

**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

Trabajo Final de grado de la
Licenciatura en Artes Plásticas, Orientación Escenografía

Título

**Una mirada contemporánea del oratorio barroco:
Puesta en escena de *The Choice of Hercules***

Tema

Diseño del dispositivo escenográfico para la puesta en escena del oratorio
The Choice of Hercules

Tesis Colectiva Interdisciplinaria

2019

Tesista: Raimondi, María Inés
DNI 20044049
Legajo N° 24923
Teléfono 2216013445
Correo electrónico inesrai@hotmail.com
Director: Lic. J. Hernán Arrese Igor

Co-Tesista: D'Agustini, Elisa
DNI 35609378
Legajo: 58288/3
Tel: +54 9 221 4540157
E-mail: eda_elis@hotmail.com
Director: Lic. J. Hernán Arrese Igor

Co-Tesista: Riba, Felipe Andres
DNI 32.623.460
Leg. 60409/3
Tel: 221 5460991
E-mail: felipeandresriba@gmail.com
Director: Lic. Fernando Tomé

Co-Tesista: Vazquez, Julia Mercedes
DNI 31227205
Legajo: 46894
Tel: +54 9 221 5235379
E-mail: jul.m.vazquez@gmail.com
Directora: Prof. Laura Musso

INDICE DE CONTENIDOS.

ABSTRACT	3
Propuesta colectiva de trabajo	4
El oratorio <i>The Choice of Hercules</i>	4
Hacer este oratorio hoy	4
El argumento.....	5
Propuesta individual	7
Fundamentación	7
La obra.....	7
Ópera vs. Oratorio.....	8
Ópera hoy.....	8
La puesta en escena de <i>The Choice of Hercules</i>	9
Ideas para la puesta en escena	9
Dispositivo escenográfico.....	11
El espacio.....	12
El espacio físico-arquitectónico de la representación	13
Asignación de los espacios escena-público. Toma de partido.....	14
Diseño del espacio escénico	15
Propuesta escenográfica	16
Conclusiones.....	17
Referencias bibliográficas	18
Bibliografía de consulta	18

ABSTRACT

El objetivo de este equipo interdisciplinario es la puesta en escena del oratorio *The Choice of Hercules* (Händel, 1750), como presentación final de la presente tesis colectiva de grado. Se definieron consensos generales para la puesta en escena, como buscar un espacio no convencional para la representación, respetar en líneas generales la música y el texto del oratorio, incorporar elementos técnicos y estéticos de otros lenguajes como *la performance, los medios digitales, el uso de materiales no convencionales o la moda*. En este marco, las tres tesistas responsables de la propuesta plástica y visual acordamos realizar diseños que respondieran a este interés en una mirada contemporánea, no para destruir o superar las formas clásicas, sino para ampliar los alcances de este género a un público más heterogéneo que el habitual de los teatros líricos.

El diseño general del espacio se orientó bajo la consigna de lograr un espacio orgánico (que resultara dúctil/flexible en su funcionalidad) y atemporal (sin referencias ni anclajes históricos/geográficos). La propuesta escenográfica se define por las condiciones particulares pensadas para este espacio y esta puesta, no como una mera ilustración del texto o telón de fondo, sino como modo de superación de la noción tradicional de escenografía como decorado. Es por eso que se adopta el término «dispositivo escenográfico», que amplía el concepto de lo visual teatral en tanto «máquina ilusionista».

Propuesta colectiva de trabajo

El oratorio *The Choice of Hercules*

El equipo de trabajo está conformado por Felipe Andrés Riba en la Dirección Musical, Julia Vázquez en Diseño de Vestuario, Elisa D'Agustini en Maquillaje y Caracterización y la que escribe, en el Diseño del Dispositivo escenográfico.

Si bien un oratorio es un género musical dramático que no implica una puesta en escena, presenta un formato y una estructura bien definidos, similar a otros tipos de obra de la época, como la ópera. La obra se divide en segmentos musicales para diferentes formaciones, incluyendo recitativos, arias, coros, segmentos instrumentales y sus variaciones. Al igual que otros oratorios y óperas de la época, *The Choice of Hercules* tiene una narración clara y lineal, donde las voces de los personajes principales interactúan entre sí, aunque no está contemplada la interpretación actoral de los cantantes, ni ningún elemento plástico de caracterización ni ambientación del argumento que se expone. Asimismo, a estos personajes principales se les suma un coro, que hace las veces de coro griego.

Hacer este oratorio hoy

Esta condición particular del *oratorio* de no incluir en su estructura indicaciones escénicas para la representación, lo hacen intensamente permeable a la interpretación, no solo a nivel discursivo, sino también desde los niveles del lenguaje musical y visual. Si bien no lo consideramos una *obra incompleta*, su eje discursivo original, la música, revela lugares en los que vemos posible *intervenir* desde nuestras propias disciplinas (la dirección musical y todos los elementos del lenguaje escénico), y sobre todo desde nuestra contemporaneidad.

Como uno de los principales objetivos de esta tesis colectiva buscamos un acercamiento conceptual contemporáneo a la obra, que revea sus relaciones con la tradición fuertemente arraigada, en búsquedas que actualicen su vigencia y que aborden al espectador desde una visión de actualidad. Esta búsqueda no solo se dará desde lo plástico y desde la ejecución/producción, sino también desde la intención de interconectar distintas disciplinas e indagar sobre la búsqueda de sentidos que interpelan al artista hoy en día.

A partir del concepto wagneriano de *Gesamtkunstwerk* (traducible como «obra de arte total»), es que nos acercamos a la producción de *The Choice of Hercules* como trabajo interdisciplinario (Wikipedia,2012). Nuestro equipo no solo contempla las áreas artísticas involucradas tradicionalmente en la producción de una obra desde sus respectivas disciplinas, sino que trabajará colaborativamente para incorporar elementos técnicos y estéticos de otros lenguajes, tales como *la performance, los medios digitales o la moda*, buscando una actualización de todo el dispositivo escénico, desde sus proposiciones semánticas hasta su configuración formal.

De esta manera nos proponemos establecer un diálogo más eficaz y diverso con el espectador, y actualizar también las relaciones de significación del género para lograr una apertura hacia nuevas audiencias.

El argumento

La historia es por demás sencilla y presenta a un joven Hércules que se ve interpelado por el Placer y la Virtud, representados por dos mujeres que sucesivamente le van planteando sus argumentos para que el joven decida sobre cuál de los dos caminos seguir. Hércules optará finalmente por seguir el camino de la virtud.

El primer análisis grupal de la obra fue sobre la vigencia de su argumento, lo cual sentó las bases para la producción en forma de preguntas y reflexiones. En su simpleza, resulta fácil identificarse con Hércules. ¿Ir a los prados del Placer a disfrutar de la vida o enfrentarse a las responsabilidades de las que nos habla Virtud en pos de un mañana mejor?

Interpretando el conflicto desde nuestra posición, se desdibuja el Hércules mítico y empezamos a ver porqué nos resulta cercana una historia que ha sido contada tantas veces. Vemos el Hércules humano, vulnerable, indeciso en cada uno de nosotros, pensando no solo en las elecciones que hemos realizado en el pasado sino en las posibilidades que nos ofrece el futuro.

Una vez situados en ese personaje, aparecen Placer y Virtud, antagónicos y distantes. A diferencia del Hércules de Prodicó, atrapado en una decisión que no admite la exploración, nos vemos en la posibilidad de recorrer nuestro camino, mirando hacia ambos horizontes, pensando en la posibilidad de que ambos extremos en algún punto pueden estar más lejos o más cerca, o incluso tocarse. De esta

manera Placer y Virtud dejan de concebirse como antagónicos, para convertirse en complementarios.

Es así como con el sostén de una historia que ha sido narrada incontables veces, revisamos nuestra cotidianeidad, depositando en Hércules, Virtud y Placer fragmentos de nuestras vidas.

Propuesta individual

Fundamentación

El tema propuesto para esta tesis es el diseño del dispositivo escenográfico para la puesta en escena de *The Choice of Hercules*. Los otros integrantes del grupo de tesis se encargarán del diseño de vestuario y de la caracterización, y de la dirección musical, todas las especialidades enfocadas en la puesta en escena de la obra.

Como ya se indicara, desde un principio hubo acuerdo entre los integrantes del equipo en tender a la realización de una propuesta contemporánea para la puesta en escena, con un lenguaje que teniendo en cuenta los cánones de la escenificación operística, dé cuenta de una mirada más actual y con un lenguaje contemporáneo, en concordancia con las ideas de renovación y apertura del género lírico que se están dando a nivel global.

En este marco, las tres tesisistas responsables de la propuesta plástica y visual (vestuario, caracterización y dispositivo escenográfico) acordamos realizar diseños que respondan a esta voluntad de una mirada contemporánea no para destruir o superar las formas clásicas, sino para ampliar los alcances de este género a un público más heterogéneo que el habitual de los teatros líricos.

Con respecto al dispositivo escenográfico, fue un objetivo del proceso llegar a diseñar imágenes (ámbitos) y situaciones espaciales (incluso acciones) de carácter variable, alternativo, cambiante, anacrónico, que, plasmadas en la puesta en escena, pusieran en tensión el discurso musical (lenguaje operístico canónico, inalterable, permanente, para un gran sector del público, inaccesible), con el objeto de producir una apertura en las significaciones, con resonancias más actuales.

La obra

The Choice of Hercules es un oratorio en un acto y tres escenas compuesto por Händel en 1750, a partir de una música compuesta anteriormente para la ópera *Alceste*, que nunca llegó a estrenarse. Händel fue un prolífico compositor del barroco inglés y compuso mayormente óperas, pero hacia la segunda mitad de su carrera el oratorio se convirtió en el formato de su preferencia, ya que pese a que musicalmente

se trata de una pieza compleja y de gran escala, su representación era más simple y resultaba ser altamente rentable debido a la gran aceptación por parte del público.

El libreto escrito por el reverendo Thomas Morell, asiduo colaborador de Händel en estos años, se basa en un poema escrito unos años antes, en 1743 por Robert Lowth. El argumento, por demás sencillo, ya fue expuesto someramente en la página 5.

Ópera vs. Oratorio

Corresponde establecer una caracterización de la ópera y el oratorio ya que aunque poseen características similares, hay unas marcadas diferencias.

Tanto ÓPERA como ORATORIO son formas musicales vocales con acompañamiento instrumental, con solistas, coro y orquesta, es decir que formalmente son similares. Asimismo, ambas formas presentan varios personajes y un coro, que a través de arias y recitativos desarrollan una trama argumental.

Sin embargo, la mayor diferencia de ambas radica en que la ópera es sencillamente un «drama musical» escrito para ser representado, mientras que el oratorio es estrictamente una pieza de concierto, que si bien está escrita para distintos personajes y en forma de diálogo, no está pensada para ser escenificada, no hay didascalías, ni ningún tipo de indicaciones de tiempo y espacio, ni de vestuario, etcétera. Otras diferencias son respecto de los temas: la ópera presenta variedad de temas históricos o mitológicos, incluso cotidianos o cómicos (ópera *buffa*) y es escrita en los idiomas vernáculos (italiano, alemán, inglés, etcétera), mientras que el oratorio por lo general tiene argumentos de temas religiosos en latín (Latham, 2009). El caso de *The Choice...*, como otras obras de Händel, presenta una excepción porque su temática es relativa a la mitología clásica y su idioma original inglés, ya que probablemente es una reescritura del poema del escritor inglés Robert Lowth(1743).¹

Ópera hoy

En abril del año 2018 se llevó a cabo en España el primer *World Opera Forum*, que reunió a más de 250 referentes y artistas del mundo de la ópera. Gestores, directores artísticos, productores, editores, compositores, libretistas, directores de escena y musicales debatieron durante esos días en torno a cuatro ejes temáticos:

¹Ver apartado «Barroco inglés» en el Anexo.

patrimonio cultural, nuevas óperas, diversidad y apoyo gubernamental.² Esto demuestra la absoluta vigencia del género y la necesidad de consolidar las búsquedas estéticas de realizaciones contemporáneas que convoquen a un público diverso y reflejen la sociedad del siglo XXI. La forma y estética del espectáculo operístico (que incluye música, teatro y danza) hoy debe mantener la esencia propia del estilo logrando aperturas con propuestas provocadoras, actuales, acordes a los nuevos tiempos y a las nuevas audiencias de un mundo global y tecnologizado. De hecho, la mayor parte de las producciones contemporáneas de ópera se orientan en ese sentido, y aunque resulte difícil establecer una caracterización, en los principales teatros líricos del mundo se observan puestas con una gran preeminencia de lo visual, acento en las interpretaciones dramáticas de los roles por parte de los cantantes, desdén por excesos de lo decorativo y superfluo, actualizaciones epocales de estilos y momentos históricos planteados en las tramas, inclusión de nuevas tecnologías, etcétera.³

La puesta en escena de *The Choice of Hercules*

Ideas para la puesta en escena

La ausencia de indicaciones escénicas del oratorio es lo que brinda oportunidades a la hora de pensar la puesta en escena. Fue posible proponer acciones e ideas plásticas y de acción allí donde no aparecían inicialmente, esto es, en donde solo existía la presencia de música y texto.

El rol de la *reggie* para este proyecto estaba vacante y fue asumido por el conjunto de los integrantes del equipo. Pensando y resolviendo las cuestiones relativas a la dirección escénica (¿qué hacen los cantantes cuando no cantan? ¿En qué situación o espacio están?) encontramos en las acciones y en sus contextos, potentes vectores de significación capaces de alojar esas resonancias de «contemporaneidad» buscadas. Por ello, la *performance* deviene una herramienta ideal para desarrollar acciones significativas, no narrativas o ficcionales, y, sobre todo,

²El resumen del foro puede ser consultado en <https://www.operaamerica.org/files/oadoocs/wofsummary2018.pdf>

³Los principales teatros líricos son la Ópera de París, Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Teatro Colón de Buenos Aires, la Scala de Milán, la Ópera de Sídney (Australia), Royal Opera House (Londres, Reino Unido), Metropolitan Ópera House (Nueva York), Bolshoi (Moscú, Rusia). El Teatro Argentino de La Plata, segundo en importancia en el país, hace tres años se encuentra en obra por refacciones.

que no exigen a los cantantes ningún nivel de interpretación actoral. No deberán «actuar», sino accionar sin representar.

Entiendo la *performance* como acción sin representación, sin reglas duras, con consignas abiertas, solo como un *cuerpo operando en el espacio con objetos*, lo cual otorga la posibilidad de abrir campos de significación indefinidos, cambiantes o aleatorios de acuerdo a la subjetividad de cada espectador.

En palabras de Diana Taylor (2011):

Traducido de manera simple, pero ambigua a la vez como el *performance*, el término está empezando a ser usado para hablar de dramas sociales y prácticas corporales. (...) En la Introducción a Etnografía del habla, la compiladora Lucía A. Golluscio entiende *performance* como ejecución o actuación. Se elige ejecución por su asociación semántica con *hacer* y con actualización o *puesta en acto*, en general, y por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, teatro), en particular. La traducción en español de *performance* por *actuación* resulta también pertinente ya que evoca significados tales como *presentación delante de una audiencia o puesta en escena* que son inherentes al concepto de *performance*. (pp. 7-8)

La *performance* cancela la posibilidad de una significación unívoca o cerrada. La acción que vemos transcurre hoy, ahora. Es ese texto «en acciones de hoy» proponiendo una disrupción a la narrativa que sugiere el texto cantado (en inglés, y traducido en la pantalla de subtítulos), escrito en el 1749.

De esta manera, se intenta agregar, abrir a nuevas significaciones a la manera del *hipertexto* como posibilidad de hacer conexiones sucesivas, multidireccionales y aleatorias a otros sentidos de acuerdo a la subjetividad del espectador.

Respecto de la idea de hipertexto en el arte, Laura Molina y Julia Lasarte (2017) indican que:

Ya sea a partir de las miradas de Barthes, de Verón o de Foucault, observamos que se busca romper con la idea de linealidad temporal y recorrido guiado. La lectura hipertextual es rizomática, multiseccional, azarosa, indeterminada, con múltiples posibilidades de cortes y conexiones y es, básicamente, abierta (...) Así, cuando hablamos de hipertexto (...), buscamos complejizar la idea de texto, tomándola en su versión ampliada; la idea de lector, que pasa a ser usuario y muchas veces coautor; y también la idea de autor, cuya aura sagrada se va difuminando en pos de una creación colectiva. (pp.15-17)

Parte del proceso de diseño para la puesta en escena fue concebir las acciones posibles de los cantantes principales y del coro, de acuerdo al texto y a las consignas acordadas con el equipo de trabajo. Estas acciones fueron definiendo sus

correspondientes ámbitos y circulaciones, delimitando zonas y características espaciales. La sinopsis de ese trabajo puede verse en forma de cuadro en el Anexo.

Dispositivo escenográfico

El proceso de diseño reseñado hasta aquí puede graficarse así:



¿Por qué «dispositivo escenográfico» y no, llanamente, escenografía? Entiendo que esta acepción es mucho más precisa a la hora de designar los resultados de este proceso. La escenografía, en su concepción más tradicional, hace referencia a la mera ilustración del texto dramático, como soporte y fondo de la acción, dejando en evidencia la preeminencia de éste sobre cualquier otro aspecto de la representación. En cambio, el concepto de «dispositivo escénico», que en la definición de Gustavo Rádice y Natalia Di Sarli (2011) hace base en el concepto foucaultiano de dispositivo,

(...) nos permite disgregar elementos de la práctica teatral que funcionan en red: (...) la Representación y los espectadores, ya que *el dispositivo* se trata de un conjunto decididamente heterogéneo que incluye una variedad de elementos, sean discursivos o no, y de la red de relaciones que se establecen entre ellos. (...) El concepto de dispositivo teatral otorga visibilidad a las relaciones establecidas entre instituciones teatrales, ideologías dominantes y prácticas sociales. (pp. 1-2).

Desde esta óptica, el dispositivo escenográfico dará cuenta no solo del espacio físico de la representación, sino también de las relaciones de significación que se establecerán entre: el espacio destinado a la acción, los cantantes (en tanto cuerpos que accionan, circulan y tensionan el espacio físico), el texto, (cantado y materializado espacialmente en la pantalla de subtítulos), las acciones performáticas, los objetos y las visuales en pantalla.

Asimismo, no habrá decorados en la acepción tradicional del término de «telón pintado», o de imagen que reproduce una apariencia de realidad. Los objetos que se dispondrán para la acción, y el espacio que las contiene, son los reales.

En la práctica escénica contemporánea, la inexistencia de un decorado (telón pintado, practicables, etc.) como soporte continente de la acción no implica la inexistencia de escenografía. El aparente despojamiento sustancial de arquitectura escenográfica, su progresiva minimalización y el recurso del escenario desnudo, implica una nueva forma de pensar la escenografía desde la categoría de lugar escénico. Esta idea de lugar escénico se construye y reconstruye reiteradamente a partir de las acciones que el cuerpo ejerce en el espacio, mediante coordenadas de recorrido, tensiones y permanencias. (Radice y Di Sarli, 2009, p. 3).

El espacio

La consigna para el diseño fue: ¿cuáles y cómo serían los espacios para las acciones planteadas, o el contexto de los personajes de *TheChoice...* si ellos existieran hoy, si fueran hombres y mujeres de nuestra sociedad?, ¿quiénes son Placer, Hércules, Virtud y el coro? Y también, ¿qué hacen?

En primera instancia, se definieron las acciones que pudieran desarrollar en escena estos personajes (ya no tanto como personajes que representan, sino como cantantes que, en escena, además de cantar, accionan). De ahí, que Hércules duerma la siesta eterna del adolescente, o que Placer priorice lo sensorial a cualquier tipo de racionalización, «metiendo las manos en la masa», y que Virtud mida y sopesa todas sus acciones.

En segunda instancia, se procedió al diseño de sus espacios, como ámbitos que contuvieran y significaran sus acciones performáticas, y las características posibles o ideales, significativamente afines a las acciones. Por ejemplo, Virtud debería habitar un espacio metafóricamente «virtuoso», para el que se pensaron características posibles tales como: ordenado, elevado, claro, luminoso, rítmico, íntegro, justo, armonioso, etéreo. Por contrapartida, las características espaciales para Placer fueron un espacio material, tangible, oscuro, terrenal, brillante, tecnológico, plano, confortable. Y para Hércules: un espacio ambiguo, neutro, ausente, dual, cambiante.

Paralelamente a las acciones, se fueron definiendo ideas para las visuales de las dos pantallas. Se pensaron en dos líneas que se irán entramando según la acción: por un lado, visuales como *detalle ampliación* de las acciones que suceden en ese momento, en otro punto del espacio, y por otro lado, como imágenes que referencien

el texto cantado en situaciones atemporales, o netamente contemporáneas, pero sin ser una ilustración del texto. Por ejemplo: cuando Placer canta «Ven conmigo, muchacho, a descubrir /esas placenteras escenas de paz. / Allí dirás adiós a las prisas y preocupaciones, /envuelto sólo en la dicha y el placer», en la pantalla se verá a Camila, la cantante, en paisajes turísticos icónicos y con ropa contemporánea. Para el desarrollo y operación de las visuales en escena se convocó a dos colaboradores.⁴ En ese sentido, cabe aclarar que también se contará con un colaborador para el montaje y la operación de las luces en las dos funciones programadas.

El espacio físico-arquitectónico de la representación

Se inició la búsqueda del lugar teniendo en cuenta que pudiera albergar simbólicamente la representación del oratorio, y a su vez, que cumpliera con los requisitos técnicos acústicos mínimos, y de capacidad de personas. Así, se eligió el nuevo Taller de Escenografía de la Facultad de Bellas Artes (sede Fonseca), aula y lugar de producción, ya que reúne condiciones determinantes: en primer lugar es un ámbito de la propia institución, cumple con los requisitos técnicos necesarios, y además, como espacio de representación es un espacio no convencional, es decir, no es una sala específicamente *teatral*, premisa que fue sugerida en un principio, y consensuada con el resto de los tesisistas. (Ver fotos en Anexo)

La elección de un espacio no convencional (teatral) responde a la voluntad de salirse de los cánones tradicionales operísticos y de sus espacios propios. Un ámbito no teatral resulta idóneo para establecer nuevas relaciones entre público y escena. Si bien el concepto de «cuarta pared» del convencional teatro a la italiana no está disuelto (se respeta un frente único de la escena que funciona de marco y división virtual entre las dos zonas) la ausencia de escenario, como máquina de la ilusión escénica, deja a la vista el ámbito «real» que aloja la acción.

Por otro lado el tamaño de la sala plantea una relación de escala y proximidad muy distinta a la de un teatro lírico en palabras de Hans Thies Lehmann (2013), un *espacio centripeto*:

Generalmente se puede decir que el teatro dramático (*lírico*) prefiere un espacio *mediano*, los espacios inmensos y los muy íntimos son tendencialmente peligrosos para el drama. (...) Un teatro (*postdramático*) en el cual la percepción no se encuentre dominada por la transmisión de signos y señales, sino por lo que Jerzy Grotowski

⁴ Las artistas convocadas para las visuales son Yese Astarloa y Sofia Cascardo.

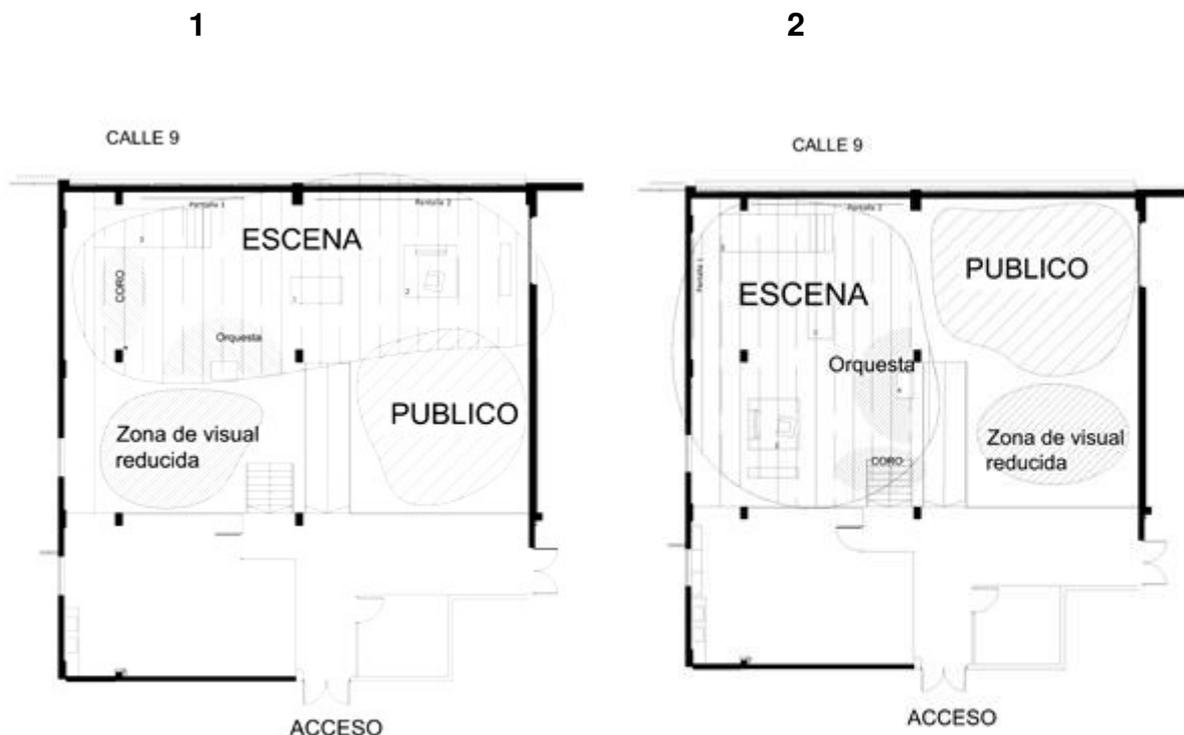
llamó «la cercanía organismo vivo», se contraponen a las distancias y abstracciones esenciales del drama. La distancia entre actores y espectadores llega a reducirse tanto que la proximidad física y fisiológica (respiración, sudor, jadeos, movimiento muscular, espasmos, miradas) se superpone a la significación mental, de modo que se origina un espacio de una tensa dinámica *centrípeta* en la que el teatro se vuelve un momento de energías vividas conjuntamente, en vez de un conjunto de signos transmitidos. (pp. 277-278).

Asignación de los espacios escena-público. Toma de partido

Las búsquedas respecto del uso del espacio se orientaron a realizar un planteo no tradicional, pero las posibilidades que ofrece este espacio, de proporciones cuadrangulares, con una rampa y columnas en el centro, y los condicionantes que implican la ubicación de la orquesta y el coro, limitaron las posibilidades de distribución. Se analizaron tres opciones de configuración de los espacios para la escena y el público:

Versión 1. En este caso la ubicación de la orquesta en el centro del espacio, derivaba en una disposición de la escena recostada sobre el lateral izquierdo. Las visuales para un gran sector de la derecha están restringidas por la rampa y la orquesta.

Versión 2. La posición de la orquesta reduce la porción de público que puede ubicarse potencialmente a la izquierda de la rampa.



Versión 3. Determina la mejor posición del público respecto de la escena, y si bien las columnas del centro limitan la visión, solo lo hacen parcialmente.

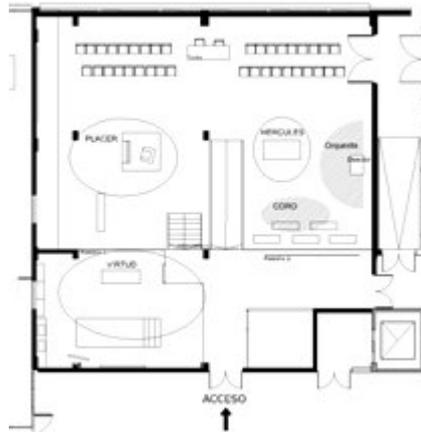


Diseño del espacio escénico

El diseño general de conjunto se orientó por la consigna de lograr un espacio orgánico (que resultara dúctil/flexible en su funcionalidad) y atemporal (sin referencias ni anclajes histórico-geográficos). La idea de partido adoptada según el análisis determinó la posición de la escena según la planta Versión 3: a continuación del acceso a la sala pero aprovechando las diferencias de altura del piso, escalera y rampa.

Los espacios del coro y orquesta: estos espacios son relativamente fijos y dependientes de la ubicación del director. Ambos espacios además requieren de unas dimensiones considerables ya que el coro está compuesto por 20 coreutas y la orquesta por unos 15 músicos.

Espacios de acción de los cantantes: Los cantantes definirán una *zona* propia a través de sus acciones performáticas, que se llevarán a cabo antes o después de sus intervenciones cantadas. (Hércules duerme, Virtud riega las plantas, Placer mira la televisión). Durante las intervenciones cantadas el uso del espacio es dinámico, habrá desplazamientos y reubicaciones de los cantantes y del coro de acuerdo a las necesidades escénicas.



Propuesta escenográfica

Según la idea de partido y las premisas para el diseño explicitadas se definió la siguiente propuesta:



Se puede acceder a la secuencia completa de Bocetos en el Anexo.

Conclusiones.

El proceso de diseño fue desarrollado en base a las consignas planteadas, y se logró plasmar en las imágenes (bocetos) la idea rectora para el espacio escénico.

La propuesta escenográfica resulta definida, entonces, por las condiciones particulares pensadas para la singularidad de este espacio (no convencional) y esta puesta en escena. Se descartó la idea de «escenografía» como una mera ilustración del texto, o telón de fondo, superando la noción tradicional de escenografía como decorado. Por eso se adopta el término «dispositivo escenográfico», superador del concepto de lo visual teatral como «máquina ilusionista». Es el propio uso del espacio, y las ideas para la acción performática, los que estructuran la lógica de la puesta y dan un orden a la localización de las acciones y desplazamientos. Y a su vez, las acciones performáticas, y las visuales, abriendo a otras significaciones, establecen nuevas conexiones con el texto y la música, creando una trama o red que deviene en «dispositivo». El *dispositivo escenográfico*, en ese sentido, permite hacer una lectura contemporánea del dispositivo musical «oratorio», una de las motivaciones principales de este equipo.

Referencias bibliográficas

Di Sarli, N., Radice, G (2009) “Constructivo/Destructivo: espacialidad, corporalidad y disciplina en la mirada teatral contemporánea” en *Revista de teoría y crítica teatral Telón de Fondo N° 10* www.telondefondo.org Buenos Aires. ISSN:1669-6301

Di Sarli, N., Radice, G (2011) *Dispositivo teatral: vinculaciones de saber y poder en el binomio representación- expectación*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38596>

Molina, L. y Lasarte, J. (2017) “El arte es la red. Una introducción al arte de red a través de la teoría del hipertexto” en *Escribir para las artes. La producción crítica de textos en las artes visuales, audiovisuales y multimediales*. Coord. Alonso, M. y di Croce, E. La Plata, EDULP.

Latham, Alison Coord. (2009) *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica

Lehmann, H. T. (2013) *Teatro Posdramático*. Guadalajara, Mexico, CENDEAC. www.cendeac.net

Molina, L. y Lasarte, J. (2017) “El arte es la red. Una introducción al arte de red a través de la teoría del hipertexto” en *Escribir para las artes. La producción crítica de textos en las artes visuales, audiovisuales y multimediales*. Coord. Alonso, M. y di Croce, E. La Plata, EDULP.

Taylor, D. y Fuentes, M. (2011) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

Wikipedia (2012) *Obra de arte total*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Obra_de_arte_total

Bibliografía de consulta

Irazabal, Federico. (2015) *Teatro anaurático. Espacio y representación después del fin del arte*. Córdoba: Ediciones Documenta/Escénicas.

Dubatti, Jorge (2016) *Teatro-Matriz, Teatro Liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Editorial Atuel.

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

ANEXO

El Barroco inglés

“The Choice...” se enmarca en el periodo barroco (s XVII a XVIII). Justamente el período artístico donde se ubica el surgimiento de la ópera. Se puede decir que la música barroca refleja una inestabilidad profunda propia de la época. Época de tensiones religiosas y políticas: entre países católicos y protestantes, entre monarquías absolutistas y parlamentarias.

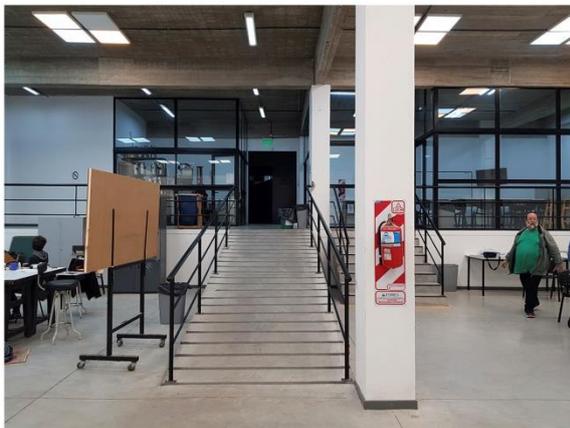
El barroco, en pintura, escultura y en el arte en general se identifica con la inestabilidad, reflejo de una sociedad cambiante. La ópera, y en este caso la *ópera barroca*, al ser en sus inicios una actividad protegida por la aristocracia y la nobleza, refleja también cierta inestabilidad, (los que ostentaban el poder lo podían perder fácilmente), así pues la *ópera barroca* pasó de los palacios a los teatros que crearon los empresarios. Al dejar el patrocinio de la nobleza, sobre todo en Italia, veremos como en la *ópera barroca* cada vez hay menos coros y el número de músicos de las orquestas se va reduciendo. En Francia la *ópera barroca* estuvo en manos de la realeza, así que allí se podían permitir tener coros y cuerpos de baile.

En la *ópera barroca*, lo de menos era el realismo, lo que era importante es que fuera sorprendente, espectacular y recargada, y así debía ser también el canto. Cuanto más ornamentado fuera, mejor: las coloraturas que se encuentran en muchas óperas barrocas también refuerzan la característica de inestabilidad mencionada.

La música instrumental barroca -sus instrumentos, sus obras y su tradición interpretativa- fue olvidada según irrumpieron nuevos estilos musicales que impusieron nuevos gustos. Durante la mayor parte del siglo XX esta música ha permanecido en las bibliotecas de los especialistas mientras las pocas obras interpretadas lo hacían con instrumentos y criterios interpretativos “románticos”. A partir de los años 1970 comenzó a hacerse un hueco en la escena musical la interpretación según criterios “históricos”, impulsada por músicos que quisieron recuperar no solo el repertorio desconocido sino también los instrumentos y los criterios estilísticos de cada época, recuperando incluso prácticas como la de la improvisación. Hacia 1990 la escuela historicista estaba plenamente consolidada en el mundo de la música clásica, que incluye más variedad y cantidad de música barroca en su programación de salas de ópera y conciertos.

Fotografías del espacio.

Taller de Escenografía, Sede Fonseca, Facultad de Bellas Artes



Bocetos



Escena 00 Inicio



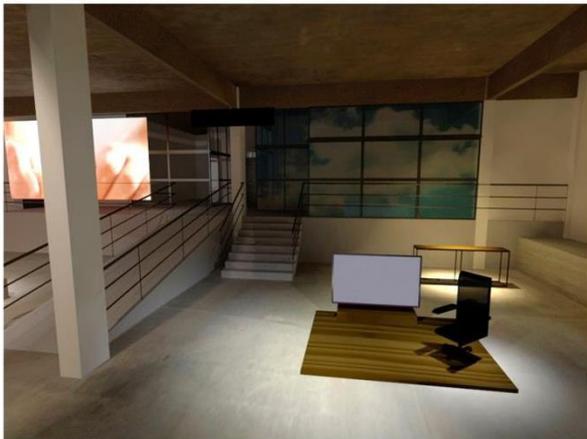
Escena 1 Sinfonia



Escena 2 Aria de Placer a Hercules



Escena 4 Rec. de Virtud



Escena 5 Aria de Virtud



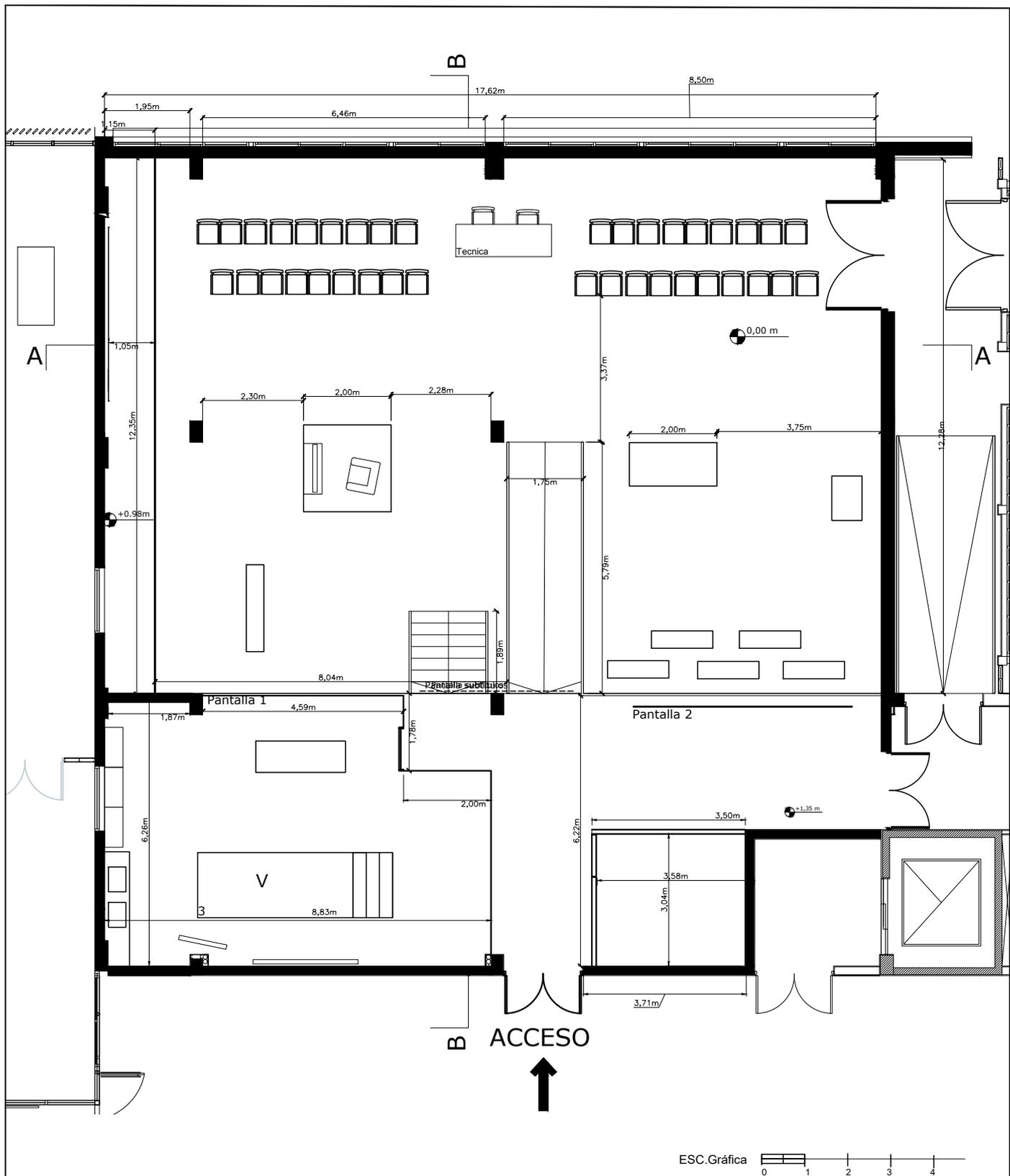
Escena 9 Placer y coro



Escena 14 Trío



Escena 19 Coro final



Lugar: aula Taller de Escenografía, Sede Fonseca
 Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P.

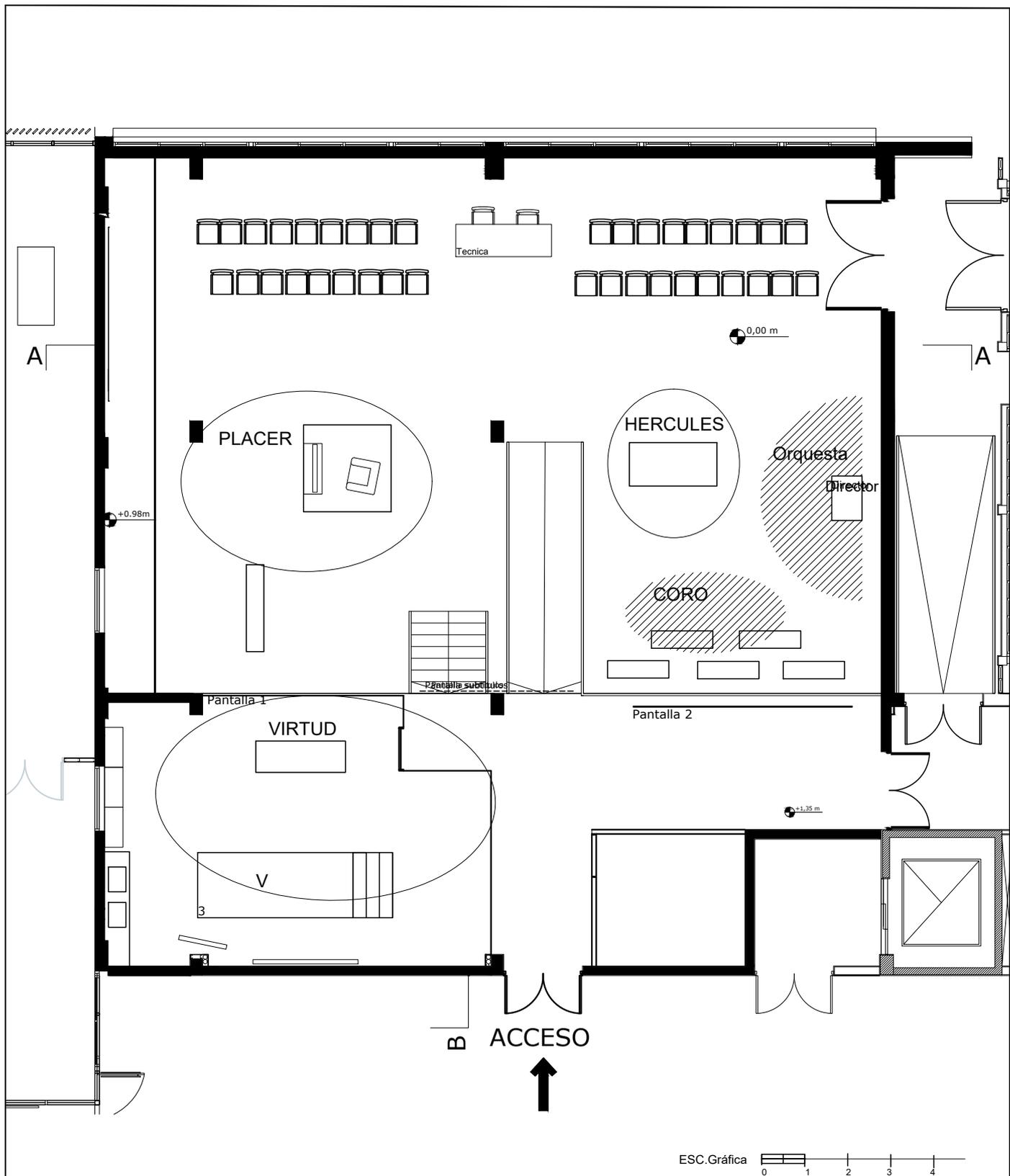
PLANTA GENERAL

Fecha: Noviembre de 2019

Tesista: M. Inés Raimondi

ESC. 1:125

PLANO 1 de 4



Lugar: aula Taller de Escenografía, Sede Fonseca
 Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P.

PLANTA - Idea de Partido

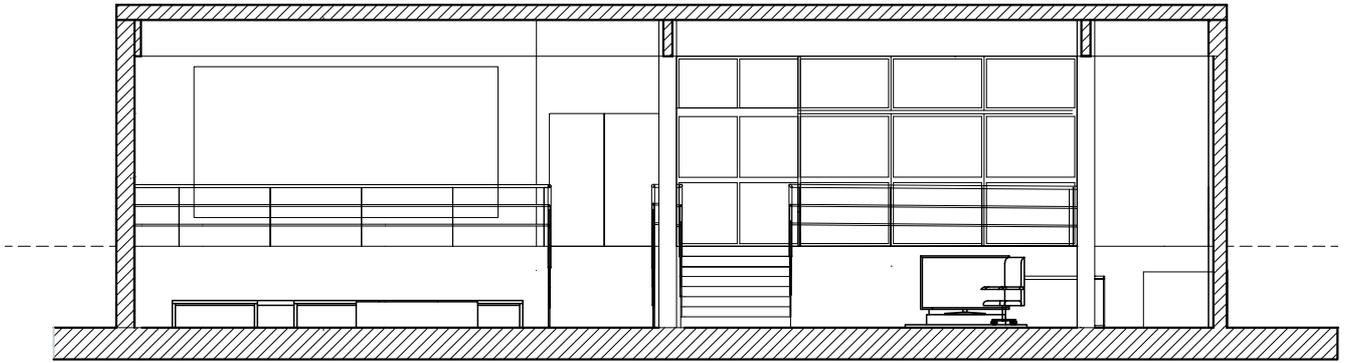
Fecha: Noviembre de 2019

Tesista: M. Inés Raimondi

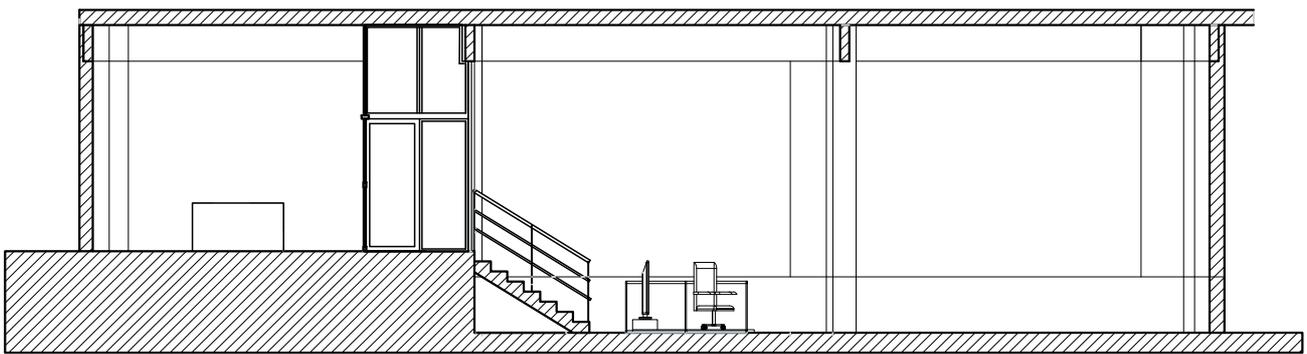
ESC. 1:125

PLANO 2 de 4

CORTE A-A



CORTE B-B



Lugar: aula Taller de Escenografía, Sede Fonseca
Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P.

CORTES

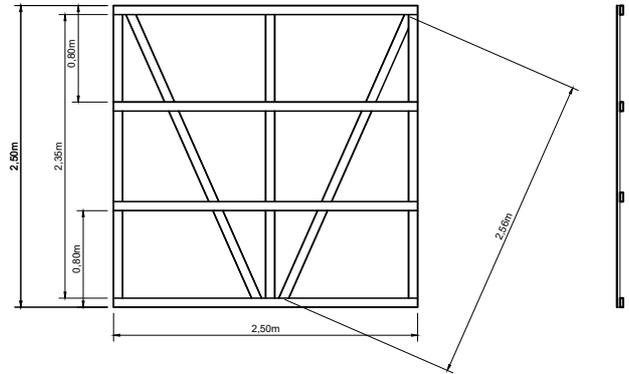
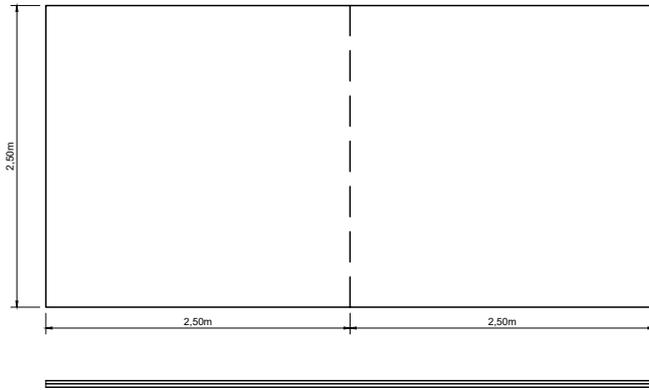
Fecha: Noviembre de 2019

Tesista: M. Inés Raimondi

ESC. 1:125

PLANO 3 de 4

Pantalla 2

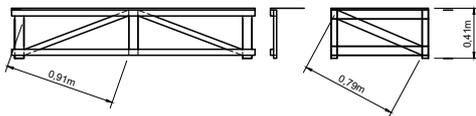
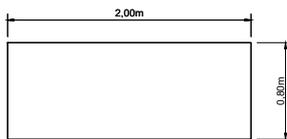


Para el armado de la pantalla se construyen dos módulos iguales, bastidores a la francesa entelados con fiselina negra y voile en la cara visible.

(ARMADO: verticales y diagonales abajo horizontales arriba)

MATERIAL	CANTIDAD	LARGO	MI.
Liston de pino de 2x1"	8	2,5	
Liston de pino de 2x1"	6	2,5	
Liston de pino de 2x1"	diag 4	enteros	

Practicable HERCULES



MATERIAL	CANTIDAD	LARGO	ANCHO	MI.
Liston de pino de 3x1"	6	0,4		
Liston de pino de 3x1"	4	2		
Liston de pino de 3x1"	6	1		
Liston de pino de 2x1"	7	0,9		
Terciado fenolico 15mm	2		1	

Lugar: aula Taller de Escenografía, Sede Fonseca
Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P.

DESPIEZOS

Fecha: Noviembre de 2019

Tesista: M. Inés Raimondi

ESC.

PLANO 4 de 4