación con el Estado y su articulación con los imaginarios sociales de la nación. El llamado “Período Especial en Tiempos de Paz”, declarado por el gobierno cubano tras la caída de la Unión Soviética, fue la respuesta a una crisis sin precedentes que afectó significativamente todas las áreas de la vida cultural, incluido el cine (Consuegra Sanfiel & Ayala, 2017). Ante tal inestabilidad económica, los cineastas no tuvieron más remedio que encontrar fuentes alternativas de financiamiento, producción y distribución. Este hecho, marcó el fin del control absoluto del Estado cubano sobre el cine.

En este sentido, el cine de ficción fue y es un semillero de cuestionamientos críticos sobre la realidad nacional. Las nuevas condiciones propiciaron el desarrollo de textos que abordaron desde diversos ángulos las crisis sociales, económicas y culturales de la Cuba postsoviética. Películas como *Fresa y Chocolate* (1993), *Madagascar* (1994) o *La Vida es Silbar*

(1998) no solo demostraron una renovación formal y temática del cine cubano, sino que también significaron la transición hacia un cine menos subordinado a las reglamentaciones ideológicas del Estado, más plural y abierto al diálogo con el mundo (Tornés Bernal *et al.*, 2023).

La relación entre cine e historia adquirió sutilezas complejas en esta nueva situación. Durante largo tiempo relegado al segundo plano como un medio secundario/decorativo en los estudios historiográficos, con el paso del tiempo, el cine de ficción fue rehabilitado como un lugar legítimo para la representación histórica y la construcción de la memoria social. Al respecto, investigadores como Rosenstone (2014) y Marí (2018) sostienen que, incluso con todas las licencias narrativas, el cine puede ser un excelente instrumento de reflexión sobre la historia, retratando las fuerzas opuestas, tensiones y sueños de una época. En el caso cubano, esta suposición tiene particular importancia. Las ficciones de los noventa tendieron a suministrar narrativas que, más allá de su trama, eran sintomáticas de la condición simbólica de la nación: desde la reevaluación de los valores revolucionarios hasta el surgimiento de voces disidentes y experiencias olvidadas.

Es crucial agregar que esta transformación no fue una ruptura completa con el aparato estatal. El ICAIC. En otras situaciones como Guantánamera (1995), la coproducción internacional acompañada por el auspicio institucional también creó películas que criticaron constructivamente el aparato desde adentro hacia afuera. En otros casos, como *Lejanía* (1995) o *Las profecías de Amanda* (1999), se pudo ver una mayor autonomía autoral ligada a nuevas posibilidades expresivas y temáticas que se alejaban de la retórica heroica tradicional (Baron, 2018; González, 2024).

En medio de este panorama, la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (EICTV), creada en 1986, sirvió como catalizador al posicionarse como un espacio de aprendizaje e investigación, la EICTV creó intercambios entre cineastas cubanos e internacionales, facilitando una estética más transnacional y menos determinada ideológicamente. Este espacio fue esencial para la aparición de una nueva generación de realizadores, que a menudo eligieron modelos de producción independientes o semiclandestinos, subvirtiendo las configuraciones del monopolio institucional (Kabous, 2018).

A nivel estético, durante los noventa, el cine de ficción cubano pasó de la megalomanía épica a un tipo de narratividad más íntima, fragmentada y simbólica. La alegoría, el humor negro, la subjetividad femenina y las armas del realismo mágico se repitieron para dar cuenta de una realidad alimentada, desencantada e insegura. Esta renovación formal no solo fue técnica, sino profundamente política, ya que significó reorganizar las formas de mirar y narrar la Cuba de nuestros días lejos de la épica revolucionaria hacia los dramas cotidianos, grandes y pequeños, de hombres particulares (Dalton, 2016; Deaver, 2013).

El abordaje de temas previamente prohibidos –emigración, homosexualidad, corrupción de instituciones, espiritualidad y discriminación racial– se posicionó como una de las características únicas de esta cinematografía. La película *Fresa y Chocolate* (años), fue transformadora en este sentido, destacando la importancia de la comunicación entre identidades opuestas, así como la crítica de los dogmas políticos, y la validación de la otredad dentro del molde revolucionario (Santí, 1998). Tal discurso, por sí solo, hizo posible enriquecer el cine cubano con un nuevo lenguaje, pero también estableció la relativa apertura ideológica de las autoridades culturales respecto a la legitimación internacional de este último (Agosta & Keeton, 1994).

Por otro lado, hubo un número creciente de mujeres en puestos creativos y técnicos en el cine en ese momento. Esta participación, aunque limitada, diversificó las perspectivas narrativas y generó una visión más compleja y matizada de la realidad cubana, notablemente en las áreas de subjetividad, el cuerpo y la memoria. Así se formaron discursos que, desde lo íntimo y lo doméstico, se opusieron a las grandes narrativas del proyecto revolucionario.

Sin embargo, la influencia del cine cubano de ficción de los 90 fue más allá de las fronteras. Se presentó en festivales extranjeros y ganó premios y reconocimiento, lo que ayudó a consolidar su prestigio. Esta proyección exterior no solo validó las intenciones de los creadores del proyecto, sino que también contribuyó a una visión reevaluada de la Cuba postrevolucionaria desde posturas más universales, sin jamás desvincularse de su idiosincrasia cultural (Venegas, 2009), complementada con una especie de experimentación estética, alineada con las nuevas maneras de pensar, sentir y narrar la experiencia cubana.

El objetivo de este estudio fue analizar la transformación del cine cubano de ficción en la década de 1990, con énfasis en la progresiva pérdida del control absoluto del Estado sobre la producción cinematográfica, explorando cómo dicha transición posibilitó una diversificación temática, estilística e institucional que reconfiguró la representación cultural e histórica de la nación.

## METODOLOGÍA

Este estudio se enmarcó dentro de un enfoque cualitativo e interdisciplinario, con un diseño de revisión transversal de documentos que abordaron, la historiografía cultural cubana en general y estudios sobre la industria cinematográfica cubana en el contexto sociocultural de los noventa en particular. El objeto de estudio lo constituyeron una serie de películas de ficción cubanas producidas en la década de 1990, tanto en el marco del ICAIC como en los márgenes de este, con la aparición incipiente del cine independiente. (ver Tabla 1)

**Tabla 1.***Películas cubanas de ficción de los 90 seleccionadas*

| Nº. | Título (año)                     | Director/es                              | Coincidencias con la filmografía de ficción de los 90                                                      | Highlights (divergencias estilísticas y temáticas)                                             | Significación sociocultural                                                                        |
|-----|----------------------------------|------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1   | <i>Hello Hemingway</i> (1990)    | Fernando Pérez                           | Producción en el Período Especial, influencia del ICAIC, búsqueda de identidad                             | Tono melancólico y literario, centrada en una adolescente                                      | Retrato de la juventud cubana y la aspiración intelectual en crisis                                |
| 2   | <i>Adorables mentiras</i> (1991) | Gerardo Chijona                          | Contexto de crisis económica, sátira social, vínculo con el ICAIC                                          | Tono cómico, sátira de la prensa y las relaciones personales                                   | Crítica social desde el humor, mostrando resiliencia popular                                       |
| 3   | <i>Fresa y chocolate</i> (1993)  | Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío | Período Especial, crítica social, respaldo estatal, coproducción internacional                             | Aborda directamente la homosexualidad y la disidencia política                                 | Punto de inflexión en la tolerancia cultural, visibilización de minorías                           |
| 4   | <i>Madagascar</i> (1994)         | Fernando Pérez                           | Exploración introspectiva, simbología, temas femeninos, cambio discursivo                                  | Narrativa fragmentada, lenguaje poético y generacional                                         | Exploración simbólica de la crisis generacional e ideológica                                       |
| 5   | <i>Guantanamera</i> (1995)       | Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío | Producción en el Período Especial, influencia del ICAIC, crítica sociopolítica, coproducción internacional | Uso de humor fúnebre y sátira institucional; estructura narrativa basada en un viaje simbólico | Reflexión sobre la burocracia, la muerte y la migración como metáforas de la decadencia ideológica |
| 6   | <i>Lejanía</i> (1995)            | Jesús Díaz                               | Narrativas personales, reflexión migratoria, crítica sutil al modelo                                       | Foco en la distancia afectiva familiar y la migración                                          | Mirada introspectiva sobre la pérdida, el exilio y la desafección                                  |
| 7   | <i>La vida es silbar</i> (1998)  | Fernando Pérez                           | Motivos religiosos, ruptura con discurso oficial, lenguaje simbólico                                       | Incorpora surrealismo urbano y crítica religiosa implícita                                     | Relectura del espacio religioso como resistencia cultural                                          |

|   |                                             |                    |                                                                                        |                                                  |                                                                   |
|---|---------------------------------------------|--------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| 8 | <i>Un paraíso bajo las estrellas</i> (1999) | Daniel Díaz Torres | Crisis económica, coproducción internacional, tensión entre tradición y deseo personal | Comedia musical con enfoque popular y nostálgico | Reconstrucción del imaginario cubano desde lo íntimo y lo popular |
|---|---------------------------------------------|--------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|

La tabla 1 presenta una síntesis comparativa de ocho películas cubanas de ficción producidas durante los años 90, en el contexto del “Período Especial”. Se destacan las coincidencias en torno a la crisis económica, la influencia del ICAIC y los cambios en la identidad cultural. A la vez, se evidencian divergencias estilísticas y temáticas, desde enfoques intimistas hasta tratamientos humorísticos. Finalmente, se valora la significación sociocultural de cada obra, subrayando su papel en la representación crítica de la Cuba posrevolucionaria.

Desde una perspectiva metodológica, se realizó un análisis textual de las películas, centrado en sus modos de representación de eventos históricos y conflictos sociales vinculados al Período Especial y la reconfiguración del imaginario nacional. Este análisis fue complementado por una revisión documental de fuentes académicas, permitió contextualizar los cambios estructurales en el campo cinematográfico cubano de la época. Desde el punto de vista ético, todas las fuentes utilizadas fueron citadas en el texto y referencias al final del mismo con el fin de salvaguardar la propiedad intelectual de los estudios analizados.

Todos estos estudios, fueron determinantes para abordar el cine como forma de interpretación histórica y de producción de sentido social; en la teoría de la representación, útil para examinar cómo se construyeron narrativas sobre la nación, la memoria y la identidad; y en enfoques sobre el cine latinoamericano y poscolonial, que ayudaron a interpretar los modos en que el cine cubano se reconfiguró frente a la pérdida del monopolio estatal y la apertura a nuevas formas de producción y circulación.

## RESULTADOS Y DISCUSIÓN

La culminación del proceso de colapso del socialismo europeo con la desintegración de la URSS y las consecuencias para Cuba de esta nueva realidad geopolítica fueron desastrosas, (Consuegra Sanfiel & Ayala, 2018) pues a la extinción de sus aliados habría que agregar la intensificación del embargo económico y financiero por parte de los EE. UU., el peso de los costosos errores económicos de larga data cometidos por la dirigencia cubana en la conducción del socialismo, y el descenso prolongado de los precios de las materias primas –el azúcar de caña entre ellas– en el mercado mundial. Todo ello, condujo a una crisis socioeconómica sin precedentes en la sociedad cubana, que afectó cada esfera de su existencia. Para enfrentarla, el Estado cubano elaboró una estrategia económica y política denominada Período Especial en Tiempos de Paz (Consuegra Sanfiel & Ayala, 2018), cuyos objetivos fueron resistir el embate de la crisis, procurar la reinserción del país en la economía mundial, y salvaguardar las conquistas sociales de la Revolución.

En el campo de la industria cinematográfica el Período Especial en Tiempos de Paz vio reducida casi a cero la producción cinematográfica nacional, y las soluciones para salir de esta situación fue estimular la producción cinematográfica con otros países. Comenzó el auge de las coproducciones. Apareció además un fuerte movimiento de creadores independientes al amparo de la proliferación paulatina de las nuevas tecnologías digitales.

La grave y prolongada crisis socioeconómica privó de recursos de todo orden al mundo del arte en general y a su manifestación cinematográfica en particular, y ello se tradujo, entre otros muchos efectos, en la drástica disminución de los filmes de ficción. Pero esta no sería la causa más importante de este fenómeno: a su materialización contribuyó, asimismo, la pérdida del interés de segmentos considerables de los cineastas y su audiencia, por las producciones dedicadas a examinar y/o exaltar artísticamente los capítulos trascendentales del proceso de formación de la nacionalidad cubana y los valores patrióticos concomitantes, en tanto que adquirirían un vigor inédito los temas destinados a la crítica social y la reevaluación del pasado reciente, lo que comportaba el énfasis en tópicos lace-rantes concebidos como tabú hasta ese momento, como la emigración y la corrupción administrativa entre otros, motivo por el cual substanciales medios fueron canalizados en ese sentido.

Lo afirmado anteriormente explica que las únicas películas de ficción directamente dedicadas a la historia dadas a conocer al comienzo y el final de la década, fueron una que relata la travesía de pe-sadilla por un territorio plagado de incertidumbre, de una columna motorizada de combatientes cubanos inmersos en la guerra de Angola (*Caravana*, 1990, Dir. Rogelio París) y otra cuyo tema se remontaba a la influencia caribeña de la Revolución Francesa, a partir de una novela clásica de la contemporaneidad cubana (*El siglo de las Luces*, 1992, Dir. Humberto Solás); y también una tercera que tendría como centro la reconstrucción de un episodio espectacular pero estratégicamente poco significativo de la lucha revolucionaria antibatistiana, compuesta como un relato con escaso fundamento en fuentes históricas fiables y elaborado según los cánones de un thriller psicológico —motivo por el cual fue incluido en la selección—, y dirigida por un destacado cineasta argentino (*Operación Fangio*, 1999, Dir. Alberto Lecchi).

En medio de esta crisis, emergieron ciertas alternativas para mitigar esta situación, como las coproducciones, el autofinanciamiento y el recurso a la tecnología digital (Díaz & del Río, 2010). Estas alternativas se materializaron en producciones como *Hello Hemingway* (1990), *Adorables mentiras* (1991), *Fresa y Chocolate* (1993) —primer filme cubano nominado a un Oscar y el más taquillero del siglo XX en Cuba—, entre otras (Ver tabla 1). Una peculiaridad que recorrería

cual eje transversal esta cinematografía, fue que incidía en diversos gradientes de crítica social, dirigida contra las fisuras del sistema político vigente, en discursos en que se tornaría habitual el abordaje de tópicos tabú (aunque se convivía con ellos) como la emigración, el homosexualismo, la homofobia, la religión y el renacimiento de la propiedad privada en la esfera de los servicios, entre otros. En un escenario como este, al cine histórico le quedarían pocas oportunidades para transmitir su mensaje formativo (García Borrero, 2012). Solamente filmes *Caravana*, de Rogelio París (1990), *El siglo de las Luces*, de Humberto Solás (1992), y *Operación Fangio*, de Alberto Lecchi (1999), lograron notoriedad.

La película *Hello Hemingway* (1990, Dir. Fernando Pérez), constituyó una obra emblemática del cine cubano en el inicio del Período Especial (Amiot, 2008). Sin embargo, aunque el control estatal era evidente, filmes como este, lograron retratar con sutileza temas como la migración, la desigualdad y la aspiración en un entorno marcado por la precariedad (Tornés Bernal *et al.*, 2023). A pesar de las limitaciones materiales, este filme logró trascender internacionalmente por su autenticidad; encarnando un momento clave del cine cubano, en el que se reflejó una tensión real entre arte, ideología y Estado cubano que caló hondamente en la sociedad.

Por su parte, *Adorables mentiras* (1991, Dir. Gerardo Chijona), presentó una representación irónica de la realidad cubana, abordando temas como la identidad, el desencanto y la resiliencia, en un tono menos solemne pero igualmente crítico (Lanza Caride, 2021; Fernandes, 2006). Su realización evidenció el delicado equilibrio entre el control ideológico del Estado y las nuevas posibilidades expresivas que ofrecía el entorno cambiante. En este sentido, la obra constituyó un testimonio estético de la tensión entre continuidad institucional y apertura creativa en el cine cubano en esa década.

En cuanto a *Fresa y chocolate* (1993, Co-Dir. Por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío), constituyó un hito en la historia del cine cubano, tanto por su osadía temática como por su impacto cultural y político. La película representó no solo una respuesta artística a las restricciones materiales, sino también un acto de apertura ideológica. Su existencia fue posible gracias a coproducciones internacionales, principalmente con México y España (Agosta & Keeton, 1994). A pesar de las limitaciones económicas, contó

con el respaldo del Estado, evidenciado por el involucramiento directo de Alfredo Guevara, figura central del ICAIC y del ámbito cultural oficial. La narrativa de *Fresa y chocolate* abordó con valentía la homosexualidad y la disidencia política, temáticas históricamente marginadas por el discurso estatal. La relación entre Diego, un artista gay, y David, un joven comunista, puso en escena la posibilidad del diálogo, la empatía y la crítica constructiva dentro del marco revolucionario. Esta apertura discursiva fue reconocida en el ámbito internacional con una nominación al Óscar, convirtiéndose en la primera película cubana en alcanzar tal distinción (Santí, 1998). Además, su éxito, evidenció una transformación en la sensibilidad cultural oficial, dispuesta a explorar tensiones antes silenciadas (Agosta & Keeton, 1994). Asimismo, reflejó una transición estructural del cine cubano: desde el modelo estatal subvencionado hacia una dinámica de coproducción, más flexible y plural.

El filme *Madagascar* (1994, Dir. Fernando Pérez), por otro lado, ofrece una visión hacia adentro –y simbólica– de los dilemas por los que atravesaban la identidad personal y nacional en la sociedad cubana. No priorizaba las historias sobre los personajes de la manera en que lo hacían los filmes narrativos, especialmente personajes (es decir, mujeres) que son tan femeninas, subjetivas y conscientes de sí mismas desde su propia realidad (Meja, 2007). Dichas aperturas, abordadas en un lenguaje cinematográfico más simbólico y experimental, se realizarían a través de las figuras de una abuela, una madre y una hija, cada una representando tres generaciones de cubanos y tres visiones diferentes sobre la Revolución y su progreso (Mennell, 2014). El estilo visual y narrativo de la película, alejado del realismo socialista clásico, reflejaba una profunda crisis de sentidos, ya que también fue interpretado internacionalmente como un ejemplo de la inteligencia y la resiliencia de la cultura del país (Tornés Bernal et al., 2023).

La película *Guantanamera* (1995, Co-Dir. por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío), simbolizó un ejemplo paradigmático del cine cubano de ficción de los noventa, al conjugar una crítica sutil al sistema burocrático con una profunda reflexión sobre el desarraigo, la muerte y la memoria colectiva. *Guantanamera* retomó la tradición del “cine con conciencia”, pero lo hizo desde un enfoque humorístico y desencantado, cuestionando la rigidez institucional al mostrar

el absurdo de ciertas prácticas sociales mediante un viaje fúnebre atravesado por obstáculos logísticos, afectivos y políticos. En ella, la migración, el envejecimiento y la muerte funcionaron como alegorías de la descomposición ideológica, mientras que la figura femenina – como en otras obras del período– adquirió un rol simbólicamente regenerador. A pesar de las dificultades materiales, *Guantanamera* contó con respaldo estatal y logró consolidarse como una de las películas cubanas más exitosas internacionalmente, lo que evidenció la capacidad del cine de la isla para conectar con públicos globales sin renunciar a su especificidad cultural (Bernal et al., 2023). En definitiva, *Guantanamera* reflejó la madurez del cine cubano al asumir una postura crítica desde dentro del sistema, sin caer en el panfleto ni en la negación total del proyecto revolucionario.

Respecto a *Lejanía* (1995, Dir. Jesús Díaz), abordó temas como la migración, la distancia afectiva y la introspección familiar, distanciándose de los discursos heroicos tradicionales (Tornés Bernal et al., 2023). La película exploró la fractura emocional provocada por la emigración, abordando la disolución de vínculos como metáfora del desarraigo nacional. El director logró encontrar una forma de expresar una visión crítica compleja sobre la sociedad cubana postrevolucionaria, con un enfoque sensible e íntimo. Así, *Lejanía* materializó la evolución que ha experimentado el cine cubano hacia una representación más personal, debido al escenario económico y la necesidad de rejuvenecer el discurso cultural (Hernández Morales, 2007).

*La vida es silbar* (1998, Dir. Fernando Pérez) utiliza las tensiones entre identidad, espiritualidad y control ideológico en el Período Especial para permitir la entrada de temas que fueron relegados en el pasado (religión, marginalidad, subjetividad femenina); siendo, por tanto, uno de los filmes más emblemáticos del cine de la isla en los años 90 (Tornés Bernal et al., 2023; Dalton, 2016). *La vida es silbar*, con sus símbolos religiosos, simbolizó una forma de resistencia y una búsqueda de significado en un país profundamente cambiado (Dalton, 2016). Ofrecía una Habana surrealista de desilusión, anhelo y desmentido emocional. Vale destacar que este filme trascendió fronteras para convertirse en una manifestación de estética y cultura más allá del territorio cubano, gracias al respaldo de coproducción y a su audacia narrativa.

Por su lado, *Las profecías de Amanda* (1999, Dir. Pastor Vega) es una muestra representativa del cine cubano a finales del siglo XX, un período donde la industria cinematográfica nacional extendió sus límites discursivos al incorporar en su rango temático diversos temas que van desde la migración y la memoria, hasta la injusticia racial y la espiritualidad. La película trató estos temas de una manera simbólica y afrocaribeña, llamando la atención sobre aspectos convencionales de la identidad (González, 2024; Tornés Bernal *et al.*, 2023). Simultáneamente, la introducción gradual de las tecnologías digitales brindó a directores como Pastor Vega la oportunidad de explorar nuevas formas narrativas y retratar los matices del sujeto cubano contemporáneo (Baron, 2018). De este modo, pudo fusionar lo mítico y lo cotidiano, redefiniendo la realidad nacional cubana, de acuerdo con las transformaciones en el cine social e institucional cubano, más allá de cualquier mirada estética estatal.

Por último, *Un paraíso bajo las estrellas* (1999, Dir. Daniel Díaz Torres), representó una valiosa síntesis entre la tradición revolucionaria del cine cubano y los nuevos lenguajes audiovisuales que surgieron durante el Período Especial. Enmarcada en un contexto de crisis económica, desideologización parcial y apertura cultural, la obra se convirtió en un vehículo estético para explorar, con ironía y sensibilidad, las tensiones entre el pasado heroico y las aspiraciones individuales del presente; donde la adopción de la tecnología digital, la apertura a coproducciones internacionales y el desplazamiento hacia relatos más personales marcaron esta nueva etapa (Venegas, 2009; Hernández Morales, 2007). Esta propuesta cinematográfica exploró estas tensiones a través una joven bailarina dividida entre el legado ideológico de su familia y sus propios deseos de libertad creativa. Con su tono lúdico, musical y de comedia dramática, incorporó elementos simbólicos que desafiaron sutilmente las narrativas oficiales, al tiempo que evidenció la persistencia del control estatal sobre los contenidos fílmicos (Tornés Bernal *et al.*, 2023).

Finalmente, *Un paraíso bajo las estrellas* (1999, Dir. Daniel Díaz Torres) marcó un punto importante en la integración de la tradición del cine revolucionario cubano y los nuevos lenguajes audiovisuales desarrollados durante el Período Especial. Con la crisis económica, la desideologización parcial y la apertura cultural

de la época como condición, la obra se convirtió en el vehículo estético para explorar, con ironía y sensibilidad, las divergencias entre el pasado heroico y los deseos individuales del presente; una etapa caracterizada por la apropiación de la tecnología digital, la apertura a la co-producción internacional y la transición hacia narrativas más personales (Venegas, 2009; Hernández Morales, 2007). En otras palabras, recurrió a una estética que combinó códigos populares con referentes del cine internacional, adaptados al contexto cubano (Hernández Morales, 2007). Esta hibridación estética subrayó la capacidad del cine cubano para dialogar con el mundo sin perder su especificidad cultural. Vale acotar que el filme giró en torno a la posibilidad de construir un “paraíso” sustentado en la autodeterminación cultural, la reconciliación generacional y el derecho al deseo.

## CONCLUSIONES

El análisis del cine de ficción de los años 90 permitió detectar un cambio estructural en los procesos de producción, representación y distribución del cine de ficción. Esta etapa, enmarcada por la disolución del bloque socialista y el inicio del Período Especial, implicó un desmantelamiento gradual del control absoluto que el Estado cubano ha ejercido históricamente sobre la industria cinematográfica de la isla a través del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Asimismo, ante la escasez de recursos, los cineastas comenzaron a buscar otros caminos a través de coproducciones internacionales, autofinanciamiento y el uso de tecnologías digitales, y a través de ellas surgieron propuestas más independientes y diversas.

Las películas examinadas, reflejaron una transición de antiguas historias épicas a historias más íntimas, simbólicas, críticas y aterrizadas en la realidad. Contenidos como la emigración, la sexualidad, la religión y la corrupción fueron tratados con una libertad de expresión hasta entonces desconocida, poniendo a prueba los límites establecidos por el Estado. Además, se notó una mayor participación de mujeres en posiciones creativas, lo que enriqueció y diversificó los puntos de vista representados y la variedad temática en el cine de ficción cubano.

No obstante, el hecho de que persistiera la interferencia estatal en ciertos procedimientos, la cinematografía de ficción en los años 90 agregaba un campo de producción más plural, en diálogo con las tensiones internas de la sociedad cubana, así como con los circuitos internacionales de exhibición. Tomados en conjunto. Por último, los resultados de esta investigación confirmaron la hipótesis de que los años 90 habían marcado el fin del monopolio estatal sobre la producción cinematográfica y habían preparado el camino para un cine cubano más crítico, heterogéneo y de mayor complejidad estética y sociocultural.

### Aporte al conocimiento

Este estudio aportó una comprensión crítica del proceso mediante el cual el cine cubano de ficción en los noventa transitó del control estatal absoluto hacia formas más autónomas de producción. Al vincular el análisis cinematográfico con el contexto histórico, permitió reconocer al cine como una herramienta clave para interpretar transformaciones sociopolíticas y narrativas en Cuba.

### Limitaciones

Una de las principales limitaciones radicó en la escasa disponibilidad de investigaciones originales publicadas en revistas científicas o de especialidad de alto impacto, que analicen de manera sistemática y rigurosa, el cine cubano de ficción de los años noventa, especialmente en lo concerniente al progresivo fin del control absoluto del Estado sobre la producción cinematográfica. Esta carencia afectó tanto los estudios centrados en filmes específicos como aquellos de enfoque panorámico, limitando el contraste crítico y la profundización historiográfica del tema.

**Mariuska Quiñones Aguilar:** Conceptualización, Análisis formal, Investigación, Metodología, Supervisión, Validación, Visualización, Redacción – Borrador original, Redacción – Revisión y edición.

**Ernesto Santiesteban Leyva:** Conceptualización, Análisis formal, Investigación, Metodología, Supervisión, Validación, Redacción – Borrador original, Redacción – Revisión y edición.

#### Conflictos de interés

Los autores declaran que no existen conflictos de interés.

## REFERENCIAS

Agosta, D., & Keeton, P. (1994). One Way or Another: The Havana Film Festival and Contemporary Cuban film. *Afterimage*, 22(2), 7-10. <https://doi.org/10.1525/aft.1994.22.2.7>

Amiot, J. (2008). Discurso oficial y mito del punto cero, una historia en/de "Cine cubano". *Archivos de la filmoteca, revista de estudios históricos sobre la imagen*, (59), 37-52. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2701105>

Baron, G. (2018). Cuban cinema, crisis or transition? Negotiating a cultural tightrope. *International Journal of Cuban Studies*, 10(1), 53-70. <https://www.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.13169/intejcubastud.10.1.0053>

Chanan, M. (2004). *Cuban cinema* (Vol. 14). U of Minnesota Press. <https://archive.org/details/cubancinema0000chan/mode/2up>

Consuegra Sanfiel, A. & Ayala, M. (2017). El modelo económico cubano: del derrumbe del campo socialista al proceso de actualización (1990-2014). *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, 4(7), 139-156. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/52277>

Dalton, D. S. (2016) Santería and Resistance in Tomás Gutierrez Alea and Juan Carlos Tabío's *Straw-berry and Chocolate* and in Fernando Pérez's *Life is to Whistle*. *Journal of Religion & Film*, 20 (3), 1-34. <https://doi.org/https://doi.org/10.32873/uno.dc.jrf.20.03.26>

Deaver, W. O. (2013). Fresa y chocolate: A Subtle Critique of the Revolution in Crisis. *The Coastal Review: An Online Peer-reviewed Journal*, 4(1). 1-14. <https://doi.org/10.20429/cr.2013.040105>

Díaz, M., & del Rio, J. (2010). *Los cien caminos del cine cubano*. Ediciones ICAIC. [https://books.google.com.pe/books?id=db66EAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.pe/books?id=db66EAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Fernandes, S. (2006). Recasting ideology, recreating hegemony: Critical debates about film in con-temporary Cuba. *Ethnography*, 7(3), 303-327. <https://doi.org/10.1177/1466138106069520>

- García Borrero, J. A. (2012). *Cine cubano: la pupila insomne*. Editorial Arte y Literatura. <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/>
- González, H. G. (2024). Espejismos de igualdad: la representación del negro y de lo negro en filmes cubanos de ficción, 1959-1999. *Perspectivas Afro*, 4(1), 59-80. <https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/PersAfro/article/download/4905/3796>
- Hernández Morales, S. L. (2007). *Cine cubano: el camino de las coproducciones*. Universidade Santiago de Compostela. <https://minerva.usc.gal/entities/publication/200b29fd-5c3a-4e39-9460-cdc36457a3de>
- Kabous, M. (2018). Filmer [à] Cuba depuis la Période Spéciale. *Cinémas d'Amérique latine*, (26), 142-155. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.4546>
- Lanza Caride, J. L. (2021). Imagen, nación e identidad cubana en el discurso de Hollywood, *ÍSTMICA. Revista De La Facultad De Filosofía Y Letras*, 1(28), 99-124. <https://doi.org/10.15359/istmica.28.6>
- Marí, F. (2018, 3 de abril). *El cine como fuente histórica*. Lasdaoalplay. <https://www.lasdaoalplay.com/el-cine-como-fuente-historica/>
- Meja, G. (2007). Madagascar: Un viaje interno. *Studies in Hispanic Cinemas*, 3(2), 101-108. [https://doi.org/10.1386/shci.3.2.101\\_1](https://doi.org/10.1386/shci.3.2.101_1)
- Mennell, J. (2014). Dreaming the Cuban nation: Fernando Perez's Madagascar. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 33(66), 89-107. <https://doi.org/10.1080/08263663.2008.10816954>
- Rosenstone, R. A. (2014). *La Historia en el Cine: el Cine en la Historia*. Ediciones Rialp, S.A. [https://www.casadellibro.com/libro-la-historia-en-el-cine---el-cine-sobre-la-histo-ria/9788432144035/23182226?srsId=AfmBOooBeGvuSn9UQBN\\_IYTc24a1JaGh1Br5TrsMSbvwoxwsGW25FIIX](https://www.casadellibro.com/libro-la-historia-en-el-cine---el-cine-sobre-la-histo-ria/9788432144035/23182226?srsId=AfmBOooBeGvuSn9UQBN_IYTc24a1JaGh1Br5TrsMSbvwoxwsGW25FIIX)
- Santí, E. M. (1998). Fresa y chocolate: the Rhetoric of Cuban Reconciliation. *MLN*, 113(2), 407-425. <https://doi.org/10.1353/mln.1998.0031>
- Tornés Bernal, M., Díaz Rodríguez, Y., Pupo Osorio, C. A., & Torres Barrero, L. (2023). Effects of the 'Special Period' on Cuban Cinema in the 1990s. *Espergesia*, 10(1), 117-132. <https://doi.org/10.18050/rev.espergesia.v10i1.2632>
- Venegas, C. (2009). Filmmaking with foreigners. In *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s* (pp. 37-50). New York: Palgrave Macmillan US. [https://doi.org/10.1057/9780230618329\\_3](https://doi.org/10.1057/9780230618329_3)