

***Cubaxploitation*: el cine de Jorge Molina (voyeurismo, fetichismo y la mujer monstruosa)**

WALFRIDO DORTA
SUSQUEHANNA UNIVERSITY

Abstract

This article focuses on several sexploitation films of Cuban director Jorge Molina (*Molina's Ferozz*, *Molina's Solarix*, and *Molina's Mofo*). It analyzes how these films address issues such as fetishism, voyeurism, the male gaze on women, and the female figure as a threat. The study examines the thematic, representational, and ideological variants related to exploitation cinema that Molina introduces in *Molina's Ferozz* regarding the canonical versions of *Little Red Riding Hood*. I argue that Molina's films update the moral imperatives of the classical exploitation cinema; they become cautionary tales in which the pursuit of individual pleasure leads to disaster through the close link between sex and death. I also claim that Molina's narratives likewise expose and capitalize on topics such as the monstrous woman or the violence on the female body; hence they are ambiguous objects, whose "oppositional taste" (Jancovich et al. 2) is linked to a traditionalism about sexual politics and gender.

Key Words: *Cubaxploitation*, Cuban cinema, Jorge Molina, sexploitation, voyeurism, fetishism

Resumen

Este artículo estudia algunos filmes *sexploitation* del director cubano Jorge Molina, como *Molina's Ferozz*, *Molina's Solarix* y *Molina's Mofo*. Se analiza cómo estos filmes tratan asuntos como el fetichismo, el voyeurismo, la mirada masculina sobre la mujer y la figura femenina como amenaza. Se examina además las variantes temáticas, representacionales e ideológicas relacionadas con el cine *exploitation* que Molina introduce en *Molina's Ferozz* con respecto a las versiones canónicas de *Caperucita Roja*. Propongo que los filmes de Molina actualizan los imperativos morales del cine *exploitation* clásico, en tanto se tornan relatos admonitorios en los cuales la búsqueda del placer individual conduce al desastre, a través del vínculo estrecho entre sexo y muerte. Sostengo además que las narrativas de estos filmes a la vez exponen y capitalizan tópicos como la mujer monstruosa o la violencia sobre el cuerpo femenino, de ahí que se convierten en objetos ambiguos, cuyo "oppositional taste" (Jancovich et al. 2) está vinculado a un tradicionalismo sobre el género y las políticas sexuales.

Palabras clave: *Cubaxploitation*, cine cubano, Jorge Molina, *sexploitation*, voyeurismo, fetichismo

A Jorge Molina (1966) se le ha calificado como el representante por excelencia del cine cubano *underground*; el único de los realizadores insulares que se ha propuesto reinventar la moral fílmica (García Borrero, *Rehenes* 67) y el subconsciente del cine cubano (Reyes, "Jorge Molina"). Molina estudió cine en la Unión Soviética y se graduó de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños (La Habana) en 1992. Ha hecho sus filmes con su propia productora unipersonal (La Tiñosa Autista), fuera de marcos industriales e institucionales. Según Ruth Goldberg (83), su obra va más allá

de “the accepted Cuban film lexicon -beyond the official borders of realism, beyond the familiar territory of the absurd.” Los filmes de Molina se desentienden de la tradición realista y de la teleología emancipatoria del cine cubano, así como de la voluntad de “reflejo” sociologizante del Nuevo Cine Latinoamericano, al que el propio director ha calificado en ocasiones de “pornomiseria” (Planas), en una gruesa generalización que evoca el conocido punto de vista de los colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo a finales de los años setenta.

Este artículo analiza el largometraje *Molina's Ferozz* (2010), el medimetraje *Molina's Solarix* (2006) y el cortometraje *Molina's Mofo* (2008) de Jorge Molina, teniendo en cuenta las características que permiten colocarlos bajo el marco del cine *exploitation*, más específicamente el *sexploitation*. En primer lugar, presentaré someramente el marco conceptual de lo que he llamado *Cubaxploitation* y dentro del que ubico la obra de Molina como parte de un proyecto de largo alcance que aspira a estudiar otros discursos y prácticas estéticas cubanas marcadas por lo *exploitation*. En segundo lugar, comentaré las principales diferencias de los filmes de Molina con respecto al cine cubano y sus puntos de contacto con la renovación del audiovisual en la isla desde los años 2000. Seguidamente, estudiaré cómo se encarnan en los filmes de Molina asuntos como el fetichismo, el voyerismo, la mirada masculina sobre la mujer y la figura femenina como amenaza. Además, me interesa comentar las variantes temáticas, representacionales e ideológicas vinculadas a lo *exploitation* que introduce Molina en *Molina's Ferozz* con respecto a las versiones canónicas de *Caperucita Roja*, así como las continuidades entre estos textos.

Propongo que los filmes de Molina actualizan los imperativos morales del cine de explotación clásico pues, como este, se tornan “cautionary tales” (Schaefer, *Bold!* 15) en los que la persecución del placer individual conduce al desastre o la aniquilación a través del vínculo estrecho entre el sexo y la muerte o destrucción. Sostengo, además, que las narrativas de Molina exponen y capitalizan (*explotan*) al mismo tiempo tópicos como la mujer monstruosa o la violencia sobre el cuerpo femenino, convirtiéndose en objetos ambiguos, cuyo “oppositional taste” (Jancovich et al 2) va estrechamente ligado a un tradicionalismo sobre las políticas sexuales y el género. Las apropiaciones de *Caperucita Roja* que lleva a cabo Molina en *Molina's Ferozz* participan también de este doble perfil, pues combinan aspectos transgresores con otros de corte tradicional.

Cubaxploitation; trash / cult / exploitation cinema; paracinema

La obra de Jorge Molina puede ubicarse bajo el marco *Cubaxploitation*. Este es un término que engloba una serie de narrativas, discursos, visualidades, estéticas, sensibilidades y políticas de representación artística cubanas marcadas por lo *exploitation*. Los objetos *Cubaxploitation*, de manera general, trafican desvergonzadamente con cuerpos, conductas sexuales, extrañezas, incomodidades, desvíos, desde una estética de bajo presupuesto, construida de antemano o provocada por carencias materiales de producción. Tales obras explotan un capital identitario que ha conducido regularmente a enunciaciones heroicas o de corte trascendental; degradan este capital mediante estrategias que incluyen la exposición de sujetos y temas desde su lado abyecto o el desordenamiento de axiologías y representaciones previamente configuradas a partir de imperativos ideológicos, morales, políticos o culturales. Por lo general, no presentan una voluntad de testimonio (o, en todo caso, lo testimonial es un efecto secundario o añadido) ni de representación realista o alegórica.

La categoría *Cubaxploitation* remite a tres marcos conceptuales de los cuales toma muchas de sus aristas y a los cuales añade algunas especificaciones del contexto cubano: *trash cinema*, *cult cinema* y *exploitation cinema*. A ellos se les ha dedicado una amplia bibliografía, concentrada sobre todo en el cine norteamericano. En muchas ocasiones, estos marcos se solapan o se intersecan conceptualmente, aunque haya textos que los estudien por separado. No es objetivo de este artículo deslindarlos en profundidad, así que subrayaré lo que comparten y lo que sería pertinente para leer los objetos *Cubaxploitation*, específicamente las obras de Jorge Molina. Esos conceptos se refieren primariamente a filmes (el mundo del cine es el origen del término *exploitation*), aunque he decidido ampliar el término *Cubaxploitation* para englobar objetos fílmicos, literarios y de las artes visuales.

Guy Barefoot no ofrece en su libro sobre el tema una definición cerrada de *trash cinema*, sino que invoca varios referentes críticos y otros términos para delinear el concepto. Como argumenta el estudioso, *trash cinema* ha sido entendido en ocasiones como un subgénero o forma particular del cine *exploitation* que emerge en la década de 1970 (7). Para entonces, el *trash film* se reconoce como una categoría que invoca el “bad taste, violence, kitsch, camp and sexual explicitness” (I. Q. Hunter, cit. en Barefoot 15). El cine *trash* podría verse también como parte de la categoría abarcadora de cine de culto (14). Linda Williams (cit. en Barefoot 20) ha vinculado el cine *trash* a los “body genres” (“melodrama, horror, low comedy, pornography”) que desean generar una respuesta física antes que intelectual en los espectadores.

El *cult cinema* ha sido definido por Ernest Mathijs y Jamie Sexton (8) como un tipo de cine “identified by remarkably unusual audience receptions that stress the phenomenal component of the

viewing experience, that upset traditional viewing strategies, that are situated at the margin of the mainstream.” Los estudiosos añaden que los filmes de culto incluyen narrativas y estilos transgresores, exóticos, o altamente intertextuales. En la introducción al volumen *The Cult Film Reader*, Ernest Mathijs y Xavier Mendik (3) arguyen que la mayoría de los filmes de culto presentan alguna transgresión en cuanto a la violencia explícita, de manera que su contenido y estilo evocan ideas de impureza o de peligro para la integridad física del cuerpo humano. Asimismo, estos filmes presentarían contenidos inusuales o inapropiados, por lo que potencialmente “upset cultural sensitivities” (8). Además, los consumidores de este tipo de cine llevan a cabo, mediante diferentes estrategias, una canonización alternativa de los filmes (6).

Por su lado, Eric Schaefer (*Bold!*) ha reconstruido la historia de lo que llama “classical exploitation film,” comprendido entre los años 1920 y 1959 en Estados Unidos. El término explotación se deriva “from the practice of exploitation, advertising or promotional techniques” (4) de estos filmes, cuyos temas principales eran tópicos prohibidos: el aborto, la higiene sexual, el sexo, la prostitución, las drogas, los desnudos, entre otros. Su principio rector era este “forbidden spectacle” que funcionaba como su “organizing sensibility” (5). Los filmes eran hechos por compañías pequeñas e independientes, con muy bajos presupuestos; se distribuían y se exhibían fuera de la industria. En las décadas de los sesenta y setenta, con la relajación de los códigos de censura, este tipo de filmes se va incorporando paulatinamente a los circuitos dominantes, pero permaneciendo todavía en los márgenes. Es cuando el término *exploitation* pasa a indicar el tema particular que está siendo *explotado* y se generan múltiples etiquetas: *sexploitation*, *blaxploitation*, etc. (4). Para Schaefer (76), la idea de espectáculo es central al cine *exploitation*: aquello que se presenta para fascinar a los espectadores y generar una respuesta afectiva. Los filmes *exploitation* también se distinguen por ampliar las fronteras de la respetabilidad y del gusto (341).

Por su parte, Jeffrey Sconce acuña el término *paracinema* para englobar los rasgos anteriores y agrupar tanto determinados filmes, como su modo de consumo y los protocolos de lectura de esos objetos. Las lecturas críticas o el consumo (especializado o no) del cine *exploitation* participan de alguna manera de esta actitud estética. Para Sconce (101), *paracinema* es una actitud de algunos filmes y del público contra las fuerzas que pretenden canalizar el gusto. Tal actitud valora todas las formas de “cinematic ‘trash’” que han sido rechazadas explícitamente o ignoradas por la cultura fílmica legitimada. *Paracinema* es una sensibilidad que celebra los “fallos” y “distorsiones” debidos a pobreza material o a ineptitudes técnicas (111-112). Además, la estética paracinemática (común al *exploitation*, al *cult* y al *trash cinema*) está muy vinculada a la idea del *exceso*: aquello que no está motivado

narrativamente, que subraya de manera autoconsciente la materialidad fílmica o que interrumpe la estética ilusionista. Es lo que provoca que el receptor sea consciente de los aspectos no diegéticos de la imagen y, por lo tanto, es lo que más valora la sensibilidad paracinemática: los efectos especiales defectuosos, las actuaciones histriónicas o no convincentes, los anacronismos y la falta de verosimilitud. Todas son manifestaciones del exceso (113), las cuales permiten una recepción defamiliarizada e irónica del objeto *exploitation*, *trash* y *cult* (112).

Basándonos en los rasgos presentados antes de manera resumida, puede decirse que los objetos que agrupo bajo la categoría *Cubaxploitation* (incluyendo los filmes de Molina) tienen en común el tratamiento de tópicos inusuales, inapropiados o tabúes. También se afilian a géneros ficcionales “devaluados” o “degradados” (según una perspectiva elitista o conservadora) y juegan con las convenciones de estos géneros, generalmente desde una perspectiva paródica o irónica. Además, se producen al margen de la industria, como la cinematográfica, con bajos presupuestos y se distribuyen o exhiben por medios alternativos o no tradicionales. Sus narrativas son caóticas y/o estafalarias. Se ubican en un territorio moral y ético ambiguo, puesto que pueden ser simultáneamente transgresores y conservadores en su perspectiva sobre género, raza, comunidad, etc. Pueden exponer y capitalizar sensibilidades culturales, pero la explotación de estas problematiza y a la vez refuerza prejuicios y estereotipos. Asimismo, tales objetos desestabilizan las fronteras entre el “buen” y el “mal” gusto. Están diseñados para generar en los receptores una respuesta corporal más que intelectual, una reacción afectiva.

En 2009, Victoria Ruétalo y Dolores Tierney editan un volumen sobre el cine de explotación latinoamericano o *Latsploitation*, en el que proponen que este término problematiza el énfasis del discurso postcolonial en cuanto a la función del cine nacional como resistencia a la hegemonía estética e ideológica de la industria de Hollywood (Ruétalo y Tierney 1). Ana López (13), en uno de los ensayos, marca la aparición del cine de explotación latinoamericano hacia finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta, cuando el cine mexicano consolida su dominio en la región. Las prácticas *exploitation* emergen en el continente como alternativa al estilo clásico y el modo de producción de la Época de Oro del cine mexicano.

Ruétalo y Tierney (3) arguyen, por su parte, que una de las características principales del cine *exploitation* norteamericano, el fracaso en cuanto a la realización de niveles básicos de competencia técnica, no definiría por sí misma al cine *Latsploitation*. Otro rasgo definitorio del cine *exploitation* de Estados Unidos, sus bajos presupuestos, resultaría difícil de aplicar al cine *exploitation* latinoamericano, pues sus directores han operado en una economía diferente, en la que un presupuesto escaso sería

difícil de definir (3-4). Para las estudiosas, es también problemático hablar siempre del cine *Latsploitation* como alternativa a la industria dominante, pues muchos de estos filmes se realizaron dentro de industrias nacionales, en países como México o Argentina (4). América Latina también se diferenciaría por la inexistencia de una categoría de producción llamada *exploitation*, porque las prescripciones que supuso en Estados Unidos el *Production Code Administration* (1934-1968) nunca existieron en América Latina. De esta manera, aunque existió la censura en el continente, la falta de unas reglas definidas en cuanto a los temas permitidos supuso una relativa libertad (4-5). Por lo tanto, según Ruétalo y Tierney, es difícil hablar del cine *exploitation* latinoamericano como una categoría de producción o alternativa claramente diferenciada de la industria principal a causa de la censura (5).

Sin embargo, sería necesario matizar algunas de estas afirmaciones para el caso cubano, especialmente con respecto a las obras de Jorge Molina, en tanto que las pocas muestras de cine *exploitation* se han hecho completamente al margen de la industria nacional (pobre y escasa, pero monopolizada por el Estado), por lo que sí suponen una categoría de producción diferenciada de esa industria, no solo por motivos presupuestarios, sino fundamentalmente ideológicos y a causa de la censura. Por cierto, algunos de estos filmes sí se hacen desde el amateurismo.¹ Al cine de Molina se le ha alabado por su competencia técnica, pero no hay duda de que una mejor calidad habría sido posible de haber tenido presupuestos más solventes; algunos de sus filmes (como *Molina's Solarix*) se han hecho con un inimaginable presupuesto de diez dólares norteamericanos. El cine apoyado por el Estado en Cuba, mayoritariamente presentado en las salas públicas y parcialmente en la televisión, cumple con parámetros ideológicos sancionados por el gobierno y se alinea, por lo general, con la “estética clásica” promovida por el Instituto del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC): el registro de una identidad nacional esencial, “la constitución simbólica de una comunidad imaginada para la nación” y el cine como instrumento “para incidir en la transformación del espectador como sujeto social” (Reyes, “Después” 28).

El cine *exploitation*, y específicamente el de Molina, niega “el proyecto moralizante del cine de la revolución socialista” (42), sus modelos y estructuras clásicas. La institucionalidad simbólica y legislativa del cine revolucionario, desde sus inicios en 1959, afirmaba el valor del cine como herramienta de transformación ideológica y, como parte de su programa estético, criticaba el cine de género (Reyes, “Fábulas” 397-398). El modelo ideal de cine cubano ha cumplido mayoritariamente con este programa y ha estado “exento de paroxismos sexuales, ambigüedades éticas de los protagonistas, o exceso de violencia” (García Borrero, *Rebenes* 67). Justamente, todo esto es lo que se encontrará en abundancia en el cine de Jorge Molina. A continuación, paso a caracterizar los rasgos

generales de la obra de este director, en contraposición a las corrientes dominantes del cine cubano y en paralelo al cine independiente que ha renovado el panorama audiovisual en Cuba en los últimos años.

Jorge Molina en el cine cubano

En cuanto a la producción filmica en la década de los 2000, se observa en Cuba la pérdida progresiva de la centralidad del ICAIC como centro legitimador y productor de cine en el país (García Borrero, “Notas” 16). La democratización de las tecnologías y los canales de producción y distribución a los que tienen acceso los nuevos egresados de centros docentes—el Instituto Superior de Arte (ISA) o la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV)—ha influido decisivamente en este descentramiento (16; 19). Es así como comienza a crecer y a asentarse un cine alternativo o independiente, cuyo desarrollo ha corrido por caminos distintos a los establecidos por la legalidad institucional.² Recién ahora comienza a regularizarse legalmente este grupo de realizadores y obras, con la promulgación del Decreto Ley No. 373 “Del creador audiovisual y cinematográfico independiente” en junio de 2019, una respuesta institucional a la demandada Ley de Cine.³

Este cine independiente, alternativo, o “sumergido,” como lo llama el crítico Juan A. García Borrero (*Rebenes* 13),⁴ cuestiona temas y estructuras tradicionales, además de presentar tópicos, personajes y recursos formales ausentes del cine nacional tradicional y de desarmar las expectativas de un público acostumbrado a otro tipo de narrativas (Duno-Gottberg y Horswell 10). Asimismo y según Reyes (“Después” 45), este cine se aleja del acento normativo propio del paradigma fílmico promovido por el ICAIC y toma distancia de un alineamiento ideológico específico y manifiesto. Se le da una estocada al “gesto memorialista del cine cubano clásico” (49), al romper con el patrón naturalista y mimético.

El cine de Jorge Molina, realizado en su mayoría desde el año 2000, forma parte de este panorama y comparte en esencia los rasgos a los que acabo de aludir. Molina ha hecho valer la independencia creativa como uno de los principales motores de su trabajo, manteniéndose al margen del ICAIC. Ha rodado sus filmes a través de su productora unipersonal (La Tiñosa Autista) con dinero propio o de amigos, con ayudas de embajadas, o con fondos recaudados en campañas en la internet. Sus obras no se han incluido en la competencia de los Festivales del Nuevo Cine Latinoamericano (salvo *Molina’s Ferozz*), aunque se han proyectado en algunas Muestra Joven;⁵ sin embargo, han tenido otras vías de circulación alternativas, como las memorias USB o los DVD grabados y vendidos en el mercado informal.

García Borrero (*Rebenes* 75-76) ha ubicado a Molina en la “generación del desenfado” (junto con directores como Miguel Coyula, Pavel Giroud, Juan Carlos Cremata, Esteban García Insausti), por el uso de códigos considerados “comerciales” o “menores” por la industria y por la exploración sin tapujos de aspectos éticos que no se encuentran en el cine oficial. Gracias a su cinefilia, los filmes de Molina son un tupido tejido de referencias, donde se advierten trazos del cine *exploitation* (Jesse Franco, Mario Bava, Lucio Fulci et al.), del *giallo* italiano y del cine *noir*, aunque ha declarado que sus influencias más decisivas son Billy Wilder, Orson Welles y el cine norteamericano de los años treinta a cincuenta del siglo pasado; no reconoce ningún influjo del cine cubano en sus trabajos (Ramos 18-19).

Puede decirse, a falta de una inquisición más exhaustiva, que Jorge Molina es el único director de cine *exploitation* en Cuba desde 1959.⁶ Tal como propone Reyes (“Después” 41), es el que más persistentemente se ha propuesto transgredir el canon temático y los paradigmas morales del cine cubano. El mismo crítico ha caracterizado lo innovador de la obra de Molina en cuanto a diseño de personajes y lo que esto implica en términos de una nueva política fílmica: sus “seres arrojados a las marismas de un *fatum* del cual ignoran todo, es un gesto nuevo para la tradición de cine en Cuba,” cuyo paradigma antropológico se basa en la creencia de que el hombre puede labrarse un futuro e intervenir en el diseño de lo social (“Fábulas” 405).

El mundo-Molina va más allá de los límites culturales y de los afectos que el cine insular ha promovido, incluido en alguna medida el cine alternativo que comentaba antes. La afiliación de los filmes de Molina a géneros y subgéneros casi inencontrables en el panorama artístico cubano (las historias de asesinos en serie, el *splatter*, el *gore*, etc.), el despliegue de la violencia y el sexo explícitos en sus historias y la centralidad del espectáculo y del “mal gusto” contribuyen a construir ese lugar peculiar para el director y sus trabajos. En los apartados siguientes, ilustraré lo que he venido afirmando con comentarios sobre algunos filmes de Molina, con especial atención a *Molina’s Ferozz*, pero también propondré algunas ideas que relativizan las marcas transgresoras de este cine y que lo leen como un objeto ambiguo.

Molina’s sexploitation

Los trabajos de Molina se enmarcan en los géneros más comunes del cine de culto: horror, ciencia ficción y porno *softcore*. Si hubiera que reducir las obras de Molina a una modalidad del cine *exploitation*, creo que sería al *sexploitation*, presente desde su primer filme *Molina’s Culpa* (1992), uno de los primeros abordajes (si no el primero) del sexo explícito en el audiovisual insular. La mayoría de sus filmes son

reescrituras *sexploitation* de textos anteriores que van, desde el préstamo de una atmósfera, hasta un trabajo más complejo con la fuente: el mito fáustico en *Molina's Mofo* (2008), el filme *Solaris* (1972) de Andréi Tarkovski en *Molina's Solarix* (2006), o la *Caperucita Roja* de Charles Perrault (1697) y los hermanos Grimm (1812) en *Molina's Ferozz* (2010). Esta es una estrategia común al *sexploitation*, darle un giro sexual a determinados géneros y narrativas, tomar prestados elementos de ellos e incluso parodiarlos. Los filmes *sexploitation*, que emergieron alrededor de 1960, se han descrito como “exploitation movies that focused on nudity, sexual situations, and simulated ... sex acts, designed for titillation and entertainment” (Schaefer, *Bold!* 338). La fuente del espectáculo es aquí el acto sexual y el cuerpo desnudo que es, casi siempre, femenino.

Las narrativas *sexploitation* de Molina se construyen con esas características, como muestran los argumentos de sus filmes. *Molina's Mofo* [*Mofo*], situada en La Habana en 2027, cuenta la historia de un expresidiario (Hast Du) que regresa al lugar donde vivió con su amante (Rachel) antes de que esta fuera asesinada en una redada policial. La persecución por las calles habaneras de una mujer similar a Rachel se vuelve una obsesión del personaje. En medio de su dolor (y de intentos sexuales con varias mujeres), un extraño personaje enmascarado (Mofo) le ofrece a Hast Du la solución a su angustia: un cofre que contiene una criatura, la cual deberá liberar en el momento del clímax sexual para tener “la muerte más sublime,” “el orgasmo más brutal de la Tierra.” El hombre nunca podrá devolver el cofre debido al pacto que ha hecho con Mofo. En medio de la relación sexual con una joven de 18 años idéntica a Rachel, la criatura sale del cofre, muerde a Hast Du y lo mata al instante.

En *Molina's Solarix* [*Solarix*] una pareja de jóvenes, sobrevivientes en una Tierra postapocalíptica asolada por un virus mortal, tiene la responsabilidad de iniciar una nueva era. Deben impedir la reproducción de un alienígena. Hacen el amor sin descanso y se filman para transmitir la señal a otras parejas del planeta. El sexo cósmico de todas las parejas sobrevivientes de la Tierra, impulsado por la pareja original, logra que el planeta vuelva a ser azul.

Molina's Ferozz [*Ferozz*], ambientada en una época difícil de precisar, se centra en una familia de campesinos cubana (abuela, tres hijos, nuera y nieta) marcada por la violencia y el incesto, regida por la abuela tiránica y lujuriosa. La adolescente Miranda, en medio de su despertar sexual, compete con su madre por el amor de su tío Inocencio, quien se transforma de noche en un ser diabólico. Una criatura peligrosa, el cagüeiro, ronda el monte. En una visita de Miranda a su abuela, la chica descubre que Inocencio ha asesinado a esta y a su hermano. Llevado por una incontrolable lujuria, el tío viola a su sobrina; luego le prende fuego a la casa materna.

Dean Luis Reyes (“Fábulas” 400) ha propuesto que los filmes de Molina son una “provocación al régimen escópico del espectador.” En efecto, estos filmes, como parte de la centralidad del espectáculo y del exhibicionismo propios de las narrativas *exploitation*, se vinculan fuertemente a lo que Tom Gunning llama “the cinema of attractions,” el cual, “[r]ather than being an involvement with narrative action or empathy with character psychology ... [it] solicits a highly conscious awareness of the film image engaging the viewer’s curiosity” (cit. en Schaefer, *Bold!* 77). De esta manera, los espectadores permanecen “aware of the act of looking, the excitement of curiosity and its fulfillment.”

Habría que introducir una variante de género en esta lectura. Los filmes de Molina participan plenamente no solo de lo espectacular, sino también de la dinámica entre “looking and repulsion” que, según Schaefer (*Bold!* 253-289), es el placer central del cine *exploitation*. Sin embargo, como propone Moya Luckett (154), a diferencia de la mayoría de los géneros *exploitation*, el *sexploitation* depende de una mirada compulsiva sexualizada; mirada que la mayoría de las veces se configura según un punto de vista masculino (tanto con respecto a la óptica del director como a la del espectador al cual se dirige). Los filmes de Molina buscan atraer la atención de un espectador (primariamente masculino), explotar sus deseos y fantasías preferiblemente a través de la confrontación exhibicionista del cuerpo femenino antes que a través de la inmersión de ese espectador en la diégesis, pues las tramas de los filmes son minimalistas.

En múltiples instancias de estas historias, el voyerismo y el fetichismo son las dinámicas a través de las cuales los personajes masculinos se relacionan con los femeninos. Los filmes *sexploitation* en general, y los de Molina específicamente, se articulan alrededor del placer de la escopofilia y lo potencian. Un placer que se deriva de la sujeción del objeto femenino a una mirada controladora y curiosa, la cual proyecta sus fantasías en este objeto, estilizado de acuerdo con tal proyección.

En este rol exhibicionista, “women are simultaneously looked at and displayed ... so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*” (Mulvey 837, énfasis en original). El espectador está así en contacto escopofílico directo con la forma femenina exhibida para su placer y también se fascina con el personaje masculino; a través de él, gana control y posesión del objeto dentro de la diégesis fílmica.

La mujer como representación e imagen, tal como afirma Laura Mulvey (837), cristaliza la paradoja de la mirada que es placentera en la forma pero amenazante en su contenido. La estudiosa subraya que la figura femenina connota la falta de pene en términos psicoanalíticos, lo que implica la amenaza de castración y el no placer (840). De manera que la mujer como icono, exhibida para la mirada y el goce masculino, amenaza con evocar la ansiedad de la castración que originalmente significa. Para lidiar con esta ansiedad, el inconsciente masculino enfrenta dos caminos, el voyerismo

y el fetichismo: “preoccupation with the re-enactment of the original trauma (investigating the woman, demystifying her mystery) ... or else complete disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish” (840). Esta segunda posibilidad, la escopofilia fetichista, refuerza la belleza física del objeto y su perfección estética.

En *Mofo*, Hast Du tiene una fantasía en la cual él y su amante suplantán a respectivos actores de telenovela. Mientras los personajes de la televisión hacen el amor, Hast Du se masturba y llora con un rosario en la mano. La televisión es aquí el dispositivo que suministra las imágenes *exploitation* en las cuales el cuerpo desnudo de la doble de Rachel ocupa el centro, fragmentado en primeros planos, estilizado por una luz acuosa, convirtiéndose en la destinación directa de la mirada del espectador. En este punto coinciden las tres miradas asociadas al cine, las cuales estructuran la mirada voyerista escopofílica del placer fílmico (Mulvey 843): la de la cámara según registra el evento ficcional (punto de vista del director), la del espectador y la de los personajes mirándose entre sí, lo que en el caso de esta escena se concreta en la mirada de Hast Du a la televisión. Las tres instancias miran el cuerpo desnudo de la doble de Rachel, quien concentra en sí misma las valencias de un objeto erótico.

En medio de la búsqueda febril por parte de Hast Du de una sustituta para Rachel, él halla en un programa de talentos televisivo a una estudiante de música, adolescente tardía vestida de colegiala, con rasgos asombrosamente similares a aquella. Hast Du la libera de un tutor (hombre maduro) que subyuga a la adolescente con acercamientos lascivos. Esta escena la observa Hast Du a distancia, enmarcado su rostro en el umbral de la habitación, como un mirón. Unos militares (figuración de la ley que regula lo prohibido) aparecen súbitamente y llaman “mirahueco” a Hast Du; lo amenazan con golpes si no se marcha.

En definitiva, la chica huye con Hast Du, su salvador. En la habitación de este, ella le pide que la ‘haga mujer’ (fantasía de desvirgamiento). Hacen el amor en una secuencia en la que abundan los primeros planos, fragmentados, de las zonas erógenas de la chica y en la que aparece intermitentemente un crucifijo colgado en la pared (elemento que se repite muchas veces en los filmes de Molina, como guiño irónico a los límites impuestos por la moral religiosa y como variante de la figuración de la ley). En medio del orgasmo de la pareja, la criatura que medió en el pacto con Mofo mata a Hast Du. El pacto fáustico de Hast Du con Mofo y la muerte de este retoman el imperativo moral del cine de explotación clásico (Schaefer, *Bold!* 15), pues el personaje muere en su búsqueda del placer extremo. La persecución del placer individual conduce al desastre o la aniquilación a través del vínculo estrecho entre sexo y muerte.

Por otro lado, los momentos en que la pareja sobreviviente en *Solarix* hace el amor son escenas diseñadas para la exhibición del cuerpo femenino. En otros momentos, este cuerpo es explorado por las manos del hombre y por la luz del dispositivo que este lleva en la cabeza, el cual lo ayuda a ver en el ambiente oscuro del lugar claustrofóbico donde se encuentra la pareja. Una de esas escenas es una fantasía del personaje masculino que se torna en pesadilla cuando la mordida de la mujer amenaza con mutilar el dedo del hombre. Entonces, el personaje femenino de *Solarix* adquiere los rasgos de una de las variables de la mujer monstruosa: la mujer castradora; fantasía creada, según Barbara Creed (*The Monstrous-Feminine* 7; 87), por el miedo masculino a la castración. La monstruosidad de la mujer aparece en este caso vinculada más al deseo sexual que a la reproducción; la mujer es investida con el poder imaginario de la castración.

En *Feroz*, el tío Inocencio tiene una pesadilla en la cual aparece Miranda para seducirlo, vestida como Caperucita Roja. Aquel comienza a tocarle los muslos y los genitales a la adolescente (le vemos el primer plano de la mano), hasta que una mordida inesperada le corta casi todos los dedos de la mano a Inocencio, quien mira su extremidad mutilada y ensangrentada, mientras Miranda ríe diabólicamente. En la pesadilla, la adolescente asume una de las formas monstruosas de la mujer castradora: la *vagina dentata*—los genitales se revelan como una trampa que amenaza con destrozarse y devorar los miedos y las fantasías masculinas (Creed, *The Monstrous-Feminine* 7; 107).

En otra escena de *Solarix*, vemos un primerísimo plano de la mano del protagonista tocándole agresivamente los genitales a la mujer; una imagen que abunda en los filmes de Molina comentados aquí. Esta sinécdoque visual que focaliza la mano le permite al espectador proyectarse en medio de la escena y actuar por medio del cuerpo subrogado del personaje. Tanto el espectador como el personaje se funden en la exploración violenta de la intimidad femenina. Más adelante, el protagonista graba a la mujer con una cámara de video mientras se filma la mano tocándole los muslos y las nalgas, repitiéndose aquel primer plano de una manera similar. Así, el dispositivo voyerista del director aparece duplicado intradiegeticamente en el dispositivo de la cámara del protagonista.

Mofo, *Solarix* y *Feroz* cumplen con la premisa propuesta por Schaefer (“*Showgirls*” 43) según la cual los filmes *sexploitation* tratan sobre el exceso. En ellos, los deseos excesivos de sus personajes necesitan satisfacerse, aún a costa de la muerte. La exhibición excesiva del cuerpo femenino estructura el placer escopofílico en sus variantes voyeristas y fetichistas. Este exceso, que alimenta la identificación del espectador a partir de la proyección de sus fantasías en el cuerpo femenino exhibido, es distinto al exceso paracinemático (Sconce 112) que permite una recepción defamiliarizada e irónica del objeto *exploitation*. Sin embargo, ambos excesos también confluyen. El exceso paracinemático hace

que los receptores sean conscientes de los aspectos no diegéticos de la imagen; así se alinea con el exceso del objeto femenino como espectáculo para el placer escopofílico que, en su tendencia extradiegética, tiende a funcionar en contra del desarrollo de la historia, a congelar el flujo de la acción en los momentos de contemplación erótica (Mulvey 837).

En una escena de *Solarix*, la mujer que sobrevive junto al hombre en medio del postapocalipsis tiene un momento de confesión, en el cual recuerda su vida como adolescente y el papel que el sexo tenía en esa vida como centro y liberación. El sexo estaba ligado a la inocencia, dice. Y en seguida declara: “la inocencia existe para ser perdida de una manera brutal, desgarradora, traumática.” Este escenario implacable aparenta prefigurar la violencia masculina sobre el cuerpo adolescente que será central en el ambiente opresivo de *Molina’s Ferozz*, el filme de Molina que comento a continuación.

Sexploitation* siniestro: *Molina’s Ferozz

En los filmes de Molina, el contexto cubano se reconoce por primera vez con cierta claridad en *Molina’s Ferozz*, aunque aparece enrarecido : los personajes viven en un bohío, pero visten ropa de la época medieval. *Ferozz* puede relacionarse con un corpus de cine de culto que expone la vida de las comunidades rurales como primitiva, cruel o incestuosa (Mathijs y Mendik 10). Es además la apuesta de Molina por introducir enrarecimiento y violencia en el mundo campestre cubano, principalmente representado como bucólico y armonioso.

Ferozz es la reescritura *sexploitation* de *Caperucita Roja*, el cuento tradicional cuyas versiones canónicas fueron popularizadas por Charles Perrault (1697) y los hermanos Grimm (1812), aderezada con decisivos elementos del cine de horror en el caso de Molina. El sexo es central en esta historia de una familia campesina, comandada por una abuela lujuriosa y sádica (Doña Zulma), en la que las vidas de sus miembros (el padre Lucio, la madre Dolores, los hermanos Duly e Inocencio y la hija Miranda) quedan marcadas por el incesto (Duly, discapacitado mental, es fruto de la relación incestuosa entre Zulma y su hijo Lucio), la violencia y el asesinato. También aquí aparece el cuerpo femenino como centro del espectáculo *exploitation*. Una compulsiva mirada sexualizada estructura la trama del largometraje en escenarios voyeristas y fetichistas.

En numerosas ocasiones se manifiestan estos escenarios en los que la escopofilia masculina orienta las disposiciones de los cuerpos y las interacciones entre los personajes. Miranda, la adolescente que es centro de la trama, es repetidas veces el objeto de esta escopofilia. Su hermano Duly se masturba observándola oculto en la maleza, mientras ella se baña desnuda en el río. El tío Inocencio lo descubre y lo reemplaza como voyerista. En ambos casos, la mirada del espectador coincide con la mirada de

los dos personajes y la del director. En otra ocasión, Duly se masturba mirando a unas jóvenes que también se bañan desnudas (semejando ninfas) mientras cantan “El arroyo que murmura”, una composición (guajira) de Jorge Anckermann (1877-1941) que retrata el campo cubano como un mundo idealizado y armonioso. En este mundo bucólico irrumpen las energías disruptivas de los personajes de *Ferozz*. La abuela descubre a Duly y lo golpea, en una reaparición de la figuración de la ley que interrumpe el placer voyerista.

Sin embargo, otras veces la abuela es la facilitadora de este placer. A inicios del filme, ella obliga a su hijo Lucio a violar a su esposa dos veces, mientras observa e incita a la violencia al hombre, frente a la mirada aterrada de los niños Miranda y Duly. La abuela defiende el propósito “pedagógico” de la escena que ella incita, pues dice que Miranda “tiene que aprender desde chiquita.” Esta pérdida traumática de la inocencia infantil, orquestada y propiciada por algunos personajes como la abuela y como el tío Inocencio en otra escena de violación, contrasta con la búsqueda del placer de la propia Miranda en su despertar sexual, aunque esta búsqueda se disponga también con elementos similares en cuanto a la mirada fetichista y voyerista.

En una escena controvertida de *Ferozz*, un cachorro de perro le lame los genitales a la adolescente Miranda. El cuerpo desnudo de esta se va disponiendo desde varias perspectivas para ser objeto de la mirada fetichista: iluminado y embellecido en un claroscuro de tintes barrocos que lo focaliza y que oscurece el espacio alrededor; fragmentado en el rostro, los senos y las nalgas, o visto desde un plano picado que acentúa la sumisión de la adolescente a la escopofilia *sexploitation*. Una vez más la abuela interrumpe la escena de placer, injuria a la adolescente y comienza a darle nalgadas de castigo pero, súbitamente, encuentra placer en golpear a la nieta.

La escena reúne, ilustrativamente, las ambigüedades propias de las dos salidas que encuentra el inconsciente masculino para lidiar con la ansiedad de la castración que invoca el despliegue de la mujer como icono (Mulvey 840). Por un lado, la escopofilia fetichista refuerza la belleza física del objeto y lo transforma en algo que satisface en sí mismo (Miranda como centro de esta escena); la ansiedad de la castración se niega mediante la conversión de la figura representada en un fetiche que es más reconfortante que peligroso. Por otro lado, el objeto femenino se investiga, se castiga, se devalúa o se salva como culpable, y es objeto del sadismo. El placer voyerista yace en determinar esta culpa y en someter al objeto culpable mediante el castigo (la abuela golpea a la nieta). Según Mulvey (840), este lado sádico encaja bien con los propósitos narrativos de adelantar la trama linealmente. En contraste, la escopofilia fetichista puede existir fuera de esta linealidad, pues el instinto erótico enfoca solo la mirada.

Hacia el final de *Feroz* acontece una escena clave que realza lo sádico del tío y hace adelantar la trama hasta su desenlace: la violación de Miranda por Inocencio (nombre irónico, dadas sus acciones). Esta agresión no solo supone un rito de maduración violento como parte de una pedagogía sádica para Miranda, sino también el reforzamiento de Inocencio en su rol de *slasher* y de Miranda como mujer monstruosa. Según Barbara Creed (*The Monstrous-Feminine* 122), la ansiedad masculina de la castración es el motor de dos poderosas representaciones de lo monstruoso femenino en los filmes de horror: la mujer como castradora y como castrada. La representación de la mujer castrada tiene lugar frecuentemente en los filmes *slasher*,⁷ en los que el cuerpo femenino se acuchilla repetidamente hasta que asemeja una herida sangrante. Todd Itcush (9) ha señalado los paralelos entre los filmes *slasher* y los cuentos de hadas o tradicionales; ambos son relatos de advertencia sobre los peligros del despertar sexual para adolescentes.

Como he dicho, el personaje de Inocencio aparece como un *slasher*. Asesina a su madre abriéndole el estómago y decapita a su hermano con un hacha. Luego, al violar a Miranda, repite simbólicamente el gesto del *slasher*. La penetración violenta se convierte en un asesinato simbólico; el sexo de la adolescente se transforma en herida sangrante, fruto del desvirgamiento. El cuerpo de la mujer se acuchilla y se mutila simbólicamente “not only to signify her own castrated state, but also the possibility of castration for the male. In the guise of a ‘madman’ he enacts on her body the one act he most fears for himself, transforming her entire body into a bleeding wound” (Creed, “Horror” 74). En medio de la escena, la abuela yace muerta en la cama de la habitación donde ocurre la violación, con sus vísceras expuestas. En este sentido, *Feroz*, como *sexploitation* siniestro, echa mano de los recursos del cine de horror y de los filmes *gore*, los cuales pueden verse como ilustración del trabajo de la abyección, con imágenes de cadáveres y con proliferación de desechos corporales como la sangre (Creed, “Horror” 71).

Después de esta escena, al final del filme, Inocencio camina cargando a Miranda hacia el centro del plano mientras oímos los gruñidos de una bestia. El hombre parece ofrendarle el cuerpo violado de Miranda a la bestia que no vemos, pero cuyo punto de vista coincide con el del espectador. La posición del voyeurista se reproduce, incluso con la disposición de las hojas de un árbol que forman un ojo de cerradura circular, y se refuerza con la última transición de planos del filme: un iris que va cerrando el plano circularmente y que invoca la mirilla voyeurista.

Con estas dos escenas de zoofilia y violación, *Feroz* explota y radicaliza desde el marco *sexploitation* lo que para la mayoría de los estudiosos constituye el centro temático del cuento *Capucina Roja*: el despertar sexual de una niña, la pérdida de la inocencia (virginidad) y el ingreso a la adultez.

Molina literaliza estos temas y además enfoca la violación, formando así parte de un conjunto de reescrituras contemporáneas que han interrogado el cuento tradicional como un relato sobre la violación (Zipes, *The Enchanted Screen* 157).

Investigadores como Jack Zipes han estudiado exhaustivamente las versiones canónicas de *Caperucita Roja* y las transformaciones a que se han sometido desde el siglo XIX hasta la actualidad.⁸ Para escribir su conocida versión, Charles Perrault (1628-1703) tomó los elementos básicos de un relato folclórico oral del medioevo tardío para adaptarlos al gusto de la aristocracia francesa del siglo XVII, según arguye Zipes (*The Trials* 8-13). La historia se deriva de relatos sobre hombres lobo que circularon en Francia durante los siglos XVI y XVII (4). Perrault apeló al lado erótico de lectores adultos que buscaban placer en historias de seducción (9) y, conjuntamente, transformó a la protagonista en una niña indefensa, malcriada e ingenua, quien sin darse cuenta contribuye a su propia violación (9-10). En esta versión, el lobo devora a la niña, convirtiéndose la historia en un relato moralizante que pretende alertar a las pequeñas sobre los peligros de acercarse a desconocidos.

La versión de los hermanos Jacob (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859) de 1812 rebaja la crueldad, la tragedia y la sexualidad de la versión de Perrault, para adaptar la historia a las exigencias del siglo XIX y a la promoción de una imagen victoriana de las niñas en su buen comportamiento (14). El cambio mayor de los Grimm fue el final feliz, en el que un cazador salva a la niña. La protagonista de los Grimm es aún más ingenua e indefensa; debe castigársele por su transgresión (desobedecer a su madre y complacerse en los placeres sensuales) y cumplir con las exigencias de responsabilidad de los adultos. El cuento de los Grimm se convierte en un mensaje codificado sobre la pedagogización del cuerpo y el sexo, especialmente el de los niños y niñas (16-17).

La reescritura *sexploitation* de la *Caperucita Roja* que realiza *Molina's Ferozz* aprovecha las connotaciones sexuales del cuento tradicional (concentradas en el hecho de que el lobo se come a la niña) y las *explota*, literalizándolas por medio de la violación de Miranda. *Ferozz* se alinea con el tono cruel del relato de Perrault, alejándose así de la limpieza que realizaron los Grimm. Sin embargo, la Miranda de *Ferozz* aparece más como una Lolita nabokoviana, representada como adolescente que intenta seducir al tío, que como la niña indefensa de Perrault y Grimm. En este sentido, como parte de las estrategias *exploitation* de *Ferozz*, Molina radicaliza la proyección simbólica del personaje de la Caperucita Roja en relación con los peligros que acarrear los conflictos edípicos durante la pubertad. En la lectura de Bruno Bettelheim (176), el núcleo del conflicto en el relato tradicional es el deseo edípico por el padre, por seducirlo y ser seducida por él. El peligro de Caperucita Roja es su incipiente y prematura sexualidad, su lucha entre la represión del deseo y la ansiedad por triunfar sobre las figuras

femeninas. Es una lucha similar a la de Miranda en *Ferozzz*, quien ha sido testigo del deseo de su madre por el tío Inocencio y de la naturaleza lujuriosa de su abuela.

En *Ferozzz*, Inocencio representa la figura paterna. En él confluyen, por un lado, el arquetipo del leñador-cazador salvador de los Grimm (Inocencio salva a Miranda y a la madre de las garras de un monstruo, el cagüeiro); por otro lado, la figura del lobo predador (el tío realiza ceremonias nocturnas en las que se empodera con la sangre que se vierte sobre el cuerpo, y se convierte en una criatura diabólica, con rasgos de hombre lobo). Confluyen el tipo del destructor asocial y violento y la figura paterna responsable y protectora. Es así como se presenta la figura del padre en el cuento tradicional para Bettelheim (182); *Ferozzz* reproduce la dualidad, pero combinándola en Inocencio: el lobo como externalización de los peligros de los sentimientos edípicos y el cazador como protector.

Para localizar más la historia en el contexto cubano y añadir elementos propios del cine de horror, Molina introduce el cagüeiro, una criatura legendaria presente en relatos orales de campesinos del oriente cubano. Según estos, el cagüeiro (a veces un bandido, otras veces un hombre común) puede hacerse invisible o convertirse en un animal o planta para burlar a sus captores y escapar de sus fechorías (Rivero Glean y Chávez Spínola 99-100). La introducción de esta criatura monstruosa en *Ferozzz* acentúa el extrañamiento, la violencia y la desviación del mundo campestre cubano de la historia y aporta toques *gore* a ese universo. Como la vida lujuriosa e incestuosa de la familia protagonista y como la naturaleza fronteriza del tío Inocencio (con su lado monstruoso y diabólico), el cagüeiro es un elemento disruptivo del bucolismo y de la supuesta armonía natural del campo. Cuando merodea por la manigua, dice la madre de Miranda, “la gente pierde la mente y las mujeres la vergüenza.” La criatura, a la que Inocencio parece ofrendarle el cuerpo violado y ensangrentado de Miranda en el plano final del filme pudiera ser el cagüeiro, con lo cual *Ferozzz* añadiría una naturaleza lujuriosa al carácter huidizo y rebelde del cagüeiro oriental.

Con *Ferozzz*, Molina actualiza el imperativo moral del cine de explotación clásico. Su filme se torna un relato admonitorio sobre los peligros de la persecución del placer individual que puede conducir al desastre. También reanima el entramado pedagógico del cuento clásico de Perrault y los Grimm (sobre todo el de estos), en cuya historia la protagonista quiere romper con las restricciones morales que impiden el goce de su sensualidad, por lo que se presenta como partícipe de su violación por el lobo debido a su carácter no conformista. A Miranda se le castiga en *Ferozzz* por explorar su sexualidad y por atreverse a seducir a su tío.

La lección para Miranda o para cualquier chica adolescente es no sucumbir a sus deseos edípicos (Bettelheim 185), no rebelarse contra la madre, no ser una seductora y no dejarse seducir por

el lado peligroso de la figura masculina (mejor acogerse al lado protector y paternal de esta). La actitud confiada, curiosa y desafiante de Miranda en busca de satisfacer su propio deseo, propia de las protagonistas de adaptaciones de *Caperucita Roja* después de los años ochenta del siglo pasado, se corrige en *Ferozzz* según las convenciones de la primera fase de estas adaptaciones (inicios de siglo hasta la década de los setenta), en las que se subraya la candidez de la protagonista y la rapacidad de la figura predatoria (Zipes, *Enchanted* 135).

El ingreso a la adultez y la pérdida de la virginidad se ven en *Ferozzz*, tanto como en las versiones clásicas de *Caperucita Roja*, desde el prisma admonitorio masculino, propio de una pedagogía disciplinadora del cuerpo y del deseo. Tal como se ha constatado en los ejemplos aquí incluidos, *Molina's Ferozzz* confirma la idea de Jack Zipes (*The Trials* 57) sobre *Caperucita Roja* y la mayoría de sus iteraciones posteriores como creaciones y proyecciones masculinas que reflejan las ansiedades masculinas hacia su propia sexualidad y hacia la sexualidad femenina.

Ferozzz expone la violencia contra el cuerpo de la mujer, encarnada en la violación de Miranda por su tío, pero también la explota, según las convenciones del *sexploitation*, y la capitaliza, para reforzar la expectativa según la cual las jóvenes como Miranda no pueden contener sus impulsos sexuales, así facilitándoles el objetivo a predadores masculinos. Los patrones tradicionales estabilizados por las versiones de Perrault y los Grimm son reforzados por esquemas narrativos como los de *Ferozzz*, los que favorecen el castigo a la desobediencia y la regulación de la sexualidad de las adolescentes y de las jóvenes.

Las narrativas fílmicas de Jorge Molina, como las de *Molina's Solarix*, *Molina's Mofo* y *Molina's Ferozzz*, se construyen sobre esta doble condición de exposición y explotación de tópicos como la mujer monstruosa o la violencia sobre el cuerpo femenino. Los caminos que Molina sigue en sus obras descolocan los lugares de enunciación asignados según los límites culturales e ideológicos que el cine cubano ha privilegiado pero, a la misma vez, estas transgresiones no pueden desvincularse de un tradicionalismo sobre las políticas sexuales y el género.

Notas

¹ Me refiero sobre todo a filmes hechos desde los años 2000 hasta ahora, pues es muy difícil encontrar alguna muestra en décadas anteriores (desde 1960). La historia del cine de explotación cubano pre-1959 está todavía por hacerse. En un próximo artículo, estudiaré algunas muestras recientes de cine *amateur* cubano.

² Debe decirse que, al mismo tiempo, el ICAIC ha acogido desde 2000 un festival de directores noveles conocido como Muestra Joven, donde se ha presentado la mayoría de los trabajos de los cineastas protagonistas de la renovación audiovisual en Cuba.

³ El Decreto Ley no. 373 entró en vigor en septiembre de 2019. No satisface plenamente la exigencia de los cineastas de una Ley de Cine que legitime todo el entramado de relaciones e iniciativas independientes en la isla, pero significa un primer paso en el reconocimiento de este paisaje alternativo. No obstante, el ICAIC continuará a cargo de la distribución y exhibición de filmes en el país. (Este entramado legal no toma en cuenta a los realizadores que residen fuera de Cuba.)

⁴ El crítico Dean L. Reyes organizó la muestra “Sumergido. Cine Alternativo Cubano” que se presentó en 2013 en varias universidades norteamericanas. El catálogo de la muestra fue publicado también ese año (ver Duno-Gottberg y Horswell).

⁵ La Muestra Joven es un evento anual en el que se ofrece un panorama de la producción audiovisual joven en Cuba (obras de directores que no rebasan los 35 años, las cuales entran en competencia como parte de la Muestra).

⁶ Reyes (“Después” 41) también atribuye a Molina el ser el único autor de cine de culto cubano, aunque habría que pensar, por ejemplo, el estatus de culto que ha ido ganando la obra del documentalista Nicolás Guillén Landrián (1938-2003), aunque es cierto que entre un público más especializado, no siendo el caso de Molina, que tiene receptores más allá de este círculo.

⁷ Los filmes *slasher* son un subgénero del cine de horror. En ellos un psicópata persigue (principalmente) a adolescentes y jóvenes que están fuera del alcance de la supervisión adulta para asesinarlos con armas blancas.

⁸ Jack Zipes es el estudioso más tenaz de *Capucita Roja* en numerosos libros y ensayos (ver “Little Red”; *The Enchanted Screen*; *The Trials*). Todd Itcush revisa en *Girls, Wolves, and Madmen...* las adaptaciones del cuento clásico en varios filmes de horror. En *Little Red Riding Hood Uncloaked...*, Catherine Orenstein también repasa las connotaciones políticas y sexuales del cuento original y de las adaptaciones posteriores.

Bibliografía

- Barefoot, Guy. *Trash Cinema: the Lure of the Low*. Columbia UP, 2017.
- Bettelheim, Bruno. "Little Red Cap and the Pubertal Girl." *Little Red Riding Hood. A Casebook*, editado por Alan Dundes, The U of Wisconsin P, 1989, pp. 168-191.
- Creed, Barbara. "Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection." *Horror, the Film Reader*, editado por Mark Jancovich, Routledge, 2002, pp. 67-76.
- . *The Monstrous-feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1994.
- Duno-Gottberg, Luis y Michael J. Horswell. "Sumergido: Festival de Cine Alternativo Cubano. Bienvenida e introducción." Duno-Gottberg y Horswell, editores, pp. 9-14.
- Duno-Gottberg, Luis y Michael J. Horswell, editores. *Sumergido / Submerged. Cine alternativo cubano. Alternative Cuban Cinema*. Literal Publishing, 2013.
- García Borrero, Juan Antonio. "Notas sobre el audiovisual cubano contemporáneo." Duno-Gottberg y Horswell, editores, pp. 15-25.
- . *Rebenes de la sombra: ensayos sobre el cine cubano que no se ve*. Festival de Cine de Huesca, 2002.
- Goldberg, Ruth. "Sex and death Cuban style: the dark vision of Jorge Molina." *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe*, editado por Steven Jay Schneider, FAB, 2003, pp. 81-84.
- Icush, Todd A. *Girls, Wolves, and Madmen: Horror Film Revisions of Little Red Riding Hood*. VDM Verlag Dr. Müller, 2008.
- Jancovich, Mark, et al. "Introduction." Mark Jancovich et al., editores, pp. 1-13.
- Jancovich, Mark, et al., editores. *Defining Cult Movies: the Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester U P, 2008.
- López, Ana M. "Before Exploitation. Three Men of the Cinema in Mexico." Ruétalo y Tierney, editoras, pp. 13-36.
- Luckett, Moya. "Sexploitation as feminine territory: the films of Doris Wishman." Mark Jancovich et al., editores, pp. 142-156.
- Mathijs, Ernest y Jamie Sexton. *Cult Cinema*. Wiley, 2012.
- Mathijs, Ernest y Xavier Mendik. "Editorial introduction: What is cult film?" Mathijs y Mendik, editores, pp. 1-24.
- Mathijs, Ernest y Xavier Mendik, editores. *The Cult Rilm Reader*. Open U P, 2009.
- Molina, Jorge, dir. *Molina's Feroxx*. La Tiñosa Autista, 2010.
- . *Molina's Mofo*. La Tiñosa Autista, 2008.
- . *Molina's Solarix*. La Tiñosa Autista, 2006.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Leo Braudy y Marshall Cohen, Oxford U P, 1999, pp. 833-844.
- Orenstein, Catherine. *Little Red Riding Hood Uncloaked*. Basic Books, 2002.
- Planas, Justo. "De la pornomiseria al cine instantáneo." *Oncuba*, 28 enero 2013, oncubanews.com/cultura/de-la-pornomiseria-al-cine-instantaneo. Consultado 8 septiembre 2019.
- Ramos, Julio. "Molina Redux. Conversación con Jorge Molina sobre el cine independiente en Cuba." *Imagofagia*, no. 10, 2014, <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/625/535>. Consultado 8 septiembre 2019.
- Reyes, Dean Luis. "Después del icaic: Los tres imperativos categóricos del audiovisual cubano actual." Duno-Gottberg y Horswell, editores, pp. 27-50.
- . "Fábulas del desencanto: horrores y distopías en el audiovisual cubano contemporáneo." *Horrofilmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*, editado por Rosa Díaz-Zambrana y Patricia Tomé, Isla Negra Editores, 2012, pp. 397-413.

- Reyes, Mario Luis. "Jorge Molina, 'tan sicópata como los demás'." *Cachivache Media*, 26 junio 2017, cachivachemedia.com/jorge-molina-tan-sicopata-como-los-demas-896c20aad31d. Consultado 8 septiembre 2019.
- Rivero Glean, Manuel y Gerardo E. Chávez Spínola. *Diccionario de mitología cubana*. Aduana Vieja, 2010.
- Ruétalo, Victoria y Dolores Tierney. "Introduction. Reinventing the Frame: Exploitation and Latin America." Ruétalo y Tierney, editoras, pp. 1-12.
- Ruétalo, Victoria y Dolores Tierney, editoras. *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. Routledge, 2011.
- Schaefer, Eric. *"Bold! Daring! Shocking! True!": a History of Exploitation Films, 1919-1959*. Duke U P, 2001.
- . "Showgirls and the limit of sexploitation." *Film Quarterly*, vol. 56, no. 3, 2003, pp. 32-46.
- Sconce, Jeffrey. "Trashing the academy: Taste, excess and an emerging politics of cinematic style." Mathijs y Mendik, editores, pp. 100-118.
- Zipes, Jack. *The Enchanted Screen: the Unknown History of Fairy-tale Films*. Routledge, 2011.
- . *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*. Bergin & Garvey Publishers, 1984.