

# Teatro para una pandemia: Nuevos formatos teatrales durante los primeros meses del confinamiento (Madrid, marzo-mayo 2020)<sup>1</sup>

Cristina Oñoro Otero  
*Universidad Complutense de Madrid*

«Habrà ciudad y beberemos de la vida».

STAY HOMAS, *Confineo VI*.

## A MODO DE INTRODUCCIÓN

Por extraño que ahora nos parezca, la declaración del estado de alarma por la pandemia de COVID-19 cogió a casi todo el mundo por sorpresa. Aunque la inquietud y el desconcierto sin duda habían ido en aumento las semanas anteriores al viernes 13 de marzo, momento en que Pedro Sánchez, Presidente del Gobierno, comunicó por televisión su intención de decretar al día siguiente, a través de un Consejo de Ministros extraordinario, dicha medida excepcional, lo cierto es que pocos se imaginaban lo que vendría después. Y, sobre todo, a comienzos

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en las actividades del Proyecto de investigación *Performa. El teatro fuera del teatro. Performatividades contemporáneas en la era digital* (FFI2015-63746-P) (2016-2019). Este Proyecto fue financiado con una ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad y cofinanciado por el Fondo europeo de desarrollo regional (FEDER) correspondiente al marco financiero plurianual 2014-2020.

del mes de marzo aún era difícil anticipar las trágicas consecuencias de la enfermedad así como la duración que tendrían las drásticas medidas del confinamiento sobre la población. Aquella tarde, el lema #QuédateEnCasa invadió los medios de comunicación y las redes sociales. Se anunció la prohibición de salir de la vivienda excepto por motivos relacionados con el trabajo, la salud o la compra de alimentos. Se llenaron los supermercados y se vaciaron los parques. «La Gran Reclusión» acababa de dar comienzo.

Como es lógico, las artes escénicas tampoco habían previsto la crisis que se venía encima. Aunque la mayoría de teatros ya habían cerrado sus puertas algunos días antes<sup>2</sup>, el domingo 15 de marzo todas las instituciones culturales —bibliotecas, salas de conciertos, museos, cines y, por supuesto, teatros— tuvieron que hacerlo obligatoriamente. En un primer momento, aferrados quizás a la esperanza de volver a abrirlas dos semanas más tarde, los teatros devolvieron entradas y pospusieron funciones, colgaron carteles en los que podía leerse «Cerrado temporalmente» y guardaron a buen recaudo el vestuario y las piezas de escenografía de los espectáculos que en ese momento estaban en cartelera. La profesión teatral se sumó al lema #QuédateEnCasa y, haciendo gala de la responsabilidad que exigía un momento tan difícil para todo el país, actores, directores, técnicos, dramaturgos, programadores, estudiantes, escenógrafos y un largo etcétera se confinaron en sus viviendas como el resto de sus compatriotas.

Con todo, la preocupación era máxima, incluso ante la perspectiva de estar cerrados solo algunas semanas. Así lo expresaba Israel Elejalde, uno de los socios del Teatro Kamikaze, en un artículo publicado en *El Confidencial* poco antes de conocer el cierre temporal: «Dependiendo de la temporalidad esto podría suponer el hundimiento del proyecto. En el Teatro Kamikaze siempre vamos al límite, así que como para plantearte cinco semanas sin trabajar. No tenemos músculo financiero, y para pagar la nómina de los trabajadores... Es que no podemos ni plantearlo» (en Corroto, 2020a).

---

<sup>2</sup> La «historia del goteo de cierre de los teatros», tanto públicos como privados, los días previos a la declaración del estado de alarma puede leerse en el artículo firmado por Paula Corroto el 14 de marzo de 2020 en el diario digital *El Confidencial* [https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-03-14/coronavirus-cultura-teatros-madrid\\_2497348/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-03-14/coronavirus-cultura-teatros-madrid_2497348/)

Apenas dos semanas más tarde, el 27 de marzo, se celebró el Día Mundial del Teatro, el primero que no se pudo conmemorar con espectáculos en vivo desde su creación en 1961; el Centro Dramático Nacional produjo un emocionante vídeo, titulado #Regresaremos ALosTeatros, en el que diversos creadores enviaban una palabra de ánimo desde la penumbra de sus casas, tan solo iluminada por la linterna de sus teléfonos móviles. Mirando a la cámara, explicaban que «en teatro tenemos una tradición. Cuando el teatro está vacío siempre dejamos una luz encendida. [...] Esta luz se conoce como “luz testigo”. [...] Significa que, aunque el teatro esté vacío, regresaremos»<sup>3</sup>.

En todo caso, las artes escénicas no han esperado a que los teatros vuelvan a abrir sus puertas para retomar la actividad. Rápidamente, en estos dos meses, se han puesto en marcha numerosas iniciativas, mezcla de solidaridad y ansia de supervivencia, que tratan de llevar el teatro a las casas, cerradas a cal y canto por la cuarentena. Se trata de un modo de acercar a la gente que vive aislada y también de continuar creando a pesar de las circunstancias. Para hacerlo posible, se han empleado las nuevas tecnologías y se ha resucitado la experiencia adquirida durante la crisis económica de 2008, cuando nuevos formatos teatrales como el teatro en casa particulares, el microteatro, el teatro en serie o el teatro inmersivo se convirtieron en un medio de supervivencia para el sector (cfr. Oñoro 2020; Boehm, 2013). Así, durante los primeros meses del confinamiento, hemos visto cómo surgía una auténtica explosión de nuevos formatos teatrales, que iban desde espectáculos a través de *Zoom* o *WhatsApp*, a la representación de obras teatrales desde los balcones de la calle.

En este trabajo me propongo llevar a cabo un primer acercamiento a las distintas respuestas ofrecidas por el teatro (salas, creadores, instituciones) tras la declaración del estado de alarma, concretamente durante los dos primeros meses del confinamiento (15 de marzo-15 de mayo de 2020)<sup>4</sup>. El momento en que se escriben estas páginas es muy prematuro para establecer cualquier tipo de pronóstico o previsión de

<sup>3</sup> El vídeo es accesible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=WTK8-I-ZnPk>

<sup>4</sup> El periodo de tiempo que abarca este estudio es, en definitiva, el que se extiende desde el decreto del estado de alarma, con el comienzo del confinamiento, y el final de la fase 0 (17/05/2020) en Madrid.

futuro<sup>5</sup>. Por ese motivo, y sin un afán exhaustivo, me limitaré a dar cuenta de algunas experiencias teatrales significativas que, durante los primeros meses de la cuarentena, han tenido lugar fuera de los espacios escénicos convencionales en la ciudad de Madrid, uno de los epicentros mundiales de la pandemia de COVID-19. En mi análisis tendrá especial importancia la cuestión del formato teatral así como la función social que han desempeñado estas iniciativas artísticas «de urgencia» durante el confinamiento. Asimismo, en las páginas que siguen también me haré eco de las reivindicaciones del sector, razón por la que he realizado entrevistas a diferentes directores de instituciones teatrales y a creadores del sector de las artes escénicas<sup>6</sup>.

## CERRAR LOS TEATROS, OTRA VEZ

Desde los primeros días del confinamiento, la industria cultural y, especialmente, las «artes vivas»<sup>7</sup> han estado en el centro de la atención pública. Los medios de comunicación y las redes sociales han dado

<sup>5</sup> Este trabajo se terminó de escribir el 19 de mayo de 2020.

<sup>6</sup> Para la elaboración de este trabajo he mantenido conversaciones con Carlos Aladro, director del Teatro de la Abadía de Madrid, María Folguera, creadora y directora del Teatro Circo PRICE, Pablo Iglesias Simón, creador y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, Laila Ripoll, creadora y directora del Teatro Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa y Rosana Acquaroni, poeta y activista cultural. Quiero agradecerles la atención que generosamente han prestado a mi trabajo y las estimulantes reflexiones que, en circunstancias no siempre sencillas, han compartido por vía telefónica. Sin duda, sus palabras han sido un gran estímulo para escribir estas páginas. Las conversaciones tuvieron lugar entre el 9 y el 15 de mayo de 2020.

<sup>7</sup> En un artículo reciente publicado en *Estudis Escènics*, Inma Garín Martínez proporcionaba una definición del concepto de «Artes vivas», al que vinculaba con la experiencia de «contacto directo, en vivo, entre el público y los artistas. Dentro de las Artes Vivas encontramos al teatro, la danza, el clown, el mimo, el circo teatral y demás artes escénicas». Para Garín Martínez, las Artes Vivas designarían manifestaciones de artes escénicas (*Performative Arts*) que reunirían algunas de las siguientes características: a. contacto directo artista-público b. multidisciplinariedad c. destinatario social d. valor de la experiencia antes que la observación contemplativa e. problematización del concepto de arte f. multisensorialidad g. innovación h. investigación i. espacios no convencionales j. exploración de los límites del teatro (cfr. Garín Martínez, 2018: 4-5).

visibilidad a sus reivindicaciones y también a las propuestas que se han ido poniendo en marcha (cfr. Corroto, 2020a y 2020b). Aunque todos los ciudadanos se han visto afectados de un modo u otro por las dificultades que impone la pandemia, lo cierto es que algunos sectores lo han estado más que otros, y el teatral ha sido, sin duda, uno de los más damnificados. Al tratarse de un arte que convencionalmente se realiza en presencia y en comunidad, su futuro inmediato en estos momentos es sumamente incierto. Parece difícil que numerosas salas puedan sobrevivir al impacto económico que van a causar las medidas de reducción de aforo que es necesario poner en marcha hasta que llegue una vacuna o un tratamiento efectivo. Por no hablar del miedo de la población, que quizás se mantenga alejada de este tipo de espacios «de alto riesgo» para la propagación del virus durante un periodo de tiempo más largo.

En todo caso, aunque lo hubiéramos olvidado, la historia nos recuerda que el cierre de los teatros ha sido muy habitual en el pasado y que han existido numerosos periodos en que se han visto obligados a bajar el telón<sup>8</sup>, casi siempre por motivos de salud pública, pero también por las guerras o por crisis de naturaleza económica. Uno de estos periodos —hoy en día carne de *meme*— fue el teatro de la época isabelina (1558-1642), continuamente golpeado por epidemias que forzaban a echar el cerrojo y mandar a los teatreros de la época a sus casas<sup>9</sup>. William Shakespeare, por ejemplo, desarrolló su obra bajo la constante amenaza de las plagas, lo que ha llevado a críticos como Neil MacGregor a afirmar que, de hecho, su carrera se vio profundamente condicionada por ellas (cit. en Clark y Smurthwaite, 2020). Además, en el caso del teatro isabelino, tras las epidemias vino la clausura de los

<sup>8</sup> Sobre los argumentos en contra del teatro, se puede consultar el libro clásico de Jonas Barish *The Anti-theatrical Prejudice* (1981). Asimismo, como nos recuerda Alain Badiou, no hay que dejarse engañar por la “buena prensa” que rodea al teatro en la época reciente, pues se trata de un arte que ha sido siempre violentamente atacado, desde Platón a la actualidad (2013: 14). En este sentido, no es casual que su supervivencia a corto plazo se encuentre actualmente en entredicho.

<sup>9</sup> Sobre la historia del cierre de los teatros de Londres puede consultarse el reportaje elaborado por Nick Clark and Nick Smurthwaite en la publicación digital *The Stage* «From pandemics to puritans: when theatre shut down through history and how it recovered» <https://www.thestage.co.uk/long-reads/from-pandemics-to-puritans-when-theatre-shut-down-through-history-and-how-it-recovered>

teatros de 1642 por parte del sector puritano, quien logró, gracias a la presión parlamentaria, el cese de toda actividad teatral. Su reapertura, casi veinte años más tarde (1660), trajo consigo muchos cambios, entre ellos la modificación del propio espacio escénico, que evolucionó hacia escenarios con arco de proscenio, y la autorización para incorporar mujeres en el elenco.

En un contexto como el actual, cuando se multiplican las propuestas creativas para salvar el teatro durante el confinamiento, cabría preguntarse si la crisis provocada por la pandemia no es también una ocasión oportuna para interrogarnos sobre la definición misma del hecho teatral, su especificidad y sus límites, así como su vinculación a un formato y un espacio físico concreto. Experiencias teatrales como las que están surgiendo a través de *Zoom*<sup>10</sup>, ¿ensanchan nuestra comprensión de la teatralidad? ¿O, más bien, en palabras de Jorge Dubatti, suponen la muerte del teatro entendido como arte del «convivio»? En una entrevista reciente concedida al periódico *El Litoral*<sup>11</sup>, el teórico argentino afirmaba con rotundidad que la actual pandemia había «interrumpido» el teatro en aquello que lo hace singular: la reunión de cuerpo presente (cfr. Dubatti, 2006). En su opinión, experiencias como las que hemos mencionado se inscribirían en el ámbito de lo «tecnovivial», es decir, estarían facilitadas por la mediación tecnológica y, en esa medida, impedirían que el acontecimiento teatral se desarrollase como tal. «Lo que la cuarentena ha logrado es que el mundo entero se transforme en un laboratorio de percepción de la importancia del convivio» (en Novak, 2020). Por eso, auguraba en dicha entrevista, la gente va a vivir la vuelta del convivio como una suerte de «cultura recuperada».

Por su parte, Pablo Iglesias Simón, director de escena y dramaturgo, considera<sup>12</sup> que la situación actual nos obliga no tanto a indagar

<sup>10</sup> *Zoom* es una herramienta de videoconferencia creada en 2011 que permite, entre otras posibilidades, realizar reuniones virtuales.

<sup>11</sup> La entrevista, realizada por Juan Ignacio Novak y publicada el 4 de abril de 2020, puede leerse en el siguiente enlace [https://www.ellitoral.com/index.php/id\\_um/233218-el-teatro-es-cuerpo-y-justamente-uno-de-los-problemas-de-la-pandemia-es-el-cuerpo-entrevista-con-el-critico-e-historiador-teatral-jorge-dubatti-escenarios-amp-sociedad.html](https://www.ellitoral.com/index.php/id_um/233218-el-teatro-es-cuerpo-y-justamente-uno-de-los-problemas-de-la-pandemia-es-el-cuerpo-entrevista-con-el-critico-e-historiador-teatral-jorge-dubatti-escenarios-amp-sociedad.html)

<sup>12</sup> Estas declaraciones, así como el resto que aparecen en este trabajo sin referencia bibliográfica, proceden de las conversaciones mantenidas con la autora entre el 9 y el 15 de mayo de 2020 para la redacción de estas páginas.

sobre lo teatral como sobre la idea misma que tenemos de «presencia» y lo que esta significa para nosotros. En su opinión, calificamos incorrectamente como «no presenciales» muchas acciones en las que en realidad sí están presentes quienes las hacen posible. Un ejemplo serían las clases que hoy en día se imparten a través de un dispositivo electrónico o los espectáculos que se realizan a través de *Zoom*. En estas experiencias, «todos» —profesores y alumnos, actores y espectadores— están presentes aunque no se encuentren próximos desde un punto de vista físico. Quizás, observa Iglesias, deberíamos pensar la presencia como el modo en que se manifiesta «nuestra entidad en acción» y esta crisis, justamente, nos permitiría reflexionar sobre «esa acción y ese accionar». Así, en la medida en la que «expandamos» la propia idea que tenemos de presencia, también ensancharemos nuestra definición de lo teatral.

En casos como la docencia *online* o el teatro a través de un dispositivo de videoconferencia, añade Iglesias Simón, estaríamos ante lo que podríamos llamar una «presencia mediada». Sin embargo, puntualiza enseguida, aunque parezcan invisibles, en el teatro tradicional también se despliega una miríada de convenciones y dispositivos que «median» la interacción entre actores y espectadores: el propio espacio teatral a la italiana, con el arco de proscenio que actúa como barrera; la arquitectura del edificio; la estética; y, sobre todo, lo opaca, transparente o permeable que sea la cuarta pared, es decir, aquello que permita o no hacer a los espectadores. En este sentido, aunque es poco recomendable hacer predicciones apresuradas, Iglesias Simón augura que, si la situación se prolonga, en el futuro es posible que se produzca un mayor desarrollo de expresiones artísticas interactivas que empleen medios digitales que nos permitan profundizar en esta nueva «presencialidad mediada» desde el punto de vista teatral.

Otra cuestión interesante que podemos repensar en la situación actual es el vínculo que tradicionalmente se establece entre «acontecimiento» y «espacio» teatral. El teatro, arte de la reunión por excelencia, ha tendido a confundirse con el espacio en que se realiza, lo que explica que el término «teatro» designe, al mismo tiempo, un arte de la escena y un lugar de exhibición. Sin embargo, observa Iglesias Simón, experiencias como las que se están llevando a cabo en el Teatro de la Abadía nos llevan a relacionar el teatro no tanto con la proximidad física como con una cierta experiencia del directo y la sincronía. Desde

esta perspectiva, hoy lo teatral tendría que ver con una «coincidencia en el tiempo entre los que creamos el espectáculo y los que asisten a él».

A continuación veremos cómo han ido surgiendo estas iniciativas y los distintos desarrollos que han tenido durante estos dos primeros meses de confinamiento.

## DIFUNDIR, EXPERIMENTAR, CREAR... Y RESISTIR

Cuando a comienzos del mes de marzo cerraron los teatros, nadie sabía durante cuánto tiempo lo estarían. ¿Semanas? ¿Meses? ¿Toda la temporada? El estado de alarma se declaró inicialmente por quince días (hasta el 26 de marzo) y, aunque era probable que se prorrogara, seguramente nadie se imaginaba entonces la duración y dureza de la situación. La primera respuesta que llegó de forma casi inmediata desde los grandes teatros no solo de España sino de todo el mundo fue la difusión de grabaciones de espectáculos anteriores. El Teatro Real, el Teatre Lliure, el National Theater de Londres o el Odéon de París, entre otras muchas instituciones, pusieron a disposición de la ciudadanía confinada la posibilidad de ver desde sus casas montajes relevantes de otras temporadas. Al igual que los museos o el sector editorial, que ofrecieron acceso a sus colecciones o a libros electrónicos, esta primera respuesta se planteaba como una acción solidaria por parte del mundo de la cultura.

Sin embargo, según se ha ido alargando la situación, los creadores han ido tomando conciencia de que también podía aprovecharse para la experimentación y la creación. O que no quedaba más remedio que seguir adelante a pesar de los obstáculos. Como reza el lema del Teatre Lliure de Barcelona: #TheShowMustGoOn. Así, María Folguera, directora del Teatro Circo PRICE, apunta que, en este momento, en los teatros públicos debería favorecerse más que nunca que pudiera dedicarse tiempo a la creación, entrenamiento, formación y reflexión sectorial, en lugar de poner la energía solamente en la consecución de una fecha de reapertura o el acondicionamiento del espacio para el cumplimiento de las normas sanitarias estrictas. En este sentido, hoy parece más razonable convertir los teatros públicos en un lugar en el que los creadores puedan refugiarse para experimentar y crear que forzar al teatro, por definición un arte del encuentro, a la asepsia.

Es importante recordar que, debido también al estado de alarma, los teatros públicos vieron suspendida cualquier posibilidad de emprender proyectos o contratar profesionales, una parálisis administrativa que aún hoy hace difícil promover iniciativas que vayan más allá de la exhibición de grabaciones o la organización de «directos» a través de redes sociales como *Instagram*.

En la misma línea que Folguera, Carlos Aladro, director del Teatro de la Abadía, considera que sería un retroceso que, cuando los teatros vuelvan a abrir, sobreviva solamente el teatro convencional, aquel que guarda las distancias entre actores y espectadores. Por este motivo, a su modo de ver, sería esencial que, a la hora de financiar proyectos, no primara solo el aspecto «finalista» sino que se invirtiera también en procesos creativos que no estén forzosamente orientados a la exhibición de un resultado terminado en una sala. O, por decirlo con las palabras de Alain Badiou, que no se olvidara que el teatro es más un arte de las hipótesis y las posibilidades que de la realización (2013: 8).

Pablo Iglesias Simón, quien dirige la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, también subraya la existencia de un elemento de fuerte improvisación en la situación actual que, desde el punto de vista creativo, puede ser también muy positivo. En el caso concreto de la RESAD han tenido que reinventar a marchas forzadas el formato de los espectáculos que estaban previstos para su exhibición en el teatro y las aulas de la escuela entre marzo y junio. Por ejemplo, los alumnos de tercero de interpretación, que trabajaban con Lucía Miranda sobre clásicos universales y tenían prevista una muestra sobre *El sueño de una noche de verano*, la han transformando en una experiencia transmedia, *Will o' the wisp*, basada en encuentros individuales a través de videoconferencia con cuarenta y tres espectadores distintos, que se inscribieron previamente en una página *web* dedicada a un grupo musical ficticio, con composiciones musicales y perfiles de *Instagram* creados específicamente para ello. El resultado final fue un vídeo donde los actores, utilizando técnicas cercanas al teatro documento, recreaban los sueños de una noche de verano de los espectadores para después del confinamiento<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Los detalles del proyecto pueden consultarse en el siguiente enlace <https://willothewispmusicb.wixsite.com/misitio>

Por su parte, los alumnos de segundo de interpretación musical, que habían trabajado en una muestra sobre personajes shakespearianos con su profesora Alba Rosa Hernández, la han convertido en *Chespir in da Jaus*, un espectáculo que se retransmitirá en forma seriada durante la tarde de un sábado a través de una cuenta de *Instagram* creada específicamente para la ocasión. Como resume el propio Iglesias Simón, «todo el mundo está experimentando y probando. [...] Somos parte de un bombardeo de ideas colectivo, lo que es muy bueno para la creatividad». Efectivamente, como él mismo añade, la situación actual está llena de limitaciones y, al igual que otras crisis del pasado, la precariedad que acarrear es muy negativa tanto individual como socialmente. Sin embargo, estas nuevas experiencias de la precariedad también permiten que emerjan «algunos destellos de creatividad que sería bueno aprovechar».

La dramaturga y directora Laila Ripoll, quien también dirige otro grupo de estudiantes de tercero de la RESAD en su práctica escénica, tiene una impresión menos optimista. En un primer momento, al estallar el estado de alarma, se sintió incapaz de continuar con el proyecto en el que habían empezado a trabajar, una versión de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. ¿Cómo iban a montar «a distancia» un proyecto pensado para la escena? Todo parecían dificultades.

No obstante, poco a poco, lo que parecía imposible fue tomando una nueva forma. Originalmente habían pensado llevar a cabo una versión del texto de Lope ambientada en la cárcel de Ventas, pues la propuesta era que las actrices representaran a mujeres presas que se habían visto obligadas, en el año 1939, durante una visita oficial a la prisión, a representar dicha obra ante las autoridades de la dictadura franquista. En el momento en que estalló el estado de alarma, Ripoll ya había realizado con los estudiantes trabajos de improvisación sobre la cárcel de Ventas, habían escuchado testimonios y visto películas. Sin embargo, apenas habían empezado a leer el texto de Lope.

Comenzaron a dar clase a través de *Zoom*. Decidieron pedirle a una compañera de dramaturgia que escribiera un texto en el que diera vida a un nuevo personaje, un periodista, que —imaginaban— había visitado la cárcel de Ventas durante el día de la representación y había grabado unas entrevistas con las presas. Paso a paso fueron adaptando la idea original. Y, finalmente, su proyecto se convirtió en una pieza de

teatro radiofónico que se va a emitir por el canal *iVoox*<sup>14</sup>. Cada estudiante ha grabado sus partes de texto con el móvil y se las han enviado a otro compañero, con conocimientos técnicos, para que las una en un único archivo. Además, están introduciendo efectos de sonido —pisadas, cascos de caballo— que ellos mismos están grabando en sus casas, experimentando con lo que tienen a mano. Adicionalmente, han tenido que realizar trabajos de investigación individual sobre Lope y el Siglo de Oro, así como sobre la represión franquista de las mujeres. Finalmente, todo el proceso de trabajo lo han cargado en un *blog* que será de acceso libre.

Como apunta la propia Ripoll, los estudiantes no solo no han perdido el curso, sino que han aprendido a trabajar en condiciones críticas y han sido capaces de transformar un proyecto fallido en una realidad nueva. Por el camino, han aprendido mucho, pero, en opinión de Ripoll, menos de lo que lo habrían hecho en la RESAD. Para ella, «se trata de un parche», el teatro hoy es «más revolucionario que nunca, pues el teatro consiste en que un grupo de personas se juntan para que otro grupo de personas les cuenten una historia en vivo y en directo. En el momento en que quitas eso, se acabó el teatro». Si hay destellos de creatividad es porque, añade Ripoll, la gente que viene del mundo del teatro está muy acostumbrada a «lidiar con las dificultades, a improvisar». Sin embargo, afirma, el teatro y las experiencias virtuales son antagónicas por definición.

Si, como vemos, el teatro profesional y la RESAD han ido proponiendo ideas y acciones con una vocación cada vez más experimental, también es preciso dejar constancia de las iniciativas que durante estos meses se han puesto en marcha de forma espontánea a pie de calle o, mejor dicho, de balcón. Así, en barrios madrileños como Lavapiés, Conde Duque o Malasaña, los vecinos se han coordinado —a gritos— de ventana en ventana para montar obras de teatro, recitales o, incluso, festivales, como *Entre balcones*, desarrollado en la calle Limón de Madrid el 18 de abril de 2020, o *Vino y poesía*, organizado en una fecha tan temprana como el 21 de marzo de 2020, día Mundial de la Poesía, por las vecinas de Lavapiés.

<sup>14</sup> *iVoox* es una plataforma donde poder reproducir, descargar y compartir audios de todo tipo de temáticas y géneros.

También es interesante dejar constancia de otra experiencia, *Historias de Corrala*, creada por los vecinos de la calle San Simón de Lavapiés. Se trata de un grupo de diez personas que, a raíz de reunirse en los balcones a las ocho de la tarde, a la hora del «aplauzo a los sanitarios», decidieron constituir una pequeña *troupe* con la que llevar a cabo iniciativas de activismo cultural. Así, ensayando en los balcones y coordinándose entre ellos, empezaron a preparar pequeñas piezas de microteatro, como *Ramón*, de Sergi Belbel, estrenada el 4 de abril, o *Manos*, de Gustavo Montes, estrenada el 25 de abril, que representaron para los vecinos de la calle. La poeta Rosana Acquaroni, miembro del grupo, comenta sobre la experiencia que «aunque sea diferente, esta crisis nos devuelve a un escenario ya vivido. El confinamiento forzoso está siendo una oportunidad para comprobar que la lección del 15M la hemos aprendido: la importancia de la participación ciudadana, la recuperación del espacio público, de las plazas entendidas como grandes salas de ensayo de prácticas nuevas, de otras maneras de entender la convivencia o de interpretar la disidencia». Así, este grupo de vecinos se ha reunido todos los días a través del balcón, para charlar, para debatir y, en definitiva, para «hacer algo juntos». «Si no tenemos plazas, nos basta un balcón», concluye Acquaroni.

## #TEATROCONFINADO: LA EXPERIENCIA DEL TEATRO DE LA ABADÍA DE MADRID

En el panorama actual hay un espacio teatral en Madrid que ha destacado por ofrecer respuestas especialmente creativas a la situación de confinamiento, profundamente limitada para el «acontecimiento teatral», en palabras de Jorge Dubatti. Merece la pena que nos detengamos en el programa que ha puesto en marcha el Teatro de la Abadía de Madrid para dejar constancia de estas experiencias innovadoras, punta de lanza del proceso de reinención forzada que están atravesando las artes escénicas en nuestro país.

En el caso de La Abadía, la llegada del confinamiento coincidió con el inicio de una nueva etapa, ya que, solo un año antes, en marzo de 2019, Carlos Aladro había asumido la dirección y había presentado un modelo de gestión que, aunque de forma «amorosa» (Bravo, 2019), suponía un cambio profundo respecto al planteamiento de los años

anteriores, dominado sobre todo por la programación de espectáculos de teatro canónico y de formato convencional. Desde el comienzo de su andadura como director de La Abadía, su planteamiento era convertirla en una «Casa de artistas asociados», y en ese proceso se encontraban cuando se declaró el estado de alarma en marzo de 2020. En otras palabras, La Abadía ya estaba inmersa en un proceso de experimentación y, en palabras de Aladro, integraron bastante rápido el carácter profundamente disruptivo que la crisis sanitaria tenía en el sector teatral. Numerosos artistas vinculados a La Abadía, como Álex Peña o Irene Escolar, se mostraron muy dispuestos a seguir creando y, lo más alentador, desde el comienzo obtuvieron una respuesta entusiasta del público y la complicidad de otros teatros, como Pavón Teatro Kamikaze.

Como podemos leer en la página *web* del teatro, #AbadíaConfinada es una «respuesta de emergencia a una situación excepcional» que «desde la necesidad, la empatía y la complicidad» explora «nuevos horizontes de relación entre el arte y la ciudadanía, reivindicando a distancia, el arte del teatro, en el que el riesgo del artista y la presencia del público son esenciales.» Se trata de un

Esfuerzo conjunto de resistencia para articular experiencias teatrales en vivo y en directo y, de alguna manera, regar la sequía actual en las artes escénicas provocada por el confinamiento. [...] Al dirigirse a un número reducido de espectadores, el #TeatroConfinado busca generar una sensación de comunidad, de momento compartido en tiempo real, por artistas y espectadores<sup>15</sup>.

En este sentido, desde una fecha bastante temprana, La Abadía no quiso conformarse con emitir grabaciones y, aunque pareciera imposible, se propuso «hacer» teatro y «no solo reproducirlo» (Bravo, 2019), pues, como escribe Badiou, «el teatro existe en la precariedad de la representación» (2013: 92). Al ser una fundación, tenían más libertad de movimiento que los teatros públicos, paralizados administrativamente para emprender proyectos, como decíamos antes, por el propio

---

<sup>15</sup> Los detalles del proyecto pueden consultarse en <https://www.teatroabadia.com/es/noticias/716/>.

estado de alarma. Así, la primera iniciativa que pusieron en marcha fue representar monólogos a través de la plataforma *Zoom*, de modo que, aunque la recepción fuera a través de un dispositivo electrónico, actores y espectadores compartieran una experiencia «en vivo y en directo». Los dos espectáculos con los que echaron a andar el 27 de marzo, Día Mundial del Teatro, fueron *See Wall*, de Simon Stephens, interpretada por Nacho Aldaguer bajo la dirección de Carlos Tuñón y *Actress 2020*, una producción de sonora de *Sleepwalk Collective* interpretada por Iara Solano.

Para llevarlas a cabo han tratado de mantener algunos elementos rituales de la representación en vivo. El espectador compra la entrada *online*<sup>16</sup> y, el mismo día del espectáculo, recibe un enlace para unirse a la reunión virtual media hora antes del comienzo. Cuando accede al enlace, le recibe el jefe de sala quien, con la cámara abierta, va dando la bienvenida y acomodando a todo el público (invitando a realizar pruebas de sonido, cámara...). Puede ver al resto de espectadores conectados, normalmente un número pequeño, entre 20 y 40 por representación. Finalmente, al igual que en La Abadía, suena una campanita que, con su tintineo, avisa de que la función va a dar comienzo. Durante la representación, el espectador puede escoger entre dejar la cámara abierta o cerrada y, para evitar interferir en el espectáculo, los micrófonos se mantienen cerrados hasta el momento del final, cuando pueden abrirlo para aplaudir o reaccionar. De este modo, la preservación de dichos «signos» de lo teatral (bienvenida, campana, aplauso...) son los que construyen «a distancia», entre los espectadores, el espacio teatral (cfr. Ubersfeld, 1996: 51).

Entre bambalinas se encuentran los técnicos, quienes, desde sus casas, atienden las necesidades de los artistas (música, vídeos de apoyo...) y resuelven a través del teléfono y del *WhatsApp* las incidencias informáticas que puedan surgir desde el público.

A pesar de las limitaciones del formato, los espectáculos han despertado un gran interés del público. También los propios artistas asociados de La Abadía han querido dar nuevos pasos adelante, y no solo representar obras ante una cámara de ordenador sino crear piezas

---

<sup>16</sup> La entrada comenzó teniendo un precio simbólico de 5 euros, de los que una parte se destina al proyecto solidario #YoMeCorono.

originales desde el propio confinamiento, experimentando con la «nueva realidad» y sus límites evidentes desde el punto de vista teatral. Así, por ejemplo, ha nacido la pieza *Informe Lejía*, creada por Pablo Rosal y Luis Bermejo, e interpretada por este último<sup>17</sup>. Al comenzar la representación, el espectador se encuentra a través de la cámara con un hombre dentro de su cama, quien despierta de una ensoñación y cree ver a María José, su amante. Bordeando en algunos momentos la locura, el personaje masculino conduce a María José por la casa, en la que se encuentra enclaustrado, y le muestra todos los espacios y rincones de la misma. De este modo, el espectador se convierte en un *voyeur* de su realidad íntima, entre angustiosa y desesperante. En algunos momentos, el actor se acerca la cámara al rostro y a otras partes del cuerpo, lo que genera en el espectador una sensación de proximidad extraña que incluso se puede tornar violenta o asfixiante.

Otra de las piezas que se han creado ex profeso para #AbadíaConfinada es *Estación espacial*, de Álex Peña, un espectáculo transmedia donde tres artistas han indagado desde sus casas de Sevilla sobre los conceptos de viaje, intimidad y hogar en tiempos de coronavirus. Mezclan grabaciones de vídeo con imágenes que buscan en directo con herramientas como *SpiedLife*, *Google Earth* o *Skyline*. El espectador, a quien le piden que deje su cámara cerrada (ve el espectáculo pero no le ven a él), viaja a un hogar de la ciudad andaluza y, desde él, hasta la Estación Espacial Internacional, pasando por muchos otros lugares y no-lugares. Destaca el trabajo con la imagen y las herramientas mencionadas, que logran que el espacio escénico se «expanda» desde lo más concreto (una calle de Sevilla) a lo más alejado (la Estación Espacial). Asimismo, es interesante que, a pesar de la distancia, el espectador vive una cierta experiencia de comunidad con el resto de espectadores que comparten la reunión teatral, sobre todo al final, cuando le piden que abra la cámara, apague la luz de la habitación en la que se encuentra y encienda una vela. Entonces, recortados en las ventanitas que muestra la pantalla del ordenador, puede ver los rostros de los espectadores que han compartido ese «tiempo en directo»; y, también, en ese momento, como reza el propio programa de mano, es cuando la

<sup>17</sup> Para conocer los detalles del proyecto puede consultarse en enlace <https://www.teatroabadia.com/es/archivo/615/informe-lejia/>.

pandemia «expone los interiores, atravesados siempre por las realidades políticas y económicas de cada individuo, que ponen en evidencia las verdaderas diferencias. Los interiores de nuestras casas son en este momento los nuevos campos de batalla»<sup>18</sup>.

Lo interesante de estas experiencias, a las que cada semana se han ido sumando nuevas propuestas, es el modo en el que indagan y exploran las posibilidades de lo teatral en una situación crítica para las artes vivas como es el confinamiento. Como es lógico, se trata de un teatro de necesidad, que no pretende competir ni con los medios audiovisuales ni con los espectáculos que pueden realizarse «cerca» de los espectadores, sin mediación «tecnovivial» en palabras de Dubatti. Sin embargo, se trata de experiencias significativas que afirman la capacidad que tiene el teatro para, en palabras de Alain Badiou, «absorber las contradicciones» (2013: 37). Además, la idea de fondo que subyace a estas creaciones de teatro confinado es que, incluso sin espacio físico compartido, el teatro puede «tener lugar» en un espacio relacional, aquel que construyen las propias miradas de los espectadores, aunque estén alejadas entre sí y precisen la mediación tecnológica. Y es que, como apunta Anne Ubersfeld, «para que haya espacio teatral, es necesario y suficiente que haya seres humanos unidos por la función de la mirada [...] El espacio se define por esta relación» (1996: 51).

## CONCLUSIONES

Como mencionaba al comienzo de estas páginas, aún es demasiado pronto para hacer previsiones de futuro e, incluso, para proponer un balance concluyente sobre la incidencia de la pandemia en las artes escénicas. En estos momentos no podemos saber qué ocurrirá en los próximos meses ni cuándo y cómo abrirán finalmente los teatros en España. Sin embargo, la rapidez con la que el teatro ha respondido a la situación crítica provocada por el estado de alarma sí nos ha permitido valorar en este trabajo algunas experiencias teatrales significativas y —gracias también a las conversaciones con los creadores y directores

---

<sup>18</sup> Para conocer los detalles del proyecto puede consultarse el enlace <https://www.teatroabadia.com/es/noticias/711/alex-pena-y-su-equipo-nos-proponen-un-viaje-hasta-la-estacion-especial-internacional-para-esta-sexta-semana-de-confinamiento/>

de instituciones— tomarle el pulso al proceso de reinención forzosa que una parte del sector ha tenido que emprender durante este tiempo.

Lo primero que llama la atención es, como escribía Badiou, la capacidad que ha tenido el teatro para absorber las contradicciones y responder, como tantas veces antes, de forma inmediata a los desafíos de su tiempo. Como hemos visto, en fechas muy tempranas han surgido proyectos de teatro confinado, se han ocupado los balcones para hacer teatro y se han transformado las muestras de fin de curso de la RESAD en espectáculos cuya recepción es posible gracias a la mediación tecnológica. De este modo, el teatro como arte ha afirmado con rotundidad su capacidad para reinventarse lejos de los espacios escénicos convencionales y para propiciar experiencias teatrales «fuera» del teatro. Lógicamente, se trata de una situación de emergencia, y nadie desea que los teatros continúen cerrados. Sin embargo, los primeros meses de confinamiento, cuando ni siquiera los artistas podían reunirse para trabajar, han propiciado también la creación forzada de un laboratorio de experimentación a gran escala. En otras palabras: las condiciones eran tan inéditas que también han permitido reflexionar como nunca sobre la posibilidad y los límites de un teatro «tecnovivial».

En segundo lugar, es interesante subrayar cómo en Madrid se han producido dos respuestas convergentes y al mismo tiempo antagónicas. Por un lado, las experiencias transmediales que hemos visto fomentan un tipo de experiencia teatral en la que la «presencia» se encuentra, como apuntaba Iglesias Simón, mediada tecnológicamente y, por otro, el teatro en los balcones parece reivindicar lo contrario: la necesidad, aunque sea en condiciones límite, de ocupar física y «convivialmente» la ciudad. En todo caso, los dos caminos convergen en la voluntad de utilizar el teatro para «construir comunidad» y resistir ante las dificultades del momento.

En este sentido, cabe destacar en tercer lugar una idea que apunta Rosana Acquaroni. En su opinión, las iniciativas teatrales que se han desarrollado en los balcones, como *Historias de Corrala*, tienen que ver con las experiencias de cultura de calle vividas desde el 15M, dirigidas a reinventar la participación ciudadana. Por su parte, Iglesias Simón también subraya que, para esta crisis, ya nos había preparado por un lado la crisis anterior, que lamentablemente ya mostró las costuras precarias del sector, y también las experiencias de teatro inmersivo o transmedial que estaban en marcha. Sería deseable, añade Carlos

Aladro, que la salida de la crisis traiga consigo a medio plazo una reducción de la precariedad, por ejemplo a través de una ley de intermitencia como la que existe en Francia, o una mayor sensibilidad hacia proyectos centrados en procesos creativos que no estén enfocados a la presentación de un resultado final en una sala convencional. Lograr estos dos avances significaría haber aprendido la lección de esta crisis.

Por otro lado, como señala Paula Corroto en un artículo periodístico reciente, a día de hoy (mayo 2020) parece que nos encontramos en un escenario muy distinto al de comienzos de marzo. Recordemos que, por aquel entonces, Israel Elejalde veía imposible cerrar el Teatro Kamikaze ni siquiera unas semanas. En opinión de la periodista «después de los peores momentos de la tormenta, tanto las salas de teatro como las compañías comienzan ahora a ver un poco de luz y algunos resquicios para el regreso [...] El paraguas de lo público que, junto a medidas como los ERTE, a las que ha accedido casi el 90% de la profesión, ha ayudado a no pocas compañías durante el confinamiento» (Corroto, 2020b).

En todo caso, a pesar de la voluntad de ser optimistas, y de los resquicios de esperanza por los que se vislumbra el regreso, no cabe duda de que esperan tiempos difíciles para el teatro. Como augura María Folguera, hoy parece inevitable asumir que «vivimos un tiempo de ocultamiento y disminución del teatro. Ha sucedido en épocas de gran actividad teatral, en la Sevilla del Siglo de Oro o en el Londres isabelino, la obligatoriedad del cierre ante una enfermedad incontrolable». Por otro lado, como ella misma añade, «estamos de luto», por lo que tampoco tendría sentido precipitar la vuelta.

Lo que parece evidente, si echamos un vistazo a su larga y agitada historia, es que el teatro sobrevivirá a la crisis actual. La pregunta que podemos hacernos sería, más bien, qué cambios traerá su reapertura. ¿Una modificación de la arquitectura teatral? ¿Cambios en los formatos? ¿Un desarrollo de las experiencias actuales de teatro fuera del teatro? ¿Una nueva temática para los dramaturgos? ¿Una transformación en los públicos? ¿Un retorno del teatro por televisión?

Quizás, como concluye Folguera, «la mejor noticia sería que, en un par de años, de esta experiencia no quede nada más que algunos vestigios, igual que el teatro isabelino contiene referencias a la peste pero se desprendió de ella como tema o como trauma en cuanto se abrieron los horizontes».

## BIBLIOGRAFÍA

- BADIOU, Alain (2013): *Éloge du théâtre*, París, Flammarion.
- BARISH, Jonas (1981): *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, Los Angeles; Londres, University of California Press.
- BOEHM, Scott (2018): «Popular Theatre as Space and Symbol of the Spanish Democratic Revolution», *Bulletin of Hispanic Studies*, 95.10, pp. 1085-1106.
- BRAVO, Julio (2019): «Carlos Aladro comienza su «revolución amorosa» en el teatro de La Abadía», *ABC Cultura*, 29/03/2019. En línea en: [https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-carlos-aladro-comienza-revolucion-amorosa-teatro-abadia-201903280126\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-carlos-aladro-comienza-revolucion-amorosa-teatro-abadia-201903280126_noticia.html) [Consulta: 14/04/2020].
- CLARK, Nick y SMURTH, Nick (2020): «From pandemics to puritans: when theatre shut down through history and how it recovered», *The Stage*, 1/04/2020. En línea en: <https://www.thestage.co.uk/long-reads/from-pandemics-to-puritans-when-theatre-shut-down-through-history-and-how-it-recovered> [Consulta: 7/05/2020].
- CORROTO, Paula (2020a): «La estocada del coronavirus a la cultura: “Cerrar un mes es la muerte absoluta”», *El Confidencial*, 14/03/2020. En línea en [https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-03-14/coronavirus-cultura-teatros-madrid\\_2497348/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-03-14/coronavirus-cultura-teatros-madrid_2497348/) [Consulta: 1/05/2020].
- (2020b): «Teatros al límite, primeros en cerrar y últimos en abrir (en septiembre con suerte)», *El Confidencial*, 14/05/2020. En línea en: [https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-05-14/coronavirus-teatros-festivales-companias\\_2594003/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-05-14/coronavirus-teatros-festivales-companias_2594003/) [Consulta: 18/05/2020].
- DUBATTI, Jorge (2006): *El Convivio Teatral: Teoría y Práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires, Edita Eol.
- GARÍN MARTÍNEZ, Inma (2018): «Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos», *Estudis Scènics*, 43.
- NOVAK, Juan Ignacio (2020): «Entrevista con el crítico e historiador Jorge Dubatti», *El Litoral* [4/04/2020]. En línea en: [https://www.ellitoral.com/index.php/id\\_um/233218-el-teatro-es-cuerpo-y-justamente-uno-de-los-problemas-de-la-pandemia-es-el-cuerpo-entrevista-con-el-critico-e-historiador-teatral-jorge-dubatti-escenarios-amp-sociedad.html](https://www.ellitoral.com/index.php/id_um/233218-el-teatro-es-cuerpo-y-justamente-uno-de-los-problemas-de-la-pandemia-es-el-cuerpo-entrevista-con-el-critico-e-historiador-teatral-jorge-dubatti-escenarios-amp-sociedad.html) [Consulta: 14/05/2020].
- OÑORO OTERO, Cristina (2020): «Cuando el teatro es necesario: los nuevos formatos teatrales una década después (2009-2019)», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 29, pp. 635-662.

UBERSFELD, Anne (1996): *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, París, Éditions Belin.

### Fuentes digitales

<https://www.youtube.com/watch?v=WTK8-I-ZnPk>

<https://willothewispmusicb.wixsite.com/misitio>

<https://www.teatroabadia.com/es/noticias/716/>

<https://www.teatroabadia.com/es/archivo/615/informe-lejia/>

<https://www.teatroabadia.com/es/noticias/711/alex-pena-y-su-equipo-nos-proponen-un-viaje-hasta-la-estacion-espacial-internacional-para-esta-sexta-semana-de-confinamiento/>