

José Rodríguez Soltero, voluntad de archivo¹

por Dorian Lugo Bertrán*

Resumen:

La producción del director de cine experimental puertorriqueño José Rodríguez Soltero (1943-2009) parece sumida en un misterio. La obra existente, y no perdida, es tanto más rica en lecturas cuanto que pobremente divulgada. El simple hecho no es de extrañar, dado que durante tiempo se disponía solo de las fuentes primarias, en formato fílmico y sin traslado digital, lo cual suponía costoso arriendo de filmotecas selectas, además de viaje a las mismas, para quien no viviera en dicho país. Me propongo pues leer la obra de Rodríguez Soltero desde los acercamientos del análisis de discurso fílmico y teoría de roles de género. Mi hipótesis es que la estrategia creativa de Rodríguez Soltero de hibridar varias corrientes cinematográficas, como lo sería la de cierto ludismo *queer* del "underground" estadounidense con la del compromiso político del Nuevo Cine Latinoamericano, entre otras, hizo su obra tan difícil de situar y, por ende, de "memorizar" colectivamente; luego, su difícil ubicación en los expedientes del "archivo cultural". Rasgo de suyo irónico, si se tiene en cuenta que la poética y política de su producción, sugerimos, pretende comprender los archivos (olvidados) de la cultura.

Palabras clave:

teoría *queer*, cine latinoamericano, diáspora puertorriqueña, cine experimental, escena "underground" estadounidense

Abstract:

The production of the Puerto Rican experimental filmmaker Jose Rodriguez-Soltero (1943-2009) seems shrouded in a cloud of mystery. The existent, and not lost, oeuvre is all the richer in readings in as much as it has been poorly divulged. This comes as no surprise, as during a considerable time his films had not been digitalized, and were only available through expensive rentals in select film archives throughout the world, outside of his country of origin. I intend to read the production of Rodríguez-Soltero from a film discourse analysis and

¹ La investigación de este artículo ha sido auspiciada por Iniciativas de Investigación y Actividad Creativa Subgraduadas (iINAS), financiado a su vez por el Departamento Federal de Estados Unidos (PR Award: P031S100037). El auspicio posibilitó una estancia en la ciudad de Nueva York para el verano de 2014, en donde se pudo visitar más de una filmoteca y espacio investigativo. De particular utilidad lo fue The Film-Makers' Coop de Nueva York, organización que dirige MM Sierra, a quien le estoy sumamente agradecido por el amable y diligente trato. Agradezco también la asesoría que recibí del colega Prof. Julio Ramos, como también la gestión toda que realizara para el trámite de auspicio el extraordinario personal de la oficina iINAS: entre otras, las doctoras Karen Castro y Vanessa Vilches, además de la Sra. Zobeida Díaz Pérez. Finalmente, quedo igualmente agradecido de la labor al respecto de mis asistentes de investigación, Gerardo Morantes y Kathya Torres.

gender theory approach. My take is that Rodríguez-Soltero's creative strategy of conflating two different film currents, such as the *queer* playfulness of USA's underground with the Nuevo Cine Latinoamericano's political commitment, among others, made his oeuvre difficult to situate and, by extension, to collectively 'memorize' in the 'cultural archives', which is all the more ironic given that his poetics and politics, as will be suggested, strive to encompass the (long forgotten) cultural archive itself.

Key words:

queer theory, latin american cinema, puerto rican diaspora, experimental film, USA's "underground" scene

Fecha de recepción: 09/12/2015**Fecha de aceptación:** 20/02/2017

La producción del director de cine experimental puertorriqueño José Rodríguez Soltero (1943-2009) parece sumida en un misterio. La obra existente, y no perdida, es tanto más rica en lecturas cuanto que pobremente divulgada. En el mundo de entendidos de cine, pocos conocen de él; no aparece siquiera referido en el clásico estudio histórico *Experimental Cinema: A Fifty Year Evolution* (1971) de David Curtis. En ocasiones, asoman los que han escuchado de él, pero no han visto su cine. El simple hecho no es de extrañar, dado que por tiempo se disponía solo de las fuentes primarias, en formato fílmico y sin traslado digital, lo cual suponía costoso arriendo de filmotecas selectas, además de viaje a las mismas, para quien no viviera en dicho país.

Su vida, incluso, no es menos misteriosa; de lo que se tiene conocimiento, pareciera que realizó cine hasta principios de los setenta. En adelante, todo indica que abandonó el oficio, y que se dedicó al trabajo de servicio social para el ayuntamiento de Nueva York. Su destino ha sido, en parte, el de muchos artistas diaspóricos, olvidados de un lado y otro de la frontera por su condición nacional límite. ¿Pero habrá sido solo por su condición nacional límite?

Ciertamente, no parece que fue solo por la condición “queer”, toda vez que la investigación estadounidense no olvidó al menos su producción “queer” del movimiento cinematográfico conocido como *underground*: sirvan como botón de muestra la notoriedad de las obras de Andy Warhol y Jack Smith. Habrá que volver sobre la producción existente de Rodríguez Soltero, y hacer cotejo de ella con algunas obras hito del *underground* estadounidense.² Ello ayudará, tal vez, a la mejor lectura de los misterios de su obra-vida, que se antojan inextricables.

Me propongo pues leer la obra de Rodríguez Soltero desde el acercamiento de la teoría de roles de género y poscolonial. Mi hipótesis es que la estrategia creativa de Rodríguez Soltero de hibridar varias corrientes cinematográficas, como lo sería la de cierto ludismo “queer” del *underground* estadounidense con la del compromiso político del Nuevo Cine Latinoamericano, entre otras, hizo su obra difícil de situar y, por ende, de “memorizar” colectivamente; luego, su difícil ubicación en los expedientes del “archivo cultural”. No pretendo recuperar la

² Es pertinente un futuro estudio que lleve a cabo una comparación entre la obra de Rodríguez Soltero y la del *underground* o producción fílmica experimental de Latinoamérica, y no solo la estadounidense. Desafortunadamente, se echan en falta al momento estudios de conjunto de tipo históricos de la producción fílmica experimental y cortista en Latinoamérica, y no en particular o por nación. A tal efecto, sería rico en particular el cotejo con la producción experimental brasileña de la misma época, de difícil acceso que no suponga viaje a filmotecas de su país de origen. Es bien sabida, por ejemplo, la existencia del movimiento Udigrudi en el Brasil, como comentario –acaso paródico— al *underground* estadounidense. La producción cinematográfica, pues, de Rogério Sganzerla merece atención comparativa para con la de Rodríguez Soltero, toda vez que muchos de los filmes del brasileño, de claves lúdica y “queer”, ofrecen, como la obra del puertorriqueño, una visión irónica de los géneros cinematográficos del Norte, y por instancias, *una visión irónica de una ya visión irónica*, como lo sería la ironización que lleva a cabo Sganzerla de la ironización que realiza el cine de arte del belga Jean-Luc Godard sobre el cine de gangsters de Hollywood. En *O bandido da luz vermelha* (1968), por ejemplo, Sganzerla representa la vida de un ganster, que va de proyectarse como “padre totémico”, de múltiples amantes femeninas, a feminicida de prostituta que no queda impresionada con sus proezas sexuales. Finalmente, el personaje principal se suicida, electrocutándose. Vale agregar que la representación de personajes “queer” a lo largo de la historia es sostenida. Por su carácter paródico, el diálogo con Rodríguez Soltero es evidente; pero también lo es por la forma cinematográfica: los cortes bruscos de edición y el diálogo tópico o deliberadamente inane. (Se agradece la proyección de dicho filme a este investigador en la dependencia audiovisual del Museo de Arte Moderno (MOMA) de la ciudad de Nueva York [verano de 2014]).

obra de Rodríguez Soltero nostálgicamente; antes bien, agilizarla contemporáneamente, reintegrarla a una discusión en curso y viva.

I. El “artefacto” generoso, o la fuerza expansiva del no-arte

En investigación que me llevó al legendario espacio cultural y filmoteca The Film-Makers' Coop, espacio de confianza del propio artista y al cual le hizo significativas donaciones en fílmico y papel, constaté que existen tres obras de Rodríguez Soltero: *Jerovi* (1965, 16 mm, a color), *Lupe* o *The Life, Death and Assumption of Lupe Vélez* (1966, 16 mm, a color) y *Diálogo con el Che* (1968, 16 mm, blanco y negro, en español, sin subtítular). *Lupe*, su película más conocida, ha sido trasladada al formato digital recientemente desde el 2007 y se puede comprar en la página web de filmotecas selectas. De otro lado, entre *Jerovi* y *Diálogo con el Che*, es quizá la segunda la menos conocida, toda vez que no ha sido subtítulada al inglés ni a otro idioma, como tampoco restaurada. Otras instancias de su producción audiovisual como lo son el filme *El pecado original* (1964), boletines cinematográficos para la sección puertorriqueña de los *Young Lords* en Nueva York y vídeos para el Comité para la Descolonización de Naciones Unidas, permanecen desaparecidos.

Hay que reconocer que la divulgación de la obra de Rodríguez Soltero se halla en mejor momento hoy día que hace una década, gracias a diversas gestiones. En Puerto Rico, el libro *Idilio tropical: la aventura del cine puertorriqueño* (1994) da cuenta de la existencia de su obra en nota final sobre el cine puertorriqueño experimental. A la vez, se le debe mucho a la labor de gestión ingente que han llevado a cabo los estudiosos Ron Gregg y Julio Ramos, por las investigaciones y conferencias al respecto que han ofrecido, además del importante dossier que Ramos prepara para la revista electrónica *La fuga* (2012), con valiosos artículos y entrevistas de estudiosos y realizadores de diversas nacionalidades, incluido un escrito traducido al español que recoge

bien el clima de época, como lo es la prosa poética de Helio Oiticica, “Mario Montez, Tropicamp” (1971), artista brasileño que reside durante un tiempo en la ciudad de Nueva York, y quien se involucra con la escena cultural del momento. Fuera de Puerto Rico, la obra ha gozado de relativa mejor fortuna, a partir del resurgir de su obra que señala el estudioso Juan Antonio Suárez que tiene lugar con la proyección de *Lupe* realizada por el Centro Pompidou en el 2004, en retrospectiva del cine *underground* estadounidense; le sigue, la proyección de *Jeroví* y *Lupe* curada por Ronald Gregg y George Chauncey para un programa de cine experimental en la Universidad de Chicago en el 2006; el congreso *Recovering the Significance of the Postwar Queer Underground*, en abril de 2006, donde se presentaron investigaciones en torno a Rodríguez Soltero; la proyección de *Jeroví* y *Lupe* en la retrospectiva de cine experimental *Lives of Performers*, con curaduría de Douglas Crimp para *Dia: Beacon*, en el verano del 2006; la retrospectiva de su obra que organiza *Anthology Film Archives*, organización que le proyectó en sus años anteriores al resurgimiento, en el 2008.

Nacido en San Juan (Santurce), Puerto Rico, y con educación diversa que incluye la Universidad de Puerto Rico, La Sorbonne, San Francisco State College y el Film Institute at the College of New York, Rodríguez Soltero se muda a Nueva York en los años sesenta. En el momento álgido de su producción, la obra fílmica de Rodríguez Soltero era además muy conocida en la escena cultural de la ciudad de Nueva York, y en ámbitos de escena cultura experimental fuera de dicha ciudad: *Diálogo con el Che*, por ejemplo, se proyecta en festivales de Cannes, Berlín, Spoleto, Munich, Roma, la Cinemateca Palais de Chaillot de París, etc. (Suárez).

De su producción en otros medios, se hizo notoria su acción performática con el artista venezolano Rolando Peña, cuyo colectivo The Foundation for the Totality Rodríguez Soltero integró en 1967. Fue, justamente, al poco tiempo de

su llegada a Nueva York que Rodríguez Soltero comenzó a colaborar con el venezolano Peña, quien también se había trasladado a la ciudad por estas fechas. El acto performático, titulado *LBJ* (siglas de Lyndon B. Johnson) y que dirige Rodríguez Soltero, tiene lugar en The Bridge Theater, St Mark's Place, Nueva York, en 1966. En el mismo, Rodríguez Soltero y otros integrantes del colectivo entran a dicha sala de teatro y, entre otras cosas, queman una bandera de EEUU como símbolo de rechazo a la Guerra de Vietnam. En suma, el relativo olvido en que ha cayó su obra posteriormente se debe quizá a diversas instancias, como en todo. Por un lado, contribuye el hecho de que el propio director se retirara de una carrera artística, por razones que aclarar; por otro, contribuye también, sugiero, la antedicha difícil ubicación e inteligibilidad de su obra, por razones sociales y artísticas.

Una vía de acceso que elaborar en torno a la complejidad de su obra más conocida, *Lupe*, la provee justamente un comentario del crítico de *The Village Voice*, J. Hoberman, con relación a la exhibición de su obra que lleva a cabo la filмотeca Anthology Film Archive en el 2012. Como bien lee el estudioso Juan Antonio Suárez, el crítico comenta, no sin paternalismo, que: “[*Lupe* es] más artefacto que arte ... es básicamente generosa, en primer lugar porque anima al espectador a apreciar la grandeza de otras películas” (J. Hoberman, “*Jerovi* and *Lupe* Return at Anthology,” *The Village Voice*, 17 June, 2012. <http://www.villagevoice.com/2008-06-17/film/more-60s-hits/>. Consultado el 28 de febrero, 2012). En tiempos en que la discusión en torno al arte contemporáneo reivindica exponencialmente la pertinencia del no-arte, del arte funcional, de la artesanía como arte, del arte-convivio, entre otras posibilidades, sugiero una segunda lectura, ya que la primera es a partir de la metáfora del archivo, de la obra de Rodríguez Soltero como “artefacto” o, más aún, como “artefacto generoso”, siguiendo de cerca los juicios de Hoberman.

El filme *Lupe* se inspira en la vida y obra de la actriz de cine mexicana Lupe Vélez, conocida por filmes hollywoodenses como *The Gaucho* (1927) y *Mexican Spitfire* (1940). De Vélez, es tan conocida su obra como su vida, pues la prensa amarillista les prestaba bastante atención a sus tórridos amoríos. Fue muy sonado su suicidio, cuando después de cenar con unas amigas, la actriz se despide, se engalana a solas en casa propia e ingiere alta cantidad de Seconal. En su nota de suicidio, adjudica la razón para llevar a cabo el mismo el hecho de que su antiguo amante le abandonara, encinta.

Del filme se puede afirmar que es antes discurso o “*récit*” que historia o diégesis, según categorías conocidas de la narratología fílmica aplicadas al cine experimental: esto es, relato con orden particular que no obedece necesariamente a un criterio narrativo, totalizable y abstraíble según una cronología de las cosas estricta. Si bien hay instancias que operan como indicadores de veracidad referencial y diégesis de la vida de Vélez, como los comienzos de su vida en la pobreza y su vínculo con el actor Johnny Weissmuller, en la vida real su esposo durante un tiempo, no es un calco de vida de la actriz mexicana, ni pretende serlo: para más señas, la Lupe del filme se suicida con su gato por asfixia generada por estufa de gas, en tanto que la Lupe empírica se suicida por envenenamiento de barbitúrico.



Lupe (1966)

Hay otras instancias del filme que operan también como indicadores de cierta estructura, por más cercano a un discurso o “*récit*” puro que se quiera. Así pues, el filme comienza con una pantalla negra prolongada a más de dos minutos y con asomo de voces en la banda sonora, cuando a su término pasa a un plano-secuencia del personaje de Lupe, personaje que actúa el actor “transgénero” puertorriqueño René Rivera, oriundo de Ponce y mejor conocido como Mario Móntez. El personaje de Lupe se muestra aquí un tanto ebrio, y le habla a la cámara, con vestido idéntico al de antes de suicidarse, al final del filme. Lo que le sigue a su estado de embriaguez parece una analepsis, cuando se procede a recontar lo que le ha acontecido antes de su actual estado de desdicha ebria. En cuyo caso, mediante referentes y procedimiento de orden temporal de larga tradición, como la anacronía, el filme sí ofrece marcadores hermenéuticos mínimos, que dirigen la interpretación del mismo.

El filme se vale, a su vez, de otras técnicas, ya indicadas por la crítica: plano-secuencia, imágenes y sonido superimpuestos (Suárez), y en ocasiones el sonido superpuesto es anacrónico o no simultáneo (en el que co-existe más de un orden temporal), ángulos en picado casi cenitales, planos detalle inmotivados (Suárez), conseguidos en ocasiones mediante acercamientos en zoom repentinos al rostro hasta generar imagen fuera de foco, fondo musical popular latino y general (con predominio de intérpretes femeninas), cromática de colores calientes y saturados, poca profundidad de campo, sonido no sincronizado (Suárez), lo cual en ocasiones se usa en su provecho, como para crear desfases entre movimiento y sonido, e iluminación penumbrosa a lo largo de casi todo el filme con excepción del final, el cual tiene lugar en la intemperie y con iluminación natural clara.

De mi segunda lectura del filme, quisiera destacar, efectivamente, su carácter de artefacto o de no-arte, a tenor y a contrapelo del juicio de Hoberman. Lo de “artefacto” no se propone en el sentido de que es obra “intrascendente” y “sin riqueza”, o no merecedora de atención crítica. Antes bien, se sugiere que las propias debilidades de dicho “artefacto” emergen a su vez como sus fortalezas, como toda obra de valía.

Se ha discutido bastante ya que, en el Movimiento Moderno, sobre todo del Norte, era común la indicación de pertinencia de una obra en tanto que efectuaba ruptura con la tradición o “padre” anterior. En el Movimiento Moderno del Sur, en cambio, predominaba un discurso “antropofágico” (Oswalde de Andrade) o “calibanesco” (Roberto Fernández Retamar), “afluvial” (Arturo Uslar Pietri) o “contrapuntístico” (Fernando Ortiz), que no marcaba tanto la separación, en la medida en que la producción cultural se proyectaba como una práctica voraz y aperturista, que todo lo deglutía y que, sin embargo, no caía en simple reproducción. En su “evacuación” posterior, por continuar con la

metáfora orgánica, transformaba su objetivo devorado. Antes que un “versus” entre prácticas, se sugería un “trans-”. La práctica cultural atraviesa su objetivo, alterándolo.

Sin embargo, el juicio de Hoberman pareciera preguntarse, en primera instancia, qué hay de “original” en la producción de Rodríguez Soltero. Le reconoce una cierta “generosidad” por todas las obras maestras que, por contraste, realza. A la vez, es dable preguntarse si la “originalidad” no es de suyo un criterio demasiado estrecho, y finalmente tan del modernismo del Norte, desde el cual leer la obra de Rodríguez Soltero. De sus tres obras existentes, sus intertextualidades han sido bien rastreadas: en *Lupe* se advierte la corriente “informalista” de la vanguardia de la posguerra norteamericana, con Jack Smith, Ron Rice y Andy Warhol en cabeza, corriente que blasonaba una cierta despreocupación técnica –al menos desde el punto de vista tradicional de la maestría del oficio—, referencias a la cultura pop o masiva y un sentido del humor “camp” o, cuando menos, pop; en *Jeroví*, se aprecia la corriente mitopoética de la primera vanguardia estadounidense, con Kenneth Anger y Maya Deren en cabeza, y remontable a Jean Cocteau (Suárez), corriente en definitiva que pretendía la recuperación de algún mito, actualizándolo de manera intimista y sugerida, y no literal; finalmente, de *Diálogo con el Che*, se ensaya un cine reflexivo-brechtiano, con Godard en cabeza, muy caro a Rodríguez Soltero, cine que ponía al desnudo el aparato cinematográfico (Suárez). De cada uno de los filmes de Rodríguez Soltero hay mucho que comentar; pero en el caso de *Lupe*, el filme que me ocupa, ¿no hay nada más allá de Smith, Rice y Warhol?

Han apuntado con razón críticos como Ramos la mayor preocupación que demuestra el filme de Rodríguez Soltero por la impronta de raza y clase en su personaje de la que demuestra Warhol por la misma, en su filme *Lupe* (1965):

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

Y elabora Ramos:

[...] 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)

Cabe agregar que, como si se tratara de una camada más de su “generosa artefacción”, Rodríguez Soltero demuestra a su vez marcada *voluntad de archivo*. A tal efecto, una clave de lectura la provee el ya citado hermoso escrito de Hélio Oiticica, a propósito de lo que él llama el “tropi-camp”, traducido por Renata Pontes para el dossier que prepara Ramos.

II. Rodríguez Soltero o la poética “tropi-camp”

En referido escrito, elabora Oiticica sobre el tema “tropi-camp”, lo cual evoca por instancias, para él, el consabido movimiento Tropicália en Brazil, movimiento que abarcaba varios medios artísticos, desde la instalación y artes plásticas hasta la música y el cine hacia los años sesenta. Pese a que las definiciones difieren, parece haber consenso en la crítica de que Tropicália es movimiento de cuño (neo-) barroco, que insiste en procedimientos alegóricos, ironía e integración de elementos de la cultura masiva o pop, y no solo popular.

En cuyo caso, el que Oiticica trazara un paralelo entre movimientos de dos países, lo *camp* según elaborado desde los EEUU, y lo “tropicalista” según elaborado en su país, no deja de llamar la atención.

En efecto, indica Oiticica que quienes mejor ejemplifican dicho híbrido son el cineasta estadounidense Jack Smith y el protagonista de *Lupe*, Mario Montez. Entiende Oiticica que el *tropi-camp* es una suerte de “amalgama de clisés”. Sin que Oiticica lo explique así, cabe preguntarse si es una amalgama de clisés tratado irónicamente o con apertura irónica. No obstante, sí se esfuerza Oiticica de establecer diferencia entre el *pop* que trata Andy Warhol (el cual comprende un “pop y pos-pop”), de *cuño punto por punto* “Americano”, según el artista brasileño, y el de Smith-Montez, de *cuño más complejo* (el cual comprende un “pre- y pos-Tropicália”). El de Warhol parece indicar que la prosa poética de Oiticica es de tipo nostálgico; el de Smith-Montez tiene que ver en parte con la amalgama resultante del asentamiento de una cultura latinoamericana en EEUU (“el origen latino adentro del contexto americano”). Esta última corriente de cultura *pop* la advierte Oiticica más afín a Tropicália. Vale mejor citarle:

[Jack Smith] fue la influencia decisiva [de Mario Montez] en eso [, en su elección de adoptar el nombre de la estrella dominicana], llevándolo a la adoración de la estrella *tropi-hollywood* — dice MARIO : “tú sabes, JACK me hablaba mucho de ella, y entonces en ese proceso de elección del nombre me fui absorbiendo e interesando en leer todo y ver todo sobre MISS MONTEZ — cuando llegó el momento de hacer CHUMLUM, yo dije: quiero ser llamado MARIO MONTEZ — desde mi mirada, más que cualquier otra especulación que pueda ser hecha sobre eso, esa elección fue algo tan simple y lúcido como cualquier descubrimiento verdadero: como que la encarnación de una imagen–contexto MARIA MONTEZ: la condición MARIO MONTEZ–MARIA MONTEZ, coincide en que tanto uno cuanto otro se encuentran en situaciones de semejanza; el origen latino adentro del contexto americano: la evocación de ese clisé *tropi-pop*: el uso de ese mismo clisé por Hollywood, en el caso de MARIA, por el cine

underground, en el caso de MARIO — reconócese que MARIO MONTEZ es producto directo de JACK SMITH: JACK, en su obra y en la influencia general que calcó el cine y teatro underground, es una especie de pop–tropicália: más que simple nostalgia de foxes y música latino–americana, su obra es, al contrario del pop puramente americano de WARHOL, a procura del clisé latino–america, en su incidencia en el contexto de la hiper–america: MARIO MONTEZ es el actor – personaje concreción de eso, producto directo de ese estado de espíritus–posición [...]

De aquí salta a la vista la atribución del tropi-camp, tropi-pop, a la diáspora latinoamericana en EEUU. Continúa Oiticica su elaboración del “tropi-camp”.

[...] TROPICAMP es parte de lo que llamo TROPICÁLIA – SUBTERRÂNIA: en mi PROYECTO 1 CENTRAL PARK, incluyo en un área de performance, MARIO MONTEZ haciendo CARMEN MIRANDA + otras cosas: un amalgama también: esquemas, migas de síntesis — poneso [sic], saltando hasta 71, quiero hablar en esa personificación antológica: vean las fotos que acompañan ese texto: son hechas a propósito por CARLOS VEGARA de la obra VAIN VICTORY de JAKIE CURTIS (también híperstar – impersonator de WARHOL), en la cual MARIO hace de MALAFEMINA, y en uno de los sketches (llamado URUGUAY) él hace CARMEN: sin imitar, lo que incita mucha gente buena a decir que está mal hecho: pero CARMEN-imagen es allí en verdad mucho más que eso: no es la representación naturalista–imitativa de CARMEN MIRANDA, sino la referencia – clave al TROPICAMP – clisé; y es de clisés que es construida toda la obra : clisés–CAMP [...]

Otros fraseos de importancia en la elucubración del tropi-camp lo son: ubicación del tropi-camp en una “tropicália-subterrancia”, y la distinción entre una Carmen [Miranda]-imagen y la Carmen real, si se quiere. La amalgama que lleva a cabo Móntez no tiene que ver con la real, pues se interesa en el clisé: su arte no es mera “representación naturalista-imitativa” de la Carmen real. No deja de despertar interés, además, su teorización de “amalgama” como

“esquemas, migas de síntesis”. Por un lado, es significativa la figuración de “amalgama” como “migas de síntesis”, esto es, como remanentes de totalización, toda vez que evoca la investigación de Ron Gregg sobre el *underground* neoyorquino, centrado en Smith, Móntez y Rodríguez Soltero. A tal efecto, nos indica Gregg que dicho sector hallaba inspiración y a la vez se nutría –por precariedad económica, en ocasiones— de la cultura de “segunda mano”, sea en ropa o artículos generales de utilidad. Las “migas de síntesis” sugieren un sub- o supra-archivo, lo que el archivo cultural desecha o no es capaz de recoger / catalogar inteligiblemente. Es por ello interesante la percepción de Oiticica sobre Móntez.

[...] MARIO es una persona muy inteligente, encantadora, que adora tener precisión en las cosas que hace, en los detalles que cuenta de su fantástica experiencia: no le gusta lo de “drag queenery” (mentalidad de travesti): considera su trabajo algo más grande (¡y lo es!), con una razón de ser: es su obra, y de ella quiere estar permanentemente consciente; es ordenadísimo: tiene archivo de todo, cintas grabadas de todo que ya hizo, y de cosas que se puedan relacionar a ellas.

Su aseveración de Móntez como una suerte de archivero (“tiene archivo de todo”), con aspiración de “totalidad”, totalidad que no excluye las “migas”, es reveladora, como se verá a continuación.

Para mejor contextualizar el escrito de Oiticica, es conveniente volver sobre la definición clásica de lo camp. Así pues, la crítica Susan Sontag definía el camp como un distanciamiento irónico que es, a fin de cuentas, una ternura. La recuperación del objetivo ironizado no puede ser mordaz; ello no es camp. Lo camp es distante y, a la vez, predominantemente tierno. Si despunta la distancia, se cancela lo camp. Tropicália parece ser, desde Oiticica, un movimiento cultural cercano a lo que define Sontag del camp: de ironía abierta, no cerrada. Imagínese pues la combinación de ambos, como acontece con la

diáspora latinoamericana en los EEUU y con espíritus afines, como el de Smith, que no se trata de un nuevo esencialismo geográfico. De ahí el “tropi-camp”, el “tropi-pop” o “tropi-Hollywood”, términos que parecen todos afines en la elaboración de Oiticica. Pareciera ser que lo camp agrega la ironía abierta; lo “tropi-”, conjugable con Tropicália, agrega lo archivístico-devorador. Devorar pues el archivo, con apertura irónica.

Para describir dicha poética, saltan a la vista los siguientes términos del escrito de Oiticica: “absorción”, “calco”, “totalidad”, “archivo”, “amalgama”, “migas de síntesis” y “clisé”. Estos términos sirven también, sugiero, para acercarse a la obra de Rodríguez Soltero, toda vez que compartían un mismo contexto cultural y que Móntez tenía al puertorriqueño como su director de preferencia, pese a haber actuado para filmes de Smith y Warhol. Al poner a dialogar los juicios de Hoberman de “artefacto generoso” con los de Oiticica de “tropi-camp”, se arroja luz de interés sobre la obra de Rodríguez Soltero: obra de archivo, de amalgama de clisés, de (migas de) síntesis; estrategia de absorción, con voluntad de totalidad, por más inalcanzable que sea. Es obra pues que, interesada en el mito de Lupe Vélez, de la Lupe-imagen (como querría Oiticica) antes que la Lupe Vélez en sí, absorbe como bricolaje de cuanto mito existe en torno al eterno femenino, en lo que va de construcciones sobre la cultura latina en general a construcciones sobre la *femme fatale*, tipo Marlene Dietrich. En su filme, el mito cobra vida propia, y las audiovisiones que se nos presentan, con sus superimposiciones anacrónicas de imagen y sonido, como en espiral, donde en ocasiones los sonidos de la escena sucedánea se anuncian desde la escena precedente mediante banda asincrónica y no simultánea, parecen antes bien fantasmagoría. ¿En qué mundo existe no la Lupe empírica sino el imaginario de la Lupe? Imaginario que de suyo va más allá de su autor y abarca lo colectivo estadounidense, latinoamericano, diaspórico y sus bricolajes respectivos.

Así pues, la “voluntad de archivo” de Smith-Móntez-Rodríguez Soltero, o de Móntez-Rodríguez Soltero, se conjuga mejor en esta amalgama de clisés, mitos o imágenes, con realce más en el eje sintagmático que en el paradigmático; esto es, en el eje de la combinación o concatenación que en el de la selección o asociación.³ Su “originalidad” o “novedad” es el junte, no la selección de unidad en sí misma: acumular, archivar, la puesta en secuencia. Montar un material ya de antemano pre-seleccionado, pre-tratado, paradigmáticamente, lo cual es, a fin de cuentas, la esencia del montaje, como lo teorizaron Eisenstein y los exponentes del montaje soviético, y finalmente, como sugiere el estudioso Ron Gregg con el concepto del “cine de atracciones” de Eisenstein aplicado al del *underground* que ejemplificaban Smith, Móntez y Rodríguez Soltero. ¿Será pues Rodríguez Soltero hijo antes del montaje soviético que de la puesta en escena baziniana?⁴ No pretendemos aquí tanto responder preguntas como destacar aspectos de lectura. Quizá haya misterios, como el de nuestro artefacto, que sea mejor no aclarar. Basta agradecer su descomunal generosidad.

Bibliografía

- Anderson, Melissa (2011). “The Return of Mario Montez, Warhol Legend”, en *The Village Voice*, 9 de noviembre. Disponible en: <http://www.villagevoice.com/2011-11-09/film/the-return-of-mario-montez-warhol-legend/>
- Hoberman, J. (2008). “*Jerovi* and *Lupe* Return at Anthology”, en *The Village Voice*, 17 de junio. Disponible en: <http://www.villagevoice.com/2008-06-17/film/more-60s-hits/>
- Montero, Oscar. (n.d.). “Lupe: las visiones de Rodríguez-Soltero”, en Julio Ramos (editor), (Dossier: Jose Rodríguez Soltero) in *laFuga*. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/lupe-las-visiones-de-rodriguez-soltero/560>

³ Utilizo la distinción estructuralista entre el eje paradigmático y el eje sintagmático, desde Saussure a Jakobson, con relación al eje de la selección-asociación y el de la combinación-concatenación, respectivamente.

⁴ Refiero las dos conocidas escuelas de la producción de cine establecidas por André Bazin, la del montaje y la de la puesta en escena.

Ramos, Julio. (n.d.). "Entrevista a MM Serra. José Rodríguez Soltero en los archivos de la Film-Makers' Coop de Nueva York", en Julio Ramos (editor), (Dossier: José Rodríguez Soltero) in *laFuga*. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-mm-serra-jose-rodriguez-soltero-en-los-archivos-de-la-film-makers-coop-de-nueva-york/559>

Ramos, Julio. (n.d.). "Un cineasta boricua en el underground nuyorquino. Nota introductoria al dossier: José Rodríguez Soltero", en Julio Ramos (editor), (Dossier: José Rodríguez Soltero) in *laFuga*. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/un-cineasta-boricua-en-el-underground-nuyorquino/557>

Suárez, Juan A. (2008). "The Puerto Rican Lower East Side and the Queer Underground", en *Grey Room*, número 32 (32), 6-37.

Suárez, Juan A. (2009, Jun 20). "Remembering José Rodríguez Soltero". Disponible en: <http://www.hi-beam.net/fw/fw40/0446.html>

Suarez, Juan A. (n.d.). "Ida y vuelta de José Rodríguez Soltero, cineasta experimental puertorriqueño" en Julio Ramos (editor), (Dossier: José Rodríguez Soltero) in *laFuga*. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/ida-y-vuelta-de-jose-rodriguez-soltero-cineasta-experimental-puertorriqueno/558>

Wu, E. (2007, Oct 30). "Film studies scores copy of rare art film 'Lupe'". *Yale Daily News*. Disponible en: <http://www.yaledailynews.com/news/2007/oct/30/film-studies-scores-copy-of-rare-art-film-lupe/>

* Dorian Lugo Bertrán es Catedrático asociado del Programa de Estudios Interdisciplinarios de la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Se doctora de la misma institución. Su investigación se centra en estudios de roles de género y sexualidad aplicados al audiovisual latinoamericano y la literatura pre-moderna española. Su dirección de correo electrónico es: dorian.lugo1@upr.edu