

Los proyectos *site-specific* del Teatro Potlach: la ciudad como escenografía y como dramaturgia

Vincenzo SANSONE

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2933-1631>

Investigador independiente

vincenzosansone87@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Vincenzo Sansone, graduado en Digital Performance por la Universidad la Sapienza de Roma, es doctor en Estudios Culturales Europeos (Universidad de Palermo). Fue investigador visitante en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y en la Universidad Politécnica de Valencia (2016-2017) con una investigación sobre el *video projection mapping* y sus relaciones con las artes performativas. Su investigación se centra en las áreas de teatro, danza, escenografía, nuevos medios, animación, tecnologías AR y *software culture*. Desde 2015 trabaja con el Teatro Potlach (Roma) como actor y escenógrafo digital.

Resumen

El Teatro Potlach es una compañía de teatro italiana fundada en 1976 por Pino Di Buduo y Daniela Regnoli, en un pequeño pueblo, Fara en Sabina, tras un período de entrenamiento realizado por los dos jóvenes en el Odin Teatret, bajo la supervisión de Eugenio Barba. Los principios de la compañía son los de la antropología teatral que dicta el Odin: un trabajo que se basa exclusivamente en el cuerpo y en la transformación del espacio a través del cuerpo. En 1991, para crear una relación con los ciudadanos del lugar donde vive la compañía, el director empieza a realizar el primer espectáculo *site-specific*, *Ciudades invisibles*, inspirado en el libro de Italo Calvino, que explora la memoria de un lugar y la restituye a sus habitantes haciendo emerger una ciudad nunca antes vista y, posteriormente, crea otros proyectos similares como *Paisajes contemporáneos*, que se inspira en la cultura inmaterial de los lugares, *Ángeles en la ciudad*, sobre el tema del artista, *Yo, paisaje: los secretos del edificio*, que a partir de un edificio de especial interés histórico construye su dramaturgia. Los proyectos se desarrollan con un enfoque interdisciplinar y multimedia que implica, además de a las artes escénicas, también a la antropología, la historia y sobre todo la arquitectura y el trabajo sobre el espacio. De hecho, en el sitio elegido para los espectáculos se construye un camino de aproximadamente 1 kilómetro que se transforma con diferentes materiales. A diferencia de los espectáculos de teatro en los que generalmente el espacio no es vinculante, para estos proyectos el espacio es el núcleo fundador primario. Todos los elementos escénicos y las diferentes actuaciones se encuentran con la ciudad real, que no es un elemento neutro sino un sujeto activo. La escenografía final es en parte construida y en parte existente, pero

la construida depende de la existente, que la determina. La ciudad no es solo escenografía sino también dramaturgia porque se pone en escena y se cuenta a sí misma. Por esta razón se puede hablar de «dramaturgia del espacio» refiriéndose a dramaturgia, no solo al texto escrito, sino también al conjunto de elementos que componen toda la *performance*. El objetivo final es poner en contacto los ciudadanos con la cultura y memoria del lugar donde viven, que son las raíces dramáticas de estos proyectos para que no se olviden y se transmitan a las nuevas generaciones.

Palabras clave: Teatro Potlach, dramaturgia del espacio, teatro *site-specific*, antropología, patrimonio, multimedia, escenografía urbana

Vincenzo SANSONE

Los proyectos *site-specific* del Teatro Potlach: la ciudad como escenografía y como dramaturgia

Introducción

Practicar teatro en espacios urbanos no es solo una costumbre moderna. En realidad, en el siglo xx se cuestionó el hecho de que los teatros fueran el único lugar destinado a la representación escénica. Es en el siglo xx cuando «non c'è il teatro ma ci sono molti teatri»¹ (Cruciani, 2017: 99; original 1992). La nueva concepción del teatro ha hecho crecer este fenómeno y lo ha normalizado. Sin embargo, esta práctica siempre ha ido ligada al espectáculo en vivo y a su necesidad de relacionarse con un espectador no elitista, es decir, con el espectador que no va al teatro porque no puede (como por ejemplo en los espectáculos de corte del Renacimiento italiano que estaban reservados a la nobleza) o porque no quiere (no siente la necesidad o percibe el teatro como algo por encima de su formación cultural). Por otro lado, como dice Cruciani, «ogni spazio può essere spazio del teatro purché si creino relazioni»² (Cruciani, 2017: 98; original 1992).

Que el teatro invada los espacios urbanos tiene otros motivos además del expuesto anteriormente. Por ejemplo el deseo de reforzar una doctrina, al igual que pasaba en el teatro medieval con las representaciones sagradas, donde normalmente se escenificaba la Resurrección de Cristo a través del descubrimiento del sepulcro vacío. Al principio, los dramas se representaban dentro del lugar de culto pero, al necesitar espacios más grandes, primero se trasladaron al cementerio de la iglesia y luego a la plaza de la ciudad, en la que se instalaron las *mansions*, lugares destinados a los diversos episodios del drama.

Llevar el teatro a los espacios urbanos es también una forma de mostrar y afirmar un poder (ya sea eclesiástico, político o económico), como sucedió con los festivales barrocos urbanos que se desarrollaron en gran parte de la Roma del siglo xvii. En estos festivales, todos los artistas que trabajaban

1. «No existe el teatro, sino muchos teatros.»

2. «Cada espacio puede ser un teatro, siempre y cuando se creen vínculos.»

para la corte papal ponían su arte a disposición de la creación de un evento efímero, que transformaba temporalmente la ciudad real, y tangible, en una ciudad virtual y evanescente. La ciudad quedaba cubierta por arcos de madera o de papel maché, decoraciones florales y vegetales, sistemas de iluminación, y por todo tipo de artilugios que creaban efectos ópticos ilusorios en la urbe. Estos espacios también albergaban torneos, atracciones, espectáculos de sombras chinas e, incluso, circos.

El teatro ha invadido lugares que no eran apropiados, abandonando de este modo el edificio del teatro. Sin embargo, más que el teatro en sí, lo que se ha generalizado en los espacios urbanos es la idea de la teatralidad, una idea que involucra a los lugares de dos maneras distintas. Por un lado, el lugar se convierte en un conjunto teatral, ya que refleja el escenario de una historia hipotética contada por un drama. Por otro lado, el lugar se convierte en dramaturgia porque el evento espectacular depende de ello, ya que determina los eventos que se narrarán. Por lo tanto, el lugar no solo actúa como escenografía en la que tiene lugar la acción, sino que también es el sujeto que desencadena la acción misma. El lugar es el origen de la dramaturgia.

Como ejemplo que ilustra el uso del espacio urbano para la representación convertido en dramaturgia, se hablará de los proyectos teatrales *site-specific* que el Teatro Potlach de Fara en Sabina (Italia) ha representado durante más de veinte años en todo el mundo. En 1991 comenzó con el proyecto *Ciudades invisibles*, que se inspira en el libro de Italo Calvino y se basa en el tema de las ciudades, y en los últimos años continúa con otros proyectos como *Paisajes Contemporáneos*, *Ángeles en la ciudad*, *Yo, paisaje: los secretos del edificio*. Estos últimos proyectos, aunque siempre toman la ciudad para desarrollar el nudo dramático, la contemplan con otros ojos, desde otros puntos de vista e intereses.

El objetivo de este trabajo es ilustrar el proceso conceptual y práctico que subyace a estos proyectos para observar cómo transforman la ciudad en un elemento teatral (desde un punto de vista dramático y escenográfico) y cómo logran fusionar la teatralidad de la ciudad con el teatro en un único elemento inseparable, que es el principio del concepto *site-specific*. La metodología utilizada para analizar estos proyectos ha sido una combinación de investigación de campo, experiencia práctica y abstracción teórica de conceptos, principios y metodologías de trabajo derivadas de la propia experiencia y respaldada por algunas fuentes bibliográficas sobre el espacio urbano y el espacio teatral. Lo que sigue, por lo tanto, no es una simple ilustración de los proyectos; es más bien una investigación original que, a partir de la observación y la participación en primera persona, ha extraído algunos principios (tal vez ocultos incluso para quienes los realizan, porque son casi *automáticos*) para ilustrar el funcionamiento particular de estas representaciones teatrales urbanas.

Pero ¿qué es el Teatro Potlach y cómo esta práctica llegó a ser la piedra angular de su experiencia profesional?

El Teatro Potlach y el teatro *site-specific*

El Teatro Potlach fue fundado en 1976 por Pino Di Buduo y Daniela Regnoli, tras un período de entrenamiento realizado por los dos jóvenes en el Odin Teatret, bajo la supervisión de Eugenio Barba. Los principios de la compañía son los de la antropología teatral que dicta el Odin: un trabajo que se basa exclusivamente en el cuerpo y en la transformación del espacio a través del cuerpo. La compañía se estableció inmediatamente en Fara en Sabina, un pequeño pueblo cerca de Roma, ya que preferían la descentralización con respecto a la escena teatral romana central para hacer investigación y experimentación, solo posible en el espacio-tiempo alterado de un pueblo pequeño si se compara con el ritmo frenético de una capital como Roma.

Sin embargo, los habitantes de la pequeña aldea no comprendieron el trabajo grupal de los jóvenes, quienes estaban encerrados todo el día para trabajar y experimentar. Observaban esas prácticas con sospecha, quizá debido al miedo a lo extraño; percibieron que de alguna manera habían invadido su centro vital y alterado su equilibrio. Esta es una de las razones que llevaron al director Pino Di Buduo a abordar la práctica del *site-specific* en 1991.

Salieron de su zona de seguridad para llevar ese teatro a las calles, pero no de la manera en la que se había construido dentro de la sala de ensayo, sino que partió de aquellos principios en los que la compañía había trabajado durante años: el teatro se originó en las calles del pueblo para crear un contacto directo con las personas, para establecer una relación de intercambio, involucrando en la representación a los propios habitantes, quienes se convirtieron en intérpretes, y también sus casas y jardines se convirtieron en espacios de representación.



Figura 1. *Ciudades invisibles*, primera edición (1991). Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

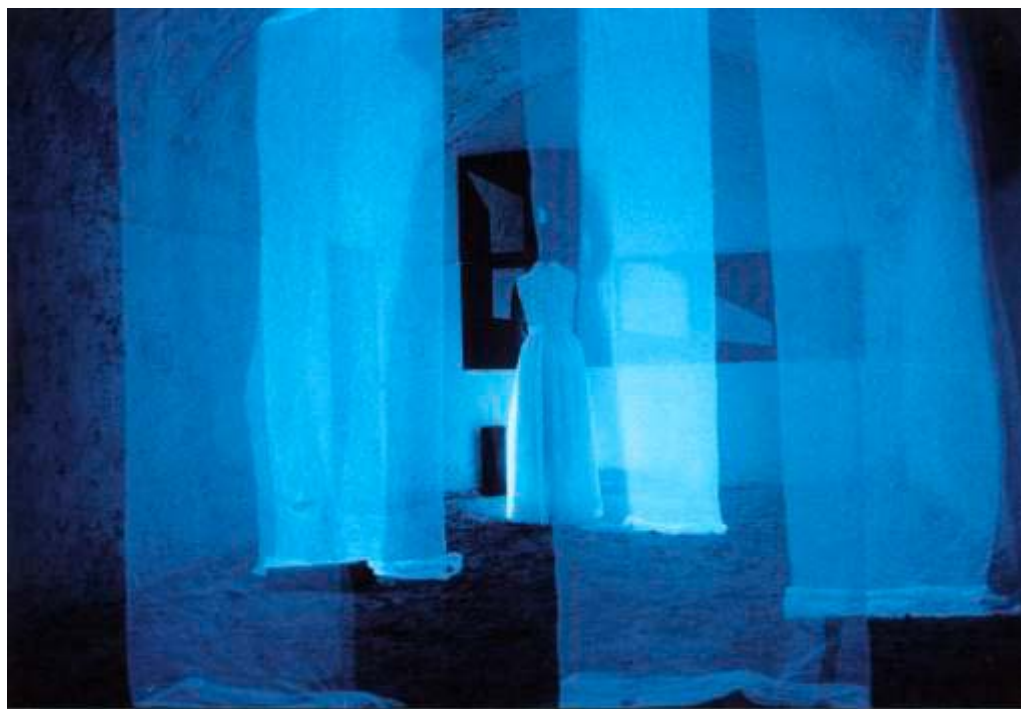


Figura 2. *Ciudades invisibles*, primera edición (1991). Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

Esta participación directa fue posible también por una razón que dependía de la relación establecida entre el teatro y los habitantes. Aunque los habitantes inicialmente no entendieron esa forma de hacer teatro, sentían un gran respeto por él, ya que a lo largo de los años el comportamiento de esos jóvenes actores ha sido irreprochable. En ese sentido, el proyecto *site-specific* transforma el respeto mutuo entre la empresa y los habitantes en una relación emocional, en un vínculo indisoluble entre ese teatro y ese territorio. Además, la realización del proyecto también está vinculada a la naturaleza de la empresa. De hecho, *Potlach* es una palabra que pertenece a las tribus indias del norte de Canadá que significa *regalo*, pero también *intercambio*. Esta palabra indica que un regalo recibido debe ser correspondido con un regalo igual. A la hospitalidad de los habitantes de Fara en Sabina, el teatro no puede sino corresponder con lo que más le preocupa, el teatro, pero en una relación estrecha con los habitantes. De ahí nace el primer proyecto, *Ciudades invisibles*, que ha recorrido más de sesenta ciudades del mundo desde su primera edición.

A lo largo de los años, se han unido al proyecto principal otras propuestas: *Paisajes contemporáneos*, *Ángeles en la ciudad*, *Yo, paisaje: los secretos del edificio*, todos ellos mencionados anteriormente. Estos proyectos siguen los mismos principios básicos de operación escénica y adaptación a las características del espacio urbano donde se monta el espectáculo de *Ciudades invisibles*, incluso aunque cambien el concepto dramaturgia, que en todo caso está siempre vinculado al espacio, y el punto de vista con el que se lleva a cabo la investigación sobre ese espacio urbano y su cultura.

Pero ¿qué significa *site-specific* en estos proyectos y, sobre todo, de qué manera el espacio urbano, la ciudad y sus calles, se convierte en dramaturgia y no solo en un contenedor de acciones?

Para tratar de comprender estos aspectos, primero se debe describir brevemente las etapas del funcionamiento práctico de los diferentes proyectos de teatro *site-specific* del Teatro Potlach:

1. Una vez que se ha identificado la ciudad, el lugar del evento, se elige dentro de ella un camino cuyas dimensiones son variables (en algunos casos puede extenderse 1 km) y se transforma con elementos escénicos de acuerdo con el espacio existente, su cultura y su memoria, que determinan las propias intervenciones escenográficas y las acciones dramáticas.



Figura 3. *Ángeles en la ciudad* en Budapest (2016). El recorrido de la performance visto desde arriba. Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

2. A lo largo de este camino, diferentes intérpretes actúan simultáneamente, los cuales, durante toda la duración del espectáculo, repiten su escena dentro de los espacios transformados por elementos escenográficos e instalaciones.
3. El espectador puede moverse libremente a lo largo del camino, pero siguiendo la dirección creada por el director, que debe ser clara y precisa para mantener la armonía dramática del camino en sí. Esta libertad de movimiento es la razón por la que se requiere la repetición continua de la misma acción escénica, ya que los diferentes espectadores serán testigos de esa acción en diferentes momentos.
4. El recorrido de la performance está acotado dentro de un marco, un principio y un final, que proporciona la unidad. En estos dos momentos, todos los artistas se alinean frente a los espectadores, los cuales están reunidos en un lugar grande y emblemático de la ciudad, como por ejemplo la plaza principal. El maestro de ceremonias abre la presentación con un discurso e invita a los espectadores a vivir un teatro como nunca habían visto, a convertirse en viajeros y exploradores de su propia ciudad. Al sonar una campana todos los artistas se dirigen a su espacio de acción y los espectadores van recorriendo el camino. Al

terminar, todos los artistas regresan ante los espectadores y el maestro de ceremonias, después de haber ilustrado el camino completado, les da las gracias y se despiden. Al sonar nuevamente la campana, los intérpretes y el camino desaparecen. La ilusión ha terminado y se vuelve a la realidad, pero ahora es diferente y seguirá siéndolo en los recuerdos de aquellos que participaron.



Figura 4. *Ciudades invisibles* en Fara en Sabina (2016). El principio. © Fotografía de Stefano Cirilli.

Para ver cómo los conceptos de *site-specific* y dramaturgia espacial son la esencia de los proyectos de teatro urbano creados por el Teatro Potlach, es suficiente tener en cuenta el primer punto: elegir un lugar que no sea un teatro y transformarlo con elementos teatrales. Eso va a determinar el vínculo indisoluble que se crea entre el evento y el lugar que lo alberga, por lo que la representación nace y muere en ese lugar y no puede ser reproducida en otros lugares, aunque puede viajar entre diferentes espacios como concepto, pero transformándose cada vez que se realiza en un lugar nuevo.

Estas actuaciones, por lo tanto, subyacen a un doble pensamiento: uno de naturaleza general, de la visión del proyecto y su aplicabilidad en cualquier espacio existente; y el otro, de carácter particular, el cual determina dónde se llevarán a cabo estas actuaciones dentro de una ciudad/pueblo en concreto. En efecto, ¿qué es una performance *site-specific*?

Site-specific performances are conceived for, mounted within and conditioned by the particulars of found spaces, existing social situations or locations, both used and disused [...] They rely, for their conception and their interpretation, upon the complex coexistence, superimposition and interpenetration of a number of narratives and architectures, historical and contemporary, of two basic orders: that which is of the site, its fixtures and fittings, and that which is brought to the site, the performance and its scenography: of that which pre-exists the work and that which is of the work: of the past and of the present. They are inseparable from their sites, the only contexts within which they are intelligible. Performance recontextualises such sites: it is the latest occupation

of a location at which other occupations — their material traces and histories — are still apparent: site is not just an interesting, and disinterested, backdrop.³ (Pearson; Shanks, 2001: 23)

Lo que resulta particularmente interesante de esta definición, además de los parámetros específicos del sitio, es que estas actuaciones son inseparables de los lugares para los que están concebidas. Se debe subrayar cómo la realización de una actuación *site-specific* es la última ocupación de un lugar que ha tenido ocupaciones anteriores que han dejado una huella a su paso. Este aspecto implica que el lugar elegido no puede considerarse simplemente un contenedor o un fondo para la actuación. Esta acumulación de ocupaciones hasta la alcanzada por la representación es lo que constituye la dramaturgia del espacio. De hecho, según lo declarado por De Marinis:

Fare dello spazio un elemento o una dimensione della drammaturgia significa rifiutare l'idea che lo spazio sia un dato a priori imm modificabile ed esterno alla messa in scena, o più precisamente alla composizione dell'opera teatrale, insomma un contenitore neutro indipendente dai suoi possibili contenuti. Significa ritenere che, al contrario, la dimensione spaziale, scenico-architettonica di un dato spettacolo, sia un qualcosa che fa parte (deve par parte) costitutivamente del processo creativo di quello spettacolo, e che quindi, al limite, va progettato / reinventato / organizzato ogni volta ex novo e ad hoc, riducendo al minimo, e se possibile eliminando del tutto, le costrizioni preventive.⁴ (De Marinis, 2000: 32)

La desconsideración del espacio como un contenedor neutral es aún más fuerte y más predominante en un proyecto *site-specific* en el que se relaciona el espacio con el nudo dramático. Para entender este último aspecto, es suficiente observar los nudos dramáticos de los respectivos proyectos *site-specific* del Teatro Potlach, donde se comprende que se trata de líneas más bien genéricas que se desarrollan cada vez que interactúan con un espacio urbano.

Las dramaturgias en los proyectos

Ciudades invisibles, como se anticipó, se inspira en el libro de Italo Calvino, pero no es su puesta en escena. El libro gira en torno a un tema fundamental: la memoria y el tema de la ciudad, la memoria de Marco Polo que ve la misma

3. «Las actuaciones de sitio específico se conciben en función de las características concretas de los lugares elegidos, los entornos o lugares sociales existentes, tanto usados como en desuso [...], dentro de los cuales se realiza el montaje, que viene condicionado por los detalles de los mismos. Su concepción e interpretación se basan en la coexistencia compleja, la superposición y la interpenetración de un cierto número de narrativas y arquitecturas, históricas y contemporáneas, de dos órdenes básicas: lo que es del sitio, sus estructuras y su mobiliario, y lo que se lleva al sitio, la *performance* y su escenografía: de lo que precede al trabajo y de lo que es trabajo: del pasado y del presente. Son inseparables de sus sitios, los únicos contextos en los que son inteligibles. La actuación recontextualiza estos sitios: es la última ocupación de un lugar donde otras ocupaciones, sus huellas materiales y sus historias, siguen siendo evidentes: el sitio no es solo un fondo interesante y desinteresado.»

4. «Hacer del espacio un elemento o una dimensión de la dramaturgia significa rechazar la idea de que el espacio es, *a priori*, no modificable y externo a la puesta en escena, o más precisamente a la composición de la obra, en resumen, un contenedor neutro independiente de sus posibles contenidos. Significa pensar que, por el contrario, la dimensión espacial, arquitectónica y escénica de un espectáculo dado es algo que es parte (debe ser parte) constitutiva del proceso creativo de ese espectáculo, y que por lo tanto debe diseñarse/reinventarse/organizarse cada vez *ex novo* y *ad hoc*, reduciendo al mínimo o, si es posible, eliminando completamente las restricciones preventivas.»

ciudad, Venecia, de diferentes maneras, haciendo aflorar ese lado invisible que la vida cotidiana arrastra hacia el olvido. El proyecto del Teatro Potlach apunta precisamente a esto: excava en la memoria de los habitantes y de la ciudad un recuerdo oculto que debe volver a la luz y ser entregado a los mismos habitantes que ya no pueden verlo, lo que resaltarán una ciudad nunca antes vista y que ya no se podrá olvidar una vez redescubierta.

Paisajes contemporáneos está vinculado al sitio de la actuación pero, más que profundizar en la memoria histórico-arquitectónica del lugar, se centra en la cultura inmaterial relacionada con las actividades artesanales, la comida y las tradiciones populares del lugar con el objetivo de sacarla a la luz y ponerla en práctica. La finalidad es despertar el interés y, al mismo tiempo, preservar una cultura casi intangible que corre el riesgo de desaparecer para siempre.

Ángeles en la ciudad está estrechamente vinculado a los artistas intérpretes del evento. En todos los proyectos hay artistas locales, pero en este caso específico ellos mismos son actores y sujetos dramáticos. Se tiende a resaltar la habilidad artística que realizan. Son artistas-ángeles que descienden a la ciudad para ofrecer su arte a los habitantes.

Yo, paisaje: los secretos del edificio se desarrolla en un lugar más pequeño que los demás. Por lo general se lleva a cabo dentro de un edificio de gran interés o en un sitio abandonado que quiere llamar la atención y construir su propio drama.

La memoria, la cultura inmaterial, el patrimonio artístico y los detalles de una ciudad son elementos que no pueden desarrollarse sin depender estrictamente de un espacio, un espacio que, sin embargo, tal como demuestran estos temas, no es solo físico, sino también metafórico, un espacio múltiple que en realidad es una combinación de espacios, en el que elementos e ideas reales trabajan en conjunto para dar vida al evento.

La estructura y construcción de los proyectos: los cuatro espacios de acción

El trabajo que da vida a los proyectos *site-specific* del Teatro Potlach está dirigido a la construcción de cuatro espacios que, como se anticipó, no son solo físicos, sino también metafóricos. En su construcción, el trabajo de la compañía en estos cuatro espacios sigue una tendencia vertical, cuya articulación por fases constituye la dramaturgia del proyecto y el rendimiento resultante. Los cuatro espacios de estos proyectos son:

1. Espacio físico
2. Espacio de la memoria:
 - a) Memoria de los lugares
 - b) Memoria de los habitantes
3. Espacio de montaje
4. Espacio del artista

Cada uno de estos espacios requiere un trabajo específico y cada espacio solo se puede construir si se han realizado previamente los pasos que lo preceden.

Espacio físico

Es el espacio físico real, la ciudad hecha de edificios y calles, el edificio con sus escaleras y sus estancias. El espacio real de la ciudad requiere de varias inspecciones para poder determinar el recorrido y organizar así el montaje de la performance a nivel físico. ¿Qué extensión debe tener el recorrido? ¿Qué parte de la ciudad se puede utilizar? ¿Qué espacios privados se pueden utilizar? Físicamente, ¿qué partes vale la pena sacar a la luz y redescubrir? Este es un trabajo bastante delicado que incluye no solo el acato de toda la normativa relacionada con los eventos en lugares públicos (lo que conlleva una serie de reuniones con organismos públicos y prácticas burocráticas), sino también la construcción de relaciones con aquellos que viven en esos lugares para agilizar algunas operaciones y poder implementar algunas opciones, como el uso de lugares privados. Todo el proyecto desde el principio se basa en la construcción de relaciones, sin las cuales este tipo de proyecto no puede ser implementado.

Espacio de la memoria

Es un espacio que está vinculado al primero, pero como una capa profunda y no siempre visible y accesible. Es el espacio de la memoria histórica, cultural y social del lugar, pero al mismo tiempo es el espacio de la memoria de quienes viven en ese lugar, una memoria transgeneracional de la cual emergen diferentes niveles de interés. Este espacio se explora a través de la investigación de campo (donde se habla con expertos, historiadores y personas comunes) y las investigaciones teóricas realizadas en bibliotecas a través de la consulta y el estudio de textos y fuentes de diferentes tipos. Toda esta parte, junto con el espacio físico como arquitectura, se convierte en la base sobre la cual se modela la dramaturgia del proyecto, que utiliza la ciudad como fuente dramática. El objetivo de los proyectos es resaltar los diferentes niveles de memoria enterrados bajo una capa de olvido para ofrecerlos al habitante del lugar, para que éste se reajuste y se convierta en el vehículo de transmisión de su memoria y de la memoria colectiva para las generaciones futuras.

Un ejemplo de cómo interviene la memoria histórica en los proyectos está representado por la edición de *Ciudades Invisibles* en la Trinity University de San Antonio (Texas). Durante su recorrido, el espectáculo pasa junto al teatro universitario, que originalmente tenía tres escenarios en los que se llevaban a cabo acciones simultáneamente. En su reestructuración, el sistema de tres escenarios se modificó y el teatro se volvió tradicional, con solo un escenario. El director Di Buduo decide interpretar esta memoria del lugar no contándola sino evocándola. En primer lugar, invierte el escenario y la platea: por el escenario pasan los espectadores mientras la platea se convierte en un lugar de representación. Luego inserta tres actuaciones diferentes en el mismo espacio, evocando así el teatro con los tres escenarios, sobre todo para los que lo habían visto y vivido unos años antes.⁵

5. Para un análisis más profundo sobre el uso de la memoria histórica, cultural y social en estos proyectos cfr. SANSONE, Vincenzo. «*Città Invisibili* of Teatro Potlach: A Journey to Rediscover Our Cultural Heritage». En: IPPOLITO, Alfonso; CIGOLA, Michela (eds.). *Handbook of Research on Emerging Technologies for Digital Preservation and Information Modeling*. Hershey: IGI Global, 2016, p. 536-562.

Espacio del montaje

Es la parte escénica de la actuación, que parte de los dos espacios anteriores, ya que ahora no se representa dentro de un espacio neutro como es el teatro, sino en un sitio específico. El montaje debe adaptarse y depender del espacio, es decir, mantener la armonía con él. Así que los montajes son siempre diferentes, pero se recurre a los materiales que la compañía controla a la perfección. En definitiva, aunque los montajes se adaptan al lugar específico, los materiales son los mismos. Resaltamos tres:

1. *Lonas*. Las lonas (telas muy grandes usualmente blancas o coloreadas según la configuración deseada) generalmente siguen el principio que el director ha elegido: «cubrir para revelar». A menudo, algunas partes de la ciudad quedan completamente cubiertas. Esta cobertura, en



Figura 5. Uso de las lonas para contruir un túnel en la ciudad: la calle vacía y la misma calle en fase de montaje. *Ciudades invisibles* en Fara en Sabina (2016). Fotos extraídas del archivo del Teatro Potlach.



Figura 6. La instalación del túnel en *Ciudades invisibles*. Fara en Sabina (2016).
© Fotografía de Stefano Cirilli.

lugar de eliminar lo que hay debajo, evidencia la doble cara de un espacio: cómo está durante el espectáculo y cómo se encuentra en realidad. Este proceso conduce a una reflexión, especialmente después del espectáculo, que es lo que hace recordar lo que se ha visto.

Otro uso es modificar la ciudad espacialmente. Las carreteras que siempre son accesibles están cerradas y se vuelven inviables, las que a menudo nunca se utilizan se convierten en la piedra angular de la ruta, lo que obliga al espectador a caminar de una manera inusual por su espacio vital.



Figura 7. *Ciudades invisibles* en Karlsruhe (2008). Transformación espacial de la ciudad con las lonas. Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

Otro uso es cubrir una parte de un espacio para resaltar claramente la parte que se dejó al descubierto y que se convierte en un elemento central porque resalta sobre la parte eliminada.



Figura 8. *Paisajes contemporáneos* en Catania (2015). Uso de la lona amarilla según el principio de cubrir para revelar. © Fotografía de Alessio Marchetti.

2. *Proyecciones digitales.* Las proyecciones digitales generalmente siguen el mismo principio teórico de las lonas: cubrir, pero naturalmente actúan de manera diferente. Se trata de proyecciones gigantes que cubren edificios enteros, pero no están diseñadas para revelar, sino para transformar la naturaleza estática diaria de las arquitecturas, que ahora se vuelven líquidas, aparecen ligeras, casi volátiles, con lo que pierden ilusivamente su pesadez. Como regla general, para este objetivo particular se utilizan imágenes abstractas, de modo que la percepción puede responder al principio de la liquidez y la alteración de la percepción del espectador que vive habitualmente en ese lugar. Se construye es una dramaturgia estrictamente visual que, al mismo tiempo, resalta el edificio (o una parte de él) o, por el contrario, la parte no proyectada que emerge junto a la proyectada.



Figura 9. *Paisajes Contemporáneos* en Catania (2015). El uso de las proyecciones digitales para transformar la naturaleza estática de las arquitecturas. Instalación realizada por el autor de este ensayo con su equipo. © Fotografía de Alessio Marchetti.



Figura 10. *Paisajes contemporáneos* en Catania (2015). Proyecciones figurativas de elementos de la tradición siciliana. Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

Se realizan asimismo proyecciones figurativas que crean una historia a través de imágenes de la historia de la ciudad y sus tradiciones o del edificio que alberga la proyección. A menudo dichas imágenes se hacen emerger proyectando solo algunos de sus detalles.

En otros casos, la proyección es *video projection mapping*. En ese último caso existe una fusión total entre el elemento arquitectónico y el elemento proyectado, con lo que se crea una especie de nuevo objeto real-digital en la ciudad, pero sin perder el objetivo dramático de contar la historia de la ciudad.

3. *Luces*. El alumbrado público se apaga y se sustituye por diferentes tipos de luces. En los diversos proyectos, las luces siguen diferentes principios: no solo son fuentes de iluminación sino que tienen una función activa, de construcción de parte de la dramaturgia visual a



Figura 11. *Ciudades invisibles* en Rovereto (2015). *Video projection mapping* de columnas. Proyecciones de las columnas realizadas por el autor de este ensayo. Foto personal.

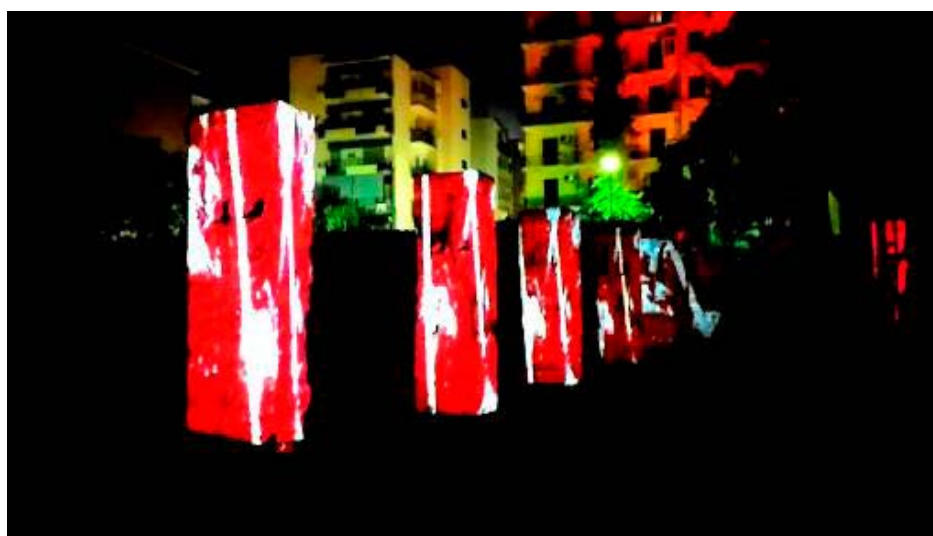


Figura 12. *Paisajes contemporáneos* en Palermo (2015). *Video projection mapping* de columnas. Instalación realizada por el autor de este ensayo. Foto personal.



Figura 13. *Ciudades Invisibles* en San Antonio, Texas (2015). Proyecciones, luces y performer. Instalación de proyecciones realizada por el autor de este ensayo. ©Foto de Sigggi Ragnar.

través de la alteración cromática de los lugares. También recrean el espacio a través de su equilibrio con la oscuridad, borrando así las partes de la ciudad que quedan fuera del recorrido y construyendo la nueva ciudad para hacerla visible. Al igual que las proyecciones digitales y las lonas, siguen el principio de revelar, resaltar.

Estos tres elementos y, por lo tanto, los tres equipos que los gestionan no son independientes, sino que necesariamente deben colaborar. Equilibrar el uso de proyecciones y luces es uno de los trabajos más delicados, ya que las luces queman las proyecciones. Sin embargo, si se usan correctamente, las luces pueden incorporarse y colaborar en la creación de la escena, ser una continuación de las proyecciones y, en ocasiones, atenuar su excesiva nitidez. Por otro lado, en una proyección casi siempre hay un artista que necesita una luz. Normalmente con las proyecciones se combinan luces LED.

Las luces también crean espacios en combinación con las lonas. Si no están iluminadas, especialmente durante la noche, las lonas son simples telas. Hay un trabajo particular que el equipo de iluminación y el equipo de lonas llevan juntos: quien monte las lonas debe proporcionar espacios para colocar las luces, y los técnicos de iluminación deben proporcionar la cantidad y el ángulo de las luces individuales para que la lona reciba una iluminación uniforme y pueda, en combinación con las luces, transformarse en el entorno.

También las proyecciones y las lonas se emplean a menudo juntas, ya que la lona blanca actúa como superficie de proyección. La lona, sin embargo, al ser moldeable, crea un volumen en el espacio. Cuando las proyecciones se incorporan a estas estructuras, adquieren volumen. Por lo tanto, es una cooperación en la que los tres equipos trabajan de forma independiente y, al mismo tiempo, deben comunicarse para



Figura 14. *Ciudades invisibles* en San Antonio, Texas (2015). Lonas, luces y artistas.
© Foto de Sigggi Ragnar.

equilibrar los tres elementos. Una obra avanza y cambia hasta la última fase, en primer lugar por la particularidad del evento, que está sujeto a cambios derivados del espacio mismo, que es impredecible si se compara con un edificio teatral, y también en relación con los artistas que acuden y ocupan los diferentes espacios, que deben relacionarse con las propias exposiciones.

Más allá de estos tres elementos, la utilería incluye también otros materiales, como plásticos, pinturas y diversos objetos que se utilizan para diferentes acciones teatrales.



Figura 15. *Ciudades invisibles* en San Antonio, Texas (2015). Proyección de 360°, lonas, luces y artistas.
Instalación realizada por el autor de este ensayo. © Fotografía de Sigggi Ragnar.

Espacio del artista

El espacio del artista no solo implica el espacio físico en el que actúa, ya que esto está dentro del espacio de los montajes. El espacio del artista es algo menos concreto, es el sentimiento del propio artista y, al mismo tiempo, lo que aporta al espacio. Las personas que participan en estos proyectos, profesionales y aficionados, son de varios tipos y de diferentes orígenes, tanto nativos como no. ¿Cómo pueden conectar la propia expresión artística, experiencia, historia, memoria y cultura con ese espacio físico particular? ¿Cómo pueden realizar un diálogo con la memoria del lugar para construir una dramaturgia única a fin de devolver al espectador la memoria del lugar y su propia interioridad? Todo esto es el espacio del artista: la construcción de una acción performativa que deriva de la fusión de lo invisible del espacio y de lo invisible del intérprete.

Estas son las etapas que sigue básicamente el Teatro Potlach para llevar a cabo sus proyectos mediante la aplicación de los nudos dramáticos que se vieron anteriormente. Después de estas fases, ¿cómo aplica la compañía la misma dramaturgia a un lugar específico, que cambia en cada nuevo espectáculo?

Para comprender esta metodología de trabajo, se pueden utilizar como ejemplo las tres ediciones diferentes de *Paisajes contemporáneos* y, en particular, a uno de los componentes de la dramaturgia desarrollado en los tres espectáculos. En 2015, *Paisajes contemporáneos* tuvo tres ediciones en Sicilia, la primera en Palermo, la segunda en un pequeño pueblo, Sambuca di Sicilia, y la tercera en Catania. Este proyecto desarrolla teatralmente la memoria inmaterial de un lugar. En el caso de Sicilia, una historia contada fue la antigua práctica pesquera: la captura de atunes. Esta misma historia se abordó en las tres ediciones porque forma parte de la cultura siciliana, pero se hizo de



Figura 16. *Ciudades invisibles* en Fara en Sabina (2016). Dos artistas extranjeros actúan en el pueblo. © Fotografía de Stefano Cirilli.

maneras diferentes. El elemento principal que determina las diferencias en la misma historia es el lugar, unas diferencias que se transmiten sobre todo en el aspecto visual. El texto escrito y la actriz que lo interpreta, Daniela Regnoli, son los mismos. En cambio, el entorno donde se realiza la performance cambia radicalmente.

En la edición de Palermo, la actriz está en un espacio rectangular, aséptico y completamente blanco. El director la pone en un rincón de la sala y, detrás, decide insertar en las dos paredes algunas fotos en blanco y negro que muestran a los pescadores en sus botes durante la pesca. Por lo tanto, el espacio permite contar esa historia mediante fotografías y la actriz tiene que relacionar sus palabras con esas imágenes figurativas que hay detrás de ella.

En la edición de Sambuca di Sicilia el espacio de acción de la performance es completamente diferente. La historia sobre la captura de atunes se desplaza al pequeño cementerio cerrado de una antigua iglesia. En primer lugar hay que ver si funciona lo que se creó para la primera edición. Luego se intentan proyectar las fotos en blanco y negro de los pescadores en el espacio. Sin embargo, en ese espacio las imágenes se vuelven confusas e ilegibles, por lo que pierden su significado. El espacio determina que se tiene que cambiar la performance para que siga funcionando. El pequeño cementerio de la iglesia, en el que los espectadores no pueden entrar, sino que tienen que presenciar la escena desde el exterior, transmite una sensación de trampa: parece parte de la red que captura un atún de forma irremediable y le produce la muerte. Por lo tanto, es necesario ocultar la fachada de la iglesia y evocar el contexto de la historia con imágenes abstractas. Son elementos que recuerdan la forma de una estrella que, al juntarse, generan una especie de red y que se mueven incesantemente y brillan en la oscuridad de la noche como si fueran las luces de los barcos de pesca que van a iluminar la presa capturada. En este sentido, la actriz también tiene que cambiar su actuación, no solo porque el espacio es diferente, sino también y sobre todo porque las imágenes han cambiado. Ya no disponemos de fotos descriptivas y por eso la historia pasa a manos de la actriz, que ya no tiene el soporte visual anterior.

En la edición de Catania, el espacio cambia aún más: es el inmenso patio del Palazzo Platamone del siglo XV. Los arcos que caracterizan el patio se han cubierto con inmensas lonas blancas, anulando la mezcla típica de espacios del edificio y haciendo que ese lugar sea único. Los tres lados del patio se convierten en las superficies perfectas para proyecciones gigantes que mantienen su carácter abstracto pero varía la cantidad de imágenes, que evocan siempre la idea de redes y se vuelven rojas. Lo que se crea gracias a la amplitud del espacio es ahora la inmensidad del mar, donde los atunes inicialmente se mueven creyendo ser libres, pero en realidad ya están rodeados y, al chocar contra las redes, comienzan a lastimarse. La actriz tiene nuevamente que cambiar su actuación y moverse por diferentes zonas del espacio para poder llegar a los distintos niveles desde donde los espectadores pueden ver la performance: desde abajo, a su mismo nivel, pero también desde el balcón superior que permite una nueva mirada sobre el mismo espacio.

Este ejemplo explica perfectamente la metodología de trabajo del Teatro Potlach para modificar y adaptar un mismo espectáculo a diferentes lugares.

En estos proyectos el espacio determina cómo tienen que ser desarrollados la dramaturgia y la performance y no al revés, como sucede normalmente en el teatro construido en una sala.

Conclusiones

El trabajo en estos espacios se realiza en la fase de diseño de manera vertical, como ya se mencionó, ya que cada espacio depende de los anteriores. Esta verticalidad, sin embargo, debe tornarse horizontal durante la actuación, ya que los espacios no actúan por separado. Después de trabajar en cada uno de ellos, se trabaja para integrarlos en el espectáculo definitivo que siempre tiene que ser pensado en función de un espectador anómalo, el cual no observa la escena desde una posición frontal, sino que se mueve libremente dentro del espacio performativo. Este espectador se vuelve en cierto sentido intérprete, ya que su trayectoria crea un ritmo que se combina con los ritmos de las diferentes escenas, por lo que actúa como enlace entre los diferentes puntos escénicos distribuidos a lo largo del camino.

La práctica de trabajar de una manera estrictamente dependiente del espacio de acción y la condición particular del espectador son los elementos principales que diferencian estos proyectos del teatro de calle. El espacio real es el núcleo a partir del cual se origina la *performance* que construye los diferentes espacios listados y el espectador es el que, casi como en un montaje cinematográfico, tiene que reconstruir su trayectoria, poniendo en secuencia los diferentes espacios visitados, intercalados con sus propios recuerdos asociados a cada espacio.

El espectador de tales proyectos, por lo tanto, no es solo un espectador involucrado, es un sujeto activo, es un viajero (como le gusta llamarlo a Pino Di Buduo), es un arqueólogo que tiene que investigar durante la actuación para construir su propia historia, su propia dramaturgia, su identidad y su cultura, recogiendo fragmentos que durante años han estado enterrados bajo una capa de olvido y que una compañía de artistas-arqueólogos ha descubierto para sacarlos a la luz.

Lo que es particularmente interesante de estos proyectos es que abren diferentes perspectivas de investigación. No es solo una cuestión de teatro y, por lo tanto, de investigación sobre las artes escénicas y la escenografía que, sin embargo, como se ha visto en este trabajo, tiene que salir de los márgenes estrictamente teatrales porque tiene que relacionarse con los contextos urbanos.

Por ejemplo, la investigación sobre la arquitectura y la planificación urbana puede encontrar particularmente interesante el estudio de esta modalidad de realización teatral en las ciudades, ya que encaja perfectamente entre los problemas que actualmente se están debatiendo: la regeneración de los tejidos urbanos, el uso de las nuevas tecnologías en las ciudades, como pantallas urbanas y tecnologías de videovigilancia. La pregunta interesante para comenzar sería: ¿cómo puede un proyecto temporal y efímero contribuir al redesarrollo de los espacios urbanos?



Figura 17. Un ejemplo de planificación del recorrido de *Ciudades invisibles*. Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

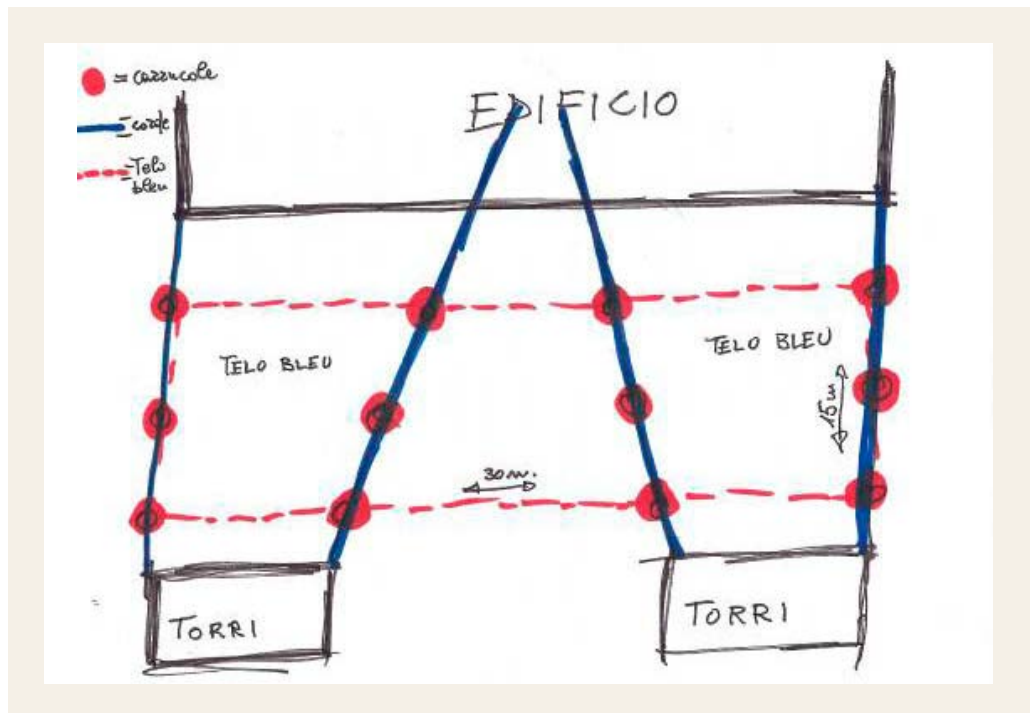


Figura 18. Diagrama de planificación para realizar una instalación. Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

Otra línea de investigación interesante sobre estos proyectos es la antropológica, y la pregunta en este caso sería: ¿cómo emergen las tradiciones y las culturas locales de un tejido urbano en relación con un trabajo realizado por una compañía «extranjera», sin que se conviertan en folklore?

Figura 19. Distribución de la corriente eléctrica a lo largo del recorrido de la performance. Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.

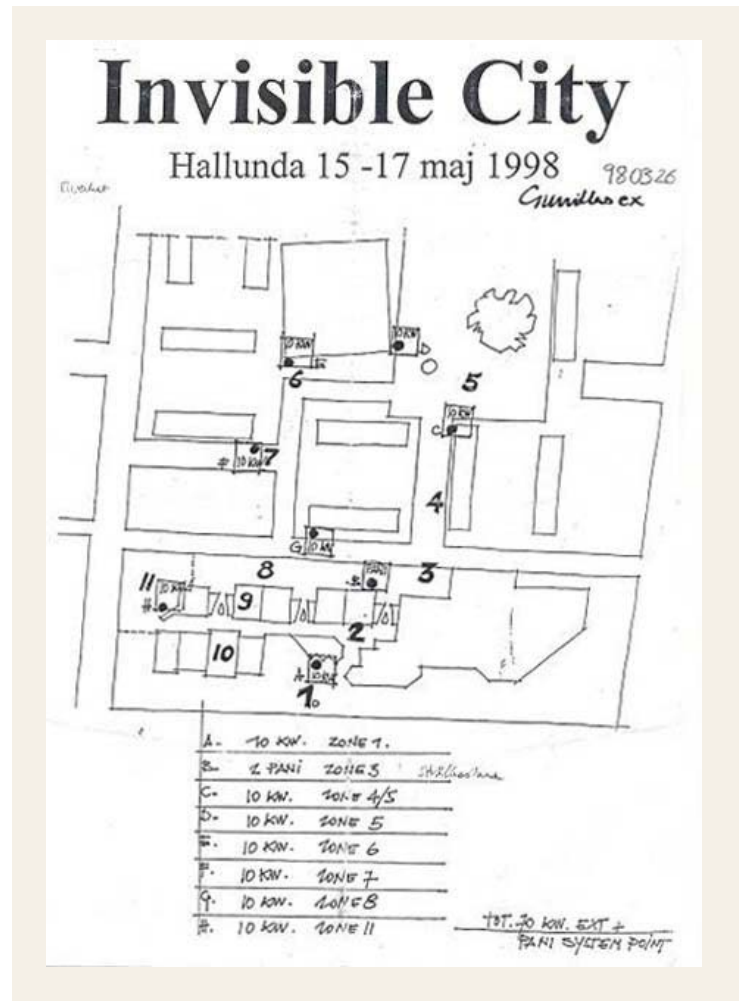
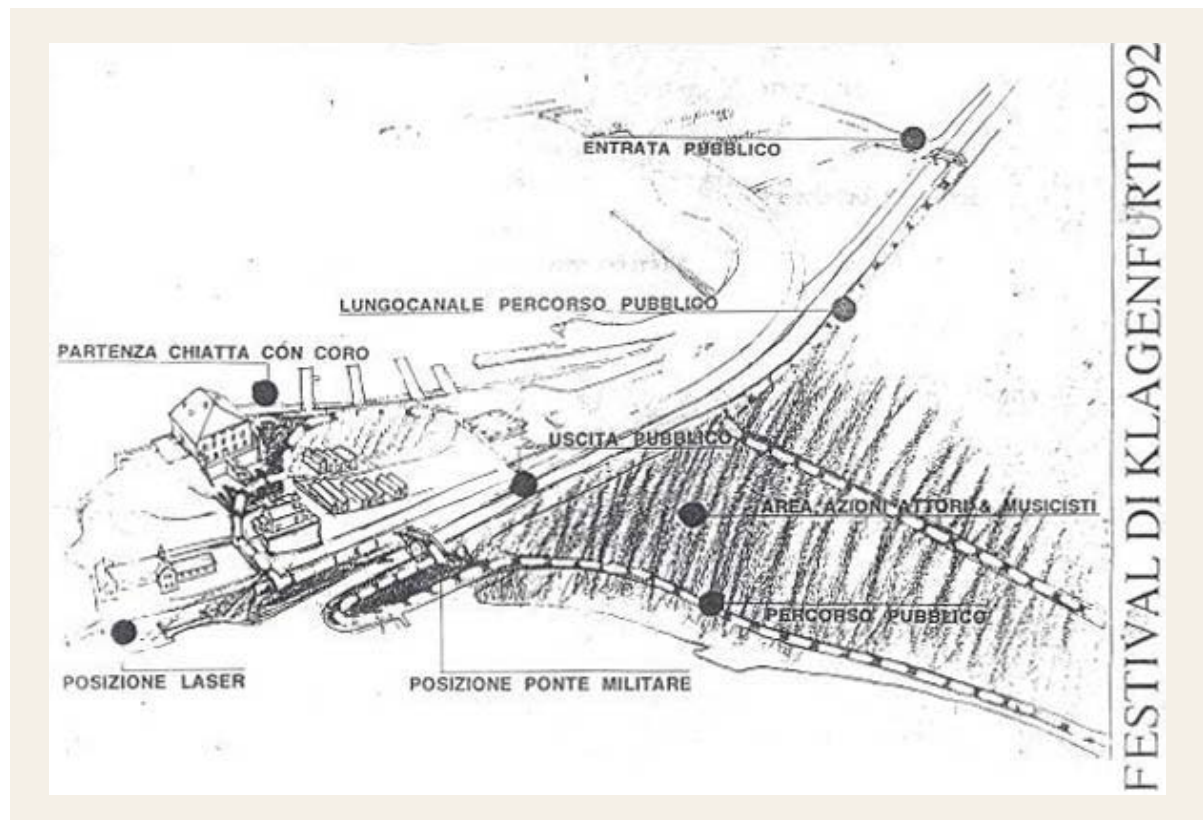


Figura 20. Distribución de las instalaciones a lo largo del recorrido de la performance y las diferentes posiciones reservadas a los espectadores. Fotografía extraída del archivo del Teatro Potlach.



Justo estas diferentes posibilidades de investigación explican por qué en estos proyectos el Teatro Potlach deja temporalmente su dirección exclusivamente teatral y se abre a la interdisciplinariedad. De hecho, en los proyectos se involucran no solo actores o directores sino también arquitectos, expertos en cultura visual, escenógrafos digitales, expertos en tradiciones y culturas locales, profesores universitarios e investigadores de distintos ámbitos. De hecho, el director no considera los proyectos como espectáculos terminados y cerrados, sino como laboratorios de experimentación continua en los que las diferentes áreas se encuentran y, a veces, chocan para intentar encontrar un equilibrio entre los diferentes elementos involucrados y al mismo tiempo para aportar una nueva línea de investigación a proyectos que se han llevado a cabo durante más de veinticinco años, pero que quieren y tienen que ser diferentes entre sí.



Referencias bibliográficas

CRUCIANI, Fabrizio. *Lo spazio del teatro* (1992). Bari: Laterza, 2017.

MARINIS, Marco de. *In cerca dell'attore*. Roma: Bulzoni, 2000.

PEARSON, Mike; SHANKS, Michael. *Theatre/Archaeology*. Londres: Routledge, 2001.

SANSONE, Vincenzo. «*Città Invisibili* of Teatro Potlach: A Journey to Rediscover Our Cultural Heritage». En: IPPOLITO, Alfonso; CIGOLA, Michela (eds.). *Handbook of Research on Emerging Technologies for Digital Preservation and Information Modeling*. Hershey: IGI Global, 2016, p. 536-562.