


La “mirada-sensorio” y el rol de género en el cine posnarrativo de Puerto Rico: El silencio de viento (2017) de Álvaro Aponte Centeno y Perfume de gardenias (2020) de Macha Colón

Dorian Lugo Bertrán¹ 

1

Resumen

Pretendo analizar dos filmes del llamado “nuevo cine puertorriqueño”, *El silencio del viento* (2017) de Álvaro Aponte Centeno y *Perfume de gardenias* (2020) de Macha Colón para indagar en área de mi especialidad, que es los estudios de roles de género. Me sirvará para su lectura la metáfora que he dado en llamar la “mirada-sensorio”, que en el caso del filme de Aponte Centeno deviene en la metáfora de lectura ancilar de la “mirada-silencio” y en el de Colón, “mirada-perfume”, alusivo a los sustantivos del título de sus obras (“El **silencio** del viento” y “**Perfume** de gardenias”), metáforas que marcan, sugiero, las poéticas y políticas respectivas de las mismas. Mediante diferentes procedimientos que discutir, propongo que ambos filmes descentran la mirada cinematográfica, en todos sus aspectos, sea voyeurista/de visión o placer unilateral, masculinista, etnográfica, heteronormativa...

Todo ello a base de tanto potenciar el aspecto sonoro o combinatorio-audiovisual cuanto de sugerir la presencia de los demás sentidos en el encuadre- “recitado” de sus filmes. En este artículo, se ha dado en llamar “sensorio” al componente de absorción de la audiovisión cinematográfica que la torna multisensorial semióticamente y, por tanto, en estado tenso-contrapuntístico con la mirada ilusionista-voyeurista del cine tradicional que subtiende las demás “miradas” arriba mencionadas. Su captura del espacio-tiempo *sensible* pone en entredicho el cine en su dimensión estrictamente inteligible-narrativa/logocentrada, y obliga a otras formas de aprehenderlo/pensarlo, sea desde el llamado “sentipensar”, entre otras posibilidades, que

forma en tanto nuevo paradigma del “giro sensorial”.

Palabras clave: Sensorio; cine posnarrativo; roles de género; cine latinoamericano; cine puertorriqueño.

Abstract

I intend to analyze two films from the so-called “New Puerto Rican Cinema”, *The Silence of the Wind* (2017) by Álvaro Aponte-Centeno and *Perfume de Gardenias* (2020) by Macha Colón to investigate the area of my specialization, which is gender studies. The metaphor that I have called the “gaze-sensorium” will assist my reading, which in the case of Aponte-Centeno's film becomes the ancillary reading metaphor of the “gaze-silence” and in that of Colón, “gaze-perfume”, alluding to the nouns in the titles of their works (*The Silence of the Wind* and *Perfume de Gardenias*), metaphors that mark, I suggest, their respective poetics and politics. Through different procedures to discuss, I propose that both films decenter the cinematographic gaze, in all its aspects, be it voyeuristic or unilateral vision/pleasure, masculinist, ethnographic, heteronormative... All of this through enhancing its sound or combinatorial-audiovisual aspects or suggesting the presence of the other senses in the frame-“récit”. In this article, we have attempted to call “sensorium” the absorption component of cinematic “audio-vision” that makes it semiotically multisensory and, therefore, in a tense-dialogic state with the illusionist-voyeuristic gaze of traditional cinema that is behind the above-mentioned

¹ Catedrático del Programa de Estudios Interdisciplinarios (PREI) de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico. Dorian.lugo1@upr.edu ORCID: 0000-0002-6483-8676

“gazes”. Its capture of sensorial space-time calls into question cinema in its strictly intelligible-narrative/logocentric dimension, or forces other ways of apprehending/thinking it, be this from “thinking-feeling” (“sentipensar”), among other possibilities, all of which involve what has been called, as a new paradigm, the “sensory turn”.

Keywords: Sensorium; post-narrative film; gender roles; Latin American Cinema; Puerto Rican cinema.

Introducción

El cine puertorriqueño de ficción y con seres humanos² ha experimentado un repunte en la contemporaneidad. Su desenvolvimiento ha pasado por diferentes etapas, desde intentos de creación de industria cinematográfica hasta de tradición de cine de arte, pasando por inserciones esporádicas de cine experimental lo mismo diaspóricas, como la producción de José Rodríguez Soltero, que del País, como la de El Taller La Red. Es discurso generalizado el que la caída de la Época de Oro del cine mexicano marcó un hito en el desplome de ensayos iniciales de creación de industria de cine, como lo fueron los de los años cincuenta y sesenta, en el Archipiélago.³ El relevo laudable, aunque muchas veces solitario a modo sostenido, de Marcos Zurinaga y Jabobo Morales, cuyo filme *Lo que le pasó a Santiago* recibe nominación de Mejor Película

Extranjera en 1989 de la Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, mantuvo la esperanza en sordina, sin embargo, de continuidad de cine de arte. Hay otros filmes de cine de arte de entonces que mencionar, además de producciones fílmicas de corte más tradicional, pero si se tratara de indicar “autores”⁴ sobresalientes y de producción relativamente reconocida, al menos localmente, destaca la producción de ambos.

La filmografía toda de Zurinaga y Morales se puede considerar cine de arte⁵ por varias razones: la selección de argumentos no tradicionales, la caracterización más compleja de personajes, la resistencia al desenlace feliz de algunos de sus filmes, y el empleo de técnicas cinematográficas propias de dicho cine, que incluyen: reflexividad, al manera de guiños –homenajes– a la producción de la tradición de cine de arte, como es el caso en general citado de Morales con la producción de Luis Buñuel, en el asomo de lo extraño, cual la presencia no diegética de una monja con tocado en diferentes escenas de *Dios los cría* (1979); profundidad de campo, propia de la “puesta en escena baziniana” (André Bazin, 1958), como se aprecia en Zurinaga mediante el conjunto de planos en la escena de la caminata final del personaje de Raquel fuera del Antiguo Casino de Puerto Rico en *La gran fiesta* (1985); ciertos ángulos de cámara más osados, o menos centrados en los objetivos del encuadre, y un montaje que se elabora a base de discontinuidades o anacronías. Todas características más del cine de arte a grandes

² Término en español para referir en inglés: “live action”, a diferencia de cine de animación.

³ Modo contemporáneo de referir Puerto Rico, que no coincide con el de antaño: “Isla”, pues en realidad sí se trata de un archipiélago, que consiste de cuatro islas, sumado a un sinnúmero de islotes y cayos.

⁴ Refiero con ello la “política de autores” del cine francés, en ocasiones vinculada con teorizaciones publicadas en la revista *Cahiers du Cinéma*, entre ellas las de F. Truffaut (1976). No hay que olvidar teorizaciones precursoras al respecto, como los de A. Astruc (1999) con relación a su célebre metáfora de la “cámara-bolígrafo” (“caméra-stylo”). En definición generalizada, el “cine de autor” no es otro que el que se contrapone al cine industrial, de producción homogeneizante. El de “autor”, en cambio, lleva la marca de su realizador/a y por tanto su estilo inconfundible. A su vez, connota un cine en donde, como evoca su metáfora literaria, el/la director/a lleva a

cabo varias funciones, sin delegar, haciendo de su obra algo más cercano y menos producto de cadena de montaje: puede desempeñar función de guionista, editor/a, etc., sin que menoscabe la de director/a. Por último, si se atiende lo que la metáfora de “cámara-bolígrafo” sugiere, a diferencia de la otra célebre metáfora en la historia fílmica, la de “cine-ojo” de D. Vertov (1984), se concluye que la primera abarca la creatividad total del/de la cineasta desde la utilización de la cámara misma como un bolígrafo, como si la función creativa no fuera compartida, al modo de la de un/a escritor/a: la mayor responsabilidad recae, aquí, sobre la dirección; la segunda presta atención a la dimensión casi cronística del/de la cineasta, quien debe tener “ojo” para que no se le escape el mundo en curso o por representar con posibilidades cinematográficas.

⁵ Para características del cine de arte, véase Bordwell (2009); para las del cine clásico de Hollywood o cine tradicional, véase Bordwell et al. (1997).

rasgos y de la tradición de la puesta en escena que de la del montaje en particular, según la contraposición de Bazin. Ello lo diferencia de la filmografía de la DIVEDCO⁶, primer ensayo de cine de arte en PR, y que incluye el documental y la animación, filmografía que llevaba impronta de la tradición del montaje, la cual va desde el de montaje de tipo gráfico hasta el rítmico⁷, pasando por el “intelectual” o insertos no-diegéticos⁸ (Bordwell & Thompson, 1993), con cortes bruscos o elípticos de lógica dialéctica, extensión de escenas para marcar su carácter psicológico antes que real, y supresión de planos de situación, de modo que la espectadoría⁹ tuviera que atar los cabos narrativos.¹⁰

Pero todos los filmes, desde los de la DIVEDCO hasta Zurinaga y Morales,

comparten una característica: siguen¹¹ centrados en la “narrativa” o la representación de una “historia / diégesis / fábula” (Stam et al., 1999).¹² Pese a que todavía se batalla en el País con la creación de una industria cinematográfica en propiedad, un puñado de filmes recientes marcan lo que los medios han dado en llamar “un nuevo cine puertorriqueño”.¹³ Para caracterizarlo, ponen énfasis en aspectos de cine que ya no busca imitar el estadounidense y aprovecha con creces las oportunidades del giro digital, en cuanto a abaratamiento de costes de producción/divulgación, etc... En contra, se trata también de un “nuevo cine puertorriqueño” más del lado formal, sugiero, dadas sus calidades de “cine no-narrativo”.¹⁴

⁶ Siglas de División de Educación de la Comunidad, agencia gubernamental que se crea en 1949, para desarrollar producción cultural en diferentes medios, que van desde el cartel hasta el cine, para mejor educar al sector popular sobre asuntos ciudadanos.

⁷ Conocidas categorías de tipos de montaje de D. Bordwell y K. Thompson (1993), que incluyen: gráfico, rítmico, espacial y temporal.

⁸ Términos clásicos de la teoría de cine, con similar acepción: el montaje “intelectual” es para S. Eisenstein (1949) el que crea emparejamientos a base de una ideología, y no necesariamente a través de una sensación o mera idea, y el “inserto no-diegético” es para C. Metz (1972) el tipo sintagmático que al interior del plano autónomo instala uno o varios planos que no guardan relación con la diégesis, sea porque son de tipo ideológico, simbólico o de libre interpretación.

⁹ Término utilizado en el castellano académico para sustituir “spectatorship”.

¹⁰ Todas son características propias del montaje dialéctico según lo teoriza S. Eisenstein (1949), si bien la principal es la tensión fílmica establecida entre planos de tesis contrapuestos a planos de antítesis, que devienen en planos de síntesis, los cuales a su vez serán planos de tesis para otra dialéctica, todo ello a diferencia de un montaje exclusivamente lógico-causal.

¹¹
¹² La contraposición literaria creada por G. Genette entre “historia/diégesis/fábula” y “recitado [neologismo no aceptado del francés ‘récit’]”, y con raíces en el formalismo ruso, ha sido adaptada al cine (Stam et al., 1999). La diégesis trata de una abstracción en orden cronológico realizada por la espectadoría una vez ha visto el filme, mientras que el recitado es el relato del filme tal cual se representa, con anacronías, etc.. La discusión se ha ampliado, hasta abarcar que el cine que representa “historias/diégesis” es el más tradicional, mientras que el que hace hincapié en el recitado, esto es,

en el cómo se representa antes que el qué se representa, lo es menos.

¹³ Son variados/as los/as pensadores/as que han dado en utilizar el término, a partir de la segunda década del nuevo milenio, con la identificación de diferentes filmes precursores, desde aquellos de fines de los noventa o principios del 2000 hasta los más recientes. Un uso reciente del mismo, que pone de relieve los filmes de su preferencia, se aprecia en el artículo periodístico del escritor puertorriqueño, Edgardo Rodríguez Juliá (2023), a propósito de un filme de dicho cohorte de realizadores/as. Ofrece resumen de filmes que comprenden el término, J. Duprey (2018).

¹⁴ La bibliografía del “cine no-narrativo” es amplia y confusa. Parte de la misma la resume bien H. Muñoz Fernández (2017). Para empezar, pese a que el término se enarbola muchas veces para denominar un nuevo estilo de cine internacional, no queda del todo claro que sea en absoluto novedoso, y que se trata antes bien de características de cine de arte, o de cierto cine de arte e, incluso, experimental. Ya desde los tiempos del cine de la vanguardias históricas, se teorizaba que el cine no era solo para relatar “historias” sino “situaciones”, como quería Jean Epstein (Stam, 2000), etc. Más adelante G. Deleuze establece una contraposición entre cine de “imagen-movimiento” (1986) y cine de “imagen-tiempo” (1989). Mientras la primera categoría se ponía al servicio de relatar una historia, la segunda, escenificaba, entre otras cosas, “acontecimientos óptico-sonoros” y rompía con la lógica causal, etc. Entendía que la genealogía del cine de imagen-tiempo es rastreable hasta el cine neorrealista italiano, y cabe agregar que muchos de sus referentes son parecidos a los del anterior teórico A. Bazin, para definir su genealogía de cine de la “puesta en escena”, no del montaje. En el Sur, asoman varias categorías, entre ellas la del estudioso Paul Schroeder (2016), quien adaptando el término del escritor Severo Sarduy cuya obra a su vez dialoga con elaboraciones de su compatriota de letras

Por diferentes criterios, se exponen como filmes del “nuevo cine puertorriqueño” instancias precursoras que se remontan a fines de los años noventa o principios del milenio, pero los que no faltan son: *Under my Nails* (2011) y *Antes que cante el gallo* (2016) de Arí Maniel Cruz, *El silencio del viento* (2017) de Álvaro Aponte Centeno, *Perfume de gardenias* (2023) de Macha Colón y *La pecera* (2023) de Glorimar Marrero. Cada uno merece análisis detenido, pero me centraré en los de Aponte Centeno y Colón para indagar en área de mi especialidad, que es los estudios de roles de género. Me sirvará para su lectura la metáfora que he dado en llamar la “mirada-sensorio”,¹⁵ que en el caso del filme de Aponte Centeno deviene en la metáfora de lectura ancilar de la “mirada-silencio” y en el de Colón, “mirada-perfume”, alusivo a los sustantivos del título de sus obras (“El **silencio** del viento” y “**Perfume** de gardenias”), metáforas que marcan, sugiero, las poéticas y políticas respectivas de las mismas. Según el estudioso Michel Chion (1993), la discusión del cine ha sufrido de escopo- y voco-centrismo, es decir, se ha direccionado hacia el cine como visualidad y de tratarse de sonido, sobre todo se estudia el de la banda de diálogo o voz humana, dejando de lado el sonido ambiente o un análisis formal de los fondos o partituras musicales, los cuales incluso pueden operar con independencia de la historia o a modo contrapuntístico con ella.

Mediante diferentes procedimientos que se discutirán, propongo que ambos filmes descentran la mirada cinematográfica, en todos sus aspectos, sea voyeurista o de visión/placer unilateral, masculinista, etnográfica, heteronormativa... Todo ello a base de tanto

potenciar su aspecto sonoro o combinatorio-audiovisual cuanto de sugerir la presencia de los demás sentidos en el encuadre - “recitado”.

En este artículo, se ha pretendido llamar “sensorio” al componente de absorción de la audiovisión cinematográfica que la torna multisensorial semióticamente y, por tanto, en estado tenso-contrapuntístico con la mirada ilusionista-voyeurista del cine tradicional que subtiende las demás “miradas” arriba mencionadas. Su captura del espacio-tiempo *sensible* pone en entredicho el cine en su dimensión estrictamente inteligible-narrativa/logocentrada, u obliga a otras formas de aprehenderlo/pensarlo, sea desde el “pensamiento-sentir” (Macedonio Fernández), lo imaginario (Julia Kristeva), lo antepredicativo (Maurice Merleau-Ponty), lo abductivo (Charles Peirce), la imago o gnosis (José Lezama Lima), entre otras posibilidades, que comportan lo que se ha dado en llamar, en tanto nuevo paradigma, el “giro sensorial”. Salvando distancias, cada término apunta a otra experiencia del pensamiento, o de la audiovisión, más allá del logocentrismo o de la *ratio*, calculista/especulativa. Pasamos al análisis de cada filme por separado, por orden de estreno, para concluir con una comparación.

El océano de mi pecera: lo masculino y el quiebre intersubjetivo en el filme *El silencio del viento* (2017) de Álvaro Aponte Centeno

Los estudios de masculinidad pasan por un buen y un mal momento. Un buen momento, dado que cada vez sus investigaciones proliferan e incluso se masifica su interés,

José Lezama Lima, entre otros, acuña el término “cine neobarroco” para establecer las coordenadas de un cine más complejo en su inquietud de lenguaje cinematográfico y más ambiguo en lectura, diferenciándolo del cine “militante” en Latinoamérica, harto docente.

¹⁵ “Sensorio” se trata de término de larga historia y ampliamente referido desde diferentes disciplinas, que van desde la Medicina hasta las Humanidades, y cuyo uso es advertible desde la Modernidad plena. Hasta el presente, se emplea más en su acepción latina, “sensorium”, si bien se traduce con frecuencia a “sensorio” tal cual se trata en este artículo. En las Humanidades, se distingue en general por el tratamiento del que se hace de él desde el paradigma llamado el “giro

sensorial”, con no poca influencia de la fenomenología y del posestructuralismo, etc.; en el cine, se distingue en particular por el tratamiento del que hace de él Gilles Deleuze para efectos de su contraposición entre cine de “imagen-movimiento” (1986) y cine de “imagen-tiempo” (1989). Pero dicho paradigma tiene historia propia en el Sur, que va desde el ensayo cultural latinoamericano y su elaboración del “barroco de Indias” o “neobarroco” como poética-política cultural del hemisferio hasta las teorías decolonial, del “perspectivismo amerindio”, del cimarronaje y de la creolización caribeña. Por mi parte he decidido brindar mi modesta definición del término “sensorio” para efectos del artículo.

ampliando la conversación. Un mal momento, dado que instancias de su masificación se valen ya de términos comodín, para dejar de profundizar en el asunto y prestarse a discursos maniqueos, ahítos en conclusiones facilonas y descartes, claudicando así a los muy complejos inicios de los mismos, sobre todo los capitaneados por estudiosas mujeres, sin dejar de lado aportes valiosos desde la diversidad sexual, que incluye los hombres cisgénero heterosexuales y la gente LGBTIAQ+. Ya tienen carta de naturaleza términos como “masculinidad tóxica” y “hombre alfa” (con connotación exclusivamente negativa, cuando en verdad sugiere hombre que propende a puestos de liderazgo, y que por ello no debe confundirse con “bully” o abusador de pares, acosador sexual, homofóbico y, por último, autoritario). Pero ambos términos son discursos repletos de suposiciones y prejuicios, con víctimas y victimarios de antemano establecidos, y consiguientes prácticas de censura secular en nombre de valores progresistas (mejor conocida como cultura de la cancelación), con mentalidad de turba, que no conducen en general –si bien siempre hay sustantivas excepciones– al diálogo y al ajuste de cuentas serios.

Finalmente se reproduce lo que se critica: un clima de opresión a base de censura, en nombre esta vez del “progreso social”, oxímoron por demás, pues el progreso social se genera, a mi juicio, a base del diálogo crítico, que no es lo mismo que la descalificación, de índole totalitaria.

Grosso modo, en mis investigaciones no establezco ecuación entre masculinidad y sexo masculino, y prefiero discutir, desde antiguo, *lo masculino*, puesto que es término más abarcador, que incluye la presencia de un constructo simbólico y performativo¹⁶ lo mismo en el hombre que en la mujer, pasando por personas no binarias¹⁷, trans-, etc, de forma fragmentaria y con gradientes. Me sirven estudios filosóficos, sociológicos y

psicoanalíticos fundantes, para dar paso a las observaciones puntuales.

De la filosofía, me valgo de Simone de Beauvoir (1964), quien veía que el hombre se volvía esclavo –y no solo beneficiario– de su propia “soberanía” o “trascendencia”, al marcar la sujeción de la mujer y del entorno como un “medio”, un “Otro”, o mera “inmanencia”, lo cual lleva al hombre a asumir variedad de roles onerosos que pudiera compartir o ser relevado de los mismos, para su beneficio también. De la sociología me sirven Pierre Bourdieu (2000), quien entiende que el hombre, por el ejercicio de la “dominación” o de proyectarse/desenvolverse como dominante, lleva la “carga”¹⁸ de no ser “individuo”, con faltas o debilidades, y sí de “representación” de la familia, del clan, comarca, nación, etc., con la aspiración única de instrumentar, subordinar, dominar, vencer, pues de lo contrario les falla a todxs, según dicho discurso. Del psicoanálisis de Jacques Lacan (1988; 1998), invoco su comprensión de que el hombre posee el pene (biológico) pero no el falo (función simbólica), y que como tal la posición masculina con la tenencia –no posesión– del falo y su consiguiente goce (‘jouissance’) es ocupable por hombre o mujer.

Lejos queda la posición masculina, sin embargo, de garantizar bienestar de por sí (nadie duda que ciertos desempeños de la misma acarrear privilegios sociales, aunque no solo privilegios, y es ante todo para ciertas representaciones o corporalizaciones [‘embodiments’] de lo masculino). Si no “atraviesa” los consabidos tres tiempos del complejo de Edipo, el hombre no hará sino sufrir de un falso sentido de suficiencia que demostrar –mediante la ilusoria posesión del falo— y, toda vez que no asuma la castración o el sentido de límite simbólico del otro y de sí, en todas sus posibilidades liberatorias, se verá aplastado por la imparable dialéctica de la omnipotencia y, en su defecto, sentimiento de impotencia o inservilidad. Y ya más específicamente con el hombre mexicano y por

¹⁶ Término de la lógica-lingüística del cual se vale la pensadora Judith Butler (1990) para aplicarlo a asuntos de rol de género, y así redactado en traducciones al español académico. Butler afirma que el rol de género (“gender”) se realiza o actúa a modo iterativo y en conformidad con matrices simbólicas contingentes, y

que no es “expresivo” de una interioridad (biológica, etc.).

¹⁷ Utilizo en adelante la equis, como en esta oración, para hacer las veces de inclusividad de roles de género.

¹⁸ La metáfora de la “carga” había sido tratada con anterioridad por H.M. Hacker (1957).

extensión el hombre en quien ha dejado huella o lleva presencia de la colonización/colonialidad, es de utilidad Octavio Paz (1990), quien teoriza que el hombre mexicano sufre de ser el “hijo de la chingada”, frase vernácula, por la aducida “traición” de la Malinche en La Conquista, y que ello lo direcciona a llevar en lo hondo un sentido de humillación –“feminización”-- que lo condena al “laberinto de la soledad”, a cada hombre para sí, con poco espacio para la socialidad nivelada –con hombre o mujer, pero peor con la mujer o lo femenino--, fuera del silencio solipsista/hosco o su vuelco irreflexivo en violencia, ambos laberínticos, ante la única divisa su haber: “chingar o ser chingado”.¹⁹

Sin dejar de lado los lamentables tintes misóginos del relato de La Malinche, la representación del mexicano/colonizado como de un hombre utilizado/“feminizado” por el colonizador/la colonialidad, en una lógica de la instrumentación de por sí masculinista, y por consiguiente lo que en adelante algunos sienten que deben hacer para compensar dicha instrumentación/ “feminización”, revela la doble carga opresiva del hombre (pos) colonizado, a la que se suman otras camadas de opresión/desafío, sea por orientación sexual, clase, raza/etnia, diversidad funcional, etc.. Todo ello ha dejado también su huella en los estudios de la masculinidad en el cine.²⁰

Con la contextualización teórico-general establecida, pasamos a la lectura del filme de Aponte Centeno. *El silencio del viento* se puede leer como una meditación sobre lo masculino desde imágenes acuáticas. Sobresale el tratamiento del elemento del agua en varios niveles, lo mismo narrativos que formales. Desde el punto de vista narrativo, la trama aborda una porción de vida del personaje principal, Rafito (el actor Israel Lugo), pescador de mediana edad de la costa oeste de Puerto Rico y padre soltero, quien recién pierde a su hermana Carmen al comienzo del recitado, víctima de feminicidio. El personaje

se ve incapaz de llevar un luto adecuado, que no sea un solo exabrupto de ira al interior del auto propio y en solitario, encuadrado en un plano-secuencia, para después sumirse en un atareado mutismo o, dos semanas más tarde, llegar a la antigua morada de su hermana por la noche y sentarse en el balcón con el fin de sumirse en un silencio etílico. Casi inmediatamente después de la infausta noticia, Rafito retoma su rutina anterior, la cual alterna entre dedicarse al trasiego ilegal de migrantes mediante bote propio desde el país vecino, la República Dominicana, o replegarse en el interior de su habitación penumbrosa, centrado en la muda actividad del cuidado de peces que captura en la salida de una represa. Llama la atención la iluminación artificial de las peceras, como única luz en la habitación, representada en el plano, cuyo azul neón se refleja en derredor cual si Rafito se tratara de un pececillo más, guarecido en el espacio interior de la casa-finca que comparte con su madre, abuela e hija. En los predios de la finca, cabe agregar, asilan temporariamente a lxs²¹ inmigrantes ilegales, en lo que les ubican vivienda y gestionan traslado a contactos de ellxs. Pero esta escena en la habitación se repite, y exige por tanto una mirada atenta.

El trasluz azulado de la pecera y su figuración sugieren un sentido de identidad intrauterino y solipsista, sin demasiada cabida para el Otro o lo Otro, en una subjetividad masculina tradicional, que pareciera llevar a duras penas la pérdida y, por tanto, su “falta-en-ser”, término lacanianiano alusivo a la condición humana inserta en las diferencias – ‘parcialidades’— de lo simbólico (o ligüístico-sociocultural), no en las “plenitudes” de lo imaginario (imágenes pre-conceptuales que se desprenden del “estadio del espejo” o de la identificación total del infante con el [semblante] del ente materno). A la luz del enfoque psicoanalítico ya discutido, tal estado de Rafito puede resultar de su denegación previa de la castración y, por tanto, de la prohibición o sentido de límite que impone lo

¹⁹ A tal efecto, son fundantes estudios en torno de la representación de lo masculino en general y de la negritud masculina en particular, como en S. Nixon (1997) y sobre la masculinidad puertorriqueña, en R. Ramírez (1993).

²⁰ Estudios precursores de la representación de la masculinidad en el cine, lo son: S. Jeffords (1993) y C. Perriam (2003), entre otros.

²¹ Utilización de equis para abarcar masculino, femenino, no binarixs, etc. Así, en adelante, se observará igual procedimiento.

simbólico. Instalado en los espejismos de lo imaginario, el personaje se concibe pues como sujeto pleno y omnipotenciario, o que al menos ello debe apantallar / “performar”²², que es justamente la identidad “dura” que la tradición falogocentrada espera/exige del hombre. Como nota aparte, Rafito se proyecta con ternura hacia los personajes femeninos todos, pero no da lugar a la vulnerabilidad de la lágrima o expresión de sentimientos efusivos, muchos menos al duelo, ante ellos.

Según elaborado, para ciertas corrientes de los estudios de masculinidad, dicha performatividad²³ es arma de doble filo, que le permite unos privilegios al hombre que la ejecuta, como también coarta su desarrollo/desenvolvimiento en otros aspectos, transformándose finalmente en fardo para él, con implicaciones también desafortunadas para con lxs demás. Es sencillamente demasiado que llevar sobre los hombros de cualquiera, no importa el sexo: sufrir en silencio o sepultar sentimientos, no demostrar un ápice de debilidad, atender/rellenar la falta-en-ser de todxs, menos la propia, y sobresalir, en representación de la familia, el clan/la comarca, en todo o casi todo: no ser un “fracasado”, pues el fracaso propio es representativo –no individual–, y supone el fracaso de todxs lxs demás: el “honor” patriarcal se mancilla.

Si lo vinculamos con el psicoanálisis lacaniano, Rafito deniega el tercer tiempo del complejo de Edipo y, por tanto, la castración, de suyo liberatoria para el hombre, de acuerdo con Lacan (1988; 1998). Asumir el límite o la Ley (simbólica), antes que la ley (jurídica); acoplarse a la sustituibilidad del objeto- causa del deseo, y no a su retención totalitaria, imaginaria e inhabilitante, desataría una concepción de sí como sujeto —ético—, y sería capaz de reconocer su falta-en-ser, la

diferencia y, por tanto, que existe un/a Otro/a, irreductible. Su reconocer la diferencia, y con ella la *falta*, en lo simbólico, daría lugar al nacimiento del deseo, de suyo rebosante de posibilidades creativas en lo afectivo-personal y de toda suerte.

En el psicoanálisis de Néstor Braunstein (2006), inspirado en el de Lacan, el deseo se aparta aquí del goce, el cual mantiene al sujeto inserto en una economía circular de placer-dolor, propia de la “a-dicción”, presumiendo evadir el plano de lo simbólico/de la cultura y la diferencia, ligados a la falta-en-ser y el deseo. En el caso de la posición masculina, ella incide en un goce “fuera-del-cuerpo” que no hace sino iterar identidades, no reinventarlas; el goce de la posición femenina, en cambio, es goce suplementario, del Otro o “fuera-del-lenguaje”, y por tanto redimensiona el intercambio simbólico todo; es creativo. Pero el tratamiento de la identidad masculina tradicional en el film no se limita a lo narrativo. Abarca también lo formal, y en efecto se refuerzan entre sí.

Ya tratamos aspectos de dirección artística y fotografía en la habitación de Rafito y por ende de la puesta en escena. Pero hay más. El lenguaje cinematográfico por momentos refleja, por otros contradice, y finalmente hace ambigua la caracterización del personaje principal. Dicho lenguaje está “focalizado” y “ocularizado”²⁴ casi exclusivamente en el personaje principal masculino, si bien pareciera que solo observara de lejos su radio de actividad, bullicioso y solitario a la vez, como todo buen “laberinto” de la masculinidad (tradicional). Vale la pena destacar algunas instancias del lenguaje cinematográfico en la producción signifiante²⁵ del filme.

Si algo pronuncia el “sistema de estilo” (Bordwell & Thompson, 1993) del recitado del filme es el diseño de sonido y el montaje,

²² Verbo utilizado como neologismo no aceptado para generar mayor proximidad con lo realizativo/performativo del pensamiento de J. Butler (1990).

²³ Sustantivo utilizado como neologismo no aceptado para generar mayor proximidad con lo realizativo/performativo del pensamiento de J. Butler (1990).

²⁴ Las categorías de focalización y ocularización tienen historia en la teoría literaria, de la mano de Gerard

Genette, entre otros, por un lado, y con adaptación al cine, por otro (Stam et al., 1999). Por focalización entendemos el filtro axiológico o valorativo desde el cual se aprecia el relato del filme, lo cual puede ser desde la consciencia de un personaje. Por ocularización entendemos el punto de mira desde el cual se mira/ “encuadra” el relato del filme, lo cual puede ser desde la vista de un personaje o de su radio de acción.

²⁵ Alusivo a que produce significación (semiótica) y no algo meramente significativo.

además de lo ya mencionado de fotografía y puesta en escena. Una y otra vez, mediante sonido ambiente en primer plano, o emparejamiento de planos particular, sumado a las otras instancias del sistema de estilo, se remarca en que hay un mundo más grande, y en ocasiones amoral o aleatorio, que el del protagonista y su familia, mundo al cual Rafito, en su afán de sobrevivencia, opta por darle la espalda en la medida de lo posible.

Adviértanse los planos en que, primero, Rafito transita en uno de sus dos autos, en este caso en un modelo sedán usado, y en estado de angustia por su hermana asesinada, mientras se escucha el runruneo del motor en combinación con los sonidos vehiculares ventana afuera, lo cual dificulta por distracción la identificación con el personaje, aislándolo, incluso de la espectaduría misma.

Segundo, cuando Rafito anuncia la muerte de su hermana a su hija, Waily, cuya reacción en llanto no se escucha, ahogada por el sonido del agua a raudales de la represa, apenas genera compenetración con la espectaduría, por no solo la puesta en primer plano del sonido ambiente sino también porque fotográficamente la escena está encuadrada desde un plano general, que captura la contradicción de la mala noticia con la belleza bucólica del entorno, la pequeñez del desgarrón humano cribada por la mirada de conjunto de las cosas, en un “mundo ancho y ajeno”. La espectaduría misma *audiomira*²⁶ esta escena, como una más en la concatenación del montaje narrativo, y no como una escena marcada.

Tercero, el “soundscape” o ambiente sonoro que captura un complejo plano-secuencia dado, en que Rafito pasa a cobrarle a una persona-contacto el transporte de lxs migrantes, transporte que la misma no paga íntegramente, y ello enfurece a Rafito, quien se marcha sin dejar a lxs mismos en el lugar.

Todo ello se encuadra en plano sin cortes, desde que se advierte a Rafito que entra caminando al edificio de la persona-contacto

en gran plano general con aproximación gradual al objetivo, ángulo picado y movimiento en panorámica de izquierda a derecha. Antes de que llegue al último piso de cita, el encuadre en grúa asciende en altura y en movimiento contrapicado por encima del edificio mismo y *panoraminiza* en 360 grados (la primera de dos panorámicas con similar intención de alcance circunferencial), con encuadre nivelado, inhibiendo de la diversidad de sonidos domésticos y callejeros de la noche. Luego desciende un tanto y se acerca a modo de plano general para mejor captar la discrepancia entre Rafito y la persona-contacto a través de abertura del edificio hacia el vestíbulo comunal por la que se mira y escucha en perspectiva la conversación. Él se marcha iracundo y el encuadre sigue en picado su corrida por lo que se presume, desde afuera, que es de tipo escalera abajo, y luego le sigue en panorámica de derecha a izquierda fuera del edificio y al doblar de la esquina, para luego ver una furgoneta con Rafito al volante, su segundo vehículo, que sale a toda prisa de la esquina de derecha a izquierda, con la persona-contacto que los persigue a pie. Todo ello da a entender que en medio del drama humano hay un mundo de sonoridades/vidas cotidianas e indiferentes/paralelas en derredor. Es también plano-secuencia que, por longitud, diversidad de sonido ambiente en perspectiva, y empleo de grúa, tanto acuerda el célebre comienzo de *Sed de mal* (1958) de Orson Welles.

Pero aparte del sonido, igual sobreviene con los repetidos montajes, de tipo gráfico, cuando en el empate de planos de similar lugar y de tiempo en continuidad se marca, mediante un corte, un contraste de iluminación o volumen de sonido, como por ejemplo, cuando se va de la confortante sombra de interiores a la cegadora luz de la intemperie diurna, o del estridente gentío de migrantes ilegales en las barracas al relativo silencio del interior de la desvencijada furgoneta en el transporte vigilado de lxs mismxs a sus respectivas personas-contacto al cobijo de la sombra

presta atención a la función desempeñada por el sonido ambiente, tanto de campo (o “de pantalla”) como fuera de campo (o en off) y en over (o “de foso”), además de un análisis formal detenido de la partitura o fondos musicales.

²⁶ Por audiomirar se refiere el concepto de audiovisión que desarrolla M. Chion (1993), quien entiende que la crítica de cine es escopocentrada y cuando de sonido se trata vococentrada. Esto es, destaca el aspecto visual del cine y cuando aborda lo sonoro es primordialmente como diálogo puesto al servicio de la historia, y apenas

nocturna, solo acompañado del tintineo de alguna pieza suelta del vehículo en contacto con los agujeros de carretera prevalecientes en el País. Igual acontece cuando se pasa de planos llenos de humanos y sus inquietudes a un plano de la sombra de un árbol vespertino-nocturno, entramado de ramas sin hojas apenas, cual telaraña, o del campo hundido en densa niebla que cubre la superficie gramínea en plena mañana punteada por una vaca que, a su tiempo, muge, sin que parezca que sea este un mero plano de situación o símbolo, antes de duración, o plano que marca misteriosamente el paso del tiempo en la plomiza quietud del árbol o en el movimiento de a poco de la niebla: como un conteo regresivo, ¿hacia qué? ¿hacia el desenlace fatal?

Más aún, puede fungir de inserto no-diegético, antes que plano de situación, por su relación equívoca con el argumento: el mundo natural que acontece desentendido de la angustia humana, cuyos asuntos se representan, se peinan, raudos, con cortes en general deliberadamente bruscos y de tempo acelerado. Es casi como si la lente repitiera: no hay tiempo que perder, no hay tiempo para detenerse, descansar, pensar, quizá desde el filtro de consciencia de Rafito, quien así vive la vida: no hay tiempo para meditar la pérdida y asumir el duelo: “feminizarse”, dejar de rescatar, buscar el pan de cada día, en un momento en que la hermana ya no puede dar la mano y solo le queda su abuela enferma, su madre envejeciente y su hija adolescente.

Fotografía y puesta en escena no dejan de hacer su parte tampoco, en instancias que elaboran, además de los ejemplos breves anteriores ya referidos. Contrastes, mitigados, de tipo sobretonal²⁷ –psicológico-afectivo-- y ritmos interiores, como se aprecian en la toma larga de encuadre oblicuo, panorámica de derecha a izquierda, distancia de plano general y composición en profundidad, en que se advierte el dolor de la madre de Rafito, Tata, quien se acaba de enterar del asesinato de su hija, y se acerca a su hijo, compungida, una vez este acaba de estacionar el vehículo en las barracas de la finca. Se empiezan a bajar en

segundo término los migrantes, quienes miran, en lo que caminan curiosos, sorprendidos o conmovidos, a la madre que llora sobre su hijo en primer término, abrazados. La vida no se detiene, y de nuevo el impacto emocional de la escena se ve mitigado por lo incidental: llanto gimiente y desconsolado, pero sin palabras, junto al parloteo y acciones de circunstancia, no por ello menos necesarias para quien las (sobre-)vive.

Cobra sentido aquí el título del filme: el silencio del viento, esto es, casi desde una poética de la música experimental de John Cage, que le llega al director a través de su padre, el compositor experimentalista Alfonso Aponte Ledée, el filme representa las pausas entre el sonido ventoso, esa suerte de “white noise” o sonido de fondo de nuestra vida cotidiana que pasa inadvertido, pero que con fuerza oracular prefigura lo por venir, lo ominoso. El parloteo ignorable, el ruido aleatorio o no musical / dramatizable / narrativizable, metaforiza la axiología de la lente misma y su encuadre de los personajes, en caída y necesidad de socorro, pero ante un entorno impasible, como tiene lugar con la escena de los monjes alemanes quienes discurren en su idioma, desconocido por los atribulados personajes principales allí presentes, padre e hijo, mientras esperan todos que escampe en la ciudad, bajo un alero, en la afamada escena del filme *El ladrón de biciletas* (1948) de V. de Sica. Se pudiera figurar que la poética del filme es la de la “mirada-silencio”, cuyos paréntesis del entreviento hacen patente la soledad de los personajes, entre ellos Rafito. La mirada-silencio como metáfora de lectura a su vez disequilibra el escopocentrismo del cine tradicional, abriendo la “mirada” a lo acontecido desde otros sentidos y por tanto resignificando la narrativa misma.

Solo al final de la historia, el lenguaje cinematográfico apunta, quizá, a otro paradero de la psicología del personaje principal. En el fatídico viaje final en bote, Rafito se topa, de regreso de la República Dominicana y con sus

²⁷ Término de S. Eisenstein (1949), para indicar los tonos psicológicos y no solo fotográficos entre plano y plano.

pasajeros de migración ilegal a bordo, con la situación de que los motores del bote se dañan.

Varados en alta mar, luego de la inclemencia del sol diurno, el mar picado y la ansiedad de la situación en la noche desencadenan una pelea en el bote que termina por volcarlo. Todos en el agua, en lo que parece una orquesta del terror, con cámara sobre hombro y sonido de encuadre que se hunde debajo del mar y sale a flote constantemente, acompañado de los sucesivos cambios abruptos de visión y escucha: de chapaloteo y gritos atenuados en un nivel submarino, de lucha a brazo partido entre todos por la toma de objetos flotantes y algarabía cabeza afuera sobre la superficie del mar, entre los cuales despunta el que concierne a Rafito y un migrante, a quien el primero ahoga para quedarse a flote sobre el tanque de gasolina de plástico vaciado.

Transcurrida la noche, Rafito pasa el día solo en mar abierto sobre el objeto flotante, hasta que, al caer de la tarde, el mar se torna borrascoso, y no parece que el personaje principal vaya a sobrevivir. En un travelín de altura baja, en diagonal y zarandeado por la marea, en dirección al personaje, quien esconde su rostro detrás del objeto mientras llora a todo pulmón, hasta que le encuadra en su perfil derecho, Rafito gira el rostro hacia el encuadre y permanece mirando la lente, la cámara, ¿nosotrxs?, muy fijo, para conclusión del relato.

Si se desanda el camino, recuérdese el contraste entre esta escena de mar abierto y la misma soledad de Rafito, anidado en su habitación-pecera. Perdido en alta mar, con todo lo que ello implica de linde y posibilidad de muerte, Rafito al fin sale de su ensimismamiento y mira, cual a través de la “cuarta pared”. Es en este momento cuando asoma quizá lo real²⁸ intersubjetivo, en la confrontación con la espectaduría supuesta, evocando el final de *Los cuatrocientos golpes* (1959) de F. Truffaut. En ese momento somos espectadorxs contempladxs, pero somos también algo más. El filme pasa aquí de la

visión a la mirada, valiéndonos de distinciones de Slavoj Žižek (2000).

La visión es unilateral, y está del lado del sujeto, en este caso de Rafito, y prácticamente vemos y escuchamos lo mismo que él o de su entorno, a veces todavía desde la consciencia —y valoraciones— de él. Pero a partir de este plano, en que se escenifica la mirada, se quiebra el ilusionismo del cine realista, y con ella la de un sujeto trascendental masculino, sea del lado del personaje principal, la lente o el espectador, como teoriza Laura Mulvey (1991). La mirada es, para el psicoanalista seguidor de Lacan, Žižek, bidireccional, y ocurre cuando el objeto/objetivo devuelve la visión. Acá somos también el Otro, o el no-sí mismo (“self”), lo cual asoma al fin, cuando el personaje principal confronta su límite: se le resquebraja la pecera solipsista ante la vastedad del mar abierto y el lindero de posibilidad de muerte. Anacrónicamente, la figuración del ensordecedor desborde de represa lo golpea a raudales. Los peces reclaman la vuelta a su hábitat original: dejar de ser “re-presas”²⁹ de la represa.

Pero para la espectaduría es confrontar algo más: su inidentidad, el ser Otro del Otro, pues es a quien mira Rafito y a la vez no. Somos simultáneamente fictivos y empíricos: parte de la diégesis y excluidos de la misma. Pero como Rafito, nos equilibramos, nadamos, en la frontera de lo intersubjetivo, siempre irrepetible e imprevisible. Importa que confrontado con el límite y por consiguiente con su falta-en-ser, en medio de la soledad del mar, Rafito llora, por fin llora, ¿por miedo a la posibilidad de muerte? O por ¿por todo lo que no ha llorado, incluyendo la muerte de su hermana? En su mirada final hay algo de dolor, sin duda, pero asoma de a poco, lo que parece un “puchero” de niño chico, ¿cómo de reproche? ¿será un reproche a cierto imaginario de sí, a lo real social, al Otro?, ¿reproche porque la repleta pecera con capturas de represa se quebró, y con ella su goce masculino (de lo repetitivo)? ¿reproche porque somos todxs culpables, incluyendo la

²⁸ Lo real refiere uno de los tres registros de la realidad en Lacan, que atiende lo pre-imaginario y pre-simbólico, y por tanto a-significante.

²⁹ Le debo la observación del juego de palabras con “represa” a la poeta y estudiosa Dra. Chloé Georas (comentario personal, mayo 2024).

espectaduría, de los goces del voyeurismo y de otros de sus males sociales?, ¿porque miramos, porque escuchamos, sin implicarnos? Rafito no responde. Solo nos mira. Y solxs nos miramos y escuchamos, en el silencio del viento.

Hasta que llegue la próxima ráfaga.

El retorno de lo inanimado en el filme *Perfume de gardenias* (2020) de Macha Colón

No por casualidad, el sub-título de este apartado evoca el de un filme de terror, de tipo muertos vivientes o zombis. Lo ominoso desde lo inanimado mismo asoma en el filme de Colón, y será aspecto que se tratará más adelante. A tal efecto, importa la fábula del filme. El argumento trata de una mujer llamada Isabel (la primerísima actriz Luz María Rondón), posiblemente octogenaria, que tras perder a su marido al comienzo de la historia, debe proseguir con su vida, que incluye atender su jardín, entreverado de diversidad floral, que no excluye heliconias, platanillos y por supuesto gardenias, lidiar con su hijo, Javier, e hija, Melanie, en la treintena y los diferentes asuntos que les sobrevienen en sus vidas independientes, entre ellos una relación de altas y bajas con su propia madre, llevar su fe católica, y desenvolverse como buena amiga y vecina de su comunidad de suburbio del sector medio bajo puertorriqueño. De pronto, un grupo de tres mujeres de menor edad, que aparenta la sesentena, y con negocio propio de servicios funerarios bastante creativos, modalidad dominante en algunos sectores del País, la abordan con intención de reclutamiento como diseñadora de arreglos florales y decorados, por su obvio talento y jardín personal del que aprovisionarse. Sobre la marcha el personaje principal cae en cuenta de que el negocio es de procedimientos turbios, que comprenden andar vigilantes de posibles clientes o de personas en curso de muerte, por enfermedades terminales o envejecimiento avanzado, la mayor parte del vecindario mismo, para no solo garantizar que recluten sus servicios llegado el momento de

fallecimiento, sino también dependiendo del caso ultimar sus vidas por cuenta propia, acelerando el proceso, a través de arsénico entremezclado en la comida pero antecedido por pócima y rito de efectos calmantes, todo sin el consentimiento de la clientela y revestido de retórica entre cristiana, Nueva Era y pragmática, dizque acto misericordioso ante el padecimiento solitario y eventualidad que tendrá lugar de todas formas. Cuando una de las clientes pasa por un proceso más agónico de la cuenta porque el veneno que no surtió el efecto inmediato pretendido, la líder, Toña, recurre a inyectarle el mismo, lo cual hace que dos integrantes del negocio, Juana y Claudia, además de Isabel, se separen de Toña, quien prosigue con el negocio independientemente.

El personaje principal, en procedimiento que en principio parece ambiguo y una continuación de lo que llevaba a cabo con el grupo anterior, cuida de una vecina lesbiana y enferma terminalmente, Julia, antes rechazada por la propia Isabel, hasta el punto en que, por lo que se sugiere, le asisten las dos antiguas integrantes del negocio anterior y su mejor amiga y vecina, Tata, en un procedimiento de eutanasia, a petición de Julia misma. La historia concluye con un festejo en la propia casa de la recién fallecida, a la cual Isabel le ha hecho un hermoso altar de leños y flora, con fotos, música y conjunto de amistades sexodiversas³⁰, en celebración de su vida, al son de la famosa plena puertorriqueña, *Tanta vanidad*, interpretada por la propia y polifacética directora, quien también es cantante, y que cual A. Hitchcock hace un “cameo” repartiendo tarjetas de presentación de funeraria, con guiño a la funeraria de servicios creativos que comenzó la tendencia real de los mismos en Puerto Rico: la tarjeta reza Funeraria Mallín, y la original es Funeraria Marín. No por casualidad, el estribillo de la plena es: “Tanta vanidad, tanta hipocresía / si tu cuerpo después de muerto / pertenece a la tumba fría”. Isabel permanece meciéndose en un sillón, contemplando su obra, al lado de su mejor amiga Tata, mientras que las amistades de su vecina fallecida pasan

³⁰ Lo sexodiverso es otra forma de denominar en español el uso común de las siglas: LGBTIAQ+.

a felicitarla y a darle gracias por su hermosa labor.

De cara al análisis fílmico propiamente, si algo salta a la vista desde el principio es su énfasis en las comunidades femeninas, y cómo las mismas las integran mujeres de diversidad plena: de estado civil, oficios, profesiones, clase, etnia, sexo, género, sexualidad, aficciones, ética... Aquí lo femenino no excluye lo trans-. Los personajes masculinos son mínimos: cuando no son secundarios, como Javier, son incidentales, como: la aparición del artista Eduardo Alegría en interpretación de acto de música alternativa de tipo diegético, los voluntarios de muerte fingida en fotografías de promoción de los servicios funerarios, o como muertos mismos, en el caso del esposo de Isabel. En ello evoca el célebre filme de G. Cuckor, *Las mujeres* (*The Women*, 1939), de presencia exclusivamente femenina, que comprende tanto los personajes principales como secundarios, aun de una niña y una perrita; lo masculino es solo referido. Pero para representar lo femenino en su amplio espectro es de capital importancia mostrar a su vez su entorno, que abarca los espacios de desempeño, convivialidad y habitación, sin dejar de lado sus menesteres y gustos. Ello implica que, sobre todo por la generación que tematiza, el tratamiento no para mientes en la representación de lo femenino tradicional, pero secretamente potenciado, y no sumiso. El espacio doméstico, en especial la cocina y sus manjares –carne frita, mofongo, café, coquito, chuletas, fritata de espinacas, tomate y queso--, la sala y sus repisas repletas de estatuillas del barroco vernáculo, mejor conocidas como fruslerías o en puertorriqueño “chucherías”, la jardinería de los patios, la práctica de la decoración, el cuidado del/de la otro/a, la cualidad de la compasión, desfilan por el filme, pero resignificados o enrarecidos, y no como se suelen representar convencionalmente.

Todo se encuadra desde una suerte de “mirada-perfume”, que sugerimos como metáfora de lectura ancilar de nuestra hipótesis de la “mirada-sensorio”, lo cual pasaremos a explicar. Para ello es menester comenzar con

el título del filme, que se inspira en el del célebre tema musical homónimo del compositor puertorriqueño, Rafael Hernández, el bolero *Perfume de gardenias* (1939), versionado por múltiples cantantes y agrupaciones internacionales como parte del cancionero popular en castellano. Como es bien sabido, la letra es asaz rica. Lo primero que llama la atención de la misma es que trata de la apreciación exterior e interior de un sujeto femenino quien embelesa al/a la hablante, pero su ocularización es de cuerpo entero e interioridad, y no meramente de cara, o bien de exterioridad o interioridad exclusivamente, como se solía para la época. Aunque lo del tratamiento de la totalidad del cuerpo se puede reducir a una letra de talante meramente erótico, el hecho de que lo combina con el plano interior la hace más compleja. La ocularización va de la boca a la frente y de la frente baja al cuerpo en general y culmina con el interior, su “alma”.

Además, la letra se vale de figuraciones como la metáfora, el símil y la sinestesia, para crear un entramado de los sentidos, difícil de clasificar. A todo ello hay que añadir que la primera interpretación del tema la hizo Margarita Romero, conocida intérprete quien, sin alteración de letra, le canta a la belleza de otra mujer. La letra le agrega otra camada, cuando la voz femenina –quizá desde discursos de época “imposta”, o “se transviste”, de la figuración de un hombre — le canta a la belleza de una mujer que es la envidia de mujeres que la miran pasar por delante de ellas, tal cual acota la letra. Así, se aprecia un prisma complejo de miradas, donde la mirada cantora mira a otras mientras ellas miran su “objeto-causa”³¹ del deseo, con envidia. Más aún, si se tiene en cuenta que para la época se veía la interpretación de Romero como la “impostación” de un cantor masculino, la destinataria de la letra es el objetivo de la mirada de una mujer cantora que mira a través de los ojos de un hombre figurado, quien mira a otras mujeres mientras ellas miran con envidia a la musa al pasar. Esta suerte de mirada dentro de miradas, o mirar trabado o imbricado, le da un cariz de *intercorporalidad*

³¹ Término lacaniano que abarca la complejidad del deseo, en que el objeto no es solo pasivo; a base de las

cargas transferenciales del sujeto, lo estimula lo real otro.

a la canción y ambigüedad del deseo inusuales, como si se apropiara de la concepción de espacio concéntrica propia de las cajas chinas, muñecas rusas o de la célebre alegoría de “moradas” de la santa, mística, escritora y doctora de la Iglesia Católica tantas veces referida en la historia, Teresa de Jesús, en su libro *El castillo interior* (1577). La Santa es de devoción moderada entre católicos en Puerto Rico y ello lo hace más curioso: su culto dispone de unos retratos del conocido pintor puertorriqueño del siglo dieciocho, José de Campeche, y algunas parroquias de municipio, como una en Bayamón, pero su devoción en el País queda lejos del de la Virgen del Carmen o la Virgen de la Montserrat, amén de la santa Patrona de Puerto Rico, la Virgen de la Providencia. Finalmente, desde la indeterminación sexual del/de la hablante hasta la envidia, que puede leerse también como admiración, de las referidas mujeres que la miran, la letra de Hernández no queda lejos de fijar una pulsión que oscila entre el deseo ginosocial y el continuum ginoafectivo³², sin dejar de lado la posibilidad de un cierto lesbianismo encubierto, reprimido o sublimado.

Las sinestesias de la letra apuntan a similares miradas/deseos cruzados. Por ejemplo: “Perfume de gardenias tiene tu boca”, verso en que se asocia el sentido del olfato con la boca, que se vincula también con el sentido del gusto; “Tu risa es una rima / de alegres notas” es metáfora doble, que asocia el sentido de la audición con los de visión y tacto, en la medida en que la rima y las notas se puede apreciar visualmente como también escribirse, apuntalándose del tacto; “Se mueven tus cabellos / cual ondas del mar” asocia de nuevo lo visual de los cabellos con el movimiento ondulado marítimo que puede apreciarse desde el tacto/sentido de equilibrio, para culminar con las estrofas que aluden al cuerpo en general (“Tu cuerpo es una copia / de Venus de Citeres”, lo cual puede aludir lo mismo al culto de la diosa en la isla aludida como a la estatua

en su honor en un estanque allí, primer asomo de lo inanimado en el filme, el de la mujer-estatua, como veremos), las miradas de envidia de mujeres que la ven pasar, y finalmente su “alma”, el interior, que describe como poseedora de “virginal pureza” y su belleza, de “místico candor”. No pasa inadvertida que la asociación de lo femenino con lo virginal, o su contraparte, es propia de la mirada/axiología masculinista.

La canción no sirve solo para análisis por su letra; en ocasiones Isabel la tararea tanto al principio como al final a modo no diegético, de sonido no simultáneo y de timbre diferente en sendas ocasiones: al principio de la historia, de timbre más claro; al final, contiguo a un desenlace mortuario, entre flemoso, susurrante, rasposo, afligido y casi agonizante, haciendo eco de lo ominoso general que recorre el filme, y que rememora tarareos de efecto similar que, cual nanas infantiles, y de contradictoria connotación siniestra, son tema musical en filmes como *Las babas del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1967) de R. Polanski y *Terror en Amytville* (*Amytville Horror*, 1979) de S. Rosenberg.

Agregamos, como otro aspecto de nota en la letra, no solo lo ya destacado del elemento sinestésico, sino también el modificador de “místico”, en obra fílmica que refiere a Teresa de Jesús y aspectos de su producción en varias instancias. En efecto, ya Simone de Beauvoir en su clásico tratado feminista *El segundo sexo* (1964; fecha original, 1949), trata de la “mística” en general como uno de los lugares comunes culturales sobre lo femenino, de aceptación generalizada, pero no por ello menos interesante. Más de un estudio ha destacado que en la mística de mujeres, y de algunos hombres, remontable a la Edad Media hasta los albores de la Moderna, se advierte el comienzo y hasta una genealogía/tradición de “escritura femenina”. En filme preocupado por la representación de lo femenino, es consecuente tanto la presencia de la mística en

³² Con deseo ginosocial resignifico el término deseo homosocial de E. Kosofsky Sedgwick (1985), quien entendía que en las relaciones homosociales masculino-heterosexuales podían asomar el deseo sexual, camuflado desde la envidia/admiración por el otro masculino, a veces incluso al interior de un triángulo

amoroso. Por continuum ginoafectivo reformulo al término ‘continuum lesbiano’ de la poeta y ensayista Adrienne Rich (1986), para incluir relaciones afectivas significativas entre mujeres, desde la baja hasta la alta intensidad erótica.

general cuanto de Teresa de Jesús en particular.

Tampoco es llamativa la alusión a las brujas, sea como topos de lo femenino, que abarca sus representaciones culturales respectivas, en etapas de la pictórica y grabados de Francisco de Goya o el subgénero de cine de terror, sea de brujas, de cultos extremos o de fantasía. Sirva de mención algunos filmes de terror clásicos y contemporáneos, del subgénero de brujas, como: *La brujería a través de los tiempos* (Häxan, 1922) de B. Christensen, *La máscara del demonio* (Black Sunday, 1960) de M. Bava, *Las babas del diablo* (1968) de R. Polanski, *Suspiria* (1977) de D. Argento, *El proyecto de la bruja de Blair* (The Blair Witch Project, 1999) de D. Myrick and E. Sánchez y *La bruja* (The Witch, 2015) de R. Eggers. En cuanto al sub-género de cultos extremos, más de un filme de los arriba referidos cumple con los requisitos, si bien el sub-género no se reduce al tema de las brujas sino también de tipo cultos (neo-)paganos, como en *El hombre de mimbre* (The Wicker Man, 1973) de R. Hardy o con determinación, natural o sobrenatural, de exterminar al sector adulto por parte del juvenil, como en los filmes de habla hispana, *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) de Ch. Ibáñez Serrador, o sociedades de cine snuff, como *Tesis* (1996) de A. Amenábar, entre otros. Finalmente, el sub-género de brujas, pero de estilo fantasioso, no tiene que ver con nuestro filme que analizar, pero sin duda no puede prescindir de *El mago de Oz* (The Wizard of Oz, 1939) de V. Fleming, con personaje secundario al respecto que interpreta de forma memorable Margaret Hamilton.

En una escena dada, Toña demuestra consciencia de la percepción tradicional negativa que pueden suscitar en la comunidad, cuando en un momento dado discuten la posibilidad de hacer públicos los procedimientos más discutibles de su negocio ya que de misericordia trata, a lo cual Toña se niega rotundamente, dado a que se les asociaría con estereotipos de aquelarre femenino – “brujas, santeras”-- y, por tanto, prácticas malevolentes, basadas en prejuicios sexistas, dentro de una episteme cristiana. En el imaginario popular del País no queda lejos el oficio de la “comadre”, “comadrona” o

“curandera”, la cual en ciertos sectores era lo mismo acogida que rechazada, fuese desde un discurso cristiano como científico. Ya la misma hace acto de presencia en leyendas centenarias como “El mal de ojo de Domitila”, recreada por el folclorista puertorriqueño Cayetano Coll y Toste. Su más reciente encarnación hegemónica es la del controvertido programa del País, de discurso primordialmente conservador pero muy popular, y de transmisión en principio televisada y luego digitalizada, *La Comay*, personaje-títere que fiel a los discursos de antaño, posee acceso magicista a todo el entrebambalinas farandulero, por suspicacia y “recursos” que la títere llama “bochinche”, resultado de su “investigación”, que principiaba con la frase proverbial “aparente y alegadamente”. En efecto, otras alusiones al topos de la bruja en el filme es el brebaje que, cual pócima hechizante, en el negocio se prepara para sedar a la clientela previo a la administración del arsénico entremezclado con la comida, el cual en un momento de preparación al caldero en la cocina Toña le grita a Isabel, desconocedora, que no destape la olla, como también la presencia de misteriosas aves negras que aparecen con efecto de animación en volumen de muñecos de trapo con visibles costurones, botones y mantilla de encajes (como el que lleva Claudia en el momento de rito de muerte) que, cual “changos” o “cuervos” de mal agüero, asoman voladores sobre Isabel mientras ella hace jardinería en su patio casero. Por número pudiera parecer que se tratara o de Toña, cuando es uno, o de lxs tres socias, cuando aparecen más, mutadas en animal por conjuro, como también de sus distintivos “familiares” o animales auxiliares, con intención de espiar al personaje principal, además de representar el símbolo de mal augurio o de muerte. Cabe acotar que el filme no reproduce el imaginario bruji, sino antes bien lo complejiza, en la medida en que la sociedad de ellas termina por disgregarse por cuestiones éticas, y el supuesto mal augurio no lo es tanto, pues el personaje en fila de muerte al final cumple su cometido con su consentimiento, por eutanasia, ilegal en Puerto Rico hasta el momento.

Por la misma que asoma el topos – desmontado— de la bruja, hace acto de

presencia el de la mística, según indicado. En repetidas ocasiones se escucha interpretado como música sacra no diegética el poema teresiano que reza “Nada te turbe;/ nada te espante; / Todo se pasa; / Dios no se muda; / la paciencia/todo lo alcanza. / Quien a Dios tiene, / nada le falta. / Solo Dios basta”. Interesantemente, evoca lo místico de una espera, centrada en lo divino. El título alterno de la referida obra teresiana, que es *Las moradas*, también rememora la localidad de casas en hilera del suburbio puertorriqueño, y las instancias de mirada al interior de los diferentes interiores domésticos que, cual pictórica flamenca de recuadro dentro de recuadro, se aprecia a través de aberturas tipo ventanas, marquesinas, puertas abiertas... Lo cual a su vez apunta a la estructura concéntrica de la mirada dentro de miradas, que va desde la letra de la canción tema hasta el propio lenguaje cinematográfico, como se estudiará abajo.

A la vez, la preocupación místico-espiritual no deja de traer a la memoria el tema musical de culto y de vídeo de la propia cineasta, *Jayá*, en cuya letra hace referencia a un estado anímico especial en que se encuentra, de haberse “hallado” a sí, y de sentirse a gusto consigo misma y con su entorno, sumado a un deseo de compartirlo. El término proviene del español campesino en Puerto Rico, y de tendencia en el idioma que es antigua y no privativa del País, para el cual palabras que comienzan con hache se sustituyen por jota, y de “hallar” se pasa a “jallar”, que, agregado al yeísmo vernáculo y generalizado en Nuestra América, se torna en “jayar”.

En manual-manifiesto que publica Colón junta a otras hacedoras, *Manual para un templo* (2023), escrito en formato de libro de artista, se describe cómo alcanzar y hacer a otrxs formar parte del estado de la “jayaera”, especie de experiencia espacial, colectiva, creativa y espiritual, que supone comunicación particular con la naturaleza, mediante actividades siempre variables por edición, y “templos” / “altares”, o espacialidad designada semióticamente y con objeto central de valor especial. (El tema y vídeo musicales “Jayá” de Colón se pueden leer a su vez como piezas acompañantes. Por algo la letra indica: “Y siento que en mi soledad/ Estoy muy bien/

Muy bien/ Estoy jayá”.) Reza el *Manual*: “El templo de la jayaera propone la expresión artística y la contemplación como herramientas para conectar en colectivo con la naturaleza con un fin espiritual”. Se pasa a enumerar todo lo que debe incluirse como objetos y actividades, entre ellos, lo llamativo, lo contrastante, lo “kitsch”, el aperturismo a lo sexodiverso, medioambiental, étnico, creativo-emergente y espiritual no-religioso ni dogmático. La “jayaera” es pues un modo de ser y a la vez una experiencia que buscar siempre, pues no es eterna, como tampoco lo es, valga agregar, la experiencia mística tradicional. Así pues, la “jayaera” puede leerse como una estética, ética y espiritualidad (convivencialidad no dogmática), sin distinciones categóricas. En la producción cultural modernista era importante la diferencia entre el arte y la vida común y ordinaria. En la posmodernidad, y más aún en las prácticas contemporáneas trasmodernas, del Sur, neobarrocas, decoloniales, cimarronas, amerindias, creolizante-caribeñas, etc., se pretende en ocasiones franquear la distancia entre arte y vida; contagiarse del mundo en derredor, incluso para traducirlo en puertorriqueño, en lo “cafre”, o fuera de Puerto Rico, en lo “cutre”, lo “soez”, lo estrafalario.

Así, se ha leído el “manual” también como un manifiesto de lo cuir caribeño, en que para descolonizar la sexualidad hay que descolonizar las prácticas todas de la “colonialidad del poder” (Aníbal Quijano), que incluyen lo étnico, lo creativo, lo ambiental, etc. Es posible leerlo también como manifiesto creativo, pero ya no de lo cursi (supuesto exceso sentimental, según connotaciones contemporáneas) o de lo kitsch (supuesto “mal gusto”), que está vigente desde la modernidad tardía, sino antes bien de lo kitsch transculturado, que sugiero llamar (estética) de la chuchería, lo cual por definición es objeto insignificante, pero que se tiene por significativo aquí por razones ulteriores. Es parecido al camp, según lo teoriza Susan Sontag, pero al momento lo camp anda tan hegemónico en el Norte, y tan vinculado con ser inconsciente o no intencionalmente extravagante y tierno para las sociedades del alto consumo, sea humano u objetual, que su definición no cuadra del todo

con la chuchería. Esta tiene más sentido en el Sur-caribeño, donde ciertos objetos están expuestos a ser tratados como descarte del capitalismo salvaje o como solo de valor para sectores desprovistos de poder adquisitivo o “buen gusto”, esto es, capitales económicos o socioculturales, a veces heredados de las espacialidades colonizadoras. Si lo *camp* se desprende del kitsch, la chuchería se desprende de lo *camp*. Un objeto puede ser una chuchería, como un ser humano puede ser, en puertorriqueño, “chuchin”. Todo lo cual se traduce al valor de, según Lacan, *objeto pequeño* @ de lo otro o del otro, es decir, su valor como excedente o remanente, su valor en lo real (y no en la realidad): en nada o en la nada. Su valor-nadería. O su valor justamente por nadería, por descarte.

Esos objetos chuchería o personas-/especies- chuchin tienen su lugar en el filme, en donde en cada casa que se adentra hay planos de esos bodegones/naturalezas muertas criollas o vernáculas, como si fuesen altares caseros (del consumo por defecto o afecto, de la nadería). Cada hogar es a su modo un templo; cada grupo de objetos, una instalación artística, un altar, de la ¿jayaera?, suerte de mística criolla, no reñida con el sentido del humor del Caribe (como tampoco reñido con el proverbial buen humor teresiano).

Cuando el título del artículo refiere “El retorno de lo inanimado” tiene que ver justamente con el rol fundamental que se le adjudica a ello en el filme. Estas chucherías, estos objetos en tanto tiernos descartes, se vuelven a su manera, sintagmas descriptivos de la clase/de la psicología de los personajes que los atesoran, y por tanto objetivos de la visión de los personajes/espectadores y sujetos de la mirada, en la medida en que en ocasiones parecen testigos. Es como si devolviesen la visión puesta en ellos, transmutando la “visión” en “mirada” según la lectura que hace Slavoj Žižek (2000) de la obra de Jacques Lacan, como acontece con planos desde su altura de ubicación o como las propias aves-muñeco de trapo a costurones y avivadas por animación en volumen, como cuervos de mal agüero, que no dejan de ser objetos inanimados en textura.

Algunos planos pareciera que insuflaran de vida a las chucherías de repisa, como acontece

con el misterioso encuadre en casa de Isabel en lo que conversa con su hija, a modo de *trávelin* en encuadre nivelado y de eje horizontal, el cual se desplaza de izquierda a derecha, desde el largo pasillo penumbroso y vacío, pasando por el ras de la mesa paralela a la del comedor en donde conversan madre e hija, con distancia de plano general. No vuelve a repetirse un plano así, pero a falta de animales, lo único que tiene sentido es que se trate del retorno de lo real en la inocua realidad: el misterio, o lo ominoso, impartido por una instancia no clasificable, en donde se escenifica la mirada, o el sentido de que una subjetividad sin sujeto “mira”: ¿alguna estatuilla de yeso, muñeca de trapo, chuchería de repisa? Lo inanimado se aprecia a su vez en el filme en la presencia de los muertos (fingidos o reales; naturales, asesinados o suicidas), de las muñecas coleccionadas que se usan para decorar creativamente los servicios funerarios, y en la propia vestimenta de muñeca que porta Isabel para una sesión de fotos de publicidad, a falta de una modelo al momento, evocando la genealogía del títere poseso y poseedor en el subgénero del cine de terror con filmes como *Al caer de la noche* (*Dead of Night*, 1945) de A. Cavalcanti, Ch. Crichton, B. Dearden and R. Hamer, *Magia* (*Magic*, 1978) R. Attenborough y *Poltergeist* (1982) de T. Hooper, e incluso con tintes no menos perturbadores y feministas en la literatura femenina en Puerto Rico, desde la novela naturalista *La muñeca* (1895) de Carmen Eulate de Sanjurjo hasta el cuento “La muñeca menor” (1976) de Rosario Ferré, en ambos los cuales los personajes principales femeninos asumen cualidades de muñeca con fines lejos del divertimento, a diferencia del filme de *Barbie* (2023) de Greta Gerwig. El reino de lo inanimado sirve aquí para abrir una brecha o escenificar un “desajuste” (Alfonso Reyes) al interior del mundo animado, el cual en adelante luce más distante y menos animado: sea desalmado, frívolo, falto de evolucionar o de “jayarse”: “des-jayado”. Todo lo cual queda muy relacionado con la metáfora de lectura sugerida, la de la “mirada-perfume” del filme.

Esto es, el perfume de la letra de la canción titular, que se le atribuye a la gardenia y, por tanto, a un ser vegetal-sintiente-vivo, con nuestro término se torna flotante y no

atribuible a un ser/objeto en específico, no por arbitrariedad. Es la mirada que escenifica el filme, y que lo traslada a lo no narrativo y descentrado de la escopo- y voco-filia. Es la mirada fragante que atiende el lenguaje de objetos-chucherías, de moradas, de lo entre-visto y entre-dicho, como la voluntad de muerte de la vecina, que se pierde entre las prácticas homicidas que defendía Toña. Ese mismo entredicho/entre-dicho de la mirada-perfume es lo que hace que el filme alterne sutilmente entre géneros, como “dramedia” y cine de terror, sin decidirse, tal cual acontece con el cine de autor surcoreano, Bong Joon Ho, al modo de *Parásitos* (2019). Esa mirada-perfume propicia que andemos vigilantes ante los diferentes niveles de “jayaera” de los personajes.

Hay pues otro subgénero redefinido con que dialoga el filme, el filme de maduración (“coming-of-age”), pero a diferencia del filme de maduración en donde el joven/la joven aprende lección que propicia su transición a la adultez, acá se trata de una persona ya madura, y por tanto debiera traducirse quizá a un filme de “coming-into-age”, esto es, de per-maduración (“per-” no solo de “a través” sino de “muy”), o de hacer las paces con su edad o asentarse en ella, de “jayarse”. El final parece pues traslado directamente del referido manifiesto, cuando en el velorio (con cita explícita a la célebre pintura decimonónica del puertorriqueño Francisco Oller, de la que aparece una reproducción en un hogar) de la vecina se lleva a cabo en el patio de su casa, decorado como un “templo”, y con pieza central, entre fotos (memorial), flores y leños, como un “altar”, rodeado de amistades queridas, sexodiversas, que entran por el entrepatio que separa una casa de otra, muy estrecho, como un “portal”. El mismo

personaje principal, en principio de cierta lesbofobia, transiciona a la aceptación, cuidado, compasión y amor redefinidos, en su acogida de la vecina, desde la “jayaera”. El manifiesto y filme se puede leer a su vez como un tratado de mística contemporáneo (posterésiano o en su espíritu de buen humor, cotidianidad y trascendencia), a partes iguales secular y espiritual, pero siempre “jayao”, siempre creolizado, caribeño. Siempre en perfume de lo inanimado, esto es, de la chuchería y los saberes que cobija. O si de una mística secular se trata, pues que sea la de la poesía de Julia de Burgos, “No hay abandono”, también recitada en la película, como contraparte a la teresiana, y que transforma las aves de mal agüero en “pájaro de amor”.

Finalmente, cada filme, el de Aponte-Centeno y el de Colón, hace uso particular de la mirada-sensorio, uno desde la mirada-silencio, atento a lo despejado que culmina cargado (conflictuado), el primero; otro desde la mirada-perfume, atento a lo cargado (barroco) que culmina despejado, el segundo.

A su modo, tratan de personajes en curso de “jayarse”, con éxito o sin él. A su modo, tratan también no de cumbres sino de bajuras borrascosas, o mejor ventosas, para rephrasear la novela gótica clásica de Emily Bronte: *Wuthering Heights*. Y el viento, si descansa, si se silencia, permite que los gritos y susurros emerjan; pero si se mantiene activo, arrastra perfumes, que en ocasiones se vuelven hedores, de cambios o muertes anunciadas, siempre por venir. Lo que hay es que dejar de tanto mirar. Empezar, en cambio, a tanto escuchar, a tanto oler, a tanto gustar, a tanto palpar.

Pero para ello hay que “jayarse”.

Referencias

- Astruc, A. (1999). The birth of a new avant-garde: La Camera–Stylo. En T. Corrigan (Ed.), *Film and literature: An introduction and reader* (2.^a ed., pp. 158–162). Prentice Hall. <http://www.artsites.ucsc.edu/faculty/gustafson/film%20223/astruc.stylo.pdf>
- Bazin, A. (2011). The evolution of the language of cinema. En T. Corrigan, P. White & M. Mazaj (Eds.), *Critical visions in film cinema: Classic and contemporary readings* (1.^a ed., pp. 314–324). Bedford/St. Martin’s.

https://moodle.swarthmore.edu/pluginfile.php/273961/mod_folder/content/0/Bazin%20Evolution%20Language%20Cinema.pdf?forcedownload=1

- Beauvoir, S. de. (1964). *The second sex*. Bantam Books.
- Bordwell, D. (2009). The art cinema as a mode of film practice. En L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film theory and criticism* (7.^a ed.). Oxford University Press.
- Bordwell, D., Staigner, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood* (1.^a ed.). Paidós.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (1993). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Braunstein, N. (2006). *El goce. Un concepto lacaniano*. Siglo XXI Editores.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Colón, M. (2023). *Manual para un templo*. Editora Educación Emergente.
- Colón, R. (2021, 17 de noviembre). *Perfume de Gardenias y el humor boricua que rodea a la muerte*. Todas PR. <https://www.todaspr.com/perfume-de-gardenias-y-el-humor-boricua-que-rodea-a-la-muerte/> (Consultado el 27 de marzo de 2024).
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (A. López Ruiz, Trad.). Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image*. University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The movement-image*. University of Minnesota Press.
- Duprey, J. (2018, 27 de abril). *Nuevo cine puertorriqueño: imagen, narración y representación de lo social*. 80 Grados. <https://www.80grados.net/nuevo-cine-puertorriqueno-imagen-narracion-y-representacion-de-lo-social/> (Consultado el 15 de abril de 2024).
- Eisenstein, S. (1949). *Film form: Essays in film theory* (J. Leyda, Ed.). A Harvest/HBJ Book.
- Hacker, H. M. (1957). *The new burdens of masculinity*. National Council on Family Relations.
- Jeffords, S. (1993). *Hard bodies: Hollywood masculinity in the Reagan era*. Rutgers University Press.
- Lacan, J. (1998). Dios y el goce de la mujer. En *El seminario de Jacques Lacan, libro 20, Aun (1972–1973)* (J.-A Miller, Ed., pp. 79–93). Ediciones Paidós.
- Lacan, J. (1988). La significación del falo. En *Escritos 2* (pp. 665–675). Siglo XXI Editores.
- Metz, C. (1972). La gran sintagmática del film narrativo. En *Análisis estructural del relato* (pp. 147–153). Tiempo Contemporáneo.
- Mulvey, L. (1991). Visual pleasures and narrative cinema. En R. Warhol & D. Price Herndl (Eds.), *Feminisms: An anthology of literary theory and criticism* (pp. 432–442). Rutgers University Press.
- Muñoz Fernández, H. (2017). Posnarrativo: El cine más allá de la narración. En E. Cuadra Colmenares (Ed.), *Nuevas narrativas. Entre la ficción y la información: de la desregulación a la integración transmedia* (pp. 227–236). Universidad Autónoma de Barcelona. https://ofent.org/wp-content/uploads/2018/01/actas_nuevasnarrativas2.pdf (Consultado el 22 de abril de 2024).
- Nixon, S. (1997). Exhibiting masculinities. En S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.
- Paz, O. (1990). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- Perriam, C. (2003). *Stars and masculinities in Spanish cinema: From Banderas to Bardem*. Oxford University Press.
- Ramírez, R. (1993). *Dime, Capitán: Reflexiones sobre la masculinidad*. Ediciones Huracán.
- Rich, A. (1986). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. En *Blood, bread, and poetry: Selected prose 1979–1985* (pp. 23–49). W.W. Norton & Company.
- Rodríguez Juliá, E. (2023, 14 de octubre). *La pecera*. El Nuevo Día. <https://lacasaeditora.org/la-pecera-3/> (Consultado el 17 de abril de 2024).
- Schroeder, P. A. (2016). *Latin American cinema: A comparative history*. University of California Press.
- Sedgwick, E. K. (1985). *Between men: English literature and male homosocial desire*. Columbia University Press.

- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós Ibérica.
- Stam, R. (2000). *Film theory: An introduction*. Blackwell Publishers.
- Truffaut, F. (1976). A certain tendency of the French cinema. En B. Nichols (Ed.), *Movies and methods* (Vol. 1, pp. 224–237). University of California Press.
- Vertov, D. (1984). *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov*. University of California Press.
- Žižek, S. (2000). *Mirando el sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Paidós.