

Molina Redux. Conversación con Jorge Molina sobre el cine independiente en Cuba

por Julio Ramos y Ruth Goldberg*



Jorge Molina

Nota introductoria por Ruth Goldberg

Recuerdo una vez, en una fiesta en Nueva York cerca de 2002, que presencié una conversación entre un académico norteamericano y Jorge Molina, cineasta cubano del *underground*, quien visitaba desde San Antonio de los Baños. Al principio no le presté mucha atención a la conversación –Molina describía cómo a veces daba clases sobre el cine de la Blaxploitation o sobre las películas italianas de zombis, o algo así; y tal vez sus referencias sobre la cultura popular llevaron al académico a presuponer ciertas limitaciones de los conocimientos de Molina. Noté cómo el académico se puso didáctico, cuando le decía “bueno, si quieres aprender también algo sobre los orígenes del cine,

hay una exhibición sobre Kircher aquí en la ciudad en estos momentos. Kircher fue un sacerdote católico del siglo XVI que inventó la 'linterna mágica', el antecedente de la proyección cinematográfica”.

Por un segundo sentí temor por el académico, quien había subestimado el conocimiento enciclopédico de Molina sobre la historia del cine. Supuse que Molina le iba a responder, pero para mi gran sorpresa, no lo hizo, y en cambio, dejó pasar el momento con una leve sonrisa, como si fuera a decir “yo no sé nada.”

En cuanto el académico se alejó de nosotros, Molina me cogió por el brazo y dijo en voz baja: “Padre Athanasius Kircher fue un cura jesuita alemán del siglo XVII. Kircher describió el proceso de proyección usando los lentes convexos en una lámpara catotrópica, sí, un logro importante, pero ya cuando Kircher publica su *Ars Magna Lucis et Umbrae* en 1641, el holandés Christiaan Huygens se le había adelantado por casi doce años con una linterna similar, y hubo otros que también estaban usando lámparas, como el danés Thomas Walgenstein. ¿Sabías que Kircher escribió más de 40 libros, y era tremendo sinólogo?”

Y por ahí siguió Molina con gran lujo de detalles, entusiasmado con el tema. Ya he olvidado algunos detalles de aquella improvisada lección sobre Kircher, pero tomé nota de la mayor enseñanza, la cual nunca he olvidado: subestima a Molina y perderás la oportunidad de aprender de él.

Julio Ramos nunca cometería ese error, y aquí, en la entrevista que sigue, Ramos le ha dado a Molina el espacio que merece para contextualizar sus oscuras y sangrientas fantasías en el marco más amplio del cine cubano y los géneros y métodos a los que Molina hace homenaje en sus películas: la pornografía, el cine de terror, el *gore*, el *camp*, la explotación. Así como Ramos incita a Molina a que revele sus motivaciones, la entrevista nos motiva, al público real o potencial, a que veamos con mucha atención sus películas.

Nacido en el pueblo oriental de Palma Soriano, Molina creció expuesto a películas tan diversas como “Los malos duermen bien” de Kurosawa (gracias al “cine móvil” del periodo), y otras de Hollywood, como *Jaws*, que Molina cita entre sus primeras influencias. Estudió cine en Moscú y luego en la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños, donde actualmente reside y trabaja. La obra de Molina es un producto de esta trayectoria (de las provincias a la URSS, a una de las escuelas de cine más internacionales del mundo) y sus películas reflejan esa gran mezcla de influencias, imágenes y valores.

Unas breves palabras sobre los contextos múltiples de la obra fílmica de Molina: primero, creo que es importante considerar que hay “Molinas” en todas las culturas cinemáticas –piense por ejemplo en Yasuzo Masamura, Jess Franco, Lucio Fulci, Russ Meyer. Cada tradición nacional de cine tiene su subconsciente que, encarnado por estos artistas de las sombras, expresa la fuerza rebelde del id y las ambivalencias o los deseos reprimidos por los tabúes de la cultura. No hay oscuro secreto, ni hipocresía cultural que permanezca reprimida por mucho tiempo ante la fuerza imparable del id cinemático. En estos patrones universales de producción y expresión, los “Molinas” del mundo, si podemos llamarlos así, cumplen una función social importante (incluso sin habérselo propuesto), pero les cuesta caro en cuanto al respeto y al reconocimiento de su obra en sus propias culturas.

Como el *bad boy* del cine cubano, Molina y sus películas representan algunas incómodas e inconvenientes realidades en un país donde el cine nacional se desarrolló alrededor del afán de progreso social y de la diseminación de valores progresistas. En la medida en que sus películas underground son propulsadas por la consabida objetivación de las mujeres como irresistibles y peligrosas, por ejemplo, nos recuerdan el hecho de que el machismo sigue siendo una fuerza activa en la cultura. La de Molina es una obra de ambivalencias y de guiños irónicos a la audiencia, pero sobre todo es una obra de contradicciones, como

Molina mismo, el artista que profesa una reverencia absoluta por los maestros Billy Wilder y Orson Welles, pero quien al mismo tiempo utiliza la sexplotación, el *camp* y el extremo gore como sus modos de auténtica y creativa expresión.

Como persona, Molina se distingue por un profundo humanismo. Le duele ver a lo que ha llegado el mundo, y sus personajes se encuentran en búsquedas de una conexión humana, llenos de dudas y con miedo de sus propias naturalezas. En sus películas Molina frecuentemente expresa estas búsquedas en términos trágicos: amores imposibles, pasiones fracasadas, un cinismo en los personajes que a veces está iluminado –brevemente-- por lo que queda de la esperanza. Pero aún con esa visión del mundo, continúa haciendo películas con la inagotable energía creativa que lo caracteriza, sabiendo (a contrapelo de lo oscuro de sus temas) que hacer cine es un acto de optimismo y de fe. La felicidad se escabulle y se fuga, como él mismo suele decir, pero mientras se está vivo, hay que “pasarla bien, cojone.” Y para Molina “pasarla bien” implica bellas mujeres desnudas en una pantalla grande. Y sangre. Y violencia. Si lo tomamos al pie de la letra, nos tentaría pensar que no hay mucho más allí, pero más de una década después de esa fiesta, yo sigo pensando que es un grave error subestimar a Molina. Todavía tenemos mucho que aprender de él.

Ruth Goldberg

Nueva York, 4 de julio de 2014

Julio Ramos: ¿Cómo se forma una imaginación fuera de serie?

Jorge Molina: Las cosas que pasan por mi cabeza no tienen ninguna pretensión. Yo trabajo para alimentar mi ego, para mi goce espiritual, aunque es muy rico compartir lo que uno hace y que a los demás les parezca bien. De modo que abordo los temas que me son interesantes contar. Toda esta imaginería se fue forjando desde mi infancia, la literatura que consumí de niño era de escritores muy cinematográficos, pensemos en Verne, Salgari, Jack London, Dumas, mi novela favorita es *El Conde de Montecristo*, me parece una

novela extraordinaria donde confluyen la envidia, la venganza, el amor, el honor, la deshonra. A estas lecturas se une todo el cine que vi de niño que era el cine fantástico y la Serie B norteamericana, de hecho los directores que más me gustan son aquellos que hacían la Serie B como Jack Arnold, Hershel Gordon Lewis, Edgar G. Ulmer, Kurt Newman y Joseph H. Lewis. Siempre me desmarcaba de mis amigos en el sentido de a que a mí me interesaba más estar viendo películas que estar jugando y creo que todo eso fue cimentando mi imaginación.



Molina's Feroz (2010)

J. R.: ¿Estamos hablando de los años ochenta?

J. M.: De los años setenta; ya en los ochenta tenía 14 años y me estaba interesando en serio en el cine. De hecho, tenía una cámara de 8 mm y filmaba cosas que ahora se podrían decir antropológicas. Soy oriundo de Palma Soriano y filmaba a mis amigos practicando bestialismo, que es una conducta frecuente entre los jóvenes de zonas rurales.

J. R.: La primera vez que supe de ti fue por *Madagascar*, la película clásica de Fernando Pérez... tienes también una amplia labor como actor.

J. M.: Actuar para mí es como jugar y actúo en parte para canalizar la ira que siento hacia mi mundo. No me considero una persona feliz a pesar de que tengo una familia maravillosa. En este sentido, me identifico con David Garrick, aquel actor desdichado del teatro shakesperiano. Estoy tratando de encontrar la felicidad a través del arte, pero no la encuentro todavía; a través del amor, pero no la encuentro todavía, y eso tal vez influye en los temas que abordo y en el hecho de que estos sean cada vez más enrevesados.

J. R.: ¿Te identificas con ese mundo representado por *Madagascar* a principios de los noventa, con esa crisis del futuro que trabaja Fernando Pérez?

J. M.: Yo formo parte de una generación insatisfecha como casi todas las generaciones post 59. Lo que hacen mis colegas generalmente es huir, sin embargo yo sigo aferrado a Cuba. Todos mis amigos se han ido, argumentan que no son libres, no entienden que la libertad está en la cabeza, yo soy libre mientras piense, puedo estar encerrado en un cubo de Rubik y ser libre. Hasta ahora he hecho el cine que he querido, nadie ha venido a decirme que no puedo hacerlo, aunque eso también tiene su precio, y en mi caso es el ostracismo: me ignoran, no existo, pero eso no importa. Me he convertido en un artista de cineclubes, de universidades o de gustos de festivales, me conocen más por actor que por realizador.

J. R.: ¿Siempre has realizado tu labor como director de manera independiente, o has tenido alguna relación con el ICAIC?

J. M.: He trabajado como actor. Como director la única vinculación que tuve con el ICAIC fue cuando presenté el proyecto de *Molina's Test*, que no aceptaron alegando que no era su política editorial, pero hicieron una carta en

la cual me ofrecían colaboración si yo conseguía la manera de subvencionarlo. Eso lo dijeron sin ninguna convicción porque pensaron que yo no lo iba a hacer, pero un amigo en Nueva York consiguió 3000 dólares, y con ese dinero fuimos armando la película. Cuando fui al ICAIC con la carta y les dije que necesitaba una cámara y que me gustaría que fueran coproductores, se negaron y solo aceptaron prestarme la cámara. Eso fue en 2001. Pongo en los créditos “Con la colaboración del ICAIC”, pero fue realmente Camilo Vives el que me prestó la cámara, no fue el ICAIC.

J. R.: Ya desde los noventa tenías tu propia productora...

J. M.: No tengo legalmente una productora, mi productora soy yo.

J. R.: ¿Cómo se llama?

J. M.: La Tiñosa Autista, surgió desde que yo era estudiante, mis trabajos de estudiante tienen ese logo.



Logo de La Tiñosa Films

J. R.: ¿Ya entonces tenías la idea de una productora independiente?

J. M.: Sí, y de hecho nada más se autorice el tipo de producción independiente en Cuba, la reconoceré.

J. R.: ¿Has participado en las discusiones recientes sobre el estatuto jurídico del productor autónomo en Cuba?

J. M.: No, yo básicamente siempre he sido como una especie de rōnin, he estado de samurai solitario. En otra época quise aunar gente de mi generación pero ellos estaban más preocupados por pertenecer al sistema aunque el ICAIC siempre los trató como mierda. Yo siento que si el ICAIC no cambia su manera de ver la producción cinematográfica morirá, si ya no lo está.

J. R.: ¿Cuál es el problema con el modelo del ICAIC?

J. M.: Creo que se puede hacer cine cubano con parámetros de producción pequeña, pero el ICAIC no acaba de entender eso, y ahora si no hay coproducción no se hace una película. Siempre el argumento es que no hay dinero, pero con el dinero que hay se pueden hacer películas. Yo siempre digo una cosa –yo lo hago como un chiste pero tiene mucho de verdad–: tú agarras el cine cubano del ICAIC de los últimos años, exceptuando Fernando, le quitas los nombres de los directores de todas las películas, los pones en un papelito, les das vuelta, y le puedes poner cualquier nombre. Todos filman igual, o sea, mal, el cine cubano está muerto y hay que salvarlo. Creo que la solución está en las manos de las nuevas generaciones, pero necesitan ser más maduras, más de su época, están como en otra dimensión, lo cual es una pena.

J. R.: Trabajas el formato corto consistentemente; parece ser una defensa del corto como una opción al mercado del largometraje.

J. M.: El corto para los realizadores que están en mi situación es la opción más cercana porque puedes conseguir quizá dinero más fácil para hacer un corto que para un largo. Hacer cortos es un reto porque en un largo puedes desarrollar personajes mientras que en el corto todo tiene que ser muy conciso porque te pueden quedar cabos sueltos. Hay gente a quien no le gusta hacer cortos, pero yo creo que es porque le tienen miedo; a mí, al contrario, me divierte mucho, a mí me divierte hacer cualquier cosa, largo, corto, medimetraje. Yo digo que las películas no son ni largas ni cortas, duran lo que pide la historia, y a veces he querido alargar un corto para que me quede un largo y se cae, el montaje te dice lo que dura la película. Creo que el corto es una opción importante y cada vez tiene más fuerza, y ahora con los nuevos métodos de distribución puedes tú mismo subirlo a Internet y lograr que más personas te conozcan.

J. R.: ¿Qué equipo de colaboración implican tus proyectos?

J. M.: *Molina´s Ferozz*, por ejemplo, que es lo más complicado que he hecho por ser un largometraje, tuvo 26 personas contando los actores, o sea, que para un largo está bastante bien, todo el mundo hacía de todo. Yo trabajo generalmente con un máximo de diez personas y trato de que los actores estén incluidos ahí; también trabajo con pocos actores, a lo sumo tres.

J. R.: ¿Escribes todos tus guiones?

J. M.: En colaboración. Magdiel Aspillaga estuvo vinculado a *El hombre que hablaba con Marte*, Edgar Soberón también ha estado vinculado bastante, ahora estoy trabajando con Alán González, que es un estudiante muy bueno de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

J. R.: ¿Te parece que ese modo de trabajar el cine colaborativamente produce relaciones sociales distintas, comparadas con el tipo de autoridad vertical que ha dominado en el ICAIC?

J. M.: Sí, produce relaciones distintas, pero cada vez es más difícil lograr eso porque la gente está obsesionada con el dinero. Tengo mucha gente todavía que quiere trabajar conmigo, con mis maneras de producción, pero también hay quien no quiere porque lo que pago es poco. Yo trabajo siempre con gente más joven, generalmente exalumnos míos de aquí y de la Facultad de Medios Audiovisuales del ISA, donde soy profesor de Dirección.

J. R.: ¿Te parece que el cine independiente hace posible una idea nueva del cine de autor?

J. M.: Tengo cierta reticencia al término *autor* porque hay directores fantásticos que hacían películas de encargo, pero le metían sus demonios y eran autores. El cine alternativo de alguna manera rediseña un poco el concepto porque el autor no solo es ese ser supuestamente superior, muy intelectual, que hace un cine diferente, sino que puede ser autor a nivel de producción, autor a nivel de nuevos conceptos de realización cinematográfica.

J. R.: ¿Cómo se relaciona tu cine con las exigencias sociales, pedagógicas y políticas de una sociedad como la cubana?

J. M.: Siempre he tratado de estar al margen de la política aunque es difícil porque el arte es político aunque te quieras desmarcar de ello. La realidad me interesa para discutirla con mis semejantes. En el arte no me interesa plantear eso, ya hay directores que lo hacen bastante bien. Mis películas abordan siempre el Jekyll y el Hyde que todos tenemos dentro, y si dentro de eso puede haber algo político, pues bienvenido sea. Por supuesto, me considero una gente de mi tiempo, me importa lo que pasa en el mundo, pero no utilizo el arte

para eso porque cuando uno empieza a hacer cine político se convierte en una especie de pedagogo o proselitista de algo. Tsui Hark, el director de Hong Kong, dice que al cine se va a sentir, no a comprender, y yo me adhiero a esa frase, o sea, no tengo que enseñarle nada a nadie, tengo que hacerle sentir cosas y si dentro de sentir esas cosas está también despertar su conciencia política, bienvenido.

J. R.: Me interesa mucho cómo es que el dinero, que es un hecho social, se convierte en forma narrativa. Déjame darte un ejemplo: el dinero introduce el problema del valor y en *Mofo* y *El hombre que hablaba con Marte*, se introduce como motor de una narrativa, entre otras obras, como *Molina's Ferozz*, que trabaja identidades inestables, como es el caso del travesti, y donde hay trueques constantemente. ¿No te parece que ahí hay una reflexión muy elaborada sobre la sociedad cubana, sobre la introducción de los valores nuevos, del mercado, del capitalismo?

J. M.: Cuando trabajo no estoy pensando en nada de lo que hablamos, imagino que son cosas que están en mi cabeza y de alguna manera salen. Básicamente estas dos películas son un homenaje a un género que me interesa, que es el cine negro, y el cine negro siempre estuvo generado por el dinero, el robo, el gangsterismo. Claro, también me encanta jugar, aunque es un juego en serio, pero es como el juego de los soldaditos, y decido, por ejemplo, ponerle al cine negro un poquito de sexualidad. Y hay otras cosas que son fruto del azar. El que haya usado un travesti en *El hombre que hablaba con Marte* fue idea de Freddie Marrero, el productor. Originalmente la protagonista era una negra, pero dos días antes de empezar se echó para atrás. No es que yo esté pensando tácitamente en ciertos temas aunque hable de ellos. Esa labor de escudriñar se la dejo a aquellos que estudian el cine porque tengo una característica que no sé si es un defecto o una virtud, yo me niego a leer libros de Semiótica.

J. R.: ¿El psicoanálisis tampoco te interesa mucho?

J. M.: He conversado sobre el tema, pero a mí me gustan más la biografías de John Huston, de Raoul Walsh, un libro maravilloso es el de Ray Harryhausen, el maestro de los efectos visuales de *stop motion*, esos son los libros que a mí me interesan, los que me hace soñar también. Yo trato de no complicar a nivel intelectual mi creación, que se lo compliquen otros.

J. R.: Es bien interesante porque hay una intensidad notable en tu trabajo, la creatividad misma es conceptual, o sea, el espectador no tiene que imponer todas las interpretaciones. En *Mofu*, por ejemplo, la relación entre la ciencia ficción y el tiempo tiene una dimensión intelectual importantísima, pero pareciera que ahora de algún modo estás subestimando la dimensión intelectual de tu propio cine.

J. M.: Yo no me considero un intelectual, me considero una gente que le gusta contar historias en el audiovisual y se le da más o menos bien, pero eso no lo aprendí en la escuela, eso viene conmigo. La escuela me dio algunos rudimentos, me enseñó a definir los planos, las luces y a trabajar con los lentes, pero lo que yo quiero contar está en mi cabeza. Puedo decirle a mi director de fotografía que yo quiero que se vea la cabeza, no tengo que decirle que es un primer plano, o que quiero que se vean los ojos, no tengo que decirle que es un close-up. Son tecnicismos de los que trato incluso de huir. Y lo que prima en mí en el momento de construir la obra no es esa dimensión intelectual, lo que prevalece es el juego y el homenaje al cine que me gusta, y a partir de ahí van saliendo las otras cosas.

J. R.: La cuestión sexual está presente desde tus primeras películas. Alguna gente asegura que tu cine es pornográfico... (risas).

J. M.: No, pero tiene homenajes al género porno.



Molina's Feroz (2010)

J. R.: Tomemos como ejemplo *Molina's Feroz*. Desde una perspectiva crítica –que no es la mía, pero permíteme ocuparla– se podría generar cierta discusión sobre la relación que presentas entre violencia y sexualidad, y la figura de la niña iniciándose sexualmente, ¿se ha dado esa discusión acá en Cuba?

J. M.: De alguna manera, sí. La película trata sobre el mundo campesino, un mundo afín a mí porque aunque yo era de una ciudad pequeña, mi abuelo tenía fincas. Aquí la imagen que hay del campesino es la de un programa de televisión nombrado *Palmas y cañas* que muestra el jolgorio y al campesino contento. Pero el monte no solo es eso, en el monte hay incesto, hay bestialismo, hay asesinato, aquí hay lugares casi primigenios en los que se pueden hacer esas cosas y nadie se entera como en cualquier lado del mundo. Cuando tú eso se lo muestras a la gente crea incomodidad y la película generó discusión, decían que era pornografía y yo pregunto, ¿no es más pornográfico

y más terrible ponerte la muerte de Kadaffi a toda hora, que le meten hasta un tubo por el ano?, o ¿por qué un ánfora griega, donde hay escenas de bestialismo, de penetraciones, está en un museo y es arte, y si alguien tiene sexo en una película es pornográfico? Yo me adhiero a la frase de Alain Robbe-Grillet: la pornografía para unos es el erotismo para otros, y viceversa.



Molina's Ferozz (2010)

J. R.: Ya en los años noventa acá la cuestión sexual empezaba a cambiar, por ejemplo, en el mundo literario, estaban los relatos de Pedro Juan Gutiérrez, que es colaborador tuyo en una de las películas, y empieza a surgir incluso cierto mercado de la literatura sexual. Creo que en tu obra hay una especie de análisis interno por la parodia del mismo material que en otro contexto sería de efecto mercantil, una especie de análisis fílmico del mercado del sexo y de los géneros del sexo... muy interesante.

J. M.: Sí, de hecho *Ferozz* tiene mucho de parodia también, de gran guiñol, *Ferozz* es una especie de pastiche, es como un resumen de todo lo que he

hecho antes. Hay dos cosas que a mí me fascinan y se percibe en mi obra, que es la relación de Eros y Thanatos, sexo o muerte, salpicado con, quizá no intencional, un poco de misoginia aunque te diría que no me considero una persona misógina, pero las mujeres en casi todas mis obras aparecen como alguien que amenaza de alguna manera al hombre.

J. R.: Buñuel, que está muy presente en tus películas, exploraba desde *Un Chien Andalou* la relación entre rol y apariencia, entre el cine de apariencia e identidad sexual. Un cine intenso como el tuyo también es capaz de cuestionar los roles sexuales, las identidades fijas de la sexualidad.

J. M.: Sí, por supuesto, tiene que ver más también con parodiar un poco la realidad. Mis trabajos tienen como un cierto toque infantil, hay algo de niño fascinado con el juego, con el juego de roles y con el juego de interpretar, porque nunca vamos a olvidar que esto son actores interpretando, aquí no hay nada realista, yo trabajo con un tipo de instrumento, que es un actor, que me permite desatar todos mis demonios, pero siempre va a ser una interpretación, la gente se toma demasiado en serio las películas.

J. R.: ¿Cómo se vio acá la escena de la violación de *Molina's Ferozz*?

J. M.: Me pasaron cosas como esta: una señora mayor que podía haber estado ofendida me felicitó y me dijo que la película le encantaba y que la actriz era maravillosa, sin embargo una muchacha joven me dijo que yo era un enfermo, me la tuvieron que quitar de arriba en plena película.

J. R.: En Cuba de pronto hay un cine casero pornográfico. Es un fenómeno importante para analizar el cambio del audiovisual en la vida cubana.

J. M.: Es muy malo, generalmente se hace con celulares y eso influye en que sea muy baja la calidad de la imagen, a veces no son gente de muy buen ver incluso, pero creo que lo interesante a nivel antropológico es que ahí puede estar tu vecina, tu vecino, es tentador. Todos los seres humanos somos voyeuristas, a uno siempre le gusta ver al otro hacer y hay mucho cine amateur porno que me imagino que irá mejorando con el tiempo, lo que creo que después perderá como el encanto, como ha pasado siempre, como pasó con la pornografía en Nueva York, en la calle 42, cuando se estrenó *Garganta profunda*, que en los setenta empezó como un arte contracultural y tú ves algunas películas porno de esa época que eran extraordinarias.

Aquí pre-59 hubo un cine porno importante, los viejos fundadores del ICAIC me contaban que en la Cuba Sono Film, que eran los Estudios de Cubanacán, por la mañana se estaba filmando *Siete muertes a plazo fijo* o *Casta de roble* de Manolo Alonso, por ponerte un ejemplo, y por la noche el mismo equipo estaba filmando un porno.

J. R.: En la actualidad, ¿puede tener un efecto contracultural, contraoficial?

J. M.: No creo que exista todavía esa madurez a nivel intelectual para pensar que estoy haciendo un arte como espacio contracultural; yo creo que es una cuestión de gozadera y de gente pasándosela bien; a veces vienen extranjeros a hacer cosas y ha habido casos de gente que ha sido penada porque la pornografía en Cuba está prohibida. Yo digo que la democratización de los medios tecnológicos, la aparición de las cámaras digitales pequeñas ha posibilitado que la narrativa cinematográfica alcance todos los sectores y, en el caso de las producciones porno, viabiliza el tener acceso a la intimidad del otro.

J. R.: ¿Cómo explicas entonces el pudor histórico del cine cubano con respecto al desnudo?

J. M.: Eso es algo que nunca voy a entender.

J. R.: Tal vez una cosa es la sexualidad de los cubanos y las cubanas y otra el control de las representaciones.

J. M.: Considero que tiene que ver con el comunismo a ultranza y el catolicismo a ultranza, que son muy similares en la dimensión moral, son represivos, aunque de diferentes maneras, porque la prohibición no existe. No está en ninguna *Gaceta*, está en la mente, realmente es increíble cómo el cine cubano no ha representado el cuerpo desnudo.

J. R.: Es interesante también la presencia de los medios en tu obra, siempre aparece esta representación interna, un televisor encendido, una noticia en la radio, o un personaje que interviene desde la televisión en la vida de los personajes, ¿cómo explicas esto?

J. M.: Una de las imágenes más fascinantes que hay es un televisor encendido en estática, que puede no decir nada y dice mucho, y en el mundo actual, que es un mundo de los medios de difusión, un mundo donde ahora mismo la privacidad casi no existe, creo que los medios juegan un papel muy importante en el control y en esa de idea de te estoy mirando, el gran hermano te vigila, ¿no? Y me encanta, de alguna manera, denunciar eso. Creo que es lo único político en mi obra, eso de que un personaje decide tu vida desde el medio de difusión. Yo uso más el televisor porque es el que más cercano tenemos y es común que en torno a él se reúna la familia cubana, pero puede ser la radio, puede ser un control.

J. R.: Las cámaras mismas...

J. M.: Sí, en *El hombre que hablaba con Marte*, ahí están las cámaras, está todo, me gusta reflejar eso, siempre en tono paródico, y burlándome también un poco.

J. R.: ¿Habrá alguna referencia también a David Cronenberg?

J. M.: Puede ser, pero mis influencias son Billy Wilder y Orson Welles.

J. R.: ¿Qué películas me recomendarías?

J. M.: De Orson Welles, todo, incluso las malas. Nadie ha logrado filmar como él, yo creo que veía el cine como un acto de magia, era como un Méliès con más talento e imaginación quizá, porque todo lo que hizo es bueno, desde *Ciudadano Kane*, que no es la que más me gusta. Mis preferidas son *La dama de Shangái* y *Sed de mal*, son extraordinarias realmente. Trato incluso de imitarlo en encuadres, me encanta cómo logra la perspectiva, y eso lo verás en la puesta en escena de *Ferozz*, por ejemplo, un personaje delante, otro detrás, otro más atrás. De Billy Wilder, igual todo, es para mí el más grande de todos los directores, creo que logró entender a los Estados Unidos de una manera increíble. Yo soy fan de *El gran carnaval*, me encanta *Some Like it Hot*, me encanta *Sunset Boulevard*, me gusta *Stalag 17*, me gustan todas, me gusta *Primera plana*, hasta las peores, *Buddy Buddy*, la última, me encanta, que él la odiaba. Yo siempre aconsejo a mis estudiantes que vean Billy Wilder y Orson Welles, y si quieren ya cuando vean eso, que se vayan a hacer películas porque con la obra de esos directores tú aprendes.

J. R.: De los directores cubanos anteriores, ¿cuáles reconoces como figuras importantes?

J. M.: No me identifico con ninguno, respeto a algunos, pero mis influencias no tienen nada que ver con el cine cubano. Lo que más me interesa es el cine

americano de las décadas treinta, cuarenta, cincuenta, y alguna cosa de cine soviético, Aleksandr Ptushko, por ejemplo, cine fantástico. Por supuesto, suena a cliché, pero creo que Titón era el director más importante cubano, lo demuestra su obra, una carrera bastante irregular pero que tiene cosas muy sólidas. Considero que a Humberto Solás le dieron demasiado bombo pero igual tiene cosas también, con *Lucía* creo que tiene una película potente, por lo menos el primer cuento es extraordinario, sobre todo el trabajo de Nelson Rodríguez, que ayudaba mucho a Humberto, le levantaba mucho las películas, por eso es bueno siempre tener un buen montador, es casi un codirector, es alguien con quien puedes negociar bien las cosas y en ocasiones te quita la obnubilación que se produce con cosas que a ti te gustan mucho pero que no funcionan.

J. R.: De la historia del documental, ¿habría algo que rescatas para tus ficciones?

J. M.: No me siento influenciado por el documental, pero sí me gusta mucho Guillén Landrián y Santiago Álvarez, por supuesto, mucho. Yo siempre he dicho que conozco tres casos de artistas que con el panfleto hicieron arte, Eisenstein, Leni Riefenstahl y Santiago Álvarez, son los tres grandes casos de panfleteros artistas, de gente que te vendía el panfleto como arte, era increíble. También algunas cosas de Oscar Valdés. Yo creo que la documentalística cubana estuvo muy bien en una época, ahora está agonizando. De los creadores actuales creo que Fernando Pérez es el más interesante por todo el mundo interior que tiene.

J. R.: ¿Fue formativa la experiencia de *Madagascar* para ti, trabajar con Fernando Pérez?

J. M.: No, yo siempre he dicho una cosa y puedo parecer quizá irrespetuoso, pero es honesto lo que voy a decir: hasta ahora no he encontrado un director

que me dirija a mí, que me saque la mierda literalmente, esa cosa que uno siente ante la actuación de un Robert De Niro en su mejor momento. Yo quisiera que eso alguien lo sintiera cuando viera algo mío, hasta ahora ningún director me lo ha sacado. A Fernando le agradezco muchísimo porque me dio la oportunidad de estar en algunas de sus películas que son importantes en la nueva cinematografía cubana y eso lo voy a agradecer siempre, tengo con él muy buenas relaciones, lo considero casi un padre. Estuve ahora en su última película, *La pared de las palabras*, realizada de manera independiente.

J. R.: Me gustaría conocer tu opinión sobre el movimiento de cine independiente que se está desarrollando en Cuba.

J. M.: La palabra independiente le causa preocupación a los órganos de poder, cosa paradójica porque este fue un país que siempre abogó por la independencia, y la soberanía debería ser un término hermoso y aceptado. Sin embargo, yo prefiero llamarlo cine alternativo, ahí entra lo independiente y es más intelectual.

J. R.: Porque podría haber un cine independiente de mercado, ¿no?

J. M.: Claro, cuando tú dices independiente lo asocian enseguida a lo político, y ese es el gran fiasco, porque independiente puede ser un montón de cosas. Pero me está pasando algo con ese cine alternativo: yo participé en la primera Muestra y no creía lo que oía cuando el presidente del ICAIC Omar González inauguró el evento, porque no puedo entender que una muestra de cine alternativo lo organice la institución que desprecia a esos mismos cineastas. Me pareció una actitud hipócrita tanto desde la institución como desde los mismos jóvenes. Ese es mi problema con toda esa generación que incluye a gente de mi generación. Todos estos muchachos hicieron sus trabajos en principio para llamar la atención de la institución y para ser absorbidos por ella. El sueño de ellos es trabajar en el ICAIC. Ahora se han dado cuenta, pasada

una década, de que hay que seguir de manera alternativa, pero, al final, no son ni tan independientes, ni tan provocadores. Quieren ser parte de un sistema. La Muestra me parece interesante para lo que debía ser y no es --que es que un grupo de jóvenes que hacen cosas por diferentes lugares se conozcan e intercambien ideas y modos de hacer.

J. R.: Según tu opinión, en los últimos cinco años ha habido alguna película notable producida de manera independiente.

J. M.: *Memorias del desarrollo* de Coyula me parece notable, y no tanto la película, que lo es, como el trabajo que realiza el director. Creo que es lo más interesante de ese movimiento de los últimos tiempos. Hay algunas cosas hechas en la Escuela que de alguna manera es cine independiente como el documental de Armando Capó, *La marea*, hay cosas interesantes.

J. R.: Y *Juan de los Muertos*, ¿cómo la ubicas ahí?

J. M.: Es una película necesaria, por la manera en que se hizo creo que es importante, pero *Juan de los Muertos* no es una gran película. Es importante por lo que significa el hecho de hacerla en Cuba en las condiciones que se hizo, cine de género un poquito más asequible a la gente, y es una comedia agradable de la que soy parte como actor y viviré siempre orgulloso de ello. Ojalá que abra un camino, pero parece que no, porque ya *Juan de los Muertos* es de 2011, estamos en 2013 y ahora mismo, ¿qué está pasando en el cine cubano así como *Juan de los Muertos*?, nada. Son tan necios los que manejan la institución que no son capaces de aprovechar los momentos. Cuando *Fresa y chocolate* Cuba pudo expandir su cine...

J. R.: Y lo expandió... con las coproducciones... Miramax.

J. M.: ¿Cuáles?, dime una coproducción realmente decente. Todas eran de mulatas y españoles.

J. R.: Sí, un cine de mercado.

J. M.: Se desaprovechó ubicar al cine cubano, y ahí estaba *Fresa y chocolate* y *Madagascar*. *Juan de los Muertos* pudo abrir un camino, incluso de producción independiente, de colaboración de la institución con los independientes, ¿qué hicieron?, la estrenaron dos semanas y la quitaron, era una película que no les gustaba.

J. R.: ¿Te parece que *Juan de los Muertos* y el trabajo con el género está ligado a tu propio trabajo como realizador?

J. M.: Yo creo que sí, no por gusto estoy yo en *Juan de los Muertos*.

J. R.: Conversemos un poco sobre tu próximo proyecto.

J. M.: El Molina que viene está muy influenciado por el cine japonés, estoy obsesionado ahora con los trabajos de gente como Takashi Ishii y Masaru Konuma. Se titula *Molina's Sílfide* y el nombre de la protagonista es Amira. Lo he enviado a varios fondos y siempre lo descartan, yo no sé si la razón es que no es pornomiseria, o sea, no es el niño sin zapatos, ni tampoco es anticastrista, me imagino que si lo fuera, enseguida los fondos aparecerían. Es cine de género y cada vez se está haciendo más difícil acceder a los fondos para hacer género, por lo tanto no tengo otra opción que seguir haciéndolo con mi dinero, aunque ahora mismo no tengo ninguno. Voy a entrar en un *crowdfunding* para un corto de género también, fantástico, erótico. Se titula *Borealis*, y versa sobre una historia de amor durante el fin del mundo, pero no a nivel planetario, aunque tiene un poco de eso, es el fin del mundo espiritual. Me encanta el cine que tiene que ver con lo apocalíptico desde siempre, desde *La guerra de los mundos*.

J. R.: En Cuba, ¿cómo ves estas formas del apocalipsis entre los cineastas más jóvenes, el mismo Coyula, por ejemplo, Raydel Araoz también, de algún modo, en *La escritura y el desastre*?

J. M.: Yo creo que Coyula es quien mejor lo lleva, Coyula tiene una influencia japonesa muy grande, y tiene influencia del video juego. Yo siempre lo he imaginado, hablando a lo Cronenberg, como un hombre pegado a una computadora porque Coyula vive para las máquinas, sus nutrientes tienen que ver mucho con el video juego, con el manga, y eso le da cierto encanto a su obra pero también la lastra porque no tiene una madurez a nivel de vivencia humana, su vivencia es tecnológica, se pasó encerrado toda su vida con computadoras. Creo que es quien mejor lleva esta cuestión apocalíptica. El problema es que quizás lo apocalíptico para los cubanos difiere de lo apocalíptico en cualquier otro lugar. Creo que llevamos bastante tiempo viviendo de una manera apocalíptica porque en mi país se vive a diario, el día a día, eso lo sabe todo el mundo, hoy tengo dinero, mañana no tengo, así vive la familia cubana, entre una diáspora, una familia fragmentada. Eso ya de alguna manera es apocalíptico. Sería como un breve *Apocalypse Now*, y quizá todos los trabajos de los jóvenes realizadores cubanos tienen un poquito de esto.

Filmografía de Jorge Molina

1991: *Toca de nuevo, Sam*, cm ficción; *Machurrucuto II Haz lo incorrecto*, doc

1992: *Molina's Culpa*, ficc

1998: *Policlínico miserable: The Makinoff*, doc

2000: *Dolman 2000 (Fría Jennie)*, ficc. codir. con Ramiro y Adrián García Bogliano

2001: *Molina's Test*, ficc

2006: *Molina's Solarix*, ficc

2008: *Molina's Mofo*, ficc

2009: *Molina's El hombre que hablaba con Marte*, ficc.

Molina's Fantasy, ficc.

2010: *Molina's Ferozz*. (largometraje), dic.

Festival de Cine Fantástico y de Terror Macabro 2010 (México) Presentación Especial.
Buenos Aires Rojo Sangre 2010 (Argentina) Selección Oficial, Mención Especial del Jurado.
Montevideo Fantástico 2010 (Uruguay) Selección Oficial.
CINETORO Festival de Cine Experimental 2010 (Colombia) Muestra Retrospectiva.
Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana 2010. Competencia Opera Prima.
Festival de Cine Fantástico y de Terror de Bruselas BIFFF 2011 (Bélgica) Selección Oficial.
Fantaspoa 2011 (Brasil) Selección Oficial.
Festival de Rio 2011 (Brasil) Sección Midnight Movies.
Zinema Zombie 2011 (Colombia) Selección Oficial.
Mórbido 2011 (México) Selección Oficial.
Arizona Underground Film Festival 2011 (EE.UU.), Selección Oficial.
Reindance Film Festival 2011 (Reino Unido) Selección Oficial.
Festival Mundial de Cine Extremo "SAN SEBASTIAN DE VERACRUZ" 2012 (México) Selección Oficial. Premio Especial del Jurado.
2012: *¡GÍBAROS!* (cort.ficc 8.10´ Codirector, Productor, consultor creativo y actor
2013: *Molina´s Borealis* (cort. Fic. 15´)
2014: *Sarima a.k.a. Molina´s Borealis 2* (en post producción)

* Julio Ramos es autor de varios libros sobre literatura y cultura latinoamericana. Con Raydel Araoz ha codirigido el documental *Retornar a La Habana con Guillén Landrián*. También tiene en marcha un montaje de materiales de archivo sobre el fordismo y los murales de Diego Rivera en Detroit (adelanto de *Detroit´s Rivera* disponible en vimeo).

Ruth Goldberg (Ph. D.) es Profesora de Cine y Estudios Culturales en la Universidad del Estado de Nueva York/ Empire State College de la ciudad de Nueva York. Ha sido profesora visitante en la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños (Cuba) regularmente desde el 2001. Allí ha enseñado talleres de historia del cine, análisis, escritura de guión. Como investigadora, escribe sobre temas de cine cubano y sobre el cinema del horror.