
CRISTINA OÑORO Y JOANA SÁNCHEZ

RESPUESTAS DEL TEATRO INDEPENDIENTE ANTE LA CRISIS. EL EJEMPLO DE *LA CASA DE LA PORTERA* (MADRID, 2012-2015)

Université de Strasbourg

cristinaonoro@hotmail.com

joanasanchezraja@gmail.com

Resumen

Desde su estallido en 2008, la crisis económica ha tenido un gran impacto en las artes escénicas españolas. El aumento del IVA cultural y los recortes presupuestarios han provocado un grave descenso del número de espectadores y muchos teatros se han visto obligados a cerrar. No obstante, y aunque resulte paradójico, el Teatro Independiente de Madrid parece vivir una época dorada, pues, desde 2008, también han surgido numerosos espacios y formatos teatrales nuevos en la capital española. Tomando como ejemplo paradigmático *La Casa de la Portera* (fundada por José Martret y Alberto Puraenvidia en Madrid en 2012), en este artículo nos acercaremos al fenómeno de las "casas-teatro" para interrogarnos sobre las particularidades de este tipo de espacio teatral independiente. Para ponerlo en perspectiva será interesante relacionarlo con la proliferación de "casas-teatro" en Buenos Aires a partir de 2001, también en un contexto de fuerte crisis socioeconómica.

palabras clave: nuevos espacios y formatos teatrales, *La Casa de la Portera*, casas-teatro, teatro independiente español y argentino, teatro y crisis

Abstract

Answers of independent theatre towards the crisis. The example of La casa de la Portera (Madrid, 2012-2015)

Since its outbreak in 2008, the economic crisis has had a major impact on the Spanish performing arts. The increase in the level of VAT charged on cultural events and the reduction of public support has resulted in a significant reduction in audience sizes and many theatres have been forced to close down. Although somewhat paradoxically, the Independent Theatre in Madrid is thriving: many new spaces and theatre formats have also emerged in the Spanish capital since 2008. Taking La Casa de la Portera (founded by José Martret and Alberto Puraenvidia in Madrid in 2012) as an emblematic example, in this article we will approach the phenomenon of casas-teatro to examine the specific characteristics of this kind of independent theatre space. In order to better appreciate this phenomenon, we will compare it to a similar case, the proliferation of the casas-teatro in Buenos Aires since 2001, that is since the outburst of the socio-economic crisis in Argentina.

keywords: new spaces and theatre formats, *La Casa de la Portera*, home-theatres, Spanish and Argentinian independent theatre, theatre and crisis

I. Entre debacle cultural y “primavera de los teatros”

En un artículo aparecido en el periódico *El País* el 21 de marzo de 2013, la periodista Rocío García presentaba un panorama apocalíptico para las artes escénicas españolas. Los recortes presupuestarios en cultura provocados por la crisis y, sobre todo, el aumento del IVA cultural del 8% al 21% en 2012 se habían saldado –explicaba ella– con cifras escalofrantes para el mundo del teatro: los contratos municipales para representaciones bajaban en un 60%, se perdían 1,8 millones de espectadores respecto al año anterior, desaparecían 600 empleos directos y los beneficios del sector disminuían en un 33%. Este escenario catastrófico hacía concluir a la autora del artículo que “el sector del teatro se desangra” (García 2013a). Y era completamente cierto: como muchos profesionales denunciaron enérgicamente, el teatro se desangraba en 2013 por el efecto “devastador” del IVA y los recortes.

Sin embargo, por esas mismas fechas, el mismo periódico también publicó otros artículos que parecían poner en entredicho el dramatismo de dicho panorama. Bajo títulos tan elocuentes como “La primavera de los teatros” (Peiró 2013) o “Milagro teatral en pequeño formato” (Molina 2013) se llamaba la atención con gran optimismo sobre la explosión de creatividad y nuevas propuestas que, desde el comienzo de la crisis, podían verse en salas alternativas y espacios “no convencionales” madrileños:

El mundo teatral de Madrid vive su propia primavera. Y sus integrantes cada vez son más numerosos. Las salas alternativas crecen como setas frente a los grandes escenarios a los que, dicen las compañías, cada vez es más difícil acceder. Se consideran a sí mismos “invernaderos de cultura”. Hacen que siga viva, protegiéndola, hasta que pase el temporal. Un garaje, un sótano, una casa de dos habitaciones, un antiguo *sex shop* o una peluquería barrida por la crisis son lugares perfectos para llenarlos de teatro. Su aforo es limitado, la programación se renueva constantemente, la escenografía se reduce a lo básico y se puede oír hasta la respiración de los actores. Las salas fuera del circuito convencional han subido el telón (Peiró 2013).

Por paradójico que resulte, ambos panoramas no eran ni mucho menos contradictorios. De hecho, parecía existir entre ellos una íntima relación: la crisis agudizaba el ingenio y provocaba que el teatro independiente tuviera que buscar nuevos caminos y fórmulas, más allá de las ayudas y subvenciones, que hasta cierto punto habían provocado la “oficialización” del teatro alternativo de las décadas anteriores. *Microteatro*, *teatro inmersivo*, *teatro deambuladorio*, *teatro en serie* y un

largo etcétera aparecían como nuevos e imaginativos formatos para un tiempo marcado por la precariedad y el desánimo colectivos (Fernández Santos 2013).

En las siguientes páginas nos proponemos estudiar uno de estos *nuevos espacios y formatos teatrales* que han surgido al albur de la crisis. Nos referimos a La Casa de la Portera, un espacio teatral no-convencional situado en una casa particular del céntrico barrio madrileño de La Latina, que ha acogido obras de formato “inmersivo” durante los últimos años. Como veremos, para comprender y poner en perspectiva este fenómeno será interesante relacionarlo con otro muy semejante surgido en 2001 en una ciudad hermana: la proliferación de casas-teatro en Buenos Aires también en un contexto de fuerte crisis económica y social. Mirando al otro lado del Atlántico, quizás halleemos algunas respuestas ante los múltiples interrogantes que plantea la escena independiente de Madrid de los últimos años.

2. La Casa de la Portera: epicentro de una nueva “movida madrileña”

“Estábamos hartos de llamar a puertas y de esperar a que fueran otros los que tuvieran que decidir si nuestras obras se llevaban o no a escena. Necesitábamos poner un proyecto en pie desde la independencia y sin subvenciones” (Fraile 2014). Con estas contundentes palabras explica José Martret, fundador de La Casa de la Portera junto con Alberto Puraenvidia, cuál fue la razón que les movió a abrir su teatro. Corría el año 2012 y ambos creadores querían montar una versión del *Ivánov* de Chéjov. Parecía un auténtico suicidio: la obra –con fama de difícil– no se había visto en Madrid desde los años ochenta y, además, la puesta en escena requería nada menos que nueve actores, un número muy alto hoy en día para montajes alternativos con escaso presupuesto.

Pero no se echaron atrás. A falta de medios, utilizaron la imaginación. Así, decidieron alquilar una antigua portería de cien metros cuadrados en pleno barrio madrileño de La Latina y habilitar el interior como espacio teatral y escénico. El nombre “La Casa de la Portera” procede, pues, de su origen: es el lugar donde hace años realmente vivió la portera del edificio.

El 8 de marzo de 2012 La Casa de la Portera abrió sus puertas sin más expectativas que –como apuntaba Martret– poder mostrar un trabajo desde la independencia y sin subvenciones. El título que le dieron a la versión de Chéjov fue *Iván-OFF* y la lectura que propusieron del clásico ruso, dirigida por el propio Martret, no era ajena a la crisis económica española. El espacio teatral y escénico estaba emplazado en dos habitaciones de veinte metros cuadrados en las que solo tenían cabida veinticinco espectadores por función, espectadores a los que se animaba a

cambiar de sala según se iba desarrollando el espectáculo.

De forma completamente inesperada, la obra tuvo un gran éxito tanto de público como de crítica (Molina 2012). Las listas de espera se alargaron semanas y, apenas veinte días después del estreno, La Casa de la Portera tenía cuatro obras distintas en cartel y abría de lunes a domingo. En una de las representaciones de *Iván-OFF* hasta se pudo ver entre el público al premio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa. Solo dos años más tarde, en 2014, Martret y Puraenvidia se habían convertido en los nuevos referentes del teatro alternativo madrileño e inauguraban La Pensión de las Pulgas, un segundo espacio teatral con un proyecto escénico semejante. Hasta el periódico *The Guardian* se hacía eco de su éxito:

Housed in a ground-floor flat once occupied by the apartment block's doorwoman, the Casa de La Portera is part of a cultural revolution as Spanish theatre, like other arts, finds ways to survive a recession that has seen it sucked dry of what used to be its lifeblood –public subsidies (Tremlett 2013).

El éxito de La Casa de la Portera no fue ni mucho menos un fenómeno aislado. De hecho, desde el año 2009, fecha en la que se inauguró la sala Microteatro por Dinero, el número de pequeñas salas y espacios teatrales no-convencionales abiertos en Madrid venía creciendo como la espuma: garajes, tiendas de ultramarinos, peluquerías, casas particulares, antiguas prisiones e, incluso, las azoteas de la ciudad podían convertirse, como por arte de magia, en un teatro de éxito (Fernández Santos 2013; Ayanz 2014).

Las casas-teatro merecen una mención aparte. Si bien es verdad que teatro en casas se ha hecho desde siempre, es innegable que esta tendencia ha ido en claro aumento en los últimos años. Así, además de La Casa de la Portera, hoy son espacios de referencia en Madrid La Pensión de las Pulgas (Huertas 48) o El Apartamento (Génova 7), y hay que destacar que hasta existe una compañía –Teatro de CERCA– dedicada a realizar representaciones en viviendas privadas y un festival internacional, dirigido por Santi Senso, íntegramente consagrado a *teatro íntimo* en casas particulares.

Como señalaba Sergio Fanjul en *El País* en un artículo precisamente titulado “La movida teatral madrileña”:

Ante los desafíos de la crisis, los recortes y la subida del IVA cultural, la buena noticia en el mundo de las artes escénicas madrileñas es la alta proliferación de salas alternativas que, aquí y allá, van apareciendo por la ciudad y tejiendo una interesante escena *off*. Artistas que viven muchas veces en precario, pero que, con pocos medios y muchas

ganas, tratan de sacar adelante sus creaciones, frecuentemente críticas con la terrible coyuntura que las ve nacer (Fanjul 2014).

Hasta tal punto parecía dispararse el fenómeno que, en un artículo firmado el 15 de marzo de 2015, la periodista Paula Corroto publicó en *Eldiario.es* que en ese momento existían en Madrid hasta 150 salas de “pequeño formato” y que podían verse hasta un centenar de representaciones por fin de semana. Estas cifras, quizás exageradas, no dejan sin embargo de mostrar un auténtico dinamismo de la escena madrileña actual.

Sin duda, la apertura de la mayoría de estas salas y el lanzamiento de estas iniciativas responde a la voluntad de seguir creando a pesar de las dificultades. Así, por ejemplo, el dramaturgo y director andaluz Raúl Cortés Mena montó un teatro en el salón de su casa de Málaga en 2010. Su acción pretendía ser una respuesta ante la falta de ayudas y apoyos institucionales, y de ahí que calificara de “teatro de la decepción” la labor que desarrollaba en su vivienda con su compañía Trasto Teatro.

Se trata de una actitud semejante a la que ha caracterizado a José Martret y Alberto Puraenvidia. Como hemos visto, también ellos decidieron no esperar a que llegaran las subvenciones para montar su *Iván-OFF*. Lo que desde luego no imaginaban era que su idea tendría tanto éxito y que el público mostraría tanto entusiasmo hacia su trabajo. Y es que, podemos preguntarnos, ¿a qué responde? ¿cuál es la razón por la que florecen no sólo estos espacios teatrales sino también los espectadores que se acercan a ellos? Sin duda, se trata de una respuesta ante una situación de crisis: los espectadores prefieren estos espectáculos más populares, económicos y, sobre todo, capaces de crear espacios de reunión alternativos.

En este aspecto, cobran sentido para el contexto español las palabras del dramaturgo argentino Claudio Tolcachir, quien se refiere al teatro independiente como un “teatro de urgencia”, una urgencia que es económica, pero también “espiritual” tanto para los creadores como para el público (Perrier, Martín 2010: 116-17). La urgencia reside en la necesidad de seguir haciendo teatro, de salir adelante, de continuar, en definitiva, construyendo mundos en el momento mismo en el que el país –Argentina o España– se derrumba. “Es la necesidad de contar cosas la que nos ata al teatro. Llevo casi cinco años aquí y nunca había visto esta explosión de creatividad alejada de los grandes centros”, asegura Pablo Mesiez, dramaturgo argentino afincado en España (García 2013b). Y es que, como explica Ernesto Caballero, director del Centro Dramático Nacional español:

Cuando hay una pulsión creativa poderosa tiene que salir por cualquier lado, como

esas hierbas que nacen por las grietas del asfalto [...]. La gente tiene ganas de escuchar un relato de la realidad distinto a las unívocas explicaciones oficiales. Los profesionales y la sociedad se están organizando y está demostrando que son capaces de ir a cualquier agujero con tal de escuchar otra historia. Y la implicación de los artistas en ese nuevo discurso es total (Fernández Santos 2013).

No obstante, muchos profesionales y trabajadores del sector (dramaturgos, actores, directores) se preguntan cuál es la viabilidad de este tipo de teatro y si la avalancha de nuevas propuestas y espacios teatrales no estará alimentando una “burbuja del off” que acabará explotando con nefastas consecuencias. La trampa de la autogestión, los escasos beneficios o la dudosa sostenibilidad de algunos proyectos han provocado que algunas voces alerten del peligro que implica un tipo de teatro que —denuncian— consagra la precariedad (Corroto 2015). Es el caso de la dramaturga Diana Luque, quien en un artículo en el que reflexiona sobre la visibilidad de los creadores jóvenes sostiene:

La tendencia en estos últimos años es habilitar espacios no teatrales de los más dispares que, además de dar cabida a un número considerable de compañías y dramaturgos noveles, está generando nuevas formas teatrales, más cercanas al concepto de “experiencia teatral”, motivadas por la cercanía del público y la posibilidad de interactuar con él de forma muy directa. [...] Todas estas propuestas dan fe de que hay redes teatrales en constante desarrollo, no obstante, el teatro que se genera en estos espacios sigue siendo, en líneas generales, un teatro de supervivencia, precario y prácticamente “invisible”, que difícilmente encuentra cabida en espacios mayores (Luque 2014: 38-39).

Cabe preguntarse, en definitiva, qué quedará de todo este teatro. ¿Explotará como la burbuja inmobiliaria? ¿Será recordado como un mero escaparate de actores y directores que no podían trabajar de otra manera? ¿Desaparecerá cuando lleguen tiempos mejores? ¿O, por el contrario, será recordado como una nueva edad de oro del teatro independiente? ¿Reconoceremos, cuando pasen los años, que aquellas nuevas salas y formatos teatrales fueron auténticos invernaderos de cultura, canteras de las que salieron los dramaturgos, actores y directores del futuro?

No resulta sencillo responder a estas preguntas. La falta de distancia temporal impide establecer conclusiones definitivas. Por eso, es conveniente mirar al otro lado del Atlántico, a la ciudad hermana de Buenos Aires, en la que también el teatro independiente vivió un auténtico boom a raíz de la crisis de 2001. Al contar con una distancia temporal mucho mayor podremos sacar algunas conclusiones de aquel fenómeno que, quizás, nos sirvan para imaginar qué podría suceder —o

sería deseable que sucediera— en los próximos años en Madrid.

3. La sombra de Buenos Aires es alargada. El ejemplo de Timbre 4 y El Elefante Club Teatro

Sin duda, la crisis argentina es el resultado de procesos económicos, sociales y políticos muy distintos a los que llevaron a España a la crisis de 2008. Provocada por las políticas de convertibilidad entre el peso y el dólar, la crisis financiera argentina desembocó en la bancarrota del país a comienzos de 2002 y la devaluación brutal del peso, lo que condujo a un empobrecimiento generalizado de la población. Fue, por tanto, una crisis económica pero también política y social, como nos recuerdan las imágenes del 19 y 20 de diciembre de 2001, cuando miles de argentinos bajaron a las calles para protestar y los violentos enfrentamientos se saldaron con treinta y nueve muertos y la huida en helicóptero del presidente Fernando De la Rúa. Estas imágenes muestran emblemáticamente el punto culminante de un largo proceso de debilitamiento de la economía, en gran parte debido a las políticas neo-liberales, en particular durante los dos gobiernos de Carlos Ménem (1989-1999).

Cuando la crisis en sentido estricto estalló, hacía ya años que las políticas económicas y culturales venían afectando negativamente al sector teatral. Así, un artículo del periódico *Página 12* de diciembre de 2001 —en plena debacle— llevaba un elocuente titular: “El teatro dio una muestra de empuje en medio de una crisis económica terminal. En la cubierta del “Titanic”, pero acostumbrado” (Cabrera, Hopkins 2001). En efecto, desde hacía años, los presupuestos de los teatros oficiales no hacían más que descender, la inflación impedía la supervivencia de los teatros independientes y el público había disminuido drásticamente durante la última década. Tanto era así que el periódico *La Nación* señaló un descenso del 48% de espectadores entre mayo de 2000 y mayo de 2001 (Freire 2001).

Sin embargo, este panorama tan catastrófico —similar al que, años después, dibujaría para España el artículo aparecido en *El País* el 21 de marzo de 2013— no significó, ni mucho menos, la muerte del teatro independiente argentino. Más bien todo lo contrario (Cilento 2004). Así, en pleno caos económico y social, el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) declaró que a comienzos de 2002 el número de espectadores había aumentado en un 100% respecto al año anterior (Trastoy 2004). Además, numerosas salas abrieron sus puertas en torno a 2001: se cuentan 70 teatros independientes en 2002, una cifra que, a pesar de los numerosos cierres, no ha dejado de crecer con los años:

134 salas en 2008 y 175 en 2013, lo que representa un 80% de los teatros de la ciudad.

Pero no nos quedemos solo en los datos y revisemos con algo más de detalle algunas de las casas-teatro de Buenos Aires.

En la capital argentina existen numerosos teatros habilitados en viviendas, apartamentos y talleres. Estos espacios del circuito *off* bonaerense nacen de la necesidad que tienen dramaturgos, directores y actores de poseer un “espacio propio”, independiente tanto desde un punto de vista económico como artístico, un espacio que les permita tener tiempo para ensayar y libertad para realizar montajes innovadores y en ocasiones poco rentables. Lo que se busca, en otras palabras, es salir de la lógica mercantil dominante a través de formas de producción teatral al margen de las normas preestablecidas. En este sentido, las casas-teatro son el arquetipo del espacio de creación “independiente”.

Como hemos comprobado que también sucede en España, este tipo de salas han existido en Argentina desde antes de la crisis. Recordemos, por ejemplo, que Ricardo Bartís creó el Sportivo Teatral en una casa del barrio de Palermo en 1986. Sin embargo, es en torno a 2000-2001 cuando la apertura de este tipo de salas pequeñas y atípicas se convierte en una auténtica avalancha. El ejemplo paradigmático lo constituye Timbre 4, fundada por Claudio Tolcachir en su propio apartamento, una sala que hoy es un referente internacional para el teatro independiente. El origen de Timbre 4 es muy conocido: Tolcachir decidió crear el espacio (con capacidad para una veintena de espectadores) en 2001, en el salón de su propio apartamento, situado en el barrio periférico de Boedo, con sus muebles como escenografía para el montaje de la primera obra —*La omisión de la familia Coleman*—, una pieza que pone en escena las vicisitudes de una familia atrapada en una atmósfera asfixiante.

Tolcachir bautizó la sala con el nombre de “Timbre 4” por tratarse —precisamente— del timbre al que había que llamar para acceder a la vivienda. Con el tiempo, el dramaturgo argentino pudo comprar el apartamento contiguo y, más tarde, parte del edificio vecino, lo que le ha ido permitiendo ampliar el espacio teatral. Hoy en día Timbre 4 se asemeja más a un teatro que a una vivienda (tiene dos salas, un hall de entrada y un bar), pero, aun así, sigue conservando un aura especial, a mitad de camino entre lo público y lo privado, lo íntimo y lo espectacular. El propio Tolcachir utiliza términos como “espacio invadido” o “escenografía del espacio modificado” para referirse, por un lado, a la capacidad de la escenografía para rebasar el escenario y, por otro, al hecho de que las transformaciones del edificio sean visibles y formen parte de la teatralidad del propio lugar (Perrier, Martín 2010).

Otro ejemplo interesante de las casas-teatro bonaerenses –que hoy en día se cuentan por decenas– es El Elefante Club Teatro, creado por Lisandro Rodríguez en 2003 en el barrio de Almagro. Para poder habilitar una sala con capacidad para doce personas, Lisandro se tomó la libertad de tirar uno de los muros de su modesto apartamento, y después otro y otro, lo que, como a Tolcachir, le permitió ir ampliando el espacio teatral. El problema es que Lisandro no era dueño del apartamento, sino que estaba de alquiler, y cuando terminó su contrato le obligaron a dejar la vivienda y, en consecuencia, también su teatro.

Lo que sucedió después con El Elefante Club Teatro es muy elocuente sobre los modos de producción y las lógicas de solidaridad que subyacen a este tipo de espacios teatrales. Lisandro decidió comprar una casa pequeña en el mismo barrio pero, como sus ahorros eran muy limitados, se asoció con tres amigos que también pusieron parte del dinero necesario. A pesar de todo, la suma seguía siendo insuficiente y fue entonces cuando entró en juego la solidaridad familiar: la abuela donó un anillo, el tío un reloj, la madrina una gran suma de dinero, los amigos ayudaron con la electricidad o la pintura. En otras palabras, la historia de El Elefante Club Teatro es un ejemplo paradigmático de cómo se van construyendo estos espacios, poco a poco, con los medios de los que se dispone en el momento y siguiendo el principio de la autogestión.

Pasados ya más de diez años, podemos afirmar con rotundidad que el boom del teatro independiente argentino no fue un fenómeno pasajero o una moda de la que no quedó nada: el número de salas que existen hoy continúa creciendo, las asociaciones de teatro independiente (como ESCENA y ARTEI) han logrado obtener legislación específica para este tipo de pequeños espacios y, lo que es quizás más significativo, los dramaturgos argentinos más reconocidos actualmente, como el propio Tolcachir, han salido del off de Buenos Aires.

¿Pasará lo mismo en Madrid? ¿Seguirá aumentando el número de salas, de espectadores, de montajes? ¿Lograrán los colectivos y asociaciones que se promulgue una legislación adaptada a la especificidad de las nuevas realidades escénicas y que así las salas no se vean obligadas a cerrar? Y, lo que es quizás más difícil de prever, ¿serán espacios como La Casa de la Portera las canteras de las que surgirán los dramaturgos, directores y actores de mañana?

4. Hacia un *nuevo formato*: del teatro participativo al teatro inmersivo

Dejemos por ahora estas preguntas y volvamos a la versión del texto de Chéjov con la que Martret y Puraenvidia inauguraron La Casa de la Portera en 2012.

Ivánov, estrenada en Moscú en 1887, es una de las primeras obras extensas del dramaturgo ruso. Se trata de una de sus creaciones menos conocidas –y en España poco representada–, quizás porque la crítica la ha catalogado a menudo como un melodrama que no alcanza el nivel de sus obras maestras de madurez. *Ivánov* presenta el retrato de un hombre devorado por la melancolía, un Hamlet contemporáneo que lo ha perdido todo: le ahogan las deudas, su mujer, a la que ya no ama, agoniza de tuberculosis, y todos sus congéneres le parecen extremadamente tediosos. Escrita en la misma época que los cuentos sobre la enfermedad, la mirada clínica que nunca abandonó a Chéjov se posa en este drama en cuatro actos en un joven *fin de siècle* que terminará suicidándose y nos ofrece una de las mejores representaciones literarias de la depresión, una enfermedad que en el siglo XIX aún no era diagnosticada como tal.

Iván-OFF, la versión de José Martret elogiada unánimemente por la crítica, se basa en un cuidadoso trabajo de actualización y adaptación del clásico ruso al escenario español. Aunque en ningún momento haya referencias a España, es evidente que Martret utiliza la agonía de Iván como metáfora para acercarse a la realidad española de la crisis, un mundo tan moralmente corrupto y decadente como el de Chéjov. El “OFF” del título es ya toda una declaración de intenciones: por un lado, nuestro Iván –representado por el actor Raúl Tejón– está exhausto, agotado, completamente *Off*; y por otro, se trata de una alusión al carácter alternativo de la sala y de la propuesta escénica, a mitad de camino entre la estética kitsch y el melodrama existencialista. El vestuario y el lenguaje de los personajes se encuentran actualizados, lo que sin duda insufla vivacidad y cercanía al texto, y en la puesta en escena no se escatiman los momentos de comicidad. De hecho, éste es uno de los mayores aciertos del montaje: en lugar de decantarse por la vía trágica o cómica, la versión de Martret ensambla con maestría ambas posibilidades, lo que demuestra que en los antihéroes como Iván –no olvidemos que es un Hamlet contemporáneo– conviven la risa y el lamento.

En todo caso, lo interesante del montaje *Iván-OFF* no es únicamente que se desarrolle en un *nuevo* espacio, sino que su originalidad también radica en que el *tipo* de teatro que mostraron era en sí mismo innovador: por ello recibió el nombre de Nuevo Formato. Efectivamente, como puede leerse en la página web de La Portera, Martret y Puraenvidia se refieren a su trabajo con expresiones como “nuevo concepto de espacio escénico” o “nuevo formato teatral”.

“Teatro inmersivo”, “Teatro de cerca” o “Site-Specific” son algunos de los términos que ha empleado la crítica para catalogar el *Iván-OFF*. A diferencia del teatro participativo, que invita a los espectadores a formar parte activa del espectáculo, el teatro inmersivo se caracteriza por la extrema proximidad de actores y

espectadores (apenas les separan unos centímetros), el aforo reducido (unas veinte personas) y por la continuidad/homogeneidad del espacio escénico y teatral, lo que hace que los montajes sean pensados para un lugar específico.

Si, tal y como propone Patrice Pavis en *El análisis de los espectáculos*, tomamos como punto de partida “la experiencia espacial del espectador: su forma de sentir, leer y evaluar los espacios” (2001: 159), podemos afirmar que el público de *Iván-OFF* efectivamente se sumerge en una experiencia teatral “inmersiva”, novedosa y diferente. Desde que llama al timbre para entrar a la sala hasta que termina la obra, su vivencia del hecho teatral se asemeja muy poco a la de un teatro convencional. Así, por ejemplo, cuando después de perderse por las callejuelas de Madrid llega a La Portera, lo primero que le sorprende es que no exista ningún cartel publicitario ni ningún otro dispositivo que señale que allí hay un teatro. Para entrar debe, simplemente, llamar al telefonillo y, cuando le abren, atravesar un portal en el que seguramente se cruce con los vecinos del edificio. Una vez que accede a la sala, la experiencia continúa: un estrechísimo, lóbrego y angosto pasillo le conduce hasta una sala con capacidad para una veintena de personas. Nada más alejado de los convencionales *foyer* de las salas tradicionales, correctamente iluminados y equipados para dar señal acústica de que la función va a dar comienzo:

El hilván de la puerta acolchada, el teléfono en la pared, el papel pintado, las cabezas de ciervo, la virgen de expresión amable, los espejos, los posavasos de nácar que estructuran el mosaico del pasillo, las cuentas de cristal de las arañas... todo es un todo con un innegable vaho retro y una simbiosis chocante (Valdés 2015).

Una vez que la obra comienza, la experiencia inmersiva continúa. Los actores se ubican a escasa distancia de los espectadores, quienes les rodean, sentados en las butacas que se encuentran en un espacio muy reducido. Al finalizar cada acto, se les invita a cambiar de habitación, provocando que tengan que moverse del despacho de Iván –actos primero y tercero– a casa de los Leyva –actos segundo y cuarto–, momento que una de las actrices aprovecha para pasar una bandeja y les ofrece comida entre bromas y risas. Es una de las pocas veces que los actores se dirigen directamente al público, aunque este se encuentre siempre presente, a escasos metros, durante toda la representación. El efecto que produce esta “cercanía muda” es de hecho muy perturbador: el espectador tiene la sensación de haberse convertido en un *voyeur* o en un fantasma.

En cuanto a la construcción del espacio escénico propiamente dicho, hemos de añadir que se encuentra a mitad de camino entre un espacio mimético y un espacio lúdico (Ubersfeld 1996). Por un lado, se trata de un espacio fuertemente

ilusionista, diríase que incluso “hiperrealista”, que reclama una fuerte identificación del espectador con el cosmos dramático. Pero, por otro lado, la cuarta pared se rompe continuamente, pues los espectadores se encuentran permanentemente “a la vista”, integrados en la representación como parte de la escenografía, lo que les hace formar parte del mismo universo. El resultado es un formato extremadamente mimético pero también muy teatral, pues en todo momento se explota la “presencia muda” del espectador. Quizás, una buena manera de definir este tipo de espacio escénico sea el término “instalación” (Pavis 2001), pues, desde que entra hasta que sale del teatro, el espectador tiene la sensación de estar visitando una auténtica instalación/atmósfera en movimiento. El resultado del trabajo dramático de Martret sobre el texto de Chéjov es, en definitiva, innovador, puesto que logra traducir el drama ruso a un lenguaje y una estética no solo contemporáneos sino también alternativos. El espectador se sumerge en un universo de ficción que –aunque supuestamente lejano en el espacio y el tiempo– vivirá como extremadamente cercano tanto física como epocalmente.

Junto con el *teatro inmersivo*, hoy proliferan en Madrid otros muchos formatos teatrales. El *microteatro* (que juega con reducidas dimensiones espacio-temporales), el *teatro en serie* (que estructura la representación en capítulos que se van estrenando a lo largo de la temporada)¹ o el *teatro deambulatorio* (que invita a los espectadores a transitar por el espacio teatral) serían otros ejemplos significativos de la renovación dramática que está teniendo lugar en el teatro independiente madrileño.

5. La Casa de la Portera cierra el telón

Tras varios meses de rumores, La Casa de la Portera cerró sus puertas el 21 de junio de 2015. Tres años de éxitos acumulados, incluyendo 358 funciones del *Iván-OFF*, no eran suficiente para negar la evidencia: la sala no poseía las licencias necesarias para ser un teatro. Se trata de una de las posibles razones del cierre, pues hay quienes apuntan otras distintas como la falta de viabilidad económica o la negativa a seguir adelante si el *Iván-OFF* desaparecía del cartel (Valdés 2015). O quizás la voluntad de centrarse en el nuevo proyecto, la sala La pensión de las Pulgas.

¹ Dos espectáculos representativos del *teatro en serie* serían *Días como estos*, estrenada en la librería La Buena Vida la temporada 2012-2013, y *Casa de huéspedes*, estrenada en La Trastienda y El Apartamento durante la temporada 2013-2014, ambos escritos y dirigidos por Luis López de Arriba (en colaboración con otros directores, como Roberto Cerdá).

Sea como sea, el cierre de salas alternativas se ha convertido en un fenómeno tan común como su apertura. Así, del mismo modo que se inauguran espacios teatrales a una velocidad de vértigo en Madrid, también se cierran rápidamente, algunos tras muchos años en activo, y otros apenas unos meses después de abrir sus puertas. Así lo comentaba Diana Luque en el artículo que citábamos antes dedicado a la visibilidad de los jóvenes creadores españoles: “la Sala Ítaca (Canarias, 41) cerró en 2008, El Canto de la Cabra (San Gregorio, 8) en 2009, la sala TIS (Primavera, 11) en 2011 y Garaje Lumière (Ciudad Real, 12) en 2013” (Luque, 2014: 39). A esta lista habría que sumar, además de La Casa de la Portera, otros espacios emblemáticos como La Trastienda (Sierpe, 2) o El Sol de York (Arapiles 16), ambos clausurados en 2014.

Como decíamos antes, las razones que explican este triste panorama son múltiples y diferentes. En algunos casos, como la sala El Sol de York, se cerró por falta de viabilidad económica del proyecto y por la imposibilidad de seguir adelante –ni siquiera llenando funciones– sin ayudas institucionales o un IVA cultural reducido que no obligue a aumentar el precio de la entrada. Así lo comentaba Javier Ortiz, gerente de esta sala:

Esperábamos que al menos no costara dinero, que llegara un momento en el que la sala se pudiera autofinanciar [...]. La subida del IVA del 8% al 21% fue un golpe en la línea de flotación terrible [...]. En marzo solicité una ampliación de la línea de crédito poniendo como aval unos locales de la sociedad. Pero en unos meses nos habíamos comido todo el préstamo. Ha sido duro tomar la decisión [...]. Pero llega un momento en el que hay que decir ‘hasta aquí’. Perdíamos unos 4.000 euros al mes (Lillo 2014).

En otros casos, como Garaje Lumière o La Trastienda, el cierre de estas salas se ha debido a la falta de licencias específicas para salas de espectáculos no-conventionales o con aforo reducido. A los pequeños espacios se les obliga a cumplir los mismos requisitos que a los grandes, lo que implica unos costes demasiado elevados y estos acaban teniendo que cerrar. Como señalaban Celia de Molina y Miguel Quero, dueños de Garaje Lumière: “En el caso de que quieras abrir un teatro tienes que tener el edificio en propiedad. Si quieres una licencia de discoteca tienes que insonorizar el espacio entero. Así una tras otra. No hay un permiso que se adecue a lo que nosotros hacemos” (Álvarez Dardet 2013).

La trampa de la autogestión o la falta de apoyo que han tenido por parte del Ayuntamiento de Madrid en los últimos años son otras de las razones que, según los creadores, explican que se vean obligados a cerrar a pesar del éxito de sus propuestas (Corroto 2014). Respecto a la falta de sintonía con las instituciones polí-

ticas, ha sido especialmente polémica la creación del festival SURGE, organizado por la Comunidad de Madrid, que ya lleva dos ediciones (2014-2015). Según numerosos profesionales del sector, el festival es un caramelo envenenado, pues la Comunidad ha preferido lanzar este evento en lugar de aumentar las ayudas anuales que concede a las salas o trabajar para que la legislación se adapte a las nuevas realidades escénicas. Así lo denunciaba Fernando Sánchez Cabezudo, fundador de la Kubik Fabrik, otro de los nuevos espacios que también se vio obligado a cerrar temporalmente hace unos años:

Decidimos participar por decisión tomada en la coordinadora, de la que soy vicepresidente, aunque Kubik votó que no. Nos parece un evento insuficiente, sobre todo, por la situación del teatro independiente. Si existen nuevos espacios independientes, pequeños y voluntariosos, es debido a la precariedad y la falta de apoyo. La Comunidad no quiere hablar de esto, quiere hablar de una nueva movida madrileña; estamos inquietos y preocupados, no hacemos este festival para que se nos manipule y para que les vaya bien en las elecciones del año que viene. SURGE me parece un caramelo envenenado (Caruana 2014).

Al teatro independiente de Madrid no le han faltado imaginación y creatividad para responder a los embates de la crisis económica y sus recortes. Los *nuevos espacios y formatos teatrales* –como La Casa de la Portera– han agudizado el ingenio y, con escasos medios, han puesto en pie nuevos proyectos teatrales, algunos de ellos, como el montaje de *Iván-OFF*, de gran calidad artística. Si volvemos a preguntarnos qué ocurrirá en el futuro con este “boom” del circuito off madrileño, lo que nos gustaría pensar es que los acontecimientos tomarán un curso parecido a lo ocurrido en Buenos Aires en la última década. Esperemos que los espacios continúen abiertos, que se siga atrayendo a nuevos públicos, que la calidad vaya cada día en aumento y, sobre todo, que disminuya la precariedad del sector y que las instituciones se esfuercen en agilizar la burocracia y en crear legislación adaptada a las nuevas realidades escénicas. Solo con su colaboración las puertas de estos invernaderos culturales podrán seguir abiertas.

Bibliografía citada

- ÁLVAREZ-DARDET, ALFONSO (2013), “Garaje Lumiere o el utópico sueño de un espacio multidisciplinar”, *El País*, 26-7-2013 [7/7/2015] <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/07/26/madrid/1374828453_035065.html>
- AYANZ, MIGUEL (2014), “Un nuevo mapa para el teatro alternativo”, *La Razón*, 11-4-2014 [7/7/2015] <http://www.larazon.es/detalle_normal/noticias/6089516/un-nuevo-mapa-para-el-teatro-alternativo#.VMoBZsI5DmQ>
- CABRERA, HILDA; HOPKINS, CECILIA (2001), “El teatro dio una muestra de empuje, en medio de una crisis económica terminal. En la cubierta del ‘Titanic’ pero acostumbrado”, *Página 12*, 28-12-2001 [7/7/2015] <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-28/pag29.htm>>
- CARUANA, PABLO (2014), “El SURGE nace con polémica”, *El País*, 5-5-2014 [7/7/2015] <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/04/madrid/1399240053_021658.html>
- CHÉJOV, ANON (2008), *Ivánov; La gaviota; Tío Ványa* [traducción directa del ruso y nota preliminar de Juan López-Morillas], Madrid, Alianza Editorial.
- CILENTO, LAURA (2004), “El discurso de la crítica: más cerca de la epopeya que del apocalipsis”, *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires, Eudeba: 28-38.
- CORROTO, PAULA (2014), “La autogestión como trampa”, *Eldiario.es*, 7-1-2014 [7/7/2015] <http://www.eldiario.es/cultura/autogestion-trampa_0_211729000.html>
- , (2015), “La burbuja del teatro off madrileño”, *Eldiario.es*, 25-3-2015 [7/7/2015] <http://www.eldiario.es/cultura/teatro/burbuja-teatro-off-madrileno_0_370263233.html>
- FANJUL, SERGIO (2014), “La movida teatral madrileña”, *El País*, 6-4-2014 [7/7/2015] <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/04/06/madrid/1396805915_792667.html>
- FERNÁNDEZ SANTOS, ELSA (2013), “El teatro alternativo llama a su puerta”, *El País*, 30-12-2013 [7/7/2015] <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/29/actualidad/1388346871_209123.html>
- FRAILE, LAURA (2014), “Trincheras teatrales más cercanas al espectador”, *Últimocero*, 11-11-2014 [7/7/2015] <<http://www.ultimocero.com/articulo/trincheras-teatrales-m%C3%A1s-cercanas-al-espectador>>
- FREIRE, SUSANA (2001), “El teatro en tiempo de crisis”, *La Nación*, 3-6-2001.
- GARCÍA, ROCÍO (2013a), “El sector del teatro se desangra por el “devastador” aumento del IVA”, *El País*, 21-3-201 [7/7/2015] <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/21/actualidad/1363872815_952612.html>
- , (2013b), “Teatro de la resistencia”, *El País*, 27-7-2013 [7/7/2015] <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/27/actualidad/1370000000_021658.html>

- elpais.com/cultura/2013/07/23/actualidad/1374591545_831078.html>
- LILLO, MARÍA (2014), “El sol de York no calentó bastante”, *El País*, 29-7-2014 [7/7/2015] <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/07/29/madrid/1406660294_751998.html>
- LUQUE, DIANA (2014), “Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilidad y supervivencia en el contexto de crisis actuales”, *Creadores jóvenes en el ámbito teatral*, ed. José Romera Castillo. Madrid, Verbum: 34-53.
- MOLINA, JAVIER (2012), “El milagro teatral de una ‘casapatera’”, *El País*, 18-7-2012 [7/7/2015] <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/07/12/actualidad/1342090896_943944.html>
- , (2013), “Milagro teatral en pequeño formato”, *El País*, 7-5-2013 [7/7/2015] <http://elpais.com/elpais/2013/05/03/eps/1367597433_981805.html>
- PAVIS, PATRICE (2001), *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- PEIRÓ, PATRICIA (2013), “La primavera de los teatros”, *El País*, 15-3-2013 [7/7/2015] <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/03/14/madrid/1363295480_358825.html>
- PERRIER, JEAN-LOUIS; MARTIN, JUDITH (2010), *Buenos Aires, génération théâtre indépendant –Entretiens avec Judith Martin et Jean-Louis*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- TRASTOY, BEATRIZ (2004), “El teatro argentino en tiempo de crisis: nuevas reflexiones, nuevos temas, nuevos personajes, nuevas propuestas estéticas”, *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires, Eudeba.
- TREMLETT, GILES (2013), “Spain’s microtheatres provide lifeline for actors as public subsidies dry up”, *The Guardian*, 28-2-2013 [7/7/2015] <<http://www.theguardian.com/world/2013/feb/28/spain-austerity-arts-funding-microtheatres>>
- UBERSFELD, ANNE (1996), *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin.
- VALDÉS, ISABEL (2015), “El ‘off’ madrileño se queda sin La Casa de la Portera”, *El País*, 25-6-2015 [7/7/2015] <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/24/actualidad/1435099022_506530.html>