

RECONSIDERANDO EL CINE DE CULTO: LOS TEATROS HISPANOS Y EL PÚBLICO LATINX EN NUEVA YORK (1969-1970)¹

RECONSIDERING CULT CINEMA: HISPANIC THEATRES AND LATINX AUDIENCES IN NEW YORK (1969-1970)

DOLORES TIERNEY
(University of Sussex)

RESUMEN

A fin de reconsiderar el auge del cine de culto y sus conexiones con los públicos de los teatros hispanos de Nueva York desde finales de los años sesenta hasta inicios de los setenta, este artículo recurre a la historia de estos teatros y a las carteleras de *El Diario-La Prensa* de 1969 y 1970. Este artículo traza la trayectoria de exhibición de dos películas ejemplares de culto, que se estrenaron el 29 de octubre de 1969: *Fuego* (Armando Bó, 1968), una película de explotación estelarizada por Isabel Sarli, y *El vampiro y el sexo* (René Cardona, 1968), un híbrido mexicano de lucha libre, horror y explotación.

Palabras clave: cine de culto, teatros hispanos, el público latinx, *Fuego*, *El vampiro y el sexo*.

ABSTRACT

In order to reconsider the rise of cult cinema and its connections to Hispanic theatre audiences in New York from the late 1960s to the early 1970s, this article draws on the history of these theatres and the listings of *El Diario-La Prensa* in 1969 and 1970. The article traces the exhibition trajectory of two exemplary cult films which premiered on 29 October 1969: *Fuego* (Armando Bó, 1968), a sexploitation film starring Isabel Sarli, and *El vampiro y el sexo* (René Cardona, 1968), a Mexican hybrid of wrestling, horror and sexploitation.

Keywords: cult cinema, Hispanic theatres, Latinx audiences, *Fuego*, *El vampiro y el sexo*.

1 Versiones anteriores de este artículo fueron presentadas como una conferencia en la University of Northumbria (2021) y como ponencias en Cine Excess (2020) y en la Université Gustave Eiffel en París (2022). Agradezco los comentarios y sugerencias de Kate Eagan, Steve Jones, Carlos Belmonte y Álvaro Fernández, así como de los participantes en estos eventos, que han contribuido a mejorar este trabajo. Le agradezco a Victoria Ruétalo que compartiera conmigo su archivo sobre *El Diario-La Prensa*, producto de su investigación en la New York Public Library.

RESUM

RECONSIDERANT EL CINEMA DE CULT: ELS TEATRES HISPANS I EL PÚBLIC LLATÍ A NOVA YORK (1969-1970)

A fi de reconsiderar l'auge del cinema de culte i les seues connexions amb els públics dels teatres hispans de Nova York des de finals dels anys seixanta fins a inicis dels setanta, aquest article recorre a la història d'eixos teatres i a les cartelleres del diari *La Premsa* de 1969 i 1970. Aquest article traça la trajectòria d'exhibició de dues pel·lícules exemplars de culte, que es van estrenar el 29 d'octubre de 1969: *Fuego* (Armando Bó, 1968), una pel·lícula de sexplotación protagonitzada per Isabel Sarli, i *El vampiro y el sexo* (René Cardona, 1968), un híbrid mexicà de lluita lliure, horror i sexplotación.

Paraules clau: cinema de culte, teatres hispans, públic llatí, *Fuego*, *El vampiro y el sexo*.

En la historia del cine de culto, la ciudad de Nueva York de finales de los años sesenta e inicios de los setenta es un nexo de culturas cinematográficas interdependientes, interrelacionadas y a veces imprecisas: el cine de arte, el cine experimental y *underground* y el cine de "sexplotación" y explotación coexisten y se entrecruzan en Manhattan.² Las películas de explotación y sexplotación se exhiben en *grindhouses* ubicados alrededor de Times Square (el Rialto, el Lyric, el Globe y otros), "en la calle 42 entre la avenida 8 y la Séptima Avenida", un área conocida como "The Deuce."³ Las películas *underground* y experimentales se exhiben a unas cuadras en el Charles, ubicado en la calle 12 y la avenida B, en donde Jonas Mekas

- 2 HAWKINS, Joan (2014), "Let the Sweet Juices Flow: WR and Midnight Movie Culture," en *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, ed. Eric Schaefer, Duke University Press, Durham y Londres, p. 155; DAVIS, Glyn (2020), "Underground Film and Cult Cinema," en MATHIJS, Ernest and SEXTON, Jamie, eds., *The Routledge Companion to Cult Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York, p. 27.
- 3 LANDIS, Bill y CLIFFORD, Michelle (2002), *Sleazoid Express: A Mind Twisted Tour Through the Grindhouse Cinema of Times Square*, Fireside/Simon and Schuster, Nueva York y Londres, p. XI.

organizaba funciones de medianoche a principios de los años sesenta. También se exhibía cine experimental y cine *underground* en el Teatro Elgin, en la esquina de la calle 19 y la Octava Avenida en Chelsea.⁴ El Teatro Elgin es legendario en la historia del cine de culto porque ahí se estrenó la primera “película de medianoche”: *El Topo* (1969), de Alejandro Jodorowsky, exhibida ante un público “hippie” desde el 18 de diciembre de 1970 hasta junio de 1971.⁵ *El Topo* luego se exhibió desde el 4 de noviembre en el cine de arte The Forum, entre Greenwich Village y SOHO.⁶ La siguiente “película de medianoche” en el Teatro Elgin, tras *El Topo*, fue *Pink Flamingos* (1972), de John Waters.⁷ *El Topo* y *Pink Flamingos* presentan numerosas características que, según Barry K. Grant, definen al cine de culto, como un público devoto desarrollado a través del tiempo, una forma de “transgresión” a nivel temático, de actitud o estilo y un “modo alternativo de distribución y exhibición”.⁸

Esa historia sobre la existencia de tipos diferentes de cine, adyacentes e interconectados, de los cuales surgió una sensibilidad “de culto” es la narrativa común sobre el cine de culto y sus orígenes en Nueva York. Sin embargo, existe otro cine cuyas películas han sido omitidas casi por completo de esta narrativa sobre el cine de culto, mientras que otras películas la dominan. *El Topo*, por ejemplo, figura de modo prominente y problemático como la primera película de medianoche y también es la única película latinoamericana que aparece con frecuencia en las filmografías y antologías sobre el cine de culto escritas en inglés.⁹ Otras películas latinoamericanas,

4 DAVIS, “Underground Film and Cult Cinema”, p. 27

5 HOBERMAN, J. y ROSENBAUM, Jonathan (2008), *Midnight Movies*, De Capo Press, New York, p. 285.

6 GREENSPUN, Roger (1971), “El Topo Emerges: Jodorowsky’s Feature Begins Regular Run”, *New York Times*, Nov 5.

7 LIEBENSON, David (2017), “45 Years after *Pink Flamingos*, John Waters Says the Midnight Movie is ‘Dead’”, *Vanity Fair*, 17 de marzo, recuperado de: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/03/john-waters-pink-flamingos-anniversary-midnight-movies>

8 GRANT, Barry K. (2008), “Science Fiction Double Feature: Ideology in the Cult Film,” en *The Cult Film Reader*, Ernest Mathijs and Xavier Mendik (editores), McGraw-Hill, Nueva York, pp. 77–78.

9 Por ejemplo, *El Topo* aparece en 10 de los 48 capítulos (incluyendo el mío) de MATHIJS, Ernest and SEXTON, Jamie, eds., (2020), *The Routledge Companion to Cult Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York. Es necesario problematizar la defensa continua de *El Topo* en el contexto del movimiento #MeToo. En 2019, el resurgimiento de comentarios en que Jodorowsky hace alarde de haber violado realmente a la actriz Mara Lorenzo durante una escena de violación dieron pie a la cancelación de una retrospectiva de su obra en el Museo

subsecuentemente teorizadas como de culto, que también se exhibieron en los teatros de Nueva York en este periodo no aparecen en estas filmografías y antologías. Hoy día se le presta más atención al cine latinoamericano que encaja dentro de los espaciosos términos sombrilla como cine de culto, cine basura y cine de explotación.¹⁰ No obstante, la mayoría de las películas latinoamericanas permanecen en la periferia de las historias académicas del cine de culto, aunque (como explora este capítulo) se estaban exhibiendo al mismo tiempo y en los mismos espacios de Nueva York que acogieron y celebraron *El Topo* y a pesar de que esas películas en algunos aspectos eran producto y se alimentaban de esa misma cultura cinematográfica.¹¹

Este artículo indaga la historia de los teatros de Nueva York en donde, desde finales de los años sesenta hasta principios de los setenta, se exhibieron esas otras películas latinoamericanas, aparte de *El Topo*, que luego han sido incorporadas al canon del cine de culto. También explora los otros públicos de este incipiente cine de culto más allá de los hippies y los miembros de la contracultura que veían estas películas. ¿Cómo encajan dentro de la historia del cine de culto (y de la escena contracultural relacionada) el circuito de teatros hispanos de Nueva York que exhibió cine mexicano y argentino de explotación (junto con otras populares películas de género de México, Argentina y España) y su público predominantemente hispanoparlante, obrero, migrante y puertorriqueño? Este artículo busca problematizar la historia del cine de culto que se ha escrito en inglés y llenar algunos de sus huecos significativos mediante la exploración de las contigüidades y diferencias entre los lugares de exhibición y los públicos que miraban películas en el Teatro Elgin y el Charles, en los teatros para adultos como el Rialto y en los teatros hispanos que con frecuencia no solo estaban cerca sino que estaban ubicados en los mismos barrios.¹²

del Barrio en Nueva York. Véase MOYNIHAN, Colin (2019), "El Museo del Barrio Cancels Jodorowsky Show", *The New York Times*, 28 de enero, recuperado de: <https://www.nytimes.com/2019/01/28/arts/design/el-museo-del-barrio-cancels-jodorowsky-show.html>.

10 Véase RUÉTALO, Victoria y TIERNEY, Dolores, eds. (2009), *Latsploitation: Exploitation Cinema and Latin America* Routledge, Londres.

11 Landis y Clifford, por ejemplo, mencionan la película de explotación, filmada en inglés, sobre la Masacre de Jonestown *Guyana: Cult of the Damned* (1980), de René Cardona, Jr., pero dejan fuera a otros cineastas y estrellas importantes cuyas películas se exhibieron precisamente en los *grindhouses* en los que se enfoca el libro, como las películas de Isabel Sarli que se exhibieron en el Rialto a finales de los 1960s y en los 1970s.

12 Algunos teatros con prestigio contracultural, como el Charles, estaban ubicados en barrios latinx en el Lower East Side.

Siguiendo el ejemplo de estudios recientes que exploran el atractivo del cine de culto asiático para los públicos no blancos en Nueva York durante los años setenta y respondiendo al llamado a diversificar lo que se entiende por el cine de culto y sus públicos, este artículo explora los públicos de los teatros hispanos de Nueva York desde finales de los años sesenta hasta inicios de los setenta.¹³ Para empezar a pensar con mayor profundidad sobre estos públicos y sobre los lugares que exhibieron cine de culto en español, este artículo recurre a la historia de los teatros hispanos de Nueva York.¹⁴ Para trazar el papel que estos teatros jugaron en la construcción de una cultura cinematográfica latinx a finales de los sesenta e inicios de los setenta, este artículo recurre a las carteleras de *El Diario-La Prensa* en los años clave de 1969 y 1970. A través de estas carteleras, el artículo traza la trayectoria de exhibición de dos películas de culto en español, escogidas como películas ejemplares del cine de culto: *Fuego* (Armando Bó, Argentina, 1968), una película de explotación estelarizada por Isabel Sarli, y *El vampiro y el sexo* (René Cardona, 1968), un híbrido mexicano de lucha libre, horror y explotación. Ambas películas se estrenaron en Nueva York el 29 de octubre de 1969.¹⁵ *Fuego* se estrenó en el Rialto, un cine para adultos en Broadway y la calle 42, y “duró 14 semanas”.¹⁶ Después, a partir del 18 de enero de 1970, se trasladó al circuito hispano en ocho cines de Manhattan, el Bronx y Brooklyn. Al principio de febrero de 1970, *Fuego* se trasladó a varios teatros, siempre como la segunda película en un programa doble.¹⁷ *El vampiro y el sexo* se estrenó en el circuito hispano en

13 CITIZEN, Robyn (2020), “East Asia Cult Cinema”, MATHIJS, Ernest y SEXTON, Jamie, eds., *The Routledge Companion to Cult Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 111–120; GOODALL, Mark (2018), “Film Fusions: The Cult Film in World Cinema”, *The Routledge Companion to World Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 369-381; FISHER, Austin y WALKER Johnny (editores), (2016), *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*, Bloomsbury Academic, Londres.

14 BARNES BEER, Amy (2001), “From the Bronx to Brooklyn Spanish-Language Movie Theaters and Their Audiences in New York City, 1930-1999”, Tesis doctoral, Northwestern University.

15 Su reconocimiento como cine de culto está validado por su difusión por distribuidores especializados como Something Weird Video (*Fuego*) y Diabolik (*El vampiro y el sexo*), por su inclusión en estudios académicos sobre cine de culto) y por su exhibición en ciclos y festivales de películas de culto. Véase, RUÉTALO, Victoria (2022), *Violated Frames: Armando Bo and Isabel Sarli’s Sexploits*, University of California Press, Los Angeles, y TIERNEY, Dolores (2019) “*El Vampiro y el sexo/The Vampire and Sex* (René Cardona, 1969): El Santo, sexploitation films and politics in Mexico 1968”, *Porn Studies* vol. 6, 4, pp. 411-427.

16 RUÉTALO, *Violated Frames*, p. 12.

17 *El Diario-La Prensa*, 18 de enero de 1970, 24. En el Terminal se exhibió como la segunda película en un programa doble con la mucho más insípida, pero anunciada como “sexy”, *Los infieles* (México, José Díaz Morales, 1969). *El Diario-La Prensa*, 2 de febrero de 1970, sp.

seis teatros de Manhattan, el Bronx, New Jersey, Newark y Westchester, en los que duró una semana. Después se exhibió en varios teatros como el Art Cinema en Westchester, el 9 de noviembre, como parte de un programa doble.¹⁸

Este artículo inicia reconsiderando al público del cine de culto, para tomar cuenta del público puertorriqueño e hispanoparlante y los placeres complejos que derivaban de películas como *Fuego y El vampiro y el sexo*. Luego, el artículo reconsidera las culturas domésticas del cine de Argentina y México en las cuales *Fuego y El vampiro y el sexo* fueron producidas y las culturas cinematográficas locales y nacionales en las que fueron encajadas cuando se exhibieron en Nueva York. También explora cómo podemos conectar estas dos películas explícitas, dirigidas a un público hispanoparlante y coincidentemente estrenadas a finales de octubre de 1969, con la contracultura, específicamente con la visión "radical" y "alternativa" de la sociedad que estaba emergiendo dentro de la comunidad Latinx en el mismo momento.¹⁹

RECONSIDERAR AL PÚBLICO DEL CINE DE CULTO

Las historias del cine de culto nos dejan saber sobre el público que asistía a las funciones de medianoche cuando se exhibió *El Topo* en el Elgin. Este público lo conformaba un grupo "eclectico" que estaba "ansioso de ver películas inusuales y subversivas y que no eran aptas para las funciones del día."²⁰ Sabemos que este público incluía a personas famosas de la contracultura como John Lennon y Yoko Ono²¹ y que también incluía a "jóvenes fumando marihuana en el balcón",²² un público tan preponderante que la famosa crítica de cine Pauline Kael renombró a la película *El Poto*.²³

18 *El Diario-La Prensa*, 9 de noviembre de 1969, 37.

19 RODRIGUEZ, Johanna (2020), *Young Lords: A Radical History*, University of North Carolina, Chapel Hill, p.1.

20 MATHIJS, Ernest y MENDIK, Xavier (2008), "Cult Case Studies: Introduction," en *The Cult Film Reader*, editado por MATHIJS y MENDIK, McGraw Hill/Open University Press, New York, p. 168.

21 Sabemos que, a través de su manager Allen Klein, John Lennon compró *El Topo* y firmó un contrato exclusivo con Jodorowsky (Véase HOBEBMAN y ROSENBAUM, *Midnight Movies*, p. 289). Klein estrenó *El Topo* en salas de cine menos especializadas, consiguió reseñas en la prensa como la de Kael, Pauline, (1971), "The Current Cinema", *The New Yorker*, 20 de noviembre, p. 212 que vinculó a la película al consumo de drogas y la película se convirtió en parte de la contracultura.

22 HOBEBMAN y ROSENBAUM, *Midnight Movies*, p. 288.

23 Kael, "The Current Cinema", p. 212.

También sabemos que, como los jóvenes que iban a las funciones de medianoche de *El Topo*, el subsiguiente público del cine de culto ha sido comúnmente teorizado como “blanco”, “clase media”, “educado” y “hombre heterosexual cisgénero”,²⁴ cuyas “interpretaciones y lecturas de las películas de culto tienden a estar influenciadas por las preferencias, prejuicios y gustos de los escritores educados en esta tradición”.²⁵ Aunque esta construcción del cine de culto como un dominio masculino ha sido cuestionada por la investigadora Joanne Hollows, cuyo trabajo ha permitido ampliar el concepto del cine de culto para también incluir al público femenino y las películas dirigidas por mujeres,²⁶ la blanquitud de la fanaticada y de los estudios del cine de culto sigue siendo el paradigma dominante, particularmente sobre la mayoría de las películas latinoamericanas que se han convertido en objetos de consumo de culto. Por ejemplo, al escribir sobre sus atributos “de culto”, en los estudios escritos en inglés hasta la fecha ciertas películas latinoamericanas les parecen interesantes por su falta de normas de técnica hollywoodense y por la visión de una cultura extraña y no anglosajona.²⁷ Sin embargo, como señala Robyn Citizen, el homogeneizar al público occidental del cine de culto como un hombre blanco, educado y de clase media no considera que “las comunidades diaspóricas no-blancas” de Nueva York también fueron un público importante para *Fuego, El vampiro* y *el sexo* y otras películas (que luego fueron definidas como) de culto exhibidas en el circuito de teatros hispanos.²⁸ Por lo tanto, resulta útil empezar a considerar a este público del cine hispanoparlante a través de las ideas de Citizen sobre los grupos no-blancos que miraban películas de

24 WARD, Glenn (2016), “Grinding out the Grind House: Exploitation, Myth and Memory” en *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street*, editado por FISHER Austin y WALKER, Johnny, London.: Bloomsbury, p. 14; JANCOVICH Mark, (2002) “Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital, and the Production of Cultural Distinctions,” *Cultural Studies* vol. 16, 2, p. 308; SCONCE, Jeffrey (1995), “Trashing the Academy,” *Screen* vol. 36, 4 p. 375; CITIZEN, “East Asia Cult Cinema”, p. 111.

25 GOODALL, “Film Fusions”, p. 369.

26 HOLLOWS, Joanne (2003), “The Masculinity of Cult,” en *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, editado por JANCOVICH, Mark et al. Manchester University Press, Manchester, p. 49. Véase también READ, Jacinda “The Cult of Masculinity: From Fan-Boys to Academic Bad-Boys” en *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, editado por JANCOVICH, Mark et al. Manchester University Press, Manchester, pp. 54-70, que expande sobre el trabajo de Hollows al explorar la masculinidad de los trabajos académicos sobre el cine de culto.

27 Véase TIERNEY, Dolores (2014), “Mapping Cult Cinema in Latin American Film Culture”, *Cinema Journal*, vol. 54, 1, pp. 129–135.

28 CITIZEN, “East Asian Cult Cinema”, p. 111.

culto en Nueva York durante este periodo. Por ejemplo, Citizen describe el atractivo para los públicos no-blancos (negros y morenos) del cine de culto asiático proyectado en las salas de segunda corrida en Nueva York, “con frecuencia en barrios pobres”, sobre todo las películas de acción de Hong Kong con Bruce Lee.²⁹ Según Citizen, las narrativas de las películas de artes marciales como *Puño de furia* (Lo Wei, 1972), le permitían al espectador aclamar al “héroe/desamparado no-blanco” en su lucha contra el sistema o el poder colonial.³⁰

Hay que señalar una importante diferencia entre estos dos públicos de cine de culto: el que asiste al Teatro Elgin y el que asiste a las salas de segunda corrida en los barrios negros y latinx de clase trabajadora, que incluye a los teatros hispanos. La diferencia radica en la forma en que estos dos públicos encuentran en los textos filmicos una característica clave del cine de culto: “la ideología subcultural.”³¹ Para el público “negro y moreno” que veía películas de Bruce Lee en East Harlem, que para finales de los 1960s e inicios de los 1970s es un barrio predominantemente negro y puertorriqueño, sus películas no ofrecen el atractivo del “otro”, ni de lo inusual o lo subversivo, sino el atractivo de la similitud, el reflejo, y sobre todo, la representación –el público marginalizado de la comunidad negra y latinx, que está “experimentando exclusión y una representación también limitada”, puede verse reflejado en Bruce Lee, el hombre desamparado que gana contra el sistema a pesar de toda adversidad.³²

Las ideas de Citizen sobre el atractivo del cine de culto asiático en los barrios no-blancos de escasos recursos económicos contemplan más allá de las normas eurocéntricas. Algunos críticos, conscientes de su posición hegemónica como hombres blancos, han escrito sobre la necesidad de ampliar los horizontes de los estudios del cine de culto. Por ejemplo, en la introducción a su reciente antología *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*, Austin Fisher y Johnny Walker describen los teatros grindhouse de la calle 42 como un “encuentro caleidoscópico con una variedad de diferentes películas ‘de explotación’ de todo el mundo.”³³ Ellos señalan que en vez de tratar de:

29 CITIZEN, “East Asia Cult Cinema”, p. 112.

30 CITIZEN, “East Asia Cult Cinema”, p. 113.

31 JANCOVICH, Mark, Antonio LÁZARO REBOLL, Julian STRINGER y Andy WILLIS (2003), eds., *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, UK: Manchester University Press, Manchester, p. 1.

32 BARNES BEER, “From the Bronx”, p. iv.

33 FISHER, y WALKER, *Grindhouse*, p. 4.

defender acriticamente la atracción de las salas grindhouse y de los placeres de culto que se dice que ofrecían, queda mucho trabajo por hacer para tratar de distanciarnos de eso, para que se pueda crear un *cuadro más completo* de la historia del cine de explotación. Se requiere una percepción más matizada de los variados contextos de exhibición de estas películas, para interrogar más a fondo las implicaciones culturales que tiene la mitología del “grindhouse”.³⁴

La inclusión de los públicos latinx que veían películas en los teatros hispanos –como el Azteca en East Harlem, el New Delancey (62 Delancey Street) en el Lower East Side y el Olympia (Broadway y calle 102), que anunciaron en *El Diario-La Prensa* el estreno de *El vampiro y el sexo* en 1969– responde a ese llamado a crear un cuadro más completo de la historia del cine de culto y sus variados contextos de exhibición (Figura 1). El saber más sobre esos teatros también forma parte de ese “cuadro más completo”. El New Delancey, el Azteca y el Olympia eran parte de un circuito de teatros hispanos en los EEUU, que predominantemente atendió a las poblaciones con un mayor número de hispanohablantes, como Los Ángeles y en el Sureste, así como a otras ciudades, como Chicago y Nueva Orleans, en donde también había altas concentraciones de hispanoparlantes. Además de tener una población latinx amplia y diversa, Nueva York era uno de los centros más importantes de exhibición y distribución para estas películas y las distribuidoras importantes como Azteca tenían oficinas allí.³⁵ En marcha desde los años treinta, durante su apogeo en los años 1960s este circuito sumaba hasta 500 teatros y representó un público significativo para el cine en español, en particular para el cine mexicano, para quien representaba un 20% de su taquilla. El circuito de teatros hispanos disminuyó en los 1970s y cerró en los 1980s, como resultado de los cambios en las prácticas de los espectadores y por el mercado del videohome.³⁶

Hay semejanzas y diferencias entre las experiencias cercanas como espectadores de cine en los teatros hispanos y las salas de cine de contracultura o grindhouse, como el Elgin, el Charles o el Rialto, en donde se exhibía *Fuego* esa misma semana de Halloween, aunque en una versión subtitulada y dirigida a un público angloparlante (Figura 1). Estos dos públicos pueden vincularse a través de los paradigmas del cine de culto.

34 FISHER, y WALKER, *Grindhouse* p. 4, el énfasis es mío.

35 BARNES BEER, “From the Bronx”, p. 2.

36 BARNES BEER, “From the Bronx”, 171.

"Mi Teatro Es El Majestic", Dice Davidson

Explicó como un director e intérprete como se actuaba dentro de la ciudad. Eduard Davidson así mismo se dio a conocer un grupo de seguidores, que le dan su más valiosa de Perth Arches.

"Mi Teatro es el Majestic, y así también me considero el jueves 30, a las 8:00 de la noche", afirmó "Mr. Le Frimas".

Y de allí salió la voz que suena a todos los miembros de dicha localidad, centro vital de Puerto-Rico, a solicitar un pasaje a la isla del Majestic, desde el popular avión cubano en donde la producción dirigida y asistida por Eudal Davidson.

El resultado de aquella investigación a Mauricio Marín, popular cantante boricano de "Amor a la Libertad", el día Los Angeles, que hace del año un corte de zarzuela, la revista Nueva Tribuna con sus bellas fotografías al simpático "genio" Chabarré y Miguel Posada con su grupo lírico.

Rehabilitó de las interpretaciones de "El Zapatero", con Miguel Ángel Álvarez, ("El Mon") y "Mistralitas con Española", de curvas españolas.

Cine en 12 Cines

"Don Quijote" Fue un Demócrata: Cantinflas

Yacero de una época de hidalguía a toda prueba. Cantinflas así se describe para afirmar que "Don Quijote" es un demócrata, independiente, que aunque pase un par de días sin acercarse al agua, cuando está de vacaciones, él sólo se queda vertido en su pintura. Y para empezar en un momento, pidiendo se cerró de que Doncho "Pasa no tiene sentido".

Así, pateando por los "retorcidos" de la historia, Cantinflas se refiere de "abundancia de laspasadas" en "Don Quijote Sin Mancha", abriendo así una nueva forma de actuación. En la Plaza, a Donalinda y Santa Rita, saliendo la granada entre personas, el congreso hispano también realiza un servicio al público al Calabro de la Tropa Fijera, que sólo muestra a los actores de la película del Telenovela.

VIO CLARO

El maravilloso personaje vio claro en todo momento, pasó -según sus fotografías- jamás permitiendo un momento de vagancia que, lejos de hacerlos pobres, le seguían por rutas incógnitas, y afortunadas de que se les fuera de "balle el ojo" en un momento fuera de momento oportuno.

"Don Quijote Sin Mancha" filmado a cámara lenta la dirección de Miguel M. Delgado, está a María Mercedes (Catalina) junto a Angel Garza y Lupita Ferrer, acompañados por Susana Sotelo, Eduardo Arreola, Carlos Fernández, Luis Manuel Peláez, Carlos Elizalde, Alexander Fernández, Víctor Alcazar y Carlota Salazar.

Distribuido por Columbia Pictures a la Plaza 200

JOEWS

WOMAN AND OLIVE
"BULLIT"
"THE ITALIAN JOB"

SANTO-NOELIA NOEL

ALFO MONTI-ROBERTO G. RIVERA CARLOS AGOSTI

EL VAMPIRO Y EL SEXO

ARTECA FILMS, Inc. COLORES

Curso de Enseñanza Física

El director cinematográfico italiano Roberto Rossellini, uno de los creadores del cine neorrealista de la posguerra, dictará un curso de enseñanza crítica cinematográfica en la Universidad de Río de Janeiro, según se anunció en Nueva York.

El curso durará todo el mes de febrero de 1970.

PERMANAL

FORAGINE de teatro y canciones. Películas sobre el alcoholismo y la lepra. "El Vampiro y el Sexo", que hay en estreno en los teatros Astoria, Boulevard, Calles New Delano, Olmsted, Prospect, Terminal y Williamsonburg.

TEATRO MAJESTIC

237 MADISON STREET
10:00 AM - 8:00 PM
EN PERSONA A LAS 8:00 P.M.

QUA ZINN Y COMPAÑIA DE
Eduardo DAVIDSON
y su PENSADO LICENCIADO
MONCHITO MOTA

100 LOS AMIGOS
CROCKFORD - MONA IRIS
MOCELITO POYENTU

Producción-Dirección y Admisión a cargo de EDUARDO DAVIDSON
Amador: MIGUEL ANGEL ALVAREZ
"El Mon" en el teatro y Amador Sotelo en 200 Palms One Los Españoles

ARTECA Am. Madison y Calle 143 10:00 AM - 8:00 PM 2. CALLES DE DEL AMERICANO	BOTEVERO Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM VINO Y COMIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"	COUSEUM Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"
NEW DELANO Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"	OLMSTED Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"	PROSPECT Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"

PREMAN

Am. Madison y Calle 143
10:00 AM - 8:00 PM
COMIDA Y BEBIDA
"CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"

LA CONSENTIDA

LOS ROMANTICOS DE BOVADILLA
CONCEPCION TORO
REINALDO "El Chato"

YOLANDA de México
Rehabilitó de teatro y canciones. Películas sobre el alcoholismo y la lepra. "El Vampiro y el Sexo", que hay en estreno en los teatros Astoria, Boulevard, Calles New Delano, Olmsted, Prospect, Terminal y Williamsonburg.

CANTINELAS

UN QUIJOTE SIN MANCHA

ANGEL GARASA LUPITA FERRER

ISABEL SARLI
MIGUEL M. DELGADO
JACQUES GELMAN

ALBA Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"	COLONY Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"	COMO Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"	EDISON Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"
JEFFERSON Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"	QUEENS PLAZA Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"	PREMIERE Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"	EL PRESIDENTE Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"
PROSPECT Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"	RIO PRETIOS Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"	SAN JUAN Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"	TERMINAL Am. Calle 143 y Calle 144 10:00 AM - 8:00 PM COMIDA Y BEBIDA "CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"

LA BESTIA PESQUERA

COMIDA Y BEBIDA
"CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"

REX CINEMA

COMIDA Y BEBIDA
"CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"

FUEGO

COMIDA Y BEBIDA
"CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"

THE CHRISTIAN

COMIDA Y BEBIDA
"CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"

DEAN MARTIN

COMIDA Y BEBIDA
"CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"

DEVON

COMIDA Y BEBIDA
"CARRERA CITO... ASI ME LLAMAN"

Fig. 1.

El famoso director de cine de culto John Waters y su estrella Divine ofrecen un vínculo importante entre las salas de *grindhouse* y los teatros hispanos. Ellos eran parte de un público compartido entre ambos lugares. En un encuentro con Isabel Sarli, organizado en 2018 por BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) en el marco del cincuenta aniversario del estreno de *Fuego*, John Waters recuerda haber visto las películas de Sarli con Divine “en los teatros en español” de Nueva York.³⁷ En la introducción de *Fuego* filmada para su serie de “películas que te corromperán” (“Movies that Will Corrupt You”, 2005), Waters dice que vio *Fuego* en el Rialto y explica que en *Pink Flamingos* no solamente reprodujo la apariencia de Sarli en *Fuego* mediante el maquillaje y del vestuario de Divine, sino que también recreó el travelling de Sarli en la misma película andando por Broadway, pero con Divine andando por una calle similar llena de tiendas en Baltimore.³⁸

Además de esta conexión muy textual entre *Fuego* y *Pink Flamingos* (y de que Waters admite que Dawn Davenport en *Female Trouble* [1974] también está modelada en Sarli), otro modo en que podemos hacer una conexión entre el público del cine de culto y el público de los teatros hispanos es la forma en que ambos crean comunidades de espectadores. En el discurso del cine de culto, una comunidad se forma por “un sentido de su propia distancia” de la cultura dominante o de la normalidad.³⁹ Los teatros hispanos de Nueva York se dirigían a sus públicos hispanohablantes reflejando sus gustos y necesidades como migrantes e inmigrantes nostálgicos por sus territorios nacionales y necesitados de representaciones de un mundo hispanohablante diverso que no veían a su alrededor. En el Nueva York de la posguerra, mientras los nuevos migrantes agrandaban las comunidades existentes de latinxs y establecían nuevas comunidades, los cines independientes se convirtieron en teatros hispanos y algunos dueños les cambiaron el nombre para atraer específicamente a estas comunidades con nombres que evocaban a las naciones caribeñas que dejaron principalmente los puertorriqueños (aunque también los dominicanos). Por ejemplo, en East Harlem el teatro Arden se convirtió en el Caribe y el Gotham se convirtió en el Teatro Boricua (que deriva del nombre taíno para la isla de Puerto Rico).⁴⁰ A estos teatros también se les cambió el nombre para referirse a

37 “Video del encuentro entre John Waters y La Coca Sarli en BAFICI 2018”, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=m9RdKwCh39E>

38 “John Waters Presents Movies That Will Corrupt You: *Fuego*”, recuperado de: <https://fb.watch/m5nRm8nLu4/>

39 JANCOVICH, “Cult Fictions”, p. 308.

40 BARNES BEER, “From the Bronx”, p. 106.

una comunidad étnica más amplia, establecida a partir de una cultura y un idioma compartido. El Madison, una sala de cine pequeña en el Upper East Side, por ejemplo, cerró y reabrió como el teatro hispano Azteca (la población indígena que dominaba en Mesoamérica). Para definir aún más a los públicos hispanoparlantes en torno a un idioma y una cultura compartida, estos teatros también programaron otros tipos de entretenimiento latinx junto con las proyecciones, como presentaciones personales y programas de variedades.⁴¹

Pero para finales de los 1960s, la demografía de los espectadores de cine de las comunidades latinx estaba cambiando y los públicos de los teatros hispanos cada vez más estaban conformados de una segunda generación de latinx más jóvenes que crecieron y se educaron en los Estados Unidos. Al mismo tiempo, a juzgar por la cartelera anunciada en *El Diario-La Prensa*, hubo un cambio en la oferta de películas en español, de un predominio de comedias populares antiguas (muchas protagonizadas por Cantinflas, como *El bolero de Raquel* [Miguel M. Delgado, 1957]) y "chili westerns" (como *Un tipo difícil de matar* [Rafael Portillo, 1967]), a una preponderancia de películas con alto contenido sexual, desde las más explícitas como *El vampiro y el sexo* y *Fuego* hasta las reprimidas sexicomedias (por ejemplo, *Como enfriar a mi marido* [René Cardona Jr., 1970]) que apelaban a un público más joven.⁴² Además de las películas de Isabel Sarli, los teatros hispanos exhibieron las películas de Libertad Leblanc, otra estrella argentina de sexplotación, con frecuencia en programas dobles con películas de Sarli: *Deliciosamente amoral* (Julio Porter, 1969), con Leblanc, se exhibió junto a *La mujer de mi padre* (Armando Bo, 1968), con Sarli, en ocho salas de cine, incluyendo en el Alba, el Olympia, y el Puerto Rico, en Manhattan, Brooklyn y el Bronx, a partir del 26 de noviembre de 1969.⁴³ En distintos niveles, como películas de géneros populares, *El vampiro y el sexo* y *Fuego* son películas que emergen de las industrias locales contemporáneas de sus respectivos países. Sin embargo, como películas de explotación también forman parte de la cultura cinematográfica sexualizada del Nueva York de finales de los 1960s que no está localizada en los teatros hispanos, pero que, puede argumentarse, sí forma parte de una emergente cultura juvenil latinx politizada. Más que ofrecerles una cultura hispanohablante compar-

41 BARNES BEER, "From the Bronx", pp. 111-113. Por ejemplo, un artículo en *El Diario-La Prensa* del 1 de octubre de 1969 anuncia que en el Teatro Terminal (donde se exhibió *Fuego* en febrero de 1970, unos meses después de su estreno en El Rialto) se presentó el cantante Gilberto Monroig, "La Voz Romántica de Puerto Rico", p. 36.

42 *El Diario-La Prensa*, 2 de agosto de 1968, p. 29.

43 *El Diario-La Prensa*, 26 de noviembre de 1969, 15.

tida, los teatros hispanos más bien les ofrecen a los públicos más jóvenes una rebelión contra las normas y las tradiciones.

LA REVOLUCIÓN SEXUAL EN NUEVA YORK Y NUEVA YORK EN LA REVOLUCIÓN SEXUAL

Fuego fue hecha para la gran fanaticada que el director Armando Bó y su estrella Isabel Sarli “habían acumulado en Argentina y Latinoamérica” desde su primera película juntos –*Trueno entre los árboles* (1958), el debut cinematográfico de Sarli –en adelante, una filmografía de “melodramas afectivos” enfocados en la “justicia social” que apelaban a los hombres y mujeres de clase trabajadora.⁴⁴ *Fuego* es la “historia real” de Laura, “una ninfomaniaca que no puede controlar sus impulsos sexuales.”⁴⁵ Como explora Victoria Ruétalo en su libro *Violated Frames: Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits*, la probable lucha con la censura durante la dictadura militar de Juan Carlos Onganía hizo que Armando Bó evitara a los censores argentinos y estrenara *Fuego* en Nueva York.⁴⁶

El vampiro y el sexo es una versión alterna de uno de los populares híbridos de lucha libre y horror del cine mexicano. Esta serie de películas empezó hacia finales de los 1950s, después que el gobierno prohibió la transmisión de luchas en vivo en televisión.⁴⁷ Los populares luchadores en la vida real, como Blue Demon, Mil Máscaras y, el más famoso, El Santo, aparecieron en sus propias exitosas series de películas. Con *El vampiro y el sexo* y *Blue Demon y las seductoras* (Gilberto Martínez Solares 1968), otra versión alterna de una película de lucha libre/ciencia ficción que también se exhibió en los teatros hispanos de Nueva York en 1969, los productores Guillermo Calderón Stell y Rafael Pérez Grovas, respectivamente, reutilizaron las películas híbridas de lucha libre y terror, hechas para exhibición doméstica, y les añadieron elementos de sexplotación para el mercado hispanohablante de Estados Unidos.⁴⁸ *El vampiro y el sexo* reutiliza la película exhibida domésticamente como *Santo en el tesoro de Drácula* (René Cardona, 1969), en la que Santo interpreta a un científico que inventa una

44 RUÉTALO, *Violated Frames*, pp. 16, 30.

45 RUÉTALO, *Violated Frames*, p. 16.

46 RUÉTALO, *Violated Frames*, p. 18.

47 Véase SYDER, Andrew y TIERNEY, Dolores (2005), “Importation/Mexploitation: How a Crime Fighting, vampire slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in a Sword and Sandal Epic”, en *Horror International* eds. Steven Jay Schneider and Tony Williams, Wayne State University Press, Detroit, p. 42.

48 TIERNEY, “*El Vampiro y el sexo*” pp. 411-427.

máquina del tiempo y se ve obligado a pelear contra Drácula cuando un científico rival lo revive. *El vampiro y el sexo* tiene el mismo argumento y elenco. La diferencia yace en varias secuencias (cuando Luisa, la protagonista, y otras mujeres víctimas están siendo mordidas o iniciadas por Drácula) que incluyen desnudos femeninos “topless” y algo de sexo simulado.⁴⁹ Aunque forma parte de un aumento en la producción doméstica de películas con narrativas estructuradas alrededor de temas sexuales (alrededor de 34 de las 54 películas producidas en México en 1968 recibieron una clasificación C [más de 18 años] o D [más de 21]),⁵⁰ *El vampiro y el sexo* y otras versiones alternas (de las cuales 3 fueron filmadas en 1968) no podían exhibirse en México y por lo tanto no fueron hechas para el mercado doméstico.⁵¹ Los desnudos femeninos y el sexo simulado en estas películas, así como la ausencia de un discurso moralizante y un enjuiciamiento de la actividad sexual fuera del matrimonio, era incompatible con el público “familiar” que veía películas de lucha libre y también iba en contra del clima moral impuesto por el gobierno autoritario en México.⁵²

En cambio, en los Estados Unidos y en Nueva York en particular *El vampiro y el sexo* y *Fuego* encontraron amplias oportunidades de exhibición a finales de los 1960s, así como lo hicieron las películas producidas por el argentino Orestes Trucco, quien compró los derechos para distribuir películas anteriores de Bó y Sarli, como *La burrerita de Ypacarí* (1962),⁵³ y estaba haciendo películas de explotación similares que pudieran proyectarse en el circuito de teatros hispanos de Nueva York. Trucco colaboró con el cineasta argentino Emilio Vieyra para hacer híbridos de explotación y horror dirigidos a la población latinx de Nueva York y Nueva Jersey: *La ven-*

49 *Blue Demon y las seductoras* es una reutilización de *Blue Demon y las invasoras* (Gilberto Martínez Solares 1968), en que mujeres alienígenas vienen a la tierra para secuestrar hombres en los que puedan probar la vacuna para un virus que mató a todos los hombres de su planeta. *Blue Demon y la policía* tratan de detener a las secuestradoras. Hasta la fecha *Blue Demon y las seductoras* está considerada como una película perdida.

50 GARCÍA RIERA, Emilio (1995), *Historia documental del cine mexicano Vol. 14*, Universidad de Guadalajara, México, p. 8. Estas películas también figuran en las carteleras. Por ejemplo, *Cómo enfriar a mi marido* y *Las infieles* fueron exhibidas en los teatros hispanos de Nueva York.

51 *a horripilante bestia humana* y su versión alterna *Horror y sexo* (René Cardona, 1969), *Las luchadoras contra el robot asesino* y su versión alterna *El asesino loco y el sexo* (René Cardona, 1969) y *Blue Demon y las invasoras* y su versión alterna *Blue Demon y las seductoras* (Gilberto Martínez Solares, 1969).

52 Véase TIERNEY “*El Vampiro y el sexo*” para una discusión más amplia del clima moral en México.

53 RUÉTALO, *Violated Frames*, p. 11.

ganza del sexo (1967),⁵⁴ *La bestia desnuda* (1967) y *Sangre de vírgenes* (1967).⁵⁵ Estas últimas dos películas se exhibieron en un programa doble el 29 de octubre de 1969 en el teatro hispano Freeman, en el Bronx.⁵⁶ Estos programas no estaban dirigidos a un público familiar, sino a una segunda generación de migrantes jóvenes criados en Estados Unidos. Es significativo que las versiones de las películas de lucha libre sin desnudos que se exhibieron en México y Latinoamérica no figuran en las carteleras de los teatros hispanos de Nueva York de este periodo.

Como postula Eric Schaefer en la introducción de *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, 1968 es un año en el que se ve un aumento en las imágenes mediáticas de sexo en el cine popular, las películas de explotación y el cine de arte y en sus salas de exhibición: "las películas de explotación se estaban exhibiendo en todas partes: los grindhouses en el centro, los teatros de barrio, las exclusivas salas de exhibición urbanas, los autocinemas".⁵⁷ Además de que *Fuego* y *El vampiro y el sexo* conectaban con las prácticas contemporáneas de exhibición del mercado estadounidense, *Fuego* también se estaba involucrando con las características estilísticas de la cultura cinematográfica altamente sexualizada de Nueva York. La película fue filmada principalmente en Argentina, pero algunas partes, cuando Carlos lleva a Laura a los Estados Unidos en busca de una cura para sus incontrolables impulsos sexuales, fueron filmadas en Nueva York. Estas escenas en Nueva York también vinculan a la película con la ciudad como tal, una característica común de las películas de explotación. Como señala Elena Gorfinkel, aunque los cineastas de explotación, con frecuencia basados en Nueva York, en parte usaban las calles de la ciudad por necesidad económica, las locaciones en los barrios de clase trabajadora y en lugares específicos vinculados al trabajo sexual y a la exhibición de explotación no actuaban como escenarios pasivos, sino que jugaban un activo rol semántico e ideológico en sus narrativas:

54 *The Curious Dr Humpp* es una versión muy editada de *La venganza del sexo*, doblada al inglés y con extensas escenas de sexo que fueron "empalmadas dentro del corte original de Vieyra." Véase DAPENA, Gerard, (2009), "Emilio Vieyra: Argentina's Transnational Master of Horror" en *Latsploitation, Exploitation Cinema and Latin America*, editado por RUÉTALO y TIERNEY, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 87-101.

55 DAPENA, "Emilio Vieyra", p. 88.

56 *El Diario-La Prensa*, 29 de octubre de 1969, 37.

57 SCHAEFER, Eric (2014), *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, Duke University Press, Durham and London, p.10, (el énfasis es mío).

Los lugares que aparecen con frecuencia en las películas de explotación indican cómo el género en general estaba fusionado, en su discurso ideológico y su identidad cultural, con los sitios urbanos de turismo sexual, labor marginal y el ocio pedestre de la clase obrera. Las entradas al metro de IRT cerca de la calle 42, las marquesinas de los teatros, los anuncios y los letreros a lo largo de Times Square, las vitrinas luminosas de las tiendas en Broadway y la Séptima Avenida, las cafeterías, sastrerías y librerías y el diverso tráfico pedestre son preservados por el lente de explotación.⁵⁸

Fuego sigue estas convenciones del cine de explotación producido en Nueva York cuando muestra a Laura, después de su cita con el doctor, paseando inocentemente por Broadway. Aunque no hay marquesinas ni tiendas eróticas (*sex shops*) presentes en la *mise en scène*, la calle (y sus connotaciones sexuales, señaladas previamente por Carlos en el diálogo) se convierte en un "sitio de turismo sexual" cuando un desconocido pasa y le hace señas a Laura para que entre a su carro. Después de una elipsis (en la que imaginamos que ella y el hombre tuvieron sexo), Laura es mostrada sintiéndose culpable y sin esperanza, contemplando suicidarse desde un techo con vista del Empire State Building, hasta que Carlos logra alejarla del borde.

Eric Schaefer y Linda Williams vinculan el aumento en imágenes de sexo a los cambios sociales y políticos de finales de los 1960s –la revolución sexual⁵⁹ y un ambiente de disidencia que vincula al sexo con las metas y actividades generales de la contracultura en contra del racismo, la guerra, el capitalismo y el patriarcado.⁶⁰ En el caso de películas como *El vampiro* y *el sexo* y *Fuego*, las razones que ofrecen Williams y Schaefer para el aumento en imágenes de sexo podrían potencialmente expandirse al anti-colonialismo, para así incorporar al sustancial público hispanohablante en los Estados Unidos y en particular a los objetivos políticos de los jóvenes radicales dentro de ese público.

58 GORFINKEL, Elena (2011), "Tales of Times Square: Exploitation's Secret History of Place." En *Taking Place: Location and the Moving Image*, editado por GORFINKEL y RHODES, John David, University of Minnesota Press: Minneapolis, p. 57.

59 WILLIAMS, Linda (2008), *Screening Sex*, Duke University Press, Durham, pp. 2-8. Aunque Schaefer también señala que en realidad, más que una revolución, era el producto de "mudanzas lentas y constantes en las actitudes que están ocurriendo desde el inicio de la Segunda Guerra Mundial", 3.

60 WILLIAMS, *Screening Sex*, p.8; Schaefer 2014, 3.

Mientras que los dueños de los teatros en los barrios urbanos pobres habían cambiado (aunque con interés propio) su contenido y sus nombres para adaptarse a la (cambiada) demografía de su público, creada por las olas migratorias de los años 1940s, 1950s y 1960s, las instituciones y las entidades públicas de Nueva York en gran medida habían descuidado a los habitantes latinx en sus distintos centrales, como East Harlem, creando desigualdades estructurales de saneamiento, educación, atención médica, vivienda y empleo. En el periodo después de la Segunda Guerra Mundial, los puertorriqueños, dominicanos y cubanos se vieron forzados a abandonar sus naciones “debido a las políticas e inversiones estadounidenses en las islas” y también fueron alentados a venir a las ciudades en los Estados Unidos con una necesidad urgente de personal obrero.⁶¹ Sin embargo, una vez en Nueva York, como demuestra Johanna Rodriguez en *The Young Lords: A Radical History* (Los Young Lords: Una historia radical), los puertorriqueños experimentaron hacinamiento en viviendas en mal estado, discriminación, fichaje racial, brutalidad policiaca y salarios bajos.⁶²

La exhibición de películas sexualizadas en el otoño de 1969, como *Fuego y El vampiro y el sexo*, coincide con el surgimiento de la sección de Nueva York de los Young Lords –un grupo de jóvenes fundado en East Harlem y que en parte tomó como modelo a los Black Panthers (con quienes colaboraron a veces). Los Young Lords promovieron la participación comunitaria y organizaron programas de salud y servicios de desayuno para niños (*breakfast clubs*) como métodos para contrarrestar la estructuralizada desigualdad, discriminación y pobreza. En *El Diario-La Prensa* del 21 de diciembre, junto con las carteleras de cine, hay un artículo titulado “Lucharemos”, una continuación de las páginas principales del periódico, que habla de los jóvenes puertorriqueños blancos y negros en East Harlem que han sido golpeados y heridos por la policía. El título se refiere a la lucha de los jóvenes puertorriqueños para poder usar una iglesia metodista en East Harlem como un espacio para ofrecer desayunos a los niños pobres antes de ir a la escuela. El sacerdote, exiliado de la Cuba revolucionaria de Fidel Castro, le negó al grupo el uso de la iglesia, a pesar de que permanecía desocupada toda la semana, salvo los domingos. Dos meses después (inicios de febrero de 1970), el grupo de Young Lords cerró las puertas de la iglesia, se atrincheró dentro de ella e inició sus programas de atención comunitaria.⁶³

61 BARNES BEER, “From the Bronx” p. 73.

62 RODRIGUEZ, *Young Lords*.

63 RODRIGUEZ, *Young Lords*, p. 1.

La acogida de estas películas sexy por los jóvenes puertorriqueños está en consonancia con la búsqueda de una identidad que en gran medida conllevaba rechazar a las tradiciones dominantes tanto de Estados Unidos como de América Latina, así como de cualquier cosa relacionada con el legado del colonialismo.⁶⁴ En este caso, ese rechazo se manifiesta en la sexualidad relativamente liberada de *Fuego* y *El vampiro y el sexo* y coincide con la cultura cinematográfica contemporánea de los cines de arte y la contracultura de Nueva York. Entre las películas significativas de este movimiento que no eran en español figura el drama erótico suizo *Soy curiosa (amarillo)* (Vilgot Sjöman, 1967), que se exhibía simultáneamente en Nueva York y se anunciaba en *El Diario-La Prensa*, junto a las películas en español.⁶⁵

Como señala Johanna Rodriguez, además del trabajo comunitario y de la educación cultural, la lucha contra el sexismo, la homofobia y el conservadurismo social y contra las ideas sobre el sexo heredadas de sus padres católicos formaban parte del movimiento de los Young Lords.⁶⁶ Las narrativas de *El vampiro y el sexo* y *Fuego*, que exploran el placer sexual de la mujer, sintonizaban con esa postura izquierdista de los Young Lords y con el general ambiente contracultural de Nueva York.

Partiendo del ejemplo de los estudios recientes que revalúan quiénes son los públicos del cine de culto, o quiénes se consideran que son esos públicos, y los placeres que derivan de las películas de culto, este artículo ha procurado indagar sobre los públicos hispanohablantes en Nueva York en 1969/70 que vieron *El vampiro y el sexo*, *Fuego* y otras películas "sexy" que subsecuentemente serían definidas como "de culto". En primer lugar, al abordar estas películas dentro del contexto de la lucha y las experiencias de vida de los puertorriqueños y otros (in)migrantes hispanohablantes, este artículo ha cuestionado la composición del público de culto como uno singular, blanco y contracultural. En segundo lugar, este artículo le ha restado énfasis a las ideas comunes sobre los placeres que los públicos derivan de las películas de culto (como relata John Waters su experiencia al ver *Fuego* junto a *Divine*): la otredad, la extrañeza, la celebración del evidente

64 BARNES BEER, "From the Bronx", p.160, 168.

65 *Soy curiosa (amarillo)* aparece anunciada en *El Diario-La Prensa* a lo largo de noviembre de 1969, junto a los anuncios de *Fuego* y *El vampiro y el sexo*. Como señala Kevin Heffernan, esa película logró combinar tres categorías de exhibición: lanzamiento a un público amplio, cine de explotación y cine de arte. Véase HEFFERNAN, Kevin (2014), "Prurient (Dis)Interest: The American Release and Censorship of *I am Curious (Yellow)*" en Schaefer, Eric *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, Duke University Press, Durham and London, p. 106.

66 RODRIGUEZ, *Young Lords*, p.155.

rechazo de las normas estilísticas y técnicas del cine de Hollywood. En cambio, este artículo sugiere que los placeres de los jóvenes hispanohablantes al ver películas dirigidas a ellos, como *El vampiro y el sexo*, *Fuego y Sangre de vírgenes*, no eran solamente los característicos del cine de culto (el placer sexual, las libertades en la sexualidad de la mujer), sino que esos placeres subversivos pueden y deben leerse de modo diferente a los de la contracultura anglosajona, tomando en cuenta la especificidad del momento político particular que vivían los públicos hispanohablantes como una "comunidad marginalizada"⁶⁷ que experimentaba exclusión y una representación limitada, como otros grupos no-blancos de Nueva York.

Traducido por Roberto Carlos Ortiz

BIBLIOGRAFÍA

BARNES BEER, Amy (2001), "From the Bronx to Brooklyn Spanish-Language Movie Theaters and Their Audiences in New York City, 1930-1999", Tesis doctoral, Northwestern University.

CITIZEN, Robyn (2020), "East Asia Cult Cinema", MATHIJS, Ernest y SEXTON, Jamie, eds., *The Routledge Companion to Cult Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 111-120.

DAPENA, Gerard (2009), "Emilio Vieyra: Argentina's Transnational Master of Horror" en *Latsploitation, Exploitation Cinema and Latin America*, editado por Victoria Ruétalo y Dolores Tierney Routledge, Londres y Nueva York, pp. 87-101.

DAVIS, Glyn (2020), "Underground Film and Cult Cinema," en MATHIJS, Ernest and SEXTON, Jamie, eds., *The Routledge Companion to Cult Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 24-32.

FISHER, Austin y WALKER, Johnny (editores), (2016), *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*, Bloomsbury Academic, Londres.

GARCÍA RIERA, Emilio (1995), *Historia documental del cine mexicano Vol. 14* Universidad de Guadalajara, México.

GOODALL, Mark (2018), "Film Fusions: The Cult Film in World Cinema", *The Routledge Companion to World Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 369-381.

67 BARNES BEER, "From the Bronx", p. IV.

GORFINKEL, Elena (2011), "Tales of Times Square: Sexploitation's Secret History of Place." En *Taking Place: Location and the Moving Image*, editado por GORFINKEL y RHODES, John David, University of Minnesota Press: Minneapolis, pp. 55-76.

GRANT, Barry K. (2008), "Science Fiction Double Feature: Ideology in the Cult Film," en *The Cult Film Reader*, Ernest Mathijs and Xavier Mendik (editores), McGraw-Hill, Nueva York, pp. 76-87.

GREENSPUN, Roger (1971), "El Topo Emerges: Jodorowsky's Feature Begins Regular Run", *New York Times*, Nov 5.

HAWKINS, Joan (2014), "Let the Sweet Juices Flow: WR and Midnight Movie Culture," en *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, ed. Eric Schaefer, Duke University Press, Durham y Londres, pp. 151-175.

HEFFERNAN, Kevin (2014), "Prurient (Dis)Interest: The American Release and Censorship of *I am Curious (Yellow)*" en Schaefer, Eric *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, Duke University Press, Durham and London. p. 105-125.

HOBERMAN, J. y ROSENBAUM, Jonathan (2008), *Midnight Movies*, De Capo Press, New York.

HOLLOWS, Joanne (2003), "The Masculinity of Cult," en *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, editado por JANCOVICH, Mark et al. Manchester University Press, Manchester, pp. 35-53

JANCOVICH, Mark (2002), "Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital, and the Production of Cultural Distinctions," *Cultural Studies* vo. 16, 2, pp. 306-322.

JANCOVICH, Mark, LÁZARO REBOLL, Antonio, STRINGER, Julian y WILLIS, Andy (2003), eds., *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, UK: Manchester University Press, Manchester.

KAEL, Pauline, (1971), "The Current Cinema", *The New Yorker*, 20 de noviembre, p. 212.

LANDIS, Bill y CLIFFORD, Michelle (2002), *Sleazoid Express: A Mind Twisted Tour Through the Grindhouse Cinema of Times Square*, Fireside/Simon and Schuster, Nueva York y Londres.

LIEBENSON, David (2017), "45 Years after *Pink Flamingos*, John Waters Says the Midnight Movie is 'Dead'", *Vanity Fair*, 17 de marzo, recuperado de: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/03/john-waters-pink-flamingos-anniversary-midnight-movies>

MATHIJS, Ernest y SEXTON, Jamie, eds. (2020), *The Routledge Companion to Cult Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York.

MOYNIHAN, Colin (2019), "El Museo del Barrio Cancels Jodorowsky Show", *The New York Times*, 28 de enero, recuperado de: <https://www.nytimes.com/2019/01/28/arts/design/el-museo-del-barrio-cancels-jodorowsky-show.html>.

READ, Jacinda, "The Cult of Masculinity: From Fan-Boys to Academic Bad-Boys" en *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, editado por JANCOVICH, Mark et al. Manchester University Press, Manchester, pp. 54-70.

RODRIGUEZ, Johanna (2020), *Young Lords: A Radical History*, University of North Carolina, Chapel Hill.

RUÉTALO, Victoria (2022), *Violated Frames: Armando Bo and Isabel Sarli's Sexploits*, University of California Press, Los Angeles.

RUÉTALO, Victoria y TIERNEY, Dolores eds. (2009), *Latsploitation: Exploitation Cinema and Latin America*, Routledge, Londres. SCHAEFER, Eric (2014), *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, Duke University Press, Durham and London.

SCONCE, Jeffrey (1995), "Trashing the Academy," *Screen* vol. 36, 4 pp. 371-393.

SYDER, Andrew y TIERNEY, Dolores (2005), "Importation/Mexploitation: How a Crime Fighting, vampire slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in a Sword and Sandal Epic", en *Horror International* eds. Steven Jay Schneider and Tony Williams, Wayne State University Press, Detroit, pp. 33-55.

TIERNEY, Dolores (2019), "El Vampiro y el sexo/The Vampire and Sex (René Cardona, 1969): El Santo, sexploitation films and politics in Mexico 1968", *Porn Studies*, vol. 6, 4, pp. 411-427.

TIERNEY, Dolores (2014), "Mapping Cult Cinema in Latin American Film Culture", *Cinema Journal*, vol. 54, 1, pp. 129-135.

WARD, Glenn (2016), "Grinding out the Grind House: Exploitation, Myth and Memory" en *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street*, editado por FISHER Austin y WALKER, Johnny, London.: Bloomsbury, pp. 13-30.

WILLIAMS, Linda (2008), *Screening Sex*, Duke University Press, Durham,