

Poéticas sonoras de la precarización en el cine: *el sonomontaje como experiencia sensible en 'La camarista' y 'La paloma y el lobo'*



Sound Poetics of Youth Precarity in Cinema:
*Sound Montage as a Sensory Experience
in 'The Chambermaid' and 'The Dove and the Wolf'*

Armando Andrade Zamarripa

armando.andrade@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9377-4632>

César Gabriel Seañez Fernández

cesar.seanez@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8327-7384>

ARTÍCULO ACADÉMICO

Recibido: 16/04/2026

Aprobado: 13/06/2026

Resumen

La precarización se ha convertido en uno de los rasgos distintivos de la experiencia juvenil contemporánea, al atravesar de manera desigual las trayectorias laborales, afectivas y cotidianas de sujetos marcados por diferencias de género, clase, sexualidad y racialización. A partir de esta problemática, el presente artículo explora las poéticas sonoras de *La camarista* (Lila Avilés, 2018) y *La paloma y el lobo* (Carlos Lenin Treviño, 2019), dos óperas primas del cine mexicano contemporáneo que sitúan el sonido como un recurso central para hacer perceptibles las formas cotidianas de la violencia estructural. Mediante la articulación del análisis crítico del discurso cinematográfico con las nociones de audiovisión y sonomontaje desarrolladas por Michel Chion, la fenomenología de la escucha propuesta por Don Ihde y los planteamientos de Mary Ann Doane sobre la dimensión afectiva y política de la voz, se analizan secuencias en las que la relación entre sonido e imagen configura experiencias de explotación laboral, desplazamiento, silenciamiento, desgaste emocional y violencia. Los resultados evidencian regímenes de escucha diferenciados que, pese a sus particularidades estéticas, convergen en su capacidad para traducir la precarización en experiencia sensible. Se concluye que el sonomontaje opera como un dispositivo estético y político capaz de hacer audible, corporal y afectivamente, la violencia estructural que atraviesa a las juventudes mexicanas contemporáneas.

Palabras clave: precarización juvenil, sonomontaje cinematográfico, regímenes de escucha, violencia estructural, cine sensorial.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

Abstract

Precarization has become one of the defining features of contemporary youth experience, unevenly shaping the labor, affective, and everyday trajectories of subjects marked by differences of gender, social class, sexuality, and racialization. Against this backdrop, this article explores the sonic poetics of precarization in *The Chambermaid* (*La camarista*, Lila Avilés, 2018) and *The Dove and the Wolf* (*La paloma y el lobo*, Carlos Lenin Treviño, 2019), two debut features of contemporary Mexican cinema that position sound as a central resource for rendering the ordinary forms of structural violence perceptible. By articulating critical discourse analysis of cinematic texts with Michel Chion's concepts of audiovisuality and sound montage, Don Ihde's phenomenology of listening, and Mary Ann Doane's theory of affective listening, the study examines film sequences in which the relationship between sound and image configures experiences of labor exploitation, displacement, silencing, emotional exhaustion, threat, and violence. The findings demonstrate that both films construct distinct yet convergent listening regimes capable of translating precarization into a sensory experience. The article concludes that sound montage functions as an aesthetic and political device that renders structural violence audible in bodily and affective terms, revealing the conditions that shape the lives of contemporary Mexican youth.

Keywords: youth precariousness, film sound montage, listening regimes, structural violence, sensory cinema.

Introducción

Entre las posibilidades expresivas del cine, este estudio se reflexiona en torno a la dimensión sonora en contrapunto con lo visual. Lejos de ocupar un lugar secundario o meramente ilustrativo, el sonido se ha consolidado como un componente estructural de la puesta audiovisual, capaz de producir sentido, afecto y posicionamientos críticos frente a la realidad representada. En el cine mexicano actual, este desplazamiento es particularmente visible en la profesionalización del diseño sonoro y de la composición musical para el medio audiovisual, así como en la incorporación de estrategias narrativas que problematizan la escucha como experiencia estética y política.

En este contexto, diversas óperas primas¹ han apostado por una concepción del sonido que explora sus posibilidades narrativas, sensoriales y discursivas. El «sonomontaje» —entendido como la organización relacional de sonidos, voces, ambientes y ruidos dentro y fuera de cuadro en tensión con la imagen— emerge como un recurso clave para construir atmósferas, marcar tonos narrativos en el relato, visibilizar ausencias y poner en escena dinámicas de poder y narrativas compartidas. Estas estrategias resultan significativas cuando se articulan para hacer audibles la precarización y de la violencia estructural que atraviesan a sujetos históricamente vulnerados.

En el corpus de análisis, a través de una escucha atenta y crítica, se revelan poéticas sonoras que articulan las tensiones entre el cuerpo, el espacio y el sistema económico, al tiempo que interpelan al espectador desde zonas invisibles de la experiencia social. Esto implica considerar un aparato crítico y una epistemología que amplían la teoría cinematográfica hacia campos como la audiovisión, la acusmática y los estudios del cuerpo y de la violencia. Desde estas perspectivas, el sonido no solo acompaña la imagen, sino que la cuestiona, la desborda y, en ocasiones, la contradice. En este sentido, el análisis del sonomontaje se propone como una herramienta teórico-metodológica pertinente en la revisión de las formas sensibles de representación de la precarización de la vida, en un entramado de las relaciones entre estética, política y experiencia sonora.

Vidas precarizadas por el capitalismo

Preciado (2022) propone el concepto de «capitalismo petrosexorracial» para definir al modo de organización social y económica que articula un conjunto de tecnologías de gobierno y de la representación cuya infraestructura epistémica se basa en la clasificación de los seres vivos de acuerdo con taxonomías de especie, raza, género y sexualidad. Para funcionar, este sistema establece categorías jerárquicas que pretenden justificar la dominación de unos cuerpos sobre otros y de unas especies

[1] La noción de «ópera prima» alude, en términos industriales y simbólicos, al debut de cineastas con su primer largometraje, entendiendo este formato como el estándar de circulación, legitimación y reconocimiento del cine a nivel internacional (Andrade Zamarripa & Seañez Fernández, 2024).

sobre otras, en aras de una producción constante basada en la combustión de energías fósiles altamente contaminantes y a costa de la destrucción de los espacios habitados por poblaciones precarizadas.

El capitalismo petrosexorracial opera a partir de la producción de discursos que reproducen ciertas narrativas y dinámicas de poder que precarizan ciertos cuerpos. En línea con lo anterior, Segato (2018) da cuenta de ciertas estrategias, denominadas como «pedagogías de la crueldad», que pretenden normalizar en los marcos de pensamiento compartidos, la violencia, la cosificación y la explotación de ciertas vidas que, de acuerdo con Butler (2006, 2010) no son consideradas duelables. En el ámbito cinematográfico, estas subjetividades suelen ser representadas como cuerpos sin voz o como presencias no audibles (De Lauretis, 1992).

De acuerdo con Valenzuela Arce (2017), el concepto de «precarización» “refiere a procesos y condiciones sociales, económicas y culturales, definidas y caracterizadas por diversas formas de inseguridad, carencias, escasez, baja calidad, insuficiencias e inestabilidades” (p. 40). La precarización puede manifestarse en ámbitos económicos, laborales, sociales, culturales y simbólicos, afectando de manera diferenciada a grupos históricamente marginados.

Si bien la precarización puede operar en varias esferas de la vida social, este estudio se centra en dos de ellas. Por un lado, la «precarización laboral», vinculada al empleo deficiente, la falta de oportunidades, la explotación y la violencia en el trabajo, así como entre otras condiciones relacionadas con la carencia de cobertura social. Por otro, la «precarización social» conformada por “escenarios de violencia estructural, obliteración de los canales de movilidad social, el quebranto de la educación como palanca de bienestar y sistemas de justicia deficientes, incompetentes y corruptos” (Valenzuela Arce, 2017, p. 41). Ambas dimensiones resultan especialmente relevantes para comprender las condiciones de vida de las juventudes mexicanas.

En México, las personas jóvenes constituyen uno de los grupos más precarizados, debido a la falta de estabilidad laboral, seguridad social, dificultades para acceder a una vivienda digna y jubilación, así como al alto índice de feminicidios, delincuencia y desapariciones forzadas para este sector poblacional. Frente a este panorama, Valenzuela Arce (2017) también propone el concepto de «juvenicidio» para describir cómo “se banaliza la muerte y, en especial, la muerte de las y los jóvenes sujetos al acto irreversible donde la conjunción de adscripciones precarizadas y desacreditadas resulta acto límite que arranca impune la vida juvenil” (p. 39). Estas problemáticas han sido ampliamente representadas en el cine mexicano reciente, cuyos relatos permiten observar las formas en que la desigualdad estructural moldea las experiencias cotidianas de sus protagonistas.

Como señala De Lauretis (1987, 1992), el cine es una tecnología de representación que históricamente ha contribuido a reproducir las miradas y los marcos de interpretación propios de los grupos sociales que ostentan el poder, incluidos aquellos vinculados al capitalismo petrosexorracial. No obstante, las cinematografías independientes y aquellas producidas en contextos universitarios han abierto espacios para la circulación de perspectivas críticas capaces de cuestionar los discursos hegemónicos. En este sentido, *La paloma y el lobo* (Carlos Lenin, 2019) y *La camarista* (Lila Avilés, 2018) constituyen dos obras que, a través de poéticas sonoras singulares, representan la precarización laboral y social de las juventudes e incitan a la reflexión crítica en torno a estas problemáticas socioculturales.

Sonomontaje y dispositivo cinematográfico

Abordar la noción de «sonomontaje», desde la creación y el análisis cinemtográfico, a partir de las aportaciones teóricas de Michel Chion, permite reconocer la estrecha simbiosis entre imagen y sonido como una de las principales potencias expresivas del cine. En su “segunda piel”, inaugurada durante la década del 1920 con la incorporación del sonido, el dispositivo cinematográfico amplía de manera decisiva su abanico de

posibilidades narrativas, perceptivas y estéticas, desplazando la centralidad exclusiva de lo visual hacia una experiencia audiovisual compleja.

En particular, las aportaciones teóricas de Chion resultan fundamentales para pensar el sonomontaje como una categoría analítica. Obras como *La Audiovisión* (1993), *El sonido: música, cine, literatura...* (1999) y *La voz en el cine* (2004) abren una vía para el análisis audiovisual que problematiza tanto el verbocentrismo como el visualcentrismo dominante en la cultura occidental y en las prácticas cinematográficas tradicionales. Frente a este doble centralismo, Chion (1993) propone el concepto de «audiovisión» como una forma de percepción integrada en la que imagen y sonido se afectan mutuamente, generando un excedente de sentido que no puede reducirse ni a la imagen ni al sonido considerados por separado, ni tampoco a su mera síncrexis o sincronismo audiovisual.

Desde esta perspectiva, el autor identifica distintos modos de escucha, entre ellos la escucha causal, la semántica y la reducida. Asimismo, describe diversos mecanismos sonoros que operan dentro y fuera del campo visual, como la acusmatización (sonidos *off* y fuera de campo), la desacusmatización (sonido *in*) y las distintas formas de divergencia audiovisual (sonido-territorio, sonido interno y sonido *on the air*). Estos recursos permiten producir una imbricación dinámica entre lo visible y lo audible, orientando la experiencia del espectador hacia una condición «transensorial», en la que los límites entre los sentidos se vuelven porosos en función de otras percepciones (Chion, 1993, p. 131). En este sentido, el autor sostiene que dichas experiencias perceptivas “pueden tomar prestado el canal de un sentido o de otro, sin que su contenido y su efecto queden encerrados en los límites de ese sentido” (Chion, 1999, p. 81).

Chion retoma, a su vez, los fundamentos de la música concreta desarrollados por Pierre Schaeffer, particularmente la noción de «escucha acústica» o «escucha reducida», mediante la cual el sonido puede percibirse desligado de su fuente visible y emancipado de su origen causal (2004, p. 31). En el cine, esta posibilidad se materializa en la relación expresiva entre los sonidos en campo (visible) y fuera de campo (invisible).

Resulta pertinente extender la noción de dispositivo cinematográfico hacia la dimensión sonora, entendida como un componente constitutivo de la experiencia audiovisual. Si bien los análisis clásicos del dispositivo han privilegiado históricamente la imagen y la mirada como vías centrales de producción de sentido, el sonido –y de manera específica el sonomontaje– opera también como un elemento estructurante en la organización ideológica, subjetiva y afectiva del cine.

En diálogo con los planteamientos de Jean-Louis Comolli en *Cine contra espectáculo* (2010), es posible afirmar que el sonido participa activamente en la producción de la ilusión de transparencia característica del cine dominante, es decir, oculta el artificio. La continuidad sonora, los ambientes naturalizados, las voces nítidas y jerarquizadas, así como la música funcional subordinada a la progresión narrativa, contribuyen a invisibilizar las operaciones técnicas del montaje y a suturar las fracturas visuales. De este modo, el sonomontaje refuerza la sensación de un mundo coherente, estable y autosuficiente. Así, el sonido forma parte del aparato ideológico del cine, pues sostiene una experiencia de escucha que rara vez es problematizada por el espectador y que, precisamente por esa visibilidad, resulta altamente eficaz para reproducir una determinada noción del mundo. Hacer audible el dispositivo –como sugiere Chion– implica intervenir críticamente en el régimen sonoro mediante rupturas, silencios, desfases o disonancias que revelen las mediaciones técnicas y las jerarquías de poder que organizan la experiencia audiovisual (1999, p. 172-181).

Esta dimensión ideológica del sonido puede comprenderse con mayor profundidad a partir de la concepción del cine como tecnología social de producción de subjetividad desarrollada por Teresa de Lauretis en *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine* (1992, p.156), el dispositivo cinematográfico no solo transmite ideología, sino que interpela activamente al sujeto, configurando posiciones de identificación, deseo y experiencia. En este proceso, el sonido adquiere un papel central. Las voces, los ruidos del trabajo, los ambientes cotidianos y los silencios no se limitan a acompañar la imagen, sino que operan en un nivel corporal y afectivo, modelando formas específicas de estar y sentirse en el mundo. El sonomontaje participa así en la producción de sujetos

sexuados, racializados y socialmente situados, al organizar qué cuerpos son audibles, desde dónde se escucha y qué sonidos permanecen relegados al fuera de campo.

Desde una vertiente fenomenológica, Don Idhe, en *Listening and Voice* (2007), aporta herramientas fundamentales para cuertionar la primacía del visualcentrismo. A diferencia de la imagen, el sonido no se presenta como un objeto espacialmente delimitado, sino como un acontecimiento temporal que configura un campo dinámico de presencias. Por ello, la escucha nunca es pura ni inmediata, siempre se encuentra atravesada por la memoria, la imaginación y otras dimensiones temporales. La escucha no termina en el oído, se prolonga hacia la interioridad del sujeto, donde coexisten sonidos reales (percepción), recuerdos (memoria) y anticipaciones (imaginaciones).

No obstante, esta presencia sonora no emerge en un vacío técnico ni político. En este punto resulta fundamental la aportación de Mary Ann Doane (1985), quien sitúa la voz en una tensión fantasmática propia del régimen audiovisual, derivada del intento técnico por suturar la brecha entre el sonido grabado y el cuerpo proyectado. Al igual que Chion, Doane distingue diversos regímenes de espacialidad de la voz (*in, off, over*), pero enfatiza que la aparente unidad del sujeto cinematográfico constituye una construcción ideológica sostenida por el sincronismo audiovisual. Mientras Idhe subraya la plenitud fenomenológica de la escucha, Doane enfatiza su dimensión política, mostrando cómo el cine ha distribuido históricamente la autoridad vocal de manera diferencial según el género (la voz masculina narra y la voz femenina grita y adolece).

Por lo tanto, el sonomontaje puede ser entendido como una dimensión clave del dispositivo cinematográfico, en tanto articula ideología, subjetividad y sensibilidad. Al intervenir sobre el tiempo, el espacio y la atención, el sonido no solo construye continuidad narrativa, sino que produce afectos, intensidades y disposiciones perceptivas que condicionan la recepción del filme. La escucha cinematográfica se configura, entonces, como un terreno de disputa en el que se ponen en juego relaciones de poder, modos de representación y posibilidades de

resistencia. Desde esta perspectiva, el estudio del sonomontaje resulta indispensable para comprender cómo el cine contemporáneo organiza la experiencia sensible y cómo determinadas poéticas sonoras puedes hacer audibles formas de precarización, exclusión y violencia que permanecen invisibilizadas en otros niveles de representación.

Metodología para el análisis audiovisual de la precarización: *sonomontaje, audiovisión y escucha*

El estudio adopta un enfoque cualitativo de corte interpretativo que articula tres niveles de lectura: a) el análisis crítico del discurso cinematográfico, b) el análisis del sonomontaje y c) el análisis de los regímenes de escucha. El primer nivel permite identificar las formas de precarización laboral, social y afectiva que estructuran las trayectorias de los personajes, así como las relaciones de poder, el desgaste emocional y las formas cotidianas de violencia estructural que atraviesan sus experiencias. Este nivel dialoga con las nociones de precarización de Valenzuela Arce, las vidas vulnerables y no lloradas de Butler, las pedagogías de la crueldad de Segato, el capitalismo petrosexorracial de Preciado y la producción cinematográfica de cuerpos audibles o silenciados en De Lauretis.

El segundo nivel se centra en el análisis del sonomontaje, entendido como la organización relacional de voces, ruidos, silencios, ambientes y espacialidades sonoras en tensión con la imagen. A partir de Michel Chion, se atienden categorías como audiovisión, escucha causal, escucha semántica, escucha reducida, acusmatización, desacusmatización, divergencia audiovisual y relaciones entre sonido en campo, fuera de campo, off y on the air. Estas variables permiten observar cómo el sonido amplía, contradice, desborda o intensifica la imagen, así como su participación en la construcción de atmósferas de encierro, amenaza, desgaste, suspensión o intemperie.

El tercer nivel aborda los regímenes de escucha y la experiencia sonora encarnada. Con base en la fenomenología de la escucha de Don Ihde y en la escucha afectiva de Mary Ann Doane, se analizan los modos en que el sonido afecta corporal y emocionalmente a los personajes y al espectador. Para ello, se consideran indicadores como fatiga, tensión, inmovilidad, llanto, sobresalto, ansiedad, culpa, intimidad, duelo y vulnerabilidad. Esta dimensión permite comprender que la precarización no se representa únicamente como tema narrativo, sino como una condición perceptiva que se escucha, se siente y se experimenta en el cuerpo.

La articulación entre discurso cinematográfico, sonomontaje y regímenes de escucha permite comprender cómo el sonido no solo acompaña la imagen, sino que participa activamente en la producción de sentidos sobre la precarización juvenil. De este modo, las formas cotidianas de la violencia estructural se vuelven perceptibles en términos corporales y afectivos. Este entramado analítico se aplica a secuencias significativas de *La camarista* y *La paloma y el lobo*, seleccionadas por su capacidad para condensar conflictos de explotación laboral, desplazamiento, silenciamiento, desgaste emocional y violencia.

Composiciones sensibles de la escucha: sonomontaje y precarización laboral en *'La camarista'* (Lila Avilés, 2018)

Las circunstancias de esta producción trazan una cartografía precisa de economía de recursos, sustentada en un trabajo sólido de guion y en una investigación de campo rigurosa. Antes del rodaje, Avilés realizó un proceso de observación directa del trabajo de las camaristas en el Hotel Presidente Intercontinental de la Ciudad de México, espacio que funcionó tanto como locación principal como estructura simbólica del relato (Rendón, 2019). Este proceso de exploración permitió ensayar el tema antes de fijar definitivamente la historia que generaba mayor empatía para la directora-guionista. De ahí deriva su poética es minimalista e intimista, en la que la experiencia cotidiana del trabajo se convierte en materia cinematográfica.

Un aspecto central donde se evidencia la articulación entre austeridad productiva y decisión estética es el diseño sonoro. La película prescinde por completo de música extradiegética y estructura su universo auditivo a partir de sonidos ambientales cuidadosamente trabajados. Como menciona la propia directora en entrevista: “(...) con Guido Berenblum. Que tuve la fortuna de hacer el sonido con él y regresé al hotel a regrabar 6 días o 5 días. Entonces teníamos todos los sonidos de la máquina. Desde el principio sabía que no quería una sola canción, [sino] que era de ambientes” (EnFilme, 2018, 00:05:50–00:06:10). Esta decisión responde a un posicionamiento estético y se inscribe directamente en el modelo de producción del filme. El énfasis en el sonido ambiente —máquinas, carros de limpieza, flujo de pasillos, elevadores, máquinas de hielo— refuerza la experiencia sensorial del trabajo repetitivo y sustituye la función emocional que tradicionalmente ocupa la música. Al mismo tiempo, evidencia una inversión estratégica de recursos: en lugar de privilegiar la composición musical, se opta por la grabación y regrabación de sonido directo, integrando el espacio laboral como un elemento narrativo activo.

El sonido opera así, como una extensión de la acústica de las labores ordinarias de la camarista, a partir de la cual se construye ritmo, atmósfera y tensión dramática. La ausencia de música subraya el carácter observacional del filme y refuerza la idea de una cámara y un oído que acompañan el trabajo sin subrayarlo de manera enfática. Desde esta perspectiva, el universo sonoro organiza una experiencia de escucha vinculada con la repetición, el cansancio y la invisibilidad del trabajo.

El análisis del sonomontaje en *La camarista* permite identificar una operación estética y política orientada a la construcción de una escucha precarizada. Esta escucha inscribe en el cuerpo de Eve —interpretada por Gabriela Cartol— las formas cotidianas de la violencia estructural que atraviesan el trabajo, el género y el espacio. En lugar de ilustrar la precarización social mediante mecanismos narrativos tradicionales, el filme la produce como experiencia sensorial, haciendo audible aquello que suele permanecer naturalizado en los regímenes de trabajo feminizados como la repetición, la saturación acústica, la subordinación de la voz y la imposibilidad de hacerse oír.

Desde la metodología propuesta, esta operación puede leerse en tres niveles. En el plano del discurso cinematográfico, la película representa la precarización laboral y social de Eve a través de la sobrecarga de trabajo, la promesa de ascenso, la desigualdad de clase y la fragilidad de los vínculos de cuidado. En el plano del sonomontaje, esos conflictos se materializan mediante ruidos industriales, ambientes cerrados, silencios, ausencia de música y una organización acústica que subordina la voz del personaje al entorno productivo. En el plano de los regímenes de escucha, el filme produce una experiencia sonora encarnada, en la que el cansancio, la frustración, el llanto y la imposibilidad de desahogo se perciben corporal y afectivamente. La precarización, entendida como un proceso multidimensional que articula inseguridad económica, social, simbólica y afectiva (Valenzuela Arce, 2017, p. 40), no se enuncia únicamente en el relato, sino que se sedimenta en la textura acústica del filme.

El cuarto de lavado como máquina de desgaste y silenciamiento

La escena del cuarto de lavado se distingue por una acción aparentemente simple, pero de alta densidad dramática y política. Eve ingresa al espacio con un vestido rojo de gala en las manos. Aún vestida con su uniforme de camarista, se interna en la zona más recóndita del lugar, despoja el vestido de su envoltura y lo azota contra los cerros de sábanas blancas. El gesto activa una ruptura momentánea del orden funcional del espacio. Sin embargo, el sonomontaje impide que dicha acción devenga catártica o liberadora.

El sonido produce un efecto anempático, ya que el entorno acústico no acompaña la emoción del personaje, sino que la ignora y la aplasta. Las lavadoras industriales, el vapor, los golpes mecánicos y los ruidos repetitivos configuran un paisaje sonoro continuo, carente de pausas o jerarquías afectivas, donde la inteligibilidad de la voz queda subordinada al ritmo de la maquinaria. El micrófono, situado a distancia, refuerza una escucha objetiva e institucional, que no se aproxima al cuerpo de Eve, sino que lo mantiene sometido al espacio productivo.

Este efecto no es meramente técnico, sino estructural y político. Como plantea De Lauretis, el silenciamiento de las mujeres no ocurre únicamente mediante la prohibición explícita del habla, sino también mediante la producción de condiciones materiales que impiden que la voz tenga efectos (1992, p. 256). En esta escena, el sonomontaje construye un entorno donde la voz femenina no puede competir con el ruido institucional del trabajo. La escucha corporalizada expresa así el exceso sonoro que invade el cuerpo y produce cansancio, desorientación y colapso emocional. El sollozo final de Eve no irrumpe como liberación, sino como índice de un cuerpo saturado por la escucha forzada. La violencia estructural, por tanto, no requiere agresión física directa, se ejerce mediante el ambiente sonoro.

En el plano narrativo, la escena concentra una doble operación de precarización. El vestido rojo —objeto olvidado por los huéspedes y redistribuido por la administración como recompensa laboral— funciona como una prótesis simbólica (Preciado, 2022, p. 176), un artefacto que promete una transformación corporal, una feminidad visible y valorizada. Sin embargo, su aparición coincide con la negación del ascenso al piso 42, espacio simbólico de prestigio laboral dentro del hotel, asignado a MiniToy —interpretada por Teresa Sánchez—, compañera a quien Eve había apoyado durante jornadas de sobrecarga para cumplir con sus propias labores.

El sonomontaje yuxtapone el ruido insistente del trabajo con el mutismo de Eve, produciendo una tensión en la que el deseo de ascenso queda sofocado por la repetición acústica del sistema laboral. Siguiendo a Butler, el cuerpo de Eve es reconocible sólo en la medida en que reproduce la norma laboral. Así, la precarización no se manifiesta únicamente en la negación del ascenso, sino en la imposibilidad de que ese deseo encuentre una escena sonora donde ser reconocido.

En este sentido, *La camarista* utiliza el sonomontaje como una forma de crítica materialista del trabajo precarizado. El cuerpo de Eve no encuentra un espacio sonoro propio porque el régimen acústico del hotel no lo permite. El sonido revela, así, una verdad estructural, porque en este universo laboral no hay escucha posible para el desahogo, sólo ruido para la producción.

La huésped extranjera como suspensión acústica de la precarización social

La secuencia del encuentro entre Eve y la huésped extranjera, Romina, introduce una variación significativa en la economía sonora del filme. Aquí, el sonomontaje despliega una atenuación del ambiente laboral donde los ruidos del hotel se reducen, los silencios adquieren una cualidad afectiva y la voz de Romina irrumpe sin la dureza funcional que caracteriza las interacciones jerárquicas del espacio hotelero.

Este desplazamiento acústico produce una suspensión momentánea de la precarización social, pues el sonido modula la relación afectiva entre los cuerpos que habitan la escena. Romina interpela a Eve fuera de los códigos del trabajo, la invita a pensarse como mujer, como sujeto con derecho al cuidado y al tiempo propio. Sin embargo, esta aparente horizontalidad está atravesada por una violencia estructural más amplia, ya que Romina emplea clandestinamente a Eve como nana, externalizando así su propia precarización materna. El sonomontaje suaviza el encuentro, pero no lo idealiza. La calma sonora funciona como un paréntesis afectivo dentro de una red de desigualdades persistentes. La escucha se convierte en un espacio transitorio, no en una ruptura del sistema.

En términos de Teresa de Lauretis, la escena propone una tecnología de género alternativa, donde el vínculo entre mujeres no está mediado exclusivamente por la jerarquía o la obediencia, sino por la identificación y la confianza. El sonido sostiene esta posibilidad al crear un entorno donde la escucha no está orientada a la eficiencia, sino a la atención mutua. Sin embargo, desde Butler y Preciado, esta secuencia también permite pensar la precarización como distribución diferencial de los cuidados y de la vulnerabilidad. Eve, imposibilitada de ejercer la maternidad bajo condiciones dignas debido a la sobrecarga laboral y a la movilidad forzada —por haber migrado de su pueblo natal a la Ciudad de México—, traslada esa carencia al bebé de Romina, a quien le acepta cuidar desde una posición de una precariedad suavizada.

El sonido revela, entonces, una precarización relacional, una empatía entre mujeres se construye sobre una red de desigualdades que el filme no denuncia explícitamente, pero deja escuchar en los pliegues del montaje. La escucha se vuelve un espacio de ambigüedad ética. Esta relacionalidad está condicionada por la estructura social que organiza quién escucha y quién es escuchada, quién cuida y quién puede delegar el cuidado. La voz de Romina circula con fluidez, la de Eve permanece medida y contenida, incluso en un contexto aparentemente íntimo. El sonomontaje no libera completamente la voz de Eve, pero le concede un margen perceptivo distinto, un intervalo en el que el ruido del sistema se vuelve menos opresivo.

El helipuerto como exterioridad sonora y estallido del cuerpo

Como consecuencia de la frustración acumulada, Eve accede clandestinamente al piso 42 y, en un gesto de desahogo, se desplaza hacia el helipuerto del edificio. Esta secuencia constituye un punto de inflexión decisivo en el dispositivo sonoro de *La camarista*, en tanto reorganiza de manera radical la relación entre espacio, cuerpo y escucha. Por primera vez a lo largo del filme, Eve se sitúa en un exterior elevado, abierto al cielo y a la ciudad, aparentemente opuesto al régimen de ruido, encierro y repetición que caracteriza los espacios interiores del hotel.

A diferencia de las escenas previas, donde el sonido organiza el tiempo del trabajo y disciplina la escucha, aquí el sonomontaje propone una experiencia de apertura perceptiva. El paisaje sonoro se vacía de maquinaria, de voces normativas y de ritmos productivos. En su lugar emerge un viento sutil, casi envolvente, que produce una sensación de amplitud y suspensión auditiva. Este vacío relativo contrasta directamente con la saturación acústica que domina el cuarto de lavado y los pasillos del hotel, señalando una mutación cualitativa de la escucha.

La puesta en escena refuerza esta transformación mediante un paneo vertical ascendente que eleva simbólicamente a Eve hacia un campo visual donde el cielo ocupa progresivamente el encuadre y el cuerpo

adquiere centralidad. En el momento en que Eve gira en 360 grados, seinscribe en un espacio controlado por ella, sin jerarquías externas. Entonces, el sonomontaje introduce un silencio casi absoluto que suspende el espectro sonoro y provoca una sensación de detención temporal. No se trata de un silencio pleno, sino de una puesta en suspenso de la escucha, un intervalo donde el sistema perceptivo del filme parece desactivarse momentáneamente. Cuando la cámara regresa con parsimonia al rostro de Eve, ya no frontal sino de perfil, el sonido vuelve gradualmente con un viento más intenso y una vibración lejana de la ciudad que envuelve la escena.

El llanto de Eve, sin música que lo contenga, se impone como un gesto de desahogo corporal extremo, donde la precarización acumulada encuentra una vía momentánea de descarga. El sonido ya no organiza el trabajo, ahora acompaña la pérdida de control mediante una sonoridad sutil y una escucha intersubjetiva entre Eve y el dispositivo cinematográfico. El helipuerto, espacio destinado al tránsito de élites, se resignifica como un territorio donde la violencia estructural se inscribe directamente en el cuerpo que escucha y es escuchado.

En conjunto, *La camarista* construye, a través del sonomontaje, una política de lo sensible donde la precarización no se representa como evento excepcional, sino como condición perceptiva constante. Desde la saturación mecánica del trabajo, pasando por las suspensiones afectivas de los encuentros interpersonales, hasta la intemperie sonora del helipuerto, el filme traza una cartografía auditiva de la precariedad contemporánea.

El exterior no resuelve la violencia, la desplaza hacia otra forma de exposición. La escena final revela que no existe un “afuera” puro del sistema, sino distintas modulaciones de la precarización que se manifiestan a través del sonido. La escucha, así, como un espacio crítico donde el cine puede hacer sensible, me manera encarnada y corporal, la experiencia de la desigualdad. El helipuerto no clausura el relato, lo deja abierto en la intemperie, obligando al espectador a sostener una escucha empática, pero profundamente incómoda, frente al cuerpo precarizado de Eve.



Figura 1. *La camarista* (Lila Avilés, 2018, 01:35:10), fotograma.
Fuente: Captura de pantalla realizada por los autores a partir de *La camarista* (Lila Avilés, 2018)

Composiciones sensibles de la escucha: sonomontaje y violencia estructural en 'La paloma y el lobo' (Carlos Lenin Treviño, 2019)

El sonomontaje de *La paloma y el lobo* se caracteriza por una composición fragmentaria y maximalista. El trabajo sonoro, encabezado por Alejandro Ramírez, adquiere un valor estructural dentro de la película y opera como un agente estético y narrativo central. En consonancia con una poética que evita la representación visual explícita de la violencia, el sonido articula presencias y ausencias amenazantes mediante capas ambientales, texturas industriales, voces y silencios. La escucha se convierte así en una forma de percibir el peligro y el desgaste emocional: desplaza la violencia hacia el fuera de campo y acentúa su inscripción cotidiana en los cuerpos y los espacios.

Desde la metodología propuesta, esta operación puede examinarse en tres niveles. En el plano del discurso cinematográfico, la película construye sentidos sobre la precarización social, el desplazamiento, la violencia criminal, la fragilidad afectiva y la pérdida de horizontes vitales. En términos del sonomontaje, estas condiciones se materializan mediante sonidos acusmáticos, voces fuera de campo, silencios, registros audiovisuales mediados y resonancias traumáticas. En los regímenes de

escucha, el filme configura una experiencia sonora encarnada en la que el miedo, la culpa, la inmovilidad, el llanto y el duelo afectan tanto a los personajes como al espectador. De este modo, la precarización no se limita a constituir un tema narrativo, sino que se convierte en una condición perceptiva.

El narcovideo como violencia sonora, opacidad visual y escucha traumática

En el espacio laboral de Lobo, interpretado por Armando Hernández, se desarrolla uno de los acontecimientos más densos del dispositivo sonoro de la película. Reunidos alrededor de la pantalla de un teléfono celular, sus compañeros observan un video en el que el sonido antecede, desborda y finalmente sustituye a la imagen. Lo que se escucha no constituye un relato plenamente inteligible, sino un paisaje acústico de violencia extrema: gritos, amenazas, lamentos y detonaciones. El enfrentamiento entre víctimas y victimarios carece de un anclaje visual preciso, pues no es posible determinar con claridad a qué cuerpos corresponden las voces, dónde ocurre la agresión ni cuánto dura.

El espectador, sin embargo, puede reconocer el código audiovisual y asociarlo con los registros de violencia difundidos en plataformas digitales vinculadas al narcotráfico. Esta asociación debe entenderse como una inferencia interpretativa, pues la película no identifica explícitamente el origen del video. La indeterminación resulta metodológicamente significativa, ya que el filme no busca documentar un hecho concreto, sino construir una forma de violencia mediada cuya circulación convierte el horror en una experiencia reproducible y cotidiana.

Esta referencia implícita cumple una doble función. Por un lado, sitúa la narración en un México marcado por la normalización de la violencia criminal y por la transformación de los regímenes de visibilidad y escucha. Por otro, introduce una modalidad de violencia consumida en pantallas pequeñas y fragmentarias, donde el sonido adquiere mayor peso que la imagen. El filme no muestra el contenido

del video sólo presenta el acto colectivo de escucharlo. El sonomontaje desplaza así la violencia del campo visual al auditivo y la configura como una experiencia simultáneamente compartida e íntima.

La escena se construye mediante un plano secuencia en el que la cámara avanza lentamente hacia el grupo, reunido entre los anaqueles industriales de una fábrica. La penumbra es casi absoluta y únicamente la luminiscencia del teléfono permite distinguir los contornos de los rostros. Este dispositivo visual reduce la escena a un estado de semiceguera y refuerza la primacía del sonido. La violencia no se ve, se escucha, se imagina y se intuye. La opacidad visual evita el espectáculo gráfico del horror y obliga al espectador a completar mentalmente aquello que permanece fuera de campo. Los gritos y disparos del video se sincronizan con una luz intermitente situada detrás de los trabajadores, cuyo destello evoca el arco eléctrico de una operación de soldadura. El parpadeo funciona como una traducción visual del estallido sonoro, cada destello actúa como resonancia de la agresión y cada apagón, como interrupción violenta de la percepción.

Cuando uno de los jóvenes obreros enciende una lámpara portátil, la iluminación repentina de los rostros no produce alivio, por el contrario, expone los cuerpos a una violencia sonora sobre la cual no pueden intervenir. Al concluir la reproducción, Chamuco entrega el teléfono a Lobo. Este lo recibe sin mirar directamente la pantalla y el video vuelve a escucharse mientras los destellos reaparecen sobre su cuerpo. La repetición no aporta información nueva, pero intensifica el efecto sensorial del registro, la violencia queda inscrita en la escucha de Lobo antes de convertirse en memoria traumática para sí.

Desde el análisis del sonomontaje, la escena articula una escucha compartida, pero no dialogante. Los cuerpos permanecen juntos, aunque no existe un intercambio verbal significativo, predominan el silencio y las miradas. El sonido del video coloniza el espacio y suspende cualquier posibilidad de conversación. Se configura así una forma de socialización marcada por la violencia mediada, en la que el grupo no se cohesiona por medio del habla, sino mediante el consumo silencioso del horror. El dispositivo cinematográfico hace audible una pedagogía de la crueldad: los personajes aprenden a incorporar el dolor ajeno como parte del ambiente cotidiano.

Los sonidos de la escena, gritos, detonaciones y amenazas, no quedan confinados al dispositivo telefónico. El filme los transforma en un *leitmotiv* que reaparece de manera desplazada en otros momentos de la narración, ya no solo como grabación externa, sino como resonancia interior. Esta operación se manifiesta en la escena del incendio de un bulto bajo un puente urbano. Lobo permanece sentado, con la cabeza inclinada, en una postura que evoca la contemplación del teléfono o la negativa a mirar directamente el fuego.

La escucha del personaje queda marcada por el registro acústico de la violencia y por la memoria de Chango, asesinado al ser confundido con Lobo y quemado vivo. El sonomontaje sugiere que el trauma no necesita reproducirse visualmente para persistir, basta con su reactivación sonora, con su retorno como eco o amenaza latente. La escena del video funciona, por tanto, como matriz de una escucha traumática.

La violencia no se manifiesta únicamente como peligro físico inmediato, sino como una presencia sonora que invade la interioridad y condiciona la relación de Lobo con el espacio, con Paloma y consigo mismo. La precarización deja de ser solamente económica o territorial y adquiere una dimensión sensorial porque se inscribe en un cuerpo obligado a convivir con sonidos que no puede procesar ni expulsar.

La secuencia de desenlace como política de la escucha y confesión afectiva

La secuencia del desenlace comienza en una fonda rural, un espacio sonoro cotidiano y aparentemente desprovisto de amenaza. Sin embargo, la irrupción de Diego, un niño que se aproxima a Paloma y Lobo, introduce una interpelación ética: «¿Tú eres bueno o eres malo?». La pregunta no exige una respuesta moral definitiva, sino que desestabiliza la posición subjetiva del personaje. Como sugiere Butler, la precarización no solo expone la vulnerabilidad de los cuerpos, sino que pone en crisis los marcos de legibilidad moral desde los cuales estos pueden ser reconocidos (2006, p. 29). La afirmación de Lobo, «soy bueno», es inmediatamente cuestionada por Diego: «Mentiroso, no te creo». La escucha se transforma entonces en un lugar de juicio, no de absolución.

La escena introduce además una dimensión acusmática central. La voz de Ángel, hermano de Diego, emerge reiteradamente desde el fuera de campo y antecede a su aparición visual. Al escucharse sin que su fuente sea visible, la voz se impone inicialmente sin una localización precisa y produce inquietud. La repetición del nombre «Ángel» funciona como un signo sonoro que activa en Lobo una remembranza traumática. La reacción corporal precede a la verbalización, el sonido convoca al pasado antes de que la imagen lo confirme.

Cuando Ángel aparece y dirige la mirada hacia la cámara, correspondiente al punto de vista subjetivo de Lobo, la película construye una interpelación visual activada previamente por la escucha. La voz *off* de Lobo, «¿Ángel? El Ángel. ¿Te acuerdas de mí? Conocí a tu papá», no describe ni explica sólo invoca una ausencia. El sonomontaje articula aquí una política del fuera de campo, donde lo decisivo no reside en lo visible, sino en aquello que insiste desde la ausencia (Comolli, 2007, p. 215).

El corte elíptico al interior del autobús marca un nuevo umbral narrativo y sensorial. La imagen sugiere una estabilidad precaria, con Paloma y Lobo sentados juntos, pero la voz confesional de este último se apodera del relato al narrar *off* la muerte de Chango, padre de Ángel: «Lo estaban quemando vivo... me fui... ahí lo dejé». La violencia extrema no se reconstruye visualmente, sino que permanece en el registro sonoro. Esta decisión confirma la ética representacional de la película, que rehúye el espectáculo del horror. La confesión de Lobo no aspira a la redención, sino a la descarga, porque el lenguaje apenas logra contener el exceso traumático.

La secuencia prosigue con el encuentro con el agua e introduce un desplazamiento estético decisivo. El sonido del viento se mezcla con el de la presa y prepara el tránsito hacia un espacio liminal entre la vida y la muerte. El prolongado movimiento de cámara que conduce hacia los cuerpos desnudos de Paloma y Lobo elimina progresivamente sus marcas sociales. La desnudez, lejos de inscribirse en una lógica erótica, opera como un despojo ontológico: los cuerpos se presentan como materia vulnerable y sensible. El plano cenital que los acompaña mientras nadan introduce una mirada distanciada que disuelve momentáneamente la identidad en el movimiento.

A partir de este punto, el sonomontaje adquiere una autonomía relativa respecto de la imagen y organiza la secuencia como una constelación de remembranzas sonoras fragmentadas. La descripción del cuerpo mutilado de Chango irrumpe únicamente a través de la voz, mientras la imagen se niega a reproducir el acto violento. La violencia se convierte así en experiencia auditiva incorporada, no en objeto de contemplación.

El llanto de Lobo ocupa el espacio sonoro sin apoyo musical y marca una fractura del orden afectivo. Frente a este estallido, la voz de Paloma permanece contenida. Cuando responde, «Yo también te amo, pero yo me quiero quedar», su voz se quiebra, aunque el llanto no llega a dominar la banda sonora. Esta asimetría permite identificar dos regímenes de precarización afectiva: uno asociado con la explosión traumática y otro con la contención sostenida del dolor. La diferencia muestra cómo el género organiza no solo el relato, sino también las posibilidades de expresión y reconocimiento dentro del campo audible.

En los planos finales, el agua se convierte en el único espacio relativamente estable. Los cuerpos entran y salen del cuadro hasta que solo Paloma permanece. El encuadre vacío insiste en la ausencia de Lobo. La voz *off* de Paloma, «Nada más quería decirte adiós», marca el tránsito definitivo hacia la pérdida. Los movimientos verticales de la cámara acompañan su deriva sin ofrecer orientación, el relato deja de conducir y comienza simplemente a percibir.

Pronunciada sobre una pantalla negra, la voz final de Paloma nombra la muerte de Lobo con una precisión mínima: «Tenías un hoyo chiquito en la frente, no había sangre». La desaparición de la imagen radicaliza la ética representacional de la película, así la muerte no se exhibe, se escucha. Cuando Paloma afirma «Yo siento que me viste», formula una última política de la escucha, pues el vínculo persiste como resonancia aun en la ausencia. El nombre «Lobo», pronunciado junto a «amor», cierra el arco afectivo sin clausurarlo. Pero esta confesión de Paloma relata las consecuencias del pasado empleo de Lobo, apenas sugerido, ya sea como sicario o integrante de un grupo narcotraficante en donde no logró salvar al Chango.

Finalmente, sobre la pantalla en negros y los créditos finales, el canto cardenche *Una mañana muy transparente*, interpretado por Paloma, consolida el desplazamiento de la película hacia el sonido. Como archivo vocal ligado a territorios atravesados históricamente por la violencia y la precarización social, el canto funciona como una memoria colectiva encarnada. La voz reinscribe el dolor individual en una genealogía histórica más amplia y transforma la pérdida en resonancia compartida. La imagen ha desaparecido, pero la escucha sostiene aquello que permanece.

En conjunto, *La paloma y el lobo* construye un régimen de escucha fragmentario y espectral. La acusmatización, el fuera de campo, las voces confesionales, los silencios y la persistencia de los registros traumáticos convierten la violencia estructural en una presencia sonora que desborda la imagen. Si *La camarista* organiza la precarización mediante la saturación acústica del trabajo, esta película la articula mediante el retorno fragmentario de sonidos que los personajes no pueden olvidar ni expulsar. El sonomontaje produce así una experiencia sensible de la precarización social y afectiva, en la que escuchar implica habitar el miedo, la culpa, el duelo y la ausencia.



Figura 2. *La paloma y el lobo* (Carlos Lenin Treviño, 2019, 00:42:29), fotograma.

Fuente: Captura de pantalla realizada por los autores a partir de *La paloma y el lobo* (Carlos Lenin Treviño, 2019)

Conclusiones

El análisis comparativo de *La camarista* y *La paloma y el lobo* permite afirmar que el cine mexicano contemporáneo encuentra en el sonomontaje un territorio fértil para replantear las formas de representación de la precarización de la vida. Lejos de ocupar un lugar subordinado a la imagen, el sonido constituye una dimensión fundamental del dispositivo cinematográfico, ya que organiza la experiencia perceptiva, interpela corporal y afectivamente al espectador y articula una crítica sensible de las dinámicas de violencia estructural que atraviesan a las juventudes y a otros sujetos precarizados.

La articulación metodológica entre el análisis crítico del discurso cinematográfico, el estudio del sonomontaje y la identificación de los regímenes de escucha permitió reconocer que, en ambas películas, la precarización no se presenta como un acontecimiento aislado o excepcional, sino como una condición perceptiva sostenida. Esta se inscribe en la escucha cotidiana mediante la repetición mecánica del trabajo, el silenciamiento de la voz, la circulación mediada del horror y la persistencia sonora de la memoria traumática. El sonomontaje configura así una política de lo sensible que desplaza la atención hacia aquello que no siempre puede verse, pero que insiste, resuena y afecta. La violencia no necesita mostrarse de manera explícita para hacerse presente: se escucha en los ambientes, las voces, los silencios, los alientos y los sonidos procedentes del fuera de campo.

En *La camarista*, el análisis identificó una poética sonora de la precarización laboral feminizada. El ruido institucional del hotel, la repetición de las máquinas, la saturación de los ambientes y la ausencia de música extradiegética configuran un régimen de escucha que subordina la voz de Eve al espacio productivo y limita sus posibilidades de desahogo y enunciación. La precarización se hace sensible mediante el cansancio, la frustración, el silenciamiento y la distribución desigual del cuidado. El sonido no solo representa el trabajo, organiza corporalmente su duración, su desgaste y sus jerarquías.

La paloma y el lobo, en cambio, construye un régimen de escucha fragmentario y espectral, atravesado por la violencia criminal, la culpa, el desplazamiento y la pérdida. Los sonidos acusmáticos, las voces fuera de campo, los silencios y los registros audiovisuales mediados funcionan como resonancias traumáticas que exceden la representación visual. El sonomontaje convierte el horror en una presencia persistente que invade la memoria y condiciona la relación de los personajes con su entorno, con los demás y consigo mismos. La precarización adquiere aquí una dimensión social, territorial, sensorial y afectiva.

Estas diferencias establecen una relación complementaria entre las poéticas sonoras de ambas películas. Mientras *La camarista* hace perceptible la precarización mediante la saturación acústica y la repetición del trabajo, *La paloma y el lobo* la configura a partir de la fragmentación, la acusmatización y el retorno espectral del trauma. Ambas obras muestran que la violencia estructural puede operar tanto a través del exceso de ruido como del silencio, tanto en la clausura acústica de los espacios laborales como en la intemperie sonora de territorios atravesados por la violencia. Aquello que no puede o no debe exhibirse exige, aun así, ser escuchado.

El análisis también evidencia que las decisiones estéticas relacionadas con el sonido están vinculadas con los modelos de producción de estas óperas primas. La austeridad de recursos, la concentración narrativa y la elección del sonido como eje estructural no responden únicamente a restricciones presupuestales, sino también a una ética cinematográfica que concibe el cine como una práctica sensible, crítica y colectiva. En este marco, el sonomontaje constituye un espacio de convergencia entre economía, estética y política: montar sonidos supone organizar la experiencia de escucha del espectador y, mediante ella, intervenir en sus modos de percibir e interpretar el mundo.

El estudio del sonomontaje resulta, por tanto, indispensable para comprender algunas de las transformaciones estéticas y políticas del cine mexicano contemporáneo. La articulación entre audiovisión, discurso cinematográfico, experiencia sonora encarnada y precarización amplía los marcos tradicionales del análisis fílmico y propone una epistemología

crítica de la escucha. Desde esta perspectiva, escuchar estas películas no constituye una actividad secundaria frente a la imagen, sino una forma de habitarlas críticamente, atender aquello que permanece fuera de campo y reconocer la resonancia de vidas atravesadas por la violencia y el despojo. El cine no ofrece necesariamente restitución a esas vidas, pero puede hacer perceptibles las condiciones que las vulneran y abrir un espacio sensible para su escucha.

Referencias

- Andrade Zamarripa, A., & Seañez Fernández, C. G. (2024). La ópera prima como plataforma profesionalizante de los programas de licenciatura en cine en México: El caso de la Licenciatura en Artes Cinematográficas y Audiovisuales (LACAV). *Docere*, 15(31), 41–47. <https://doi.org/10.33064/2024docere317862>
- Avilés, L. (Directora). (2018). *La camarista* [Película]. La Panda; Amplitud; Bambú Audiovisual.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia* (F. Rodríguez, Trad.). Paidós.
- Butler, J. (2010). *Frames of war: When is life grievable?* Verso.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (A. López Ruiz, Trad.). Paidós.
- Chion, M. (1999). *El sonido: Música, cine, literatura...* (E. Folch González, Trad.). Paidós Ibérica.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine* (M. Villarino Rodríguez, Trad.). Cátedra.
- Comolli, J.-L. (2007). *Ver y poder: La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental* (V. Soumerou, Trad.). Aurelia Rivera.
- Comolli, J.-L. (2010). *Cine contra espectáculo: Seguido de Técnica e Ideología (1971–1972)* (H. Pons, Trad.). Manantial.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine* (S. Iglesias Recuero, Trad.). Cátedra.
- De Lauretis, T., & Mayorga, S. (1992). Repensando el cine de mujeres: Teoría estética y feminista. *Debate Feminista*, 5, 251–277. <http://www.jstor.org/stable/42624050>
- Doane, M. A. (1985). The voice in the cinema: The articulation of body and space. En E. Weis & J. Belton (Eds.), *Film sound: Theory and practice* (pp. 162–176). Columbia University Press.
- EnFilme. (2018). *La camarista: Entrevista con la directora Lila Avilés* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=97ZFklv4ClS>
- Ihde, D. (2007). *Listening and voice: Phenomenologies of sound* (2.^a ed.). State University of New York Press.
- La Corriente del Golfo. (2024, 16 de octubre). El misterio y la intuición (Lila Avilés + Laura Citarella) [Episodio de podcast]. En *MUBI Podcast: Encuentros*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/7r9tjXFslSUOD4w6JP5vra>
- Lavallée, E. (2019). *Interview: Lila Avilés – The Chambermaid (La camarista): 2018 Marrakech Intl. Film Festival* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FnteNXciKO4>
- Preciado, P. B. (2022). *Dysphoria mundi*. Anagrama.
- Rendón, A. (2019, 31 de julio). *The final cut: La camarista de Lila Avilés*. Girls at Films. <https://girlsatfilms.com/2019/07/31/entrevista-sobre-la-camarista/>
- Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.

Treviño, C. L. (Director). (2019). *La paloma y el lobo* [Película]. Escuela Nacional de Artes Cinematográficas; Instituto Mexicano de Cinematografía; Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad.

Valenzuela Arce, J. M. (2017). Ayotzinapa: Juvenicidio, necropolítica y precarización. En M. Moraña (Ed.), *Precariedades, exclusiones y emergencias: Necropolítica y sociedad civil en América Latina* (pp. 37–52). Gedisa.