

## **Glamour de rastro: Jack Smith, Mario Montez, José Rodríguez Soltero y el cine *queer* del *underground*<sup>1</sup>**

por Ron Gregg \*

Traducción de Isabel C. Lanio y Julio Ramos\*

En la reseña y defensa de *Flaming Creatures* (1963) de Jack Smith que Susan Sontag publicara en *The Nation* en 1964, poco después de que la película fuera confiscada por la policía, la autora sostiene que el filme no era pornográfico como declaraban sus censores, sino “infantil e ingeniosa” y “su tema es la alegría y la inocencia”. Sontag advierte que Smith es “muy generoso visualmente”, “casi todo el tiempo hay mucho que ver en la pantalla”. Plantea que la visión boschiana que tiene Smith de las “criaturas, flameando en el gozo intersexual, polimorfo” no constituye un espacio para las ideas morales [...] sino que crea más bien un espacio estético, el espacio del placer. Ahí se mueve y tiene su ser la película de Smith” (Sontag, 1966: 227-231).

Debido a que gran parte de los estudios recientes sobre *Flaming Creatures* se han centrado en la censura, la representación de la sexualidad gay, o la crítica de género a lo Judith Butler, puede resultar difícil para los espectadores cuyo conocimiento de la película esté basado exclusivamente en estos debates entender lo que Sontag quería decir cuando afirmaba que el tema de la película es “la alegría y la inocencia” que debe verse dentro de “un espacio estético, el espacio del placer”. De hecho, algunos estudiosos rechazan la defensa que hace Sontag del filme, alegando que ella debilita el desafío radical que hace Smith del género y de las normas sexuales. Michael Moon, por su parte, escribe: “Uno puede impresionarse al releer los ensayos [de Sontag] por el

---

<sup>1</sup> Traducción de “Fashion, Thrift Stores, and the Space of Pleasure in 1960s Queer Underground Film” en *Birds of Paradise: Costume as a Cinematic Spectacle*, ed. Marketa Uhlířová (Wallflower Press, 2014) con permiso del autor y del editor. Traducción de Isabel C. Lanio y Julio Ramos.

grado extremo en que despolitiza las prácticas sexuales y artísticas que constituyen sus temas” (Moon, 1995: 289).

Marc Siegel concuerda con esto y reprende a Sontag por su “negación de la posibilidad misma de la política sexual” en su reseña (Siegel, 1997: 99). Con un enfoque diferente, Juan Suárez señala que el propio Smith, en algún momento llegó a desafiar a Sontag, alegando que al reducir la película en “un espacio estético”, la convirtió en “una pieza de gran arte acorralada” y le robó su humor y alegría (Suárez, 1996: 187). En contraste con estas críticas, yo diría que el análisis matizado de Sontag capta y celebra *Flaming Creatures* en múltiples niveles: a la vez que valora los placeres visuales de la película y de la crítica estética de las convenciones del cine dominante, reconoce la agudeza del filme y el reto que este constituye para la política y el conservadurismo moral que dieron lugar a su decomiso. Los términos “infantil” e “inocencia” utilizados por Sontag para describir la película tenían un significado muy particular en los círculos de vanguardia de principios de los años 60. Denotaban un loable retorno a un estado pre-socializado, un pre-guion de la subjetividad, un estado donde las reglas morales no se aplican, donde la visión y la técnica no han sido aún limitadas por el peso del conocimiento posterior. En *Metaphors on Vision*, su muy influyente manifiesto de 1963, el cineasta experimental Stan Brakhage pide esa inocencia infantil:

Imaginen un ojo no gobernado por las leyes de la perspectiva creadas por el hombre, un ojo desprejuiciado de la lógica de la composición, un ojo que no reconoce los nombres de todas las cosas, en cambio debe conocer cada objeto que encuentra en la vida a través de una aventura de la percepción.

¿Cuántos colores existen para un bebé que se arrastra en el pasto sin conocer el “verde”? [...] Imagina un mundo lleno de objetos incomprensibles y brillantes con una variedad sin fin de movimiento y de innumerables tonos de color. Imagina un mundo antes de “el principio fue la palabra” (Brakhage, 1978: 120).



Mario Mónico en *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963)

Brakhage instó a los artistas a permitir que aquello que llaman alucinación entrara en el reino de la percepción, a aceptar las visiones oníricas, las ensoñaciones o sueños nocturnos, como aceptarían las denominadas escenas reales (ibíd.). El manifiesto de Brakhage exhorta a los cineastas a volver a un lugar visionario como la infancia para liberarse de la estrechez y las restricciones de las convenciones lingüísticas, artísticas y técnicas. Del mismo modo, al alabar el espacio estético de *Flaming Creatures* y su comportamiento “infantil”, Sontag admira la creencia de Jack Smith en que la hierba no se limita a un solo tono de verde. Postula que su “crudeza técnica intencional” encarna “la creencia en que la pulcritud y esmero de la técnica interfieren con la espontaneidad, con la verdad, con la inmediatez” (Sontag, 1966: 228). *Flaming Creatures* fue una entre varias películas del cine *underground* de Nueva York en la década del 60 que prestó poca atención a las convenciones de la narrativa y a la continuidad espacial y temporal. En su lugar, se recreó y se

concentró en los placeres sensuales de la moda deslumbrante, ostentosa, las puestas en escena espectaculares y las actuaciones exageradas asociadas a un período particular del cine de Hollywood —algo que también fue fundamental en algunas importantes películas a color de la década, particularmente *Normal Love*, del propio Smith (1963); *Chumlum*, de Ron Rice (1964), y *Vida, muerte y ascensión de Lupe Vélez*, del cineasta puertorriqueño José Rodríguez Soltero (1966). Este enfoque está en línea con el del “cine de atracciones”, cuyo énfasis en poner la exhibición y el espectáculo sobre la “absorción diegética” y la narrativa había dominado la primera década del cine mudo, según el historiador de cine Tom Gunning.

Como explica Gunning, el cine de atracciones “fue suplantado por un énfasis en la narrativa en el cine clásico de Hollywood, pero siguió influenciando los musicales y otros géneros, y resurgió en algunas películas de vanguardia” (Gunning, 1990). Gunning señala: “Es posible que este carnaval de los inicios del cine y los métodos de entretenimiento popular sigan constituyendo una fuente aun no agotada —un Coney Island de la vanguardia, cuya corriente, nunca dominante, pero siempre presente, se puede seguir en una línea que va de Méliès a Keaton, pasando por *Un Chien Andalou* (1928) y Jack Smith” (p. 61). Smith, junto a su estrella, el actor Mario Montez y a otros cineastas y actores experimentales ofrecieron una visión alucinante de sí mismos como “cine de atracciones”, develando la libertad de ignorar los estándares profesionales de la realización cinematográfica y las dominantes estructuras narrativas convencionales. Las películas de Smith; *Chumlum*, de Rice, y *Lupe*, de Rodríguez-Soltero<sup>2</sup> marcaron la separación de la producción de cine gay de las dos décadas anteriores.

---

<sup>2</sup> Para una introducción al cinema de Rodríguez-Soltero, ver el *Especial* titulado “Un cineasta boricua del underground ciuyorquino” de *La Fuga. Revista de Cine* (agosto 2012) editado por Julio Ramos. Este dossier incluye una introducción del propio Ramos y ensayos de Arnaldo Cruz-Malavé, Juan Suárez y otros.



Mario Montez en *Vida, muerte y ascunción de Lupe Vélez* (José Rodríguez Soltero, 1966)

Películas anteriores, como *Fragment of Seeking* (1946), de Curtis Harrington; *Images in the Snow* (1948), de Willard Maas, y *Swain* (1950), de Gregory Markopoulos, mostraban las pesadillas psicológicas provocadas por las presiones de género y la conformidad sexual.

La narrativa formal del mundo de los sueños en estas películas anteriores evoca de manera horrible la moral y la opresión psicoanalítica del deseo homosexual y la subjetividad polimórfica. En cambio, *Flaming Creatures*, *Normal Love*, *Chumlum* y *Lupe* alejaron a su público de esta narrativa lánguida, y lo condujeron a un espacio de placer mediante el fantástico mundo del *glamour* de Hollywood, el vestuario y las actrices de películas clase B.<sup>3</sup> Vale la pena meditar sobre cómo Smith y Montez llegaron a ese punto.

---

<sup>3</sup> Tales referencias a la iconografía y el glamour del cine de Hollywood, marcado por la fastuosidad y la exageración es lo que tal vez más asemeja este trabajo al de otro cineasta

Al igual que muchos artistas *underground* de los años 60, Jack Smith y Mario Montez batallaron para pagar la renta y comer en el Lower East Side de Manhattan. J. Hoberman señala que Smith “vivió una existencia marginal bordeando la escualidez bohemia” (Hoberman, 2001: 18). En su reseña de *Flaming Creatures*, Gregory Markopoulos describe la relativa pobreza de Smith: “Se muere de hambre, subsiste a base de avena pasada y cebollas salteadas” para “sufrir y trabajar en Nueva York” (Markopoulos, 1964: 43). La estrella transformista Mario Montez, nacido en Puerto Rico, tuvo una vida dura, aunque su trabajo de oficinista le permitió amueblar su apartamento con muebles de tiendas baratas y de segunda mano. Ambos hombres hablaban abiertamente sobre la desigualdad de clases. Smith criticó la conspiración de “un grupo impío de fabricantes, escuelas e iglesias que implementaban la conformidad mediante la dependencia y condenaban a aquellos que no seguían el juego a vivir en la pobreza” (citado en Leffingwell, 1997: 70). Al responder una pregunta sobre su actuación en la obra de Ronald Travel *Indira Ghandi's Daring Device*, Mario Montez comparó la pobreza de su comunidad con la de la India y condenó a los ricos por ignorar a los pobres: “¿es justo que la gente esté muerta de hambre? Aquí también hay personas hambrientas. Yo casi muero de hambre el año pasado. Tenía un trabajo a medio tiempo y volvía a casa con solo 30 dólares [...] creo que la gente con dinero debería unirse y crear un fondo —un fondo para combatirla hambruna— ya sea en la India o en el mundo entero, pero no son considerados, son avariciosos” (citado en McColgen, 1997: 20).

Más, a pesar de ser tan pobres y luchadores, Smith y Montez se negaban a vivir en la escasez. Los grandes espectáculos de Hollywood eran su inspiración. Rodríguez-Soltero me contó alguna vez que a menudo veía películas con Smith y Montez en el apartamento de este último. Tanto les inspiraban que aun cuando Montez actuaba en producciones de Ridiculous

---

experimental gay, Kenneth Anger. No obstante, constituyen dos formas increíblemente diferentes de “confrontación” con Hollywood.

Theatrical Company, volvía corriendo a casa para ver películas en la televisión, como *Gold Diggers* (Busby Berkeley, 1935) o *The Barefoot Contessa* (Joseph L. Mankiewicz, 1954, 18).

La inmersión de Smith y Montez en los grandes espectáculos de Hollywood los inspiró a ambos a convertir sus existencias rutinarias en vidas de fantasía hollywoodense. Ambos decoraron sus apartamentos en un estilo de falso lujo inspirado por las épicas de Hollywood, particularmente las películas con texturas oscuras y fastuosas como las de Joseph Sternberg, los espectáculos orientalistas y de los mares del sur producidos por los estudios Universal y protagonizados por la actriz dominicana Maria Montez. En *Arabian Nights* (John Rawlins, 1942), *Ali Baba and the Forty Thieves* (Arthur Lubin, 1944), *Cobra Woman* (Robert Siodmak, 1944), *Sudan* (John Rawlins, 1945) y otras, los diseñadores escenográficos de Universal crearon un ambiente sensual de colores brillantes, interiores adornados con joyas, llenos de tapices, cortinas, mosaicos y columnas inspiradas por una fantasía orientalista del diseño moro.

Jack Smith y Mario Montez imitaron sus excesos con entusiasmo. Pero, mientras los diseñadores de Hollywood contaban con enormes presupuestos para crear sus sets y vestuarios, Smith y Montez tenían que ir a tiendas de segunda mano y basureros para hacer realidad sus fantasías. Al igual que Joseph Cornell, el artista de la acumulación, quien recorría las tiendas de libros usados y las tiendas de discos de Fourth Avenue en busca de cachivaches, grabados, libros alemanes y franceses, postales, fotografías, películas y revistas de cine, Montez y Smith eran maestros encontrando objetos, cosas desechadas, clásicas y olvidadas. Ambos se aferraban a lo efímero, lo producido en masa, lo infantil y lo mohoso, y lo usaban para imitar los mundos creados por von Sternberg y los diseñadores de la Universal.

Según Edward Leffingwell, biógrafo de Smith, “amueblaron sus habitaciones con cosas que eligieron en la invisible tienda por departamentos de la calle”

(Leffingwell, 1997: 7). Smith a menudo decoraba su apartamento para usarlo como set de fantasía en sus sesiones fotográficas, películas y producciones teatrales. Montez también adornaba su apartamento con colores audaces y decoraciones espectaculares. Durante años exhibió una bañera cubierta con dos tabloncitos de plástico dorados, una mesa de comedor con patas de león, una alfombra granate, un sofá cartuja y cortinas con los colores del arcoíris. El centro de mesa de su sala era el televisor, su plato fuerte en Hollywood, el cual decoraba con un collar de perlas alrededor de la pantalla (McColgen, 1997: 18).

Smith, por su parte, aprendió con las películas de von Sternberg que no necesitaba película a color o un set grande y caro para crear un mundo visual suntuoso y exótico. Según Andrew Sarris, von Sternberg necesitaba muy poco espacio para crear sus puestas en escena, que “no constituían el contexto insignificante de la historia, sino su tema en sí, atisbando a través de redes, velos, mamparas, persianas, barrotes, jaulas, brumas, flores y telas para seducir a los machos con fantasías femeninas” (Hoberman, 2001: 22). Smith filmó *Flaming Creatures* en blanco y negro, en el techo del Cine Windsor, un cine del Lower East Side, con película vencida, lo cual le dio un aspecto descolorido, fantasmal. Pintó un solo telón de fondo con un gran búcaro de flores, pero creó la impresión de un set más rico, multidimensional a través de una variedad de composiciones y posiciones de cámara, pasando de una pintura viviente estática a un grupo de actores girando, bailando como derviches, filmados en picado. El exotismo del set, el vestuario y los actores fue intensificado por la decisión de Smith de usar música orientalista y pop para la banda sonora. Después de *Flaming Creatures* Smith filmó *Normal Love*, “una película bonita, pálida, rosa y verde” (Smith, 1997: 55) como él la describiera, que hace uso de elementos estrafalarios (Smith, 1997b: 32) incluyendo las películas de horror de Hollywood y los grandes espectáculos de María Montez y Busby Berkeley. Jonas Mekas lo llamó “el sueño rosa-amarillo chino-arábigo” de Smith (Mekas, 1963: 6).

Smith pasó de película en blanco y negro a película a color, del techo del cine Windsor a locaciones al aire libre en Fire Island y en Old Lyme, Connecticut y en otras áreas rurales bastante distantes de Nueva York. *Normal Love* (o al menos el material que queda del proyecto sin terminar) también sustituyó la edición rápida, casi caótica de *Flaming Creatures* con un paso más lánguido, que convirtió la película en una pintura viviente que centra la atención del espectador en el *glamour* del vestuario y las poses de sus actores.

La película *Chumlum*, de Ron Rice, con una textura suntuosa, recibió la influencia de las películas de Smith *Flaming Creatures* y especialmente de *Normal Love*, que era producida cuando Rice comenzó a trabajar en su película. Muchas de las escenas en *Chumlum* se filmaron en el *loft* del propio Rice y en sus escenas aparecen Smith, Montez y otros miembros del elenco de Smith, a menudo usando el vestuario que usaron en *Normal Love* (Sitney, 2002: 338). Siguiendo el ejemplo de Smith, Rice creó una estética orientalista y de los mares del sur extravagante consistente en hamacas bamboleantes, telas brillantes y personajes vestidos y enjoyados de manera exótica en varias poses y movimientos. Pero *Chumlum* diverge de *Normal Love* sobre todo en la composición de sus deslumbrantes y ricas imágenes mediante superimposiciones en cámara, en las cuales los cuerpos en movimiento, las joyas, el vestuario, las cortinas y el tejido de las hamacas se fusionan en uno. Las escenas superimpuestas, a menudo vistas desde diferentes posiciones, crean capas vibrantes y coloridas que hacen que la película sea más abstracta y psicodélica que teatral.

Jack Smith y Mario Montez se inspiraron en los mismos recursos de Hollywood para diseñar el vestuario de sus películas y obras de teatro. El vestuario diseñado para María Montez por el departamento de vestuario de la Universal liderado por Vera West los influenció de forma especial. Smith estaba consciente de la contribución de West, mencionando que su suicidio en una piscina fue una señal, entre muchas, de que la era Montez había terminado

(Smith, 1997b: 27). Los diseños que realizara West para los trajes de las actrices en pantalla o fuera de ella usaban colores atrevidos y diseños atractivos para contrarrestar la atmósfera oscura de los Estados Unidos a finales de los años 30 y los 40, mientras presenciaba el avance del fascismo hacia el poder y la guerra en Europa.

West adoptó lo planteado por la editora de la revista *Vogue*, Edna Woolman Chase, en una charla sobre la moda en tiempos de guerra en un almuerzo en Los Ángeles al que asistieron West y otros diseñadores de vestuario de Hollywood en 1940. “La guerra no detiene a la moda” declaró Chase “estimula y crea estilos. Los hombres se ven tan atractivos en sus uniformes, las mujeres quieren verse más deslumbrantes que nunca. Todos piensan, bueno, si la vida es corta pues que sea feliz!” (Sin Autor, 1940: 10). De hecho, en la película *Seven Sinners* (1940), de Tay Garnett, cubrió a Marlene Dietrich de joyas y plumas, aunque la Dietrich pensaba que esos accesorios la hacían parecer drogada (West, 1940: B7).

Un año más tarde West demandó una extrema femineidad en los estilos para compensar la severidad de la guerra. Ella privilegiaba el verde, con un continuo interés en el rojo llama, y para tonos más suaves, el coral, el beige y el rosa tenue (West, 1941a: B15). Y encontró inspiración en el exótico oriente, sosteniendo que los diseñadores de Hollywood estaban llamados a investigar muchísimo para diseñar trajes de época o vestuarios típicos de Bali o Java, investigación que luego podían usar para producir “influencias de estilo que pudieran ser modernizadas, y dar lugar a diseños sorprendentes y originales” (West, 1940: B7).

Renombrada por añadir toques orientalistas a sus diseños, West esperaba poder influenciar la moda fuera de las pantallas. Con la intención de contrarrestar la desesperanza de la guerra, se le ocurrió que esos momentos requerían un enfoque más creativo en la moda. En sus diseños de vestuario para la Universal normalmente avivaba los vestidos más sencillos con

accesorios atrevidos como pelo, pulseras y brazaletes para el tobillo, pasadores brillantes, atractivos pañuelos multicolores para la cabeza, velos y turbantes sofisticados (West, 1941b: C6), lo cual complementaba los espectaculares sets creados por R.A. Gausman e Ira S. Web.

Es necesario mencionar que, si bien los sets, el vestuario y los personajes de los cineastas experimentales están en la misma línea de las producciones comerciales de los Estudios Universal, ya que también evocan el mundo pre-moderno de *Arabian Nights* y otras fantasías orientales, ambos estilos tienen marcadas diferencias en la manera en que usan el orientalismo. Aunque la Universal capturó el estilo orientalista, de cuento de hadas, sus narrativas formulistas tendían a colocar este estilo en contraste con todo lo occidental. Mientras tanto Smith y su camarilla utilizaban las fantasías orientalistas de una manera mucho más radical, al sumergirse en sus cuadros, al vivirlos con un siempre presente sentido del absurdo. Al transformarse en chicas de harem lujosamente vestidas, en magos, esclavos y otros arquetipos, se prolongaron en los idílicos placeres imaginarios, en el erotismo -transformado en algo claramente no erótico, en la violencia narcisista, la poligamia y la intimidad entre miembros del mismo sexo)-; fueron provocando estos momentos no narrativos de juegos y excesos, para así crear una locación imaginaria para sus experimentos sobre la subjetividad y para separarse del Occidente, el cual, sentían, oprimía su imaginación gay. Al hacerlo complicaron e interrumpieron la división entre el Oriente y el Occidente, de la forma en que no pudieron hacerlo y no lo hicieron las películas de la Universal a pesar de sus imágenes exuberantes. Aunque se filmó en blanco y negro, *Flaming Creatures* muestra una espectacular colección de criaturas flameantes, muchas de las cuales eran hombres que posaban, se paseaban, se pintaban los labios y bailaban con sus trajes, maquillaje y accesorios exóticos inspirados en diseños occidentales. Francis Francine representó a una elegante mujer árabe, vestido con un turbante, vestido moro de encajes y largos guantes blancos. Joel Markland hizo el papel de una seductora vampira con la peluca rubia de Marilyn Monroe,

cejas arqueadas y un sencillo vestido, ajustado al cuerpo. René Rivera se convirtió en Dolores Flores (más tarde cambió su nombre artístico *underground* a Mario Montez), una bailarina española ataviada con mantilla de encaje, peineta y flores en la boca. En *Normal Love*, Smith aumentó su elenco de criaturas exóticas para incluir a Mario Montez, como la Sirena, Beverly Grant como la Mujer Cobra, John Vaccaro, como el Murciélago Blanco, Tonny Conrad como la Momia, y otros miembros del círculo creativo de Smith representaron otras criaturas simbólicas y personajes del universo fantástico de Hollywood.

Al igual que *Flaming Creatures*, la película contó con la estética de tienda de segunda mano. Su vestuario fabuloso logra, de forma acumulativa pero creativa a la vez, que los actores se asemejen a las criaturas de Hollywood. A partir del mismo imaginario de Hollywood, Mario Montez creó vestuarios para muchas de sus últimas películas y obras de teatro con las ropas antiguas, las telas, el maquillaje y los accesorios que encontró en tiendas baratas y de segunda mano. Al igual que muchas mujeres de su generación aprendió a estirar el presupuesto para ropa transformando y re-estilizando ropas viejas. Montez desarrolló un buen ojo para encontrar vestidos baratos que podían transformarse en algo maravilloso. En 1967 alardeaba: “no me gustan las cosas baratas. Por supuesto, la mayoría de las veces diseño y coso mi propio vestuario, pero cuando voy a tiendas de segunda mano no escojo lo primero que veo. Por ejemplo, el traje que compré el otro día era un Ceil Chapman y era bastante caro. Insisto en verme lo mejor posible en cámara” (citado en Gruen, 1969: 29).

Cuando se filmó la película *Vida, muerte y asunción de Lupe Vélez* (1966), de José Rodríguez-Soltero, Montez había creado su propia “compañía de vestuario”, Montez-Creations, que confeccionó el vestuario de *Lupe* y de algunas producciones de Ridiculous Theatrical Company. Su imaginación no tenía límites, aun cuando su presupuesto sí. En 1969 dijo a la revista *Queen's Quarterly* que se gastaba \$50 al año en vestuario y \$20 en maquillaje.



Mario M3nchez en *Vida, muerte y ascunci3n de Lupe V3lez* (Jos3 Rodr3guez Soltero, 1966)

Charles Ludlam y otros miembros de Ridiculous Theatrical Company declararon que fue Mario Montez quien les ense1n3 sobre maquillaje y c3mo

usar las lentejuelas para crear algo fant1stico (Kaufman, 2002: 66). El espacio de placer al que se refer3a Sontag en su art3culo estaba abierto para la comunidad que se reuni3 para crear estos mundos de fantas3a. Construyeron los sets juntos, actuaron juntos y se vistieron y maquillaron juntos, extender el placer en cada actividad parec3a tan importante como la obra terminada. Despu3s de visitar el set en el tejado de *Flaming Creatures*, Tony Conrad habl3 de su sorpresa “al ver que se demoraban tres horas para maquillarse” y “varias horas m1s para ponerse el vestuario” (Hoberman, 2001: 26).

Andy Warhol presenci3 una escena similar en el set de *Normal Love*: “La preparaci3n para cada filmaci3n era como una fiesta —horas y horas para maquillarse y vestirse y construir los sets” (Warhol y Hackett, 1968: 32). Segun Markopoulos, Smith “pas3 horas, la noche entera, antes de filmar *Normal Love*, organizando, cambiando, moviendo las cosas de lugar, sustituyendo, ubicando los objetos, las personas, las telas en un estanque prefabricado” (Markopoulos, 1964: 44). Como comentara Stefan Brecht sobre la comunidad que se reuni3 en Ridiculous Theatrical Company, en la experiencia teatral convencional el marco de referencia lo constituye la presentaci3n individual de la obra, mientras que en este teatro se trata de la producci3n colectiva de la obra “—las diferentes presentaciones, los ensayos, la composici3n del guion [...] la

actuación deja ver un poco del proceso de interacciones personales dentro de una comunidad permanente, todos contribuyen de manera personal”— (Brecht, 1968: 125). O como dijera Michael Moon, esta comunidad de *performers* creó un “margen voluptuoso” (Moon, 1995: 284) —el exceso creativo que documentan de forma brillante *Flaming Creatures* y *Chumlum*—, pero también hay placeres individuales en esta compañía colectiva —el placer de convertirse en la criatura flameante de cada uno—.

Por supuesto, María Montez fue una de las principales fuentes de inspiración. Después de trabajar mucho para convertirse en modelo en Nueva York, Montez, nacida en República Dominicana, se convirtió en actriz de los Estudios Universal durante la segunda guerra mundial, y actuó en un gran número de grandes espectáculos de aventuras que la convirtieron en ícono gay. Su carrera declinó después de la guerra y en 1951, a los 39 años, se ahogó, al sufrir un ataque al corazón mientras tomaba un baño caliente con sales reductoras.



María Montez en *Cobra Woman* (Robert Siodmak, 1944)

Smith hace tributo a su magia en pantalla en su artículo *The Perfect Filmic Appositeness of María Montez* donde señala que no era su actuación lo que importaba:

María Montez era admirable por la gracia de sus gestos y movimientos. Esta gracia constituía un verdadero proceso de realización. Era un placer para la vista, había algo genuino en esa persona, su actuación era pésima, pero si en pantalla se veía algo genuino para qué quejarse todo el tiempo de la actuación, que de cualquier modo tiene que ser artificiales preferible tener una actuación atroz [...] lo que realmente le interesaba (su convicción de la belleza, su belleza) esa era su principal preocupación, la actuación tenía que ser algo secundario [...] M. M. soñaba que era buena, imaginaba que actuaba, solo le importaba su fantasía [...] aquellos que creen en sueños se convirtieron en sus fans (Smith 1997b: 34-35).

De forma similar Smith inspiraba a sus actores para que se convirtieran en la proyección de sus propias fantasías. “Los personajes de *Flaming Creatures* eran mis amigos” explicaba Smith “y mis amigos los personajes”. Él estaba decidido a descubrir la fuente de las fantasías de sus amigos, aquellas que no expresaban, las imágenes incomprensibles que existían en sus mentes” (Markopoulos, 1964: 41). Mario Montez también admiraba a María e imitaba su convicción en los papeles que representaba. Además de adoptar su nombre como nombre artístico, Mario Montez decía que “ella lo hacía todo con tanto fuego, nada era fingido” (citado en McColgen, 1997: 19). Joel Markman afirmaba que Mario Montez “parecía caminar de largo frente al espejo, pero cuando se encontraba justo frente al cristal su cabeza giraba, como atraída por un imán y se enfrentaba a sí misma; es atraída hacia el espejo hipnóticamente. Todas las preocupaciones desaparecen. Se detiene ahí por un momento, ajustando su visión [...] Vive en un mundo en el cual ella es realmente la más grande y más deseable actriz de todos los tiempos (Watson, 2003: 54).”<sup>4</sup> El

---

<sup>4</sup> Watson también menciona que a Montez no le gustaba el término “transformarse” y prefería decir “entrar en vestuario”.

dramaturgo *underground* Ronald Tavel mencionó que a veces Mario Montez, cuando se encontraba en la escena de una película, creía algo similar a lo que creía María, que no se trataba en absoluto de una filmación sino de algo real (Tavel, 2001, s. p.). Montez estaba seguro de que sus actuaciones trascendían sus “diseños de tienda de segunda mano” y su falta de formación profesional en la danza y la actuación. Hizo el papel de la bailarina española en *Flaming Creatures* y de Lupe en *Lupe*.

*Lupe*, el homenaje de Rodríguez-Soltero a otra actriz latina, Lupe Vélez, mostró la capacidad de Mario Montez para transformarse más que en cualquier otra película. Al igual que María Montez, la carrera en películas clase B y el trágico final de la mexicana Lupe Vélez la llevaron convertirse en una diva gay (Vélez se suicidó en 1944 al quedar embarazada de un amante más joven y no poder enfrentar el hecho de tener un hijo fuera del matrimonio). Vélez llegó al estrellato a finales de los años 20 y se convirtió en noticia debido a su notorio romance con Gary Cooper y su posterior casamiento con Johnny Weissmuller. Al final de su carrera protagonizó la película clase B *Mexican Spitfire*, de RKO, representando a una estereotipada hispánica ardiente. La Lupe de Rodríguez-Soltero se encuentra en agudo contraste con la Lupe de Andy Warhol (1966), ambas realizadas al mismo tiempo. Mientras Warhol se centra en el final trágico, solitario y sórdido de la vida de Lupe, Rodríguez-Soltero y Montez celebran los éxitos y tragedias al estilo de ópera de la actriz. Ellos la describen como una persona que eligió y experimentó una vida de excesos y hasta en su muerte muestran su cuerpo y su alma ascendiendo a un lugar de santa inspiración, en agudo contraste con la estética minimalista, inexpresiva, de Warhol, con su estructura de improvisación y tomas largas. La Lupe de Rodríguez-Soltero es lo que Sontag describiría como "muy generoso visualmente". Filmada en ektachrome-EF e impresa en película Kodachrome-II, contiene explosiones de rojos y verdes a lo Vera West, y sensacionales superimposiciones hechas en cámara. Esta exuberancia atrae atención hacia los trajes y el maquillaje de Mario Montez. La película de Warhol representa la

autodestrucción de la estrella (interpretada por Edie Sedgwick), la Lupe de Rodríguez-Soltero celebra la libertad y el placer de la transformación de Montez en esta apreciada actriz, disfrutando de su ascensión de la vida común —una vida limitada por las estructuras políticas, morales y económicas— a espacios alternativos de *glamour* y placer. Al crear un "cine de atracciones" sin restricciones, Smith, Montez y sus contemporáneos se apoderaron del exceso de Hollywood con el fin de construir y llevar a cabo sus propias fantasías utópicas.

Su *glamour* y sus gestos, la generosidad de imágenes, y la música vibrante, crearon espacios de placer para el público y los actores. Le permitieron a un grupo de cineastas y actores empobrecidos afirmar sus vidas y su derecho a existir. Así se convirtieron en las seductoramente exóticas, salvajes y transgresoras Scheherazada y Cobra Woman.

#### Referencias bibliográficas

- Brackhage, Stan (1978). *From Metaphors on Vision in Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, editor P. Adams Slitney, Anthology Film Archives.
- Brecht, Stephan (1968). "Family of the f. p.: Notes on the Theatre of the Ridiculous". *The Drama Review*, vol. 13, ejemplar 1, otoño.
- Sin Autor (S. A.) (1940). "Conflict Pictured as Spur in Field of Style Creation". *Los Angeles Times*, 26 de enero.
- Gruen, John (1969). "The Underground's M. M.- Mario Montez". *New York/World Journal Tribune*, 22 de enero.
- Gunning, Tom (1990). "The Cinema of Attractions: its Spectator and the Avant Garde", en Thomas Elsaesser (editor), *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*, British Film Institute.
- Hoberman, J. (2001). "On Jack Smith's Flaming Creatures and Other Secret-Flix of Cinemaroc". *Granary Books*.
- Kaufman, David (2002). "Ridiculous! The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam". *Applause Theatre and Cinema Books*.
- Leffingwell, Edward (1997). "Jack Smith: The Only Normal Man in Baghdad", en *Flaming Creature: Jack Smith, his Amazing Life and Times*, *Serpent's Tail*.
- Markopoulos, Gregory (1964). "Innocent Rivals". *Film Culture*, vol. 33, verano.

- McColgen, Gary (1997). "The Superstar: An Interview with Mario Montez". *Film Culture*, vol. 45, verano.
- Mekas, Jonas (1963). "The Great Pasty Triumph". *Film Culture*, vol. 29, verano.
- Moon, Michael (1995). "Flaming Closets", en Corey K Creekmur y Alexander Doty (editores), *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, Duke University Press.
- Ramos, Julio (2012), ed. Especial dedicado al cine de José Rodríguez Soltero, *La Fuga. Revista de Cine*.
- Siegel, Marc (1997). "Documentary that Dare Not Speak its Name: Jack Smith's *Flaming creatures*", en Chris Holmlund y Cinthia Fuchs (editors), *Between the Sheets. In the Streets Queer, Lesbian and Gay Documentary*, University of Minnesota Press.
- Sitney, Adams (2002). *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*, 3ra. edición, Oxford University.
- Smith, Jack (1997a). "The Astrology of a Movie E Scorpio", en J. Hoberman y Edward Leffingwell (editores), *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, High Risk Books.
- \_\_\_\_ (1997b). "The Perfect Filmic Appositeness of María Montez", en J. Hoberman y Edward Leffingwell (editores), *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, High Risk Books.
- Sontag, Susan (1966). *Against Interpretation and Other Essays*, Delta.
- Suarez, Juan A. (1996). *Bike Boys, drag Queens and Superstars*, Indiana University Press.
- Tavel, Ronald (2001). *Notes on Screen Test II*, verano. Tomado de <ronaldtavel.com>. (Acceso en noviembre de 2010; ya no se encuentra disponible).
- Warhol, Andy and Pat Hackett (1968). *POPism: The Warhol '60s*, Harper & Row.
- Watson, Steve (2003). *Factory Made: Warhol and the Sixties*, Pantheon.
- West, Vera (1940). "Hollywood Now leading Style World". *Los Angeles Times*, 19 de febrero.
- \_\_\_\_ (1941a). "Dress Moods to be Away from War". *Los Angeles Times*, 19 de febrero.
- \_\_\_\_ (1941b). "War Brings Practicality into Fashion Picture". *Los Angeles Times*, 17 de septiembre.

---

\* Ron Gregg imparte cursos en los programas de Cinema y Estudios LGBT de la Universidad de Yale, donde ejerce como Director de Programación de Cine del *Whitney Humanities Center*. También ha tenido a su cargo curadurías en el Chicago Gay and Lesbian Film Festival, en el San Francisco Gay and Film Festival y en la Tate Gallery, entre otros foros y festivales. Ha dado conferencias y escrito ampliamente sobre el cine *queer* del *underground norteamericano*.

\*\* Isabel C. Lanio es interprete y traductora en la eictv de Cuba.

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