

HAMACAS CREACIÓN SONORA-MUSICAL PARA OBRA ESCÉNICA

Carlos Mastropietro (IHAAA, FDA, UNLP) | mastropietrocarlos@gmail.com

RESUMEN

Este texto presenta algunas ideas y propuestas ligadas a la creación sonora, en especial la realizada para otros medios, a partir de los criterios aplicados en la concepción sonora-musical original realizada para la pieza de danza unipersonal *Sentada en una hamaca el mundo se vuelve extraordinario* de Fernanda Tappatá. Desde diferentes situaciones de escena y movimiento, la obra abre un camino que permite recordar diferentes percepciones personales, derivadas y conectadas con el objeto hamaca y sus situaciones relativas, además de recuerdos relacionados con la infancia u otros momentos.

La creación musical-sonora está concebida a partir de la interacción con la idea de la obra y su devenir. Está conformada por un estrato de pistas pregrabadas y otro interpretado en el momento con diversos instrumentos no convencionales y la voz, e incorpora los sonidos propios de la pieza escénica y expresiones vocales de la intérprete. Todos estos elementos interactúan e intervienen como valor agregado en determinados momentos de acuerdo a la escena, la cual es tomada como una suerte de partitura.

PALABRAS CLAVE

creación sonora-musical; danza-teatro; música original

LA OBRA

Por medio de un acercamiento a los criterios aplicados en la concepción sonora-musical original creada para la pieza de danza-teatro *Sentada en una hamaca el mundo se vuelve extraordinario* (2022), se plantean una serie de ideas y propuestas con espíritu crítico, dirigidas a la creación sonora, particularmente aquella realizada en diálogo con otros medios.

La pieza puede describirse a partir de su dispositivo escénico, conformado por una intérprete que interactúa a través del movimiento y la escena con una hamaca, y la proyección de imágenes tomadas y procesadas en vivo [Figura 1]. Así, a partir de diferentes situaciones, la obra ofrece un contexto que puede operar para quien asiste, como vehículo para recordar diversas impresiones personales conectadas con cuestiones relativas al objeto hamaca, así como con recuerdos relacionados con la infancia u otros momentos.

Para ilustrar estas cuestiones, vale un texto inédito escrito por la autora en relación a la idea de la obra:

“Una colección de hamacas se despliega en mi cabeza. Fotos de la infancia, olores de cadenas o viento en la cara. Y también un accidente, un acto sobrenatural, una película de terror, y una charla de amigas.

Inquietar un objeto durmiente despierta cosas dormidas en el fondo de las tripas”.
(Tappata, 2024)

EL DISEÑO SONORO-MUSICAL

El diseño del dispositivo sonoro-musical está concebido de forma que promueva la interacción y el intercambio con los medios visual, sonoro y de movimiento en escena. En parte responde a una de las premisas iniciales, en cuanto a que los componentes de la obra formen un conjunto que permita cuestiones como el fácil traslado, la posibilidad de realización con un equipo acotado de personas y la simpleza de aquello relacionado con la iluminación y la tecnología necesaria.

Desde estas premisas, se concibió el estrato musical con criterios de versatilidad y apertura. Uno de ellos es el hecho de que prácticamente ningún componente del dispositivo sonoro sea imprescindible, que cumpla el rol previsto aunque falte alguno. Otro aspecto importante consiste en que cualquier sonido proveniente de la pieza o de su entorno es considerado parte de la sonorización-musicalización. En este sentido, se incorporan sonidos como los producidos por la hamaca, la cadena que la sostiene y la estructura donde se amarra; los provenientes de los calzados de la intérprete cuya suela está rellena de pequeños juguetes [Figura 2]; así como lo audible producido por los movimientos y el vestuario, hasta incluir los sonidos procedentes del exterior del espacio donde se desarrolla la obra en cada ocasión. La idea es que ninguno de estos componentes suene extraño o ajeno al estrato sonoro-musical agregado, tanto cuando éste suena, como cuando está en silencio. El diseño de la musicalización, se realizó en paralelo, en forma colaborativa con el armado de la pieza de danza y los aspectos visuales. Está conformado por tres estratos principales, una pista con música original reproducida en el momento, música original producida en vivo (interpretación creativa) y, como ya se mencionó, los sonidos que producen en directo las diversas fuentes de la escena y sonidos específicos de cada espacio.

LA PISTA

La pista está realizada a partir de la edición fonográfica con medios digitales, donde el principal material corresponde a registros en vivo de obras musicales escénicas pertenecientes al autor, seleccionados en concordancia con la autora. A ese material, se le agregó la voz de la intérprete, elementos del sonido de escena y de la interpretación creativa en vivo.

Dado que la mayor parte de los registros de sonido se realizaron intencionalmente en el lugar de ensayo, también contiene sonidos externos infiltrados, que fueron integrados por medio de un trabajo de enmascaramiento e imitación, realizado con instrumentos (viola, botella soplada, etc.), la voz, el silbido y otros recursos, añadido a la edición fonográfica. Cabe señalar que estos elementos sumados, se incorporan en un sentido musical, no solo como sonidos ajenos o ruidos.

En cuanto a su organización, la pista está compuesta por varios segmentos donde cada uno conforma una estructura completa, a la vez que se relacionan como resultado de la manipulación de los materiales que los componen. Cada uno de los segmentos es de duración acotada, entre cuarenta segundos y dos minutos y medio, contruidos de tal forma que, si fuese necesario, permita reiniciar cada uno de manera continua sin que se perciba esta acción. Este diseño surge, entre otras razones, al plantear el uso de la pista sólo en determinados momentos y evitar el *fade out*. La premisa es: siempre que se dispara un segmento de pista, debe sonar al menos hasta su fin.

Las otras cuestiones que influyeron en la concepción de la pista, provienen de procurar que dialogue con la escena, las visuales realizadas en vivo y los sonidos en directo propios de la puesta y los de la interpretación musical.

LA INTERPRETACIÓN CREATIVA

La intervención sonora realizada en vivo, consiste en una interpretación creativa basada en la elección de determinados materiales e instrumentos relacionados con los sonidos naturales de la escena, con los componentes de la pista y, a la vez, que pueda ser independiente de esta última.

Está configurada con instrumentos y el uso de la voz de forma similar a los registros de la pista, que contiene expresiones vocales de la intérprete, tales como chistidos, onomatopeyas, silbido, hablado (palabras cortas y sueltas a veces sin posibilidad de reconocimiento), tarareo, inspiración sonora, entre otros. Estos sonidos se pueden replicar en vivo en forma libre de acuerdo a la situación, ya sea por parte

de quien realiza las intervenciones sonoras, por la intérprete o por otras personas que participen de la puesta.

Los instrumentos y los sonidos producidos surgen de la idea de acercarse e integrarse con criterio musical a los otros estratos sonoros. Algunos están elegidos también a partir de tomar en cuenta el material de escena, como es el que conforma la hamaca: una tabla de madera y principalmente el metal de la cadena que la sostiene. En parte existe una concepción similar a la sonorización radial tradicional. En mayor parte se trata de instrumentos no convencionales y sonidos particulares [Figuras 3]. Algunos de los usados habitualmente son un recipiente de vidrio o metal frotado con arco, papel para producir sonido al arrugarlo, una cinta de embalar cuyo extremo se desprende del rollo en forma violenta, el resorte de un trueno frotado longitudinalmente, la rotación de un frasco de vidrio conteniendo canicas, una botella soplada y un reloj despertador infantil que además del sonido habitual emite una voz digital que dice *hola* y varias músicas simples. También se usan instrumentos de metal percutidos (discos de moladora, sartén de acero, espiral de suspensión de automóvil) [Figura 4], un acordeón de juguete (relacionado con el bandoneón de la pista) y un instrumento monocorde artesanal, entre otros.

LAS POSIBILIDADES DE LA INTERVENCIÓN SONORA

Un aspecto central del diseño sonoro, es que se ideó de manera que sea un dispositivo flexible y abierto. La principal variante consiste en cuáles de los elementos que lo componen se usan. De esta forma pueden intervenir la producción en vivo y la pista (selección en vivo por el mismo intérprete), sólo la pista (disparada por cualquiera, por medio de archivos de audio si fuese necesario), o sólo la interpretación creativa en vivo.

La opción de que la intervención sonora sea sólo con la reproducción del audio, es una de las razones por la que están incorporados musicalmente en la pista varios sonidos naturales de la pieza y parte de aquellos agregados en vivo. Los más destacados son los sonidos y pequeñas músicas producidas por el reloj despertador, la voz de la intérprete y la cinta, entre otros. La pista está conformada por capas para permitir controlar la participación de estos sonidos agregados de acuerdo al criterio de quien la dispara y del esquema de intervención que se aplique, en el sentido de si está sola o en combinación con la producción en vivo.

Otra característica que ofrece variantes, es que la duración del material de la pista excede ampliamente lo que concretamente se utiliza en cada puesta, lo que permite seleccionar distintos grupos de segmentos a utilizar.

La amplificación (solo requerida para la pista) también puede adaptarse a la situación del lugar y recursos disponibles. Se han usado un equipo de audio portátil, un parlante potenciado, u otra cadena electroacústica como es el caso de una de las presentaciones en donde se usó un pequeño parlante *bluetooth*. En este sentido, si bien el resultado cambia, la idea es que lo sonoro se adapte al espacio y circunstancias, por lo que la pista debe soportar esta premisa y, si fuese el caso, no se utiliza.

Otro variable está conformada por los instrumentos posibles de ser agregados según el contexto. Algunos están previstos en el proyecto sonoro, pero aparecen solo en el caso de que estén disponibles en el lugar de la función. Se prevé el uso de toneles de chapa o plástico, instrumento de parche grave, chapa acanalada para techo, entre otros. También pueden incorporarse instrumentos surgidos de forma ocasional, que no estén en la lista de los previstos, y que aportan al sonido de la obra .

LA INTERACCIÓN CON LA OBRA

La intervención sonora agregada se presenta acotada y por tramos, y de cierta

forma es continuada por los sonidos naturales de la escena, procurando un equilibrio variable según cada situación. Sus apariciones interactúan e intervienen como valor agregado en determinados momentos de acuerdo a la escena, la cual es tomada como una suerte de partitura. El dispositivo sonoro-musical pensado en su totalidad está concebido a partir de la interacción con la idea original de la obra y su devenir, y apunta a reforzar la propuesta de la pieza.

FICHA TÉCNICA

En escena: Florencia Cataldi

Visuales y escenografía: Francisco Carranza Vestuario: Sonia Aguilar

Fotografía: Florencia Cariello

Música original, sonido e intérprete: Carlos Mastropietro Idea, dirección y escenografía: Fernanda Tappatá

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baliero, C. (2016). *La música en el teatro y otros temas*. Inteatro

Mansilla Pons, R. (2019). Músicas para ver. Prácticas colaborativas en las músicas escénicas. *Metal*, (5), e013. <https://doi.org/10.24215/24516643e013>

Tappata, F. [@fernanda_tappata] (5 de junio de 2024). *Irse sobre el nivel del mar no es estar más cerca del cielo. No acerca unicamente al cielo irse sobre el nivel del mar. Hacia adentro el bosque. Me hundo y me sacan con fotos*. [Fotografías]. Instagram. https://www.instagram.com/flor.cataldi/p/C70Z-19MgHS/?img_index=1



Figura 1. Escena de Sentada en una hamaca el mundo se vuelve extraordinario (2022) de Fernanda Tappatá. Fotografía de Florencia Cariello

Figura 2. Detalle del calzado y parte de la escenografía. Fotografía de Florencia Cariello

Figura 3. Algunos de los instrumentos utilizados en la obra

Figura 4. Los instrumentos de metal utilizados en la obra

Figura 5. Instrumentos agregados. Toneles -a la izquierda de la imagen-. Función en la Comunidad Ferroviaria de Tolosa