

Cinémas d'Amérique latine

21 | 2013
Cinéma et politique

Zombis utópicos

CARLA GROSMAN

p. 96-109
<https://doi.org/10.4000/cinelatino.250>

Translation(s):
Utopiques zombies [es]

Abstracts

Español Français

Este artículo considera que la polémica comedia zombi del director cubano Alejandro Brugués, *Juan de los muertos* (2011), se posiciona como catarsis frente a la ambigüedad ética instalada en las dinámicas político-culturales a partir del Periodo especial (1991-2004). Asimismo revisa la pertinencia del estilo narrativo de la comedia zombi para describir la manifestación del quiebre de sentidos tanto a nivel geopolítico como a nivel de las políticas del cuerpo.

Cet article développe l'idée que la comédie zombie polémique du cinéaste cubain Alejandro Brugués *Juan de los muertos* (2011) constitue une catharsis face à l'ambiguïté éthique qui s'est installée dans les dynamiques politico-culturelles à partir de la Période spéciale (1991-2004). Il interroge également la pertinence du style narratif de la comédie zombie pour décrire la manifestation de la perte de sens, tant au niveau géopolitique qu'au niveau des politiques du corps.

Index terms

Keywords : Cuba, politique culturelle de la Révolution, Période spéciale, comédie zombie (zomédie / zom com)

Palabras claves: Cuba, política cultural de la Revolución, periodo especial, comedia zombi (zometry/zom com)

Full text

- 1  Empezar con un oxímoron tal como “zombis utópicos” es para mí la forma de acercarme al ámbito paradójico que aquí intentaré describir. Un zombi es un muerto cerebral cuyo cuerpo sigue vivo gracias al ejercicio de la antropofagia y algún poder externo a su voluntad. Es por tanto un ser que carece de facultades mentales tales como

la conciencia y la capacidad de tomar decisiones morales a la hora de contemplar la propia supervivencia asumiendo también la de sus semejantes. Desde los ideales de la Revolución cubana, un ser utópico es completamente lo opuesto, porque éste usa su capacidad cognoscitiva para idear –y trabajar por– un estado solidario de convivencia social. Sólo la fuerza alegórica del humor puede enlazar estas dos figuras.

- 2 Para ello una comedia necesitaría elementos comunes, clichés a partir de los cuales crear una comunidad semántica con la audiencia. En la comedia zombi *Juan de los muertos* (2011) Alejandro Brugués juega con los estereotipos de ambos conceptos. Su película no sólo satiriza las construcciones del género de terror y, en especial, de la categoría del zombi, inscribiéndose en el novedoso estilo *zom com* o *zomedy*, sino que además comunica desde un código enraizado en la tradición discursiva de la Revolución cubana. Brugués manipula las construcciones iconográficas que edificaron a la Revolución como un ícono de la utopía, para contrastarlas con las polémicas que tal proyecto arrastró a nivel político-cultural. De este modo Brugués monta un film tragicómico que logra movilizar reflexiones en torno a la condición humana y sus sueños de igualdad.

La comedia zombi

- 3 Desde el comienzo del nuevo milenio, películas tales como *28 Days later* (Reino Unido, 2002), *Resident Evil* (Reino Unido/ Francia/Alemania, 2002) y *Dawn of the Dead* (EEUU, 2004), *remake* del clásico film de George A. Romero *Dawn of the Dead* de 1978, dieron inicio a la “resurrección” del género zombi que tuvo su apogeo durante los años 1970 y 1980. En 2004 la película *Shaun of the Dead* (Reino Unido) presenta un estilo en el cual los clichés de las películas de zombis son satirizados produciendo horror y a la vez risa. En este nuevo estilo *zom com*, la carcajada del espectador surge porque el público es incorporado a una comunidad semántica, al compartir el conocimiento de códigos socioculturales, y entre ellos, el de géneros cinematográficos y mediáticos. Por eso, aunque anteriormente existieran películas de zombis que también estimularan la risa, la gran mayoría no eran *zomedies* porque tal comicidad no era intencional sino efecto de su baja calidad técnico-narrativa. Algunas excepciones que en aquel momento claramente se inscribieron en la comedia zombi fueron *The Return of the Living Dead* (EEUU, 1985) y *Braindead* (Nueva Zelanda, 1992). Entre las producciones de la generación de *Shaun of the Dead* se cuentan *Dead and Breakfast* (EEUU, 2004), *Fido* (Canadá, 2006), *Wasting Way* (EEUU, 2007), *Zombieland* (EEUU, 2009) y *Doghouse* (Reino Unido, 2009) como ejemplos del *zom com* porque dan espacio a la comunicación intertextual con el espectador produciéndole simultáneamente la risa y el espanto.
- 4 Es importante destacar que gracias a esta dinámica de intertextualidad los *zom com* tienen el poder de irrumpir en la discursividad hegemónica. Ésta es una característica contracultural fundamental que el estilo *zomedy* conserva del género de horror que le dio origen, porque ambos rasgan la corteza de “buena urbanidad” de los espacios de “normalidad”, revelando detrás un sistema de verdad individualista e insensible. Así, las certezas del “American way” en *Fido* o el controlado sistema de grabación “espontánea” de un *reality show* en la serie de TV *Dead Set* (Reino Unido, 2008) son atmósferas de aparente normalidad que, a partir de la irrupción zombi, se revelan como construcciones discursivas del poder. Ese re-conocimiento de lo real como sistema donde la supervivencia del propio cuerpo prevalece a cualquier precio sobre la garantía de la vida del otro es lo que se revela como realmente monstruoso. Un caso al que el estilo *zom com* yuxtapone el cinismo.
- 5 En este sentido sostengo que las comedias zombis son portadoras de mensajes contraculturales porque, aunque se enuncian desde la cultura hegemónica, satirizan el deterioro global de la moral occidental. Entonces, si la comedia zombi es un relato característico de los países centrales como Inglaterra, Canadá, Estados Unidos, Francia o Alemania, ¿qué lugar tiene una obra de estas características enunciada desde Cuba,

país que no se inscribe en absoluto en el poder moderno/colonial-capitalista? ¿Tienen los cineastas cubanos legitimidad para opinar sobre el estado global de la cultura y la moral? ¿O es que para acceder a tal privilegio deben primero pronunciarse en contra de la Revolución? En esta encrucijada se ubica *Juan de los muertos* como un relato que no se inscribe en la dialéctica derecha-izquierda pero que tampoco la hace desaparecer al ostentar sus trazos desde una actitud iconoclasta. De este modo Brugués irrumpe tanto en la manufactura de la propaganda política de la Revolución cubana, como en la narrativización social de películas de ciencia ficción hollywoodense con las que el público de Occidente se explica una realidad que percibe como intangible. Es decir, un estado de cosas que lo condiciona pero que cree imposible de modificar.

- 6 Bajo esta concepción no es casual que Brugués satirice escenas de películas paradigmáticas en cuanto a sus concepciones de mundo, como *Men in Black* (EEUU, 1997) o *The Matrix* (EEUU, 1999). Tampoco es casual el que haga explícitas referencias a otras consagradas *zomedies* como *Shaun of the Dead* de la cual toma la estructura del título y la caracterización de los protagonistas. Es cierto que cuando empezamos a desenterrar sistemas referenciales en una obra artística caemos en un hoyo sin fondo, pero hay elementos en la tradición cultural de la Revolución cubana que son esenciales para comprender la película de Brugués como una obra cuyo estilo *zomedy* es el más apropiado para tratar las particularidades del contexto social cubano post-Periodo especial. Al fin y al cabo la imagen del zombi no es un invento de Hollywood sino la figura mítica perteneciente a las tradiciones folclóricas de los esclavos africanos que llegaron a Haití, de la cual se apropió el cine estadounidense. Por eso, con *Juan de los muertos* esta figura retorna a las Antillas, en forma de comedia que señala el salvajismo del sistema mundo moderno/colonial.

Revolución cubana como ícono de la utopía

- 7 La Revolución cubana de 1959 se inscribe como paradigma histórico en un contexto internacional signado por la Guerra fría y el acelerado proceso descolonizador al que se iban adscribiendo países como India, Argelia y Vietnam. Su modo no-dogmático de llegar al poder a partir de una propuesta adaptada a las necesidades histórico-culturales de su pueblo, la presenta como un centro productor de ideas-en-acto. Estas ideas resuenan con gran ímpetu, tanto en el pensamiento intelectual-artístico como en la vida sociopolítica de América Latina haciendo tambalear la epistemología hegemónica en la región. De esta manera Cuba, que hasta entonces había permanecido en una situación periférica dentro del sistema mundo moderno/colonial, toma preponderancia como ícono mundial de la utopía.
- 8 Observo que tal analogía se manifiesta en la ambigua interpretación que el pensamiento moderno/colonial ha dado tanto al discurso revolucionario cubano como al concepto mismo de utopía. Desde la publicación del libro *Utopía* (Tomás Moro, 1516), este neologismo ha desatado conflictos a la hora de reclamar un significado único. La palabra “utopía” surge a partir del emplazamiento de uno de dos posibles prefijos frente al vocablo *topos* que en griego significa “lugar”. El primero es “*eu*” que designa lo que entendemos como “bueno”, así, *eutopos*, representa la idea de “un buen lugar” o “un lugar mejor”. El segundo prefijo es “*ou*” que significa “no”, de este modo *outopos*, significaría “el no lugar”, “el lugar que no existe”. Aquí surge su peligrosa interpretación, porque cada una de sus posibles raíces etimológicas conduce a la satisfacción de sentidos políticamente opuestos. Mientras uno establece la posibilidad – y el deseo– de reposicionarse fuera de la epistemología moderno/colonial/eurocéntrica, el otro niega la existencia de tal centro al establecer la imposibilidad de una exterioridad con lo cual reproduce su hegemonía.
- 9 Mirando hacia dentro de sus bordes nacionales, se puede considerar a la Cuba revolucionaria de los primeros años como una utopía realizable, es decir como una

eutopía. Su programa apuntaba a evadir el colonialismo económico a partir de la ruptura radical de las instituciones políticas que lo sostenían, pero también –y principalmente– transformando hábitos y valores de la sociedad cubana, es decir desde una autonomía epistémica. Ernesto Che Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965) propone que la base fundamental del “hombre nuevo” sea la educación directa para lograr el cambio de conciencia, ideológicamente hablando. Esta alteración en los sistemas mentales de los individuos sería fundamental para la transformación de las estructuras sociales y las instituciones políticas.

10 La imposición de un bloqueo económico sobre Cuba en 1960 fue un proceso discursivo hegemónico del sistema mundo moderno/ colonial, porque dicha presión lentamente iría asfixiando la economía del país insurgente aminorando el consenso que sus políticas de Estado tenían dentro y fuera de la isla. Bajo la perspectiva de este mito totalizador hegemónico, Cuba comienza a jugar el papel de un “no lugar”, es decir de una *outopía*; un lugar que no puede existir porque nada es exterior a la regla del capital. A partir de esta crisis, la bipolaridad del poder termina por asimilar su exterioridad a las tensiones de la modernidad euro-céntrica. Obligada a tomar partido para conseguir protección frente al bloqueo económico y a las embestidas militares de los Estados Unidos (Bahía de Cochinos, 1961), Cuba se alinea a la órbita de la Unión Soviética. Esta paradoja “dentro-fuera” es, desde entonces, el *modus vivendi* cubano porque en ella se fundan sus identidades, sus memorias y sus polémicas culturales.

11 En sus asuntos internos esto se refleja en la puesta en marcha de un mecanismo retórico de adjudicación ideológica. En términos aristotélicos podríamos entender este discurso como la conciliación entre un *logos*, esto es, la ideología como teoría, un *ethos*, la elocuencia del discurso revolucionario basado en el carácter de sus líderes, y por último, un *pathos*, que envuelve la identificación emocional y consecuente compromiso del pueblo con la Revolución. En la práctica, este balance se celebraba a través de proyectos sociales de democratización en el deporte, la educación y el arte, todos ellos estandarizados bajo una iconografía revolucionaria. Este último aspecto se manifiesta en una reiteración visual de la imagen revolucionaria destinada a inculcar la ideología representando a sus héroes y mártires como íconos revolucionarios, es decir, como encarnaciones de la coherencia ideológico-práctica de la Revolución. Aunque el tipo de expresiones abarque fotografías, carteles, murales, monumentos y *slogans*, me centro solamente en el caso de las dos primeras donde es posible destacar las tres construcciones retóricas antes mencionadas.

12 La primera es la que se encarga de fortificar el *pathos* revolucionario. La composición visual intenta demostrar la existencia de una fuerte cohesión social destacando el carácter homogéneo del proceso revolucionario y el apoyo del pueblo cubano. Son características de este grupo las fotografías en grandes planos generales de un sinnúmero de pequeños individuos ejecutando actividades sincronizadas. Con el advenimiento de la fotografía a color, tal armonía se manifestará también en la uniformidad cromática del pueblo con la bandera cubana. Otro aspecto es la consistencia del espacio, por ejemplo, la conocida puesta en imagen del escenario de la Plaza de la Revolución con la agigantada silueta de Che Guevara plasmada en el fondo del cuadro **[IMAGEN 1]**.

[IMAGEN 1] Marcha por Día Internacional del Trabajo en el 50 aniversario de la Revolución. Verdades de Cuba, 1º de mayo de 2009.



13 La segunda estrategia es la dedicada a vigorizar el *ethos* revolucionario erigiendo a sus líderes como héroes icónicos. Para esto la estructura de la imagen emplea una dinámica relacional: el líder ocupa el punto focal fuerte, su imagen se presenta singular, agigantada y encumbrada con respecto a su audiencia. La multitud lo enaltece por contraste al quedar representada en el punto débil del cuadro, en dimensión pequeña y en posición hundida. La fotografía de Fidel Castro entrando a La Habana el 8 de Enero de 1959 es paradigmática pues aquí el líder es el único cuya cabeza ha sido incluida en el cuadro: la multitud tiene solamente manos que al estar levantadas en dirección a su rostro sugieren apoyo y un rasgo de adoración. La fotografía expresa así un *logos* revolucionario que propone un sistema de trabajo manual colectivo bajo un liderazgo intelectual único [IMAGEN 2 y 3].

[IMAGEN 2] Fidel Castro hablando a la tropa cubana después de la victoria de Bahía de Cochinos, 1961.



[IMAGEN 3] Primero de enero de 1959, el dictador Fulgencio Batista es derrotado y abandona el país, Fidel Castro habla en Santiago de Cuba e ingresa a La Habana el 8 de enero.



14 Otras fotografías construyeron iconicidad concentrando todos los elementos del proyecto revolucionario: las armas en alto, los puños alzados y el rostro de los líderes (Fidel y Raúl Castro) como únicas cabezas visibles. Esta triada se traslada al registro gráfico agregando la bandera cubana en el fondo e incorporando los colores de la paleta revolucionaria. Ésta incluye la tonalidad cálida (rojos, naranjas, amarillos, terracota) como elemento simbólico de importancia que alude a la incandescencia de las ideas y a una época de guerras para garantizar la paz futura. Todos estos elementos son luego recogidos por discursos de reconstrucción histórica tales como el film *Che* (España, Francia, EEUU, 2008). Obsérvese cómo en su cartel promocional el film reutiliza la pose con el arma en alto, la paleta amarbarina, el ángulo de cámara en contrapicado que enaltece la figura del revolucionario, y el humo de la guerra en el fondo. [IMAGENES 4, 5, 6 y 7]

[IMAGEN 4] Triunfo del Ejército rebelde: Raúl y Fidel Castro, 1° de enero de 1959.



[IMAGEN 5] Décimo aniversario del triunfo de la rebelión cubana.



[IMAGEN 6] Cubierta del *Álbum de la revolución cubana 1952-1959*, textos J.M. Picart y Mario Jiménez, La Habana, Cuba, Editorial Echevarria, circa 1960-1961.



El álbum consta de 268 imágenes numeradas y al completarse ofrece a los niños la versión histórica de la revolución cubana, retratando las primeras batallas de Fidel, El Che, Raúl Castro y otras figuras revolucionarias concluyendo con la entrada triunfante a La Habana el 1° de enero 1959.

[IMAGEN 7] Cartel de la película *Che* (2008) dirigida por Steven Soderbergh, coproducción de Estados Unidos, Francia y España.

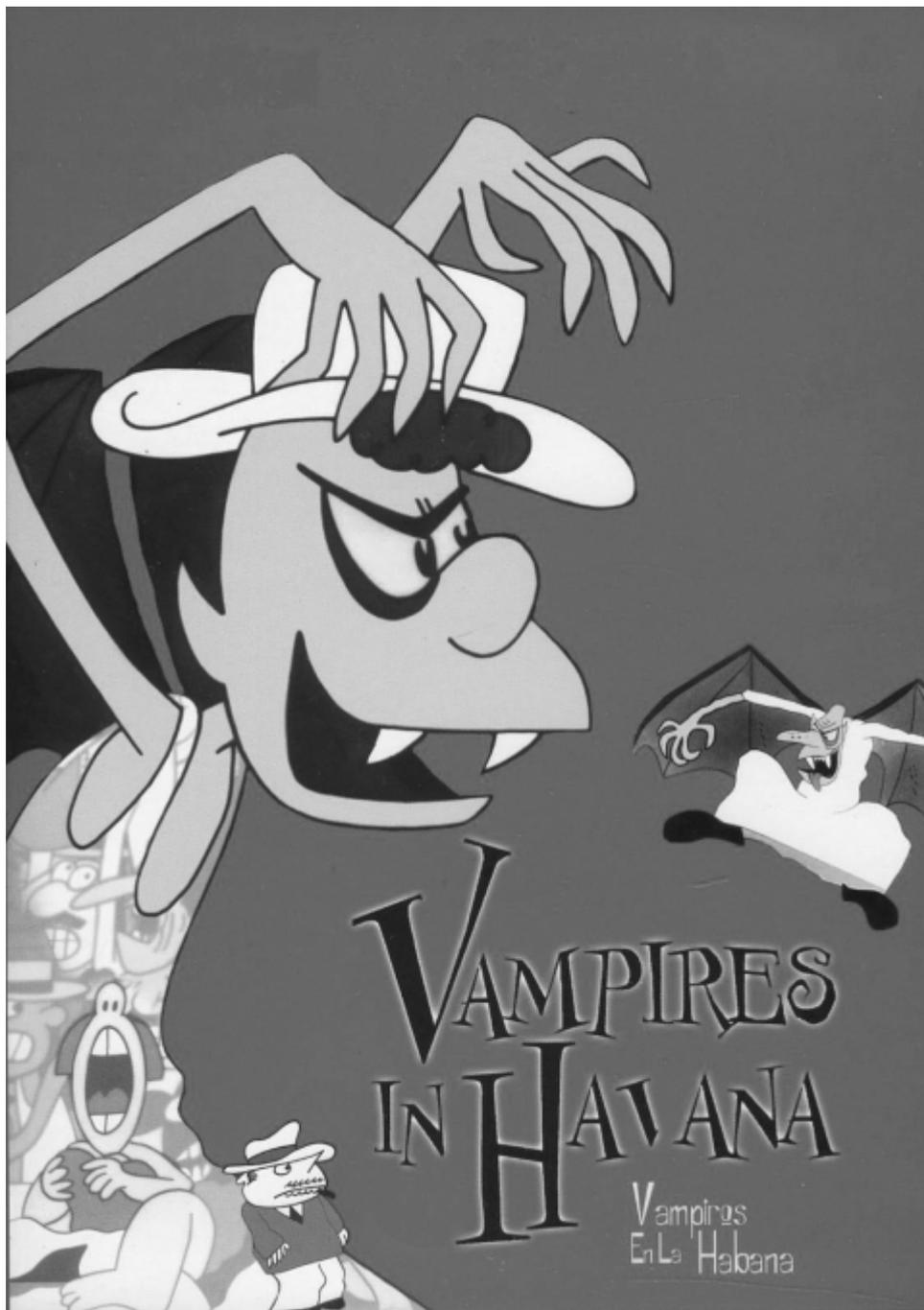


- 15 La tercera táctica es la que se dedica a defender el *logos* de la Revolución de las agresiones discursivo-políticas de los Estados Unidos, en particular, y del mundo capitalista en general. Aquí la imagen es trabajada en base a estereotipos con significados establecidos dentro del lenguaje revolucionario. Estos estereotipos son frecuentemente caricaturizados representando al país del norte como un vampiro. Con esta representación se pretende dar cuenta de su perspectiva sobre el carácter parasítico e insaciable de los Estados Unidos en relación a los países subdesarrollados y especialmente, en su condición de vecinos, de Cuba. En este sentido, un film ineludible en esta saga de referencias de *Juan de los Muertos* es la animación de Juan Padrón *Vampiros en la Habana* de 1985. Tal film, además de hacer humor con la figura del vampiro como capitalismo, complejiza esta relación en el marco de las tensiones entre los poderes económicos mundiales. [IMAGENES 8, 9, y 10]

[IMAGEN 8] Finales del Periodo especial, se mantiene el embargo de EEUU a Cuba.



[IMAGEN 9] Cartel de la película cubana de animación *Vampiros en La Habana* (1985), de Juan Padrón.



[IMAGEN 10] La asamblea general de la ONU rechaza el embargo a Cuba mantenido por los EEUU, Digital Granma Internacional, La Habana, 29 de octubre de 2009.



- 16 Tras el colapso de la Unión Soviética (1991) y todavía bajo el embargo económico dispuesto por los Estados Unidos desde 1960, Cuba entra en un periodo de depresión económica que dura hasta el año 2004, al que se le denominó Periodo especial. Bajo estas circunstancias Cuba se vio obligada a transformar su sistema productivo, a minimizar el gasto público y a ejercer el racionamiento. Otra decisión muy discutida fue la apertura de las empresas mixtas (estatales y privadas), lo que arrastró consigo un sistema de dualidad monetaria, ocasionando fuertes cambios en las relaciones éticas de la propiedad y del trabajo. En este sentido, en la medida en que se introdujeron mecanismos de mercado, se instauró a su vez una dinámica social basada en el interés personal, material e individual por encima de todo lo demás. No es difícil deducir que en este escenario, práctica y teoría revolucionarias atraviesan una crisis de coherencia que se evidencia en el ámbito familiar, como se aprecia en *Video de familia* (2001) de Humberto Padrón, en las relaciones interpersonales de la vida cotidiana como es el caso de *Lista de espera* (2000) de Juan Carlos Tabío, y hasta en los espacios privados o de la subjetividad, como se verá en *Madagascar* (1994) y *La vida es silbar* (1998), ambas de Fernando Pérez. Esta crisis se manifiesta no sólo a nivel geopolítico, sino también en lo que se puede designar como las políticas del cuerpo.
- 17 Es posible observar este debate moral en el mundo de las micro-prácticas cotidianas pues aquí es donde, para asegurar la supervivencia del propio cuerpo, la identidad cubana se vuelve mercancía. De esta manera mediante la exhibición de su privacidad doméstica, la prostitución o la emigración ilegal, los cuerpos obtienen la divisa extranjera que les permite acceder, vía mercado negro, a lo que era prohibitivo de forma legal durante la crisis económico-discursiva de la Revolución. Una crisis que la misma lógica del mercado capitalista había incitado a través del bloqueo y que ahora se regocija en publicar como un error de la Revolución. Con todo, esta crisis ética afectó vigorosamente a la juventud porque esta generación carecía de una memoria experiencial de la vida pre-revolucionaria y era también la más vulnerable a la oferta de “libertades” e insumos del mercado.
- 18 Desde esta perspectiva no parece casual que casi todas las películas del Periodo especial se hayan focalizado en los problemas enfrentados por la juventud, con el objetivo de devolver la coherencia al *logos* revolucionario. Un caso paradigmático y ampliamente representado por el cine del Periodo especial fue el de los “balseros” de 1994 porque en tal caso la paradoja dentro-fuera se hace particularmente evidente.

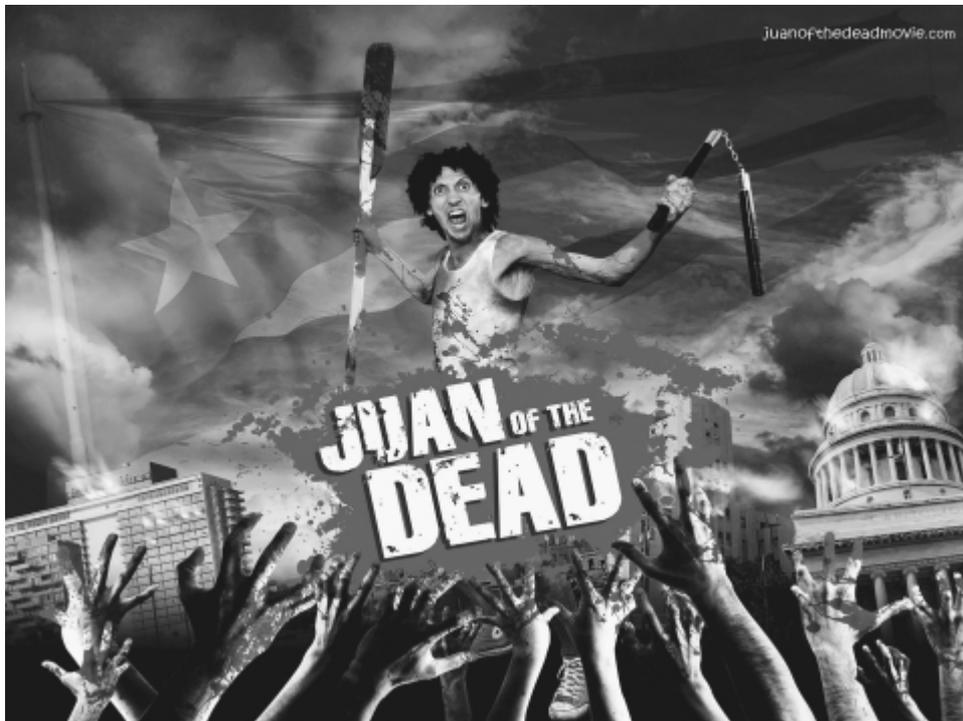
Como ya se ha anticipado, más que una disidencia política, la corriente emigratoria de los años 1990 actuaba por interés económico. Sin embargo, para la lógica del Periodo especial, ésta se asocia a los éxodos de la disidencia política cubana de los primeros años de la Revolución cuando la emigración a los Estados Unidos se estigmatizaba como “traición a la patria”. Desde entonces, aunque cada migración tuvo motivaciones particulares, “Camarioca” de 1965 y “Mariel” de 1980 se interpretaron de la misma manera¹. El que aquellos jóvenes que a principios de los años 1990 salieron hacia Miami escapando de la crisis económica en sus balsas improvisadas, fueran tildados con rencor por otros cubanos como desleales, desertores, traidores a la patria o “gusanos” se explica también por la misma asociación. El cine cubano aborda estos conflictos en *Fresa y Chocolate* (1994) y *Guantanamera* (1995), ambas de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, además de la ya mencionada *Video de familia*. Esta última obra muestra cómo la situación se modifica cuando cada familia tiene un “gusano” en su jardín, es decir, un pariente exiliado cuyo envío de remesas ayuda a minimizar el costo familiar y social de la crisis.

19 Este cambio de actitud coincide con la flexibilización de los canales del flujo migratorio adoptada por Cuba después de que el éxodo de los años 1990 cobrara numerosas vidas (las de aquellos que se ahogaron tratando de llegar al “otro lado”). El cine se concentra entonces en las restricciones y los conflictos emocionales creados por esta apertura con films tales como *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003), *Viva Cuba* (Juan Carlos Cremata, 2005), *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2005), *Personal Belongings* (Alejandro Brugués, 2008) junto a las antes aludidas *La vida es silbar* y *Lista de espera*. Todas estas películas dejan sentado que si para el cubano dejar el país es “salir”, en términos epistémicos ese mismo acto es una “entrada” al universo de sentido del Mercado. Asimismo las obras insisten en describir cómo tal afiliación tiene además un efecto huracanado ya que tal ingreso-egreso comienza a dismantelar el espacio interior de Cuba en tanto territorio exterior al capitalismo.

20 Para cerrar la reflexión en cuanto a los alcances de la paradoja dentro-fuera en el Periodo especial, deseo enfatizar el hecho de que la fragmentación de la coherencia entre práctica y teoría de la Revolución se manifiesta especialmente en las políticas del cuerpo porque éste es el primero en recibir el impacto de la crisis, y el primero en transmutar hacia estrategias de sobrevivencia no-idealistas. Es decir que es a partir de esta transformación en la que el cuerpo del sujeto cubano debe ser exhibido, alquilado, privatizado o exiliado por dinero, que la lógica neoliberal penetra en las redes sociales. Desde lo discursivo aquello que se pone en juego es el *pathos*, es decir, el compromiso social con la idea revolucionaria que mueve la decisión y la acción sobre la que se construía el *logos* de la Revolución. En tales circunstancias el *logos* mantiene su forma institucional pero pierde su alma, es decir, la conciencia emotiva de los individuos que le daban sentido. De este modo, la ideología de la Revolución, “mordida” por el neoliberalismo, camina por las calles de la Habana como un “muerto vivo”.

21 A partir de aquí es posible identificar cómo la obra de Brugués satiriza las construcciones iconográficas de la Revolución desde el estilo de la *zomedy*. Un ejemplo destinado hacia el interior de la paradoja “dentro-fuera”, es el de su cartel publicitario donde aparece la imagen de un líder presentado desde un punto de cámara y una composición que lo enaltecen mientras las manos de un colectivo de zombis tratan de alcanzarlo. El protagonista se muestra en la pose icónica revolucionaria con las armas en alto y el puño alzado. El cartel también ha recuperado la bandera cubana flameando en el fondo y los colores del arte revolucionario. A todo esto se le superponen manchas de sangre que recuerdan las múltiples imágenes con las cuales las voces contrarrevolucionarias representan a la Revolución cubana como una imposición sangrienta. **[IMAGEN 11]**

[IMAGEN 11] Cartel de la película de Alejandro Brugués, *Juan of the Dead*, Cuba, 2011.



22 Los guiños iconoclastas de este film son innumerables. Ejemplo de ello son las ironías sobre las políticas de homogeneización de la Revolución. Así Brugués trae a colación la memoria visual de las manifestaciones sociales de los años 1950 y 1960 reutilizando sus ángulos de cámara y escenarios icónicos pero hace ver al espectador una plaza desierta donde deambulan solamente unos cuantos zombies. [IMAGENES 12-13]

[IMAGEN 12-13] Zombies en la Plaza de la Revolución, fotograma de la película *Juan de los muertos* (Cuba, 2011) de Alejandro Brugués.



13.



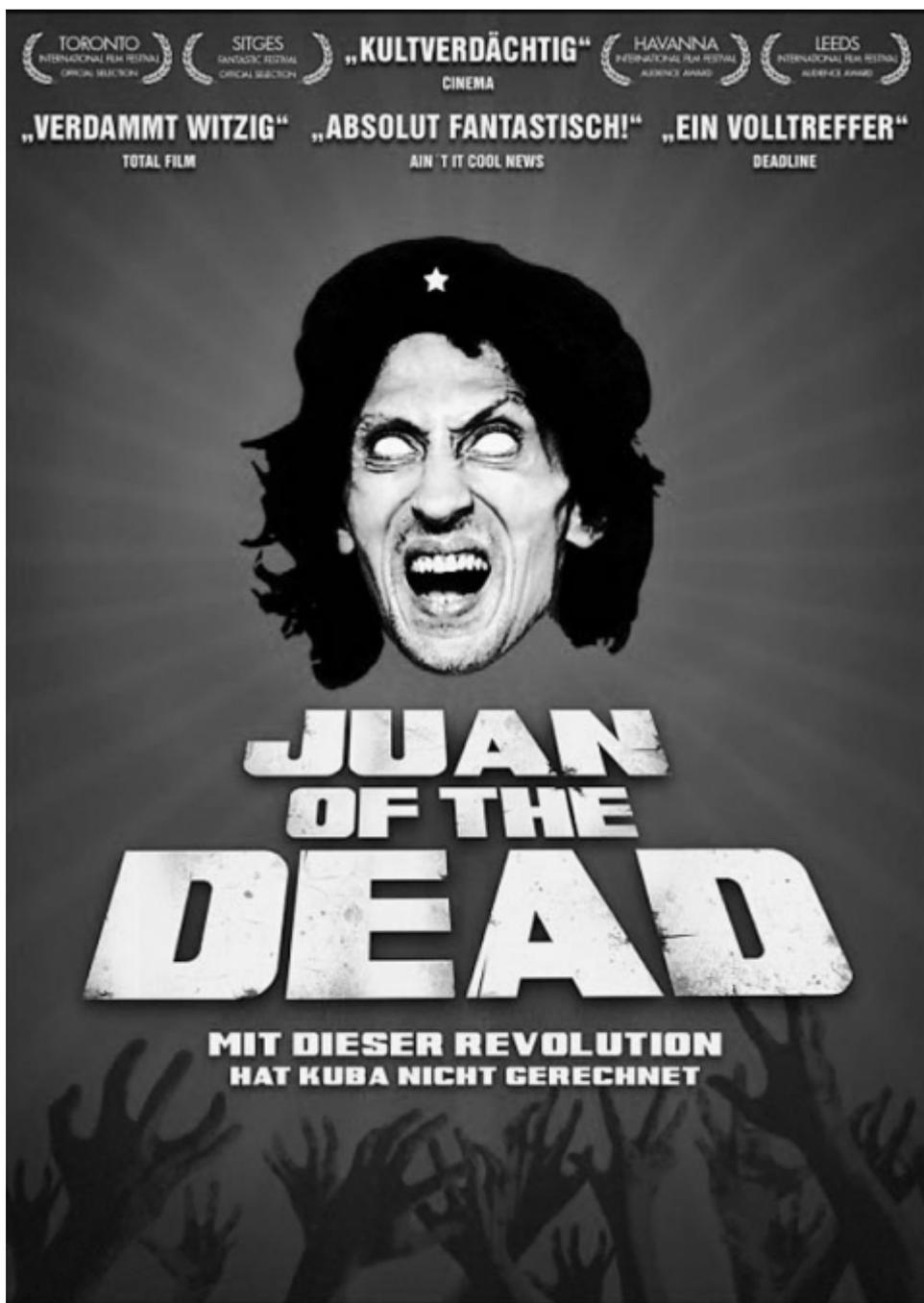
23

Dirigiéndose hacia el exterior de la paradoja “dentro-fuera”, Brugués desafía las expectativas que la audiencia internacional tiene del “deber ser cubano” al caracterizar a su protagonista como un adulto inmaduro, apolítico y deshonesto. Con esta descripción del héroe de la película *Juan de los muertos*, nos recuerda que, ante la idealización del joven rebelde de la Revolución (el “hombre nuevo” guevariano y el “hombre entero” de Martí) existe un “hombre de carne y hueso” como decía Miguel de Unamuno. Esta contestación se acerca al cuestionamiento que Tomás Gutiérrez Alea le había hecho a la Revolución en *Memorias del Subdesarrollo* de 1968. “Titón” (Gutiérrez Alea) avizoraba que el intelectual-líder de los movimientos sociales latinoamericanos estaba destinado a fracasar ya que su auto-proclamado lugar de vocero que se enuncia “en lugar de” un pueblo homogeneizado como masa, perpetúa el lugar del subalterno como sujeto de representación. Es decir, como sujeto de la representación de quienes saben –o pueden– elegir lo que a éste más le conviene. Treinta años después Fernando Pérez se suma a esta polémica con *La vida es silbar* cuando satíricamente llama a su protagonista inmaduro, a-político y deshonesto: “Elpidio Valdez”. Un nombre que se asocia al héroe nacionalista y revolucionario ejemplar de las animaciones de Juan Padrón con las que se construyó el *pathos* revolucionario de un pueblo que clamaba: “Seremos como el Che.” [IMAGEN 14-15]

[IMAGEN 14-15] Poster creado por Jim Fitzpatrick en 1968 estilizando la famosa fotografía de “Ernesto Che Guevara, Guerrillero heroico”, tomada por Alberto Korda en 1960 y afiche promocional de la película *Juan de los Muertos*.



15.



- 24 *Juan de los muertos* juega además con los preconceptos que el espectador internacional tiene de Cuba. Si por un lado el mundo mira a la isla como un país pintoresco “preservado en el tiempo”, también la imagina como el infierno del que salen escapando en balsas los disidentes aunque ello signifique arriesgar su vida. Para contestar esta cadena de estereotipos Brugués construye para sus personajes un automóvil de historieta: el “zombi móvil”. El mismo sintetiza al *batimóvil* de Batman, la construcción anfibia del balseiro y el carro cincuentón que se alquila como taxi turístico por las calles de La Habana vieja. [IMAGENES 16-17-18]

[IMAGEN 16] El Batimóvil creado para, y usado en la serie de televisión *Batman* entre 1966 y 1968.



[IMAGEN 17] Balsero cubano que cruzó el estrecho de Florida en 2003, en una balsa construida con un camión Chevrolet de 1951 que se impulsa a través de una hélice conectada al cardán. BBC.com, martes, 22 de mayo de 2007.



[IMAGEN 18] Chevrolet 1954, taxi, La Habana, Cuba, 2007.



está ubicada Cuba. Por ejemplo el ataque a los rascacielos del *World Trade Center* se cita haciendo colapsar un helicóptero en la cúpula del Capitolio. Más adelante la posterior caída de las torres gemelas se sugiere con el derrumbe del icónico hotel “Habana Libre”. Dicho hotel ha sido un símbolo de las relaciones cubanas con el sistema mundo moderno/colonial desde antes de la Revolución. El mismo fue originalmente llamado “Habana Hilton” hasta la caída de Batista en 1959. Luego de la Revolución Fidel Castro lo convierte en cuartel general y es entonces que toma el nombre de “Habana Libre”. En 1996 el grupo de hoteles españoles Sol Meliá asume el manejo del hotel en asociación con el gobierno cubano. La imaginada desintegración del hotel “Habana Libre” en la película de Brugués es un acto iconoclasta muy bien elegido, porque denuncia el vacío simbólico creado por la ambigüedad capitalismo-socialismo que dominó las medidas económicas del Periodo especial. Su caída sugiere un derrumbe moral de la Revolución porque el *pathos* que cimentaba y estructuraba el *logos* ha desaparecido. Así Brugués presenta al hotel “Habana Libre” como la barrera mental/visual que obstruye la vista de la puesta de sol a sus protagonistas. [IMAGEN 19]

[IMAGEN 19] Hotel Habana Libre en un aviso publicitario de “Global Holidays”.
<http://gloholiday.com/>



Fotograma de *Juan de los muertos*, Juan y Lázaro sentados en la terraza miran impasibles el derrumbe del hotel Habana Libre.



Conclusión

Antes que una crítica a la Revolución cubana considero a este film como un reproche al discurso del sistema mundo moderno/colonial que representa a la utopía cubana como “el lugar que no existe” mientras fuerza al resto del planeta a vivir en un mundo sin esperanza de “un lugar mejor”. En este sentido, con *Juan de los muertos* Brugués toma el lugar del productor histórico (como proponía Walter Benjamin), porque su forma de denunciar la muerte de la utopía propone a la vez su restitución moral. La clave se ofrece en las últimas palabras dichas por Juan, el protagonista, a sus compañeros de aventura que tratarán de escapar de la isla mientras él decide quedarse y luchar: “Yo soy un sobreviviente, sobreviví a Angola, sobreviví a Mariel, sobreviví al Periodo especial y a la cosa esta que vino después; esto es el paraíso y nada lo va a cambiar.”

Bibliography

Bibliografía consultada

Fernando Ainsa, “Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 13. Madrid, Universidad Complutense, 1984.

Ernesto Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba”, en *Escritos y discursos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, tomo 8, 1977.

Rafael Hernández, *Looking at Cuba. Essays on Culture and Civil Society*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 2003, p. 93-115.

Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and other Science Fictions*, New York, Verso, 2005.

Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Dabove (Ed.), *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*, Pittsburgh, PA, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003.

Antoni Kapcia, “Educational Revolution and Revolutionary Morality in Cuba: the ‘New Man,’ Youth and the New ‘Battle of Ideas’”, *Journal of Moral Education*, 34-4, 2005, p. 399-412.

Melvin J. Lasky, *Utopia & Revolution: on the Origins of a Metaphor*, New Brunswick, NJ, Transaction Publishers, 2004.

Graziella Pogolotti, *Polémicas culturales de los 60*, La Habana, Letras Cubanas, 2006.

Filmografía cubana citada

Before Night Falls. Dir. Julian Schnabel. Warner home Video, 2001. DVD.

Che: ¿muerte de la utopía? Dir. Fernando Birri. Cine Ojo Producciones, 1997. DVD.

Elpidio Valdés. Dir. Juan Padrón. Vanguard Cinema, 2005. DVD.

Fresa y chocolate. Dir. Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío. Tartan Video, 1993. VHS.

Guantanamo. Dir. Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío. New Yorker Video, 2000. DVD.

Habana Blues. Dir. Benito Zambrano. Polychrome Pictures, 2007. DVD.

La vida es silbar. Dir. Fernando Pérez. New Yorker Video, 2002. DVD.

Lista de espera. Dir. Juan Carlos Tabío. Wellspring Media, 2004. DVD.

Miel para Oshún. Dir. Humberto Solás. DEJ, 2003. DVD.

Personal Belongings. Dir. Alejandro Brugués. Maya Entertainment, 2008. DVD.

Suite Habana. Dir. Fernando Pérez. Cameo Media, 2004. DVD.

Utopía. Dir. Arturo Infante. ICAIC, 2004. DVD.

Video de Familia. Dir. Humberto Padrón. Bay Vista, 2002. DVD.

Viva Cuba. Dir. Juan Carlos Cremata. Film Movement, 2006. DVD.

Notes

1 A partir de la Crisis de Octubre (o de los misiles) se suspende de manera casi absoluta la posibilidad de salir de Cuba hacia los Estados Unidos. Aquello generó ciclos migratorios forzados tales como el “Camarioca” en 1965, cuando Fidel Castro abre el puerto del mismo nombre para el éxodo de cubanos que quieren abandonar el país hacia los Estados Unidos, y que constituye el tema central del film *Miel para Ochún* (2001), de Humberto Solás. Otro caso es el de los “Marielitos” en 1980, éxodo organizado de común acuerdo entre los cubano-americanos y el gobierno de Castro para salir de Cuba desde el puerto de Mariel. Vale destacar que en este caso el “abandono de la patria” ha sido referido por las políticas internacionales como uno forzado por el mismo gobierno de Castro, en la medida en que en dicho barco salían ex presos políticos y personas con deficiencia mentales, entre los que se categorizaba a los homosexuales. *Antes que anochezca: autobiografía* (1992) relata este traslado de los homosexuales a los Estados Unidos entre los que viajaba su autor, el poeta Reinaldo Arenas. La película *Before Night Falls* (2000) de Julian Schnabel está basada en dicho libro.

List of illustrations

| | | |
|---|----------------|---|
|  | Title | [IMAGEN 1] Marcha por Día Internacional del Trabajo en el 50 aniversario de la Revolución. <i>Verdades de Cuba</i> , 1° de mayo de 2009. |
| | URL | http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-1.jpg |
| | File | image/jpeg, 248k |
|  | Title | [IMAGEN 2] Fidel Castro hablando a la tropa cubana después de la victoria de Bahía de Cochinos, 1961. |
| | URL | http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-2.jpg |
| | File | image/jpeg, 404k |
|  | Title | [IMAGEN 3] Primero de enero de 1959, el dictador Fulgencio Batista es derrotado y abandona el país, Fidel Castro habla en Santiago de Cuba e ingresa a La Habana el 8 de enero. |
| | URL | http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-3.jpg |
| | File | image/jpeg, 100k |
|  | Title | [IMAGEN 4] Triunfo del Ejército rebelde: Raúl y Fidel Castro, 1° de enero de 1959. |
| | URL | http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-4.jpg |
| | File | image/jpeg, 224k |
|  | Title | [IMAGEN 5] Décimo aniversario del triunfo de la rebelión cubana. |
| | URL | http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-5.jpg |
| | File | image/jpeg, 212k |
| | Title | [IMAGEN 6] Cubierta del <i>Álbum de la revolución cubana 1952-1959</i> , textos J.M. Picart y Mario Jiménez, La Habana, Cuba, Editorial Echevarría, <i>circa</i> 1960-1961. |
|  | Caption | El álbum consta de 268 imágenes numeradas y al completarse ofrece a los niños la versión histórica de la revolución cubana, retratando las primeras batallas de Fidel, El Che, Raúl Castro y otras figuras revolucionarias concluyendo con la entrada triunfante a La Habana el 1° de enero 1959. |
| | URL | http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-6.jpg |
| | File | image/jpeg, 304k |
|  | Title | [IMAGEN 7] Cartel de la película <i>Che</i> (2008) dirigida por Steven Soderbergh, coproducción de Estados Unidos, Francia y España. |
| | URL | http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-7.jpg |
| | File | image/jpeg, 2.3M |
|  | Title | [IMAGEN 8] Finales del Periodo especial, se mantiene el embargo de EEUU a Cuba. |
| | URL | http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-8.jpg |
| | File | image/jpeg, 128k |
|  | Title | [IMAGEN 9] Cartel de la película cubana de animación <i>Vampiros en La Habana</i> (1985), de Juan Padrón. |
| | URL | http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-9.jpg |
| | File | image/jpeg, 172k |



Title

[IMAGEN 10] La asamblea general de la ONU rechaza el embargo a Cuba mantenido por los EEUU, Digital Granma Internacional, La Habana, 29 de octubre de 2009.

URL

<http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-10.jpg>

File

image/jpeg, 72k



Title

[IMAGEN 11] Cartel de la película de Alejandro Brugués, *Juan of the Dead*, Cuba, 2011.

URL

<http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-11.jpg>

File

image/jpeg, 432k



Title

[IMAGEN 12-13] Zombis en la Plaza de la Revolución, fotograma de la película *Juan de los muertos* (Cuba, 2011) de Alejandro Brugués.

URL

<http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-12.jpg>

File

image/jpeg, 164k



Title

13.

URL

<http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-13.jpg>

File

image/jpeg, 80k



Title

[IMAGEN 14-15] Poster creado por Jim Fitzpatrick en 1968 estilizando la famosa fotografía de "Ernesto Che Guevara, Guerrillero heroico", tomada por Alberto Korda en 1960 y afiche promocional de la película *Juan de los Muertos*.

URL

<http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-14.jpg>

File

image/jpeg, 108k



Title

15.

URL

<http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-15.jpg>

File

image/jpeg, 88k



Title

[IMAGEN 16] El Batimóvil creado para, y usado en la serie de televisión *Batman* entre 1966 y 1968.

URL

<http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-16.jpg>

File

image/jpeg, 188k



Title

[IMAGEN 17] Balsero cubano que cruzó el estrecho de Florida en 2003, en una balsa construida con un camión Chevrolet de 1951 que se impulsa a través de una hélice conectada al cardán. BBC.com, martes, 22 de mayo de 2007.

URL

<http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-17.jpg>

File

image/jpeg, 224k



Title

[IMAGEN 18] Chevrolet 1954, taxi, La Habana, Cuba, 2007.

URL

<http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-18.jpg>

File

image/jpeg, 184k



Title

[IMAGEN 19] Hotel Habana Libre en un aviso publicitario de "Global Holidays". <http://gloholiday.com/>

URL

<http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-19.jpg>

File

image/jpeg, 252k



Title

Fotograma de *Juan de los muertos*, Juan y Lázaro sentados en la terraza miran impasibles el derrumbe del hotel Habana Libre.

URL

<http://journals.openedition.org/cinelatino/docannexe/image/250/img-20.jpg>

File

image/jpeg, 35k

References

Bibliographical reference

Carla Grosman, "Zombis utópicos", *Cinemas d'Amérique latine*, 21 | 2013, 96-109.

Electronic reference

Carla Grosman, "Zombis utópicos", *Cinemas d'Amérique latine* [Online], 21 | 2013, Online since 14 April 2014, connection on 22 October 2023. URL:

<http://journals.openedition.org/cinelatino/250>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.250>

This article is cited by

- Fehimović, Dunja. (2018) *National Identity in 21st-Century Cuban Cinema*. DOI: 10.1007/978-3-319-93103-6_2
-

About the author

Carla Grosman

Carla Grosman está interesada en las interpretaciones que, desde el lenguaje audiovisual, se hacen de la realidad sociocultural latinoamericana. Durante su licenciatura en Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (1994-2000), Grosman abordó esta búsqueda desde el documental y el cortometraje de ficción. En 2006 recibió un Master of Arts de la Universidad de Auckland, Nueva Zelanda, por su investigación en estudios culturales latinoamericanos dentro del programa de español. Bajo este marco analizó el cine argentino de post dictadura en su carácter performador de la memoria colectiva. En 2012 obtuvo un Ph D in Spanish en la misma universidad por su investigación *La alegoría del viajero inmóvil. Crisis y recuperación de la utopía en el cine latinoamericano de la era neoliberal*. Grosman vive en Auckland desde el 2000 y trabaja en la Universidad de Massey.

Copyright



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.