

La Habana en *Juan de los muertos* (2011): ciudad, cine de género y crítica sociopolítica

Havana in *Juan de los muertos* (2011):
city, cinema genre and socio-political critique

Rafael Menéndez Fernandez 

rmenendezf@gmail.com

Cecodet

Universidad de Oviedo (España)

Begoña Gutiérrez San Miguel 

bgsm@usal.es

Departamento de Sociología y Comunicación

Universidad de Salamanca (España)

Resumen

La película *Juan de los muertos* (2011) utiliza la ciudad de La Habana como un elemento central de la trama de ficción. Desde un enfoque de parodia desenfadada, la ciudad aporta a la acción su paisaje descarnado, hipnótico, anclado en un tiempo pasado, que da cobijo a personajes supervivientes en un entorno urbano hostil. El artículo se propone indagar en el papel de la ciudad y sus referentes icónicos en el desarrollo de la narración cinematográfica, aportando elementos para la generalización de un método de acercamiento y conocimiento de la presencia de la ciudad en el cine, más allá de su uso como un escenario neutro donde tiene lugar la acción. La emigración, como vía de escape, y la peculiar forma de vida de la población habanera para afrontar la situación económica que vive el país vehiculan la narración,

convirtiendo al antihéroe en héroe: la realidad no se transforma ni se mejora huyendo y buscando imaginados “paraísos exteriores”, sino luchando en su ciudad. Y todo ello con la ciudad como protagonista escénico que ampara todo el entramado social y vital amenazado por la epidemia de muertos vivientes.

Palabras clave: cinematografía; representación cultural; paisaje; referencias iconográficas.

Abstract

The film *Juan de los muertos* uses the city of Havana as a central element of the fictional plot. From an approach of lighthearted parody, the city brings to the action its stark, hypnotic landscape, anchored in a bygone time, which gives shelter to surviving characters in a hostile urban environment. The article aims to investigate the role of the city and its iconic references in the development of the cinematographic narrative, providing elements for the generalization of a method of approach and knowledge of the presence of the city in cinema, beyond its use as a neutral scenario where the action takes place. Emigration, the way of life of the Havana population in order to survive the economic situation the country is going through, is the vehicle of the narrative, turning the antihero into a hero: reality is not transformed or improved by fleeing and looking for imagined “foreign paradises”. And all this with the city as the main character that supports the whole social and vital framework.

Key words: cinematography; cultural representation; landscape; iconographic references.

1 Introducción

La ciudad adquiere, en algunas películas, un papel activo en su desarrollo narrativo, ofreciendo un escenario, pero también condicionando la acción, desde una identidad geográfica, cultural, social y política determinada (Edelman, 2016; Gámir, 2015; Antoniazzi, 2019; López Pliego, 2020; Caldevilla et al., 2022). Esta circunstancia afecta tanto a la ciudad mostrada a través de los elementos icónicos más característicos del paisaje urbano más reconocible para el espectador, como mediante la representación de su atmósfera urbana, de la vida que late en ella, utilizando las actividades, encuentros y anhelos de los ciudadanos. Este protagonismo de la ciudad y sus paisajes funciona incluso cuando la película utiliza una recreación del lugar en estudios, o cuando se utilizan otras ciudades que permiten al espectador medio situarse en ella, sin demasiados sobresaltos. No es el caso que nos ocupa aquí ya que el rodaje se desarrolló durante ocho semanas en la capital cubana (González, 2012). La Habana se nos presenta con

toda su personalidad urbana, real y mítica, tan identificable en todas sus escenas, tanto cuando utiliza sus elementos icónicos más famosos, como cuando enfoca su paisaje callejero y sus rincones más ocultos.

La Habana tiene un perfil urbano muy definido, marcado por la presencia de la profunda huella de la gran ciudad que fue, con una dilatada historia, que la sitúa como uno de los más relevantes ámbitos urbanos de América. Su historia y su prolongado proceso de estancamiento y degradación dan paso hoy a un paisaje descarnado y una atmósfera social de desencanto y desesperanza, pero también a una ciudad decadente de gran atractivo, al modo de las ciudades de importante patrimonio histórico y cultural, no tan numerosas en el continente americano. Con una evidente relación con las principales ciudades hispanoamericanas de origen colonial. Los escenarios de la película recuerdan, en alguna medida, los del cine clásico mexicano (Gómez, 2020), en una relación en la que la ciudad y sus degradados barrios marginales se nos presentan como elemento narrativo, en tanto que constituyen un obstáculo vital para los protagonistas. El cine y la ciudad, entendidos como elementos culturales, interactúan entre sí conformándose e influyéndose de manera recíproca, a partir de la relación existente entre la ciudad, el contexto de producción, la imagen cinematográfica y el contexto de recepción (López Pliego, 2020).

Sobre este marco urbano, que cobra vida y se hace partícipe en la acción cinematográfica de la película *Juan de los muertos*, el argumento se centra en una epidemia de muertos vivientes y la respuesta que un grupo de supervivientes callejeros, del estrato social marginal, enfrenta a su rápida extensión, entre la picaresca y la pura supervivencia, entre la resignación y la rebelión ante la nueva amenaza, de una población demasiado acostumbrada a la escasez y a las malas noticias. Este grupo será el único que se enfrente decididamente a una amenaza definitiva, tan presente como ignorada por una élite social y política acomodada, que solo se plantea su continuidad en el poder, sin capacidad para variar su discurso, a pesar del riesgo de destrucción total de la ciudad.

El presente artículo se elabora en el marco general planteado por los estudios culturales, utilizando una metodología cualitativa de índole analítica. Las herramientas principales de trabajo, por tanto, han sido el análisis del discurso y el vaciado de contenidos que ofrece la película objeto de análisis. A través de ello hemos incidido en los aspectos tanto narrativos, como sociales, geográficos y simbólicos. No se debe dejar de lado que, en la metodología de análisis, una faceta importante a plantear son los aspectos simbólicos. La cuestión ideológica

siempre está presente de forma tácita o explícita, como han planteado diversos investigadores (Panovsky, 1972; Deleyto Alcalá, 2003; Gutiérrez, 2006; Ortego Martínez, 2012; Flomenbaum, 2022).

Bajo estas premisas, nos planteamos explorar dos asuntos esenciales. Primero, la eficacia del cine de género, frente al más comprometido, para transmitir crítica social y política. Segundo, el papel de la ciudad como fundamento narrativo, reflejo de la devastada situación vital descrita en la película.

El primer aspecto resulta especialmente relevante en un contexto oficial especialmente atento a las discrepancias, como el cubano. La hipótesis de partida intenta discriminar sí, con el género mixto planteado en esta película, de terror zombi-comedia, se puede reflejar la crisis socioeconómica a través del relato. A lo largo de la ya dilatada producción cinematográfica clasificable en este género, sí que podemos percibir el juego de comparaciones, en algunas películas, entre los zombis, las ciudades y los ciudadanos de sociedades estancadas en una realidad que perciben como negativa, pero ante la que adoptan actitudes de aceptación pasiva, por la aceptada imposibilidad de cambio. Ciudadanos adormecidos y manipulables, en función de los intereses de los círculos de poder. Ciudadanos que desarrollan su vida en circunstancias difíciles y hasta, como en el caso que nos ocupa, se plantean el aprovechamiento de la plaga zombi en beneficio propio (Rodríguez, 2015; Salinas Flores, 2017). La visión del sistema político como una dimensión absurda, alejada absolutamente de la realidad social, que utiliza la situación para apuntalar su imposible relato, está netamente presente el filme *Juan de los Muertos*. De hecho, la utilización de un género cinematográfico comercial, con un lenguaje y una estructura definidas de antemano y fácilmente asimilable por la mayoría de los espectadores, para introducir una crítica sociopolítica, parece evidente en la película, suavizada en todo caso por el tono humorístico y adaptada a un entorno de restricción de la libertad de expresión, donde una crítica política abierta puede enfrentar consecuencias indeseadas. Su ejecución de manera conjunta entre España y Cuba ha podido ayudar a que se haya podido explorar más fácilmente esta vía. Las opiniones expresadas por el propio director, por algunos medios de comunicación y por algunos autores abren, sin embargo, dudas sobre este aspecto y su alcance (danielosky2006, 2010, February 5).

Figura 1. Cartel publicitario de la película



Fuente: Academia de cine (2013)

La segunda cuestión tratada es el peso de la ciudad en el propio film, su protagonismo estrechamente ligado a su decadencia y a la presencia de tipos populares, en un ambiente callejero empobrecido. Se analizará el papel de La Habana y sus referentes icónicos en el desarrollo de la narración cinematográfica, aportando elementos para la generalización de un método de acercamiento y conocimiento de la presencia de la ciudad en el cine, profundizando más allá de su uso como escenario, más o menos neutro, donde tiene lugar la acción. A partir de una concepción de la ciudad como un elemento fundamental de la narración audiovisual, nos centraremos en uno de los tres vectores propuestos por Gámir y Manuel (2007, p. 168) para analizar las relaciones cine-geografía: el contexto histórico y social de la filmación y su huella en el paisaje urbano representado. Las referencias a las otras piezas interpretativas: los procedimientos que permiten abordar la filmación del espacio geográfico y el impacto en el individuo, se realizarán al hilo de argumentaciones más generales.

El tratamiento de estos temas se aborda mediante tres acercamientos complementarios. En primer lugar, se establecen los vínculos entre los escenarios urbanos y su traducción política y social y se hace hincapié en los iconos urbanos y principales lugares mostrados en la película. En segundo término, se enmarca la película tanto en el contexto cinematográfico de los films más reconocidos, como en la propia dinámica de La Habana, sus ritmos de crecimiento y, sobre todo, la incidencia de las crisis más recientes. En tercer lugar, se aborda el marco social de la

propia producción cinematográfica, sus protagonistas y la realidad social de la ciudad. Finalmente, las conclusiones retomarán los resultados centrados en los objetivos principales.

2 La ciudad como elemento central de la narración cinematográfica: escenarios e iconos urbanos

La ciudad y su entorno, como ámbito de representación, tienen una incidencia capital en la creación de imaginarios simbólicos en las producciones audiovisuales. Tanto si se orientan hacia el conocimiento geográfico, como escenarios cinematográficos fácilmente reconocibles, como si sirven de vehículo para el impulso de la difusión de la imagen de la ciudad, con diferentes objetivos, de cara a la mejora de la presencia en la red de ciudades protagonistas del turismo cultural o para el estudio de la evolución de una zona geográfica concreta. En segundo término, la ciudad puede ser soporte para la creación de espacios míticos sobre escenarios urbanos reales, modificados o creados exprofeso. Su presencia en la narración audiovisual puede llegar a ser tan importante que llegue a asumir el rol de coprotagonista, como sucede en el objeto de estudio: La Habana a través de sus habitantes y acciones narrativas, estableciendo diversos ámbitos de intertextualidad.

La ciudad, en el cine, depende de la mirada y la interpretación cultural que la percibe, incorporando los prejuicios y subjetividades con que contemplamos las culturas ajenas. Un ejemplo es la representación de La Habana o de México en el cine norteamericano. Son ciudades “latinas”, que pueden intercambiarse entre sí o reconstruirse en estudios. Y su paisaje urbano se compone de elementos de la ciudad colonial española y de espacios polvorientos (México visto desde Estados Unidos es un desierto, ya que el territorio más próximo es efectivamente desértico, lo que no sucede en la mayor parte del país), edificios destartados, etc. Lo que se busca es que el espectador identifique la ciudad o el país no por su representación realista, sino por la identificación de unos pocos elementos simbólicos, previamente extendidos entre la población y asimilados por ella. La música es lo que, en Estados Unidos, se entiende como música latina, a pesar de la riqueza de la música popular mexicana y cubana del siglo XX. El espectador, a partir de esos pocos símbolos y la recreación del ambiente: tipología de los personajes, vestuario identificativo, música, paisaje, rápidamente se pone en situación y admite la verosimilitud de la ciudad, de acuerdo a los estereotipos e ideas previas fijadas de antemano.

La conexión entre cine y ciudad, ya desde los albores de este arte, refleja una vinculación estrecha, incluso en la creación de escenarios urbanos futuristas, caso de *Metrópolis* (1927),

creada por Fritz Lang para identificar una serie de idearios y modelos representativos de la ciudad moderna. El cine constituye, desde sus inicios, una herramienta idónea para representar la ciudad moderna, la de los siglos XIX y XX y su evolución durante este periodo (Antoniuzzi, 2019). La transformación de los espacios representados ha ido creciendo a medida que avanza la historia del cine y, con ello, su grado de iconicidad y de representación, impulsada además por el actual uso dominante de técnicas de realidad virtual, que permiten reproducir, de modo fidedigno, paisajes urbanos, del presente y del pasado, o modificar escenarios reales o recreados.

La propuesta de la película que nos ocupa es que la condición extraña que transforma en zombis a los humanos, así como el espacio de lo telúrico, de lo monstruoso, supone una enfermedad invasiva, tanto para las personas como al espacio que los sustenta. La Habana se presenta como una ciudad devastada, con un tono apocalíptico que corresponde a una retórica de fin del mundo -la ciudad y sus habitantes desaparecen-, por la aparición de unas figuras alegóricas representadas por los zombis, con una clara identificación con el género de ciencia ficción: un acontecimiento natural, incontrolable, altera el estado de la ciudad y de la vida humana de modo catastrófico (Williams, 1978; Gutiérrez, 2002). Un lugar de muerte y masacre, que muestra a lo largo de la película la desintegración de la urbe a modo de tumba o cadáver, como sinónimo de la corrupción política y cultural, una alegoría o distopía moral y sociopolítica.

La ciudad, en sus elementos más icónicos, va a estar gobernada por el caos. Las escenas violentas tienen como marco de representación la plaza de la Revolución. La Ciudad Vieja, destartada y abandonada, se muestra simbólicamente con un letrero de neón fluorescente "Habana libre".

Los personajes corren masivamente por el Malecón, arrancando de los muertos vivientes; se suben a balsas artesanales y botes para dejar la ciudad; hay desolación en las calles, sólo cadáveres en las aceras y antejardines; los pocos sobrevivientes saquean supermercados en busca de provisiones (que no es alimento, sino ron); se desploman edificios; se estrella un helicóptero en el Capitolio Nacional, y todas las panorámicas o tomas aéreas muestran una Habana en llamas, bajo un cielo gris [...] las ambientaciones y los decorados de los escenarios, la banda sonora y los personajes, se presentan diferentes tópicos propios de la Revolución Cubana que apelan a no dejarse vencer, *¡hasta la victoria siempre!*, y que son legitimados mediante el sarcasmo (Bustamante Escalona, 2013).

El Malecón, escenario principal para las escenas finales, donde los zombis han dominado la práctica totalidad de la población, quizá como metáfora del denominado “maleconazo” (la revuelta popular de agosto de 1994), donde se congregaron cientos de cubanos en protesta contra la profunda crisis económico-social del país, que finalmente fue reprimida, puede ser el detonante para plantear un nuevo cambio social, una vuelta de tuerca para el abandono del cataclismo colectivo.

El elemento iconoclasta está presente a lo largo de toda la película. Vemos paso a paso la destrucción de los íconos más importantes: desde la imagen del Che Guevara hasta la utilización de la plaza de la Revolución, donde sucede la masacre, con la imagen del revolucionario [...]. En otra escena vemos un helicóptero que se estrella contra del capitolio. En el episodio a las afueras de la escuela se descubre la destrucción de una estatua que, asumimos, se trata de una escultura de José Martí, conocido como el Apóstol de la Independencia (Saldarriaga & Manini, 2019, p. 156).

La ciudad de La Habana planteada a modo de sinécdoque –como representación de toda Cuba–, adquiere un papel protagonista no sólo como escenario de las acciones narrativas, sino por el contenido icónico que contienen los espacios abiertos: las calles, los edificios, las plazas, el malecón y, sobre todo, las azoteas, donde transcurren muchas de las acciones. Resulta muy significativo, al comienzo de la película, la actitud de los protagonistas, en una de estas azoteas y su reacción ante la voladura de uno de los edificios emblemáticos de la ciudad. Sirve de elemento detonante para comenzar la destrucción no sólo interior de la ciudad, si no la de los personajes y su caída.

Las calles son lugares de reunión de los antiguos Comités de Defensa de la Revolución, creados en 1960, asociaciones de vecinos constituidas por el poder en todos los barrios, con el objetivo de lograr un control absoluto del individuo mediante la vigilancia permanente entre unos y otros. Forman un mecanismo de coerción, censura y autocensura, igualmente parodiado en la película (Cardente & Levin, 2014). Unido a ello, está presente el férreo control de los medios de comunicación y de las redes sociales a los que está sometida no solo la ciudad, sino la isla entera; las noticias televisivas que se ofrecen en la película estarán finalmente en manos, también, de los zombis como alegoría de estas disfunciones. En definitiva, la narración cinematográfica incorpora, en esta película, de forma más o menos premeditada, discursos netamente críticos del modo de vida habanero y cubano y del sistema sociopolítico que lo

sustenta, lo comprime y lo desincentiva. A pesar de la opinión expresada por su director y guionista que admite, además, lecturas también diversas, la mayoría de las aportaciones recogidas en este trabajo coinciden en que la película va mucho más allá que un simple ejercicio creativo de cine de género, de comedia que busca la diversión de los espectadores. No es solamente “la primera película cubana de zombis”.

3 La ciudad de La Habana y el cine

La película *Juan de los muertos* sitúa la ciudad de La Habana como un elemento central de su trama de ficción fantástica y humor desenfadado. No ha estado, por diversas circunstancias, La Habana muy presente en las producciones cinematográficas, fuera del propio ámbito interno cubano, a pesar de su protagonismo en algunos títulos tan conocidos como *El padrino II*, dirigida por Francis Ford Coppola, en 1974, *Havana* por Sydney Pollack, en 1990, o la más reciente *El rey de La Habana*, dirigida por Agustí Villaronga en 2015. De hecho, la primera de ellas, como ocurrió con otras películas norteamericanas o internacionales ambientadas en Cuba, no pudo ser rodada en la ciudad de La Habana, a causa de las limitaciones impuestas al comercio exterior por el bloqueo norteamericano y por las restricciones del propio régimen cubano, renuente a facilitar los rodajes de producciones extranjeras en su territorio.

La concepción, por parte del régimen cubano, surgido de la revolución de 1959, del cine como medio de difusión del ideario revolucionario y vehículo para su extensión (particularmente en Iberoamérica) y solo secundariamente, como mero entretenimiento de la población, ha incidido decisivamente en este aislamiento internacional de la cinematografía cubana. La película *El padrino II* tuvo que rodar sus escenas “cubanas” en Santo Domingo, una circunstancia que se repite en otras producciones que sitúan su acción en Cuba, pero no fueron rodadas allí. Es el caso de *Cuba*, dirigida por Richard Lester, en 1979, que se rodó en España, con localizaciones en Jerez, Cádiz y Motril. También de *Havana*, de Pollak, rodada, de nuevo, en Santo Domingo, como sucede con *El rey de La Habana*. Otro ejemplo, *Antes de que anochezca*, de 2001, con Julian Schnabel como realizador, se llevó a cabo en México.

Pese a esta renuencia a la colaboración con el cine extranjero, la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC), para la promoción de la producción cinematográfica cubana, en 1959, a los pocos meses del triunfo de la revolución, revela el interés del nuevo régimen por el control del cine, como principal medio de masas (Victorero, 2022). Esta orientación fue reforzada por la programación del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, desde 1979, impulsado por el propio ICAIC. El principal interés

del régimen cubano era la creación de producción cinematográfica propia para limitar y contrarrestar la influencia del cine norteamericano, en Cuba y en Iberoamérica, creando marcos estables, bajo control político del régimen, de creación, distribución y visionado de películas cubanas e iberoamericanas de orientación socialista.

La producción desarrollada por el ICAIC ha estado, en general, muy mediatizada por los objetivos de propaganda y orientación ideológica y por la censura temática y de crítica al sistema. No muchos títulos se sobreponen a estas limitaciones y sobresalen por su interés artístico en esta producción. Destaca sobremanera la obra Tomás Gutiérrez Alea, con títulos como *Historias de la revolución* (1959), *Memorias del subdesarrollo* (1968), de guion compartido con Edmundo Desnoes, *Fresa y chocolate* (1993), coproducción cubana, mexicana y española. Y *Guantanamera* (1995), coproducción cubana, española y alemana. El cine de Gutiérrez Alea evoluciona desde unos inicios plenamente consecuentes con los objetivos del ICAIC, hacia una postura crítica con la evolución del régimen, la burocratización y la represión de las minorías. La implantación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión, en San Antonio de los Baños, en 1986, impulsada por cineastas e intelectuales de varios países, es otro paso en el objetivo de impulsar una línea de creación audiovisual, alejada del predominio internacional de las producciones procedentes de Estados Unidos. En su creación intervinieron la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), el escritor colombiano Gabriel García Márquez, el poeta y cineasta argentino Fernando Birri, su primer director, y el realizador cubano Julio García Espinosa.

La película *Juan de los muertos* se gesta en este ámbito. Fue dirigida, en 2011, por el cineasta cubano, aunque nacido en Buenos Aires, Antonio Brugués, formado en la mencionada escuela internacional de cine y televisión de San Antonio de los Baños (Cuba). Además de director es, también, autor del guion. La incorporación que hace de la ciudad a la película, fiel a la realidad urbana visible, aunque con una profusa utilización de efectos espaciales sobrepuestos, especialmente en las escenas de destrucción, la aborda desde un enfoque de parodia iconoclasta y desenfadada. La ciudad aporta a la ficción su paisaje descarnado, anclado en un tiempo pasado, que da cobijo a personajes supervivientes en un entorno urbano hostil, pero en el que desenvuelven con soltura y al que se vinculan emocionalmente. En el film, se relacionan claramente el popular género cinematográfico de muertos vivos con el de la picaresca, a través de la parodia de dicho género y un humorístico y atenuado tratamiento de la situación social, económica y política de la ciudad y sus habitantes.

La historia de La Habana, su esplendor y posterior decadencia, es bien conocida (López Ontiveros & Naranjo, 1996; Vincenor, 2016, Dilla, 2018; González Rego, 2018). La ciudad constituye, aún hoy, uno de los principales centros urbanos del continente americano, fundamental referencia histórica cultural, social y política del ámbito iberoamericano, entre muchos otros motivos, por su antigüedad. Fue fundada en su emplazamiento actual en 1515 y titulada ciudad y sede de gobierno desde el reinado de Felipe II, en 1592. Es, por tanto, una de las primeras ciudades del continente americano, surgida en la época colonial española. Y a lo largo de esta, entre los siglos XVI y finales del XIX, se constituye en una de las principales urbes del imperio. Algunos datos avalan esta afirmación. A fines del siglo XVIII cuenta ya con unos 100 000 habitantes y, a mediados del XIX, más de 200 000; 205 000 en 1861 (Pérez-Fuentes & Valverde, 1999, p. 157), una población superior a la de la ciudad de Barcelona de la misma época, en tanto que Madrid no la superaba demasiado: 189 948 y 298 426 residentes, respectivamente, según los datos del Censo de Población de 1860 (INE).

En 1837, se construye aquí el primer ferrocarril en territorio de la corona española, adelantándose a los peninsulares. Como apuntan López Ontiveros y Naranjo Ramírez (1996, p. 180) es, ya en esta época (siglo XIX) una:

[...] urbe moderna que, muy tempranamente —sorprendentemente antes que muchas ciudades españolas—, adopta e implanta en sus servicios e infraestructuras las nuevas técnicas de la primera revolución industrial: en 1794 primera máquina de vapor; 1819 primer barco de vapor de América Latina; 1837 implantación del ferrocarril; 1848 alumbrado público por gas; 1851–55 telégrafo; 1862 transporte público de tracción animal; 1874–1893 acueducto de abastecimiento de agua de Albear.

Las décadas finales del siglo XVIII, con la implantación de una mayor libertad comercial durante el reinado de Carlos III, y el siglo XIX, asisten a la consolidación de una ciudad moderna que desborda su recinto amurallado y atrae contingentes crecientes de población inmigrante de la península. Sobre la base agraria del azúcar y el tabaco, de una incipiente industrialización y de la importancia comercial de su puerto, la ciudad se transforma y extiende hasta convertirse en una referencia urbana fundamental. Tras el paréntesis de la guerra de 1898, y la independencia bajo el paraguas neocolonial de este último país, la economía se reorienta hacia el comercio con Norteamérica y se van consolidando las actividades turísticas y de ocio dirigidas al público de esa procedencia. La ciudad crece y supera el millón de habitantes y los vínculos comerciales con la península siguen siendo importantes. También la emigración desde la antigua metrópoli, solo

interrumpida por la crisis de 1929 y la guerra civil española. De hecho, La Habana y Cuba, en general, se convierten en uno de los principales destinos de la emigración española a ultramar, una corriente que alcanza hasta mediados del siglo XX, desapareciendo prácticamente a partir de 1959.

Según el diccionario de Jacobo de la Pezuela (1863–1868), vivían en La Habana, en 1861, 205 223 personas (Quirós et al., 1994). De las que 138 445 eran blancas, el 67 %, con un fuerte desequilibrio a favor de los hombres (91 625 hombres y 46 820 mujeres). La población negra estaba en proporción más equilibrada: 31 434 hombres y 35 344 mujeres, 66 778 personas en total (32,6 %). De la población negra eran hombres libres 15 326, y esclavos 14 450; entre las mujeres, las libres aventajaban a los hombres, 20 058 y el número de esclavas era muy parecido al de esclavos, 14 563 (Pérez-Fuentes & Valverde, 1999, p. 157). El crecimiento en los siglos XIX y XX es rápido, y lleva a superar el millón y medio de residentes en 1960 y los dos millones en 1990. A partir de aquí, la desaparición de la URSS y la acentuada crisis económica y de suministros consiguiente, conocida internamente con el eufemismo “periodo especial” supone un estancamiento de la población de La Habana y de todo el país. La ciudad pasa de 2 043 000 habitantes en 1990, a 2 138 915 en 2019, con descensos entre 2003 y 2012 y emigración interna hacia la capital, cuya evolución marca el estancamiento demográfico general de Cuba en los últimos treinta años (ONEI, 2022, December 3).

Los indicadores demográficos y económicos, en el “periodo especial” y “la cosa esa que vino después”, según la definición del protagonista sobre la situación de la ciudad y del país, aportan datos que explican, en buena medida, el paisaje urbano en que se desenvuelve la acción y la situación social de las clases populares de La Habana, bien reflejados en la película. En este marco, los problemas que afectan a la población local marcan su desarrollo narrativo. La escasez, la precariedad, la falta de autoestima, la desesperanza ante la ausencia de cambios y el rechazo a la posibilidad de emigración a Estados Unidos o a Europa, como salida nunca fácil, marcan el día a día de los protagonistas, que se desenvuelven con soltura en un paisaje urbano de calles, edificios semirruinosos y azoteas, sobre las que destacan los edificios notables, símbolos del poder de la oligarquía política, que son atacados y destruidos en la película. Este es el caso del Capitolio, atacado en el curso de los desastres originados por la explosión zombi, ante la incomprensión de la situación real por parte de la clase dirigente, amparada tras la inútil trinchera de la propaganda, única respuesta que son capaces de enfrentar a la tragedia que tienen ante sus ojos. Incorpora, en fin, la mejor tradición iconoclasta del cine comercial y de género (acción, terror, comedia) norteamericano, del que toma los patrones. En este caso,

asume el género de muertos vivos, desde una visión humorística e informal, apoyada en la caricaturización de sus tópicos, sus escenas arquetípicas y su estructura narrativa.

Figura 2. Utilización de espacios urbanos icónicos



Fuente: Casamerica (2022)

La importancia de la emigración, como vía de salida al estancamiento y las limitaciones vitales en la sociedad habanera son recogidas, en la película, a través de su reflejo en los diálogos de los protagonistas. Su importancia se traduce en sus efectos sobre la mayoría de la población, que tiene familiares y amigos fuera del país. Los medios sociales populares revelan la preocupación ante los ciclos de crisis económica, en particular a partir de 1990. De la importancia de esta emigración dan cuenta algunos datos: las estimaciones de cubanos residiendo en otros países alcanzan los dos millones y medio de personas, en un país que tiene, en la actualidad, algo más de once millones. De ellas, más de 1 300 000 residen en Estados Unidos, según la Oficina del Censo de ese país (2018). Y más de 61 000 en España (INE, 2021). Estos son los dos destinos mencionados en la película por sus protagonistas. Desde 1959, el cambio político supone que Cuba y La Habana, en especial, pasan de ser importantes receptores de emigrantes a ser focos de emisión de población, circunstancia que lleva al estancamiento demográfico, a pesar de que la capital continúe atrayendo habitantes desde el resto del país.

En este contexto de crisis recurrente y tímidos intentos de apertura, el guion de la película se desarrolla en torno a una muy diversa serie de personajes marginales, sin una ocupación

definida, sobreviviendo en los márgenes de la ley, en el ambiente de una ciudad varada, que confronta el tipo de vida real de las calles de la ciudad, con el discurso oficial, muy presente a lo largo de la película, de los medios de comunicación gubernamentales. Es patente el matiz cómico que aporta la discordancia entre la realidad en que viven los protagonistas y la que transmiten los medios de comunicación, que aprovechan la invasión zombi para reforzar el manido mensaje antiimperialista y el recurso a la amenaza constante del enemigo exterior para justificar el inmovilismo de las élites que acaparan el poder y su aceptación, de mejor o peor grado, por los grupos sociales populares.

Configuran los personajes un peculiar círculo social, constituido por marginados de caracterización diferenciada, caricaturizada y en cierto modo estereotipada, a través del simbolismo de cada uno de los protagonistas, para acentuar la comicidad de las situaciones y abarcar una tipología diversa de los grupos marginales que habitan la ciudad. La emigración como tentación permanente y la forma de vida de la población marginal habanera para sobrevivir a la situación económica que vive el país, vehiculan la narración, que acaba convirtiendo al antihéroe que, en un principio, busca obtener algún rendimiento económico, incluso de la invasión de muertos vivientes, en héroe: la realidad no se transforma ni se mejora huyendo y buscando imaginados “paraísos exteriores”, sino luchando por su ciudad, como indica el propio protagonista, aunque sea incomprendido por sus semejantes y en solitario. Mostrando un sustrato popular de orgullo nacional, muy presente también en el ideario revolucionario oficial. Todo ello discurre con la ciudad como personaje principal que ampara todo el entramado social y vital que muestra la película. Sobre la que el héroe individual muestra el camino, sin premeditación, al margen de un poder político y unos medios que, en la alienación de su realidad paralela, exaltan sin cesar el valor de lo colectivo y de la lucha contra el enemigo exterior, culpable de todos los males, incluso del terror que los zombis van extendiendo por toda la ciudad.

La película *Juan de los muertos* y su utilización de la ciudad de La Habana, no tanto como escenario de la acción, sino como protagonista de la misma, plantea interesantes aspectos en la relación entre cine y territorio. Una cuestión especialmente significativa es si desde el cine de género es posible reflejar el constructo sociocultural de un país o de una ciudad, aunque sea de forma más o menos tangencial, solapada o incluso soslayada por sus promotores para facilitar su difusión, utilizando el género cinematográfico, en este caso el cine de zombis, en clave de comedia, como una manera de dulcificar los aspectos críticos hacia el sistema político y socioeconómico. La respuesta parece que debe ser positiva. Los distintos niveles de lectura que

permiten la mayoría de las películas, incluso las de finalidad más abiertamente comercial, hacen que un género tan predeterminado como el de los muertos vivientes, aunque sea en clave de comedia, pueda reflejar, desde un punto de vista crítico, el ambiente urbano, social, político y económico en que se sitúa la acción (Añón-Lara, 2016; Rodríguez de Austria, 2016; García-García et al., 2017).

Partimos de una concepción del medio urbano como elemento fundamental de la narrativa audiovisual, vital en este caso para la comprensión de la película. A partir del análisis en profundidad del papel de la ciudad en la trama de ficción, y de la indagación y comparación con otros ejemplos de trascendencia de la ciudad como elemento fundamental de la narrativa, intentamos llegar a conclusiones sobre cómo esta presencia urbana, elemento fundamental del film, tiene un largo recorrido en la historia cinematográfica y va más allá de los símbolos más reconocibles o de la difusión y utilización de los lugares comunes del marketing urbano, aunque también los integre, como en este caso. Sin olvidar los aspectos vinculados a la utilización de distintos niveles de lectura para la introducción, más o menos nítida y atenuada por el humor y el tono de comedia, de crítica sociopolítica, no en films con objetivos políticos determinados de antemano, sino a través de esquemas y géneros propios del cine más comercial, una vía largamente explorada por el cine norteamericano, desde sus inicios.

Su deriva política es sorprendente, sobre todo si partimos de que estamos ante una coproducción hispano-cubana, con participación de instituciones oficiales, como el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC), en la que se pone en entredicho tanto el sistema político cubano, como la aparición de aspectos sociales tradicionalmente censurados, como la homosexualidad, el turismo sexual, o la proximidad de los Estados Unidos como esperanza, cuestionada en todo caso, de un futuro mejor y no solo como el gran enemigo exterior. Todo ello vehiculizado a través de unos originales personajes protagonistas, encabezados por Juan, apodado por sí mismo “de los muertos”, defensor del sistema imperante desde la llegada de Fidel Castro, a pesar de las críticas que va introduciendo, en sus conversaciones, al citado sistema (Eljaiek Rodríguez, 2015).

La colaboración del ICAIC introduce cierta extrañeza, dado el sustrato crítico de la película que, o bien ha pasado desapercibido durante el rodaje, presentado como una simple comedia de zombis, o bien se ha permitido, desde el inicio o ante su difusión exterior, como muestra de cierta apertura hacia una mayor libertad de expresión y creación artística, como mal menor. Parece que lo que se intenta es pasar por alto, en los medios oficiales, los aspectos de crítica

social y política, nítidos en el filme. La ciudad como personaje latente, nos lleva al neorrealismo italiano, en el afán de plantear metaficciones y guiños al espectador versado. La propia recepción en los medios oficiales de la película pasa por alto esas componentes que pudieran ser interpretados como críticos con el sistema, haciendo hincapié en el hecho de que sea la primera película cubana del género de muertos vivientes, de la adscripción de la misma al cine de comedia, así como en los premios recibidos en el extranjero. No hay que olvidar, además, el origen netamente caribeño del mito zombi y que su utilización en producciones cinematográficas se remonta a 1932, en la película *White Zombie* ("La legión de los hombres sin alma"), realizada por los hermanos Edward y Victor Halperin, con guion de Garnett Weston (Herrera, 2015). Este título temprano será seguido por muchos, hasta alumbrar un género cinematográfico, o un subgénero del cine de terror, que ha conocido un importante resurgimiento en las últimas décadas.

4 La representación de la atmósfera urbana habanera: adaptación a la coyuntura, supervivencia, humor y crítica sociopolítica

Juan de los muertos se nos presenta como el primer filme cubano de zombis, un largometraje de ficción de producción hispano-cubana. Una comedia de terror, con guion y dirección de Alejandro Brugués, presentada en 2011, coproducida por La Zanfoña Producciones (España) y Producciones de la 5ª Avenida (Cuba). Además, contó con la participación del Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Canal Sur y Televisión Española. El cine de terror carece de tradición en la cinematografía cubana, aunque el vampirismo sí se había abordado, en cine de animación, en dos títulos de Juan Padrón: *Vampiros en La Habana* (1985) y *Más vampiros en La Habana* (2003) (Cardentey Levín, 2014; Eljaiek, 2015; Fehimovic, 2018).

Alejandro Brugués, nacido en Buenos Aires, aunque con nacionalidad cubana, se formó en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba). Realizó su primer largometraje en 2008: *Personal Belongings*. El reparto de *Juan de los muertos* está encabezado por Alexis Díaz de Villegas (Juan de los Muertos), además de Andrea Duro (Camila, la hija), Jorge Molina (Lázaro), Andros Perugorría (Vladi California), Jazz Vilá ("la China"), Eliecer Ramírez ("el primo"), Blanca Rosa Blanco (Sara) y Elsa Camp (Yiya), como actores principales. Con fotografía de Carles Gusi y música de Sergio Valdés (*Juan de los muertos*, 2012).

A pesar de su irregular distribución, el filme ha tenido eco en varios festivales, y ha llegado a un público amplio a través de su exhibición en televisiones de varios países. Ha obtenido premios de relevancia, en el festival de cine fantástico (*Fantastic Fest*) de Austin, Estados Unidos (2011);

el *Fanomenon Audience Award*, en el Festival Internacional de Cine de Leeds (Reino Unido); o el premio a la mejor película extranjera de habla hispana en los Premios Goya (2013).

El guion gira sobre el personaje de Juan, interpretado por Alexis Díaz de Villegas, que vive en La Habana sin una ocupación definida, sobreviviendo en el filo de la ley, acompañado de su peculiar círculo social, constituido por marginados de tipos diferenciados adaptados al difícil entorno urbano, lo que permite profundizar en los recursos humorísticos de su obligada cooperación. Recibe la visita de su hija, emigrada a España y muy crítica con la vida que lleva su padre. Sobre este grupo se precipitan los acontecimientos; sus vecinos y la ciudadanía de La Habana se transforman en violentos y se atacan y devoran unos a otros. Tras constatar que no son “disidentes” políticos, ni una invasión del omnipresente enemigo exterior, Juan llega a la conclusión de que la gente se está convirtiendo en zombi y opta por intentar sacar beneficio económico de la situación, iniciando una empresa con el hilarante eslogan: “Juan de los Muertos: matamos a sus seres queridos”. A los convertidos en zombis, se entiende. A pesar de ello, de la situación límite creada y de la búsqueda de beneficios de su estrategia comercial, el antihéroe se terminará convirtiendo en héroe, un poco a su pesar: la realidad no se transforma ni se mejora huyendo, ni emigrando, sino enfrentándose a la amenaza y peleando por la supervivencia de su ciudad y su país.

No es la primera ni será la última vez, más bien podemos ver que es algo habitual, que una película de género, en este caso de zombis o muertos vivientes, aborde de manera más o menos abierta o encubierta, la crítica al sistema político, social y económico del territorio en el que se desarrolla la acción. Esta realidad es aún más nítida si el escenario es, nada menos, que la ciudad de La Habana y el género es el de los muertos vivientes. Y, por ello, las interpretaciones del fenómeno zombi y su utilización en la película de referencia pueden llegar a ser bien diversas.

El zombi tiene sus raíces en la cultura de los esclavos caribeños, en la religión sincrética vudú. Originalmente el término se refiere a un cuerpo/cadáver resucitado, cuya alma ha sido hurtada y cuyo cuerpo puede ser apropiado y explotado por un maestro de esclavos. Estos cuerpos eran puestos a trabajo forzado en la zafra. El zombi empieza así su función de representante de la colonialidad. Es el esclavo de los colonizadores capitalistas y se les ha quitado su voluntad y mente propia. Queda claro que se trata de un comentario sobre la miseria de la esclavitud y la falta de

esperanza del esclavizado, son los subalternos racializados, marcados por la diferencia colonial (Saldarriaga & Manini, 2019, p. 150).

La comparación, en este caso, de los muertos vivientes con los ciudadanos de una determinada realidad sociopolítica, del tipo de sea, puede resultar hasta fácil y previsible. Y más si para ello se utiliza de fondo el paisaje desconchado de la vieja y maltratada ciudad y, de fondo sonoro, la anodina, gris y unidireccional radiotelevisión pública isleña, incapaz de cambiar el paso, ni su trasnochado discurso oficial del enemigo externo, aunque se enfrente al fin de los tiempos. La perspectiva no puede ser otra que la humorística, con una decantación hacia el humor negro, de caricatura *gore* y resaltando todo lo que de humorístico tiene el género de zombis, desde una perspectiva gamberra, casi de astracanada, en la que nada queda a salvo del trazo grueso y de su mirada impertinente y vitriólica. Los personajes ejemplifican el papel del antihéroe, en particular el protagonista, convertido ahora en héroe por la fuerza de unas circunstancias de emergencia extrema y por un poso interior, "nacionalista", que resiste a la desesperanza y al abandono de sus orígenes, sin luchar por ellos. Se traduce así la lucha contra uno mismo, contra el destino, contra la desesperanza, a través de la transformación personal, a partir de la cual se puede incidir positivamente sobre la mejora del entorno, de su, a pesar de todo, amada ciudad.

La realidad en la que se mueven los personajes y en la que estalla la invasión zombi, es descarnada, desprovista de futuro, a partir de un presente que no les mueve sino a sobrevivir con los escasos recursos y oportunidades que se les ofrecen. Un sobrevivir que los lleva, incluso, a intentar sacar partido económico de la situación creada por los zombis. Indudablemente nos encontramos, ante todo, con una comedia de humor negro, que podría remitirnos, en el cine español, a los precedentes berlanguianos, de comedias en entornos urbanos empobrecidos y desesperanzados, caso de la película *Plácido*, decantándose aquí hacia el humor grueso y dejando en un segundo término la ternura en el tratamiento de los personajes, víctimas de una realidad socioeconómica deprimente. También se pueden encontrar referencias de algunas de las películas mexicanas de Buñuel, caso de *Los olvidados* (1950), en el uso de los paisajes urbanos degradados como escenario-actor, limitantes de las posibilidades de mejora de los protagonistas, atrapados en una existencia sin esperanza.

Los regímenes totalitarios tienden a parecerse demasiado, por encima de supuestas ideologías liberadoras, en sus formas de control y manipulación informativa, represión de la disidencia y aversión al cambio, aunque la realidad se manifieste contumazmente adversa durante largos períodos de tiempo, que abarcan varias generaciones de ciudadanos. Esta situación, reflejada

en la película, también reclama el protagonismo de aquellos sectores sociales marginados por sus opiniones, inclinaciones o tipo de vida. Todas las grandes ciudades, incluso en los países con un mayor grado de desarrollo social y económico, presentan hoy grandes diferencias sociales internas, y grandes áreas sometidas a situaciones de pobreza, grupos numerosos de “sin techo” y barrios marginales degradados, por lo que situaciones similares a las representadas en la película podemos encontrarlas en casi cualquier gran ciudad del mundo, en mayor o menor medida. La diferencia la pone aquí la presencia original y determinante de la ciudad de La Habana, de su inconfundible paisaje urbano, de su peculiar cultura popular, de su humor negro como respuesta incluso a las situaciones más difíciles.

La Habana se presta, así, como un escenario insustituible y se convierte, de hecho, en un actor más. La ciudad hermosa de otros tiempos, venida a menos, destartalada, compone un escenario en el que se mueven unos personajes entre los que es muy difícil diferenciar cuáles son los muertos vivientes y cuáles no. La intencionalidad crítica parece evidente, aunque no declarada abiertamente, salvo en algunos diálogos y reflexiones del protagonista. De hecho, puede verse desde una perspectiva de comedia disparatada, sin más, por un público medio, tal como parece haber sido asumida en la reacción oficial de la cinematografía cubana, que apenas menciona la crítica social que conlleva y pasa por alto cualquier referencia al sistema sociopolítico. Esta aparente omisión sucede tanto en los medios de comunicación cubanos como españoles. Las críticas de los medios especializados y de las publicaciones de información general, solamente en algún caso aislado hacen referencia a sus aspectos críticos hacia el sistema.

Las comedias satíricas del cine de terror apenas ocuparon espacio en la cinematografía cubana [...] Ahora se anuncia el estreno internacional de la primera película cubana de zombis en los influyentes festivales de Sitges (España), Toronto (Canadá) y La Habana. El segundo largometraje escrito y dirigido por Alejandro Brugués se titula *Juan de los Muertos*, y cuenta la dispersión, en la capital cubana, de una epidemia de insaciables zombis o muertos vivientes. El pánico se apodera de la gente, pero entonces llega un héroe salvador, quien descubre la única forma de matar a las criaturas monstruosas, y se da cuenta de que esta situación tiene una ventaja: puede hacer dinero con relativa facilidad (Del Río, 2011).

La explicación de este hecho probablemente hay que ponerla en relación con el apriorismo y los prejuicios ideológicos y con el sesgo que posee la historia cubana desde la revolución, con el que se afronta la situación política, social y económica de Cuba, en España y en Europa. En

paralelo, es posible que esté presente, en las declaraciones del director, Alejandro Brugués, el deseo de evitar problemas futuros para la continuidad de una carrera cinematográfica prometedora. En cualquier caso, la crítica surge de forma fluida acompañando al desarrollo de la película, con la simple narración de las andanzas de los personajes en su entorno urbano y en sus aparentemente simples, pero elaborados, diálogos, en el vivo lenguaje popular callejero. Los personajes se definen como supervivientes a mil dificultades, las que conlleva la situación en la ciudad y en todo el país, a partir del denominado “período especial”, que aboca al régimen surgido de la revolución de 1959 a una situación de gravísima crisis económica.

Se puede, así, ir reconociendo las diferentes etapas del sistema político y socioeconómico cubano a través de pinceladas del relato y los diálogos. Desde la época posrevolucionaria, a partir de 1959, y la decantación hacia un régimen comunista, de partido único y liderazgo vitalicio, que entra, en el marco de la Guerra Fría, a formar parte del ámbito de influencia soviético, que lleva al país a intervenir en varios conflictos armados, particularmente en África (situación evocada por el protagonista, veterano de Angola). La dependencia de la ayuda soviética en petróleo, productos básicos y ayuda militar y financiera llevó a Cuba al centro del enfrentamiento entre las dos grandes potencias, que por parte de Estados Unidos abre un larguísimo período de bloqueo comercial, aún vigente, a la isla y de hostigamiento político-militar. Estados Unidos se convierte así en el enemigo exterior al que culpar de todos los males del país, descargando de toda responsabilidad al gobierno cubano, que además utiliza estas amenazas, más o menos reales, para dar continuidad a la represión interior y la limitación de las libertades individuales. El propio director, parece que trata de quitar importancia a la componente crítica que se intuye en el desarrollo de la trama de la película:

Me pareció que llenar La Habana de zombis tenía que ser absurdo y divertido [...], el protagonista se convierte en héroe a su pesar, [...] no espero que existan lecturas extremas del costado social, circunstancial, de la trama, puesto que la interpretación aberrada suele aparecer ante películas que hablan sobre cierto desmoronamiento ético, sobre la marginalidad, la crisis de valores y sobre gente que ya no puede ni quiere cambiar nada [...] aunque es una película que tampoco elude cierto dramatismo en el tratamiento de algunos personajes y situaciones, de ningún modo se trata del desencanto o la crisis de valores [...] lo que más quiero es que el público se divierta, pues a pesar de los matices muy sombríos, lo concebimos todo en clave de comedia (Del Río, 2011).

La ayuda exterior permitió a Cuba mantener unos estándares de vida más o menos aceptables, basados en servicios públicos generalizados (enseñanza y sanidad) y en empleo público para su población, a pesar de lo cual se produjeron varios episodios, obstaculizados desde el régimen en la mayor parte de los casos, e incentivadas en otros, para dar un respiro al desencanto social, de salida de población hacia Estados Unidos, Europa y otros países, que denotan la existencia de una oposición, no tanto política como social, basada en las penurias económicas. La caída de la URSS abre paso al “período especial”, en el que se ponen de relieve la dependencia económica exterior y la ruina del sistema socioeconómico cubano, dando paso a una época de escasez, hambre y penurias generalizadas entre las clases populares, durante la década final del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. La salida de esta situación ha sido muy lenta y con altibajos, con momentos de cierta apertura económica a la iniciativa privada y el impulso de la inversión extranjera, en particular en el sector turístico, que deja parcialmente al margen a la población local, atenazada entre una economía real dolarizada y una ficción monetaria local (Guerra, 2021).

Las referencias del protagonista, y de otros personajes de la trama, a la imposibilidad de aguantar otros 50 años así, el recuerdo de haber combatido en la guerra de Angola, las repetidas alusiones a las dificultades del “período especial” y la genial definición del protagonista sobre el período posterior: “la cosa esa que vino después”, con un tono desesperanzado por el futuro que les espera, caracterizan el desarrollo de la trama, con la aceptación, en algunos casos, del relato oficial (los zombis son “disidentes” al servicio del enemigo.) y, en otros, la desconfianza total que les lleva a pensar en la emigración, de la que finalmente se arrepiente el protagonista.

El cine político siempre ha tropezado con la dificultad de construir películas sobre una tesis previa o una determinada posición política, sin que ésta termine resultando previsible y maniquea. Ejemplos de esto hay demasiados. Y desde esta perspectiva, su capacidad de difusión suele limitarse, como sucede en los medios digitales, a aquellos espectadores previamente alineados en las mismas visiones políticas, que esperan confirmar sus posiciones ideológicas, que las más de las veces no suelen profundizar mucho más allá de las simples consignas políticas de los partidos. El cine comercial, sin embargo, se ha mostrado bastante más eficaz en la difusión de ideas sociales, políticas y económicas y de modos de vida, al entreverar películas de finalidad fundamental económica, de contenidos de este tipo, que llegan así fácilmente y en muchos casos, imperceptiblemente, a grandes masas de población, tanto a través de las salas de cine como, cada vez más, a través de televisión, internet, plataformas,

redes sociales, etc. La difusión de los modelos socioculturales norteamericanos, incluso entre la población que se coloca en el lado más crítico con el papel hegemónico cultural norteamericano, es evidente (Kuzembayeva et al., 2022). Y la contribución del cine y de las series de televisión a este proceso es indiscutible, como fenómeno imparable que alcanza, en mayor medida, a los grupos de población joven y adulta-joven de todo el mundo (Sánchez Noriega, 2018).

Desde este punto de vista, *Juan de los muertos* construye una comedia descontrolada, ácida y vital. Con una transformación de tipos de la calle, vividores, en héroes de la lucha contra la invasión de la ciudad por muertos vivientes, que acaban siendo la mayoría de la población. Mientras tanto, la radiotelevisión oficial, la única que hay, repite las consignas de turno e identifica al enemigo patrio como responsable de todos los males, ante su incapacidad de intervenir para controlar la situación creada por los zombis, y la incomprensión y parálisis ante situaciones que desbordan la capacidad explicativa de las consignas de la propaganda oficial.

5 Conclusiones

La película *Juan de los muertos* es inseparable de la continua presencia, en su desarrollo narrativo, de la ciudad de La Habana. Adquiere ésta un rol protagonista en la narración, aportando un paisaje y una atmósfera urbana detenida en el tiempo, además de una situación social, económica y política que enmarca la acción. La ciudad es la base del relato y está estrechamente unida a los personajes principales, a su modo de enfrentarse a una situación crítica, de tratar de sacar provecho de ella o de plantearse salidas a la situación, largamente estancada, a través de la emigración. La figura de la hija de Juan, emigrante en España, simboliza la extensión e importancia de la emigración, presente en el ideario y las expectativas vitales de la población y de la diversidad de respuesta social ante ellas, representadas aquí en la decisión final de los protagonistas supervivientes o la propia respuesta del “héroe” sobrevenido: quedarse y luchar por “su ciudad”.

¿Se puede afirmar entonces, que la película incluye una velada crítica de la sociedad y de la política cubana? El propio director y algunos autores (Saldarriaga & Manini, 2019) opinan que no o, al menos, no de forma totalmente deliberada, o no solo al régimen cubano, más allá del reflejo del ambiente social en que se desenvuelven los personajes y que podemos encontrar en muchas otras ciudades de los más diversos países. En cualquier caso, no es fácil realizar un filme de crítica sociopolítica en un país de partido único y de imposibles disidencias sin consecuencias dramáticas, con un férreo control de la información por parte del régimen. La

dificultad es mayor si se realiza en el propio país, más o menos enmascarada dentro de una película de género, en este caso la comedia de terror y de una coproducción con productoras y televisiones de España.

En cualquier caso, es claro que el paisaje urbano cobra una especial relevancia en la acción, a través del juego destructivo sobre los principales hitos urbanos y prestando su entramado de edificios ruinosos, calles y azoteas. Tenemos que afirmar que la película permite entrever, a lo largo de escenas disparatadas e hilarantes, una crítica del sistema político, económico y social del país, sin interferir en el relato de la película de zombis, permitiendo así varias lecturas, según el espectador y sus expectativas, ante un argumento inusual y sorprendente en el cine cubano, pero que es habitual en otras cinematografías y en particular, en la norteamericana (Menéndez, 2010). Se confirma con ello una de hipótesis de partida: la crítica sociopolítica no necesita recurrir al cine político o de tesis para llegar al espectador, siendo mucho más eficaz su integración en el cine comercial, en el cine de género y, en general, en aquellas películas que concitan mayor interés del público y poseen distintos niveles de lectura, adaptados a los diferentes tipos de espectadores y a su experiencia en el producto audiovisual.

En esta misma línea, la eficacia del cine comercial en la creación de referentes culturales ha sido demostrada, así como la penetración del modo de vida norteamericano y de su visión del mundo a través de la producción audiovisual comercial de distinto género: terror, ciencia ficción, aventura, comedia o suspense. Los espectadores de otros países acaban incorporando los prejuicios y estereotipos de las producciones norteamericanas sobre su propia realidad, su población y su cultura, aunque las diferencias sean grandes, modificando la percepción del territorio en que viven. Sus efectos son aún más notables en la población joven más receptiva, a través de las tecnologías de información y comunicación, a un conocimiento de la realidad, no tanto a partir de la experiencia vivida, sino a través de la realidad percibida a través de las imágenes, del cine, las series, internet, redes sociales...

El tono desesperanzado de los personajes, que se mueven en un entorno político e informativo oficial absurdo y el medio urbano y social en que se insertan, no impide desarrollar una comedia desenfadada, alegre e irreverente, muy dinámica, que contrasta con los mensajes desorientados de la radiotelevisión, que cumple su misión de mediatización, pero que está absolutamente alejada de la realidad. *Juan de los muertos* se nos muestra como un filme de género, entre la comedia disparatada y el renacido género de zombis, pero lleva dentro además

una, a veces sutil y a veces desbordada, crítica de una realidad social, política y económica tan particular como la cubana y en una ciudad tan atractiva y decadente como La Habana.

En definitiva, aunque nos centremos en la percepción de *Juan de los muertos* como una simple película comercial, de género, una comedia de humor negro para el entretenimiento de un amplio espectro de espectadores, resulta evidente que la presencia impactante de la ciudad de La Habana y de su cultura urbana y de su tipología social popular, alejada de las élites de poder, lleva consigo una crítica, que no por suavizada por el humor, resulta menos directa y nítida para el espectador medio y para la difusión del estado real de la ciudad en 2011, aunque sea en trance de destrucción por los zombis, solo enfrentados por el héroe anónimo.

Agradecimientos: Agradecemos la realización de esta investigación realizada al amparo del GIR NAES de la Universidad de Salamanca.

Declaración responsable: Las/os autoras/es declaran que no existe ningún conflicto de interés con relación a la publicación de este artículo. Las tareas se han distribuido de la siguiente manera: el artículo ha sido coordinado por R. Menéndez Fernández. Los contenidos relacionados con la parte geográfica han sido llevados a cabo por el citado autor y los contenidos cinematográficos por B. Gutiérrez San Miguel.

Bibliografía

Academia de cine (2013). Juan de los muertos. <https://www.premiosgoya.com/pelicula/juan-de-los-muertos/>

Alejandro Brugués (s.f.). Portal del cine y el audiovisual caribeño. <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=199>

Antoniazzi, S. (2019). La ciudad filmada: cine, espacio e historia urbana. *Biblio3W*, XXIV(1260). <https://revistes.ub.edu/index.php/b3w/article/view/27278/28271>

Añón Lara, A. (2016). *Aproximación a la metáfora zombi en el cine: de Halperin a Romero* (Master's Thesis dissertation, Universidad de Córdoba, Spain). <https://goo.gl/4Edetu>

Armengot, S. (2012). Creatures of Habit: Emergency Thinking in Alejandro Brugués' *Juan de los Muertos* and Junot Díaz's *Monstro*. *TRANS-Revue de littérature générale et comparée*, 14. <https://goo.gl/W7w9HC>

Bustamante Escalona, F. (2013). Relatos de un caribe "otro": simulacros de lo monstruoso y lo distópico en obras narrativas y cinematográficas recientes. *Ogigia*, 13, 49-74. <https://doi.org/10.24197/ogigia.13.2013.49-74>

Caldevilla-Domínguez, D., Barrientos-Báez, A., & Blanco-Pérez, M. (2022). The City in Cinema: Referentiality throughout the Filming Stages. *Visual Review*, 9(1), 29-47. <https://doi.org/10.37467/gkarevisual.v9.3084>

Cardentey Levin, A. (2014). La Revolución zombificada. La alegoría del trauma cubano en Juan de los Muertos, de Alejandro Brugués. *Alambique*, 2. <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.2.1.2>

Casamerica (2022). *Juan de los Muertos*. <https://www.casamerica.es/cine/juan-de-los-muertos>

danielosky2006 (2010, February 5). DIRECTED BY JOHN FORD (Interview) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=25b5TJFLHwE>

Deleyto Alcalá, C. (2003). *Ángeles y demonios; representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Paidós Ibérica.

Dilla Alfonso, H. (2018). La Habana colonial y sus fronteras. *Historia* 396, 8(1), 85-108. <http://historia396.dynamiclab.cl/index.php/historia396/article/view/241>

Edelman, D.J. (2016). The City in Cinema: A Global Perspective. *Current Urban Studies*, 4(2), 140. <https://www.scirp.org/journal/paperinformation.aspx?paperid=67028>

Eljaiek Rodríguez, G. (2015). El retorno de los muertos vivos (al Caribe). Juan de los muertos y los zombis en el cine cubano contemporáneo. *Hispanic Research Journal*, 16(1), 86-102. <https://doi.org/10.1179/1468273714Z.000000000113>

Fehimović, D. (2018). A Cuban Zombie Nation? Monsters in Havana. In *National Identity in 21st-Century Cuban Cinema* (pp. 41-88). Palgrave Macmillan.

Flomenbaum, E. (2022) Cine, Política e Ideología los años 60 y 70. In *Hablando de Cine*, 12. <http://www.cineclubtea.com.ar/Public12.htm>

Gámir Orueta, A., & Manuel Valdés, C. (2007): Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (45), 157-190.

<https://bage.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/643>

Gámir, A. (2015). Ciudades: el protagonismo incesante. In *Geografía y cine. La representación del espacio geográfico en las películas de producción occidental* (pp. 343-396). Tirant Lo Blanch.

Urraco Solanilla, M., García García, J., Baelo Álvarez, M., Aguado Peláez, D., Barraycoa Martínez, J., Cano Esteban, A., Domingo, A., Ferreira, M. A., López Baelo, R., Martínez Lucena, J., Martínez Mesa, F.J., Meléndez Galán, E., Negro Cortés, A.E., Pantoja Chaves, A., & Pérez Trujillano, R. (Eds.) (2018). *Mundos Z: Sociología del Género Zombie*. Los Libros de la Catarata.

Government of the United States of America (n.d.). Oficina del Censo. <https://www.usa.gov/espanol/agencias-federales/oficina-del-censo>

Gómez, C. (2020). México en la ciudad cinematográfica: Interpretaciones del cine al paisaje urbano. In L. Zavala (Coord.), *Miradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia y análisis* (pp. 17-26). XV Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico, Universidad Autónoma de Aguascalientes. https://editorial.uaa.mx/docs/miradas_panoramicas_cine_mexicano.pdf

González Rego, R.A. (2018). La Habana, dinámica socio espacial de las formas urbanas. *PatryTer*, 1(1), 1-12. <https://periodicos.unb.br/index.php/patryter/article/view/7100>

González, N. (2012, January 12). La revolución cubana de los muertos vivos. In *El Mundo*. https://www.elmundo.es/elmundo/2012/01/12/andalucia_sevilla/1326394313.html

Guerra Vilaboy, S. (2021). *La revolución cubana. Un nuevo panorama de su historia (1953-2020)*. Uberlândia: Navegando Publicações.

https://issuu.com/navegandopublicacoes/docs/e-book_nueva_historia

Gutiérrez San Miguel, B. (1999). La investigación cinematográfica desde la interdisciplinariedad. *Comunicar*, 13, pp. 209-219.

<https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=13&articulo=13-1999-34>

Gutiérrez San Miguel, B. (Ed.) (2002). *Medios de comunicación y medioambiente*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.

Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la Narración Audiovisual*. Cátedra.

Kuzembayeva, A., Aussadyk, A., & Sarsekbay, D. (2022). American cinema impact on the formation, reflection and dissemination of national stereotypes. *Serie Relaciones Internacionales y Derecho Internacional*, 97(1), 20-29. <https://doi.org/10.26577/IRILJ.2022.v97.i1.03>

Herrera, G. (2015). Zombies o disidentes. Juan de los muertos. *Revista el espectador imaginario*, 62. <http://www.elespectadorimaginario.com/juan-de-los-muertos/>

Instituto Nacional de Estadística (INE) (n.d.). Censo de población de España de 1860. <https://www.ine.es/inebaseweb/treeNavigation.do?tn=192209&ins=192463#192463>

Instituto Nacional de Estadística (INE) (n.d.). Estadística de migraciones 2021. https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operación.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736177000&menu=ultiDatos&idp=1254735573002

La higuera.net (2012). *Juan de los Muertos*. <https://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/5786/comentario.php>

López Ontiveros, A., & Naranjo, J. (1996). La Habana, Patrimonio de la Humanidad. Evolución, causas de su conformación y algunos caracteres urbanos. In *Córdoba: Patrimonio Cultural de la Humanidad: una aproximación geográfica* (pp. 177-228). IV Jornadas de Geografía. Ayuntamiento de Córdoba.
<https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/5106/naranjo2.pdf?sequence=1&isAllo wed=y>

López Pliego, M. (2020). Aproximaciones teóricas a la relación cine-ciudad: profundizando en la imagen cinematográfica de la ciudad. *Revista mexicana de comunicación*, 146-147. http://mexicanadecomunicacion.com.mx/wp-content/uploads/2021/08/no146-147_ensayo_%C3%B3pez_aproximaciones_te%C3%B3ricas_cine_ciudad.pdf

Menéndez Fernández, R. (2010). Cine y mitología de los orígenes en el nacionalismo norteamericano: el último mohicano. *Fonseca, Journal of Communication*, 1, 150-186. <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/12883>

ONEI (2022, December 3). Website. <http://www.onei.gob.cu/>

Ortego Martínez, Óscar (2012). La imagen cinematográfica al servicio de la ideología, del triunfo de la voluntad a las brigadas del espacio. In P. Amador, M.ªR. Ruiz Franco, T. López Pellisa & J. Cubas (Eds.), *Imagen, Cultura y Tecnología: medios, usos y redes* (pp. 159-166). https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/13959/preliminares_ICT_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Panofsky, E. (1972). *Estudio sobre iconología*. Alianza Universidad.

Pérez-Fuentes, P., & Valverde, L. (1999). La población de La Habana a mediados del siglo XIX: relaciones sexuales y matrimonio. In *Historia Contemporánea, volumen 19: Cuba y España: pasado y presente de una historia común* (pp. 155-180).

Pezuela y Lobo, J. (1863-1868). *Diccionario Geográfico, Estadístico, Histórico de la Isla de Cuba*, Imprenta del Est. Mellado, Madrid 1863-1868, v. 3.

Quirós Linares, F., Alvargonzález Rodríguez, R.M., & Rodríguez Gutiérrez, F. (1994). El Diccionario Geográfico de Cuba de Jacobo de la Pezuela. *Ería*, (34), 89-100. <https://doi.org/10.17811/er.0.1994.89-100>

Rangel, M.F. (2022). *Interrogating mexican and mexican-american representation in the world of Hollywood cinema* (Master's Thesis dissertation, University of California, United States). <https://escholarship.org/uc/item/810782pr>

República de Cuba: ONEI, Oficina nacional de estadística e información (n.d). [Website]. <http://www.onei.gob.cu/>

Rodríguez de Austria, A.M. (2016). "We don't eat people": la nueva ética del sistema caníbal propuesta por la narrativa audiovisual postapocalíptica del siglo XXI. *Daimon*, 5, 737-745. <https://goo.gl/jgLHJD>

Rodríguez, O. (2015). Re-casting la revolución: El héroe popular en Juan de los muertos. *REBECA Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 4(1), 195-208. <https://goo.gl/rogY2S>

- Saldarriaga, P., & Manini, E. (2019). Zombis nada más: Juan de los muertos, iconoclasta y antiimperialista. In M.A. López, A. Rodríguez & G. Vitón (Eds.), *Nuevas miradas sobre el antiimperialismo y/o el antiamericanismo desde la Historia, la Literatura y el Arte* (pp. 147-161). Instituto de Estudios Internacionales y Europeos Francisaco de Vitoria. https://www.labmundo.org/wp-content/uploads/2021/09/Capitulo-de-livro_Crescentino-Diego_2019_Hacia-la-consolidacion-de-las-identidades-globales.pdf
- Salinas Flores, D. (2017). El secreto de Hollywood: zombis creados con nanobots cerebrales. *Revista de Medicina y Cine*, 14(2), 87-91 <https://goo.gl/Lj3rjs>
- Sánchez Noriega, J.L. (2018). *Historia del Cine: teorías, estéticas, géneros*. Alianza Editorial
- Vincenot, E. (2016). *Histoire de la Havane*. Fayard.
- Williams, R. (1978). Utopia and Science Fiction. *Science Fiction Studies*, 16(5). <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/16/williams16art.htm>