



Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas

Facultad Industrial y Turismo

Carrera: Ciencias de la Información

Trabajo de Diploma

**Título: Estudio bibliométrico de la producción cinematográfica cubana
de la década del 90 del siglo XIX**

Autora: Yuliet Hernández Negrin

Tutora (s): MSc. Maylín Frías Guzmán

MSc. María Josefa Peralta González

PROD. NO

SCENE

TAKE

ROLL

DATE

SOUND

PROD. CO.

Curso 2013-2014

DIRECTOR

Santa Clara

CARRERAMAN

“Toda tentativa de reflexionar acerca del cine cubano en los 90, arrastra consigo el peligro de la desmesura, el riesgo de hablar de algo que casi no existe”

Juan Antonio García Borrero

DEDICATORIA

A mi mamá por traerme a la vida y dedicarme la suya. Por estar siempre a mi lado y ayudarme a recorrer este camino.

AGRADECIMIENTOS

- ...A mi mamá por estar siempre a mi lado, apoyarme en todas mis decisiones y ayudarme a levantarme en cada una de mis caídas.*
- ...A mi gran abuelo por ser todo en mi vida, tener paciencia y quererme como una hija.*
- ...A mi tía Caty por ayudarme en todos mis pedidos; aunque hayan sido los peores. Por estar ahí para mi ayudándome en el transcurso de la vida.*
- ...A mi amiga Yanet y su familia porque a pesar de todo siempre ocuparán una parte importante en mi vida.*
- ...A mi abuela Maricela que siempre ha estado a mi lado y me ha ayudado a salir de mis más grandes errores.*
- ...A Álvaro y su hijo por ayudarme en lo que he necesitado y por hacerme saber que puedo contar con ellos.*
- ...A mi novio y su familia por ayudarme en todo, por quererme como si fuera parte de su propia familia y darme todo lo que he necesitado para llegar hasta aquí.*
- ...A mi tutora Maylin por su paciencia y apoyo. Por haber estado constantemente a mi lado desde que comencé esta carrera y haberme ayudado en todo.*
- ...A los padres de Maylin porque me han tratado como parte de su familia.*
- ...A mi tutora María Josefa por ayudarme en el momento que la he necesitado.*
- ...A Osmani y su familia por haber creído en mí y depositarme todo su cariño.*
- ...A mis compañeros de aula por brindarme su amistad y por ser parte de un pedacito de mi vida.*
- ...A mis vecinos por preocuparse y brindarme su ayuda.*
- ...A todos aquellos que de una forma u otra hicieron posible la realización de este trabajo.*
- ...A mi familia en general por apoyarme.*
- ...A la vida por haberme permitido llegar hasta aquí.*

Resumen

La presente investigación caracteriza la producción cinematográfica cubana de la década del 90 del siglo XX, desde el ámbito bibliométrico. Se abordan los fundamentos históricos y teóricos- conceptuales de la producción cinematográfica en el mundo y en Cuba. Se destaca el panorama histórico- cinematográfico cubano de la última década del siglo XX. Se identifican estudios que examinan el comportamiento de la cinematografía a partir de indicadores bibliométricos.

Se definen los indicadores bibliométricos a utilizar en el estudio. Se describe el comportamiento de la productividad, colaboración y relación en la producción cinematográfica cubana de 1990- 1999. En esta década se muestra un decrecimiento de la producción cinematográfica y se destaca la poca colaboración entre las partes de todo el equipo de realización.

El estudio se desarrolló desde un enfoque mixto, estableciendo relaciones entre los datos cuantitativos y cualitativos. La aplicación del método bibliométrico constituyó un componente esencial, complementando sus resultados con los juicios de críticos cinematográficos encontrados en libros y artículos de revistas especializadas.

Palabras claves: PRODUCCION CINEMATOGRAFICA, PRODUCCION CINEMATOGRAFICA CUBANA, CINE CUBANO, DECADA DEL 90, COMPORTAMIENTO BIBLIOMETRICO.

Summary

This research characterizes the Cuban film production of the 90s of the twentieth century, from the bibliometric field. Historical, theoretical and conceptual foundations of film production in the world and in Cuba are addressed. Cuban historical film scene in the last decade of the twentieth century stands.

Studies examining the behavior of filmmaking from bibliometric indicators are identified, Bibliometric indicators used in the study are defined. Behavior of productivity, collaboration and relationship in Cuban film production described from 1990 to 1999. In this decade a decrease of film production shows and little collaboration between all parts of the filmmakers is highlighted. The study was developed from a mixed approach, establishing relationships between quantitative and qualitative data. The application of bibliometric method was an essential component, complementing its results with judgments of film critics found in books and journal articles.

Keywords: FILM PRODUCTION, FILM PRODUCTION CUBA, CUBAN CINEMA, DECADE OF 90, BIBLIOMETRIC BEHAVIOR.

INDICE

Introducción.....	1
Marco teórico - conceptual	4
1.1 - La producción cinematográfica: orígenes y fundamentos	4
1.1.1 - La producción cinematográfica cubana: surgimiento y evolución.....	9
1.1.2 - La década del 90 del cine cubano	14
1.2 - La producción cinematográfica cubana y su comportamiento bibliométrico .	17
Marco Metodológico	20
2.1 - Fundamentos metodológicos	20
2.1.1 - Población y muestra.....	21
2.1.2. Métodos, técnicas y herramientas de recogida de la información	21
2.2 - Variables e indicadores bibliométricos para medir la producción cinematográfica cubana durante la década del 90.....	25
2.2.1 - Variables	27
2.2.2 - Indicadores	28
Análisis de los resultados	31
3.1. La productividad de la cinematografía cubana de la última década del siglo XX.....	31
3.2. Colaboraciones y relaciones en la cinematografía cubana de la última década del siglo XX.....	42
Conclusiones	53
Recomendaciones	55
Referencias bibliográficas.....	56

Introducción

El cine es uno de los inventos de la revolución industrial y el antecedente principal que hizo al hombre reproducir y recrear la realidad de manera metafórica. En 1895 se presentó públicamente el cinematógrafo en Francia y su extensión lo convirtió en un fenómeno mundial. A raíz de él fueron surgiendo otros inventos que perfeccionaron su calidad y que derivaron en el fenómeno de masas con el que contamos y disfrutamos en la actualidad.

Entre la dualidad de arte e industria, que caracteriza el cine y de la que se derivan interesantes debates, emerge una producción que alcanza porcentajes significativos en diferentes países. Su proliferación, valor estético y cultural difiere de una región a otra, destacándose países europeos y Estados Unidos.

En revistas, sitios web y bases de datos se encuentran estadísticas de cine a nivel mundial que caracterizan su comportamiento y calidad, se complementan con críticas, reseñas y datos fundamentales de cada filme. El empleo de indicadores bibliométricos con igual intención no es una práctica difundida ampliamente.

La producción cinematográfica cubana tiene sus primeros antecedentes en los inicios del siglo XX. A partir de enero de 1959 presenta un ascenso paulatino producto de la atención al sector por parte del Estado y la existencia de varios cineastas que comenzaron a elaborar productos artísticos que develaron la realidad nacional. En la década del 90 se produce una ruptura que manifiesta un descenso en los modelos establecidos, producto de la coyuntura que surge a raíz del derrumbe del campo socialista.

La industria audiovisual cubana dedica poco tiempo al estudio de sus producciones desde el ámbito bibliométrico. En el marco de las Ciencias de la Información son escasos los estudios que analizan la producción audiovisual desde esta perspectiva.

En la literatura relativa al fenómeno que se estudia, se identificaron como **antecedentes** los estudios de Marfil y Repiso (s.a.), Flores (1999) y Frías, (et al., 2012). Los dos últimos y los trabajos de Hernández (2011) y González (2012)

constituyen intentos preliminares en el contexto que se investiga. No se encontraron referencias a análisis bibliométricos de la producción cinematográfica cubana de la década del 90.

Planteamiento del Problema

¿Qué particularidades tuvo la producción cinematográfica cubana durante la década del 90 desde el ámbito bibliométrico?

Objeto de investigación: producción cinematográfica

Campo de investigación: producción cinematográfica cubana desde el ámbito bibliométrico

Objetivo general:

Caracterizar la producción cinematográfica cubana durante la década del 90 desde el ámbito bibliométrico.

Objetivos específicos

Enunciar los fundamentos históricos y teóricos- conceptuales de la producción cinematográfica cubana y su comportamiento bibliométrico.

Definir los indicadores bibliométricos para medir la producción cinematográfica cubana de la década del 90.

Examinar el comportamiento de la productividad, colaboración y relación de la producción cinematográfica cubana durante la década del 90.

Justificación de la Investigación

Esta investigación establece un precedente en la aplicación de indicadores bibliométricos al ámbito cinematográfico. Derivará en un estudio de la producción cinematográfica en la década del 90, que contribuirá a recrear y ampliar la panorámica histórica del cine cubano. Beneficiará a los críticos en la fundamentación de opiniones sobre el rendimiento de directores, autores más representativos o temas más abordados en el cine cubano durante la década. Contribuirá a estudios bibliométricos posteriores sobre la producción audiovisual y cinematográfica.

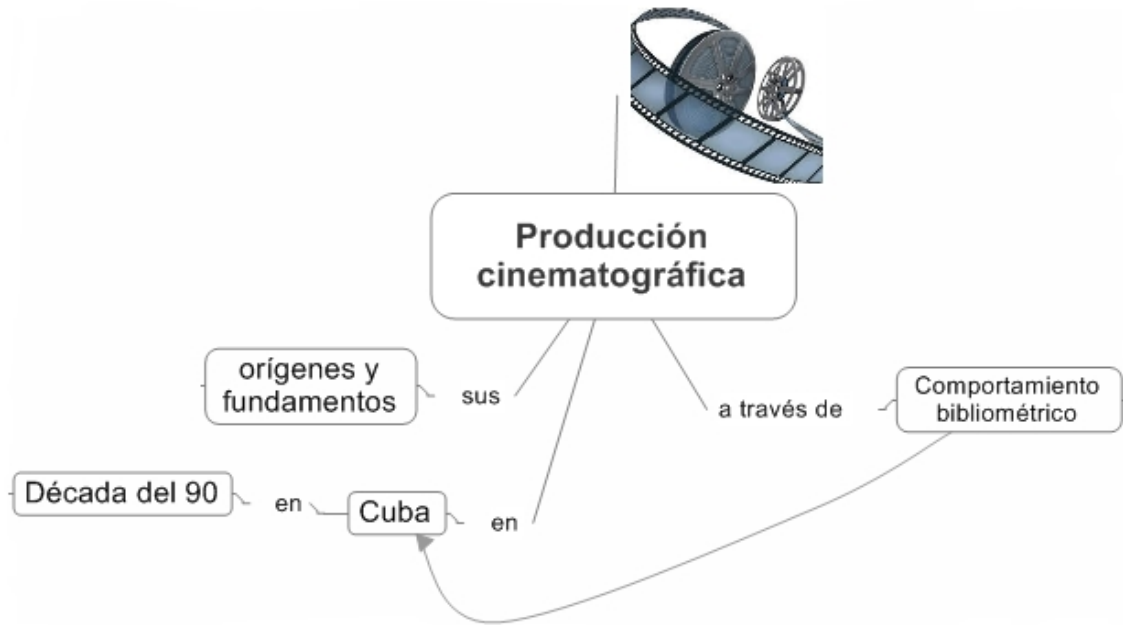
Estructura capitular:

El presente trabajo consta de introducción, tres capítulos, conclusiones y recomendaciones. La bibliografía fue organizada mediante la aplicación de la norma Harvard. Se añaden anexos para complementar el contenido.

En el primer capítulo se precisan los fundamentos históricos, teóricos y conceptuales que sustentan la investigación. Se ofrece una panorámica sobre los orígenes y fundamentos de la producción cinematográfica a nivel mundial. Se brinda la historia del surgimiento y evolución de la producción cinematográfica cubana y sus principales problemas en la década del 90. Se examina la producción cinematográfica y los aspectos relativos a su comportamiento bibliométrico.

En el segundo capítulo se exponen los aspectos metodológicos que sirvieron de guía para realizar la investigación. Se refiere el tipo de enfoque e investigación que caracteriza el estudio. Se presentan las etapas en las que se dividió el proceso en correspondencia con la investigación que se desarrolla. Se explican los métodos y técnicas de recogida de información utilizada y el método bibliométrico. Se desglosa la propuesta de indicadores para el estudio de la producción cinematográfica cubana desde 1990-1999.

El tercer capítulo muestra los resultados de la investigación. Se caracteriza la producción cinematográfica cubana a partir del comportamiento de los indicadores de productividad, colaboración y relación en el contexto cubano de finales del siglo XX. Se complementan los resultados con referencias que aluden a los hechos que los datos expresan.



Marco teórico - conceptual

1.1 - La producción cinematográfica: orígenes y fundamentos

Hasta 1890, los científicos estaban interesados principalmente en el desarrollo de la fotografía más que en el de la cinematografía. Esto cambió cuando el antiguo inventor, y entonces ya industrial, Thomas Alva Edison construyó el Black María, un laboratorio cerca de West Orange (Nueva Jersey), que se convirtió en el lugar donde realizaba sus experimentos sobre imágenes en movimiento y el primer estudio de cine del mundo. (Pérez, 2008)

Antes de dar a conocer el cinematógrafo, en diversos países de Estados Unidos y Europa varios inventores trabajaron en varios sistemas que tenían un objetivo común: el visionado y proyección de imágenes en movimiento. Entre 1890 y 1895, son numerosas las patentes que se registran con el fin de ofrecer al público las primeras "tomas de vistas" animadas. Entre los pioneros se encuentran los alemanes Max y Emil Skladanowski, los estadounidenses Charles F. Jenkins, Thomas Armat y Thomas Alva Edison, y los franceses hermanos Lumière.

La presentación del cinematógrafo de los hermanos Lumière, en París, en diciembre de 1895, generó una serie de presentaciones en otras muchas ciudades europeas y americanas. A partir de 1896, se sucedieron sin interrupción las proyecciones y la demanda de títulos. Edison en los Estados Unidos y Charles Pathé, en Francia suscitaron la industrialización del cine con una mentalidad empresarial. La organización de sus producciones implicó la contratación de realizadores, técnicos y obreros. El francés descubrió y lanzó al estrellato a figuras del cine consolidando la actuación como profesión fuera de las tablas de un teatro.

En el intento de monopolizar el mercado cinematográfico se produjo la llamada guerra de las patentes (1897-1906). Edison, respaldado por su equipo de abogados, pretendió acabar con sus competidores a través de la clausura de salas y confiscación de aparatos. El hecho trajo consigo la emigración de los productores independientes, desde New York y New Jersey hacia California, donde fundan varios estudios de producción que devinieron en el surgimiento de Hollywood como meca del cine occidental.

Desde finales del siglo XIX, se inició la producción a gran escala de películas, que perfeccionaron paulatinamente su duración y los componentes visuales para la narración de las historias. Existieron varios hechos técnicos que establecieron pautas al respecto:

Aparición del cine sonoro (1927)

Aparición del cine en color (1935)

Aparición del cine de animación (1937)

“Su historia se vincula a invenciones tecnológicas sucesivas: la fotografía, la película perforada y la cámara de tomas, al ritmo de 24 imágenes por segundo; el proyector, el sonido, el color, el tránsito analógico y digital y las imágenes creadas por computadora” (Fischer, 2008: 17)

Para Pérez (2008), el procedimiento basado en la fotoquímica se alía con las nuevas tecnologías electrónicas y de los estudios salen películas donde el ordenador ha tenido mucho que ver en el proceso de obtención o manipulación de las imágenes.

La controversia entre creación artística y carácter industrial- tecnológico de la producción cinematográfica se generó con los primeros movimientos de cámara, el uso de los diferentes planos y los incipientes montajes. Sus inicios se sitúan a finales del siglo XIX y principios del XX con las muestras de los realizadores británicos de la escuela de Brighthon.

Los debates perduran hasta la actualidad. Según Rotha (citado en Vega, s.a.: 5), *“...el cine es la gran ecuación no resuelta entre arte e industria”*. Para Álvarez y Pérez (2010: 16), *“el cine, en tanto industria, requiere de un proceso productivo, de ahí que conocer las generalidades de este permite penetrar mejor en la esencia del cine como arte”*

El Diccionario de la RAE (2014) relaciona los términos cinematografía y filmografía como sinónimos, definiendo el segundo, en una de sus acepciones, como la *“relación de trabajos de un cineasta, actor, director, guionista, etc.* Desde una perspectiva macro, la cinematografía o producción cinematográfica constituye el proceso industrial en el que intervienen directores, actores, técnicos y especialistas de cine en función de generar productos cinematográficos a través de equipos y medios tecnológicos correspondientes.

Conlleva a un proceso industrial- tecnológico que incluye *“...complejos sistemas de financiamiento, asesoramiento legal, seguros, protección y seguridad, relaciones públicas, estudios de público y mercado, promoción y distribución, entre otros factores.”* (Álvarez y Pérez, 2010: 22). Intervienen firmas productoras (consorcios), firmas independientes (cine independiente –underground-) o varios productores (coproducciones).

Para Álvarez y Pérez (2010), en el trabajo de producción se integran algunos de los siguientes componentes: equipo técnico, transporte, catering, proyección de presupuestos, componentes investigativos. De carácter textual: guión,

componentes materiales, componentes visuales y sonoros del lenguaje cinematográfico, montaje, tiempo y espacio.

La coproducción es una tendencia en proliferación. Los convenios establecen condiciones donde ambas partes llegan a un consenso proporcional sobre los costes, aportaciones técnicas y artísticas, así como, de rodaje.

La producción cinematográfica se integra junto con la comercialización en lo que se denomina industria cinematográfica. Sobre la comercialización es importante señalar que su desarrollo comenzó a producirse de manera gradual y ascendente durante el siglo XX.

Un elemento esencial en la comercialización, fue la transformación de los espacios físicos de proyección en acogedoras salas como dispositivo de recaudación de fondos, inmuebles con condiciones específicas para el disfrute de las exposiciones y lugar de intercambio social, a la que asistieron las clases más pudientes y las clases populares.

El surgimiento de la televisión (1927) y el video (década del 50) hicieron decaer significativamente la asistencia a las salas, crisis que se consolida a finales del siglo XX. La búsqueda de la atención y la espectacularidad para atraer a los espectadores se convirtió en un reto que perdura hasta nuestros días.

“Para evitar el caos entre el cine, la televisión y el video se pusieron de acuerdo para crear un nuevo patrón de distribución y exhibición de filmes que reglamentara y conciliara sus respectivos intereses económicos, ejemplo de estos es que el estreno de las películas eran en las salas y la salida al mercado de video durante su primer año de vida”. (Galiano, [s. a])

En la actualidad se construyen complejos de multisalas, para disfrutar la nueva calidad técnica que exhiben los proyectores de última generación y el sonido digital. Se reducen los costos de mantenimiento y diversifica la programación en función de los gustos e intereses de diferentes sectores del público.

Un eslabón fundamental en la cadena de producción y comercialización cinematográfica lo constituye el reconocimiento a los productos finales. En este ámbito los festivales de cine ofrecen oportunidades comerciales, culturales y sociales de comunicación y evaluación de las obras cinematográficas.

Para Álvarez y Pérez (2010), permiten la exhibición de filmes para funcionarios de cadenas distribuidoras, constituyen espacios de intercambio entre cineastas de diversas culturas y países, los directores de cine pueden evaluar el trabajo de especialistas de cine de otros países y abrir posibilidades para futuras colaboraciones. Brindan la posibilidad al público de apreciar el cine de diferentes latitudes sin tener que esperar a que las obras entren en el sistema de distribución de su país.

En la caracterización del imperio hollywoodense que hace Fischer (2008: 36), introduce aspectos importantes que caracterizan la producción cinematográfica a escala internacional:

“La producción cinematográfica no es más que un elemento del poderío de los grandes productores, quienes, aparte de las entradas de taquilla de los filmes, explotan todos los productos derivados (artilugios, figurillas y juguetes de todo tipo, declinaciones publicitarias en el sector de la alimentación y el textil, explotación de las bandas sonoras exitosas, etc.), además de los casetes de video y ahora de los DVD. Y gracias al poder de las grandes multinacionales del audiovisual a las que pertenecen, los grandes productores controlan también las cadenas de televisión, de periódicos y revistas, las redes de internet, etc., lo cual les permiten hacer una promoción cruzada. También explotan poderosos conglomerados, asociando verticalmente producción y difusión (los contenidos y las conexiones) y horizontalmente una convergencia promocional omnipresente.”

Estados Unidos y en especial Hollywood tuvieron la supremacía de la producción cinematográfica en el mundo, desde la creación del cinematógrafo hasta la actualidad. Sin embargo, las estadísticas actuales establecen otros derroteros.

“Actualmente, la producción de filmes en el mundo, se establece conforme al tablero demandado de la industria que parece mantenerse de un año a otro en las proporciones siguientes:

India: primer productor mundial: 764 filmes en 1999; 952 en 2001; 1000 actualmente

Estados Unidos: de 500 a 650

Japón: 270

China (incluido Hong Kong): 230

Filipinas: 220

Francia: 181 en 1999; 200 a partir de 2001” (Fischer, 2008: 42)

El cine italiano es considerado como uno de los avanzados en la concepción del cine como espectáculo y la India aparece como el país más productivo. Según Galiano, (s. a) el siglo XXI comienza con el gran poder económico de Hollywood y sus producciones. En las tres últimas décadas el cine más relevante, desde el punto de vista artístico, ha sido producido fuera de Hollywood. Se han realizado obras cuyo valor no solo se miden por su resultado en taquilla, sino que se han disputado de igual a igual con el cine norteamericano.

1.1.1 - La producción cinematográfica cubana: surgimiento y evolución

Los antecedentes de la producción cinematográfica cubana se remontan a finales del siglo XIX. Las bases se establecieron con la llegada del cinematógrafo en enero de 1897 y la filmación de la primera obra en Cuba, *“Simulacro de Incendio”*, en febrero de 1897, a cargo del representante de la casa Lumière de París, Gabriel Veyre.

Fue con el desarrollo del cine mudo (1897-1933), que aparecieron las primeras muestras oriundas. En el período se filmaron escenas de la explosión del sabotaje del Maine y otras referentes a la reconcentración de Weyler. El hecho que marca el inicio de una producción nacional fue la realización del primer cortometraje

publicitario *“El brujo desapareciendo”*, del actor y empresario José Casasús en 1898 (Díaz y Río, 2010).

Enrique Díaz Quesada y Ramón Peón fueron los pioneros más distinguidos. El primero, considerado por muchos críticos e historiadores del cine cubano como *“el padre de la cinematografía nacional”*, ilustró personajes históricos y costumbres típicas. El segundo consiguió realizar once películas de las treinta y nueve producidas en Cuba entre 1920 y 1930 (Díaz y Río, 2010).

A Casasús se debe la creación y proliferación de las primeras salas de proyección y a Quesada la Moving Pictures Company como productora foránea. Peón, *“...enriqueció el cine cubano con elementos criollos tomados del teatro vernáculo y mejoró en mucho el nivel técnico general de la producción”* (Ramonet citado en Díaz y Río, 2010: 8). Su película *“La Virgen de la Caridad”* (1930), constituyó *“...el primer intento cinematográfico verdaderamente logrado en nuestro país con dinero, directores, artistas, fotógrafo y personal cubano”* (Valdés, 1930 citado en Díaz y Río, 2010: 8)

Cuba logró establecer una producción estable al alcanzar la segunda década del siglo XX. Filmes de ficción, noticiarios y documentales fueron los productos finales que compitieron contra la invasión del cine extranjero, primero europeo y posteriormente norteamericano.

Según García et.al (1992: 143), *“de acuerdo con las cifras de la Cinemateca de Cuba y según su catálogo, cerca del 83% de los films realizados en ese período se da por perdido”*. Para (Díaz y Río, 2010: 6) es lamentable que *“apenas ha sobrevivido una ínfima parte de la producción, que permita hacer un juicio sobre el cine cubano de aquellos tiempos merecedor de alguna confianza”*. La popularidad, eficacia técnica y alcance estético son aspectos de los que se tienen escasas referencias.

La etapa silente se extendió hasta 1937, cuando se realizó el primer largometraje de ficción sonoro: *“La serpiente roja”*. (Vega, s.a.: 4). Su director Ernesto Caparrós,

junto con Ramón Peón y Manuel Alonso fueron los tres cineastas que impulsaron la producción nacional en el período del 40 y el 50.

“Son ellos los principales <<culpables>> de que pueda hablarse de un cine cubano anterior a 1959. Aunque sus películas aparecieron mediatizadas por pintoresquismos de toda índole, tropicalismo enajenante y múltiples evasiones de lo social y lo psicológico, en ellas se perciben huellas muy primarias, pero abundantes, de una cubanía que se exalta gustosa, valiéndose del patrimonio musical y de la ostentación de una tipología sociocultural tenida como emblemática (el negrito, el gallego, la mulata, la pecadora, el galán...) que insistía en el afianzamiento de la identidad nacional, índice gratificante en el trayecto de nuestra memoria como nación.” (Díaz y Río, 2010: 12)

Intentos como, la creación de la productora Películas Cubanas S.A (PECUSA) por Peón; la fundación de la Cuba Sono Film, influida por el Partido Comunista; y la institución de la empresa Productores Independientes Asociados S.A. (PIASA) de Mario Barral, no fueron suficientes para superar la continúa crisis del cine cubano. La coproducción con México tampoco fue un aliciente para mitigar baja calidad, cantidad y resultados económicos que caracterizó la producción en el período.

Frente a la imposibilidad de los cubanos de desarrollar un cine de valor, se creó, en 1951, la *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*. Pertenecieron a esta, artistas e intelectuales que luego fundarían el *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*. Según Massip (2012), una generación impregnada de espíritu de creación y frustración, sin recursos para crear y que evitaba corromperse, ante un cine lamentablemente mimético y comercial que predominaba.

De este heterogéneo grupo, resultó el cortometraje *“El Mégano”*, en 1955. Julio García Espinosa, con la colaboración de Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara y José Massip, realizaron un esfuerzo extraordinario que preparó el camino a seguir para un cine auténtico que comenzó a producirse en Cuba a partir del triunfo de La Revolución. (Douglas, 1997 citado en Rodríguez, 2012)

En marzo de 1959 se creó el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) bajo la ley No 169 del gobierno revolucionario. Con su fundación se produjo el nacimiento de una cinematografía sin precedentes ni tradiciones, salvo escasas excepciones.

Según Fornet, (2001) en el despegue del cine en los años 1966-1969 nuestros filmes tenían un lenguaje arcaico, cámaras casi inmóviles, modos de actuar y de iluminar convencionales. Estos se fueron transformando gradualmente por la influencia de la nueva ola del Free-Cinema y de nuestro movimiento documentalístico, que en su desarrollo comenzaba a proponer una estética más espontánea. El medimetro *Manuela* (1966) de Humberto Solás produjo el impacto de lo inesperado.

El ICAIC, además de asumir la producción de filmes nacionales, dedicó grandes esfuerzos a exhibir obras de la cinematografía mundial con el objetivo de elevar el nivel cultural del espectador y poco a poco lograr la transformación de un gusto deformado por décadas. Se creó la Cinemateca de Cuba que amplió el espectro de exhibición al concebir una programación a partir de muestras, semanas de cine y ciclos de cine internacional. Editó textos teóricos y técnicos para elevar el nivel de sus profesionales y fundó la revista *Cine cubano* diferente de las anteriores publicaciones dedicadas al cine, que respondían a criterios comerciales. En *Cine Cubano* se debatía sobre el nuevo cine nacional y latinoamericano y se exponía la nueva política cultural en un marco verdaderamente interesante para la polémica y la creación. (Rodríguez, 2012)

En las décadas del 60 y los 70 se produjo un tránsito hacia nuevas formas de organización que tendían a reforzar lo que se conoció como proceso de institucionalización del país. El número de largometrajes estaba por debajo de las demandas del público y aun de las capacidades de la industria.

Entre los principales temas sociales tratados en esta época sobresale la emancipación de la mujer, representada principalmente como luchadora contra el

machismo, se vuelve fuerte, independiente y libre de participar en la obra de la Revolución. Esto es ejemplificado en *Retrato de Teresa* (1979, Pastor Vega).

El Cine Cubano arriba a los 80 con un promedio de tres largometrajes de ficción al año, baja cifra de producción entre otras razones motivada por la muy prolongada y costosa realización del largometraje *Cecilia* (1981-1982, Humberto Solás).

A partir de lo sucedido el ICAIC se impuso lograr que la producción se hiciera más dinámica y se reavivó el contacto con el público masivo, sobre todo mediante una serie de comedias costumbristas y contemporáneas que tuvieron como eje central los problemas existenciales y aspectos como: creencias fetichistas, el espiritismo, la superstición, los cultos de origen cristiano y africano y fundamentalmente el sincretismo religioso como alternativa para disminuir o solucionar todos sus problemas.

En el período de 1980-1988 se logró duplicar la exigua producción de largos para un promedio de seis anuales aunque de ellos solo cuatro correspondían a directores cubanos.

Para O'Farril, (s.a) a finales de la década del 80, filmes como *Plaff* (Juan Carlos Tabío, 1988), *La vida en rosa* (Rolando Díaz, 1989) y sobre todos *Papeles Secundarios* (Orlando Rojas, 1989), abrieron una brecha en la inconformidad gris del cine cubano que prevaleció desde los años 70 hasta los 80. Esta brecha se agrandó a principios de los 90 con *Alicia en el pueblo de las maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1991) y *Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, 1993). La línea de cine crítico comprometido con la realidad, parecía que no se abandonaría, pues el grueso de las producciones cubanas mantuvo esta tendencia a lo largo de la década del 90 y a principios del actual milenio.

Los cambios ocurridos en el mundo desde finales de los 80 y con el derrumbe del campo socialista europeo, provocaron en Cuba una profunda crisis económica conocida por *Período Especial*. La inmensa mayoría de las fuentes de ingreso con que contaba el país se vinieron abajo producto de la desintegración de los mercados externos con los que mantenía prácticamente el 80% de su intercambio comercial

en condiciones sumamente ventajosas. La década del 90 fue fiel exponente de la situación.

1.1.2 - La década del 90 del cine cubano

El cine cubano de los 90 describe el posible equilibrio o desproporción de las diversas tendencias o intenciones que lo conformaron como un todo. Para Sotto (2012: 60), *“el cine cubano llega a otro punto de inflexión en 1990, como si los decenios se convirtieran en figuras numéricas mágicas que abrieran y cerraran capítulos...”*

En julio de 1990 el Noticiero ICAIC Latinoamericano, orgullo de los cineastas cubanos y de donde habían salido varios de los más prestigiosos documentales de los últimos treinta años, bajo la dirección de Santiago Álvarez, es cerrado por la imposibilidad de mantener sus costos. Así, el día 19 de julio se exhibe lo que será su último número: el 1490. Según Rodríguez, (2012) queda así truncado un producto cinematográfico de altísimo prestigio nacional e internacional, que había sido editado semanalmente durante treinta años, siendo escuela de muchísimos realizadores y testimonio de todo el decursar del proceso revolucionario cubano e internacional.

Debido a la tensa situación que se estaba atravesando en el país y como resultado de la misma se realiza el controversial estreno de *Alicia en el pueblo de maravillas* (1990, Daniel Díaz Torres), que sólo se mantuvo en cartelera en los cines cubanos durante tres días por su cruda sátira a la doble moral, el acomodamiento y la incompetencia, lo que provocó un equívoco que la clasificó de contrarrevolucionaria, trayendo como consecuencia la sustitución de Julio García Espinosa por Alfredo Guevara en la dirección del ICAIC.

Los bienes de consumo provenientes de los antiguos países socialistas dejaron de acceder y la economía interna siempre dependiente de materias primas, repuestos y fuentes de energía proveniente de estos mismos mercados no pudo resistir el golpe. Ocurre además un recrudecimiento del bloqueo norteamericano contra la isla, por lo que en un par de años se produjo un cambio radical en las posibilidades

productivas del país, incluida la industria cinematográfica que se quedó totalmente sin socios comerciales, lo cual empujó al ICAIC a un proceso difícil de coproducciones y autofinanciamiento.

“La caída del socialismo en Europa Oriental llevó a la isla y, por supuesto, a su cinematografía, a una situación de precariedad tecnológica y crisis financiera, apenas aplacada con las coproducciones con España, Francia o México.” (Días y Río, 2010: 73)

Cinco razones, según García (2001), son las causas de decadencia de la interacción creadora entre los cineastas cubanos para, en cambio, imponerse la atomización y en algunos casos la parálisis o el franco retroceso.

La compleja coyuntura ideológica, que desde mediados de los 80, comienzan a vivir las “izquierdas” en el mundo y que concluye con el campo socialista.

La grave crisis económica que a partir de 1990 impacta al país y determina la ausencia de la tradicional financiación de la producción cinematográfica por el Estado, lo que fomenta, de paso, la coproducción.

La no estimulación de mecanismos de discusión para encontrar soluciones o alternativas a la crisis entre los propios cineastas.

La ausencia de una estrategia que permitiera inyectar la industria con los puntos de vista de los más jóvenes.

La enfermedad y muerte de Tomas Gutiérrez Alea.

La renovación formal y conceptual que de modo general se advierte en la producción cubana a principios de los 90 alcanzó a hacer visibles sus primeros indicios con Papeles Secundarios. La existencia y creación de un cine alternativo representado con los cineclubes de creación, el Taller de la Asociación Hermanos Saíz, los Estudios Fílmicos de las FAR y de la Televisión y la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños representaban un cuestionamiento vigoroso al modo amable de representarse oficialmente la realidad fílmica del país.

La nota más sobresaliente de la década, y en gran medida del cine cubano en esta década, fue *Fresa y Chocolate* (1993, Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío), basada en el cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (premio Juan Rulfo, 1990) de Senel Paz. No faltaron obras muy populares como *Kleines Tropicana* (1997, Daniel Díaz Torres), *Zafiros, locura azul* (1997, Manuel Herrera) y *Un paraíso bajo las estrellas* (1999, Gerardo Chijona), ni películas experimentales como *Pon tu pensamiento en mí* (1996, Arturo Sotto), *El elefante y la bicicleta* (1994, Juan Carlos Tabío) y *La ola* (1995, Enrique Álvarez). Dos de los mejores ejemplos de cine cubano de los 90 es la cinta *Madagascar* (1994, Fernando Pérez), un auténtico poema pictórico sobre la soledad en la crisis de valores y la incomunicación generacional y *Reina y Rey* (1994, Julio García Espinosa), sobre la separación artificial entre las dos mitades de la cubanidad y el rasgo de la identidad más allá de prejuicios y diferencias.

Según O'Farril, (s.a) la representación de la crisis de los 90 es lamentable: el maleconazo del 94, mezclado manipuladoramente con la profusión de la marginalidad, o la crisis del transporte graficada de forma empurria con la irrupción de un camello o el problema de la inmigración.

Los críticos señalan que el cine cubano de los noventa se caracteriza por un incremento de las implicaciones críticas y poéticas en guiones de forma y fondo inquietantes, con inclinación a las adaptaciones de obras teatrales o literarias ya existentes, no concebidas por sus directores, lo cual no indica escasez creativa, sino apuesta por textos efectivos, de firmeza argumental y dramática, ya logrados como relatos.

Según Espinosa, (s.a) cuando pasó la década de los 90 el país se fue recuperando pero la industria cinematográfica no. Los cineastas, al ver debilitado el movimiento que les había dado razón de ser, priorizaban la realización individual de sus proyectos. El cine cubano, más que una suma de individualidades, era como una resta de proyecto global. La producción se redujo, pero más grave resultó la reducción de sus aspiraciones.

El florecimiento de un cine independiente, juvenil, crítico, de temática contemporánea y apoyado en las nuevas tecnologías, junto con el mecanismo todavía significativo de las coproducciones, sobre todo con España, constituyeron dos de los factores que marcaron el cine cubano en los primeros años del siglo XXI, un período de transición en el cual comenzó a remontarse gradualmente el desnivel productivo característico de los años noventa. (Rodríguez, 2012)

1.2 - La producción cinematográfica cubana y su comportamiento bibliométrico

Desde el ámbito bibliométrico, la producción cinematográfica cubana ha sido poco estudiada. La primera referencia sobre el tema deviene de un análisis de la bibliografía activa y pasiva del cineasta Humberto Solás, como resultado del trabajo de diploma de Flores (1999). El estudio analizó los filmes producidos por el productor, director y guionista cubano, desde los inicios de su actividad cinematográfica. Estos estuvieron representados en solo el 7% de la variada tipología documental que constituyó la muestra.

En la Cinemateca de Cuba, dependencia del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y de la mano del propio Solás se obtuvieron los originales de los films para la recopilación de los datos necesarios (Flores, 1999).

Se analizaron los indicadores unidimensionales:

Año de publicación

Autoridades (intérpretes, directores, productores, director de fotografía, camarógrafos, música original, asistente de dirección, guión, sonido, diseño de escenografía, maquillista, argumentos, iluminación, edición, texto, diseño de vestuario, director asistente, efectos especiales, director artístico, productor institucional)

Género

En el estudio, el análisis temático de las entrevistas al cineasta y las publicaciones de la crítica ante su obra tuvieron un comportamiento similar en cuanto al tratamiento

de determinados filmes. Según Flores, es significativa la relación que se establece “entre lo que comenta el autor de su obra y sobre lo que de su obra comentan”:

“Al tratarse de una personalidad no vinculada directamente a la literatura es de hecho categórico que su bibliografía activa la marque las entrevistas realizadas a la persona. De la misma manera en la bibliografía pasiva del cineasta es relevante el número de información acerca de comentarios críticos a su obra (...) existe también coincidencia en cuanto a los filmes más tratados en las publicaciones.” (Flores 1999)

El análisis temático de las referencias sobre la producción cinematográfica del realizador contribuyó a complementar el examen. Constituyó un indicador del impacto producido en los receptores y en la crítica especializada en las diferentes etapas.

El trabajo de Hernández (2011) estableció un acercamiento bibliométrico a la cinematografía cubana. Los límites del estudio abarcaron el período comprendido entre 1906 hasta el 2008 de acuerdo con la selección de Díaz y Río (2010) en su libro “Los cien caminos del cine cubano”. Los indicadores analizados fueron unidimensionales de productividad (Ver Tabla 8):

Productividad	Directores más productivos
	Productores más productivos
	Productividad por año
	Guionistas más productivos
	Géneros más prolíferos

Tabla 1. Indicadores bibliométricos utilizados por Hernández (2011). (Hernández, 2011)

Frías (et al., 2012), dio continuidad al estudio con igual muestra y una batería de indicadores más amplia (Ver Tabla 9). El análisis de redes sociales, que resultó de la representación del indicador multidimensional de colaboración, mostró el comportamiento de la relación entre algunos de los sujetos implicados en la

producción cinematográfica cubana de más de un siglo. La distribución de indicadores utilizados se muestra en la tabla 9.

El trabajo de González (2012), caracterizó la obra del cineasta Tomás Gutiérrez Alea mediante indicadores bibliométricos que ilustran de una manera no tradicional la trayectoria en la cinematografía cubana. La productividad por año, los guionistas más productivos, las casas productoras y los géneros más prolíferos conformaron la sencilla batería de indicadores aplicados para la obtención de los resultados.

Productividad	Géneros más prolíferos
	Directores productivos
	Productoras/distribuidoras más productivas
	Musicólogos representativos
	Sonidistas representativos
	Intérpretes representativos
Colaboración	Colaboración entre directores
	Colaboración entre Productoras/distribuidoras
	Relación entre intérpretes
	Colaboración entre intérpretes y directores

Tabla 2. Indicadores bibliométricos utilizados por Frías (et al., 2011). (Frías et al., 2011)

Desde el ámbito bibliométrico, la producción audiovisual ha sido estudiada fundamentalmente mediante la aplicación de indicadores unidimensionales de productividad. El examen de la colaboración, como indicador multidimensional, favorece el análisis de las relaciones que se establecen entre los sujetos involucrados en la producción audiovisual desde sus diferentes roles. No se precisan indicadores bibliométricos que permitan evaluar su impacto.

Marco Metodológico

2.1 - Fundamentos metodológicos

La investigación se desarrolló desde un **enfoque mixto** siguiendo un esquema de pensamiento inductivo y deductivo en el análisis del comportamiento de la producción cinematográfica cubana durante la última década del siglo XX. El establecimiento de relaciones entre los datos cuantitativos y cualitativos permitió explicar el fenómeno estudiado de una forma holística.

Atendiendo al nivel de complejidad, se aplicó un **diseño mixto complejo** (Hernández, 2006) a través de la combinación del enfoque cuantitativo y cualitativo durante las diferentes etapas del proceso de investigación. Simultáneamente se determinaron datos estadísticos y recolectaron juicios de la crítica especializada que accedieron a la comparación y mezcla de los mismos en la solución al problema planteado.

De acuerdo con el número de momentos o puntos en el tiempo en los cuales se recolectaron los datos, clasifica como un diseño no experimental transeccional o transversal descriptivo. El estudio ofreció una panorámica del estado de la productividad, colaboración y relación de la producción cinematográfica cubana en un momento único de la historia del cine nacional. Tuvo rasgos de una **investigación descriptiva** en la medida que ahondó en aspectos que tipifican la producción cinematográfica cubana en la década del 90.

La investigación se desarrolló teniendo en cuenta las siguientes **etapas de la investigación**:

Selección del tema: resultó de la ausencia de investigaciones sobre el período que se analiza, desde una visión bibliométrica sobre el asunto.

Búsqueda, selección y recuperación de los documentos: se elaboraron estrategias de búsqueda para la recuperación de documentos bibliográficos: PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA, MOVIE PRODUCTION, CINE CUBANO, CINE CUBANO + DECADA 90, ESTUDIOS BIBLIOMETRICOS + CINE, ESTUDIOS

BIBLIOMETRICOS + PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA. Las búsquedas se realizaron en: Google Académico y revistas cubanas que abordan la temática. La selección se hizo teniendo en cuenta sus contenidos y el fenómeno del objeto que se estudia.

Análisis de los documentos recuperados: se elaboraron fichas de contenido con notas sobre los conceptos asociados al objeto de estudio y su evolución. Se elaboraron fichas bibliográficas a partir de la descripción física y de contenido de los documentos audiovisuales.

Organización y procesamiento de los datos: se elaboraron esquemas conceptuales, gráficos y tablas, para la disposición lógica de los datos y la información.

Presentación de los resultados: se elaboró el informe de investigación respetando las normas tipográficas y metodológicas establecidas. Se delimitaron las referencias bibliográficas en el cuerpo del trabajo.

2.1.1 - Población y muestra

En la presente investigación constituyeron ***unidades de análisis***, los largometrajes de la producción cinematográfica cubana. Entiendanse estos como: *“película cuya duracion sobrepasa los 60 min”* (RAE, 2014)

La población estuvo integrada por todos los largometrajes producidos en Cuba entre 1990-1999. Se seleccionó una muestra no probabilística intencionada integrada por todos los largometrajes cubanos de la década del 90, registrados y atesorados en el Archivo Fílmico del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica.

2.1.2. Métodos, técnicas y herramientas de recogida de la información

Métodos teóricos:

- Histórico- lógico: favoreció el análisis de la evolución de la producción audiovisual en el mundo y en Cuba destacando los acontecimientos principales. Contribuyó a fundamentar el comportamiento de los datos sobre la base de las evidencias históricas.

- Analítico- sintético: permitió delimitar los aspectos relativos a la producción audiovisual, estableciendo su expresión en indicadores bibliométricos. Relacionó cada elemento logrando una visión integral del fenómeno a partir de su comportamiento bibliométrico.
- Inductivo- deductivo: asistió en la comprensión de la producción audiovisual, como objeto de estudio, a partir de su conceptualización y relación con aspectos del ámbito bibliométrico. Se examinaron estudios particulares que analizan este fenómeno a través de indicadores bibliométricos.

Métodos empíricos:

- Análisis documental: asistió en el examen de artículos electrónicos y de revistas, sitios y páginas web, tesis y libros sobre surgimiento y evolución de la producción cinematográfica cubana, haciendo énfasis en la década del 90. Se analizaron las fuentes documentales sobre estudios métricos de la producción cinematográfica.
- Método bibliométrico:
 - Fuentes de información: los largometrajes seleccionados constituyeron la principal fuente de información para la recolección de datos. El catálogo del Archivo Fílmico del ICAIC, el Portal Web del ICAIC, y el libro “Producciones del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica” de Vega y Sarría (2004), fueron las fuentes secundarias utilizadas para el completamiento de la información.
 - Estrategia de búsqueda y recuperación de la información: el año, el país y la extensión constituyeron los criterios para la búsqueda y selección de los largometrajes como tipología documental. Se recuperaron un total de 22 referencias.
 - Procesamiento y representación de la información: se diseñó una Base de Datos en el gestor bibliográfico *EndNote X4*. Se trabajó con los campos que se recogen en la tabla 1 según las particularidades y áreas de descripción de los materiales audiovisuales. Los datos fueron

exportados al Microsoft Excel para la realización de las tablas y los gráficos.

Campos del EndNote X4		Áreas de descripción
Campos establecidos	Author	Director
	Year	Año
	Title	Título
	City	Lugar
	Publisher	Productoras
	Performers	Intérpretes
	Edition	Edición
	Extent of Work	Duración
Campos ajustados	Abstract	Sonido
	Date	Guión
	Credits	Producción
	Cast	Premios
	Contents	Síntesis
	Type	Género
	Notes	Fotografía

Tabla 3. Campos y áreas de descripción en el EndNote X4 (Elaboración propia)

➤ Organigrama de variables e indicadores:

Se analizaron indicadores de productividad, colaboración y relación en cada una de las variables. Estas últimas estuvieron asociadas a las particularidades de la tipología documental seleccionada. (Ver tabla 2)

CAPÍTULO 2. Marco metodológico

Variable	Indicadores
Año	No. de producciones por año
Director	No. de producciones por director
	Índice de co-director
	Grado de colaboración en la dirección
	Red de co-autoría entre directores
	Red de co-autoría entre directores- guionistas
	Red de co-autoría entre directores- productores
Editor	Red de co-autoría entre directores- editores
	No. de producciones por editor
	Índice de co-editor
	Grado de colaboración en la edición
Guionista	Red de co-autoría entre editores- sonidistas
	No. de producciones por guionistas
	Índice de co-guionista
Productor	Grado de colaboración en el guión
	No. de producciones por productor
	Índice de co-productor
	Grado de colaboración en la producción
Fotógrafo	Red de co-autoría entre productores- fotógrafos
	No. de producciones por fotógrafo
	Índice de co-fotógrafo
Sonidista	Grado de colaboración en la fotografía
	No. de producciones por sonidista
	Índice de co-sonidista
	Grado de colaboración entre sonidistas
Compañía Productora	Red de co-autoría entre sonidistas- guionistas
	No. de producciones por compañía productora
Intérpretes	Índice de Internalización
	No. de producciones por intérprete
Festivales	Red de co-autoría entre intérpretes
	No. de producciones por festival
Sinopsis	Mapa cognitivo

Tabla 4. Variables e Indicadores (Elaboración propia)

- Análisis de redes: permitió representar a la relación entre los encargados de la producción cinematográfica cubana de la década del 90 del siglo XX. Contribuyó a examinar el fenómeno desde diferentes perspectivas, teniendo en cuenta la intensidad de las relaciones y la participación conjunta. Los análisis se efectuaron en dos niveles:
 - ✓ Egocéntrico: cada actor individual, todos aquellos con los cuales tiene relación y relaciones entre ellos. (Rodríguez, 1995)
 - ✓ Diada: existencia o no de una relación directa entre dos actores. (Rodríguez, 1995)

Cada una de las variables listadas en la tabla 2, constituyeron las unidades de estudio según este método (Pinto et al., 2009).

Métodos estadísticos- matemáticos: se emplearon tablas de distribución de frecuencia y matrices con el fin de representar los datos.

La triangulación de datos fue utilizada para comparar datos de distinta naturaleza (Hernández, 2006), resultado del procesamiento de la Base de datos y los juicios de críticos cinematográficos encontrados en libros y artículos de revistas especializadas.

Herramientas: se utilizaron los programas Excel 2007, el EndNote X4, Mindjet, Ucinet, Netdraw y Tag Clouds.

2.2 - Variables e indicadores bibliométricos para medir la producción cinematográfica cubana durante la década del 90

Las variables seleccionadas estuvieron en correspondencia con las áreas de descripción de los documentos audiovisuales. A partir de la técnica estadística utilizada, los indicadores escogidos se distribuyen según se muestra en la tabla 3:

Tipología de indicadores	Indicadores
Unidimensionales	No. de producciones por año
	No. de producciones por director
	No. de producciones por editor
	No. de producciones por guionistas
	No. de producciones por productor
	No. de producciones por fotógrafo
	No. de producciones por sonidista
	No. de producciones por compañía productora
	No. de producciones por intérprete
	No. de producciones por festival
	Índice de co-director
	Índice de co-editor
	Índice de co-guionista
	Índice de co-productor
	Índice de co-sonidista
	Índice de co-fotografía
	Grado de colaboración en la dirección
	Grado de colaboración en la edición
	Grado de colaboración en el guión
	Grado de colaboración en la producción
	Grado de colaboración en el sonido
	Grado de colaboración en la fotografía
	Índice de Internalización
Multidimensionales	Red de co-autoría entre directores
	Red de co-autoría entre directores- guionistas
	Red de co-autoría entre directores- productores
	Red de co-autoría entre directores- editores
	Red de co-autoría entre editores- sonidistas
	Red de co-autoría entre sonidistas- guionistas
	Red de co-autoría entre productores- fotógrafos
	Red de co-autoría entre intérpretes
	Mapa Conceptual

Tabla 5. Indicadores en función de la técnica estadística utilizada (Elaboración propia)

2.2.1 - Variables

Director: persona que tiene la responsabilidad total del significado interpretado y expresado en la producción de un audiovisual. La magnitud de la responsabilidad del director depende del individuo productor, la compañía productora o las prácticas dentro del país. (FIAF, 1991)

Editor: persona encargada de armar los fragmentos del filme rodado, en escena y secuencias, y de conferirle un ordenamiento y un sentido, de acuerdo con las ideas antes calibradas por el director y el guionista. (“Cubacine”, 2014)

Productor: persona con la responsabilidad administrativa y financiera de la película. En la práctica, el papel de un productor puede incluir el desarrollo artístico. (FIAF, 1991)

Guionista: persona encargada de elaborar y organizar el guión ya sea una historia original o una adaptación de un guión anterior o proveniente de una obra literaria. (Definiciones del que hacer cinematográfico, 2014)

Fotógrafo: persona encargada del control visual total de la película mediante el control de la cámara y la iluminación. Crea la atmósfera y la tonalidad del filme. Transmite instrucciones al operador de cámara (composición y movimientos de cámara), al asistente de cámara (movimientos, focos, filtros), al maquinista (movimiento de cámara) y al jefe eléctrico. (Álvarez y Pérez, 2010)

Sonidista: jefe del Departamento de Sonido, elabora propuestas para la banda sonora de un filme. Grava y registra el sonido, determina la posición de los micrófonos y el sistema de grabación, controla la calidad de la banda sonora. (Álvarez y Pérez, 2010)

Compañía productora: nombre de la compañía encargada del financiamiento, dirección técnica y organizacional de una película. En un sentido general, la compañía de producción responsable de la creación global del trabajo. (FIAF, 1991)

Intérprete: persona que integra a un personaje en cine, televisión, teatro, doblaje o radio. (“Cubacine”, 2014)

Festival: acontecimiento o celebración que se centra en un tema o un aspecto único. El Festival de cine o festival cinematográfico es la denominación de los concursos de cinematografía. . (“Cubacine”, 2014)

Sinopsis: resumen de la historia, puede abarcar de tres a treinta páginas, condensa la acción teniendo en cuenta las imágenes y los sonidos que servirán para expresarlas en el lenguaje cinematográfico. (Álvarez y Pérez, 2010)

2.2.2 - Indicadores

De producción

- Productividad
 - ✓ Definición conceptual aplicada: *“Cantidad de audiovisuales producidos por un director, una productora/distribuidora o un país.”* (Hernández, 2013)
 - ✓ Definición operacional: Cantidad de largometrajes cubanos de la década del 90 producidos por un director, editor, guionista, productor, fotografía, sonido, compañía productora, intérpretes y festivales.

De colaboración

- Índice de co- autoría
 - ✓ Definición conceptual aplicada: *“Promedio de directores por audiovisuales”.* (Hernández, 2013)
 - ✓ Definición operacional: Promedio de directores, editores, guionistas, productores, sonidistas, fotógrafos e intérpretes por largometrajes cubanos en la década del 90.
- Grado de colaboración
 - ✓ Definición conceptual aplicada: *“Proporción de audiovisuales con múltiples directores. ”* (Hernández, 2013)
 $GC = 1 - N_x/N$
GC: grado de colaboración
Nx: total de audiovisuales con múltiples directores
N: total de audiovisuales

- ✓ Definición operacional: Proporción de largometrajes cubanos en la década del 90 producidos por múltiples directores, editores, guionistas, productores, sonidistas y fotógrafos.
- Índice de Internacionalización (II)
 - ✓ Definición conceptual aplicada: *“Menor o mayor grado de participación internacional en el total de la producción audiovisual de un país. ”* (Hernández, 2013)
$$II = (Ndoc\ CI / Ndoc) \times 100$$

Ndoc CI: número de audiovisuales con colaboración internacional expresada en la participación de alguna entidad o sujeto en los créditos o el reparto

Ndoc: número total de audiovisuales
 - ✓ Definición operacional: Porcentaje de participación de compañías productoras internacionales en la producción cinematográfica cubana de la década del 90.

De relación

- Red de co-autoría
 - ✓ Definición conceptual aplicada: *“Representación gráfica de las relaciones entre cada una de las menciones de responsabilidad correspondientes a los créditos y el reparto en una muestra de audiovisuales. ”* (Hernández, 2013)
 - ✓ Definición operacional: Representación gráfica de las relaciones en la década del 90 entre:
 - directores
 - directores y productores
 - directores y editores
 - editores y sonidistas
 - sonidistas y guionistas
 - productores y fotógrafos
 - intérpretes

- Mapas cognitivos de temas e impacto
 - ✓ Definición conceptual aplicada: *"El mapa cognitivo es un constructo que abarca aquellos procesos que posibilitan a las personas adquirir, codificar, almacenar, recordar y manipular la información sobre la naturaleza de su entorno. Su objetivo principal es caracterizar los temas de un conjunto de documentos y sus diferentes relaciones."* (Downs, R.M. & Stea, 1973).
 - ✓ Definición operacional: representación gráfica de la sinopsis de los largometrajes cubanos de la década del 90, en forma de nube etiquetas.

Análisis de los resultados

3.1. La productividad de la cinematografía cubana de la última década del siglo XX.

En las postrimerías del siglo XX, *“la isla caribeña figura entre los países latinoamericanos que disponen de una industria cinematográfica propia, la única financiada por el Estado, que sobrevive no obstante la especial coyuntura de los años noventa, en que la incertidumbre no dejó de ensombrear el horizonte fílmico”*. (Castillo, 2005:21)

La producción cinematográfica cubana de la década del 90 muestra un descenso brusco según se muestra en el gráfico 1. El año 1990 encabezó la etapa con 9 largometrajes, vestigios de la bonanza de la década del 80.

“La última década del Siglo de Lumière para el cine cubano no estuvo ajena a las restricciones económicas impuestas al país por el llamado período especial.” (Castillo, 2005: 21)

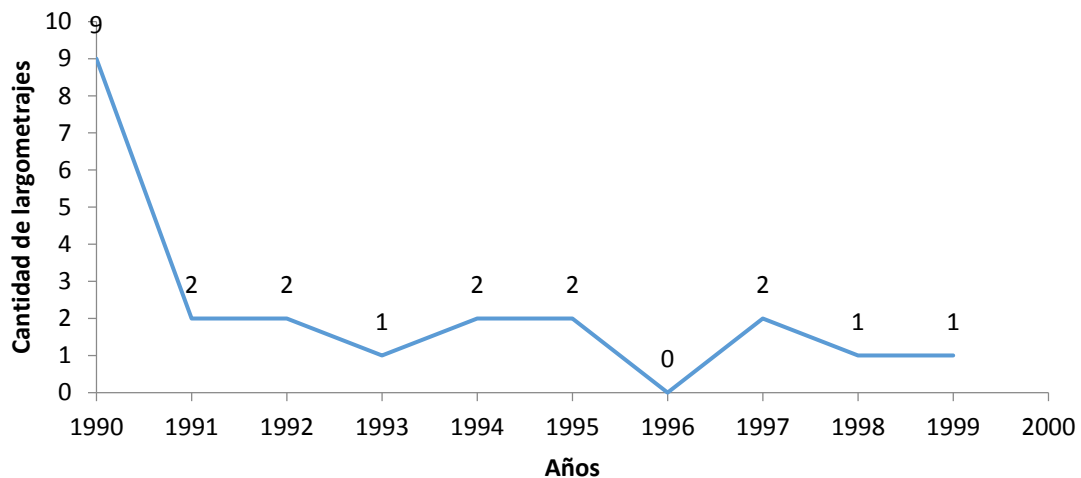


Gráfico 1: cantidad de largometrajes por año (Elaboración propia)

En el primer año se concentró el 40% del total de largometrajes producidos durante el período. A partir de 1991 la producción anual se mantiene, prácticamente constante sin sobrepasar la cifra de 2 películas por año.

“Disminuye, (...) la producción del ICAIC a sus niveles históricos más bajos, el personal altamente calificado del Instituto se dispersa en servicios a filmes extranjeros, contratados de trabajo fuera de Cuba o labores pedagógicas en la EICTV de San Antonio de los Baños”. (Díaz y Río, 2010: 83)

El gráfico 2 representa la productividad de directores en el cine cubano durante el período. Se aprecia a Juan Carlos Tabío como el director más productivo. Dos de estas producciones fueron en co-autoría con Tomás Gutiérrez Alea (*“Fresa y Chocolate”* y *“Guantanamera”*) y fue director principal en *“El Elefante y la Bicicleta”* con Costante Rapi Diego.

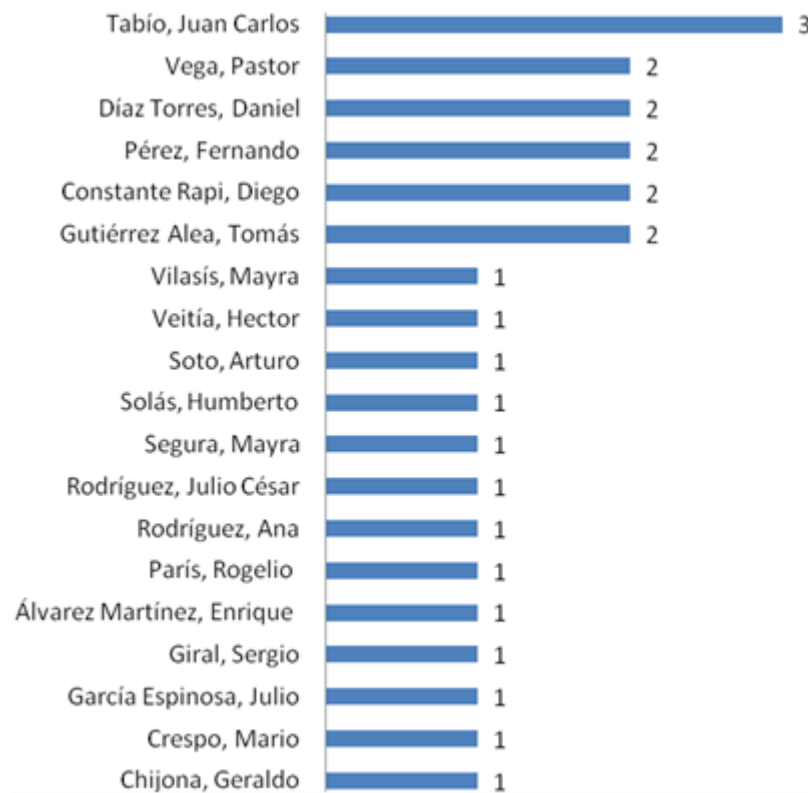


Gráfico 2: Producciones por director (Elaboración propia)

Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea han sido dos cineastas destacados en la historia del cine cubano. Para García (1999), Tabío es uno de los directores cubanos más inquietos, de gran viveza y con grandes y sorprendentes dosis de

humor, se ha consolidado como ejemplo de un cine de comedia agraciada por su ironía. Alea fue miembro fundador de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), su obra cinematográfica lo ha hecho conocido en el mundo entero como uno de los grandes de la cinematografía latinoamericana.

Con dos producciones se encuentran varios directores como: Pastor Vega con *“Las profecías de Amanda”* y *“Vidas paralelas”*, Daniel Díaz Torres con *“Alicia, en el pueblo de las maravillas”* y *“Kleines Tropicana”*. Fernando Pérez se destaca con *“Hello, Hemingway”* y *“La vida es silbar”*. Por último Constante Rapi Diego con *“Mascaró, el cazador americano”* y en colaboración con Tabío en *“El elefante y la bicicleta”*. Los demás realizadores solo tienen una producción de las cuales tuvieron relevancia Humberto Solás con *La vida es silbar* y Julio García Espinosa con *Reina y Rey*.

Sobre los directores del período, Díaz y Río (2010: 83) comentan:

“A la situación de la industria audiovisual (reflejo de los problemas que atravesaba el país) se añade el normal cansancio creativo de los iniciadores, e incluso el fallecimiento de algunos baluartes en el cine nacional: Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Oscar Valdés. Debe señalarse la larga pausa productiva que tuvieron en este período algunos eminentes realizadores, como Humberto Solás (...) y Orlando Rojas (...) Después de verse precisado a abandonar el ICAIC, tras el conflicto que representó “Alicia, en el pueblo de Maravillas” (...)”

El gráfico 3 muestra que la mayoría de la edición de esta década está a cargo del género femenino. Lina Baniela fue la editora más destacada a partir de su trabajo en las cinco partes de *“Mujer Transparente”* y la edición de *“El elefante y la bicicleta”*. Su trabajo como asistente de dirección, editora cinematográfica y profesora de Montaje Cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV) y en la Facultad de Comunicación Audiovisual del Instituto Superior de Arte, le valieron en estos resultados. (‘Cubacine’, 2014)

Con tres producciones, Jorge Abello, con una vasta experiencia en la edición de el *“Noticiero ICAIC Latinoamericano”* y largometrajes de ficción. Osvaldo Donatién y

Roberto Bravo tienen dos producciones. El 51,8% de los editores realizaron una sola producción.

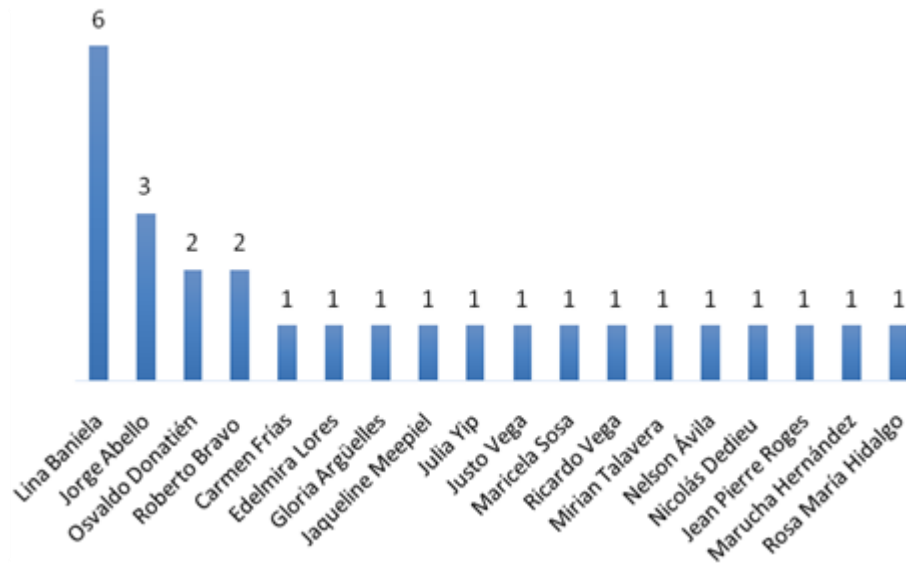


Gráfico 3: Producciones por editor (Elaboración propia)

El gráfico 4 muestra que en esta década la fotografía estuvo a cargo del género masculino y sobresalen Raúl Pérez Ureta y Julio Valdés con seis producciones cada uno. Rafael Solís, Livio Delgado y Angel Alderete tienen dos producciones cada uno, los demás solo tuvieron una producción.

Pérez Ureta y Valdés realizaron trabajos para el “*Noticiero ICAIC Latinoamericano*” e incursionaron en documentales y largometrajes de ficción. Pérez Ureta fue asistente de cámara y grabador de sonido. Como camarógrafo se destaca en sus más de 800 ediciones del noticiero semanal. Su experiencia le valió para su desempeño como profesor de fotografía en la Escuela Internacional de Cine, TV y video de San Antonio de los Baños. (“Cubacine”, 2014)

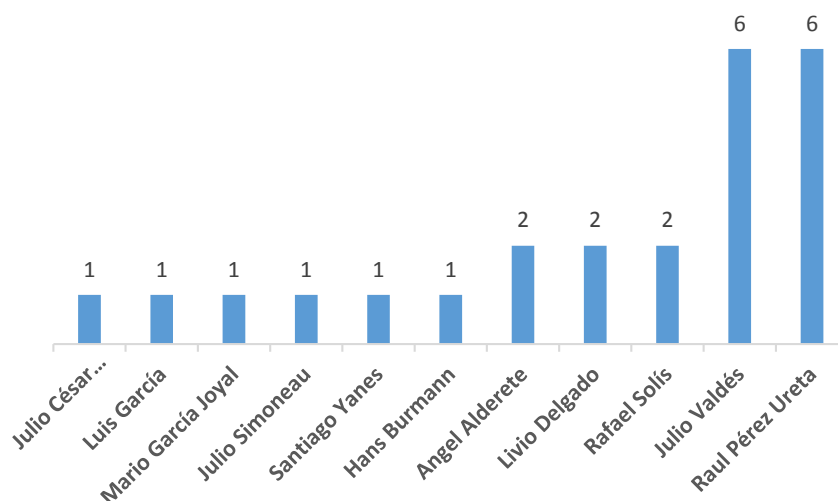


Gráfico 4: Producciones por fotógrafo (Elaboración propia)

El gráfico 5 destaca a Evelio Delgado con cinco producciones, una de ellas en colaboración con Luis Felipe Betancour. Delgado se desempeñó como director de Procesos Tecnológicos, jefe de producción del *“Noticiero ICAIC Latinoamericano”* en 116 ediciones y en documentales, fue productor de rodaje y productor ejecutivo de varios filmes, algunos de ellos con directores extranjeros. (“Lacosta Audiovisuales”, s.a.)

Magaly González, única mujer en la muestra y Rafael Rey contaron con tres producciones cada uno. Miguel Mendoza, Javier González y Humberto Hernández tuvieron dos producciones, el resto presentó una sola.

En el 40% de las películas de la década del 90 (ver gráfico 6), el sonido estuvo a cargo de Germinal Hernández, uno de los más importantes sonidistas de la industria cinematográfica cubana. Fue auxiliar de sonido, grabador de documentales, cortos y largometrajes, doblajes y dibujos animados en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICRT). Grabó música del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, de la Orquesta del ICRT y del *“Noticiero ICAIC Latinoamericano”*. (“Cubacine”, 2014)

Le siguen Ricardo Istueta y José Montoya con 3 producciones, Carlos Fernández con 2 producciones y los demás solo tienen una producción.

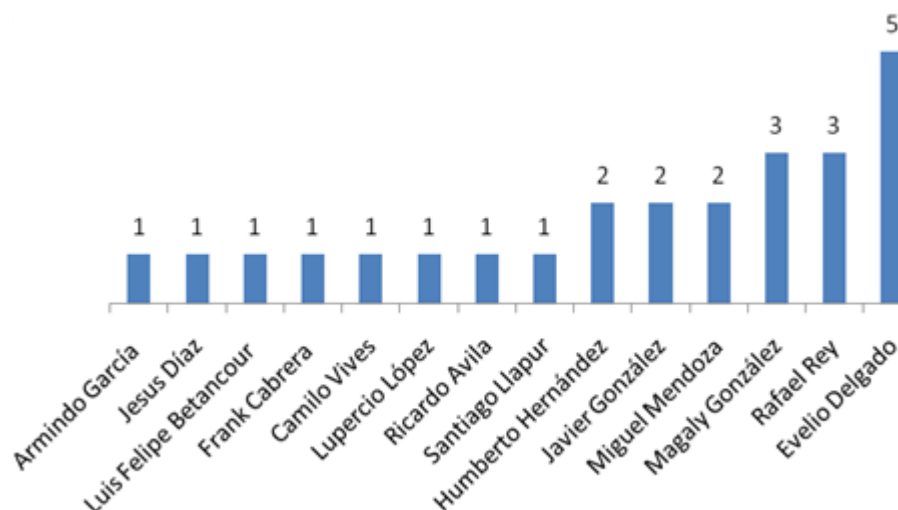


Gráfico 5: Producciones por productor (Elaboración propia)

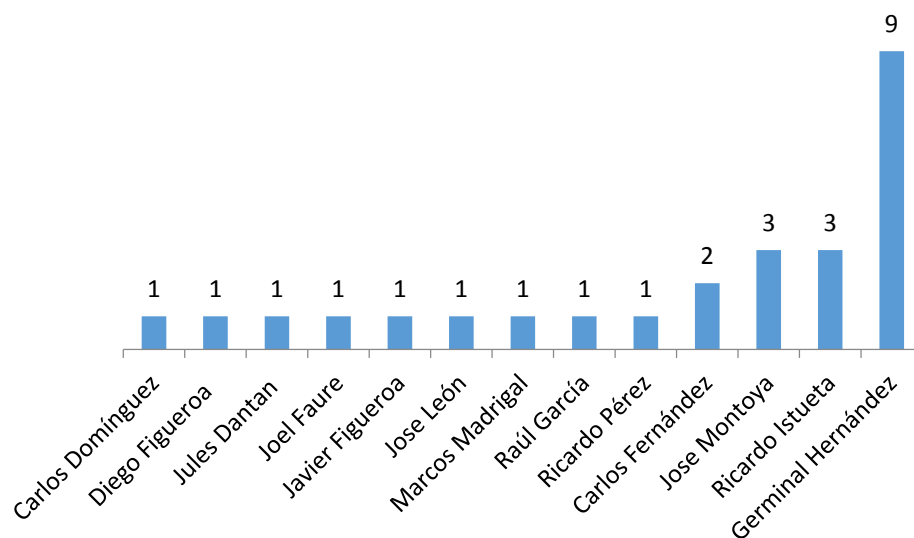


Gráfico 6: Producciones por sonidista (Elaboración propia)

El trabajo de los guionistas en la década no sobrepasó las 2 producciones (Ver gráfico 7). Varios de ellos fueron presentados en el gráfico 2 como directores y, en este caso, están a cargo de sus propios guiones. En el listado sobresalen nombres

vinculados a la literatura como: Senel Paz, Eliseo Alberto Diego, Eduardo del Llano y Zoe Valdés.

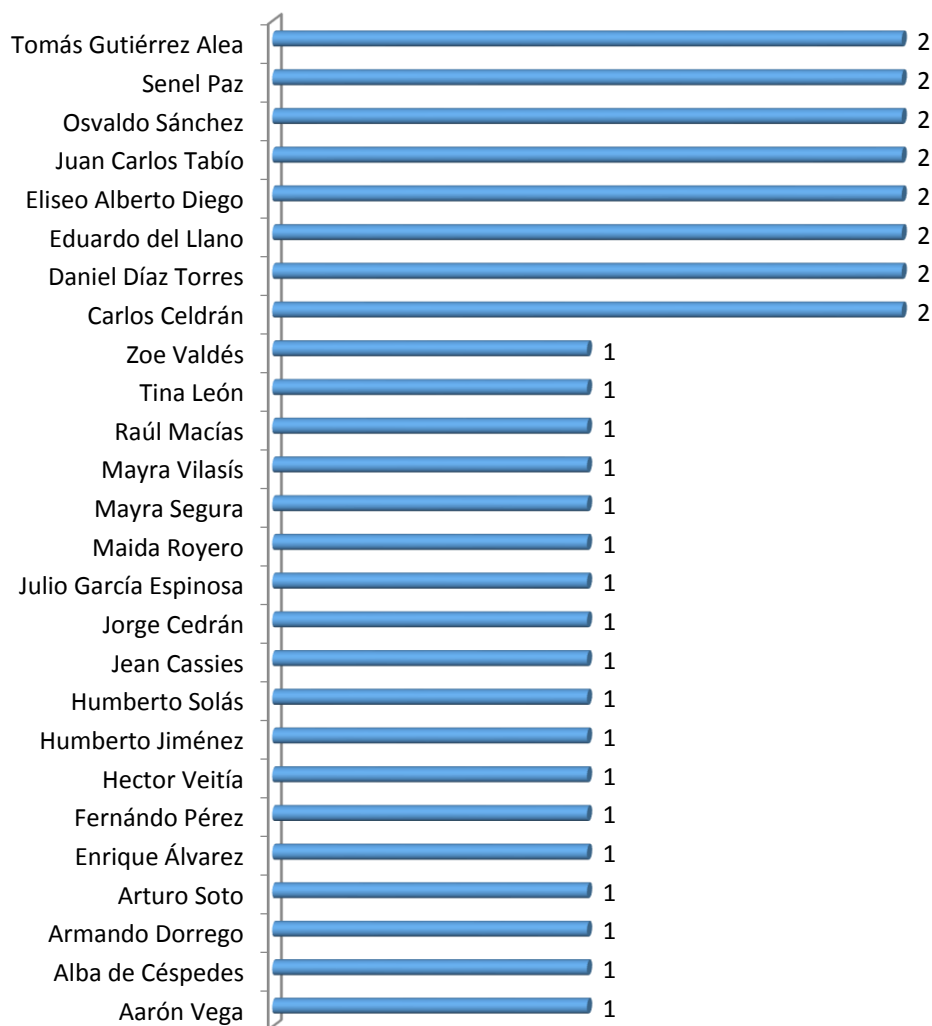


Gráfico 7: Producciones por guionista (Elaboración propia)

El gráfico 8 muestra a los intérpretes que participaron en más de un largometraje en la década del 90. Sobresalen Raúl Pomares, Mirtha Ibarra, Manuel Porto y Luis Alberto García (hijo) en cuatro largometrajes cada uno. Se mezclan diferentes generaciones de actores en los que la calidad no difiere.

En el listado afloran nombres, hoy ausentes, que se sumergieron en el “*juego de elecciones*” a los que se enfrentaron muchos de los personajes interpretados, producto del fenómeno de la emigración. Según Díaz y Río (2010: 85), reaparece y se desarrolla “...*el personaje emigrado, que alcanza ahora rango protagónico, para nada ligado a los matices negativos de caracterización, como ocurría mayormente en los filmes cubanos anteriores*”.

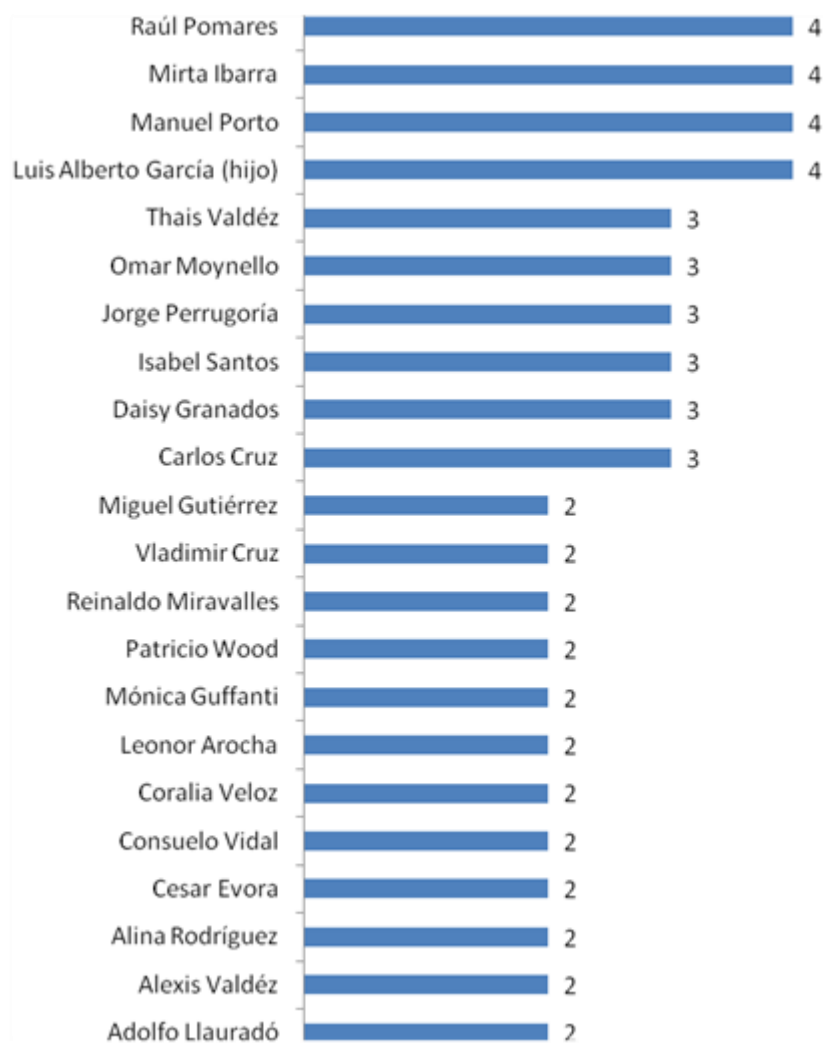


Gráfico 8: Producciones por intérprete (Elaboración propia)

Esta década está marcada por un 55% de largometrajes realizados por compañías productoras de otros países (Ver Gráfico 9). Según Díaz y Río (2010: 73):

“...la cinematografía nacional tuvo que aprender a vivir con la ausencia de sus principales socios comerciales, lo cual empujó a la principal empresa productora de cine a un proceso difícil de coproducciones y autofinanciamiento obligatorio.”

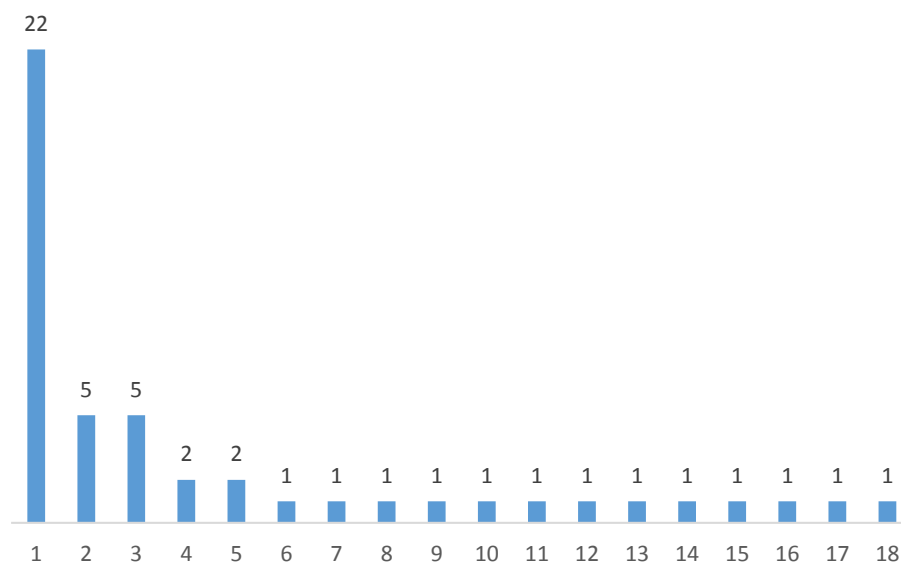


Gráfico 9: Producciones por compañía productora (Elaboración propia)

Leyenda:

- 1-ICAIC (Cuba)
- 2- ALTER FONCINE (Venezuela)
- 3- Televisión Española (Tornasol Films) S.A (España)
- 4- IMCINE Tabasco Films (México)
- 5- Telemadrid SGAE (España)
- 6- Igeldo Komunicazioa S.L (España)
- 7- Estudios Granma (Cuba)
- 8- PANDORO CINEMA (Francia)
- 9- Universidad de los Andes (ULA)
- 10- Alta films SA, Prime films (España)
- 11- Road Movies Dritte Produktionen (Alemania)
- 12- ARD Degeto films (Alemania)
- 13- Yalta films (URSS)
- 14- SFR-FR3, La SEPT (Francia)

- 15- BMG International (España / Alemania)
- 16- Channel 4 (Inglaterra)
- 17- Laboratorio de cine angolano (Angola)
- 18- Promotora de Inversiones y financiamiento (Nicaragua)

Las principales compañías productoras que colaboraron con el ICAIC fueron FONCINE (Venezuela) y la Televisión Española (España) con 5 largometrajes cada una lo que representa un 22% del total. Tabasco films (México) y Telemadrid (España) participaron en 2 producciones que representa el 9% del total. Las demás compañías productoras solamente participaron en una producción.

“El mecanismo de las coproducciones adquiere absoluta preeminencia en la década de los 90, cuando el ICAIC le resulta casi imposible realizar alguna película que no contara con el apoyo de partners extranjeros. Coproductores españoles (sobre todo Tornasol Films) se encargaron de poner en pie los últimos proyectos de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío...” (Díaz y Río, 2010: 74)

La participación de compañías productoras españolas y alemanas resulta significativa. Europa, dentro de ella ambos países, constituye la región más vinculada a la producción cubana a partir de su colaboración.

La calidad de las producciones de la década estuvo avalada por 36 festivales reconocidos a nivel internacional. El gráfico 10 muestra los festivales en los que se premió la producción cinematográfica cubana más de una vez. El resto figura en el anexo 1.

“Fresa y Chocolate” y *“La vida es silvar”* fueron las películas que obtuvieron más de un premio en festivales cubanos. Coincidieron como las más premiadas en el ámbito internacional.

“Pudiera ser que una cinta como “Fresa y Chocolate” haya triunfado, más que todo, al devenir una suerte de homenaje a las principales expectativas alimentadas por público y crítica a lo largo de una década (la de los ochenta) en muchos sentidos frustrantes. De acuerdo a lo anterior, la receptividad de la misma no solo estaría determinada por el tema que abordó, hasta ese momento inédito en la pantalla

cubana, sino que pesaría, además, la inteligencia en el enfoque de los conflictos del presente..” (Galiano y Caballero, 1999: 98)

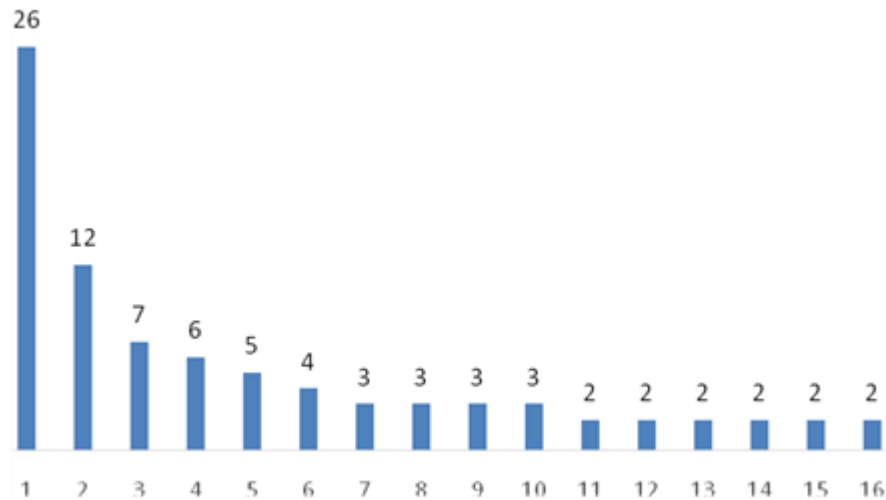


Gráfico 10: Producciones por festival (Elaboración propia)

Leyenda

- 1- Festival Internacional de Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba
- 2- Festival Nacional de la UNEAC. La Habana, Cuba
- 3- Premio Trio de Trieste. Italia
- 4- Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias. Colombia
- 5- Festival Internacional de Cine de Gramado. Brasil
- 6- Festival Internacional de Cine de Berlín. Alemania
- 7- Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. España.
- 8- Asociación Cultural de Cine Clubs FICC
- 9- Festival Latino Nueva York. Estados Unidos
- 10- Nominaciones a Premios Goya
- 11- Festival de Punta del Este. Uruguay
- 12- Cinemafest. Puerto Rico
- 13- Premio ONDAS. Radio Barcelona, España
- 14- Festival Internacional de Cine de Viña del Mar. Chile
- 15- Festival Internacional de Cine de Rotterdam. Holanda
- 16- Premio Goya. Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. España

“El aliento de “La vida es silbar” es ya profético. No se limita a la huella; traza el horizonte. Al atreverse a prefigurar el mañana (en un silbido potente que no deja de ser juego, o sea, al que no interesa trascendentalismo sociológico alguno) la película de Fernando Pérez renuncia al porvenirismo fatuo del realismo socialista, para proyectarse con la ambivalencia que es propia del arte (...) Con “El siglo de las luces” y “Pon tu pensamiento en mí”, esta es la película que cierra la triada de excelencia lingüística en el cine cubano de los años 90 y, de forma más general, es una obra maestra en el contexto del cine cubano”. (Caballero citado en Díaz y Ríos, 2010: 473)

Los datos muestran una decaída en la producción cinematográfica nacional la cual necesitó del apoyo de contrapartes extranjeras. Es significativo destacar que aunque Juan Carlos Tabío aflora como el director más productivo, Fernando Pérez y Tomás Gutiérrez Alea se llevan los mayores lauros.

Aparece como nota peculiar que las personas más destacadas en los equipos técnicos, en su mayoría, trabajaron en el *“Noticiero ICAIC Latinoamericano”*, alzándose este como uno de los espacios que formó una generación de cineastas cubanos.

3.2. Colaboraciones y relaciones en la cinematografía cubana de la última década del siglo XX

El promedio de directores, guionistas, editores, productores, sonidistas y fotógrafos por largometrajes es de 1. Los créditos manifiestan una tendencia al trabajo en solitario en cada una de estas tareas. Los bajos grados de colaboración calculados en el estudio, también corroboran este comportamiento, según se muestra en la tabla 4:

Variable	Grado de colaboración
Directores	0.82
Guionistas	0.6
Editores	0.78
Productores	0.87
Sonidistas	0.87
Fotografos	0.96

Tabla 6. Grado de colaboración por variables (Elaboración propia)

El Índice de Internalización de las compañías productoras es del 54%, lo que indica la elevada presencia internacional en la inversión cinematográfica cubana. Sobre el asunto Castillo (2005: 21) declara:

La coproducción con países europeos fundamentalmente se torno para Cuba – como para el resto de Latinoamérica – una posibilidad ineludible: coproducir o no producir, es la disyuntiva nada shakespereana en que deben debatirse nuestras cinematografías en tiempo de globalización. Los servicios prestados por competentes profesionales del ICAIC, a un costo ínfimo en comparación con la media internacional, convierten a las locaciones cubanas en una perenne tentación para los productores foráneos, al tiempo que permiten la reinversión de los recursos obtenidos en el cine nacional.”

La red representada en el gráfico 11, muestra la colaboración entre directores que corresponde con el bajo grado de colaboración en esta variable. El grosor de las flechas refleja la intensidad de la relación, resultando destacado el binomio Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea. Los cineastas comparten la dirección de las películas “Fresa y Chocolate” y “Guantanamera”.



Gráfico 11: Red de co-autoría de directores (Elaboración propia)

Leyenda:

■ Directores

Para el mismo Tabío (citado en Conte, 1989: 8), entre ellos *“más que influencias estilística, lo que existe es una relación de aprendizaje en la percepción de la realidad”*. El trabajo en conjunto se inició en la década anterior y se consolidó precisamente en este período creando dos películas meritorias del cine cubano.

La red del gráfico 12 ilustra la relación entre directores y editores. Lina Baniela se presenta con mayor cantidad de vínculos con directores. Esto es resultado de su trabajo en las cinco partes de *“Mujer transparente”*, en la que cada parte presenta directores diferentes.

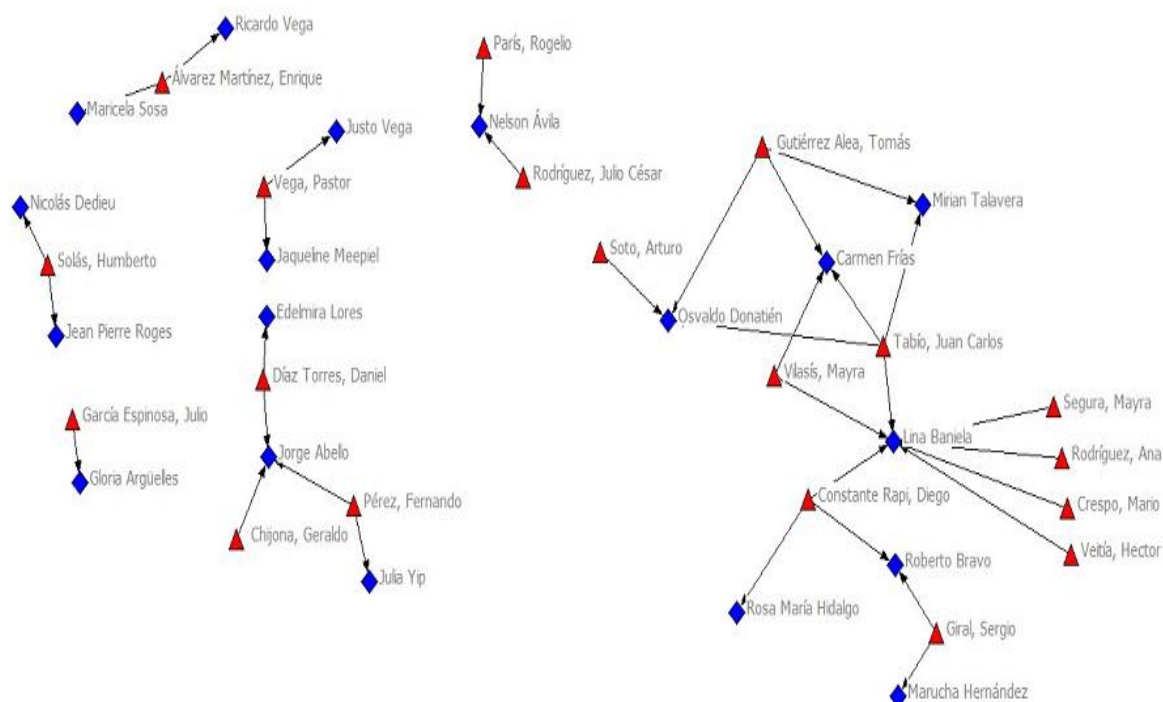


Gráfico 12: Red de co-autoría de directores y editores (Elaboración propia)

Leyenda:

- ▲ Directores
- ◆ Editores

El gráfico 13 ilustra la relación entre productores y fotógrafos. Raúl Pérez Ureta es uno de los fotógrafos más consolidados en el cine cubano y su vínculo con 7 productores diferentes es una muestra de ello. Julio Valdés y Livio Delgado son otros que establecen relaciones significativas en la producción cinematográfica. Se muestra la coincidencia de Magaly González y Julio Valdés en varios trabajos.

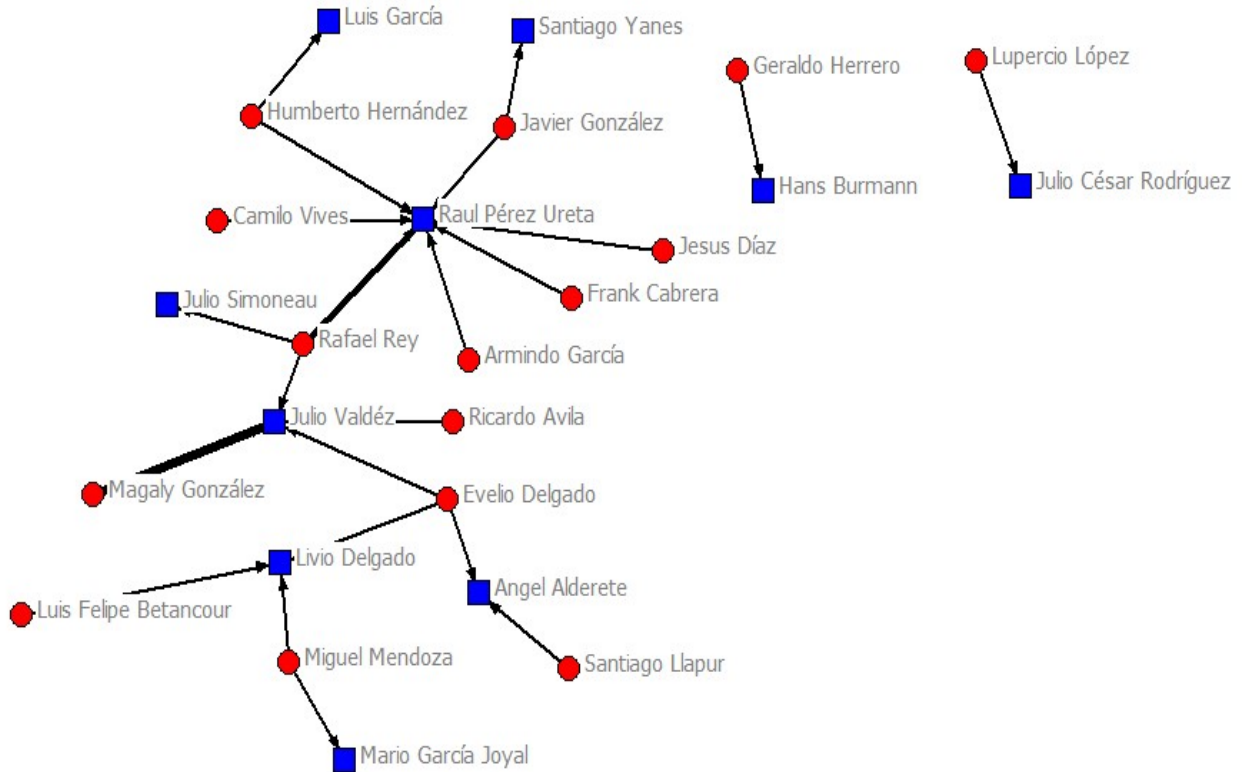


Gráfico 13: Red de co-autoría de productores y fotógrafos (Elaboración propia)

Leyenda:

- Productores
- Fotógrafos

El gráfico 14 presenta la relación entre directores y productores. En la mayoría de los casos varios directores comparten un mismo productor. Es significativo como los insignes cineastas como Solas, Gutiérrez Alea, Tabío y Pérez comparten similares productores. Sucede de igual manera con García, Chijona y Vega. En estos dos grupos se encuentran los productores más significativos: Rey y Delgado.

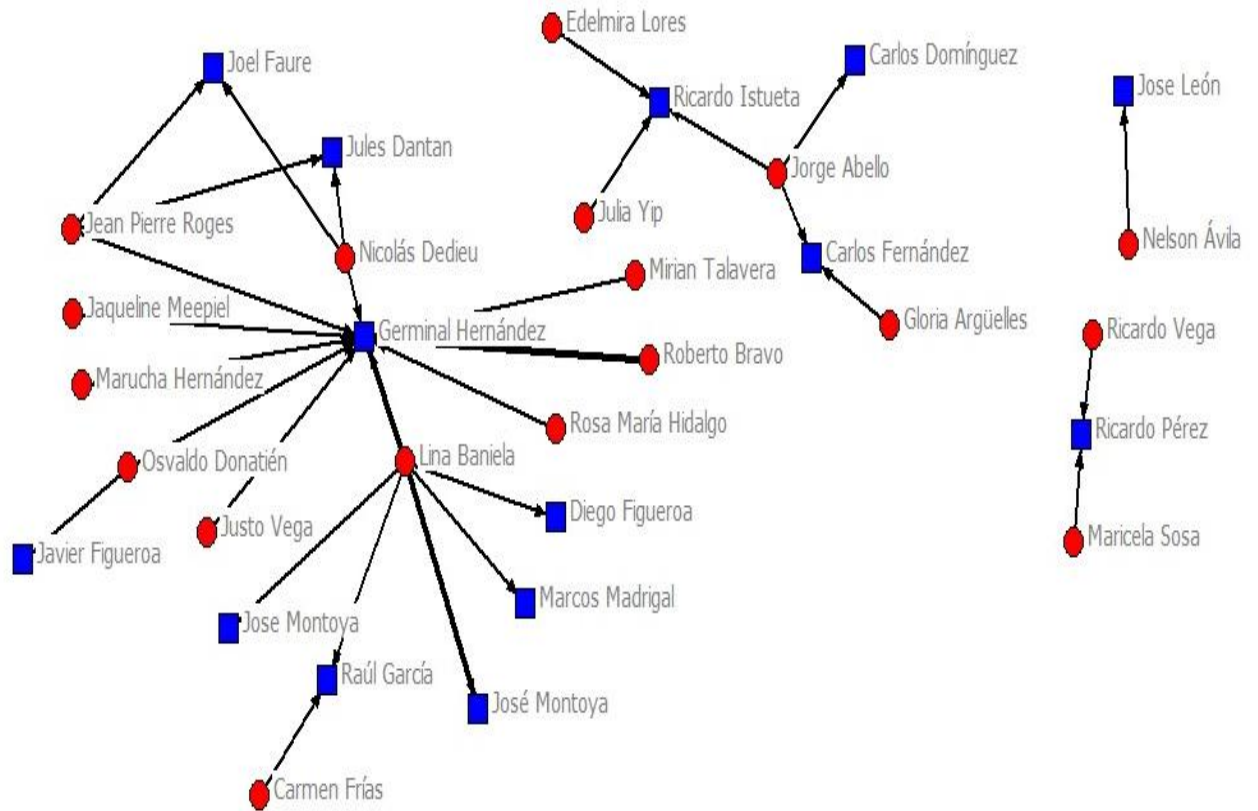


Gráfico 15: Red de co-autoría entre sonidistas y editores (Elaboración propia)

Leyenda:

- Sonidistas
- Editores

El gráfico 16 muestra el concepto guionista- director, donde según Sotto (2012: 56), *“la hechura del guión no concluye hasta el montaje definitivo de la película, y el guionista- director será responsable de todo el proceso”*. Los directores, en su mayoría fueron los guionistas de sus propios filmes.

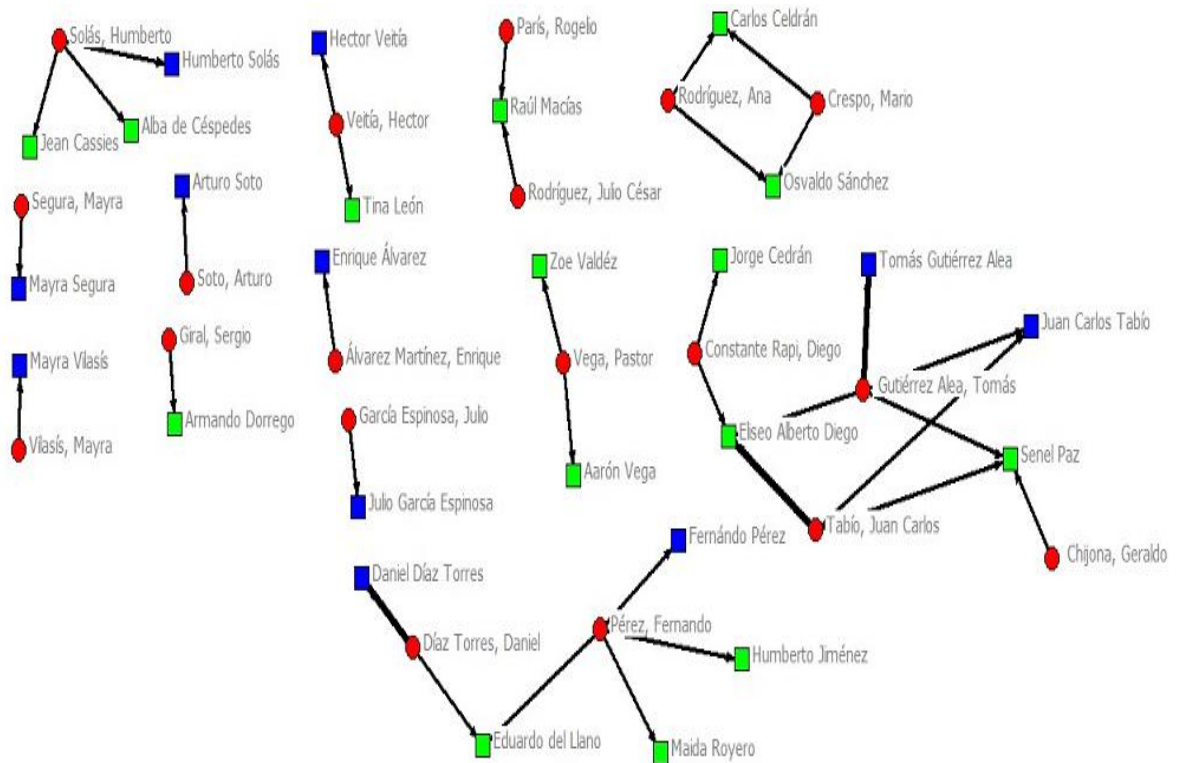


Gráfico 16: Red de co-autoría entre directores y guionistas (Elaboración propia)

Leyenda:

- Directores
- Guionistas (son los mismos directores)
- Guionistas (diferentes)

En el gráfico 17 representa a los intérpretes principales de todos los largometrajes de la década del 90. En la intensidad de las líneas se evidencia el trabajo entre Luis Alberto García (hijo) e Isabel Santos, Luis Alberto García (hijo) y Raúl Pomares, Mónica Guffanti y Manuel Porto, Raúl Pomares y Manuel Porto y por último Deisy Granados con Adolfo Llauradó. Esta intensidad está dada porque alguno de ellos como: Raúl Pomares, Mirtha Ibarra, Manuel Porto y Luis Alberto García (hijo) son los más productivos de esta década y trabajan juntos en varios largometrajes.

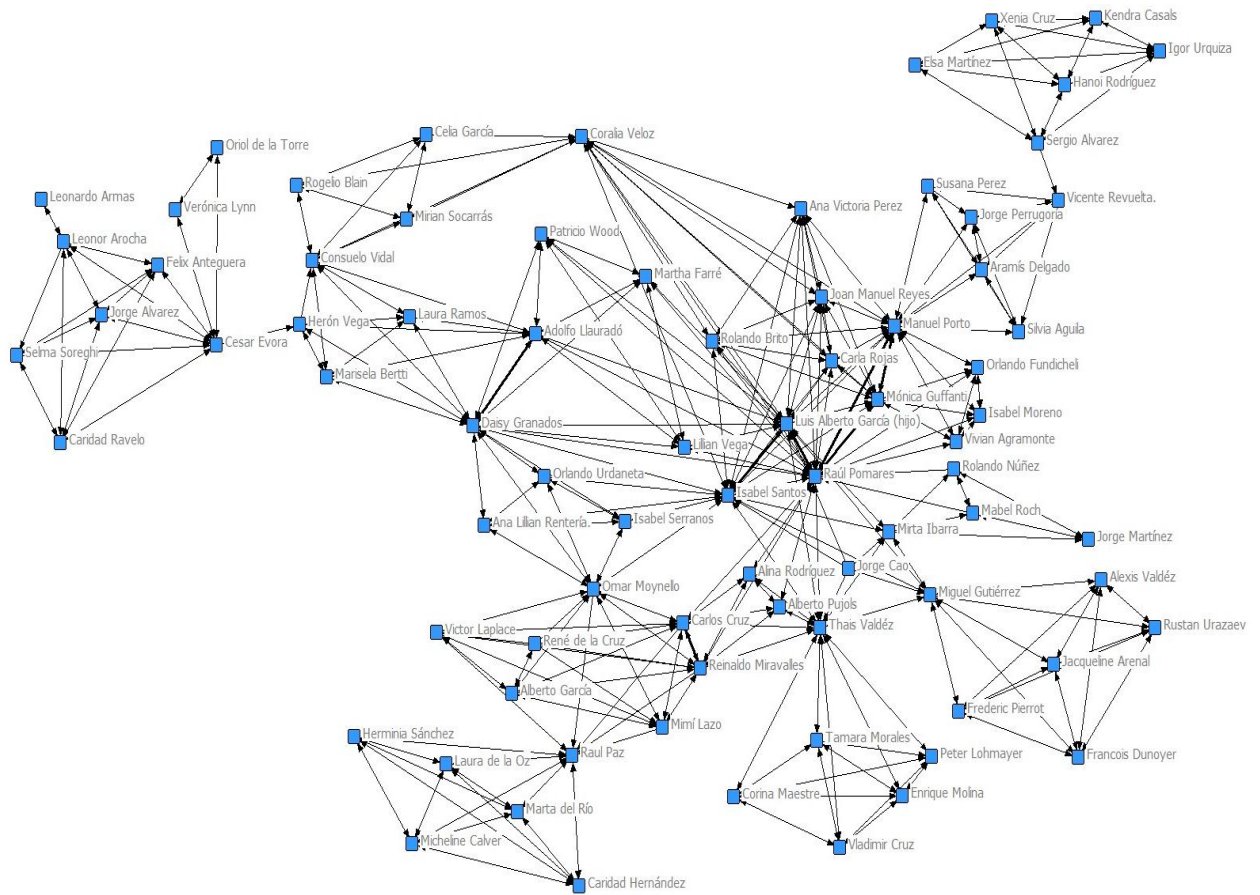


Gráfico 17: Red de co-autoría entre intérpretes (Elaboración propia)

Leyenda:

■ Intérpretes

El gráfico 18 muestra una nube de etiquetas conformada a partir de la sinopsis de todos los largometrajes cubanos de la década del 90. Algunos de estos términos están repetidos varias veces en la síntesis de un solo largometraje.

Paranaguá (citado en Castillo, 2005: 26), recoge en su comentario sobre “Mujer transparente” algunos rasgos que se hacen extensivo y corresponden en la explicación del grafo:

“Las tensiones provocadas por el sector turístico, la burocratización de las élites, las ilusiones perdidas, el desperdicio de energías, el rechazo a la demonización de los

que se fueron del país y, por tanto, la necesidad de reanudar con ellos el diálogo interrumpido...”

adentramos ambicioso ambiente ambo amor busca cadáver
capitán casa cine circo ciudad cumplir descubre deslumbra
destino dispuesta establece estudiante extraño
habana historia humilde isabel joven
jóvenes mar mascaró miami mujer origen patagón país
persona pondrán presencia propuesta príncipe pueblo puente
regulaciones relación romance trabajo turista viajan
vida viejo visita vive

Gráfico 18: Mapa cognitivo de tema (elaboración propia)

Para Díaz y Río (2010: 81)

“Se absolutiza el canto a la ruina y la suciedad, a la desesperanza, la claustrofobia, el margen, la otredad (...) sintetizan un sentir denominado por la frustración y la impotencia, observan la pobreza y el subdesarrollo imperantes – a pesar del esfuerzo de la Revolución por solucionarlos – atestiguan la incapacidad de elevar el nivel de vida y menguar la precariedad material de los cubanos.”

Río (2012: 400), refiriéndose a la obra de Fernando Pérez, generaliza la expresión de la imagen juvenil, de la capital cubana y de la vida cotidiana del cubano de finales del siglo XX:

“... la insistencia de ilustrar el mundo de los jóvenes, la recreación de muy diversas atmósferas de la capital cubana, el contraste entre lo ideal y lo concreto, entre la realidad “objetiva” y las creencias de los personajes, la pugna entre lo contingente

y la ensoñación, y el imperativo de lidiar con el medio en pos de la elevación espiritual...”

De manera particular:

“La multifacética temática de la mujer como eje para reflejar las contradicciones de la sociedad por el papel vivo y emancipador otorgado (...) sobrevive desde las ópticas más divergentes...” (Castillo, 2005: 26)

El trabajo con los datos demostró el bajo grado de colaboración por parte de directores, guionistas, editores, productores, sonidistas y fotógrafos. Sin embargo, en las compañías productoras se desarrolla un alto índice de internalización debido a la colaboración de compañías internacionales.

Las relaciones entre los distintos realizadores dieron muestra de las preferencias de trabajo. Cineastas como Tabío y Alea utilizan el mismo equipo de trabajo en la mayoría de sus producciones.

Los largometrajes de esta década se enmarcaron en temas sociales, y reflejaban problemas en los que estaba sumergido el pueblo cubano en aquel entonces.

Conclusiones

- El cine es reconocido a nivel mundial en sus diferentes expresiones, donde la producción cinematográfica juega un papel importante. Sus precursores, los hermanos Lumière se encargaron de enseñarle al mundo una manera de plasmar escenas de la vida en una cinta. A partir de ahí, varias personalidades se dedicaron a su desarrollo, donde actualmente no solo es una expresión artística sino un instrumento de comercialización.
- La producción cinematográfica se ha analizado de diferentes formas, donde algunas de ellas hablan de estadísticas de cine, pero se han realizado pocos estudios teniendo en cuenta su comportamiento en el ámbito bibliométrico.
- La productividad de la cinematografía cubana de la década del 90 se caracterizó por un descenso de la producción, teniendo en cuenta la crisis económica que enfrentó la isla. El ICAIC tuvo que recurrir a producir en colaboración con compañías productoras internacionales. Esto no demeritó la calidad de las producciones, que se alzan con una representativa cantidad de lauros en festivales nacionales e internacionales en los que se destacan los grandes cineastas cubanos, su equipo técnico y sus intérpretes.
- En esta década hay un bajo grado de colaboración por parte de los directores y el equipo de realización. La alta colaboración se evidencia, solamente, en el trabajo con compañías productoras internacionales cuando el ICAIC no tenía recursos económicos para producir los filmes.
- Cineastas cubanos como Alea y Tabío creaban su equipo de trabajo según experiencias profesionales anteriores, por lo que en la mayoría de sus filmes, aunque dirigieran películas por separado, comparten profesionales similares. Varios de estos cineastas se destacaron por ser guionistas de sus propias películas.
- Los largometrajes estuvieron centrados en tratar los problemas por los que estaba pasando la sociedad cubana debido a la crisis económica y los

cineastas se vieron en la obligación de hacer cine con pocos recursos, a pesar de la ayuda que les proporcionaban las compañías internacionales.

Recomendaciones

- Continuar realizando estudios bibliométricos de la producción cinematográfica cubana en otros períodos de tiempo.

Referencias bibliográficas

- (2014) Cubacine: Quiénes hacen nuestro cine [internet], La Habana. Diponible en <www.cubacine.cu> [Consultado:5 de enero].
- (2014) Definiciones del que hacer Cinematográfico [internet], Diponible en <http://www.gcfilms.net/media/k2/items/> [Consultado: 3 de marzo].
- ALONSO PEREIRA, J. R. (2010) El cine y los cines: dialogo entre géneros cinematográficos y topologías arquitectónicas. . Cine Cubano, No175(pp. 65.
- ALVAREZ ALVAREZ, L. & PÉREZ PADRÓN, A. (2010) Introducción al cine., La Habana.
- BATISTA DE LOS RÍOS, D. (2013) Retrospectiva histórica del cine cubano: nación e identidad. Las Tunas.
- CALLON, M., COURTIAL, J. P. & PENAN, H. (1995) Cienciometría. El estudio cuantitativo de la actividad científica: de la bibliometría a la vigilancia tecnológica, Gijón, España, Ediciones TREA.
- CASTILLO, L. (2005) A contraluz, Santiago de Cuba.
- CONTE, A. (1989) La ronda de Juan Carlos Tabío. Cine Cubano, 126) pp. 7-11.
- DÍAZ, M. & RÍO, J. D. (2010) Los cien caminos del cine cubano, La Habana.
- Downs, R.M. & Stea, D. (Eds.)(1973) *Image and Environment: Cognitive Mapping and Spatial Behavior*. Chicago: Aldine.
- ESPINOSA, J. G. (2001) El cine cubano o los caminos de la modernidad. TEMAS, No. 27(pp. 28.
- FIAF (1991) The FIAF cataloguing rules for film archives, Munich; London ; New York ; Paris, Saur.
- FISCHER, H. (2008) La decadencia del Imperio Hollywoodense., La Habana.
- FLORES GONZÁLEZ, L. E. (1999) Bibliografía de Humberto Solás. Universidad de La Habana.
- FORNET, A. (2001) Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC TEMAS, No. 27) pp. 4.

- FRÍAS GUZMÁN, M., PERALTA GONZÁLEZ, M. J. & HERNÁNDEZ SOLAYA, B. (2012) La producción cinematográfica cubana: una aproximación bibliométrica al tema. INFO 2012
- GALIANO, C. Una introducción a la historia del cine. *Curso de apreciación cinematográfica*. La Habana.
- GARCÍA BORRERO, J. A. (1999) Alea o el sutil encanto de la provocación. In: ACOSTA, R. (Ed.) Cien años sin soledad. La Habana, Editorial Letras Cubanas, pp 209.
- GARCÍA BORRERO, J. A. (2001) La utopía confiscada. De la realidad del sueño a la ligereza del realismo. . TEMAS, No. 27(pp. 17.
- GARCÍA BORRERO, J. A. (2002) La utopía confiscada. De la gravedad del sueño a la ligereza del realismo. Revista Virtual de cine iberoamericano, pp. 20.
- GARCÍA ESPINOSA, J. (1989) Dialogando. Cine Cubano, 126) pp. 2-6.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, A. (2012) Estudio métrico de la producción audiovisual de "Tomás Gutiérrez Alea". Santa Clara, Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas.
- HERNÁNDEZ MORALES, S. L. (2007) Cine cubano. El camino de las coproducciones. *Departamento de Historia del Arte*. España, Universidad de Santiago de Compostela.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, R., FERNÁNDEZ COLLADO, C. & BAPTISTA LUCIO, P. (2006) Metodología de la investigación. México.
- LACOSTA, A., LUIS (s.a.) Lacosta Audiovisuales: los que hicieron, hacen y harán posible el cine cubano [internet], Diponible en [Consultado:15 de febrero].
- LEZCANO, J. A. (2009) El actor de cine: arte, mito y realidad, La Habana, Ediciones ICAIC.
- LEZCANO, J. A. (2009) Solás en el vórtice del melodrama. Cine Cubano, No. 172(pp. 65.

- LUIZ PINTO, A., RODRÍGUEZ BARQUÍN, B. A., MOREIRO GONZÁLEZ, J. A. & KAURIC, A. (2009) Analysis of the Social Network in Serial Publications: representation in the Journal of Documentation. INVESTIGACIÓN BIBLIOTECOLÓGICA, V. 23(No. 28) Mayo-Agosto, pp. 20.
- MARFIL, R. & REPISO, R. El análisis de redes aplicado al cine español. pp.
- MASSIP, J. (2012) Los caminos infinitos de José Massip. Cine Cubano, 184) pp. 4-6.
- O'FARRILL, A. (2005) Cine cubano actual. La involución y evolución temática. [internet], Diponible en <<http://espaciolaical.org/contens/08/0857.pdf>> [Consultado:8/1/2014].
- PADRÓN, F. (2008) Sinfonía inconclusa para cine cubano., Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
- PÉREZ VIDONDO, M. A. (2008) Historia del cine: una aproximación al séptimo arte. [internet], pp. 14. Disponible en <<http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/historia-del-cine/el-nacimiento-del-cine/>> [Consultado: 22-10-2013].
- RAE (2014) DRAE: Diccionario de la Lengua Española. 22 ed.
- RAJADHYAKSHA, A. (2003) The Bollywoodization of the Indian cinema: cultural nationalism in a global arena. Inter-Asia Cultural Studies, Vol. 4(No. 1) pp. 15.
- REYES DEAN, L. (2001) Conversación con Orlando Rojas: una década después, el arte sigue siendo incomodo Cine Cubano, No. 149) pp. 37.
- RÍO, J. D. (2012) Melodrama. Tragedia y Euforia., La Habana.
- RODRIGUEZ, J. A. (1995) Análisis estructural de redes. No. 16) pp. 44.
- RODRÍGUEZ TORRES, L. (2012) Cine cubano, Sociedad y Revolución. *Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas*
Sede Universitaria Municipal: San Antonio de los Baños. Cuba, Universidad Agraria de La Habana "Fructuoso Rodríguez Pérez".
- SOTTO, A. (2010) Conquistando la utopía. El ICAIC y la Revolución 50 años después., La Habana.

- STEIN GONZÁLEZ, J., UZQUIANO, G. M., YUSTE MUÑOZ, G. & WESOLOWSKI
CANELA, I. (2010) La evolución del cine a través de los años.
- VEGA, S. Historia abreviada del cine cubano. *Curso de Apreciación
Cinematográfica*. La Habana.
- VEGA, S. & SARRÍA, I. (2004) Producciones del Instituto Cubano del Arte e
Industria Cinematográfica., España, ICAIC.
- WISTER, H. (2011) El éxito de dos películas del cineasta cubano:
Tomás Gutiérrez Alea. *Departamento de Lenguas Románicas*. Suecia,
Universidad de Lund.

Anexo 1. Representación gráfica de los festivales que premiaron a la producción cinematográfica una vez.

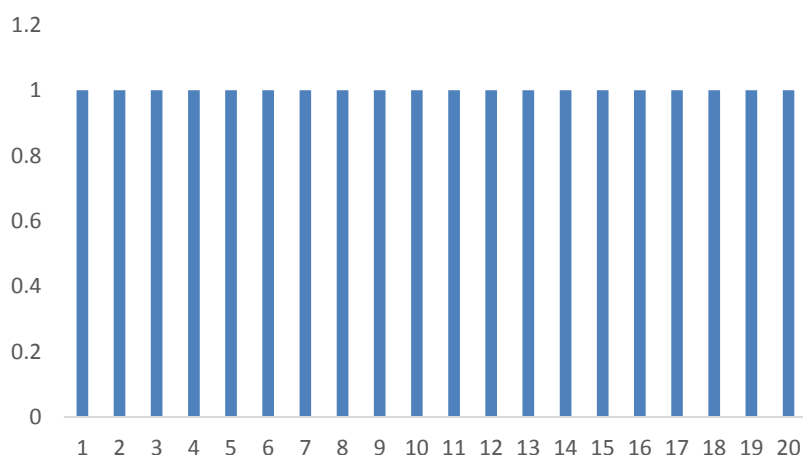


Gráfico 19: Producciones por festival. (Elaboración propia)

Leyenda:

- 1-Festival Internacional de Cine de San Sebastián. España
- 2- Bochica de Oro. Colombia
- 3- Festival Internacional de Cine de Bogotá. Colombia
- 4- Festival Atlantic Films. Nueva Escocia
- 5- Festival Internacional de Cine Invisible de Bilbao. España
- 6- Festival de Cine de Comedia de Peñíscola. España
- 7- Festival de Cine Internacional de Pyongyang
- 8- Asociación de Críticos de Cine de Los Ángeles
- 9- Festival del Damasco. Siria
- 10- Festival Internacional del Erotismo de Bruselas
- 11- Festival Biarritz. Francia
- 12- Festival Internacional de Cine de Chicago
- 13- Festival Internacional de Cine Innsbruck
- 14- Festival Internacional de Cine de Fribourg. Suiza
- 15- Festival de Lima. Perú
- 16- Festival Internacional de Cine Verde de Santa Cruz. Bolivia
- 17- Nominada al Oscar. Hollywood, Estados Unidos
- 18- Festival Paso norte. México
- 19- Festival de Cine de Sudance. Estados Unidos
- 20- Festival de Cine de Amiens. Francia

Anexo 2. Premios otorgados a la película *“Fresa y Chocolate”* en los diferentes festivales.

Película	Festival	Premio
Fresa y Chocolate	Festival Internacional de Gramado en Brasil	mejor actuación mejor actriz femenina premio del público premio de la crítica
	Festival Internacional de Cine de Berlín en Alemania	premio del público mención especial del jurado
	Festival Latino de Nueva York	premio a la mejor película extranjera
	Festival de Punta del Este	mejor película latinoamericana mejor guión mejor trabajo actoral mejor banda sonora premio del público
	Asociación de críticos de Los Angeles	mejor película mejor actuación protagónica mejor dirección
	Festival de Paso Norte en México	premio del público premio de la crítica
	Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en España	Premio Goya.

Tabla 6: Premios otorgados en los distintos festivales a la película *Fresa y Chocolate*.

Anexo 3. Premios otorgados a la película *“La vida es silvar”* en los diferentes festivales.

Película	Festival	Premio
La vida es silvar	Premio Trio de Trieste en Italia	mejor película extranjera
	Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en España	Premio Goya
	Festival Internacional de Cine de Rotterdam de Holanda	premio de la crítica
	Festival Internacional de Cine de Berlín en Alemania	premio de la crítica
	Festival Internacional de Cine de Fribourg en Suiza	premio del público
	Festival Internacional de Cine Verde de Santa Cruz en Bolivia	premio especial del jurado
	Festival de Cine de Sudance en Estados Unidos	premio del público guión latinoamericano reconocimiento del jurado internacional mejor película latinoamericana.
	Festival Internacional de Cine Verde de Santa Cruz en Bolivia	premio especial del jurado

Tabla 7: Premios otorgados en los distintos festivales a la película La vida es silvar.