

Warhol, Smith) que el congreso quería desplazar a favor de otras figuras menos conocidas. Entre los numerosos directores que quedaban por estudiar, me decidí a trabajar sobre Rodríguez Soltero.

El resurgimiento de Rodríguez Soltero continuó en el programa *Lives of Performers*, una retrospectiva de cine experimental de los años sesenta y setenta comisariada por Douglas Crimp para *Dia:Beacon* en el verano de 2006. Esta retrospectiva incluyó *Jeroví* y *Lupe*. Además, Crimp organizó una proyección posterior de estos dos títulos en The George Eastman House de Rochester, Nueva York, con la presencia del cineasta. En 2007 *Lupe* fue restaurada, en gran parte gracias a instancias de Ron Gregg, entonces en la Universidad de Yale. Hasta entonces José llevaba celosamente su propia copia del filme allí donde le invitaban a proyectarla, insistiendo a veces en montarla él mismo en el proyector para evitar posibles daños a manos de algún proyecciónista descuidado. Gracias a la restauración, se pudieron imprimir nuevas copias y la película volvió a entrar en el catálogo de *Film-Makers Cooperative*, de Nueva York, donde está disponible. En junio de 2008, *Anthology Film Archives*, que había proyectado a Rodríguez Soltero intermitentemente durante los años de eclipse, organizó una retrospectiva de su trabajo, presentada por Ron Gregg, y desde entonces ha incluido *Lupe* como pieza habitual en su repertorio de vanguardia histórica.

Cuando decidí escribir mi ponencia para el congreso de la Universidad de Chicago en abril de 2006 sobre Rodríguez Soltero lo hice en parte intrigado por el deseo de aprender más sobre uno de los pocos nombres hispanos en el movimiento². Este nombre apuntaba a una confluencia apenas estudiada: la de las vanguardias latinoamericanas con la vanguardia estadounidense. Y además señalaba un componente queer en esta vanguardia. El componente queer, y la huella latina, conectaban con el trabajo del contemporáneo, y colaborador de Rodríguez Soltero, Mario Montez, también puertorriqueño, aunque abandonó la isla a los seis años para trasladarse con su familia a Nueva York. Montez es la estrella de *Lupe*.

Montez fue ubicuo en el cine y teatro experimental de los años sesenta y comienzos de la década del setenta, pero los críticos e historiadores apenas se habían ocupado de él -esto ha cambiado en años recientes, en gran parte gracias al programador y estudioso Marc Siegel- y desde mediados de los años setenta se hallaba retirado de la vida pública. El trabajo de Montez y Rodríguez Soltero apuntaba a la obra posterior de Luis Alfaro o Carmelita Tropicana, y contribuía a conformar una genealogía Latino-queer en el campo de las artes visuales y la performance de mayor profundidad histórica de lo que hasta entonces habíamos imaginado.

Sin embargo, para los artistas latinoamericanos activos en el Nueva York de los años sesenta, la identidad hemisférica era un vínculo más fuerte que la heterodoxia sexual, y lo Latino primaba sobre lo queer. Al poco tiempo de su llegada a Nueva York, Rodríguez Soltero comenzó a colaborar con el venezolano Rolando Peña, que también se había trasladado a la capital en estas fechas. Rodríguez Soltero se integró en el colectivo que Peña fundó en 1967, The Fundation for the Totality, nombre que quizás aludiera a los experimentos multi-media de László Moholy-Nagy en décadas anteriores. Otros integrantes del colectivo eran el videoartista de origen chileno Juan Downey, el cineasta Jaime Barrios, y el pintor cubano Waldo Díaz Balart, que había participado en algunas películas de la Factoría de Warhol, tales como *The Life of Juanita Castro* (1965). Según Peña, también se les unieron “muchas bellas chicas” (2008). Peña describe “The Theater” como “el primer grupo de vanguardia latinoamericano fundado en New York City”. Su trabajo consistió en numerosos “happenings y teatro de guerrilla en las calles de N.Y.C.” (2008). Parece, además, que Peña, Díaz Balart y Downey también tuvieron una considerable actividad lúdica. Formaron un grupo de rock, The Bananas, cuya trayectoria no he sido capaz de rastrear más allá de su fugitiva aparición en una secuencia (eminente olvidable) de la película de Warhol, *The Loves of Ondine* (1967-1968), en la que se tiran comida unos a otros. La secuencia fue filmada en la casa que Díaz Balart había alquilado en East Hampton en el verano de 1967 (Angell, 1994, p. 31).

Las obras más claramente políticas de Rodríguez Soltero parecen estar estrechamente relacionadas con las actividades de The Theater of the Totality. Quizás un precedente para este teatro de guerrilla es el happening *LBJ* (iniciales de Lyndon B. Johnson) dirigido por Rodríguez Soltero y realizado en The Bridge Theater, en St Mark’s Place, Nueva York, en 1966. Fue una protesta contra la Guerra del Vietnam, durante la cual Rodríguez Soltero y sus colaboradores fingieron invadir la platea del teatro, entre gritos, música atronadora, y bajo luz estroboscópica, y quemaron una bandera estadounidense. (Una bandera de cuarenta y ocho estrellas, y por tanto en desuso, para evitar la sanción legal). La

performance levantó un escándalo monumental, recogido por la prensa, y llevó al cierre del teatro (McDarrah, 1966) ³.

La película *Diálogo con el Ché*, que Rodríguez Soltero filmó a finales de 1967 tras conocerse la noticia de la muerte del revolucionario argentino en Bolivia, igualmente parece derivar del arte politizado de The Theater of the Totality. Esta asociación está reforzada por la presencia de Rolando Peña como protagonista encarnando al Ché. Se trata de una producción con sonido directo, enteramente en español y proyectada en dos pantallas, en las que aparece exactamente la misma imagen con unos minutos de retraso, con lo que todo se visiona doblemente, como en un espejo con retardo. Dedicada a Bertolt Brecht, la película utiliza numerosas técnicas de distanciamiento: algunas acciones se repiten varias veces, filmadas desde distintos ángulos, lo que disminuye su dramatismo y acentúa su carácter de artificio; Rolando Peña encarna a Ché y a la vez comenta sobre su personaje, y a veces discute con Rodríguez Soltero, quien permanece fuera del encuadre, sobre la producción del filme; y hay un uso exagerado e inmotivado del zoom, que se posa en detalles insignificantes y aparentemente arbitrarios.

La película también debe bastante a las innovaciones de Warhol, quien había utilizado proyecciones en pantalla doble en *The Chelsea Girls* (1966), el gran éxito de taquilla del underground, enormemente popular en los meses en que Rodríguez Soltero filmó y editó *Diálogo*. *Diálogo* es un exponente de la mezcla de experimentalismo y política que abundaba en el cine, arte, y teatro latinoamericanos de la época. Sin embargo, es posible que su brechtianismo provenga antes del ejemplo de Jean-Luc Godard, del que Rodríguez Soltero se declaraba admirador, que de modelos latinoamericanos. La película fue estrenada en un programa de Film-Makers' Cinematheque en abril de 1969, en doble sesión con *Homenaje a Nicanor Parra* (1968), de Jaime Barrios, y tuvo escaso eco en Estados Unidos. Según Peña, fue invitada a los principales festivales de cine del momento: Cannes, Berlín, Spoleto, Munich, Roma, la Cinemateca Palais de Chaillot, de París, y otros. Rodríguez Soltero recordó que viajó a París, donde Henri Langlois y Mary Meerson le dieron una gran acogida, y después a la Berlinale. Apenas dejó huella en la vanguardia estadounidense, por estar enteramente en español, o en la vanguardia latinoamericana, por no haberse proyectado en el subcontinente.

Si el final de la carrera cinematográfica de Rodríguez Soltero tuvo un tinte marcadamente político, sus inicios conectan con el surrealismo y con la estética paródica, irónica, excesiva y sexualmente ambigua que en inglés recibe el nombre de *camp*. Su primera película, *El pecado original*, es un homenaje a Buñuel. Fue filmada en Puerto Rico cuando Rodríguez Soltero era aún un estudiante. Él mismo la describió como (traduzco del inglés) “un corto surrealista... que revela la actitud de su autor sobre la virginidad, el sexo, el amor, el matrimonio, la religión y el status-quo de su país natal”. La película fue presentada en varios festivales, ganando en 1965 el Gran Premio del International Suncoast Film Festival de Florida.

Su segunda película, *Jerovi* es en parte un retrato fílmico y en parte una recreación del mito de Narciso. Fue realizada en San Francisco por encargo de Jeroví Sansón Carrasco, amigo de José, único protagonista, y productor de la cinta. La película muestra a Jeroví paseando por unos jardines del Golden Gate Park, vestido inicialmente con una túnica de rizo brocado, de la que se despoja para quedarse desnudo masturbándose sobre la hierba. Esta acción está más insinuada que mostrada, dada la férrea censura de la época. Cuidadosamente encuadrada y editada, combina los planos generales que muestran a Jeroví rodeado de vegetación y los planos medios y cortos, en los que se contempla en un espejo de mano, se abisma sobre la superficie de un estanque para contemplar su reflejo, o parece gemir de placer.

Es una contribución preciosista y algo elíptica al cine mitopoético, uno de los géneros de la vanguardia fílmica de posguerra, como ha mostrado P. Adams Sitney. Aunque recientemente también ha sido asimilada al surrealismo queer de los años cuarenta y cincuenta. Así fue interpretada por Stuart Comer, quien la incluyó en el programa “Masquerade and Metamorphosis”, dentro del ciclo de proyecciones “Queer and Surreal” (Tate Modern, Londres, del 26 a 29 de marzo de 2010). Quizá sea ésta una posible lectura. *Jerovi* está indudablemente influida por el clima onírico del *Orfeo* (1949), de Jean Cocteau, y además está pensada para ser proyectada a velocidad lenta (16 fotogramas por segundo), lo que le confiere una ingratidez irreal. Esta velocidad, estándar en los proyectores hasta 1970, sería eliminada a partir de esta fecha a favor de los 18 fotogramas por segundo, una ratio que reduce notablemente el parpadeo perceptible a 16, un efecto buscado por cineastas como Warhol o el

propio Rodríguez Soltero.

A pesar de lo escandaloso que resultaba el onanismo insinuado, *Jerovi* tuvo una buena acogida en festivales y circuitos de cine experimental. Charles Ludlam, el legendario fundador y principal autor y actor del Ridiculous Theatrical Playhouse, la consideró su película favorita. Se llevó una sorpresa descomunal cuando un tipo que conoció en estado de narcosis avanzada durante sus paseos nocturnos por la ciudad de Nueva York resultó ser el autor de *Jerovi* (Kauffman, 2002, p. 42). El encuentro inició una amistad mantenida durante el resto de la vida de Ludlam y sellada con la colaboración de Ludlam y su troupe en la siguiente película de Rodríguez Soltero, *Lupe*.

Lupe es una recreación de la vida de Lupe Vélez, “the Mexican spitfire,” estrella mexicana de comedia de la década de los 1930 y 1940. Es una cinta semi-improvisada y realizada con escasos medios, pero vibrante, ingeniosa e hilarante. Estuvo probablemente inspirada por la semblanza de la estrella que aparece en la escabrosa antología del escándalo Hollywoodiense *Hollywood Babylon*, de Kenneth Anger, pero el filme de Rodríguez Soltero no tiene nada de la sordidez en que Anger se regodea. Narra el ascenso de su protagonista, de chica de la calle a artista idolatrada, entrevistada por la prensa rosa y vitoreada por sus fans en los estrenos, y su posterior declive y suicidio, tras ser abandonada por su amante / marido. Una coda muestra su resurrección, cuando un ángel con cara cubierta con papel de aluminio la invita a la eternidad. Ella entra en la vida eterna a la carrera, vestida con un deslumbrante abrigo rojo y literalmente desternillada de la risa. Lupe está encarnada por un inspirado Mario Montez, estrella de Jack Smith y Warhol, que se maquilla interminablemente asistido por su sirvienta (Lola Pashalinski, integrante de la compañía de Ludlam), asiste a fiestas, algunas de carácter ligeramente lisérgico, se relaja en casa con su marido y finalmente tiene un affair lésbico con una voraz seductora encarnada por Ludlam. Pero, tristemente, es sorprendida en media res por su pareja.

Lupe está filmada en Ektachrome, un tipo de película que produce un color saturado, y que explica las vivas tonalidades de la imagen. Contiene numerosas superimposiciones, varias tomas en negro y campos de color uniforme. Carece de sonido sincronizado. La banda sonora consiste principalmente en la voz de Mario Montez, respondiendo a las preguntas de una periodista, y en un collage musical en el que abunda el pop contemporáneo (The Rolling Stones y The Supremes suenan en la escena de la fiesta) y, sobre todo, las referencias latinas, como el flamenco y el bolero. Lo disparatado y burlesco de algunas escenas recuerdan las obras de Ludlam. Además, la película contiene numerosos ecos de otros sectores del cine underground. Las superimposiciones y el colorido recuerdan, respectivamente, a *Chumlum* (1964) de Ron Rice, y las fantasías barrocas de Jack Smith. La hilaridad general y el exceso también apuntan al cine de los hermanos Kuchar. El zoom descontrolado y pendular de una escena festiva parece citar algunos momentos de Warhol, y la voz de Mario, des-sincronizada de la imagen, guarda semejanzas con *Harlot* (Andy Warhol, 1965), una película también interpretada por Mario Montez que descansa en un concepto similar de disociación entre imagen y sonido e igualmente dedicada a la disección de una estrella (Jean Harlow).

Esta mezcla de referencias muestra la porosidad de Rodríguez Soltero a los experimentos cinematográficos del momento y su capacidad de asimilarlos sin perder su individualidad y sus marcas de estilo. En su conjunto, *Lupe* está unificada por una sensibilidad particular, que combina el exceso y el rigor formal, el camp delirante y momentos abstractos y proto-estructurales. *Lupe* muestra además una gran agilidad narrativa, y un difícil equilibrio tonal. Contiene una ironía sostenida y una acentuación burlesca que, sin embargo, no resta emotividad a algunos momentos dramáticos, como cuando Lupe (Montez), abandonada al descubrirse su infidelidad, deambula por calles desiertas bajo un cielo gris, emblema de la desolación más absoluta. Por esto, el juicio de J. Hoberman con motivo del programa de Anthology Film Archives de junio de 2008 resulta extrañamente reticente y condescendiente: “(*Lupe*), más artefacto que arte (...) es básicamente generosa, en primer lugar porque anima al espectador a apreciar la grandeza de otras películas...” (Hoberman, 2008). Es decir, *Lupe* es interesante porque recuerda a otros trabajos, no por si misma. Sin duda es una actitud que posiblemente no resultara extraña a Montez o al propio Rodríguez Soltero, que ha tenido su traducción más inmediata en el olvido al que ambos fueron consignados durante décadas, y que nos debe hacer reflexionar sobre si el pretendido anarquismo de la vanguardista occidental -y de sus historiadores, recensores y groupies- topa con un límite cuando entra en escena la diferencia étnica, cultural y lingüística. Aún hoy día, escrupulosos investigadores del cine de Warhol o del teatro del Ridículo parecen desconocer que Waldo Díaz Balart, Rolando Peña o Leonardo Katz son importantes artistas por derecho propio, no simples figurantes accidentales en

películas de la Factoría o en obras de Ludlam; por contraste, estos mismos investigadores acumulan detallada información sobre otras figuras (anglosajonas) que apenas han realizado contribución alguna al panorama artístico y cultural.

Mirando hacia atrás desde el presente, resulta significativo que haya sido ahora cuando “ha vuelto” Rodríguez Soltero, a principios del siglo veintiuno, en una época en que ya no es posible, ni honesto, aislar esencias nacionales o lingüísticas; y donde está meridianamente claro que toda producción cultural se desenvuelve bajo el signo del tráfico fronterizo y la hibridez más absoluta. También ha vuelto en un momento en que la cultura audiovisual latina ha cobrado mayor resonancia global que en décadas anteriores.

Da la impresión que si Rodríguez Soltero no hubiera existido, tendríamos que haberlo inventado. Es un eslabón importante, aunque latente y durante mucho tiempo más presentido que conocido, entre el *camp*, la sensibilidad del *queer underground* de los años sesenta, y recientes mutaciones del arte y la cultura visual hispanas y latinas. Parece anticipar la mezcla de vanguardismo y referencia Latina en numerosos videoartistas y performers posteriores, como Ximena Cuevas, Ana María Simó, María Cañas, Raúl Ferrera Balanquet y Enrique Novelo, entre otros. E igualmente parece anunciar la fusión de lo castizo-mostrenco con la desinhibición sexual y social que aparece en las primeras películas de Pedro Almodóvar, que sin duda beben del ejemplo de Paul Morrissey y John Waters pero también parecen -lástima que sea sólo un espejismo- reciclar a Rodríguez Soltero. Pero ahora que ya está aquí, no debemos dejar que vuelva a marcharse. Habrá que seguir explorando su legado, proyectando sus películas, e intentando redescubrir su trabajo posterior. Esperemos que con el tiempo, podamos llenar los huecos que nos faltan en su historia. Esto sería de mera justicia. Rodríguez Soltero escribió una página importante en la historia del cine queer, el cine latino, y el cine experimental, una página que casi fue borrada por las vicisitudes de la historia pero que hemos recuperado, al menos parcialmente, justo a tiempo.

Bibliografía

- Angell, C. (1994). *The Films of Andy Warhol: Part II*. New York: The Whitney Museum of American Art.
- Hoberman, J. (17 de junio de 2008). *Jerovi and Lupe Return at Anthology*. *The Village Voice*. Recuperado de <http://www.villagevoice.com/2008-06-17/film/more-60s-hits/>.
- Kauffman, D. (2002). *Ridiculous! The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam*. New York: Applause.
- McDarrah, F. (14 de abril de 1966). *American Flag Burned in Theater Spectacle*. *The Village Voice*. Recuperado de http://blogs.villagevoice.com/runninscared/2009/11/clip_job_vietna_1.php.
- Peña, R. (2007). Vida, pasión y resurrección de la performance. *Performancelogía*. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/vida-pasin-y-resurreccin-de-la.html>.
- Suárez, J. A. (2006). *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*. Bloomington: Indiana University Press.
- Suárez, J. A. (2008). The Puerto Rican Lower East Side and the Queer Underground. *Grey Room*, (32), 6-37.

Notas

1

Entrevistas personales con José Rodríguez Soltero, 19 de febrero y 17 de abril de 2006.

2

Esta investigación quedó recogida en mi artículo *The Puerto Rican Lower East Side and the Queer Underground* (2008).

Hay un fragmento disponible, con foto, en:
http://blogs.villagevoice.com/runninscared/2009/11/clip_job_vietna_1.php.

Como citar: Suárez, J. (2012). Ida y vuelta de José Rodríguez Soltero, cineasta experimental puertorriqueño, *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2025-12-05] Disponible en:
<http://2016.lafuga.cl/ida-y-vuelta-de-jose-rodriguez-soltero-cineasta-experimental-puertorriqueño/558>