

**SUSPENSE EN EL CARIBE:
¿Y TU AGÜELA AONDE EJTÁ¹?
O LA AUSENCIA DE AFROCUBANIDAD
EN *JUAN DE LOS MUERTOS***

Suspense in the Caribbean: “Yo gramma, where she at?”
or the Absence of Afrocubanness
in *Juan of the Dead*

Silvia M. Roca-Martínez, Ph.D.
The Citadel, The Military College of South Carolina
Correo electrónico: srocamar@citadel.edu

Resumen

Este artículo examina la película *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2011) desde un ángulo que la crítica ha pasado por alto: la ausencia de afrocubanidad y de una crítica al racismo aún vigente en Cuba. Mediante lecturas detalladas de la figura del zombi, las alusiones religiosas, los personajes y las localizaciones, argüimos que el filme promueve una imagen de Cuba como una democracia racial e ignora la existencia de racismo. De igual manera, defendemos que la dinámica racial representada tiene como resultado el blanqueamiento de la sociedad cubana, de la cubanidad y de Cuba en general, gesto que debilita en gran medida el espíritu crítico del filme. Concluimos que la película reposa en una crítica de Cuba y del gobierno cubano plagada de lugares comunes y que se aleja de temas más controvertidos como lo son la raza y el racismo. Todo ello hace que *Juan de los muertos*, incluso de manera inadvertida, se alinee con el discurso oficial.

¹ Tomamos la frase «¿Y tu agüela aonde ejtá?» del poema del mismo nombre de Fernando Fortunato Vizcarrondo (Carolina, Puerto Rico, 1895-1977). El poema destaca la hipocresía de quienes ocultan su afrodescendencia —representada por la figura de una abuela a quien mantienen escondida— mientras señalan y se burlan de los rasgos africanos de quienes no pueden hacerse pasar por «blancos». Tomamos la traducción al inglés de la antología *Puerto Rican Poetry: An Anthology from Aboriginal to Contemporary Times* de Roberto Márquez, pp. 195-196.

Palabras clave: zombi, religiones afro-atlánticas, blanqueamiento, raza, Cuba

Abstract

This article examines the film *Juan of the Dead* (Alejandro Brugués, 2011) from an angle that critics have overlooked: the absence of Afro-cubanness and of any criticism of the racism still existing in Cuba. Through close readings of the zombie, religious allusions, primary and secondary characters, and locations, we argue that the film espouses a narrative that depicts Cuba as a racial democracy and overlooks the existence of racism. Furthermore, we contend that the racial dynamics portrayed in the film result in the whitening of Cuban society, of Cubanness, and Cuba in general, which undermines the film's overtly critical nature. We conclude that the film relies heavily on trite criticism of the Cuban government and life in Cuba, but that skirts on far more controversial issues such as race and racism. In doing so, even if inadvertently, *Juan of the Dead* aligns itself with the official discourse.

Keywords: zombie, Afro-Atlantic religions, whitening, race, Cuba

Recibido: 6 de junio de 2021. Aceptado: 14 de noviembre de 2022.

Un día cualquiera durante los años que transcurrieron entre los ataques terroristas en suelo estadounidense (11 de septiembre de 2001) y el deshielo de las relaciones entre Cuba y los Estados Unidos (2014 tardío), dos amigos –Juan y Lázaro– pescan en una balsa en las aguas del malecón habanero. De repente, algo muerde el anzuelo de Juan (Alexis Díaz de Villegas), quien tira para sacarlo a la superficie. Para la sorpresa de ambos, Juan encuentra el cadáver de un preso de Guantánamo que inesperadamente cobra vida y trata de salir del agua en actitud amenazante².

² Alejandro Brugués, director del filme, explica que la clave para discernir la causa del apocalipsis zombi está en este primer zombi, a quien llama «paciente cero» (Miyakasa 222). Por una parte, esta escena socava la naturaleza incisiva del filme, pues reproduce y canibaliza, como si de otro zombi se tratase, las acusaciones de sabotaje que el régimen cubano lanza incansablemente contra los Estados Unidos. Por otra, abre magistralmente un filme rebotante de críticas dirigidas a dicho régimen.

Casi por azar, Lázaro lo «mata» clavándole un arpón en la cabeza. Los amigos se prometen no comentar este inquietante incidente con nadie. Sin embargo, lejos de ser un caso aislado, ambos comienzan a ser testigos de un número alarmante de episodios de la misma índole protagonizados por muertos vivientes, un fenómeno para el que carecen de nombre o explicación. Paulatinamente, los habitantes de La Habana, inclusive turistas, se transforman en estas criaturas y se apoderan de la ciudad³. Los amigos advierten la crisis que se cierne sobre Cuba, para la que no parece existir una teoría convincente ni una solución viable. Juan y Lázaro, junto con sus respectivos hijos —Camila (Andrea Duro) y Vladi (Andros Perugorría)— y unos conocidos del barrio, La China (Jazz Vilá) y su fiel acompañante, El Primo (Eliecer Ramírez) —crean un negocio para lucrarse de la crisis provocada por la proliferación de zombis cuya misión es eliminarlos. No obstante el éxito del negocio, los personajes continúan sin saber a qué se enfrentan, viviendo así en un suspense continuo. Aunque articulada en clave de terror, suspense y humor casi a partes iguales, la premisa descabellada de una horda de zombis apoderándose de La Habana⁴ resulta tan efectiva como perspicaz para formular un comentario incisivo de la crisis escatológica que asfixia a los cubanos desde la caída del campo soviético: la escasez, los derrumbes, la separación familiar, el jineterismo, el embargo económico impuesto por los Estados Unidos (1962), la militarización y la ansiedad provocada por el desconocimiento de lo que devendrá el mañana.

Doce años después de su estreno, mucho se ha escrito sobre el filme, especialmente sobre cómo resalta los desaciertos del (¿zombi?) socialismo cubano⁵. Ann Marie Stock arguye que *Juan de los muertos* (en adelan-

³ Carmen A. Serrano localiza los orígenes de la literatura fantástica y de horror latinoamericana en la literatura gótica británica, que tiene como su principal referente a *The Castle of Otranto* de Horace Walpole (1764). Sin embargo, Serrano no ve en la literatura —y posteriormente el cine— de horror producidos en Latinoamérica meras copias de sus precursores anglosajones, sino una negociación de las fórmulas establecidas que comprende la incorporación de mitos, figuras y leyendas latinoamericanas tanto pre-hispánicas como coloniales (81-89).

⁴ Aquí podría leerse un guiño a la llegada a la capital cubana de Fidel Castro y sus famosos barbudos, quienes fueron recibidos por un número importante de simpatizantes.

⁵ *Jdlm* es la primera película cubana de zombis y la primera película de horror cubana desde que Juan Padrón estrenara *Vampiros en La Habana* (1985) y su secuela *Más vampiros en La Habana* (2003) (Dymond 15). El cine zombi nació durante los años 30

te *Jdlm*) es una película genuinamente cubana que, a la vez, logra apelar a una sociedad globalizada. Por su parte, Emily Maguire reconoce la cubanidad en la obra de Brugués, pero la sitúa dentro de la corta y, sin embargo, robusta tradición del género de cine zombi de la industria cinematográfica con raíces en Europa y Norteamérica. Sara Armengot defiende que *Jdlm* invita a reflexionar sobre la necesidad de responder coherentemente ante una crisis. Antonio Cardentey Levin lee en el zombi una reflexión del tema del doble que toma relevancia en la fractura causada por la Revolución y, por lo tanto, una alegoría del trauma vivido por los cubanos desde entonces. Sara Potter se enfoca en el contagio y defiende que puede ser percibido como un instrumento tanto de opresión como de resistencia. Para Potter, Brugués usa el contagio para llevar a cabo una crítica sociopolítica. Todos ellos destacan los aciertos de la película, subestimada en ocasiones por su vulgaridad y por su pesimismo ante una posible resolución de la coyuntura sociopolítica cubana.

El presente artículo analiza un aspecto clave de *Jdlm* que ha pasado desapercibido ante la crítica: la ausencia de afrocubanidad. Ni la comunidad afrocubana ni una crítica al racismo aún vigente en la isla tienen cabida en el filme, salvo por una excepción que se analizará más adelante. Esta grave omisión y la falta de diálogo crítico en torno al racismo mina la naturaleza mordaz de la propuesta de Brugués a la vez que la alinea con el discurso oficial que propone a la Cuba revolucionaria como modelo singular de democracia racial (Benson 71). Si bien, como acertadamente apunta Maguire, en *Jdlm* observamos una ruptura con la tradición realista que ha dominado el cine cubano desde 1959 (171), este silencio abruma-

como un subgénero del cine de horror. Cuando las fuerzas de ocupación regresaron a los Estados Unidos con relatos distorsionados del país caribeño para justificar su invasión, se encontraron con una incipiente industria cinematográfica sedienta de historias, creencias y prácticas «exóticas» en las que inspirarse. *White Zombie* (1932) y *The Emperor Jones* (1933) serían los filmes que inaugurarán este subgénero. Previamente, autores como William Seabrook (1884-1945) o H. P. Lovecraft (1890-1937) habían escrito sobre la figura del zombi y el Vodú. El trabajo de estos escritores y las producciones cinematográficas que siguieron promovieron una idea distorsionada, sensacionalista y racista del Vodú aún arraigada en el imaginario popular. Para un análisis sobre la aparición de este género y su desarrollo, léase la introducción de *Zombie Movies: The Ultimate Guide* de Glenn Kay (2012). Para más información sobre la aparición y evolución de este subgénero en América Latina, léase «La invasión zombi en el cine de terror independiente latinoamericano» de Suppia y Filho.

dor con respecto a la raza y el racismo convierte al filme en heredero de una industria cinematográfica que ha relegado a la comunidad afrocubana a un papel marginal y que la ha mantenido alejada de las pantallas. Esta ausencia ha señalado aún más el racismo existente en la sociedad cubana y, a su vez, contradice –irónicamente– el discurso oficial que ha defendido justo lo contrario (de la Fuente 323-24).

¿Zombis yuma? ⁶ ¿Y eso qué cosa es?⁷

En *Jdlm*, Alejandro Brugués recupera la figura del zombi y la devuelve al Caribe. Sin embargo, el zombi de Brugués procede de una estirpe occidental y se inspira en el cine de horror zombi estadounidense que, a su vez, tiene como precursor más relevante al zombi de George Romero (Maguire 171)⁸. Como arguye Sarah Juliet Lauro, la figura del zombi reposa en la apropiación cultural: se origina primero en África para luego cobrar vida en Haití –cuna de la religión afro-atlántica conocida como Vodú– a raíz del tráfico de seres humanos. El zombi haitiano –intrínsecamente ligado al Vodú– es un cuerpo drogado con una pócima elaborada por un *bòkò* o sacerdote de Vodú para que trabaje incansablemente en la plantación al servicio de un amo. Por el contrario, el zombi de Brugués se nos revela heredero del zombi de George Romero: es un devorador y reproductor insaciable, detalle que la crítica ha interpretado como comentario a la cultura del consumismo asociada con la sociedad occidental. Sin embargo, este zombi está completamente desligado de sus raíces haitianas y africanas, y por consiguiente blanqueado. Lauro explica cómo el zombi de Hollywood

⁶ Según Jonathan Risner, las características del subgénero de cine zombi son: «una enfermedad contagiosa, una invasión, la aniquilación de cuerpos, las frágiles alianzas humanas, una multitud de zombis y la ausencia e incapacidad del gobierno para defender a sus ciudadanos» (84-85).

⁷ «Yuma» es un término coloquial del español cubano usado para referirse a un extranjero, especialmente a un extranjero procedente de los Estados Unidos y, en ocasiones, al país en sí.

⁸ Alejandro Brugués hace una distinción importante entre el zombi vodú y el zombi de George Romero. De hecho, el título de la película del cubano, *Jdlm*, encierra un guiño a la segunda película de Romero, *Dawn of the Dead* (1978), considerada un clásico de este género. Asimismo, Brugués confirma tener conocimiento de la película cubana *Morir para vivir* (Miguel Morayta, 1954), en la que somos testigos de una de las raras apariciones que el zombi vodú hace en el cine cubano (Miyasaka 222). Todo ello confirma que el zombi que vemos en *Jdlm* es fruto de una decisión consciente por parte del director de diferenciarlo del zombi vodú.

fue despojado de todo un legado afro-atlántico y, por ende, de un pasado marcado por la opresión y el tráfico de seres humanos⁹. La misma suerte corrieron las lecturas poscoloniales del zombi –olvidadas quizás por resultar inconvenientes– que veían en esta figura la alegoría de un país –Haití– construido sobre los cimientos de la economía de la plantación y agotado de todos sus recursos para el provecho de otro (Lauro ix-x). Otro detalle importante en lo tocante al escenario del filme y que nos ayuda a matizarlo es su politización: el zombi haitiano parece haber tenido un rol importante durante la revolución haitiana¹⁰; numerosos relatos de este hito histórico constatan la presencia de combatientes en estado catatónico con alta resistencia al dolor (Lauro 87). Nada de esto está presente en *Jdlm*, donde el zombi ha sufrido un proceso de desculturización, despolitización y deshistorización. Si bien Brugués devuelve el zombi al Caribe –a su hogar a este lado del Atlántico–, ni lo devuelve a su tradición ni lo reinserta dentro de su simbolismo original. De esta manera, Brugués se convierte en otro zombi más: canibaliza la figura del zombi sin ofrecer ningún tipo de reflexión por su parte sobre dicha figura y sus implicaciones históricas, políticas y culturales, como lo han hecho otros creadores en otros contextos. Kaiama Glover, por ejemplo, lee en el zombi una metáfora utilizada por escritores haitianos para abordar asuntos espinosos tales como la dictadura haitiana y sus estragos, y para barajar la posibilidad de un alzamiento zombi contra el régimen, idea esta última que hace eco de los sucesos ocurridos durante la revolución haitiana (McAlister 72-73). McAlister, a su vez, trae a colación *After the Dance: A Walk Through Carnival in Jacmel* (2015), de la escritora haitiana-estadounidense Edwidge Dandicat. Para su tía, explica Dandicat, los zombis no eran más que prisioneros políticos,

⁹ El vocablo del criollo haitiano *zombi* también sufre apropiación cuando es adoptado por el inglés y convertido en *zombie* (Lauro 87). Este cambio morfológico no tiene lugar en español, que respeta la grafía del criollo haitiano.

¹⁰ A finales del siglo XVIII, Toussaint L'Overture lideró la revuelta de esclavos que se convertiría en una revolución que en 1804 culminaría con la independencia de Haití. Esta nueva nación-estado sería desde entonces conocida como República de Haití, la primera república negra de la historia (Trouillot 37). Para indagar más en la revolución haitiana, las ramificaciones que tuvo en Europa, Latinoamérica y los Estados Unidos y el rol de la figura del zombi en la misma, léase *Silencing the Past: Power and the Production of History* de Michel-Rolph Trouillot, "Figures of Terror: The 'zombie' and the Haitian Revolution" de Raphael Hoermann y la introducción al libro de Glenn Kay, *Zombie Movies: The Ultimate Guide*.

torturados hasta la saciedad y despojados de su salud mental y de su capacidad intelectual (McAlister 72). Por ende, podemos concluir que la figura del zombi haitiano y afro-atlántico se presta fácilmente para la creación de narrativas críticas con estados autoritarios como trasfondo. Abordar la figura del zombi desde este ángulo habría enriquecido y matizado enormemente la labor crítica de *Jdlm* que, como ya mencionamos, se centra en la mala gestión del país caribeño y deja de lado dos de los temas más tabú en Cuba: la raza y el racismo aún existente¹¹. Asimismo, volver a atribuirle al zombi su significado original y reubicarlo en la mayor de las Antillas no hubiera sido descabellado: Cuba es la cuna de la Santería, el Ifá criollo y el Palo Mayombe, entre otras religiones afro-atlánticas. Tanto el Vodú como algunas de sus variantes continúan practicándose en el oriente de la isla; forman parte del legado cultural que cerca de un millón de braceros haitianos asentados principalmente en zonas orientales como Guantánamo y Camagüey llevaron consigo. Su avatar cubano, el Ogunismo, aún sigue vigente en dicha zona. Este último detalle tampoco debería sorprendernos, pues doscientos cincuenta mil de dichos braceros haitianos hicieron de Cuba su hogar (Millet 66; 71).

No obstante la presencia documentada del Vodú en la isla, Miharu M. Miyasaka señala que Cuba no ha tenido «una tradición de filmes sobre zombis vuduistas, algo sorprendente dado el racismo de un sector de la sociedad cubana contra la población negra de origen esclavo y contra la inmigración haitiana en el siglo XX [sic]» (229). Cabe destacar que, aunque coincidimos con las observaciones de Miyasaka, lo que esta autora tilda de «sorprendente», atribuyéndole así una naturaleza arbitraria, nosotros lo tildamos como un intento de blanquear Cuba y su gente, de negar toda influencia de religiones, tradiciones y poblaciones históricamente pensadas como primitivas por occidente¹². A su vez, la tensa relación entre

¹¹ En 2013, dos años después del estreno de *Jdlm*, el intelectual afrocubano Roberto Zurbarano publicó un ensayo sobre este tema en *The New York Times* que le costó su puesto como investigador y jefe de redacción de La Casa de las Américas (La Habana, Cuba). La novela *Negra* (2013) de la reconocida escritora cubana Wendy Guerra sigue sin ser publicada en Cuba. El mensaje es claro: de la raza no se habla.

¹² No argüimos que el cine cubano sea el único que cuida la manera en la que es percibido tanto fuera como dentro de sus fronteras. Sí es importante resaltar que, junto con Brasil, Argentina y México, Cuba ha tenido una de las industrias cinematográficas más robustas y aclamadas de Latinoamérica, especialmente durante los años 60 (King 147). Indudablemente, Cuba ha sido consciente de ello, al igual que de la expectativa y curio-

minorías raciales y la industria cinematográfica tampoco es una característica exclusiva del cine cubano; lo que sí distingue el caso cubano, sin embargo, es una narrativa oficial que proclamó la eliminación del racismo en la isla¹³. Irónicamente, y de manera inadvertida, el filme de Brugués lo contradice. Tanto la eliminación del racismo como la creación de una industria cinematográfica de calidad han sido considerados y promocionados como dos de los logros de la Revolución.

El menosprecio por la cultura y la epistemología de origen africano no solo se observa en el filme como producto, sino también entre los mismos personajes. Juan, Lázaro, Vladi y Camila confiesan no saber qué son los seres a los que se enfrentan a pesar de sí estar familiarizados con criaturas fruto del folclor occidental como los vampiros y los hombres lobo. No resulta menos curioso que Preacher Jones —el único personaje estadounidense del filme y de quien hablaremos más adelante— sea quien comparte con el grupo esta información. Es un extranjero, perteneciente a la misma cultura que ha canibalizado y resignificado la figura del zombi para criticar el consumismo desmedido de su propia sociedad, quien posee las claves para resolver este enigma. Son los personajes cubanos quienes desconocen elementos que integran su propia sociedad y cultura. La ausencia de un zombi procedente y anclado en las religiones afro-atlánticas asocia el filme con una corriente de corte occidental que considera tanto la población afrocubana como sus religiones y epistemologías el principal obstáculo para que Cuba fuera considerada una nación occidental y, por ende, blanca, tras su independencia de España (Howard 147). De igual modo, la ausencia de afrodescendientes, de cualquier rastro de herencia cultural

sidad que provoca; se sabe observada, vigilada. Los festivales de cine han contribuido a este fenómeno; la idea del festival como vitrina sigue vigente. El cine de horror también goza de sus propios festivales de cine: Otrocine (Colombia), Buenos Aires Rojo Sangre (Argentina), Fantaspoa, CineFantasy y RioFan (Brasil), Macabro y Mórbido (México), FIXION-SARS (Chile), Montevideo Fantástico (Uruguay) y Puerto Rico Horror Film Festival (Cabiya 29).

¹³ Recordemos la controversia que se vivió en México tras el éxito de *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), quien escogió a Yalitza Aparicio, actriz oaxaqueña de origen indígena, para contar la historia de otra mujer desfavorecida y con un trasfondo étnico y socio-económico similar. Aparicio saltó a la fama de forma inmediata, y de igual manera se convirtió en diana de comentarios racistas por parte de la prensa mexicana, de las redes sociales y de algunos de sus compañeros de profesión, entre otros. Léase «La *blanquitud* e industria cinematográfica ‘incluyente’: el caso de Yalitza Aparicio» de Salazar Cortés y Solís Hernández.

afrocubana, así como de una crítica al racismo que relega a los miembros de esta minoría a una ciudadanía de segunda clase debilita el espíritu crítico del filme y lo acerca al discurso oficial que los poderes fácticos han promovido desde los años tempranos de la Revolución. Dicho discurso define a la Cuba revolucionaria como una democracia racial, exenta de racismo y de la desigualdad que de este deviene. De la misma manera que la Revolución intentó despojar a la comunidad afrocubana de su identidad racial y cultural en aras de lograr la unidad nacional, Brugués continúa la práctica hollywoodense de despojar al zombi de sus raíces africanas y haitianas, contribuyendo así al blanqueamiento de Cuba.

Hay gente que te dice que no creen en na...¹⁴

La relación entre la comunidad afrocubana, la nación y el gobierno ha sido complicada desde tiempos coloniales; la percepción generalizada que se tenía de la primera como una comunidad primitiva y, por consiguiente, inferior, obstaculizó su inclusión dentro de la comunidad imaginada cubana¹⁵. La labor de intelectuales cubanos blancos de clase alta como Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Natalia Bolívar Aróstegui y Miguel Barnet permitió refutar dichas creencias y reevaluar la gran contribución de la comunidad afrodescendiente a la cultura y la sociedad cubanas¹⁶. Si bien en la actualidad nos resultaría imposible no pensar la afrocubanidad como parte del ethos de dicha nación caribeña, *Jdlm* insiste en (de)mostrar lo opuesto. Brugués, por ejemplo, siguiendo la tónica de Romero, despoja a su zombi de cualquier asociación con las religiones afro-atlánticas, las cuales, sorprendentemente, tampoco tienen cabida alguna en *Jdlm*, una película que tiene lugar en Cuba, la cuna de varias de estas religiones –todas ellas abiertamente

¹⁴ Frase del tema de Adalberto Álvarez «¿Y qué tú quieres que te den?» (Álvarez 1992). En ella escuchamos la siguiente afirmación: «Hay gente que te dice que no creen en na y van a consultarse por la madrugada [sic]». La frase se refiere a personas que niegan ser creyentes de religiones afrocubanas en el espacio público, pero sí lo son en privado.

¹⁵ Tomamos la expresión «comunidad imaginada» de Benedict Anderson.

¹⁶ Las actividades turísticas centradas en las religiones afro-atlánticas organizadas por el gobierno cubano a partir de los años 90 sugieren que el mismo gobierno pensaba y exhibía dichas religiones como pilares de la herencia cultural cubana, e intuía que el turismo internacional coincidiría en ello. Para más información sobre la mercantilización de las religiones afro-atlánticas, léase “Santurismo: The Commodification of Santería and the Touristic Value of Afro-Cuban Derived Religions in Cuba” de Rausenberger.

presentes tanto en el espacio privado como en el público¹⁷. La ausencia de cualquier referencia a dichas religiones invisibiliza al pueblo afrocubano y, por lo tanto, blanquea la sociedad y la cultura de la isla.

La ausencia de las religiones afrocubanas en *Jdlm* cobra aún más relevancia si tenemos en cuenta que en el filme abundan las alusiones al cristianismo. La primera tiene lugar casi al comienzo. Juan acude en ayuda de Yiya, una vecina que piensa que su esposo, quien ha estado confinado a un sillón durante los últimos años, ha fallecido. Juan confirma las sospechas de Yiya, quien, al enterarse, apela a Dios y se santigua. Cuando el esposo se levanta, Yiya grita «¡Un milagro!», apuntando así a la religión que profesa, algo normal entre la población blanca de su generación, formada principalmente por descendientes de españoles. Juan, Lázaro y Vladi se ven abocados a «inventar», es decir, a servirse de todos los recursos caseiros que tienen a su alcance para eliminar al zombi¹⁸. Un ejemplo sería un exorcismo torpe y rudimentario. Juan usa un crucifijo y urge a un supuesto demonio a salir del cuerpo del anciano, a quien termina golpeando en la cabeza con el crucifijo y matando. Esta escena –guiño a clásicos del cine de horror como *Drácula* (Browning, 1931 y Fisher, 1958) o *El exorcista* (Friedkin, 1973)– resulta divertida, en parte por la manera apresurada y chapucera en la que los protagonistas abordan un problema inesperado: primero, le llenan la boca de ajo al abuelo para luego clavarle estacas de madera fabricadas *in situ* con las patas de una silla. Juan, Lázaro y Vladi hacen uso de su escaso conocimiento de la religión católica; sin embargo, nunca se encomienden a ninguna de las deidades afro-atlánticas o intentan practicar –incluso de una manera tan desastrosa como hicieran con el exorcismo– ninguno de los ritos que de ellas forman parte. Mencionar a algún Orisha o intentar llevar a cabo algún ritual habría ofrecido una imagen de Cuba menos occidental y blanqueada, pero definitivamente más fiel a la realidad cubana.

¹⁷ El estigma sufrido por estas religiones, fenómeno al que apunta el título de la canción de Álvarez, y el requisito de haber sido bautizado por la iglesia católica para poder iniciarse en cualquiera religión afro-atlántica existente en Cuba hacen que las cifras que estiman el número de practicantes de estas religiones fluctúen. La Comisión de los Estados Unidos para la Libertad Religiosa señala que un 70% de los 11 millones de cubanos que residen en la isla practica alguna religión afro-transatlántica.

¹⁸ Helen Yaffe define «inventos», sustantivo derivado del verbo «inventar», como las soluciones creativas que los cubanos encuentran a la escasez y a la necesidad (56; mi traducción).

Más adelante, nos encontramos con Preacher Jones, personaje caracterizado por llevar una cruz al cuello, un sombrero al estilo Indiana Jones, conducir un jeep y hablar inglés, apuntando a su supuesta ciudadanía estadounidense. Él le comunica al grupo en inglés: «Pienso que el Señor me escogió por una razón: quiere que yo sea su soldado en esta guerra contra el mal» (mi traducción). De nuevo, abundan las referencias al cristianismo mientras que las religiones afro-atlánticas son barridas debajo de la alfombra.

La última referencia religiosa llega hacia el final de la película y se reduce a una toma de una imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre, que sirve de ornamento del capó del vehículo anfibio que Vladi y Camila construyen para poder huir por mar. La cámara enfoca «a la cachita» —como cariñosamente se la llama— durante cuarenta segundos sin explicaciones, sin diálogos o sin mención alguna de su relevancia religiosa para los cubanos. Los espectadores cubanos o aquellos conocedores de la isla no requieren aclaración; quienes no lo son, pueden ver en esta toma de una virgen perteneciente a la religión católica los lazos de la isla con dicha doctrina como parte importante de su herencia colonial. Una vez más, las religiones afro-atlánticas —la referencia a Oshún en este caso, Orisha o deidad afro-atlántica sincretizada con la Virgen de la Caridad del Cobre— no tienen cabida. Volvemos a ser testigos del blanqueamiento de una nación indudablemente afrodescendiente que se nos presenta como lo opuesto.

Ni blancos, ni negros. Somos cubanos

En 1975, Fidel Castro se refería a Cuba como un país latinoamericano (Palmier 25). Dicha observación pretendía hermanar a Cuba con países africanos como Angola y justificar la presencia militar cubana en dichas naciones que se encontraban inmersas en guerras independentistas contra potencias coloniales como Portugal. Sin embargo, como Devyn Spence Benson, Danielle Pilar Cleveland o Alejandro de la Fuente han señalado, las palabras del líder cubano contradecían el discurso oficial del gobierno revolucionario en lo tocante a la raza¹⁹. La Revolución optó por reconfigurar Cuba como una democracia racial; el discurso oficial proclamaba haber acabado con la discriminación en la isla y usaba tal argumento para prohibir cualquier tipo de asociación basada en la identidad racial (de la

¹⁹ En 2002, se estimaba que el 62% de la población cubana era afrodescendiente (Torres 471).

Fuente, *A nation* 279-280). Como José Martí ya sugiriera, los cubanos, independientemente de su raza, deberían identificarse simplemente como cubanos en aras de fomentar una nueva idea de nacionalismo arraigado en valores y principios nacionalistas para así poder enfrentarse al Coloso del Norte; cualquier otra identificación que provocara división no tendría cabida en la nueva nación y sería interpretada como antirrevolucionaria (Benson 19)²⁰.

Por ende, la composición racial de los personajes de *Jdlm* –así como la trayectoria de cada uno de ellos en la película– amerita atención. Los protagonistas de *Jdlm* (Juan, Lázaro, Vladi, Camila, La China y El Primo) son un grupo de inadaptados que han sido discriminados por razones varias (Maguire 182): Juan y Lázaro no tienen empleo y, a menudo, se ganan la vida de maneras poco ortodoxas, infringiendo leyes como la Ley Anti-vagancia o pescando ilegalmente en aguas del malecón. Vladi se dedica a jinetear. Camila emigró a España con su madre, también cubana, con quien ahora planea marcharse a los Estados Unidos. La China pertenece a la tan maltratada comunidad LGBTQ+, y El Primo, inseparable de La China, encarna la ya estereotipada y omnipresente figura del «negrón de discoteca» y es el único personaje afrodescendiente en el filme²¹.

A Juan, el protagonista indiscutible y quien podría considerarse como mestizo, no lo define su color, lo define su cubanidad. En palabras del escritor Yoss (José Miguel Sánchez), «Juan es la personificación de la resiliencia del cubano medio, de su habilidad de hacer de la necesidad una virtud y de vivir inventando» (citado en Maguire 181; mi traducción). Su edad, su constitución, su nombre, inclusive su actitud ante la vida, lo confirman como representante del cubano medio. Su hija Camila es blanca –como lo es su abuela– y habla un español estándar peninsular; también son blancos Lázaro y su hijo Vladi, cuyo nombre completo, Vladimiro California, hace referencia a los dos ejes de la Guerra Fría: la Unión Soviética y los Estados Unidos. Si bien Juan encarna la figura del antihéroe,

²⁰ Para profundizar más en la opinión de Martí con respecto a Cuba y la cuestión racial, léase, entre otros escritos, «Mi raza» publicado en *Patria*, Nueva York, dos años antes de su muerte (1893). Es en este artículo que encontramos su famosa frase «Hombre es más que blanco, más que mulato, más que negro».

²¹ Léase más sobre el racismo y el sexismo aún vigente en «Cuba hoy: La pugna entre el racismo y la inclusión» de Alejandro de la Fuente. <https://www.nytimes.com/es/2019/04/26/espanol/opinion/cuba-racismo-afrocubanos.html>

termina convirtiéndose en héroe cuando, al final de la película, decide quedarse en Cuba a luchar contra los zombis solo y sin más arma que un remo²². En palabras de Miharū Miyasaka, «Juan, el *slacker* cubano, termina convirtiéndose en un heroico *zombie slayer*. Juan, quien hasta ahora había puesto su vida en piloto automático, experimenta un cambio radical como individuo e integrante de la sociedad; el héroe asume la responsabilidad de preservar los fundamentos de la nación del efecto desestabilizador de unos zombis que no creen en nada» (219). Una lectura más intertextual lo convierte en una suerte de Don Quijote cubano del siglo XXI a ojos del espectador. Aunque es seguro asumir que Juan muere a manos de los zombis y, por lo tanto, no es uno de los sobrevivientes, la película propone al personaje mestizo, representante del cubano medio, como héroe nacional. Pese a todo, el mensaje resulta demoledor: cualquier cubano que opte por luchar en Cuba y por Cuba será recompensado con la muerte. Solo sobreviven Lázaro, Vladi y Camila –estos dos últimos ya convertidos en pareja oficial–, y un niño a quien Juan rescata de su padre, también convertido en zombi. Incluso Lázaro, quien es un personaje de dudosa moral y un voyerista –condición tipificada como delito sexual–, escapa con vida hacia Miami.

Los únicos miembros del grupo que no logran sobrevivir son La China y El Primo. Si bien La China es mulata, las cualidades que informan su otredad son su orientación sexual y su identidad de género; es el único miembro del grupo que se destaca por estas razones. El filme la presenta como inteligente, mandona y resuelta: es ella quien negocia la parte de sus ganancias y la parte de El Primo en el negocio de Juan. Sin embargo, explotando lugares comunes, Brugués usa la performatividad de la sexualidad femenina articulada por este personaje para regalarnos momentos cómicos. Así, por ejemplo, cuando Juan y sus socios acuden al llamado de una señora que sospecha que sus huéspedes y sus acompañantes se convirtieron en zombis, la China arruina el plan de Juan cuando, al ver una cucaracha caminando por la pared a escasos centímetros de su rostro, grita desconsoladamente. La China, a quien ya hemos visto pelear mientras le dictaba a El Primo las coordenadas necesarias para luchar contra los zombis, grita cual damisela indefensa. Este gesto, si bien divertido para

²² Emily Maguire señala que «las referencias intertextuales de *Juan* lo insertan dentro del corpus de películas de este género en lengua inglesa, así como al cine clásico cubano haciendo que ambas tradiciones cinematográficas dialoguen» (173; mi traducción).

el espectador, no solo está fuera de carácter, sino que crea una situación aún más peligrosa para todos. Es ella el único personaje que encuentra su fin a manos de otro de los protagonistas del filme y la primera en morir del grupo; de hecho, muere dos veces, detalle que entraña una gran carga simbólica dada la historia reciente de la comunidad LGBTQ+ en Cuba. Primero, es mordida por un zombi y, luego, una vez ya convertida en zombi, Juan le da muerte dos veces, la segunda vez de manera alarmantemente agresiva: Juan la golpea repetidamente en la cabeza con un remo, causando repulsión y asombro en los otros; al notarlo, Juan se excusa: «¡Era una puta ladilla, coño!». Aunque el uso de esta expresión se extiende a otros países latinoamericanos y la palabra «ladilla» toma la acepción de persona molesta cuando aparece en un registro coloquial, no resulta baladí que el único uso de esta expresión vulgar en el filme ponga en el mismo plano al personaje claramente perteneciente a la comunidad LGBTQ+ con una enfermedad de transmisión sexual²³.

El Primo, personaje plano y estereotipado, encarna la presencia afrocubana en el filme. Además de La China, es el otro personaje que carece de nombre propio. Es un hombre grande y musculoso que, a excepción de un puñado de palabras sin peso, carece de líneas –y por lo tanto de voz– en todo el filme. A pesar de su apariencia fornida, se desmaya al ver sangre y responde servilmente a las órdenes de La China, actitud que pone su inteligencia en entredicho. La China lo usa como guardaespaldas; el grupo, por su parte, como mera fuerza bruta. Los personajes secundarios, incluyendo aquellos que tienen más relevancia como las vecinas Sara o Yiya, son blancos o, a lo sumo, mestizos. La presencia afrocubana brilla por su ausencia entre los zombis. Ante este panorama, cualquier espectador perspicaz se pregunta: «¿y tu agüela aonde ejtá?»

²³ La China no es el único personaje perteneciente a la comunidad LGBTQ+ en el filme. Dos de las vecinas de Juan son una pareja lesbiana *femme* que, aunque claramente pertenecen a esta comunidad, lejos de ser estigmatizadas o usadas para garantizar momentos cómicos, son mostradas como objetos de deseo masculino, detalle que socava su orientación sexual. De hecho, Juan les confiesa haberlas espiado teniendo sexo, acto que define como «espectáculo sublime», a lo que Lázaro replica: «Cuando me lo contó, me tuve que tocar». Más que personajes pertenecientes a esta minoría, ambas funcionan como atrezos para reafirmar la heterosexualidad de Juan y Lázaro, así como para subrayar el desmesurado deseo sexual de dichos personajes. El filme nunca retrata a La China como objeto de deseo, sino de burla.

¿Havanization?²⁴

La Habana funciona como un personaje más en *Jdlm*. Como ya se mencionó, la escena que da comienzo a la película tiene lugar en el mar, frente al malecón habanero, donde divisamos edificios icónicos como el Hotel Nacional o el FOCSA. En la secuencia del título, aparecen el capitolio cubano, el Parque de la Fraternidad, La Habana Vieja y diversas calles de Centro Habana, además de algunas tomas de la vida diaria de la capital cubana y una pequeña muestra de la diversidad racial del país. Tras la secuencia del título, las localizaciones se concentran en la zona de El Vedado, barrio que no es identificado por su nombre, sino que se nos presenta como La Habana sin más. Mientras que a los espectadores familiarizados con la capital cubana no les resultará difícil reconocer esta zona, aquellos que no lo estén verán en ella una Habana sin matices que coincide en gran medida con la visión que de ella se tiene desde el exterior.

Irónicamente, la palabra «vedado» significa lugar acotado, prohibido, fuera de alcance. En sus comienzos, fue campamento militar para interceptar posibles invasiones. Jorge Pavez Ojeda explica que, antes de su urbanización, El Vedado era conocido como «el bosque de La Habana» o Monte Vedado. Esta área, afirma el autor, fue zona predilecta de cimarrones y otras comunidades marginadas. Además, su ubicación era idónea para las ceremonias propias de las religiones afro-atlánticas (13). Monte Vedado encarna el monte al que Lydia Cabrera se refiere en su obra seminal del mismo nombre²⁵. Más tarde, se convertiría en una zona codiciada por la clase pudiente: El Vedado es el barrio construido por iniciativa privada más antiguo de América Latina y fue declarado monumento cultural nacional en 1999 (Mertins and Sardiñas Gómez 209, 211). Se empezó a levantar en la segunda mitad del siglo XIX, con avenidas perfectamente

²⁴ «Havanization» (2010) es el título de uno de los doce temas que conforman el álbum del mismo nombre de Raúl Paz. La canción y el vídeo oficial celebran la diversidad de la capital cubana, incluyendo afrodescendientes y practicantes de religiones afro-atlánticas como el Ifá.

²⁵ Lydia Cabrera —de quien fuera discípula Natalia Bolívar Aróstegui— forma parte de la cohorte de intelectuales cubanos blancos que a lo largo del siglo XX estudiaron las culturas y religiones afrocubanas en la isla. Abogaron para que se reconociese el importante aporte con el que la comunidad africana contribuyó a Cuba. *El monte* (1954), considerada la obra cumbre de Cabrera —uno de los manuales sobre religiones afrocubanas más completos y renombrados que existen— es fruto de su arduo trabajo de campo entre la comunidad afrocubana.

simétricas acentuadas por árboles, parques y zonas verdes, borrando, así, todo rastro de su pasado afrocubano. A partir de 1915, el flujo de residentes adinerados dio lugar a la edificación de mansiones eclécticas (Quintana 110). Según el Fondo Mundial de Monumentos (World Monument Fund), El Vedado incluye algunos de los mejores ejemplos de arquitectura y planificación urbana de comienzos y mediados del siglo XX en Cuba. Además de estas residencias majestuosas, consta de numerosos puntos de referencia habaneros como el Hotel Nacional, la Universidad de La Habana, La Chorrera o La Casa de las Américas (<https://www.wmf.org/project/el-vedado>). El Vedado es conocido por su buen estado de conservación, debido en parte a haber mantenido su posición exclusiva como sede de embajadas, residencias de diplomáticos, ministerios, instituciones gubernamentales y por ser la zona hotelera de La Habana por excelencia. Es un vecindario concebido por y para la clase media-alta blanca (de la Fuente, *A nation* 296). Todo ello lo convierte en un distrito urbano sin parangón en el contexto urbanístico cubano (Mertins y Sardiñas Gómez 216).

Nada de lo hasta ahora mencionado está presente en *Jdlm*, lo que nos permite hablar de este barrio habanero como una zona blanqueada por partida doble: primero por la iniciativa de la clase pudiente habanera y luego por el mismo Brugués, que no solo no desentierra su pasado afrocubano, sino que nos lo presenta como vecindario representativo de La Habana. Es precisamente esta Habana, la que sirve como carta de presentación para el consumo extranjero, la que la película nos muestra una y otra vez: El Vedado y sus mansiones, El Vedado y sus apartamentos, El Vedado y sus hoteles y, por supuesto, El Vedado y su malecón. La primera toma que vemos de La Habana, por ejemplo, es del Hotel Nacional con el edificio FOCSA justo detrás; este último, que consta de una serie de apartamentos de lujo y del exclusivo restaurante La Torre, aparece en varias ocasiones a lo largo del filme. Más adelante, vemos también en varias tomas el hotel Habana Libre, la Avenida de los Presidentes, el Hotel Presidente, la Casa de las Américas, La Rampa o la ya icónica Plaza de la Revolución.

Cabe mencionar que ninguno de los personajes del filme mora en un solar o en una vivienda en dudosas condiciones o comparte casa con personas de diferentes generaciones de la misma familia o vive en un reparto en las afueras de la ciudad, como es la norma en Cuba. Yiya y su esposo residen en un apartamento en el mismo edificio en el que vive Juan; no luce renovado, pero parece estar en buenas condiciones. El único inconve-

niente es el ascensor –que deja de funcionar cuando Juan acompaña a Yiya a su casa– y el estado desgastado de las paredes de los espacios comunales. Sara y su compañera viven en el mismo edificio. Por su parte, la residencia de la amante de Juan goza de buena decoración, y su esposo parece ser un hombre de negocios. La exsuegra de Juan vive en una mansión sin señales de deterioro; Camila se hospeda con su abuela. Juan llama hogar a una azotea, y jamás llegamos a saber dónde residen Lázaro, Vladi, La China o El Primo. Además, los personajes nunca se quejan de la dificultad de encontrar vivienda o de la escasez de alimentos –aunque debemos considerar la posibilidad de que la figura del zombi, que en gran medida cumple la función de «significante vacío» en el filme, pudiera estar apuntando a este problema; solo hay una referencia al transporte urbano.

La Habana –y por extensión la Cuba– retratada en *Jdlm* es un escenario anclado en una suerte de nostalgia fabricada que reside en el imaginario europeo y norteamericano y que flirtea con la industria turística: una Cuba socialista-tropical estancada en el tiempo, escenario de un experimento social único en las Américas, de una revolución venerada por unos y criticada por otros, de una arquitectura tan ecléctica como cautivadora que funciona cual pátina exotizante, desgastada y con problemas, *ma non troppo*. Una Habana donde las dificultades que se afrontan diariamente sirven para alimentar la nostalgia y para lanzar algunas críticas que no terminan de incomodar del todo. En ningún momento se muestran zonas con viviendas en peligro de derrumbe, los solares y cuarterías que gradualmente han aparecido en El Vedado, repartos como Alamar o municipios como Marianao, marcados por la falta de suministro eficiente de agua potable o el transporte precario y donde reside una alta densidad de afrodescendientes²⁶.

¿Y tu agüela aonde ejtá?

Jdlm sacudió el panorama cinematográfico cubano: fue la primera película de zombis creada, producida y filmada en el país caribeño y colmada de una plétora de críticas sociopolíticas. Su irreverencia no dejó indiferente a nadie. El filme ilustra las tensiones que entrañan la cultura cubana y la cubanidad, así como el acto de crear en la Cuba contemporá-

²⁶ Según Mertins y Sardiñas Gómez, las cuarterías son apartamentos de un cuarto creados dentro de una mansión. Este fenómeno ya tenía lugar antes del 1959 en otras partes de La Habana, pero no tendría lugar en El Vedado hasta después de la Revolución (13).

nea. La obra de Brugués arroja algo de luz sobre ese difícil ejercicio de malabarismo que es hacer cine –o cualquier otra expresión cultural– en Cuba al regalarnos un relato simultáneamente familiar y distinto, descarado y conservador, mordaz y oficialista, cubano e internacional. De igual manera, *Jdlm* y su silencio ensordecedor en lo tocante a la afrocubanía, su reñida relación con la nación cubana y su inmensurable aporte cultural y epistemológico a la isla destilan vestigios de una narrativa occidental y blanqueadora aún vigente en Latinoamérica y el Caribe, digna heredera de un pasado colonial. Desde este ángulo, el filme es un fiel reflejo de un discurso oficialista sobre la raza y de un racismo tan manido como enraizado que impregna cada capa de la sociedad cubana. Paradójicamente, un filme que critica las muchas carencias del pueblo cubano y que apunta casi exclusivamente con el dedo acusador al gobierno carece de reflexión alguna sobre el papel que la raza ejerce sobre dichas carencias. Tal como lo ha hecho la Revolución desde sus inicios, Brugués lanza –y, a la vez, nos invita a lanzar– una mirada daltónica sobre la sociedad cubana que deviene en un producto incompleto, carente, donde la afrocubanía y la condición afrocubana quedan relegadas al ámbito de lo anecdótico, de lo circunstancial e insignificante. Este silencio revelador nos lleva a preguntarnos una y otra vez: ¿y tu agüela aonde ejtá?

OBRAS CITADAS

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Verso, 1983.
- Álvarez, Adalberto. «¿Y qué tú quieres que te den?». *Mi linda habanera*, Bis Music, 2005. Spotify, open.spotify.com/album/6XNKu-YAofwnJ1hjDvge7dj?si=LUn9g-KQZyYnOeUyudfkg.
- Armengot, Sara. “Creatures of Habit: Emergency Thinking in Alejandro Brugués’ *Juan de los muertos* and Junot Díaz’s ‘Monstro’.” *TRANS-Revue de littérature générale et comparée*, vol.14, 2012, [doi: 10.4000/trans.566](https://doi.org/10.4000/trans.566).
- Benson, Devyn Spence. *Antiracism in Cuba. The Unfinished Revolution*. University of North Carolina, 2016.
- Cabiya, Pedro. «Breve preámbulo sobre el significado del terror». *Horro-filmico. Aproximaciones al cine de terror el Latinoamérica y el*

- Caribe*. Editado por Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé, Isla Negra, 2012, pp. 19-43.
- Cardentey Levin, Antonio. «La revolución zombificada. La alegoría del trauma cubano en *Juan de los muertos*, de Alejandro Brugués». *Alambique: Revista Académica de Ciencia Ficción y Fantasía*, vol. 2, no. 1, 2014, doi: 10.5038/2167-6577.2.1.2.
- Casamayor-Cisneros, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- Cedeño Rojas, Maribel. «Apocalipsis revolucionario en *Juan de los muertos* de Alejandro Brugués». *Terra Zombi. El fenómeno transnacional de los muertos vivientes*. Editado por Rosana Díaz-Zambrana, Isla Negra, 2015, pp. 276-296.
- Cleveland, Danielle Pilar. *The Power of Race in Cuba. Racial Ideology and Black Consciousness During the Revolution*. Oxford University Press, 2017.
- De la Fuente, Alejandro. *A Nation for All: Race, Inequality and Politics in Twentieth-Century Cuba*. University of North Carolina Press, 2001.
- _____. «Cuba hoy: la pugna entre el racismo y la inclusión». *The New York Times*, 26 de abril, 2019, www.nytimes.com/es/2019/04/26/espanol/opinion/cuba-racismo-afrocubanos.html?smid=url-share. Consultado el 19 de abril de 2022.
- Dymond, Erica Joan. «*Juan de los muertos*». *A Cuba Cinema Companion*. Editado por Salvador Jiménez Murguía, Seon O'Reilly y Amanda Eaton McMenamin, Rowman and Littlefield, 2019, pp. 156-162.
- Hoermann, Raphael. "Figures of terror: The 'zombie' and the Haitian Revolution." *Atlantic Studies: Literary, Historical and Cultural Perspectives*, vol. 14, no. 2, 2016, pp. 152-173.
- Howard, Philip. "Interpreting the Experiences of the African Diaspora in the Americas." *Vanderbilt E-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol.1, no. 1, 2003, pp. 135-148.
- Juan de los muertos*. Dirigida por Alejandro Brugués, La Zanco y La 5ta Avenida, 2011.
- Kay, Glenn. *Zombie Movies: The Ultimate Guide*. Chicago Review Press, 2012.

- King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Verso, 2000.
- Lauro, Sarah Juliet y Karen Embry. "A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism." *Boundary 2*, vol. 35, no. 1, 2008, pp. 85-108.
- Maguire, Emily. "Walking Dead in Havana: *Juan of the Dead* and the Zombie Film Genre."
- Simultaneous Worlds: Global Science Fiction Cinema*. Editado por Jennifer L. Feely y Sarah Ann Wells, University of Minnesota, 2015, pp. 171-184.
- McAlister, Elizabeth. "Slaves, Cannibals, and Infected Hyper-Whites: The Race and Religion of Zombies." *Zombie Theory: A Reader*. Editado por Sarah Juliet Lauro, University of Minnesota, 2017, pp. 63-84.
- Márquez, Roberto. *Puerto Rican Poetry: An Anthology from Aboriginal to Contemporary Times*. University of Massachusetts, 2006.
- Martí, José. «Mi raza». *Biblioteca Virtual Universal*. <https://biblioteca.org.ar/libros/656489.pdf> Consultado el 21 de julio de 2022.
- Mertins, Günter y Orestes Sardiñas Gómez. "El Vedado/Havana (Cuba): Consequences of the Transformation Process Within a Former Upper-Class Residential Quarter." *Erkunde*, vol. 68, no. 3, 2014, pp. 209-217.
- Millet, José. *Vodú en Cuba, Haití, República Dominicana, el Caribe y los USA*. Fundación Casa del Caribe, 2018.
- Miyasaka, Miharuru M. «Dinámica cultural y ansiedad nacional en la zombificación de La Habana. Diálogo con Alejandro Brugués, director del filme *Juan de los muertos*». *Terra Zombi: El fenómeno transnacional de los muertos vivientes*. Editado por Rosana Díaz-Zambrana, Isla Negra, 2015, pp. 217-233.
- Palmier, Stephan. *The Cooking of History. How Not to Study Afro-Cuban Religion*. University of Chicago Press, 2013.
- Pavez Ojeda, Jorge. «Territorios e identidades en la ciudad de La Habana, Cuba. El caso de El Vedado (1860-1940)». *Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales*, 2001, pp. 1-41.
- Paz, Raúl. "Havanization." *Havanization*, Naïve Records, 2010.
- _____. "Havanization." *YouTube*. Consultado el 28 de mayo de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=EuaVbePQipc>

- Potter, Sara. "Postcolonial Pandemics and Undead Revolutions: Contagion as Resistance in *Con Z de Zombie* y *Juan de los Muertos*." *Alambique: Revista Académica de Ciencia Ficción y Fantasía*, vol. 6, no. 1, 2018, doi: 10.5038/2167-6577.6.1.5.
- Quintana, Nicolás. "Havana and Its Landscapes: A Vision for Future Reconstruction of Cuban Cities." *Havana Beyond the Ruins: Cultural Mappings After 1989*. Editado por Anke Birkenmaier y Esther Whitfield, Duke University Press, 2011, pp. 106-118.
- Rausenberger, Julie. "Santurismo: The Commodification of Santería and the Touristic Value of Afro-Cuban Derived Religions in Cuba." *Alma tourism: Journal of Tourism, Culture and Territorial Development*, vol. 9, no. 8, 2018, pp. 150-71.
- Risner, Jonathan. «Las multitudes no muertas. Alegorías del neoliberalismo en *Plaga zombi* y *Plaga zombi: Zona mutante*». *Horrofilmico. Aproximaciones al cine de terror el Latinoamérica y el Caribe*. Editado por Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé, Isla Negra, 2012, pp. 83-98.
- Salazar Cortés, Arantxa y María Edita Solís Hernández. «La blanquitud e industria cinematográfica 'incluyente': el caso de Yalitza Aparicio». *La Aljaba. Segunda Época: revista de estudios de la mujer*, vol 23., 2019, pp. 191-201, doi: [10.19137/aljaba-2019-230110](https://doi.org/10.19137/aljaba-2019-230110).
- Serrano, Carmen A. *Gothic Imagination in Latin American Fiction and Film*. University of New Mexico Press, 2019.
- Stock, Ann Marie. "Resisting 'Disconnectedness' in 'Larga distancia' and 'Juan de los Muertos': Cuban Filmmakers Create and Compete in a Globalized World." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 37, no. 1, 2012, pp. 49-66.
- Suppia Alfredo y Lúcio Reios Filho. «La invasión zombi en el cine de terror independiente latinoamericano». *Horrofilmico. Aproximaciones al cine de terror el Latinoamérica y el Caribe*. Editado por Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé. Isla Negra, 2012, pp. 142-159.
- Torres, Cristina. «Descendientes de africanos en la Región de las Américas y equidad en cuestiones de salud». *Revista Panamericana de Salud Pública*, vol. 11, no. 5/6, 2002, pp. 471-479.

Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Beacon Press, 1995.

United States Commission on International Religious Freedom. <https://www.uscirf.gov/>. Consultado el 20 de abril de 2022.

World Monument Fund. www.wmf.org/. Consultado el 26 de mayo de 2021.

Yaffe, Helen. *We are Cuba: How a Revolutionary People Have Survived in a Post-Soviet World*. Yale University Press, 2020.