

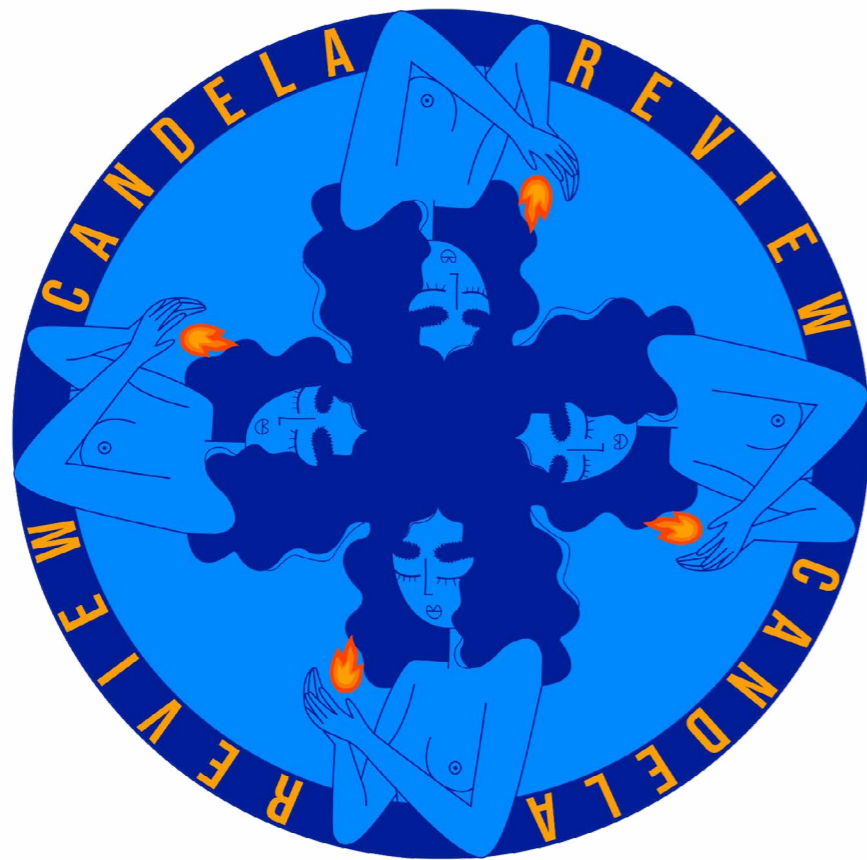
CANDELA

REVIEW

RAINY 2023



silencio-grito-re/inspiración



Coeditoras: Eilyn Lombard/ Jamila Medina Ríos/ Roseli Rojo/ Vialcary Crisóstomo

Diseño y diagramación: Alejo Cañer

En cubierta: foto de Juan Carlos Rodríguez

En *Voyageuse de l'inexploré*: fotos de Juan Carlos Rodríguez

En interiores: imágenes de archivos de los autores

Logo: Azul

@cancan.delareview correo: candelareview@gmail.com

Consejo Editorial: Rey Andújar/ Sandra Álvarez/ Jossiana Arroyo/ Luis J. Beltrán Álvarez/ Odette Casamayor/ Mabel Cuesta/ Orlando Deavila/ Damian Deamici/ Kristin Dykstra/ Carlos Gardeazábal/ Elena González/ Guillermo Irizarry/ Agustín Lao/ Reynaldo Lastre/ Sophie M. Lavoie/ Jacqueline Loss/ Yarlenis Malfrán/ Margarita Mateo/ José Antonio Mazzotti/ Cristina Piña/ Justo Planas/ Rachel Price/ Aurora Santiago Ortiz/ Esther Whitfiel

Candela Review y su sitio web son financiados por Humanities Institute, y cuentan con el apoyo de El Instituto: Institute of Latina/o, Caribbean, and Latin American Studies, ambos de la Universidad de Connecticut.

Ultimately,
this is not
about which
questions
are asked
but whose
questions
and why

Lo que no desaparece

A través de otra noche se escucha
el resplandor sin sueño de las gaviotas, en bandada,
que entrarán en el mar hasta olvidarlo. El pensamiento
las disemina inventando la trama
del destierro que siempre nos alcanza.

Así

va la ilusión que crece con el dolor dentro.

Esa ruta prosigue. En esa aparición se despereza
cuando el lenguaje calla.

Un lugar que no existe (1998)

Antonio Méndez Rubio

Al tañido de la campana: *Mafifa*

Ivonne Cotorruelo

ivonne.cotorruelo_perez@uconn.edu

Incapaz de escuchar por sí misma el toque de la campana en la conga santiaguera de Los Hoyos, la cineasta Daniela Muñoz Barroso decide construir un *road movie* en búsqueda del *Átopos*. Santiago de Cuba es una ciudad ubicada en la región oriental del país. La Conga de los Hoyos es representativa de la ciudad, y tiene como objetivo honrar las raíces africanas de la cultura cubana. La cinta no es un reportaje, un *biopic* o un retrato simple, sino que se articula como un espejo donde la documentalista se refleja a sí misma. Ella lucha por evocar los sonidos que se le desdibujan cada día, algunos de los cuales solo existen en su memoria, y utiliza diversos recursos para volver a ellos. En su largometraje documental *Mafifa* (2019), la percepción de la cineasta afecta cómo los espectadores reciben los sonidos, dando forma al corpus de la obra. De esta manera, Muñoz Barroso construye el código sobre el cual descansa la película y ofrece al espectador dos búsquedas que funcionan como conclusiones: aprender del otro en tanto método de reconstrucción de sí mismo y la idea de que aquello que somos capaces de compartir no se perderá.

Para hablar sobre *Mafifa*, estrenada en el Festival de Documentales de Amsterdam (IDFA), nos remitiremos a las conceptualizaciones que hace Michel Chion en su ensayo *La audiovisión*. La investigación de Chion descansa en el elemento de la combinación audiovisual, demostrando cómo, en esta, “una percepción influye en la otra y la transforma: no se ‘ve’ lo mismo cuando se oye; no se ‘oye’ lo mismo cuando se ve” (12).

La cineasta, habitante de un mundo sonoro propio debido a su condición de hipoacusia bilateral degenerativa, nos invita a adentrarnos en su universo sensorial. Como exploradora de lo humano y lo cultural, su película se convierte en un acto de etnografía y rescate, donde se entrelazan lo autorreferencial y la búsqueda del otro. Al mismo tiempo, nos invita a reflexionar sobre la forma en que percibimos y experimentamos el mundo sonoro que nos rodea.

Durante su investigación sobre la conga santiaguera, la cineasta descubrió cautivadoras imágenes de los años 80, capturadas por la fotógrafa de la ciudad, Gloria Figueras. Se imaginaba cómo sostenía su cámara en medio de la noche, envuelta en la energía de la conga y el ambiente impregnado de sudor y ron. Aunque Gloria ya no reside en la isla, logró contactarla para descubrir qué sentía en el centro de esta celebración festiva. Su respuesta fue sincera y reveladora: “Quise introducirme dentro de la enajenación seleccionando las imágenes como un cazador que persigue su presa” (00:01:33).

Gloria Silvia Figueras es una fotógrafa de la región oriental del país, poco conocida debido a la pérdida sistemática de ciertos archivos visuales. Esta pérdida se extiende al país donde se

hace necesario trabajar con los fragmentos, con los retazos. Otra fotografía será fundamental para la cineasta, se trata de aquella donde aparece Gladys Linares, a.k.a. *Mafifa*, una mujer que tocaba un instrumento que Muñoz no puede escuchar. La película comienza con un rescate de imágenes en blanco y negro de nuestro acervo cultural.

Un camión en marcha recorre los paisajes de la isla de Cuba, luminancias del sol se filtran por los costados de la cámara. En el camión, los rostros de los viajeros se van develando en planos medios. A pesar de no ser vista, descubrimos a Muñoz Barroso por primera vez.

La cineasta emprende un viaje hacia Santiago de Cuba en busca de una historia, y comparte con la audiencia su condición auditiva desde el inicio del filme: “La gente nota de inmediato que tengo un problema de audición, hablo de acuerdo a lo que oigo” (00:06:12-16). No es curioso, con este antecedente, que elija una voz en *off* para contar

su relato documental, pues los sonidos y voces que vagan por la pantalla pertenecen solo al cine. Sobre este concepto ahonda Chion en su libro *La voz en el cine*:

Determinada sintaxis de posibles relaciones entre la imagen de cine y la voz, relaciones cuyas figuras y combinaciones nos parece que alcanzan un número ilimitado. Pero así como la música occidental ha funcionado durante varios siglos con 12 notas, el cine está muy lejos de haber agotado todas las variaciones posibles con estas figuras. Y evidentemente la más rica no es la que consiste en mostrar a la persona que habla, sino más bien aquella en la que no se ve a la persona que se oye, al tiempo que su voz sale del centro de la imagen, procedente de la misma fuente que los demás sonidos de la película. Es la invención del *acusmaseur*. (22)

Por ejemplo, en cuanto al paisaje en movimiento y sobre el paisaje, se dice: “En cada viaje que emprendo busco que una puerta se abra, quiero salir de ese viejo planeta que soy yo misma”. La voz sale del centro de la imagen, procede del mismo lugar donde sentimos la vibración del vehículo en movimiento desde donde se filma el paisaje, pero la atención es para la voz. Comienza con un reclamo de voluntad expresado en la palabra “busco”. Hay una doble intención, nos invita a visualizar la metáfora del “viejo planeta” que representa la sensación de estar atrapado en una rutina o en una perspectiva limitada, y la búsqueda de escapar de esa situación para encontrar una nueva visión del mundo. Y usa en la misma expresión una metonimia: “ese viejo planeta”, como una referencia a uno mismo, sugiere una representación simbólica de la propia identidad, utilizando una parte (“planeta”) para referirse a un todo (“yo misma”).

Un plano fijo y una motocicleta que baja mostrando una cordillera de montañas al fondo nos hacen descubrir que se trata de la ciudad de Santiago de Cuba. Luego pasan un coche tirado por caballos y una mujer con sombrilla. La conga despertó el interés de la realizadora desde el principio. En la Conga de los Hoyos, la polirritmia es utilizada como una herramienta para expresar la complejidad de la cultura y sus raíces africanas. Posee la capacidad para crear una sensación de energía y movimiento en la música. En teoría musical, la polirritmia es una técnica que implica la superposición de diferentes patrones rítmicos simultáneamente. Se tocan juntos para crear un efecto de contrapunto. La polirritmia a menudo se encuentra en la música africana y afrocaribeña, como en la conga. A nivel formal representa un desafío para el intérprete y el oyente, ya que requiere una comprensión profunda de los patrones rítmicos individuales, así como de su relación y articulación dentro de la pieza musical. Muñoz Barroso en su anterior

entrega fílmica investigó cuestiones antropológicas y de acervo popular presentes en la fiesta popular con su documental *¿Qué Remedio? La Parranda* (2017). Ese elemento de la fiesta se repite en la nueva entrega. La Conga de los Hoyos es la más conocida de Cuba y también es la más antigua de la ciudad. Fue bautizada en su surgimiento como “el Cocoyé” para rendir homenaje a la Sociedad Tumba Francesa. También se la conocía como la parranda de Los Brujos de Limón. Muñoz Barroso buscaba saber si en esta conga tocaban mujeres y, si tocaban, cuál era su papel. Para ello, consiguió acceso a una entrevista con Félix Banderas, el director de la conga. Félix le cuenta: “Pues mira aquí surgieron dos campaneras, la primera se llamaba Ana Limonta, y Ana Limonta tocó como dos o tres años aquí la campana. Y Gladys, que estaba aquí aprendiendo de ella, Gladys se incorpora después que Ana Limonta se retira de la Conga. Ella fue la más reconocida, ella llegaba aquí y la ilusión de la gente era ver a la mujer campanera” (00:09:12-47).

Las congas santiagueras son formas del ritmo cubano, heredadas de la tradición africana, que ocurren mayormente como parte del carnaval. Varios instrumentos están presentes en la conga santiaguera: la corneta china, que es una adaptación de la *suona* cantonesa introducida en Oriente en 1915; los *bocúes*, que son similares a los tambores *ashiko* africanos; el quinto; el pilón; las galletas; los frenos, que se golpean con palos metálicos, y las campanas. Entre estas campanas hay una que se sitúa en el centro, y es conocida como *la campana macho*.

En el Centro de Música de Santiago de Cuba, descubrimos junto a Daniela que Gladys Linares fue la campanera más talentosa, quien se ganó el respeto entre los hombres que tocan en la conga. La conocían por el sobrenombre Mafifa. Una foto de Gladys Linares nos revela su rostro, era una mujer mestiza, la cámara se queda fija con el retrato. ¿Será suficiente un retrato para intentar reconstruir el archivo sobre la vida de esta mujer? Una mujer que, en palabras de los entendidos, tocaba como nadie el hierro mágico de la conga.

Durante casi un minuto, la cámara se mueve solo por las pulsaciones de la mano, en un plano fijo nos quedamos con Mafifa. En ese momento, a través de una fotografía, ocurre una interpelación directa con el espectador. En el *Ojo interminable* Jacques Aumont, en sus aportaciones sobre teoría fílmica, señala: “el cine, por construcción es todo salvo un arte de lo instantáneo. Por breve e inmóvil que sea un plano nunca será la condensación de un momento único, sino siempre la huella de una cierta duración” (73). La idea de Jacques Aumont propone que una fotografía, vista por sí sola, puede aniquilar la realidad al capturar un solo momento y dejar fuera el contexto más amplio. Sin embargo, cuando se filma una fotografía, se convierte en un instante de duración que permite al espectador experimentar la imagen en un contexto temporal más amplio. Precisamente, cuando el espectador se encuentra por primera vez con el rostro de Mafifa en el retrato filmado, ocurre un instante con duración.

Una fotografía de *Mafifa* entendida bajo la idea de Aumont,⁵⁶ por sí sola aniquila la realidad. Adquiere una dimensión temporal más amplia que le permite al espectador otro tipo de estímulo. La cineasta nos arriesga a la experiencia de que ver presupone una vulnerabilidad. Sobre esto ahonda Byung-Chul Han en su texto *La salvación de lo bello*: “Ver, en un sentido enfático, siempre es ver de forma distinta, es decir, experimentar. No se puede ver de manera

⁵⁶ Andy Warhol filmó series en negativo de 16 mm. Estas experiencias fílmicas eran básicamente un único plano fijo de un rostro que posaba ante la lente y al que Warhol le pedía inmovilidad, mirada fija a la cámara y ausencia de parpadeo. Warhol, en esos filmes cortos, estaba captando, quizás sin saberlo, la metafísica instantánea de que habla Gaston Bachelard en *La intuición del instante*.

distinta sin exponerse a una vulneración. Ver presupone la vulnerabilidad” (25). Esta cita encapsula la idea de la vulnerabilidad de Muñoz como experiencia transformadora a través de su mirada. Muestra cómo su propia práctica de superar los obstáculos sensoriales le permite descubrir nuevas formas para acceder a la belleza de la conga.

Muñoz Barroso decide ir a consultar ella misma los archivos. Trata de encontrar algún rastro sobre aquella misteriosa mujer, bajita, como la describen los otros, que se sobrepuso a muchos prejuicios de la época y se hacía respetar por todos los hombres de la conga. Todos la reconocían como una música singular. La estructura de la película le permite al espectador vivir la aventura de esta búsqueda junto a la directora. Este no es un documental con un guion previo. En conversaciones con su editora Joanna Montero, también coguionista de la cinta, ella revela: “Lo único que era muy claro antes de abordar el montaje eran las ideas de fuga. Mientras se construye el retrato de Mafifa, hay fugas que son de Daniela”.

Entre los materiales de archivo, ella descubre que en el carnaval de Santiago, a la altura de la época donde Mafifa era campanera, se presentaban unas 120 agrupaciones musicales. De pronto, “¡Mira, ahora, mira, la encontramos!” (00:24:22). El periódico está fechado el 15 de julio de 1990. Se trata de la muerte de la campanera, el texto reza:

Murió la campanera de los Hoyos, el alma de la comparsa; el pueblo la despidió con el sentimiento entrañable con que cuida sus tradiciones. Un cortejo interminable la siguió por las calles del barrio Martí, donde hace 25 años Gladys Esther Linares Acuña comenzó a tocar el hierro mágico de la conga; entre los entendidos: *la campana macho*, esa voz seca y enérgica que establece el imperio del guía. A su toque respondía la corneta china y replicaba el quinto con toda la familia percutiva... La última vez que se le oyó fue el sábado reciente, estaba Gladys más alegre que nunca. Los tocadores hablan de ella con profundo respeto: “era nuestra niña”. (00:24:41-57)

La directora proporciona toda la información valiéndose de dos recursos, el primero es utilizar una presencia acusmática que fuera de campo nos permite, como al bebé humano, establecer una conexión con la autora.⁵⁷ La segunda se encuentra en igual consonancia con los postulados de Chion, en su libro *La audiovisión*, y se trata, justamente, del contrato audiovisual. Este se entiende como el pacto sin palabras que el espectador establece entre la imagen y el sonido, como si se tratara de una relación natural cuando en realidad no lo es. Las percepciones sonoras y visuales son divergentes entre sí, desde su misma ontología. Es esencial para el sonido envolver a la persona, mientras que la imagen es totalmente direccional. Chion explica claramente como los ojos tienen párpados y pueden dejar de ver, pero, a diferencia, el oído no puede dejar de escuchar:

En el cine, la mirada es una exploración, espacial y temporal a la vez, en un *dado a la vista* delimitada que se mantiene en el marco de una pantalla. Mientras que la escucha, por su parte, es una exploración en un *dado-al-oído* e, incluso, un *impuesto-al-oído* mucho menos delimitado en todos los aspectos, con unos contornos inciertos y cambiantes. (*La audiovisión*, 33)

⁵⁷ Chion inicia el abordaje de esta presencia acusmática hablando del bebé humano: “En la experiencia del bebé humano, la madre está continuamente jugando al escondite con su campo visual” (29).

A partir de este contrato se crea una ilusión audiovisual donde estas diferencias se atenúan, y el espectador lo acepta como tal. El contrato audiovisual tiene sus raíces en otro concepto, que es conocido como el de valor añadido.

Muchos estudios dedicados al sonido como *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema* de David Sonnenschein, y *The Sound of Pictures: Listening to the Movies, from Hitchcock to High Fidelity* de Andrew Ford ponen como centro de las cuestiones elementales las consideraciones de tono y de timbre. A pesar de su pérdida de audición y su incapacidad para escuchar ciertas frecuencias, Muñoz Barroso utiliza el diseño sonoro para capturar los sonidos del entorno y de la música que la apasiona. En este sentido, el documental no solo explora la vida de Mafifa, sino el propio proceso creativo de Muñoz Barroso. El documental también aborda la relación entre el sonido y la identidad, ya que Barroso encuentra en Mafifa un espejo de sus propios miedos y limitaciones. Como dice al inicio de la película, habla como oye, con lo cual su tono y timbre a través de los que construye la voz que está detrás de cámara, ofrecen una experiencia de singularidad total.

En términos de estructura sonora el documental se construye sustentado en la teoría de valor añadido de Chion:

Por *valor añadido* designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo 'natural' de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen. Y hasta procurar la impresión, eminentemente injusta, de que el sonido es inútil, y que reduplica la función de un sentido que en la realidad aporta y crea, sea íntegramente, sea por su diferencia misma con respecto a lo que se ve. (*La audiovisión*, 13)

El uso de una voz acusmática muy peculiar, pues no posee omnisciencia, es el mecanismo que la cineasta utiliza para enlazar las diversas capas que articulan la narración del largometraje. Hacia el minuto 41 del filme, cuando la audiencia acompaña a la directora en la búsqueda de Lorencito, el brujo que fue discípulo de Mafifa, Muñoz Barroso decide desacusmatizar la presencia de su voz. Antes de aparecer en cámara le pregunta:

“¿Cómo era Gladys, usted recuerda cómo era Gladys?

–Chiquitica, pero con bastante coraje”. (00:40:05)

Al igual que al espectador, la directora le enseña a Lorencito las fotos que ha logrado compilar. Coloca la cámara en su trípode, y se acerca a Lorencito. Allí, por primera vez, la audiencia puede ver al *acusmaseo*, o sea, la directora, convertida en personaje, ahora Daniela, y ocurre el proceso de desacusmatización. Esta es una apuesta muy osada dentro del filme, pues según las conceptualizaciones previas: “Tales son los poderes del *acusmaseo*. Basta con que se deje ver, con que la persona que habla introduzca su cuerpo en el encuadre, en el campo visual, para que pierda su fuerza” (Chion 39). Sin embargo, Muñoz Barroso crea una presencia acusmática poderosa en su documental biográfico, y también se atreve a romperla. La exploración de la historia de Mafifa es un proceso de autoconocimiento y emancipación. El estilo singular del documental coincide con el carácter audaz de la protagonista, Mafifa, quien se caracterizaba por romper convenciones y barreras. Al igual que Gladys Linares, quien desafió

las normas patriarcales en el contexto de la conga santiaguera, la documentalista apuesta por romperlas.

El filme cuenta con dos grandes colaboradoras, la editora y la sonidista del proyecto. La editora Joanna Montero, quien al abordar el montaje se mantiene fiel al estilo de la propia búsqueda que se le presenta, apuesta por dejar intactas las asperezas de producción. De esta manera, compone una estructura que a nivel formal permite que el viaje en el cual se embarca Muñoz Barroso sea también el viaje del espectador. La película presenta personajes fascinantes que establecen diversas relaciones con Mafifa, permitiendo una mirada polifacética. Entre ellos destacan: la India, quien nos habla sobre lo que siempre fue vetado, la vida sexual de la campanera. Lorencito, que fue su discípulo y la describe con total admiración. La sobrina de Gladys, quien dice: “hasta hoy estoy buscando el significado de Mafifa y no lo hay” (00:46:59), y con eso nos deja saber que era relajada, cumbanchera y le gustaba beber, todo eso mirando a cámara. Ella dice que su tía tocaba todos los instrumentos de la conga, pero tocaba específicamente la campana. Insiste en que Mafifa nació con ese don, con esa fortaleza. Para ella el don musical nace en uno, como el que nació con ella, pues nadie la enseñó a cantar.

Las entrevistas son mayormente primeros planos, cerrados, muchas veces en extremo. Algunas veces pueden parecer claustrofóbicas, como con la sobrina de Gladys, o quizás es un guiño de la directora que cierra el plano en la boca del personaje, acaso para leer sus labios. Se trata de un filme hecho cámara en mano, lo cual contribuye a la apertura de los personajes, a la intimidad que se crea entre ellos. La ausencia de un trípode o un movimiento de cámara preestablecido permite a los personajes moverse libremente en su entorno y tener conversaciones más naturales, lo que a su vez puede generar una mayor sensación de autenticidad. Muñoz Barroso logra una energía especial, casi de comunión. Al espectador se le permite llegar y conocer a estos sujetos, y quedarse con ellos por el momento, como se queda Daniela. *Mafifa* es así una película vertiginosa, que entra y sale de las casas, se queda durante el tiempo necesario para continuar en su búsqueda incesante. Toda la galería de personajes en la cinta aparecen tal como son abordados. No hay puesta en escena, la narrativa se construye en la mesa de montaje. El trabajo de edición nos deleita sin recurrir al gastado recurso de *talking heads* que dialogan entre sí, apostando por un estilo innovador y evitando los convencionalismos.

El montaje de la película está en sintonía con la técnica de cámara utilizada por Muñoz Barroso. Montero sigue la regla de seis, planteada por el teórico Walter Murch. En su teoría del “corte perfecto”, Walter Murch establece seis criterios para jerarquizar las prioridades en la transición de una toma a otra, siendo el primero de ellos “el corte que refleja la emoción del momento” (31).

El sonido es el mayor vigorizador de la cinta, que tiene constantemente una dimensión espacial, y es diegético. Procede mayormente de los personajes que se entrevistan, de los objetos y los sonidos de la conga. El filme se queda largamente con estos sonidos, la corneta china, los bocúes y las propias campanas. La sonidista Glenda Martínez Cabrera propone un universo que no solo cuenta la historia a través de los sonidos diegéticos, sino que nos transmite la percepción de la cineasta, abriéndonos la puerta de esa otra espiral sonora, sensorial. El sonido en *off* puede sugerir un espacio que se extiende más allá de la acción visible. Sutiles ocultamientos que acercan al espectador no solo a la historia, sino también a la directora. Para Muñoz Barroso es claro que el uso del sonido es una poderosa herramienta, ya que tiene la

capacidad de atrapar y seducir. *Mafif* nos permite comparar el sonido y la imagen. El primero no se puede localizar igual que la segunda. Al pensar en sonido encontramos que llamamos *significantes sonoro* a los que son relativos al oído. En *La audiovisión*, Chion propone una distinción al respecto cuando aborda las tres actitudes de la escucha en el marco de su ensayo. Chion desarrolla una comparación entre los mecanismos de oír/ escuchar y entre ver/ mirar. Los diferencia claramente indicando que las cuestiones del oír y el ver están ligadas a la naturaleza de los sentidos, frente a las que se abren el escuchar y el mirar, que precisan de la voluntad del ser humano. En este delicado reino se coloca *Mafifa*, un filme que necesita contar y acceder con la voluntad, pues le permite a la audiencia la situación de adentrarse en las tierras complejas de la comparación figurativa entre imagen y sonido.

Hacia el minuto 57 del filme, tiene lugar un aguacero a la vez que comienza el toque arrollador de la conga. Durante 1 minuto y 30 segundos, Muñoz Barroso ofrece a su espectador dos experiencias muy singulares. Sin olvidar la condición que padece la directora, la primera opción implica escuchar la conga desde su perspectiva auditiva, tomando en cuenta la ausencia o la distorsión de ciertos sonidos. Ello conduce a la segunda, la cual queda un poco más velada pero está presente, y se trata de la comparación figurativa. Chion propone que esta se condensa en dos fórmulas complementarias:

–¿Qué veo de lo que oigo? –¿Qué oigo de lo que veo?

–¿Qué veo de lo que oigo?; oigo una calle, un tren, voces. ¿Son visibles sus fuentes?

¿Fuera de campo? ¿Sugeridas visualmente?

Con este tipo de preguntas pueden localizarse en la imagen los sonidos en el vacío (la imagen los evoca, pero no los da a oír) y en el sonido las imágenes negativas, presentes solo porque se sugieren. (*La audiovisión*, 147)

Mafifa implica a su espectador en un viaje único que se emparenta con el viaje personal de la realizadora. Así, en el largometraje documental, se nos ofrece el poderoso retrato de una música brillante mientras accedemos a una historia personal, la de una cineasta que busca y encuentra en el cine una forma de redención, para también desde allí hablar de una experimentación posible con la música de la conga. Muñoz Barroso crea un sentimiento íntimo que de alguna manera termina conectando con *Mafifa*, pues estas dos mujeres existen igualmente fuera del universo de la película, antes y después de ella.

Bibliografía

Andrew, Ford. *The Sound of Pictures: Listening to the Movies, from Hitchcock to High Fidelity*. Black Inc, 2010.

Aumont, Jacques. *El ojo interminable: Cine y pintura*. Barcelona, Paidós. 1997.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Herder Editorial, 2015.

Chion, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.

_. *La voz en el cine*. Cátedra, 2004.

Hanhardt, John G., and Andy Warhol. *The Films of Andy Warhol. Catalogue Raisonné 1963-1965*. Yale University Press, 2021.

Sonnenschein, David. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects Cinema*. Michael Wiese Productions, 2001.

Material audiovisual

Muñoz Barroso, Daniela. *Mafifa*, Estudio St., 2019.

_. *¿Qué Remedio? La Parranda*, Estudio St., 2017.