



Lo que suena entre. Narrar desde la escucha en el cine argentino
Andrés Duarte Loza
Arkadin (N.º 14), e067, 2025. ISSN 2525 085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe067>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

LO QUE SUENA ENTRE

Narrar desde la escucha en el cine argentino

The Sound Between

Narrating through Listening in Argentine Cinema

ANDRÉS DUARTE LOZA | andres.duarte.loza@empleados.unlp.edu.ar

Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Artes,
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

RESUMEN

Este artículo analiza el rol de la voz en dos momentos clave del cine argentino: *Tire dié* (Fernando Birri, 1960) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). En ambos films, la voz se escinde de la imagen y adquiere un carácter desplazado, situado y performativo. Más que portadora de sentido, la voz encarna una memoria afectiva y fragmentaria, que reconfigura el espacio sonoro como dispositivo narrativo. A partir de una escucha crítica y narrativa, se plantea una *historiofonía* del cine argentino, donde la voz opera como huella sensible, con proyecciones políticas e identitarias.

PALABRAS CLAVE

voz situada; espacio sonoro; *historiofonía*; memoria sonora

ABSTRACT

This article examines the role of the voice in two key moments of Argentine cinema: *Tire dié* (Fernando Birri, 1960) and *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). In both films, the voice detaches from the image and takes on a displaced, situated, and performative character. Rather than being a simple bearer of meaning, it embodies an affective and fragmentary memory that reshapes the sound space as a narrative device. Through a critical and narrative mode of listening, the article proposes a *historiophony* of Argentine cinema, where the voice functions as a sensitive trace with political and identity projections.

KEYWORDS

situated voice; sound space; *historiophony*; sonic memory



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

UNA HISTORIOFONÍA DEL CINE ARGENTINO

Desde la perspectiva del diseño de la banda sonora, las narrativas cinematográficas —ancladas en contextos históricos y geoculturales— generan estéticas sonoras que, en una lectura *historiofónica*, se sitúan en una zona difusa, entre los géneros del documental y de la ficción, así como entre los relatos históricos y los míticos. El sonido participa así en la construcción de la memoria social narrativa desde su propio campo. Este enfoque no propone una autonomía del sonido respecto de la imagen, sino una *historiofonía* del cine: una exploración crítica de cómo ciertas continuidades estéticas, narrativas y políticas se han tramado en el cine argentino a través de lo sonoro-musical, en sus dimensiones formales, técnicas, materiales, sociopolíticas y fenomenológicas.

El cine, constituye un corpus narrativo que, al mismo tiempo, funciona como parte del archivo documental de la memoria visual y sonora de la historia. Analizar continuidades y discontinuidades sonoras entre distintos colectivos y autores permite identificar corrientes dentro del cine argentino, desde la escucha del diseño y la producción de sus bandas sonoras. Esta propuesta plantea un desplazamiento epistemológico: pensar el cine no desde una lógica visual o narrativo-lineal, sino desde la escucha como forma de conocimiento y vector narrativo.

En este sentido, la *historiofonía* se propone como alternativa crítica a los modelos historiográficos tradicionales, atendiendo las continuidades sonoras como rastros de una escucha cultural situada. Si asumimos que el cine es, desde su origen, un fenómeno audiovisual y *sonovisual*, resulta indispensable revisar su historia también desde la lógica de la escucha, con atención a tres factores clave: el espacio sonoro, la dimensión narrativa del sonido y la voz como portadora de memoria e identidad.

LA VOZ EN EL ESPACIO SONORO CINEMATOGRÁFICO

Entre todos los fenómenos sonoros, la voz es el único de origen somático que manifiesta a un sujeto en su singularidad situada. Articula lenguaje, sentido, subjetividad, relación social y carga simbólica. Surge desde un cuerpo hablante —presente o ausente— e inscribe a ese sujeto histórico sonoro en una red de significados atravesados por procesos de exclusión o reconocimiento.

En una historiofonía del cine argentino, esta singularidad no puede comprenderse aislada. La voz adquiere sentido a través del espacio sonoro cinematográfico, que puede desplazarla, acompañarla o confrontar con ella. Como plantea Henri Lefebvre en *La producción del espacio* ([1974] 2013), el espacio no es solo físico, sino una construcción social. En su libro distingue entre: espacio percibido —prácticas—, espacio concebido —representaciones— y espacio vivido —experiencia—, incluyendo sus formas de representación simbólica. Este enfoque resulta productivo para pensar cómo el cine organiza y modela la experiencia sonora en tanto práctica cultural.

Para abordar el análisis del espacio sonoro cinematográfico, resulta significativo retomar las siete categorías de espacio sonoro basadas en los niveles de la realidad filmica propuestos por Étienne Souriau (1951)² desde la filmología —*filmologie*—, que dividen su estructura en niveles de producción, registro y percepción. Aunque su enfoque antecede por más de dos décadas a la obra de Lefebvre, existe una notable afinidad con la concepción del espacio como construcción social:

1 El concepto implica el estudio de la dimensión histórica del sonido y en este caso del sonido de cine —desarrollo del autor—.
2 Categorías basadas en las siete realidades filmicas de Souriau desarrolladas por el autor en publicaciones anteriores.

Espacio sonoro afílmico: todo fenómeno sonoro que no forma parte de la banda sonora, pero funciona como referente perceptivo y simbólico.

Espacio sonoro profílmico: comprende los objetos y eventos acústicos registrados en el entorno físico del rodaje.

Espacio sonoro filmográfico: abarca el universo sonoro tal como queda fijado en el soporte audiovisual, es decir, la banda sonora.

Espacio sonoro filmofánico: refiere al sonido tal como se manifiesta en la proyección, incluyendo su percepción acústica y psicoacústica en sala. Aquí se incluyen las categorías de sonido *in, fuera de campo* y *sonido off* —acusmático— (Chion, 2004).

Espacio sonoro diegético: incluye todos los sonidos percibidos como parte del universo narrativo, tanto los visibles como los que se intuyen fuera de campo.

Espacio sonoro espectatorial: vinculado a la escucha subjetiva y culturalmente situada del espectador, moldeada por su experiencia individual y colectiva del mundo sonoro.

Espacio sonoro creacional: reúne las intenciones, matrices culturales y decisiones estéticas, técnicas e ideológicas de quienes diseñan la banda sonora.

En este recorrido, la voz se presenta como un fenómeno que atraviesa transversalmente todas las dimensiones del espacio sonoro cinematográfico. No puede reducirse a ninguna por separado, pues activa múltiples capas de sentido, que se materializan en la banda sonora. Resuena en la memoria cultural del oyente y refleja decisiones ideológicas y afectivas. En una historiofonía del cine argentino, la voz se integra en el espacio sonoro de una manera que transforma la experiencia misma del espectador, conectando recuerdos colectivos con las dinámicas de poder que atraviesan la escucha.

LA VOZ EN EL MODELO DE LOS GRANDES ESTUDIOS

Tango (1933) de Luis Moglia Barth, primer largometraje argentino enteramente sonoro, marcó el inicio del cine sonoro producido por grandes estudios como Argentina Sono Film. Su banda sonora, conforme al estándar industrial, incluía diálogos, música y efectos sincronizados mediante sonido óptico. Poco antes, *Muñequitas porteñas* (1931) de José A. Ferreyra, con discos sincronizados —procedimiento Vitaphone—, representó la transición entre el cine independiente y el modelo de estudios.

El cine sonoro elevó exponencialmente los costos ya que requería de grandes espacios insonorizados, tecnologías de grabación y personal técnico especializado, que eran inaccesibles para el cine independiente. Su lógica visual y sonora derivaba del teatro y la radio, con guiones estrictos, declamación clara y puesta en escena controlada. La sincronización imagen-sonido impuso un orden representacional. El espacio sonoro profílmico era central, los diálogos, grabados en directo, estaban embebidos de la acústica del espacio escénico. La voz no era un mero registro del habla, sino un ideal técnico, estético y cultural: era articulada, melodramática y altamente codificada. Así, la voz expresaba emociones aún antes del contenido semántico. Esta doble función —como texto y pathos— relegaba su dimensión corporal y territorial, con la excepción de la estilización de expresiones coloquiales y el uso del lunfardo. El modelo industrial exigía actores profesionales, que además del *physique du rôle*,

ahora requerían una *voix du rôle*, —voz de rol, en francés— que encarnara el ideal sonoro dominante. Esta debía ser clara, emocionalmente controlada, y sin presencia de rasgos sociales por fuera del modelo hegemónico. Tal estandarización audiovisual excluyó identidades, cuerpos y voces que no se ajustaran al canon del cine de estudios.

LA EMERGENCIA DE LAS VOCES DESPLAZADAS

Como antecedentes de la emergencia de la voz subalterna en el cine argentino, resulta ineludible mencionar dos hitos que dieron presencia al registro coloquial como forma de representar al mundo rural excluido. Ambas películas fueron filmadas parcialmente en exteriores y enfocadas en problemáticas sociales del interior del país.

El primero fue *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), basada en cuentos de Horacio Quiroga adaptados por su hijo Darío Quiroga y por Ulyses Petit de Murat. En ella, actores profesionales como Ángel Magaña interpretan a mensúes —peones rurales de la yerba mate y la madera— sometidos a condiciones de quasi esclavitud en Misiones. Magaña, como Esteban Podeley, se acerca al habla popular evitando, por ejemplo, el yeísmo porteño e intentando emular una fonética misionera atenuada, aunque conservando la afectación melodramática de la época. Los diálogos incluyen expresiones en guaraní y lenguaje injurioso, como «¡Gringoaña memby!» —gringo hijo del diablo—. Se utiliza música intradiegética de géneros folclóricos, interpretada por mensúes en escena. Una guaranya en guaraní, *Mensú resay* —El llanto del mensú—, con letra y música de Mauricio Cardozo Ocampo, suena durante una escena amorosa entre Podeley y Andrea (Elisa Galvé). El canto, acompañado de guitarras y acordeón, genera un momento anímico y narrativo central. Esteban le traduce a Andrea parte de la letra: «La vida es triste para el mensú, vive olvidado [...] solo una mujer linda como una estrella puede poner un poco de luz en su noche oscura».

El segundo hito fue *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), basada en la novela social *El río oscuro* (1943) de Alfredo Varela, fruto de su investigación periodística sobre los yerbatales para el diario *Crítica*. Hugo del Carril y Adriana Benetti interpretan también a mensúes explotados en el Alto Paraná. Aunque sus voces están mediadas por una pronunciación normativa del castellano, su dicción conserva tonos y ritmos que remiten al habla popular. Se utilizaron actores no profesionales en papeles secundarios, con pocas líneas, como en la escena en que un mensú discute con el encargado del almacén.

En ambas películas hay una clara intención ideológica de denuncia y visibilización de los sectores oprimidos, desde un enfoque social sobre la realidad contemporánea.

TIRE DIÉ: LA VOZ DESPLAZADA EN EL PRIMER GIRO ESPACIAL DEL CINE ARGENTINO

El documental *Tire dié* de Fernando Birri, fue realizado entre los años 1956 y 1958, y estrenado en 1960. La expresión que da título al documental, remite al grito de los niños para pedir limosna a los pasajeros del tren que pasaba cerca del asentamiento conocido como Barrio San Lorenzo en el sudoeste de la ciudad de Santa Fe. En el film, este pedido se vuelve emblema de la exclusión social y particularmente de la exclusión infantil. El documental introdujo en el cine argentino lo inaudito: la voz de los excluidos. No obstante, solo algunos fragmentos de los diálogos grabados con sonido directo resultaron audibles. Las limitaciones técnicas obligaron a utilizar narradores en off —

Francisco Petrone y María Rosa Gallo— que interpretan los testimonios. Estas voces, en primer plano, se superponen a las originales, generando una textura heterofónica. Se produce así una traducción simultánea no lingüística, sino actoral. El habla de los marginados es enmascarada por un castellano capitalino y clasemediero. Aunque parcial, este gesto de restitución resultó disruptivo y fundacional. Hasta entonces, se había negado a los marginados no solo la palabra, sino el sonido mismo de su voz, es decir, su timbre, entonación y modo de decir. La omisión, no solo impidió su autorrepresentación, sino su presencia como *sujetos históricos sonoros*. Como sostiene Mladen Dolar (2006), la voz no es solo portadora de sentido —*logos*—, sino también un fenómeno afectivo, corporal, un residuo excedente que escapa a la plena simbolización y constituye un objeto pulsional —objeto a— lacaniano, capaz de expresar dimensiones del sujeto que el lenguaje no alcanza a contener.

La escena del *tire dié*: un paisaje narrativo sonovisual

En la célebre segunda sección de *Tire dié*, niños excluidos corren sobre el puente ferroviario que une Santa Fe, Rosario y Buenos Aires, arriesgando sus vidas por unas monedas. Esta escena, a menudo leída como parte de un documental, con inspiración neorrealista —por su rodaje en locación y uso de no-actores— desborda esa clasificación. El tratamiento poético del sonido y la imagen, alejado del registro directo, evidencia una estética simbólica y performativa. La carencia tecnológica del sonido directo se transforma aquí en una estrategia poética-compositiva.

La frase completa que gritan los niños —*Tire dié... diga!*— interpela a un interlocutor impersonal. Ninguna voz está sincronizada con los labios de los niños ni con los pasajeros del tren. Las voces flotan, conformando un canto coral que hace oír su existencia marginal. No se representa un acontecimiento, se lo produce. La voz se disocia del cuerpo, rompiendo con la norma de lo que se había establecido —voz sincronizada o doblada—. Aquí, la voz se libera, se desplaza y se diluye en el paisaje sonoro. En términos de Mladen Dolar, podríamos decir que la voz adquiere el estatuto de *voz sin cuerpo* (Dolar, 2007, p. 54). Que, al quedar desvinculada de su fuente visible, deja de funcionar como vehículo semántico e identitario para devenir objeto sonoro autónomo, flotante, incluso pulsional. La repetición de las grabaciones —montadas— produce un efecto de bucle —loop— ilusorio, que desdibuja su pertenencia al espacio sonoro intradiegético y la sitúa en un espacio liminal entre el espacio sonoro diegético y el espacio sonoro filmofónico —acusmático—. Más que registrar, la escena monta un paisaje sonoro narrativo, repetitivo, que interrumpe la linealidad narrativa y desarticula la relación sincrónica entre imagen y sonido [Figura 1].



Figura. 1. *Tire dié* (Birri, 1960). Escena del *tire dié*

LOS RUBIOS: LA VOZ DESPLAZADA EN EL SEGUNDO GIRO ESPACIAL DEL CINE ARGENTINO

Los rubios es un largometraje dirigido por Albertina Carri, hija menor de Ana María Caruso y Roberto Carri, militantes de Montoneros, conocidos como Sarita y Coco. Ambos fueron secuestrados el 24 de febrero de 1977, en Villa Tesel, y llevados al centro clandestino de detención El Sheraton. Hubo contactos esporádicos hasta el 29 de diciembre de 1977; desde entonces permanecen desaparecidos.

Buena parte de esta información puede reconstruirse, aunque de manera fragmentaria y no lineal, a lo largo de la película. Sin embargo, los datos testimoniales no buscan reconstruir un relato documental convencional. Los rubios rompe con los códigos del documental clásico y con los enfoques habituales sobre los desaparecidos. Desde el primer minuto, despliega múltiples capas narrativas que desafían una lectura inmediata. La densidad visual y sonora —muchas veces disociada— interrumpe la linealidad perceptiva heredada del cine clásico. Desde el comienzo, es difícil situar el punto de vista o de escucha: ¿quién habla?, ¿dónde está esa voz?, ¿de qué se habla? El dispositivo que propone Carri se asemeja a la forma en que recordamos y narramos: de manera fragmentaria, selectiva, y siempre atravesada por las interferencias de relatos ajenos.

Análisis sonovisual de la banda sonora

La estrategia narrativa y formal de *Los rubios* se apoya en tres vectores creativos no convencionales:

Registro del proceso de creación: el detrás de cámaras —*making-of*— *es parte de su propia diégesis*. Las voces y acciones del equipo técnico se integran como elementos performáticos y narrativos. El espacio sonoro creacional y profilmico forman parte del espacio sonoro intradiegético.

Desdoblamiento de la figura de Carri: Albertina se representa a sí misma y, a la vez, es representada por la actriz Analía Couceyro —Carri alter ego—, generando un juego de desdoblamientos entre lo real y lo representado. Existen, por tanto, dos niveles de presencia diegética de su voz vinculados a su persona.

Multiplicidad de niveles profilmicos: coexisten al menos seis niveles: el nivel documental de los testimonios directos o mediatizados, la representación ficcional o performática del equipo durante el proceso creativo, la ficcionalización mediante recursos lúdicos como los dioramas de *Playmobil*. Narración-lectura de textos literarios sincronizados o desplazados. Placas textuales de papel plegado, a modo de intertítulos filmados. Fotografías filmadas de su familia y fotomontajes del equipo de producción. Estos niveles no se presentan jerárquicamente, sino que se entrelazan como registros paralelos que comparten elementos tanto documentales como ficcionales.

La banda sonora de *Los rubios* es un dispositivo sonovisual complejo, presenta mecanismos de composición basados en dos grandes estrategias:

- la superposición de capas sonoras anacrónicas, donde se entremezclan músicas, voces y efectos sonoros —ambientes y específicos— provenientes de distintos niveles espacio-temporales diegéticos —intradiegéticos, metadiegéticos, transdiegéticos y liminales—.

- el desplazamiento o disyunción entre imagen y sonido, que contribuye a construir múltiples niveles narrativos al favorecer una lógica contrapuntística entre las dos dimensiones, posibilitando además distintos recorridos perceptuales y semánticos.

Los materiales sonoro-musicales no convencionales usados son:

Diálogos

- Diálogo intradiegético desplazado —fuera de campo—: equipo de producción.
Narración-lectura intradiegética desplazada —en off, acusmática—: *Carri alter ego*.
Diálogo intradiegético mediatizado —en pantalla de TV— dentro de campo, fuera de campo y desplazados: testimonios de militantes y familiares.

Efectos sonoros

- Sonidos específicos desplazados: ej.: operación de videocasetera.
Ambientes intradiegéticos desplazados: ej.: ambiente de campo.
Ambiente-musical —acusmático— liminal: ambiente —atmosférico— sobre las placas textuales, producido con grabaciones de sonido directo.

Música

- Música original —espacio sonoro transdiegético—: tema original.
Música preexistente de cita musical cinematográfica: escena de la abducción.
Música preexistente para videoclip musical: *Carri alter ego*.

La música de los rubios

Música original [49:34 – 50:12]

La música original de *Los rubios* fue compuesta por Gonzalo Córdoba,³ guitarrista de Suárez, banda ícono del rock independiente argentino de los años noventa, con una marcada estética *lo-fi* y una propuesta sonora ecléctica. La pieza instrumental utilizada en la película remite estilísticamente a géneros como el surf rock y la psicodelia de los años sesenta y setenta.

Este fragmento musical funciona como enlace entre dos escenas de la película. La primera muestra un diorama de muñecos *Playmobil* que representan una fiesta en la playa, con fogata y cancha de vóley. La música suena aquí como parte del espacio sonoro intradiegético, integrada a un ambiente de playa cuidadosamente construido. Cuando la escena corta a la escena donde se muestran fotografías familiares —se ve a Albertina de niña junto a otras de sus padres de niños—, la música se desplaza al espacio sonoro filmofónico —acusmático o extradiegético—. El sonido ambiente desaparece, y la pieza musical continúa como música de fondo, acompañando el fotomontaje.

Este movimiento entre espacios sonoros genera una transdiegésis, donde la música vincula tres niveles temporales y representacionales: el pasado figurado mediante muñecos, el presente del documental y el pasado íntimo de la infancia familiar, retratado por fotografías. Así, se establece un lazo sensible entre la memoria, la ficción y la realidad, que resuena tanto en lo visual como en lo sonoro.

³ Marcelo Zanelli, quien en la película recibió los créditos por dibujos, pinturas y asesor musical, y que además participa de la escena del fax del INCAA, fue también guitarrista de Suárez.

Músicas preeexistentes

1. Soy moderno, no fumo [48:05 – 48:41]

Esta canción de *Virus*, banda pionera del género *new wave* en Argentina, forma parte del disco *Wadu Wadu* (1981). Su inclusión en *Los rubios* responde a una estrategia irónica: justo antes de sonar, se ve a Albertina Carri fumando dentro de la camioneta usada para los traslados en el rodaje. Luego, la música aparece con volumen bajo y calidad de reproducción limitada, como si saliera del estéreo del vehículo. Mientras suena, un fotomontaje de primeros planos de Carri, Giralt, Suárez y Couceyro —provenientes de otros trayectos en auto— aparece en pantalla. La escena mantiene el sonido ambiente del interior del vehículo, y escuchamos a Giralt cantar por encima del estribillo, situado en el mismo espacio sonoro intradiegético. Este gesto refuerza el carácter irónico de la canción, que enuncia: «soy moderno, no fumo», frase que se contrapone con lo que acabamos de ver. El uso del tema introduce una lógica autoconsciente y una capa más a la dimensión irónica y lúdica del film.

2. Influencia [1:19:52 – 1:26:58]

La segunda canción de rock nacional es *Influencia*, de Charly García, incluida en su álbum homónimo de 2002. Es una versión en español de *Influenza*, de Todd Rundgren, publicada en 1982 en el disco *The Ever Popular Tortured Artist Effect (El siempre popular efecto del artista torturado)*. El juego de palabras de un verso de la letra original: «under your influenza», asocia la influencia emocional —de alguien— al contagio de una enfermedad. García, al traducirla como *Influencia*, conserva uno de sus sentidos, transformando la metáfora en una transcreación y preservando la equivalencia funcional del juego original. Albertina Carri la eligió para el cierre del film y créditos finales, motivada por una fuerte conexión personal con su letra. Durante el proceso de escritura del guion, fue la canción que más escuchó:

el tema era una síntesis de la película...lo que me pasó es que me hice cargo de la influencia que la desaparición de mis padres tenía sobre mi vida actual...y lo más fuerte que descubrí haciendo la película es que esa influencia, además de acercarme a sentimientos tristes, también era muy luminosa, bella e inteligente, y que ahí había una parte de mi vida que no podía dejar de aprovechar. Creo que la canción evoca todos esos estados. (Noriega, 2009, pp. 73–74).

3. Música de película: *El día que la Tierra se detuvo* [1:04:29 – 1:05:46]

Enlaza la escena que recrea el secuestro de los padres de Carri por medio de muñecos *Playmobil*. La música es un fragmento de la banda sonora de Bernard Herrmann para *The Day the Earth Stood Still (El día que la Tierra se detuvo, 1951)*, dirigida por Robert Wise. La elección no es casual, los fragmentos musicales —donde destaca el theremín con base orquestal— están tomados y editados de las secciones tituladas como: *El resplandor (The glowing)*, *Solitario (Alone)*, *La furia de Gort (Gort's rage)*, *Nikto* —nombre clave sin traducción—, *Cautiva (Captive)* y *Terror*. El fragmento musical, que funciona como cita, parece tomado directamente de la propia película, ya que, incluso, conserva el grito de Helen (Patricia Neal) cuando es acorralada por el robot Gort. La abducción de los *Playmobil*, parodia el momento en el que Helen es alzada por Gort, llevada y encerrada en el platillo volador, mientras suena esta misma música orquestal. La elección musical, no busca imaginar el horror desde lo posible, sino evidenciar la distancia irremediable entre la experiencia, el recuerdo de una niña pequeña y su representación, desplazando el acontecimiento hacia una zona simbólica, lúdica, e irónica. En este

caso, el uso del imaginario infantil, lejos de banalizar, instala una posición irreverente frente a las convenciones solemnes de los documentales testimoniales. En este sentido, el recurso de Carri no sólo actúa como dispositivo de distanciamiento, sino también como un modo de reinscribir la memoria desde un desplazamiento múltiple en el que la ironía y el juego funcionan como recursos retóricos que reconfiguran la experiencia narrativa.

Música clásica contemporánea: 1919 [7:40 – 8:45] [33:35 – 34:09]

Durante la presentación de Carri *alter ego*, suena la pieza *1919* de Ryūichi Sakamoto, de su álbum *1996*. Compuesta para trío de piano, violín y violonchelo más cinta grabada. La obra incluye un discurso de Vladimir Lenin del año 1919, que suena en el umbral de la inteligibilidad. Apenas se distingue el contorno tímbrico de la prosodia de la voz, quedando la dimensión semántica subordinada en un segundo plano frente al protagonismo del conjunto instrumental. La música se enmarca en la estética del minimalismo musical contemporáneo. La textura musical de la pieza de Sakamoto se caracteriza por el uso de estructuras repetitivas con agrupamientos métricos diferenciados en cada estrato, lo que, al sincronizarse, da lugar a esquemas polimétricos. El procedimiento compositivo empleado consiste en la superposición de patrones rítmicos —*ostinati*, 3+3+2 *corcheas*— que, al tocarse levemente desincronizados, generan un desplazamiento de fase —*fase shift*, en inglés— [Figura 2]. Este corrimiento gradual conduce eventualmente a un punto de confluencia sincrónica, donde las capas se alinean temporalmente antes de volver a divergir.

1919
Ryūichi Sakamoto

Violin

Violoncello

Piano

A

$3 + 3 + 2$

$3 + 3 + 2$

$3 + 3 + 2$

$3 + 3 + 2$

$3 + 3 + 2$

$3 + 3 + 2$

$6 (\ddot{\text{N}})$

$6 (\ddot{\text{N}})$

Figura 2. Sección inicial de 1919 (Sakamoto, 1996). Transcripción realizada por el autor

En la primera aparición de la música, la figura humana de Carri *alter ego*, que reaparece lateralmente en el encuadre a intervalos irregulares, se vincula con la música por una correspondencia estructural. Ambas articulan sistemas de repetición atravesados por desfasajes internos. Esta coreografía convierte el paisaje en una matriz rítmica, donde el cuerpo —de Carri *alter ego*— deja de ser un personaje para volverse un módulo que se desplaza dentro de un patrón con variaciones. De esta manera, se establece una analogía conceptual, en la cual la música no ilustra ni acompaña, sino que configura otro estrato de desplazamiento con respecto a las operaciones espaciales del plano visual, configurando así, una empatía sonora estructural más que emocional [Figura 3]. En otra sección distante de la película, se



Figura 3. *Los Rubios* (Carri, 2003). Carri alter ego, desplazamiento en pantalla

produce su segunda aparición, que se da sobre un primer plano del rostro de Carri alter ego, mientras se desplaza por el un camino de barro en la locación del campo. Ambas escenas poseen una estética semejante al videoclip musical.

CONCLUSIÓN

El tratamiento de la voz en *Tire dié* se caracteriza por dos disyunciones: una técnica —por la necesidad de doblaje— y otra estética, que convierte esa carencia en una estrategia compositiva. Así, el material grabado se transforma en una composición de paisaje sonoro narrativo, donde la voz no solo informa, sino que produce memoria y dislocación perceptiva. Este gesto anticipa una poética que, décadas después, encuentra eco en *Los rubios*, donde la banda sonora también se construye desde una estética del desplazamiento. En ambos casos, la voz aparece escindida de la imagen, y esa escisión no se resuelve como error, sino como un posicionamiento poético y político, que interrumpe la lógica representacional hegemónica. Carri, como Birri, apelan a un montaje sonoro donde la voz —situada y desplazada— reconfigura la experiencia narrativa, expandiendo los márgenes de la escucha en el cine.

REFERENCIAS

- Birri, F. (Director). (1960). *Tire dié* [Cortometraje documental]. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Carri, A. (Directora). (2003). *Los rubios* [Película]. Aqua Films.
- Chion, M. (2004). *L'audio-vision: Son et image au cinéma* [*La audiovisión: Sonido e imagen en el cine*]. [1990] Nathan.
- Del Carril, H. (Director). (1952). *Las aguas bajan turbias* [Película]. Argentina Sono Film.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Manantial.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. [1974] Capitán Swing.
- Noriega, G. (2009). *Estudio crítico sobre Los Rubios. Entrevista a Albertina Carri*. Picnic Editorial.
- Soffici, M. (Director). (1939). *Prisioneros de la tierra* [Película]. Argentina Sono Film.
- Souriau, É. (1951). *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*. *Revue Internationale de Filmologie*, 2(7-8), 231–240.