

# laFuga

## Un cineasta boricua en el underground nuyorquino

Nota introductoria al dossier: José Rodríguez Soltero.

Por Julio Ramos

Tags | Cine Underground | Cultura visual- visualidad | Monografía | Estética - Filosofía | Estados Unidos | Puerto Rico

Julio Ramos (Río Piedras, Puerto Rico 1957) es autor de varios libros sobre literatura y cultura latinoamericana. Sus últimos trabajos incluyen los ensayos seleccionados e introducidos por Raúl Rodríguez Freire en *Latinoamericanismo a contrapelo* (2014), y la dirección y el trabajo de archivo de *Detroit's Rivera: The Labor of Public Art* (2017), documental editado por Tatiana Rojas y Martín Yernazian con música original de Max Heath. Ramos participó anteriormente en dossiers de La Fuga dedicados al cine experimental del puertorriqueño José Rodríguez Soltero y el cubano Nicolás Guillén Landrián Julio Ramos. Ramos, profesor emérito de la Universidad de California, Berkeley, es autor de varios libros sobre literatura y cultura latinoamericana. Recientemente dirigió el documental *Mar Arriba*, los conjuros de Silvia Cusicanqui, y actualmente finaliza un documental sobre Diego Rivera en Detroit (enlaces a ambos disponibles en vimeo).

José Rodríguez Soltero (1943-2009) transitó los márgenes de la sociedad del espectáculo con una intensidad extraordinaria. Su filmografía es muy breve: se le conocen sólo tres filmes, todos de corte experimental, producidos en la década del sesenta: *Jerovi* (1965), *Vida y asunción de Lupe Vélez* (1966) y *Diálogo con el Che* (1968). Los filmes se encuentran archivados en los depósitos de la *Film-Makers' Cooperative* de Manhattan, institución fundada a comienzos de los años sesenta por Jonas Mekas, Andy Warhol y Jack Smith, entre otros, que alberga una de las colecciones principales de cine experimental y vanguardista del mundo. Allí el celuloide está relativamente bien “preservado”, pero su archivada seguridad sólo ha garantizado a cambio del sometimiento de la obra a una serie de protocolos que regulan estrictamente el acceso a ella y que mantienen los formidables montajes y desmontajes de Rodríguez Soltero fuera de circulación y prácticamente desconocidos.

En efecto, aunque Rodríguez Soltero fue relativamente visible en los circuitos de la contra-cultura nuyorquina, y su obra se mostró en algunos festivales europeos de relieve, hoy día sus filmes apenas se discuten en los reducidos y habituales foros museológicos de cine de vanguardia en los Estados Unidos. En años recientes su segunda película, *Vida y asunción de Lupe Vélez* (fue de hecho su tercera, si contamos el primer ejercicio surrealista que Rodríguez Soltero hizo cuando era alumno en la Universidad de Puerto Rico, del cual lamentablemente no existen copias) se evoca de vez en cuando en importantes discusiones que registran su intensidad estético-política y su relevancia histórica como un antecedente clave del mundo de la performance y del cine queer latino contemporáneo. Juan A. Suárez, por ejemplo, nota lo siguiente: “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 sentido 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” (cita del ensayo que Suárez ha escrito para este dossier de *La Fuga*). Otras figuras del mundo del cine/performance queer latino, como Frances Negrón Muntaner, Ela Troyano o Carmelita Tropicana han llegado a la obra de Rodríguez Soltero mediante la atracción que ejerce Mario Montez, performer boricua, “superestrella” de Jack Smith y de Warhol,

quien protagonizó brillantemente el papel de Lupe Vélez en drag en el segundo filme de Rodríguez Soltero (véase la entrevista de Carlos Rodríguez Martorell a Frances Negrón Muntaner incluida en este dossier).

Sin embargo, a pesar del creciente reconocimiento, los filmes permanecen casi inaccesibles y sin ser vistos, en parte porque el celuloide no ha sido transferido a un formato digital que nos permita apreciar la obra de este excéntrico clásico del cine experimental latinoamericano en foros alternativos o en festivales que rara vez cuentan con los recursos institucionales para satisfacer los requisitos del acceso a la obra exigidos por las instituciones como la Film-Makers' Coop, Yale University, el MOMA, o Anthology Films que poseen las poquísimas copias que existen de estos filmes (de hecho, sólo la Coop distribuye y presta las películas).

Por otro lado, los “museologización” del cine experimental no es la única explicación del desconocimiento y la marginalización del cinema del realizador puertorriqueño. Ya para cuando se muestra *Vida y asunción de Lupe Vélez* en Nueva York (1966) –el filme que lo ubicó, al menos por unos años, en las orillas más polémicas y “duras” del *underground* nuyorquino—Rodríguez Soltero había realizado *Jerovi* (1965), una desmontaje radical del mito de Narciso como *excedente* de la subjetivación y alegoría de un cuerpo/político que se despliega escandalosamente ante la poderosa máquina visual de la interpelación identitaria/normativa, es decir, ante el esquema óptico del cinema mismo en tanto pivote de la industria cultural o como efecto de un “arte” hecho para el museo o para las instituciones de la diferencia identitaria. *Jerovi* es una película desenfadadamente gay. Filmada en el Golden Gate Park de San Francisco, su exploración de la fantasía en una escena de masturbación en un espacio bucólico excede cualquier tipo de subjetivación o integración del sujeto a un orden simbólico normativo que no sea el de la experimentación estética misma (que alude a las asincronías y al lirismo de algunas escenas oníricas de Buñuel en *Un chien andalou* y *L'age d'or*).

La preocupación de Rodríguez Soltero por el excedente de la subjetivación, su relación con la saturación de la imagen misma y la experimentación formal, reaparece luego en los montajes que animan su interpretación de la muerte trágica de Lupe Vélez (1908-1944), una actriz proveniente del cine mudo mexicano, emigrada a California, donde se transformaría en un ícono de la cultura (y de la estereotificación) latina en Hollywood. La *Lupe* de Rodríguez Soltero con Mario Montez —quien ya era conocido por su actuación en *Flaming Creatures* (1963) de Jack Smith y múltiples filmes de Warhol—posicionó a Rodríguez Soltero críticamente de frente ante los modelos reguladores del *underground* y los puntos ciegos del “counter culture”. Porque, de hecho, Rodríguez Soltero explora en *Lupe* vectores de la subjetivación y de experiencia que las fervorosas discusiones sobre el camp tendían a eludir: la racialización de los cuerpos, la pobreza, la explotación, el intenso aislamiento de los sujetos canibalizados por el nuevo reino de la imagen y el simulacro mediático, como la misma Lupe Vélez, muerta de una sobredosis. No es que Rodríguez Soltero respondiera a estos tenses de la subjetivación de un modo que buscara promover algún tipo de autenticidad prioritaria, pero no cabe duda que su elaboración del melodrama-camp, por ejemplo, produce una descarga o intensificación afectiva que resulta inseparable de un camp diaspórico o migratorio, como sugiere Arnaldo Cruz Malavé en su contribución a este dossier, un camp más cercano al neobarroco de *Cobra* de Severo Sarduy, como señala Oscar Montero, que a la *Lupe* (1965) de Andy Warhol, actuada por Edie Sedgwick, una mujer blanca, de familia de clase media alta (quien por otro lado también murió de una sobredosis). La ironía de Rodríguez Soltero en *Vida y asunción de Lupe Vélez* es por lo menos doble. Por una lado trastoca cualquier principio de naturalidad tras el rol sexual del ícono femenino y cultural al performatizar el estereotipo de una de las primeras divas latinas, Lupe Vélez, por medio de la actuación de un travesti. Por otro lado, le devuelve a Lupe los signos de su mundo social y su condición migratoria encarnados por el travesti nuyorquino.

Acaso no sea casual, entonces, que su producción de aquellos años cierre con un *Diálogo con el Che* (1968), un rarísimo largo metraje del cual existe aparentemente sólo una copia en 16mm; un filme realizado enseguida después del asesinato del Che en Bolivia, que tras haber tenido una recepción favorable en algunos festivales internacionales a finales de aquella década, no ha vuelto a circular en USA, dado que Rodríguez Soltero hizo el filme enteramente en español y que el mismo no ha sido aún subtítulo ni restaurado. Tampoco se ha podido comprobar si quedan o no ejemplos de las colaboraciones posteriores de Rodríguez Soltero con los *Young Lords* y otros grupos políticos puertorriqueños de Nueva York antes de su abandono definitivo del cine y del video hacia mediados de los años setenta (ver el ensayo de Juan A. Suárez en este dossier).

Se trata, en efecto, de una historia que apenas comienza a narrarse. El dossier que publica ahora *La Fuga* en Chile es un primer registro de los nudos y tensores que potencian el trabajo de Rodríguez Soltero, tal como se vislumbra en los ensayos de Suárez, Arnaldo Cruz Malavé y Oscar Montero, o en las entrevistas con Frances Negrón Muntaner y MM Serra, y en el notable texto de Helio Oiticica, introducido por Gonzalo Aguilar, sobre los puntos ciegos, doblemente minorizados, del “underunderground”, como lo llama Gonzalo; el sótano del underground, traduciríamos nosotros, el subsuelo de las *boilas* migratorias, una de las fuentes de la energía que estimula la contra-cultura estética.

No por casualidad Helio Oiticica, tras su encuentro con Mario Montez en Nueva York (narrado por el mismo Helio en el texto *Mario Montez-Tropicamp* de 1971 traducido en el dossier), pudo enseguida distinguir entre varias culturas camp, varios niveles del underground y de la institución del arte. Helio Oiticica aparentemente nunca conoció a Rodríguez Soltero, pero dirigió en 1972 una película con Mario Montez, *Agripina é Roma-Manhattan* que lamentablemente nunca terminó. Mario Montez ejemplificaba o encarnaba para Helio el *tropi-camp*, concepto estimulado por la experiencia latina en los Estados Unidos, muy útil todavía hoy para repensar los efectos postmediáticos en la historia del latinomaericanismo contemporáneo.

Las rutas sugeridas por esta guía mínima a la obra de un brillante cineasta puertorriqueño que hasta el momento ha permanecido casi en el olvido, transitan y rebasan también las fronteras habituales del “cine latinoamericano” al suscitar preguntas que presionan críticamente tanto los recortes geopolíticos del latinoamericanismo como cualquier modo fundamentalista de oponer los procesos de descolonización a las estrategias de desprogramación sensorial y estética.

---

Como citar: Ramos, J. (2012). Un cineasta boricua en el underground nuyorquino, *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2025-12-05]  
Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/un-cineasta-boricua-en-el-underground-nuyorquino/557>