

Re-casting la revolución: El héroe popular en
Juan de los muertos

Recasting the Revolution: The Popular Hero in
Juan of the Dead

Omar Rodríguez¹

¹ Desde 2007 se desempeña como profesor de cátedra en la Universidad de Lethbridge en Alberta, Canadá. Ha publicado artículos sobre cine y literatura en las revistas *Integración universitaria*, *Anclajes* y *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Su última publicación “Los márgenes de la corriente transnacional” analiza las alternativas al modelo de la coproducción internacional en el marco de los cines populares.

Resumen

A finales de los años sesenta el cine cubano mostraba su primer héroe popular: Juan Quin Quin. Este personaje que progresivamente iba pasando de campesino pícaro a guerrillero comprometido con la liberación del pueblo debía mostrar el corazón de la revolución. Este modo de representación estaba en perfecta consonancia con las directrices marcadas por el ICAIC según las cuales los cineastas cubanos tendrían que responder a la política de la revolución en cuanto a la creación de un nuevo paradigma cinematográfico. Cuatro décadas después, otro tipo de representación del héroe popular aparece en la gran pantalla. El nuevo Juan no lucha al lado del pueblo, al contrario le aplasta la cabeza con un remo. El pueblo es ahora una masa de zombis que deambulan por las calles de La Habana desafiando el orden establecido por la revolución. La acción, el desinterés y el amor por la patria del primer Juan se sustituyen por la ociosidad, el oportunismo y el amor personal del segundo. Sin embargo, ambos héroes comparten una actitud lúdica en sus respectivas luchas contra los enemigos de Cuba. El artículo examina las continuidades y rupturas en las representaciones de la realidad social de Cuba en relación con la expectativa de lo que "debe" abordar un filme producido en el marco de la revolución.

Palabras clave: cine cubano, política de identidad, cine de género, cine de zombis, héroe popular

Abstract

In the late sixties Cuban cinema showed its first popular hero: Juan Quin Quin. This character, who was progressively changing from a rogue peasant to a guerrilla fighter committed to the liberation of the people, was to show the heart of the revolution. This mode of representation was in perfect keeping with the guidelines established by ICAIC under which Cuban filmmakers would have to respond to the politics of revolution in the creation of a new film paradigm. Four decades later, other representation of the folk hero appears on screen. The new Juan does not fight alongside the people; on the contrary he would crush their heads with an oar. The people are now a mass of zombies that roam the streets of Havana in defiance of the order established by the revolution. The pro-action, selflessness and love of country of the first Juan are replaced by the idleness, opportunism and self-interest of the second one. However, both heroes share a ludic attitude in their respective struggle against the enemies of Cuba. The article examines the continuities and disruptions in the representations of the social reality of Cuba in relation to the expectation of a film produced within the framework of the revolution.

Key-words: Cuban film, politics of identity, genre films, zombie films, popular hero

El cine cubano se asocia con el cine revolucionario. Y este con un cine que intenta alejarse de los modelos narrativos y estéticos dominantes, especialmente del cine de Hollywood, mientras explora los procesos sociales, políticos y económicos que afectan la realidad. Es por esto que el estreno de *Juan de los muertos* (2011) despierta un interés especial. El film de Alejandro Brugués es una comedia, a momentos ligera, a momentos grotesca, que a primera vista representa una ruptura radical con la expectativa generalizada del cine cubano. Ambientada en La Habana, la película se aprovecha del sensacionalismo creado por una trama que coloca zombis en la capital cubana y se ha convertido en una de las cintas más exitosas fuera de la isla. Con una estructura narrativa convencional, una estética que responde a las expectativas del género *gore*, unos personajes cuyas acciones son bastante predecibles y una dosis de sentimentalismo que recuerda las estrategias dramáticas del melodrama, no es de extrañar que el film haya provocado, en cambio, reacciones negativas en Cuba.² A pesar de la legitimidad que las críticas puedan tener, es posible explorar otras implicaciones del filme, especialmente a partir de la caracterización del héroe popular y en las posibilidades semánticas del zombi como parte de una parodia. Las siguientes páginas buscan establecer hasta qué punto el filme de Brugués se aleja realmente de la visión de un cine revolucionario y en qué elementos podemos encontrar continuidades.

La noción de cine revolucionario es muy amplia. Es necesario marcar un punto de referencia relevante para el análisis del héroe y sus antagonistas. En este sentido, consideraré la película *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967) como paradigma narrativo, estético e ideológico del cine promovido por el estado cubano revolucionario. Realizada a mediados de los años sesenta y estrenada en 1967, el filme de Julio García Espinosa ponía en la pantalla grande al primer héroe popular del cine cubano.³ En palabras del director, “yo no estaba

² Joel del Río llama a la película “Imperfecta y chocante, a ratos caótica y colmada de fútiles reiteraciones y palabrería infructuosa en términos anecdóticos” (DEL RÍO, 2012). Para Soberón Torchía es “un film cobarde” y una “supuesta sátira gore-mordaz” (SOBERÓN TORCHÍA, 2012).

³ Se podría considerar a Pedro del filme *El joven rebelde* (1962) como un héroe anterior a Juan Quin Quin. Sin embargo en la opinión de críticos, incluyendo al propio director, Julio García Espinosa, Pedro responde al modelo del personaje neorrealista italiano (en virtud de la influencia que tuvo Cesare Zavattini en la realización de la película). Como tal, la caracterización de Pedro no responde a la realidad de Cuba revolucionaria.

mostrando un simple campesino, sino un campesino que devenía en guerrillero, es decir, en el personaje más respetado, admirado y querido de la época” (GARCÍA ESPINOSA, 1996: 96). Juan Quin Quin era una referencia directa al modelo descrito por Ernesto Guevara en su ensayo “El Hombre nuevo”, según el cual el “realismo socialista” debía modelar el arte de la nueva sociedad, y se constituía en el esquema a seguir tanto para el ámbito artístico como para el político (GUEVARA E., S/F). Este modo de representación estaba en perfecta consonancia con las directrices marcadas por el ICAIC y su entonces director Alfredo Guevara para quien el cine cubano debía “contribuir a la indagación o revelación de aspectos de la realidad o de su poética” (GUEVARA A., 2003: 105). La inmediatez del triunfo revolucionario sugiere que la realidad a la que hacía referencia Guevara era aquella sujeta a los procesos que habían llevado a la revolución. García Espinosa sería muy claro al respecto en su influyente artículo “Por un cine imperfecto”, publicado en 1969, donde teoriza acerca de las opciones que tiene a su disposición el artista en el marco de la nueva realidad cubana. En el texto, García Espinosa hacía un llamado a todos los cineastas de Latinoamérica a hacer cine a toda costa incluso si el resultado no era técnicamente perfecto. También, y más importante que el aspecto material, abogaba por la necesidad de una nueva estética que redefiniera las convenciones del cine (GARCÍA ESPINOSA, 1996: 13-28). García Espinosa no prescribía lineamientos claros para este nuevo cine, pero fue preciso en subrayar que ante todo debía estar comprometido con el avance de la causa revolucionaria.⁴

De la noción de cine imperfecto tomaré dos elementos que serán útiles para esclarecer las continuidades y rupturas que observo en *Juan de los muertos*. El primero es el binarismo perfecto/imperfecto. García Espinosa establece su posición inicial como una oposición al cine perfecto, esto es, reaccionario. El

⁴ En un artículo del año 2001 García Espinosa describiría con cierto detalle algunas características del cine imperfecto: “Rechazo a la narración novelesca, sobre todo a la estructura de la novela del siglo XIX. Rechazo a la incapacidad de conciliar espectáculo con realidad. Rechazo al cine industrial que impide al artista seleccionar guión, actores y corte final. Rechazo a un cine de alto costo. Rechazo a los encuadres cerrados como instrumento de dominación del espectador. Rechazo a las manipulaciones del montaje. Rechazo a los actores-actores, a favor de los actores-personajes. Rechazo a la cámara oculta, a favor de la cámara explícita. Rechazo al cine que fingía ser la realidad y a un espectador que fingía creerlo” (GARCÍA ESPINOSA, 2001: 103).

cine perfecto sería entonces un cine burgués que se estructura bajo el modelo narrativo clásico en el que se enfatiza una historia centrada en los personajes y los obstáculos que deben vencer para obtener un objetivo. En este contexto, una película perfecta proporciona una historia coherente cuyos elementos estéticos se subordinan a los narrativos en la creación de una ilusión de realidad. La resolución del conflicto dramático, por lo tanto, conlleva a una sensación de clausura que impide al espectador tomar conciencia de las condiciones materiales de su realidad. Es bastante claro que *Aventuras de Juan Quin Quin* intenta establecer una ruptura con este modelo de perfección desde las primeras escenas. Estrategias como la narración fragmentada, las referencias al cine mudo, la apelación directa al espectador (la planificación del ataque al cuartel y los intertítulos con escenas alternativas) o el uso del mismo actor, Enrique Santiesteban, para interpretar a dos personajes, explícitamente perturban el fluir de la narración y obligan al espectador a tener en cuenta que la película es solo una representación de la realidad que, sin aportar ninguna forma de clausura en sí misma, presenta el proceso de concientización revolucionaria.

El segundo elemento del cine imperfecto es la idea del arte, específicamente el cine, como una actividad comprometida con el avance de la revolución. García Espinosa habla de la actividad artística como una actividad parcial, es decir política, que debe fomentar la eliminación de las elites (incluyendo la elite artística). Para el director, sólo cuando la sociedad de clases y privilegios quede abolida el cine podrá convertirse en una actividad apolítica, imparcial, y por lo tanto realmente perfecta. De nuevo, García Espinosa no da un plan a seguir, pero es claro al indicar que el cine revolucionario debe mostrar los procesos que llevan a la lucha de clases. En la toma de conciencia progresiva de Juan ligada a la historia de opresión del poder económico, civil y militar se puede ver la base que informa la idea de proceso en la noción de cine imperfecto.

A pesar del binarismo imperfecto/perfecto que hilvana la idea de García Espinosa, *Aventuras de Juan Quin Quin* no es un rechazo absoluto del modelo del cine perfecto. Considerando las estrategias narrativas empleadas por el cine industrial, debemos esperar que el elemento dramático más importante sea la confrontación entre el héroe y el antagonista. De esta confrontación surgirá la realización del *ethos* del personaje principal y de allí la clausura típica

del modelo narrativo clásico. *Aventuras de Juan Quin Quin* se aprovecha de esta estrategia para presentar un personaje que a la vez recuerda y redefine la idea de héroe. Como todo héroe, Juan Quin Quin debe enfrentarse a un enemigo, en este caso la autoridad civil y militar del alcalde y el poder económico del apoderado. Sin embargo, la tensión dramática de esta confrontación queda neutralizada en la primera secuencia del filme. Dada la estructura fragmentada y asincrónica del film, el héroe aparece ya como un guerrillero que ha sobrevivido al enfrentamiento con estos poderes. De este modo García Espinosa elimina el suspenso de la trama para concentrarse en el proceso que lleva al campesino a convertirse en guerrillero. La toma de conciencia, la realización de su carácter, ocurre progresivamente como la acumulación de injusticias y abusos de los poderes civiles, militares y económicos. Finalmente la explotación que sufre de parte del apoderado lleva a Juan Quin Quin a comprender la necesidad de alterar las condiciones materiales de su entorno y decidirse a atacar el cuartel para iniciar la lucha armada.

La solemnidad de este proceso se perturba con la incorporación recurrente de elementos lúdicos (el circo, el león, los toros, los intertítulos, el efecto acelerado –cámara rápida–, el ataque al cuartel, el recate de Teresa, etc.) que convierten la narración en parodia. Como consecuencia se obtiene un doble resultado: por un lado, se logra un efecto de distanciamiento/extrañamiento que amplía la ruptura con el cine perfecto e incrementa la necesidad de involucrarse por parte del espectador. Como menciona Taylor, la película “transforma lo familiar usando técnicas de distanciamiento y una sucesión de episodios en forma de capítulos. Más allá de eso, el filme evita dar explicaciones políticas explícitas de lo que ocurre aparte de hacer al espectador consciente de las convenciones artificiales de los géneros” (TAYLOR, 1979: 28).⁵ Por otro lado, el humor facilita el acercamiento del héroe con el espectador sin que por ello sea necesario crear una relación de identificación. El rasgo popular de Juan Quin Quin se establece en estas secuencias y de este modo se garantiza la dimensión picaresca de la trama. En esta parodia del género de aventuras el enfrentamiento con el villano tampoco sigue el curso tradicional

⁵ Todas las traducciones son mías.

del cine perfecto. No solamente se ha eliminado la tensión dramática al dar a conocer la resolución del conflicto al comienzo del film, el villano también se ha caricaturizado creando, a través del humor, tanto una conexión como un distanciamiento con el espectador. El carácter imperfecto y revolucionario del film queda plasmado en esta constante contradicción entre la sobriedad de la causa revolucionaria y las estrategias paródicas desplegadas.

Humor y seriedad se convierten en los dispositivos narrativos y estéticos que canalizan el componente ideológico del film. Juan Quin Quin es un héroe popular en los dos significados que Gutiérrez Alea le da al término. Primero, el personaje es popular en el sentido de agradar a una gran audiencia (GUTIÉRREZ ALEA, 1986: 111). No hay duda que el carácter irreverente de Juan y Jachero, su ingenio y astucia junto a las actividades picarescas en las que se involucran facilitan el entretenimiento del público. Pero Juan no es solamente un personaje entrañable. Su carácter popular también se deriva de la segunda definición de Gutiérrez Alea, como un personaje que pertenece a un cine que no es simplemente aceptado por la comunidad, “sino más bien un cine que también expresa los intereses más profundos y auténticos del pueblo y responde a esos mismos intereses” (GUTIÉRREZ ALEA, 1986: 115).

La propuesta de este cine comprometido con el proceso político cubano, como la observamos en *Aventuras de Juan Quin Quin*, en mayor o menor medida informará la labor cinematográfica de la isla y dará forma a la expectativa del cine revolucionario. Aunque en la práctica la utilización de estrategias cinemáticas típicas de los cines de Hollywood o Europa no desaparece, la búsqueda de formas de expresión fílmica específicas a Cuba y Latinoamérica, el compromiso con la representación de la realidad material y el rechazo al cine de género se mantienen constantes.⁶ Esta tendencia parece haber llegado a su final con el estreno de *Juan de los muertos*.

Efectivamente hay profundas diferencias con el paradigma de los años sesenta. Para empezar, el nuevo Juan no lucha al lado del pueblo; al contrario le aplasta la cabeza con un remo. Por supuesto es de esperar que en más de

⁶ Jorge Molina, que en la película encarna a Lázaro, es director de varias películas de horror, por ejemplo *Molina's Culpa* (1992), *Molina's Test* (2001) y *Molina's Mofo* (2008). Su trabajo, sin embargo, es poco conocido y se mantiene en los márgenes de la cinematografía cubana.

cuarenta años desde el estreno de *Aventuras de Juan Quin Quin* los realizadores cubanos hayan explorado otros modos de representación más allá del cine imperfecto. Pero realizar una comedia de zombis sin ninguna conexión aparente con la realidad sociopolítica de Cuba marca un agudo contraste con el cine producido por el ICAIC⁷ y un reto a la posición que Alfredo Guevara para quien los géneros son “subproductos destinados al embrutecimiento del público” (GUEVARA A., 2003: 106). La reacción de la crítica cubana ha sido con frecuencia negativa tildando al filme de “paso en falso de la cinematografía de Alejandro Brugués” y “cine pseudo-basura de cuño transnacional” (SOBERÓN TORCHÍA, 2012). No es difícil observar las causas de tal hostilidad. *Juan de los muertos* encaja con lo que García Espinosa llamaría un cine perfecto y por lo tanto indiferente, sino contrario, a la revolución.

La estructura narrativa de *Juan de los muertos* sigue las expectativas de una película de zombis: rápida propagación de la epidemia, incapacidad de las autoridades para encarar la crisis, formación de un pequeño grupo que lucha por sobrevivir, necesidad de escapar de un espacio aislado (en este caso la isla). El filme no es, sin embargo, un filme de horror en la tradición de los clásicos de zombis de George A. Romero. El filme es una comedia sangrienta (*splatstick*) más en línea con filmes como “*Shaun of the Dead*”, de donde toma su nombre. Este componente lúdico permite un análisis más amplio ya que, como en el caso de *Aventuras de Juan Quin Quin*, el humor paródico puede ser usado para subvertir las expectativas del modelo genérico. La irreverencia y el humor crudo, con frecuencia grotesco, de los personajes coloca la película a los márgenes de lo aceptable. La marginalidad se observa también en la condición de los personajes como verdaderos marginales sociales (personas que no toman un rol activo en la revolución). De aquí que la caracterización del nuevo Juan como héroe popular ofrece la mejor vía de análisis para establecer la divergencia con el modelo de Juan Quin Quin. Los dos Juanes se presentan como personajes populares ya que acumulan rasgos asociados con el pueblo. En el caso de Juan Quin Quin la representación es positiva: se enfatiza su in-

⁷ *Juan de los muertos* fue una coproducción entre Cuba y España. El estado cubano no participo en la financiación de la película.

genio y su compromiso con sus semejantes. Al contrario, en el caso de Juan de los muertos, su representación es negativa. A pesar de su ingenio y astucia, el Juan contemporáneo desdeña cualquier forma de moralidad. El personaje no responde a ninguna convención social, excepto la necesidad de sobrevivir. Como él mismo lo dice en la primera secuencia del film “Soy un sobreviviente”.⁸

Bajo esta premisa, la de sobrevivir, Juan minimiza su dimensión moral y solo responde cínicamente al interés personal. Hay momentos breves en los que parece reaccionar a una forma de nobleza: ayuda a una vecina, entrena a algunos sobrevivientes, intenta recuperar el amor de su hija. Todas estas pequeñas incursiones no tienen repercusiones permanentes en el personaje y al final solo sus necesidades primarias dictan la dirección de sus acciones. Amoralidad, cinismo y astucia son los dos rasgos prominentes de esta reformulación del héroe. Al mismo tiempo, el humor produce el efecto de distanciamiento que convierte lo grotesco en transgresión y la ironía en crítica social. Podemos observar que las condiciones socioeconómicas de Juan de los muertos y Juan Quin Quin son análogas. En ambos casos el héroe debe sobrevivir manteniéndose al margen de las normas sociales. En ambos casos se muestra la incapacidad de las autoridades civiles y militares para garantizar la seguridad y el bienestar de la población. Si para Juan Quin Quin su rasgo moral y la represión de las autoridades resultan en el proceso de transformación del personaje en guerrillero, para el nuevo Juan su indiferencia moral y la ineptitud de las autoridades catalizan su negocio (“Matamos a sus seres queridos”). Solo hacia el final del filme y repentinamente se transforma en defensor de Cuba.

La transformación de Juan de los muertos no responde a un proceso que yuxtapone y acumula las agresiones y necesidades del personaje, en cambio, se da de manera instantánea como una reacción emotiva al padecimiento de un niño (escena del rescate del niño). El momento de toma de conciencia de Juan es una toma de conciencia “perfecta” que empuja a un lado las connotaciones revolucionarias de su caracterización. Juan de los muertos es apolítico y está orgulloso de serlo. Al personaje no le interesa el sistema, pero eso no quiere decir que no le interese Cuba. Juan ama Cuba porque la isla es

⁸ Juan termina la película repitiendo las mismas frases sobre la supervivencia

un buen lugar para sobrevivir. Juan parece no advertir que en gran parte las condiciones ideales de la isla son producto de los cambios revolucionarios. Su desilusión con el proyecto revolucionario domina su visión del estado. Según Brugués, Juan y Lázaro “nacieron justo después de la revolución y vieron los mejores tiempos y entonces –con la caída de la Unión Soviética– solo hubo desilusión. [...] Vieron cómo todo cambió a peor. La suya sería una generación con mucha tristeza” (BRUGUÉS, 2012). En consecuencia, es la emotividad, no la confianza en el proyecto revolucionario, lo que une a Juan con Cuba. En el momento decisivo de la trama no es la indagación de la realidad material de Cuba contemporánea sino sus emociones lo que impide al personaje dejar la isla. Juan de los muertos se convierte en la caricatura del héroe popular, la ridiculización del sobreviviente que lucha una batalla perdida contra un enemigo ubicuo, irracional e indetenible. El desdén de Juan por la política y la vida social en general, esto es su marginalidad, lo coloca en una posición ideal para resaltar las deficiencias del proyecto revolucionario cubano, pero el énfasis en lo caricaturesco y una caracterización dominada por el sentimentalismo lo mantienen unido al héroe convencional.

Tenemos por otro lado el enemigo al que se enfrenta, el zombi, un ente colectivo que fácilmente se asimila como un tropo social: las multitudes irracionales. Vale la pena recordar que el zombi es una producción cultural del Caribe. Evidentemente no es el zombi antropológico el que invade la pantalla cubana, es el zombi creado por George A. Romero en los años sesenta en *The Night of the Living Dead* (1968) y luego popularizado en los setenta con *Dawn of the Dead* (1978). La interpretación más común de los zombis en el contexto de las películas de Romero es la masa pasiva e incontenible que avanza sin conciencia devorando al ser humano, es decir, a sí misma. Es una metáfora interesante que en su momento tuvo relevancia dentro del contexto capitalista. Pero en el contexto cubano, la idea de consumidor se desintegra. ¿Qué o quiénes son los zombis de Juan de los muertos? La respuesta más obvia, y a la que se acogen varias de las reseñas escritas sobre la película, conecta la imagen del zombi con “todos los cubanos que viven conforme al régimen de 1959” (SOBERÓN TORCHÍA, 2012) o “los propios habaneros tras más de 50 años de intoxicación ideológica, o los disidentes amaestrados, o los dirigentes institucionales”

(MADRIGAL, 2012). Esta interpretación, aunque legítima, parece incompleta. El tenor paródico del film apunta a otras posibilidades semánticas.

A diferencia de otros muertos vivientes, como el vampiro o el hombre lobo, el zombi presenta una característica única: incapacidad racional. La falta de albedrío separa al zombi de otros monstruos y lo hace detestable para los vivos. En ninguna circunstancia una persona viva desea ser convertida en zombi, mientras que la posibilidad de transformarse en hombre lobo o vampiro es, con frecuencia, apetecible. Como un fantasma, el zombi es el regreso de aquello que se creía muerto, enterrado. Un ser que se asumía desaparecido y que vuelve sin capacidad de discernir a quien debe atormentar. Si el fantasma regresa para hostigar a un individuo, y a menudo solo ese individuo puede verlo, el zombi es una presencia pública a quien todos pueden ver y de quien todos deben escapar. En este sentido puede entenderse como el retorno de lo indeseable colectivo, todo lo que debe ser olvidado, ignorado o escondido. En el análisis de la película chilena “Solos”, de 2008, Barraza Toledo concluye que “el zombi en Chile representa a aquella figura que no está del todo muerta y que viene a reclamar su memoria” (BARRAZA TOLEDO, 2012: 255). Desde este punto de vista, el zombi de *Juan de los muertos* no solo se puede observar como la población que no sabe o no puede manifestar la insatisfacción con el estado, sino además como el estado mismo en su ineptitud e incapacidad para proveer una sociedad próspera y sostenible. Es decir, la Cuba que está ante la vista de todos pero que nadie quiere reconocer, lo indecible de la revolución: sus fracasos. Los zombis cubanos habilitan la caracterización de Juan como héroe popular mientras que proporcionan el trasfondo para la dimensión paródica del film. En esta parodia se incuba un elemento crítico que explora la realidad y poética tan importantes para el cine revolucionario. Pero a diferencia de *Aventuras de Juan Quin Quin*, el filme de Brugués no pone a la vista los procesos materiales de esa realidad, sino que en la tradición del cine más clásico expone la realidad como una instantánea que denuncia problemas sin indagar las causas.

Tenemos entonces que la caracterización del héroe tanto en sus rasgos heroicos como en la construcción del conflicto dramático presenta paralelismos y divergencias, rupturas y continuidades con el paradigma del cine

revolucionario como se planteó en los orígenes del cine cubano. Gracias al humor, hay una yuxtaposición de los dos héroes que hace visible el contraste entre la visión revolucionaria de la Cuba rural que el filme *Aventuras de Juan Quin Quin* presentaba en los años inmediatos a la revolución en el marco del cine imperfecto y la visión distópica de la Cuba urbana que ofrece *Juan de los muertos* en el marco del cine apolítico y globalizado contemporáneo.

Bibliografía

BARRAZA TOLEDO, Vania. "Cine de terror en Chile (2000-2011): La figura del zombi en el imaginario cultural de la posdictadura chilena". En DÍAZ-ZAMBRANA, Rosana y TOMÉ, Patricia. *Horrofilmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. San Juan, Puerto Rico: Editorial La isla negra, 2012. 247-260.

BRUGUÉS, Alejandro. Panamá IFF: "'Juan of the Dead'-The Evening Class Interview with Alejandro Brugués". *The Evening Class*. Disponible en <http://theeveningclass.blogspot.ca/2012/04/panama-iff-juan-of-dead-evening-class.html>. Acceso: 25 agosto 2014.

DEL RÍO, Joel. "Los zombis llegaron ya". *Juventud Rebelde*. Disponible en <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2012-06-02/los-zombis-llegaron-ya/>. Acceso: 25 agosto 2014.

GARCÍA ESPINOSA, Julio. "El cine popular a veces da señales de vida". En GARCÍA ESPINOSA, Julio. *La doble moral del cine*. Madrid: Ollero & Ramos, 1996. 93-105.

GARCÍA ESPINOSA, Julio. "Por un cine imperfecto". En GARCÍA ESPINOSA, Julio. *La doble moral del cine*. Madrid: Ollero & Ramos, 1996. 13-28.

GARCÍA ESPINOSA, Julio. "¡Abajo los géneros! ¡Vivan los géneros!" En GARCÍA BORRERO, Juan. *Las estrategias de un provocador*. Huelva, España: Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001. 101-103.

GUEVARA, Alfredo. *Tiempo de fundación*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003.

GUEVARA, Ernesto. "El hombre nuevo". Antología del ensayo. Disponible en <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/Che/>. Acceso: 25 agosto 2014.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. "Cine 'popular' y cine popular". En ÁLVAREZ, Santiago. *Nuestro cine*. San Antonio de los Baños, Cuba: Escuela Internacional de Cine y TV, 1986. 165-76.

MADRIGAL, Roberto. "Parábola del hombre nuevo". *Cubaencuentro*. Disponible en <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/parabola-del-hombre-nuevo-277056>. Acceso: 25 agosto 2014.

SOBERÓN TORCHÍA, Édgar. "¿Hay zombis en Cuba?". *Cine cubano, la pupila insomne*. Disponible en <http://cinecubanolapupilainsomne.wordpress>.

com/2012/03/20/edgar-soberon-torchia-sobre-juan-de-los-muertos/. Acesso: 25 agosto 2014.

TAYLOR, Anne Marie. "Imperfect Cinema, Brecht, and The Adventures of Juan Quin Quin". *Jump Cut*. No. 20. 1979. 26-29.

Submetido em 22 de setembro de 2014 | Aceito em 21 de março de 2014