Alambique. Revista académica de
ciencia ficción y fantasía / Jornal
acadêmico de ficção científica e
fantasia

Volume 2 | Issue 1

Article 2

La Revolución zombificada. La alegoría del trauma cubano en Juan de los Muertos, de Alejandro Brugués

Antonio Cardentey Levin
University of Florida, kouroses@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique>

Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Cardentey Levin, Antonio (2014) "La Revolución zombificada. La alegoría del trauma cubano en Juan de los Muertos, de Alejandro Brugués," *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*: Vol. 2 : Iss. 1 , Article 2.

<http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.2.1.2>

Available at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique/vol2/iss1/2>

Authors retain copyright of their material under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 License](#).

Con la aparición de *Night of the Living Dead* (1968), de George A. Romero, el subgénero zombi adquirió básicamente su configuración posmoderna en el seno del llamado cine de terror. A simple vista, dicha película no albergaba una intencionalidad política evidente, pero razones coyunturales (la guerra de Vietnam, la discriminación racial, la amenaza atómica, la Guerra Fría, etc.) le confirieron un trasfondo ideológico, advertido en múltiples ocasiones por la crítica. A partir de ese momento, toda película de zombis ha propuesto en mayor o menor medida una lectura alegórica según el contexto sociopolítico en que se ha producido. Por sinécdoque, el cine de terror en general ficcionaliza los traumas históricos a diferentes niveles, según advierte Adam Lowenstein, quien acuña el término “momento alegórico” para aludir a una “shocking collision of film, spectator, and history where registers of bodily space and historical time are disrupted, confronted, and intertwined” (2).

A partir de este concepto, me he planteado analizar críticamente la alegoría sociopolítica latente en la comedia *Juan de los Muertos* (2010), del cubano Alejandro Brugués, en relación dialógica con la zombificación y sus implicaciones argumentales. Siguiendo la idea de Sarah Juliet Lauro y Karen Embry, según la cual “[t]he zombie has become a scientific concept by which we define cognitive processes and states of being, subverted animation, and dormant consciousness” (85-86), advierto una construcción psicoanalítica del inmovilismo nacional en el contexto de la llamada Primavera Árabe, en el cual se rodó la película. A mi modo de ver, la figura del zombi constituye aquí una variante del tema del doble, en la medida en que alude a una profundización en la fractura sistemática de la identidad cubana desde 1959, cuando dicho arquetipo de lo fantástico alcanzaba una nueva dimensión sociopolítica en el auge de las narrativas no realistas de los años 60.

Juan de los Muertos narra una invasión zombi en la Cuba de hoy y tiene como protagonistas a Juan y a su compinche Lázaro, quienes se dedican a toda clase de actividades para sobrevivir. Ante la creciente plaga devoradora, ambos deciden reunir a unos amigos y formar un equipo de combate para defenderse y cobrar por este servicio a los demás. Entre ellos están La China –una travesti que no vacila en robar las caseteras de los automóviles vecinales–, El Primo –su fornido amigo negro, que no puede ver la sangre sin desmayarse–, Vladi California –hijo de Lázaro y buscavidas que estafa a las turistas–, y Camila –la hija de Juan, fruto de su relación con una cubana emigrada en España y que no quiere saber de su conflictivo exmarido.

Las distintas formas de intertextualidad se expresan desde el título mismo, el cual es una alusión directa a *Shaun of the Dead* (2004), del director británico Edgar Wright, y sus mecanismos de comicidad. La escena inicial recuerda a la clásica *Jaws* (1975), de Spielberg, ya que el primer zombi aparece en el mar como un fiero tiburón, lo cual anticipa la determinación del monstruo en el desarrollo

ideotemático de la obra, cuyo antecedente más próximo es la inolvidable *¡Vampiros en La Habana!* (1985), de Juan Padrón. Asimismo, la impronta de la filmografía de Romero es obvia por la utilización de la mayoría de sus tópicos: organización colectiva de los sobrevivientes para afrontar el apocalipsis zombi, los conflictos entre los seres humanos en su lucha contra los monstruos, la violencia sangrienta, la destrucción del espacio urbano y otros enumerados por Jonathan Risner. A Mario Alegre Femenías, la banda sonora¹ le recuerda algunas de las compuestas por Goblin para el italiano Dario Argento, otro director influyente en el cine de terror. En definitiva, la película echa mano de los lugares comunes del subgénero para refuncionalizarlos en el contexto cubano, precisamente por sus posibilidades de “representar las crisis nacionales y transnacionales” (Risner 85), auxiliándose de la parodia del discurso político revolucionario, elemento intertextual distintivo de *Juan de los Muertos*.

La mayor parte de la reflexión teórico-crítica en torno al cine de zombis se ha centrado en una deconstrucción de lo que ya conocemos por Jameson como capitalismo tardío y, en el caso de América Latina, del llamado neoliberalismo y sus secuelas concomitantes. Presumo pues que la zombificación refiere más bien una crisis sistémica, o al menos crea un dilema para las relaciones de poder, de acuerdo con Lauro y Embry (90).

Como se sabe, este tipo de películas surgió en el contexto del Crac de 1929 o la Gran Depresión, durante la cual el modelo del *self-made man* enarbolado por Frederick Douglass se tambaleaba. La ocupación estadounidense de Haití (1915-1934) traería consigo la asimilación de la figura del zombi, extraído de los cultos sincréticos del vudú, en un momento en que los norteamericanos se sentían con razón unos muertos vivientes. De ahí el sentido de colectividad asociado con los zombis, a diferencia de otros monstruos cuya individualización es palpable (Drácula, Frankenstein, etc.). Afirma Lowenstein al respecto: “With historical trauma, this index of personal identity extends to the realm of national identity” (10). No en balde los estadounidenses experimentaron traumáticamente la crisis económica y sus nefastas consecuencias: multitud de desempleados imposibilitados de ejercer su voluntad y decidir sobre su futuro. Lo que Lowenstein propone entonces es articular lo traumático a través de la tríada texto-contexto-espectador, para confrontar así la representación del trauma histórico con el contexto nacional y cultural del filme (9).

En los últimos años, la crisis del capitalismo global ha hecho resurgir la crítica marxista y, en el caso de la ciencia ficción, en relación con las teorías del post-humanismo. Para Lauro y Embry, el zombii actual –resultado de la evolución del zombi haitiano y del zombie clásico hollywoodense– revela que el inicio de lo posthumano sólo puede ser el fin del capitalismo, es decir, la única solución es “apagar” el sistema y con él al individuo. Esta noción es aplicable de igual manera a *Juan de los Muertos*, en el sentido de que el régimen comunista cubano

ha devenido prácticamente inviable y ha neutralizado cualquier intento de remover las anquilosadas estructuras de poder, como estrategia de sobrevivencia de la generación histórica. El socialismo en Cuba, parece decirnos la película, ha quedado en su concepción modélica y repetitiva, y los cubanos han sido reducidos al automatismo, a revocar continuamente su voluntad, a sufrir una pérdida de referentes que los ha despersonalizado o, para decirlo con Lauro y Embry, una división interna entre sujeto y objeto, cuyo modelo dialéctico ya es insuficiente.

En la película, la plaga zombi es explicada oficialmente a partir de una supuesta sublevación de disidentes pagados por el gobierno norteamericano. Habitados al divorcio entre la realidad y el discurso de los medios de comunicación, Juan y Lázaro descreen de la versión gubernamental y resuelven afrontar la adversidad, una vez más, por sí solos. Es una lucha contra el miedo a ser contagiados por los zombis, o sea, a perder la conciencia de sí mismos y, por extensión, la conciencia nacional. La mayoría de los cubanos, al zombificarse, revelan el extravío del yo individual, de la energía social y la capacidad de acción más allá de la subsistencia inmediata. Se produce así un vaciamiento de sentido: “the word zombie had come to signify a person who seemed to be a living human being but for whom there was ‘nothing going on inside’, a person with ‘zero personality’ and one who had become ‘robotized’ by the monotony of life contemporary capitalist societies” (Cussans 211). Léase aquí: por la monotonía de la vida en la sociedad post-utópica cubana.

Cuando Lázaro le pregunta a Juan en la primera escena si no ha tenido alguna vez el deseo de irse remando hasta Miami, este le contesta: “¿Para qué, chico? Allí yo tengo que trabajar. Aquí soy un recolector como los taínos, es cuestión de sentarse a esperar y algo cae de la mata”. Y más adelante cuando supone que ha pescado algo, sentencia: “Este es el paraíso y nada lo va a cambiar”. La equiparación con los primeros habitantes de la Isla remite a cierto primitivismo por la inutilidad del trabajo estatal, la necesidad de buscarse la vida por vías oblicuas, en principio penalizadas, y el falso consuelo de dejarse llevar por la corriente de las circunstancias. Las relaciones laborales y los mecanismos de producción parecen no haber evolucionado desde la época precolombina o, al menos, han retornado en la práctica a sus orígenes. Según Shaviro, el zombi está motivado por un tipo de memoria vestigial que ha devenido impersonal e indefinida (86). El “nada lo va a cambiar” para referirse al “paraíso” prehistórico cubano subraya el sentido por oposición, valiéndose de la ironía como recurso clave en toda parodia, en este caso con fines satíricos²: “[W]e argue here that the zombie can be made to speak only as a somewhat ironic discursive model” (91), afirman las autoras de *A Zombi Manifesto*. La impotencia ante la idea casi naturalizada de conservación de un proceso revolucionario en declive se pone de relieve incluso cuando Camila le espeta a Juan su propio enunciado, para subrayar

la crisis misma de la institución familiar: “Tú eres como este país, te pasan muchas cosas pero nunca cambias”.

Recordemos *grosso modo* cómo la figura legendaria del zombi tuvo un papel importante en la Revolución Haitiana, pues se le asoció no sólo con el esclavo sino también con la idea de rebelión. En el imaginario folclórico, por un lado, los zombis eran cadáveres resucitados y esclavizados por un “bokor” – sacerdote del vudú–, lo cual simbolizaba la fuerza de trabajo en las plantaciones. Por otro lado, para el esclavo la única forma real de liberarse era la muerte y la promesa de una vida feliz en esa otra dimensión existencial. El zombi fue, por ende, un resorte para la resistencia en la medida en que, como bien apuntan Lauro y Embry citando a David Cohen (98), la idea de la extensión del régimen esclavista más allá de la vida aterrizó a los haitianos y, presumo, incentivó el levantamiento al punto de devenir revolución victoriosa y efectiva emancipación.

Lauro y Embry aseveran que incluso al zombi se le identificó con la desilusión haitiana a raíz de un proceso democrático malogrado por la intervención extranjera, las pugnas intestinas y las enfermedades (97). Es sintomático entonces que en la película se respire, en concordancia con esa deformación estructural, un ambiente de profunda decadencia y se despliegue, directa o indirectamente, la crisis de valores en la actual sociedad cubana. Si desde el punto de vista de la imagen cinematográfica vemos La Habana³ ruinosas, tanto por su aspecto real como por el ataque del “enemigo”, los personajes son prototipos de una marginalidad que se ha centralizado. En primer lugar, los protagonistas masculinos son típicos vividores que se valen hasta de la desgracia colectiva para ganarse la vida al estilo de la picaresca, donde el fracaso de los personajes estaba condicionado por cierto determinismo social. En segundo lugar, el travesti forma parte de la gradual liberalización sexual desde los años 90, con películas como la gran *Fresa y chocolate* (1994), de Gutiérrez Alea y Tabío; pero paradójicamente en *Juan de los Muertos* el gay es dilucidado como parte de la degeneración social y no tanto una ganancia en términos de apertura mental. Además, el negro forzado manifiesta la persistencia del racismo –uno de los supuestos males superados por la Revolución– porque encarna la fuerza bruta en tanto metonimia de la esclavitud y del sistema económico de la plantación. Además, apenas habla en toda la película: otro indicador del silenciamiento propio de las clases marginadas y de la servidumbre.

Por otra parte, algunos problemas representados buscan una aprehensión totalizadora de la Cuba de hoy y contribuyen a perfilar el clima de desmoralización social. La vulgaridad se ha extendido desde las posturas propiamente éticas hasta la normalización de los registros lingüísticos considerados prosaicos por la normativa académica, así como el alcoholismo, la violencia –física y verbal– y la sexualidad desaforada⁴, incluida la prostitución con extranjeros (el “jineterismo”) y hasta el onanismo público, elementos todos

potenciados sin precedentes en el cine cubano. La economía subterránea no sólo incluye el robo sino además la corrupción, que opera desde los estratos más humildes hasta las altas instancias gubernamentales, cuestiones estas sistemáticamente denunciadas por los disidentes reales.

De la misma forma en que Romero desveló las estructuras ocultas de la sociedad norteamericana, Brugués pone al desnudo las cubanas desde esta perspectiva ficcional, en consonancia con la señalada visión apocalíptica del subgénero. Así pues, *Juan de los Muertos* se aparta de la representación naturalista de la realidad para atomizarla y aniquilarla, esto es, usa la alegoría no como modo de representación sino como transformación subversiva (Shaviro 86). Pero no se trata de una crítica al consumismo capitalista sino al consumismo ideológico: si los zombis son disidentes que infectan a los demás para sobrevivir y producen nuevos zombis, entonces se multiplican los disidentes. Los cubanos se están devorando los unos a los otros en una rapiña por el sustento individual y, al mismo tiempo, demuestran sus ansias de consumo: no son zombis por exceso, sino por defecto. De ahí la coincidencia con Lauro y Embry acerca de la comprensión actual del zombi como una figura sin poder y poderosa a la vez, “slave and slave rebellion” (98), pues llama a la destrucción del modelo reinante, a la manera de la Revolución Haitiana. Cuando Vladi California sugiere: “Nos vamos pa’ la sierra⁵ y nos alzamos”, Juan le replica: “Tú lo dirás jugando pero lo deberíamos haber hecho desde el principio”. En otras palabras, no supimos tomar las armas en el momento oportuno: “Coño, al final el capitalismo nos va a pasar la cuenta”, se lamenta Juan con ironía implícita y a continuación es el inconsciente colectivo el que habla por él: “Yo no me voy a quedar esperando a que las cosas se arreglen mientras La Habana se quema”, pues ya sabemos que al final decide quedarse una vez más en una pelea fratricida, si no suicida, con sus compatriotas. Por eso los zombis no suponen una amenaza al orden social desde fuera del sistema, sino una reconfiguración interna de los mismos procesos que producen y ejecutan ese orden social, al decir de Shaviro (87). “A mí nada más que tú me das un filo⁶ y yo me las arreglo”, le dice Juan a Lázaro en la primera escena. La imposibilidad de transformar las estructuras socioeconómicas de la Isla define la actitud predominante frente a la supervivencia: el uso de las restricciones gubernamentales y de las fisuras del régimen en beneficio propio.

En su *Manifiesto Zombi*, las autoras pretenden mostrar un modelo de conciencia posthumana centrado en ese monstruo, con el ánimo de subrayar una dialéctica negativa de las relaciones de poder: “It is not, like the cyborg, a hybrid, nor is it like Gilles Deleuze and Félix Guattari’s schizophrenic, a multiplicity; rather, the zombii is a paradox that disrupts the entire system” (94). Es decir, el zombi rechaza las categorías de sujeto y objeto, de acuerdo también con Cussans, para quien la teorización del monstruo presupone dinamitar los constreñimientos categoriales y las oposiciones binarias. La dualidad del zombi no se limitó en sus

orígenes a un cuerpo sin alma, sino también a un alma sin cuerpo, nos explican Lauro y Embry apoyándose en David Cohen. Esta es la misma propuesta de Cussans, según la cual el zombi se distingue por su presencia físico-material e imaginario-fantasmática, aunque el primer significado ha sido el único desarrollado por el cine. Según el étimo africano, la palabra zombi tenía dos acepciones relacionadas pero distintas: no sólo era el cadáver resucitado por un hechicero sino también el espíritu de un muerto que visitaba a los vivos durante la noche.

Esta dualidad justifica el debate ideológico contradictorio que la película misma evidencia en ambos planos formal y conceptual: “It is perhaps because of this peculiarly dualistic and boundary blurring nature of zombie that it can be made to work for in a variety of discursive contexts and in support of quite contradictory ideological positions” (Cussans 208). Por un lado, el director asume varios procedimientos enunciativos del manido discurso oficial (consignas, fórmulas suasorias, esquemas de mando, etc.) en clave paródica; por el otro, postula una actitud en apariencia conformista y complaciente para con el oficialismo (no se trata de huir para salvarse sino de permanecer luchando, ¿por la sobrevivencia acrítica o por un imaginario sociopolítico renovador?).

Al culpar a los disidentes por los disturbios ocasionados en realidad por los zombis, el gobierno decide darles una respuesta masiva en la Tribuna Antimperialista, próxima a la Sección de Intereses de los Estados Unidos en La Habana. Es sin duda una parodia a las concentraciones multitudinarias para crear la imagen de la unanimidad del pueblo en su apoyo racional a la Revolución. Juan y Lázaro, al rechazar la postura oficial, realizan una práctica preparatoria para la defensa, parodiando asimismo el patrón de las movilizaciones militares que simulaban un posible ataque enemigo bajo el lema de “patria o muerte, venceremos”, uno de los artilugios retóricos por más de 50 años. Señala Juan irónicamente: “Lo que esta vez los malos no son los yanquis, sino un enemigo real, y está aquí entre nosotros [...] Quieren comer, como cuando el Periodo Especial⁷, pero no se limitan solamente a los gatos”. Varias veces los personajes se dirigen a los zombis combinando palabras altisonantes (“anarco-disidentes”, “iconoclastas”) con otras malsonantes (“maricones”, “muertos de hambre”), en alusión paródica a los actos de repudio implementados por las brigadas de respuesta rápida para contrarrestar a los disidentes reales.

Un humano sin agencia es un prisionero, un esclavo, nos recuerdan Lauro y Embry; sin embargo, la ausencia de un amo visible es un elemento distintivo del zombi fílmico, el cual le permite a Brugués mostrar la situación de servidumbre de los cubanos, pero elidiendo el agente causal. Con todo, Juan prefiere seguir el recurso de la resistencia desde dentro, y en esto parece residir el punto complaciente para con el régimen: el llamado oficial a resistir y vencer, no dejarse abatir por el enemigo en función de preservar las conquistas de la Revolución y el

socialismo, otro lugar común del discurso oficial post-utópico. Pero también podría pensarse como un primer resquicio para un nuevo Maleconazo⁸, una chispa inicial para el cambio desde dentro. Desde esta perspectiva, el filme dista del modo distópico de la vertiente apocalíptica de la ciencia ficción contemporánea, ya que resimboliza una vez más el optimismo como tabla de salvación ante el naufragio colectivo. Esta ambivalencia desde el punto de vista ideológico le permite a su director sortear la censura, pero a su vez es síntoma de la doble moral generalizada por la esencialización del régimen y la consecuente proscripción de todo activismo político.

Si el sentimiento de rebeldía ha sido palpable desde el zombi haitiano, pero también en el resto de los procesos de sublevación de esclavos en el Caribe, no sería ilícito identificar el universo zombi con toda la región, aunque manifestado de distintas formas. En el caso de Cuba, la rebeldía y el coraje durante las gestas independentistas han sido enarbolados por el gobierno como baluartes de la nación. Ahora bien, si el cubano es rebelde por naturaleza y se ha zombificado en la película, es porque ha perdido su capacidad de agencia en esa imagen paradójica de muerte en vida y, por lo tanto, su conciencia crítica ha sido anulada: “Lo que no me gusta es la calma que hay en todas partes”, se alarma Juan ante la pasividad general. Ya los enemigos no son los yanquis, son los propios conciudadanos, porque las oposiciones binarias tienden a coexistir en la figura del zombi y, por ende, los cubanos son y no son ellos mismos.

La reunión del CDR⁹ a la que asisten los personajes protagónicos constituye un ritual carente de significación, repetido sin límites hasta quedar en su pura concepción simbólica. Pregunta Vladi California: “¿Por qué siempre nos reunimos aquí?” y su padre le susurra en un tono condescendiente: “Es la tradición”. En una película de Gutiérrez Alea como *Los sobrevivientes* (1978), por ejemplo, donde una decadente familia rica se enclaustra en su lujoso espacio vital para evadir el impacto de la Revolución¹⁰, la sucesión solemne de la ceremonia burguesa (cenar, fiestas, etc.) era el resultado de una circularidad inútil y ridícula que se agotaba en sí misma. Eran muertos vivientes sobre la base de la metáfora interpretativa de un discurso realista. Ahora el arquetipo de la ritualidad revolucionaria repite el mismo esquema de decadencia, donde el zombi es el elemento acechante, o sea, la propia Revolución.

A propósito de esto, es posible leer la figura del zombi como parte de un *continuum* narrativo que lo entronca con el tópico del doble, sobre la base de un fundamento psicoanalítico común. Según el especialista en la materia José Miguel Sardiñas, durante la década de los 60 se produjo un auge de la llamada literatura fantástica en Cuba, la cual incluía una variedad de temas, entre ellos el desdoblamiento de la personalidad. Influidos por una variedad de cultivadores emblemáticos del género, desde Hoffmann hasta Cortázar, los autores cubanos¹¹ no asumieron azarosamente este modo de ficcionalizar la realidad. La

división de la personalidad, en el contexto de los años inmediatos al triunfo revolucionario, aludía a las vacilaciones iniciales propias de un proceso radical que no sólo puso fin a la dictadura de Fulgencio Batista, sino que además abrió las puertas a la realización del gran metarrelato socialista del siglo XX.

Ante un nuevo modo de producción, que echaba por tierra una serie de valores fundados en un deficiente proceso democrático como el acaecido en Cuba después de la independencia de España, la duda y el recelo calaron hondo incluso en las capas más desfavorecidas. Por otra parte, el éxodo masivo de la burguesía y el surgimiento de una diáspora que aumentaría progresivamente¹², supuso la división del país y, por consiguiente, abrió una brecha en la identidad nacional: un aquí y un allá, los de “adentro” y los de “afuera”, en definitiva, un yo y un otro en pugna por la posesión legítima de su ser colectivo. La frase “dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada”, pronunciada por Castro en las “Palabras a los intelectuales”, reunión llevada a cabo en la Biblioteca Nacional en 1961, implementó la dicotomía fundamental alrededor de la cual se comenzó a tejer no sólo la política cultural del país, sino la vida nacional toda. En la película, hay un parlamento que remeda el apotegma castrista: “El que no esté con la comunidad, está en contra de la comunidad”, amenaza el cabecilla de las tropas especiales después de apresar y desnudar a la pandilla de Juan, y les propone empezar de nuevo: “rescatar a todos los sobrevivientes y armarlos; ustedes levantarán el muro de nuestra comunidad” (¿pura ironía o sutil parábola con el derruido Muro de Berlín?).

La película de Brugués comienza y termina justamente con las mismas palabras de Juan: “Yo soy un sobreviviente. Sobreviví al Mariel, sobreviví a Angola, sobreviví al Periodo Especial y a la cosa esta que vino después”. Pero ya no es el sobreviviente burgués que organizó poco a poco su muerte, sepultado en su drama individual y clasista, ni tampoco el intelectual que observaba desde “arriba” la destrucción de La Habana y la degeneración social en *Memorias del subdesarrollo* (1968); Juan es un sobreviviente de la Revolución “de los humildes, por los humildes y para los humildes”, frase también pronunciada por Castro en su discurso previo a la invasión de Bahía de Cochinos en 1961. Los hechos que enumera Juan derivaron en momentos traumáticos, especialmente el referido a las cíclicas olas migratorias, como en la película, donde la fuga de los sobrevivientes en balsas rústicas hacia Miami –la única alternativa plausible para salvarse del apocalipsis zombi– alegoriza la emigración continua de los últimos años. Justo cuando la camada de Juan está esperando en una parada del transporte público, un autobús atestado de zombis se estrella y destroza una valla de propaganda política que reza “Socialismo o Muerte”, el lema del Periodo Especial. De esta manera, la dicotomía formulada por Fidel Castro queda entonces definitivamente neutralizada en *Juan de los Muertos*, pues la Revolución

ha anulado su sentido etimológico y su contenido semántico para convertirse en su opuesto: conservación, inmovilismo, sometimiento, ruina.

Plantean Lauro y Embry en esta dirección: “[t]he zombii does not reconcile subject and object, but, rather, as walking antithesis, holds them as irrevocably separate; in the figure of the zombii, the subject position is nullified, not reinvigorated” (95). Si en 1959 la Revolución convertía al pueblo en sujeto de su historia, la posterior radicalización lo limitó a mero objeto de la política revolucionaria, según advertía Sartre en su crítica al estalinismo. La película muestra que ahora esa dialéctica se ha quebrado de manera irrevocable y amenaza con desarticular al propio sujeto en tanto ser en el mundo, toda vez que la Revolución como objeto de culto se ha devorado a sí misma.

No es casual, pues, que el muerto viviente sea un individuo donde se cancela el yo consuetudinario y al mismo tiempo se continúa remitiendo a su identidad personal (Shaviro 86), es decir, la mismidad en sí se torna otredad. Por consiguiente, en este subgénero del terror “[e]verything (...) is at once grotesque and familiar, banal and exaggerated, ordinary and on the edge” (83). La escena en que La China se zombifica, atada a Juan por las esposas policiales, es ilustrativa de esta idea de Shaviro a nivel argumental. El forcejeo entre ambos parodia los típicos movimientos del baile de salsa en pareja y, por supuesto, resulta grotesco y familiar, banal y exagerado. Ahora bien, si hasta los años 90 la lucha de los cubanos había sido contra un otro que les disputaba su ser colectivo, en la película la contienda es consigo mismos, con todo el extrañamiento que comporta lo grotesco¹³ de la zombificación.

Se produce entonces, con Freud, lo siniestro: la instancia a través de la cual lo familiar se revela como extraño y, en consecuencia, provoca angustia. Lo *Unheimlich* connota la perturbación, la extrañeza ante la escisión de lo propio, la división como proceso demasiado instalado en la vida cubana: una reconfiguración agónica (más bien en el sentido griego de *agón*: lucha) del *ontos* nacional. El lema publicitario del negocio de Juan contiene, en efecto, el fundamento de lo siniestro: “Soy Juan de los Muertos. Matamos a sus seres queridos. ¿En qué puedo ayudarlo?”, es su respuesta a las llamadas telefónicas de los clientes. Según Freud, siguiendo el clásico estudio de Otto Rank, el doble pasó de ser un mecanismo de defensa del yo a un portador de su destrucción; de esta forma, el sujeto crea “paulatinamente una instancia particular que se opone al resto del yo, que sirve a la autoobservación y a la autocrítica, que cumple la función de censura psíquica, y que nuestra consciencia conoce como conciencia” (8). A diferencia de la narrativa fantástica de los años 60, donde la duplicación se producía en general por fisión o división del sujeto, acorde con la tradición romántica del doble, en *Juan de los Muertos* el desdoblamiento se realiza por fusión o unión: el zombi es otro en sí mismo.

Filmada en el año de inicio de la Primavera Árabe, la película adquirió connotaciones adicionales, puesto que tendió sutiles parábolas con los movimientos civiles y democráticos surgidos en esos países, en respuesta a las condiciones de vida y a los regímenes autoritarios allí dominantes. Un aspecto clave en el desenvolvimiento de ese estallido social fue el amplio acceso a las tecnologías de la información y la comunicación, esto es, Internet y telefonía móvil. No obstante, es sabido que los niveles de conectividad en Cuba son bajos, ya no sólo por las dificultades impuestas por el embargo norteamericano, sino además por el férreo control que sobre los medios informativos ejerce el gobierno. Los mecanismos de coacción política han sido tan efectivos como no lo han sido las regulaciones económicas y el diseño moral de la sociedad. Cuando N. Katherine Hayles cuestiona las nociones de Deleuze y Guattari sobre el autómata celular, reconoce una crisis de agencia derivada de las complejas relaciones entre el cuerpo biológico y las formas artificiales de vida. Sin embargo, los cubanos han devenido autómatas en gran medida por la insuficiencia tecnológica en una era de alta maquinización y desarrollo de la ciencia de la información. En la película, hasta el presentador de las noticias termina zombificado en la televisión, en clara referencia alegórica a la disfuncionalidad informativa.

En su crítica al marxismo y al feminismo en cuanto a sus divisiones dicotómicas, Haraway desecha el concepto de identidad, prevaleciente en la concepción marxista del cambio social, y propone el concepto de afinidad – alianzas provisionales o perdurables en dependencia de la durabilidad de la misma–, acorde con los tiempos del llamado post-humanismo. La colaboración entre Juan y sus amigos ejemplifica este precepto antiesencialista, pero fundado en la revalorización continua del yo colectivo, dividido y amenazado en la contienda ideológica por más de 50 años. Así pues, si en el capitalismo global el carácter post-humano surge de esa derogación de las distinciones dualistas a través del intenso contacto tecnológico, en la Cuba seudocomunista se llega a la condición post-humana por el mencionado déficit de tecnología y por el control de las libertades individuales. Quizás por eso el zombi ha venido a alegorizar una alternativa ficcional del trauma cubano.

Notas

¹ Hacia el final, se deja escuchar también la inolvidable canción “My Way”, popularizada por Frank Sinatra, cuando Juan decide quedarse una vez más en Cuba y seguir su propio camino de perenne batallar.

² Para una diferenciación de estos conceptos, véase el artículo “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática de la ironía”, de Linda Hutcheon.

³ La conocida sinécdoque de tomar La Habana como expresión de toda Cuba, aunque discutible, garantiza la condición apocalíptica del subgénero zombi, a diferencia de otros filmes, donde los espacios cerrados predominan. La ciudad adquiere un gran protagonismo al punto de desempeñar un papel actancial importante, no sólo como escenario de las peripecias de Juan y su equipo de combate, sino por el contenido semántico de que se revisten los espacios abiertos: las calles, los edificios, las plazas, el malecón y, sobre todo, las azoteas, donde transcurren muchas de las acciones. Justamente, la ruina es un elemento central en la literatura y el arte cubanos post-utópicos: “Mientras el proyecto utópico de los sesenta se imaginaba como construcción –del socialismo y el comunismo, del hombre nuevo–, en esta «nueva era» la referencia por excelencia es la ruina” (Díaz 202)

⁴ Shaviro asevera que el zombi es todo cuerpo; no ha de ser fortuito entonces que la corporalidad adquiera una preeminencia en todo el desarrollo diegético del filme.

⁵ Se refiere a la Sierra Maestra, cuna de la rebeldía antibatistiana.

⁶ En este contexto “filo” significa “oportunidad” en la variante cubana del español.

⁷ Eufemismo oficial de la crisis económica, social y ética de los años 90 en Cuba, tras el desplome de la Unión Soviética y el bloque comunista.

⁸ Revuelta popular acaecida el 5 de agosto de 1994 en el malecón habanero, donde se congregaron cientos de cubanos en protesta contra la profunda crisis económico-social del país, aunque finalmente fue reprimida.

⁹ Comités de Defensa de la Revolución, asociación de vecinos conformada por Fidel Castro en cada barrio a fines de 1960, con el objetivo del control absoluto del individuo mediante la vigilancia permanente entre unos y otros: quién es, a qué se dedica, quiénes lo frecuentan, cómo se proyecta social y políticamente, etc. Ha constituido un mecanismo de coerción, censura y autocensura, igualmente parodiado en la película.

¹⁰ Este tema ha sido abordado también en la literatura. Piénsese en algunos cuentos de *Tute de reyes* (1967) y *El escudo de hojas secas* (1968), de Antonio Benítez Rojo, cuyo relato “Estatuas sepultadas” fue el antetexto sobre el que se basó el filme *Los sobrevivientes*, de Tomás Gutiérrez Alea. Otro volumen de relatos emblemático en ese sentido es *Casas del Vedado* (1983), de María Elena Llana, Premio de la Crítica al año siguiente.

¹¹ Tanto Benítez Rojo como Llana, mencionados más arriba, son notables exponentes del tema del doble en la narrativa fantástica después de 1959, sobre todo en relación con la decadencia de la burguesía habanera.

¹² La primera de esas huidas multitudinarias ocurrió justamente en 1965, por Camarioca. Después vendrían el Mariel en 1980, a raíz de los sucesos de la embajada del Perú en La Habana, y la Crisis de los Balseros en 1994 tras la caída del socialismo real en Europa del Este.

¹³ Precisamente lo grotesco ha sido vinculado con una estructura donde lo familiar se manifiesta, de modo incomprensible, como ajeno y aterrador. Así, la conmoción se apropia de todo ese espacio y lo torna inexplicable e impersonal (Kayser).

Obras citadas

Alegre Femenías, Mario. “Crítica: Juan de los Muertos”. *Primera Hora*. 8 de enero de 2012. Web. 7 de noviembre de 2013.
<http://www.primerahora.com/entretenimiento/cine/blog/mario-alegre-femenias/posts/criticajuangdelosmuertos-678282/>

-
- Cussans, John. "Tracking the Zombie Diaspora: From Subhuman Haiti to Posthuman Tuscon". *Monsters and Monstrous. Myth and Metaphors of Enduring Evil*. Ed. Paul L. Yoder & Peter Mario Kreuter. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2004. 203-2014. Archivo PDF.
- Díaz, Duanel. *La Revolución congelada. Dialécticas del castrismo*. Madrid: Verbum, 2014. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro". 1919. *Freud total* 1.0 (versión electrónica). Archivo PDF.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York; Routledge, 1991.149-181. Web.
<http://www.egs.edu/faculty/donna-haraway/articles/donna-haraway-a-cyborg-manifesto/>
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. Impreso.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática de la ironía". *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992. 173-193. Impreso.
- Juan de los muertos*. Dir. Alejandro Brugués. Act. Alexis Díaz de Villegas, Jorge Molina, Jazz Vilá, Eliécer Ramírez, Andros Perugorria y Andrea Duro. La Zanco Producciones et al., 2010. Filme.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. 1957. Buenos Aires: Nova, 1964. Impreso.
- Lauro, Sarah Juliet y Karen Embry. "A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Age of Advanced Capitalism." *Boundary 2* (Spring 2008): 85-108. Web.
<http://www.thing.net/~rdom/ucsd/Zombies/A%20Zombie%20Manifesto.pdf>
- Laraway, David. "Teenage Zombie Wasteland: Suburbia after the Apocalypse in Mike Wilson's *Zombie* and Edmundo Paz-Soldán's *Los vivos y los muertos*". *Latin American Science Fiction: Theory and Practice*. Ed. M. Elizabeth Ginway and J. Andrew Brown. New York: Palgrave, 2012. 133-151. Impreso.
- Lowenstein, Adam. "Introduction: The Allegorical Moment". *Shocking representation: historical trauma, national cinema, and the modern horror film*. New York: Columbia University Press, 2005. 1-16. Impreso.
- Risner, Jonathan. "Las multitudes no-muertas: Alegorías del neoliberalismo en *Plaga Zombi* y *Plaga Zombie: Zona mutante*". *Horrorfílmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. Ed. de

-
- Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé. San Juan: Isla Negra, 2012. 83-98. Impreso.
- Sardiñas, José Miguel. “El cuento fantástico cubano entre dos siglos”. *Revolución y Cultura*. 2 (2003): 17-21. Impreso.
- Shaviro, Steven. “Contagious Allegories: George Romero”. *The cinematic body*. 1993. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. 83-105. Impreso.
- Sitio web de la película: <http://www.juanofthedeadmovie.com/lang/es/>