

LA RECEPCIÓN DE LAS PRIMERAS RESPUESTAS TECNOVIVIALES A LA PANDEMIA: #CORONAVIRUSPLAYS

THE RECEPTION OF THE FIRST TECHNOVIVIAL RESPONSES TO THE PANDEMIC:

#CORONAVIRUSPLAYS

NURIA DE ORDUÑA FERNÁNDEZ

Universidad Alfonso X El Sabio

ESTHER LÁZARO SANZ

ICTT – Avignon Université / Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: Este trabajo analiza la recepción de #Coronavirusplays, una de las primeras iniciativas tecnoviviales, surgida en la esfera de la dramaturgia catalana y extensible a la comunidad online, propiciadas por el confinamiento a causa de la pandemia de SARS-CoV-2 en 2020. Presta especial atención a la recepción inmediata y a los formatos escénicos digitales que produjo a partir del estudio de las actuaciones en redes de Aida Moré, una de las intérpretes que se sumaron a la iniciativa para describir luego la evolución de la recepción del proyecto hasta la actualidad.

Palabras clave: artes escénicas, redes sociales, dramaturgia contemporánea, recepción, #Coronavirusplays

Abstract: This paper analyzes the reception of #Coronavirusplays, one of the first technovivial initiatives, arising in the sphere of Catalan playwriting and extensible to the online community, fostered by confinement due to the SARS-CoV-2 pandemic in 2020. It pays particular attention to the immediate reception and the digital stage formats produced from the study of the online performances of one of the actresses who joined the initiative, to describe later the evolution of the project's reception until the present.

Keywords: performing arts, social media, contemporary playwriting, reception, #Coronavirusplays.

I. INTRODUCCIÓN

A RAÍZ DEL CONFINAMIENTO CAUSADO POR la pandemia de SARS-CoV-2 –virus comúnmente conocido como COVID-19– en 2020, fueron muchas las propuestas culturales surgidas en el ámbito digital, también desde las artes escénicas, a pesar de tratarse de una disciplina en la que la mayoría de espectáculos requieren de la presencialidad, de un arte «en vivo»¹. La situación sobrevenida por la emergencia sanitaria mundial llevó consigo un crecimiento inevitable de las propuestas artísticas tecnoviviales, por usar el término con el que el teatrólogo Jorge Dubatti definió hace ya unos años «la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica» [2015: 46], que han generado también, dentro del campo de los estudios teatrales, múltiples reflexiones acerca del papel de la teatralidad en un medio digital o en redes sociales [Alanis Gallegos, 2022] y de la convivencia de formatos, dado que «el teatro tecnovivial (...) nos plantea un programa poético específico, explícito y decidido que buscó dar respuesta a esta coyuntura y resolver el particular desafío del empleo de aparatos para la producción de acontecimientos teatrales» [Arce De Piero, 2021: 78]. En este sentido, vale la pena acercarse también a las reflexiones del propio Dubatti [2020a y 2020b] acerca del fenómeno tecnovivial en las artes escénicas, que acusó claramente un antes y un después a partir de la pandemia.

Las iniciativas surgidas, pues, en este contexto, se extendieron de manera inmediata a partir de marzo de 2020 en distintos lugares del mundo y se mantuvieron activas durante los primeros meses de pandemia, que coincidieron, en su mayoría, con los de confinamiento. Muchas tenían como objetivo paliar el tedio y la incertidumbre del encierro al facilitar el acceso abierto a través de la red a productos culturales, como grabaciones de funciones teatrales, ofrecidas por espacios como el Teatre Lliure; o montajes tecnoviviales producidos *ad hoc* también por grandes escenarios en proyectos de teatro online en directo, como el que ofertó el Teatro de la Abadía, entre otros; por no mencionar otras numerosas opciones, a nivel internacional, para dis-

1 Evidentemente, el mundo de las artes escénicas no fue el único que ofreció contenidos digitales, sino que cabe destacar también iniciativas editoriales que pusieron en descarga gratuita parte de su catálogo en formato *ebook*, o festivales de cine que pasaron de las salas a las plataformas, entre otros muchos proyectos culturales que se reinventaron durante la pandemia.

frutar del teatro en *streaming* [Romera Castillo, 2022: 33-35]. Otras iniciativas surgidas entonces decidieron crear a partir del momento que se estaba viviendo, tomando como tema creativo la pandemia y sus situaciones derivadas: desde propuestas como *La pira* del Centro Dramático Nacional, hasta proyectos como el mexicano #LiveOnline-Now (que ha sido estudiado en Solis Miranda, Valcheff García y Hermo Nieto [2021]), pasando por la producción internacional, impulsada por la compañía turca afincada en Londres Theatre East N Bull, *Lockedown Locked in*, entre muchas otras, también. Es en este grupo en el que se insertaría la propuesta que nos proponemos analizar en este trabajo: #Coronavirusplays.

Así, proponemos una lectura de esta iniciativa pandémica con la perspectiva del tiempo a partir del estudio de cómo surgió, qué seguimiento tuvo, cuál fue su recepción y su repercusión en el momento y cuál la que ha tenido desde entonces. Consideramos que se trata de una propuesta dramaturgica con suficiente entidad, cuya evolución difiere de la que han tenido otras similares, mucho más breves en el tiempo y con menor repercusión más allá de la pandemia, como se señalará a lo largo de este trabajo al prestar atención a la recepción inmediata, los montajes tecnológicos surgidos en el marco de la iniciativa, a la recepción en prensa y a la pervivencia posterior en proyectos teatrales colectivos, publicaciones, reconocimientos...

Para la elaboración de este estudio se han seguido varios métodos de recopilación de datos. Por un lado, se ha realizado un vaciado exhaustivo de la red social X (anteriormente Twitter²) usando como motor de búsqueda el hashtag #Coronavirusplays. A partir de los resultados obtenidos se ha determinado el corpus de trabajo de las propuestas tecnológicas objeto de estudio. A la recopilación de datos a través de Twitter, tanto de contenido como estadísticos para determinar la recepción y el impacto, se ha sumado el vaciado hemerográfico digital en los medios de comunicación. Este vaciado, sin afán de exhaustividad, se ha centrado en las primeras semanas de la propuesta y en ser lo más transversal entre medios posible, recogiendo la recepción tanto en prensa escrita como en radio y televisión.

2 Dado que en el momento analizado en este artículo este era el nombre de la red social, utilizaremos «Twitter» para referirnos a ella a lo largo del trabajo.

Para el análisis de la escenificación de estos materiales digitales se han seguido los parámetros semióticos establecidos históricamente por Tadeusz Kowzan [1968] y desarrollados y reformulados a lo largo de los años por especialistas como Anne Ubersfeld [1981], Patrice Pavis [1982], Erika Fischer-Lichte [1983], Carmen Bobes Naves [1987 y 2001] o, mucho más recientemente, Jara Martínez Valderas y José Gabriel López Antuñano [2021], entre otras. Dicho análisis se ha complementado también con una entrevista realizada a la directora e intérprete de las piezas elegidas, Aida Moré, así como con un cotejo textual entre las micropiezas publicadas [*Microteatro...*, 2022] y los textos enunciados en las escenificaciones de Moré.

2. EL PROYECTO #CORONAVIRUSPLAYS

La tarde del 13 de marzo de 2020, el Presidente del Gobierno de España, Pedro Sánchez, anunciaba el decreto del estado de alarma que entraría en vigor al día siguiente [Moncloa, 2020] y que nos confinaría a todas y a todos durante lo que tenían que ser dos semanas, que luego resultaron muchas más. Ese mismo día 13, el reconocido dramaturgo y director escénico Jordi Casanovas, autor de obras tan aplaudidas en la línea del teatro-documento *verbatim* como *Jauría o Ruz-Bárceñas*³, lanzaba a través de la red social Twitter una propuesta dramaturgica para hacer más llevaderos esos días inciertos: la escritura de monólogos de máximo 3 minutos de duración «sobre el que senten, viuen o pateixen [los dramaturgos y dramaturgas] en aquests moments d'incertesa, quarantena i confinament»⁴, siempre con el hashtag #Coronavirusplays. E invitaba a continuación a que actrices y actores los prepararan, los grabaran en vídeo y los colgaran en la red.

La iniciativa fue apoyada rápidamente no solo por numerosas autoras y autores teatrales, tanto de exitosa trayectoria como nuevas voces, sino también por personas de otros ámbitos más allá del teatral que se animaron a escribir esos microtextos. Ese mismo día se subieron a la red social distintos monólogos, que se multiplicaron el día 14, y en dos

3 A pesar de que Casanovas tiene una trayectoria dramaturgica extensa que incluye otros géneros teatrales, su incidencia dentro del teatro-documento en España destaca especialmente (cf. Antropova y Garcia-Mingo, 2020).

4 Tuit de @Jordi_Casanovas, 13/03/2020

días superaban ya las cuarenta piezas y empezaban a aparecer las primeras grabaciones, como recogió la prensa (p. ej., Cervera [2020]). Entre el 13 de marzo y el 8 de mayo de 2020, fecha en la que la hispanista Veronica Orazi [2022a: 181] sitúa el fin del proyecto –marcado por la publicación en Twitter del texto colectivo *La nova normalitat*, de mayor extensión que las piezas precedentes–, se tuitearon más de cien piezas microteatrales de temática pandémica.

#Coronavirusplays fue la primera propuesta de micromonólogos por redes en el contexto del Covid-19, y probablemente la que inspiró, en los días sucesivos, otras iniciativas tecnoviviales similares, como Teatre en Contenció IB⁵, promovida por el Teatre Principal de Palma y que reunió a dieciséis dramaturgos y dramaturgas de las Islas Baleares con intérpretes también de allí para escribir y escenificar monólogos de temática pandémica, es decir, una versión balear del #Coronavirusplays; o la primera edición del concurso Cabezas Parlantes⁶, impulsado por la actriz Nuria Benet, cuya logística era ya más sofisticada en tanto que incluía una convocatoria en la que un jurado seleccionaba diez micromonólogos de temática libre que luego fueron ensayados por intérpretes bajo la dirección de Raquel Toledo. Los vídeos resultantes se colgaron en las redes y se concedieron diversos premios, tanto por votación popular como por parte del jurado profesional [Lázaro, 2020].

3. RECEPCIÓN INMEDIATA: MONTAJES TECNIVIVIALES Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

La recepción más inmediata de la propuesta de Jordi Casanovas vino dada, en primer lugar, por las dramaturgas y dramaturgos que colgaron también sus microtextos; y, seguidamente, por los y las intérpretes que se sumaron a la iniciativa y propusieron montajes tecnoviviales de las piezas de microliteratura dramática que empezaban a aparecer en

5 Las grabaciones resultantes de este proyecto se encuentran disponibles en Youtube, en el canal de Teatre Principal de Palma (@teatreprincipalpalma) [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].

6 Las grabaciones resultantes de este concurso se encuentran disponibles en Youtube, en el canal de Cabezas Parlantes (@cabezasparlantes) [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].

Twitter. Como ya se ha señalado, de entre las distintas personas que subieron a sus redes vídeos interpretando alguna de las micropiezas, hemos seleccionado las propuestas de una de las primeras actrices que respondió a la iniciativa, Aida Moré, cuyas escenificaciones se recogieron también en la recepción de la propuesta en los medios de comunicación (p. ej., «#Coronavirusplays...» [2020] y París [2020]). Cabe destacar que, como en la mayoría de los casos de montajes tecnoviviales de estos textos durante el confinamiento, Moré no es sólo la intérprete de sus propuestas, sino también la directora de escena, ya que trabajó en solitario desde casa.

3.1. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LOS MONTAJES

3.1.1. TRABAJO TEXTUAL

Lo primero que cabe señalar es que las tres piezas elegidas por Moré son en catalán. Ella misma nos confirma que, a la hora de hacer la selección textual, estuvo tentada de elegir piezas de autores y autoras de renombre en la escena dramaturgica catalana y nacional, por la ilusión de interpretar las palabras de personas con las que quizás nunca iba a tener la oportunidad de trabajar, pero que finalmente no llegó a grabar esos textos porque no terminaba de sentirse «representada en la historia que explicaban»⁷. Eligió, en cambio, micropiezas que tuvieran un tono cómico que casara con su mismo sentido del humor, o que despertaran en ella un imaginario. Del mismo modo, se vio condicionada por el casting de personaje, ya que algunos textos de los que le gustaban «no se me ajustaban por edad».

Los tres textos elegidos por la intérprete, pues, fueron *La subhasta*, de Blanca Bardagil, colgado en Twitter el 14 de marzo, y en el que la protagonista hace una subasta de productos que tiene en casa a cambio de los que ofrecen sus vecinos de bloque; *Síntomas*, de Gemma Sastre, colgado el 17 de marzo, donde una chica se graba dando instrucciones a su pareja para asegurar la convivencia durante el confinamiento; y *La recepcionista*, de Anna Biosca, colgado el 15, en el que la joven recepcionista de un hospital habla por teléfono con su madre y se queja de la poca importancia que se le da a su trabajo y la situación en la que se

⁷ Entrevista inédita realizada a Aida Moré por las autoras el 19 de junio de 2023 en Granollers (Barcelona). En adelante, las citas de Moré serán de esta misma entrevista salvo que se indique lo contrario.

encuentra el centro. Orazi ya los ha clasificado en su estudio según su género, su contenido, su tipología, su direccionalidad, etc. [2022b: 24, 26], en la línea también de las modalidades discursivas monológicas planteadas por Sanchis Sinisterra [2018: 47], por lo que no vamos a detenernos en el análisis textual en sí, sino en la plasmación del texto en la escenificación propuesta por la actriz⁸.

Los tres textos enunciados en los montajes se han adaptado respecto a la versión original publicada por sus autoras en Twitter⁹. Así, por ejemplo, Moré va a buscar, en general, aportar naturalidad al habla cotidiana con muletillas interperlativas (p. ej., «sí?», «vale?», en los tres monólogos) y cambiando algunas palabras por un léxico más acorde con las tendencias del hablante joven, con anglicismos o voces castellanizadas (p. ej., «mascarilla» en vez de «mascareta» o «challenge» en vez de «competició» en *Síntomes*); y poniendo énfasis en algunos fragmentos para potenciar también su comicidad al añadir frases enteras (p. ej., «m'haig de cobrir el cos amb una bossa d'escombraries?!» en *La recepcionista* o «sóc de copes, jo» en *La subhasta*) o adjetivos y complementos (p. ej., «temps de merda» en *Síntomes*).

Se aprecia otro tipo de adaptación textual que responde, por un lado, a una cuestión de adecuación del texto a los recursos, como en el caso de *La subhasta*, en el que Moré cambia alguno de los objetos indicados en el texto, como «una càpsula Nespresso» [*Microteatro...*, 2022: 48] por un pote de café o un donut por una tableta de chocolate, para adaptar el contenido de la micropieza a los productos que tenía en casa. Y, por otro lado, responde también a una adecuación a la realidad de la pandemia en unos momentos en los que las cifras variaban a velocidad vertiginosa de un día para otro. Esto hizo que varios de estos microtextos quedaran desfasados con extrema rapidez justamente por su contenido. Así, en *La recepcionista*, publicada en Twitter el 15 de marzo, Anna Biosca escribe que «avui han vingut com unes quinze [15] persones amb febre i tos (...), va haver-hi cinc [5] positius i ara hi ha set [7] persones de l'hospital en aïllament» [*Microteatro...*, 2022: 68].

8 Las grabaciones de las tres micropiezas se encuentran disponibles en Youtube, en el canal de Aida Moré (@aidamore28). [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].

9 Los textos originales de *La subhasta*, *Síntomes* y *La recepcionista* pueden leerse en *Microteatro...*, 2022: 48, 107 y 68, respectivamente.

Moré, que cuelga esta pieza el 21 de marzo, se ve obligada a modificar esas cifras para paliar el desfase del texto ante una realidad que le supera: «avui han vingut com setanta [70] persones i han donat positiu trenta-cinc [35] [...], tenim una planta a l'hospital tota en quarantena».

3.1.2. TRABAJO DE ESCENIFICACIÓN

Las escenificaciones que propone Aida Moré duran poco más de 3 minutos en el caso de las dos últimas, y 3'40 minutos en el caso de la primera, por lo que estamos ante piezas microteatrales muy breves. Las tres fueron grabadas usando un dispositivo móvil Android, según nos confirma la actriz, con la salvedad de que en el caso de *Síntomas* la cámara se colocó en posición vertical y no horizontal.

Si hubiera que aplicar la semiótica teatral al análisis de estos montajes, lo primero que destacaría sería el peso que tienen tanto el texto como la interpretación y, en general, los signos relacionados con la actriz y no los externos a ella. De estos, podemos observar que en las tres piezas Moré apuesta por un fondo lo más claro posible, con colores en la gama de los blancos, hasta la neutralidad total de *La recepcionista*, donde sólo se ve una pared blanca como imagen de fondo, como «escenario». En los otros dos, se ve que se trata de una habitación, en especial en *La subhasta*, donde se aprecia el cabezal de marco plateado, pero sin que la escenografía tenga un peso relevante en las elecciones dramatúrgicas de las puestas. Tampoco se construye un espacio sonoro, ni con efectos de sonido ni con música, por lo que el único signo auditivo de que disponemos es la voz enunciando el texto. Si contamos, en cambio, con elementos de atrezzo indispensables para el desarrollo de la pieza, como serían, en el caso del montaje de *La subhasta*, el pote de café, la pastilla de jabón, la tableta de chocolate y el rollo de papel de váter, elemento que se repite, como marca el texto, en *Síntomas*, mientras que *La recepcionista* sólo requiere de un teléfono móvil.

Por tanto, la actriz vuelca la mayor parte del peso dramático en su interpretación y en aquello que sí forma parte de ella: el tono, la gestualidad, el movimiento, pero también el vestuario y la caracterización. Si nos fijamos en esto último, se aprecia cómo Moré cuida la creación de los personajes también en su aspecto, tratando de aportar a cada uno una apariencia distinta y característica. La mujer de *La subhasta*, por ejemplo, aparece con una toalla de turbante enrollada en el pelo, como

recién salida de la ducha, a pesar de que lleve una camiseta de manga corta y unos auriculares que, sin ser un elemento de atrezzo imprescindible, dan verosimilitud a la acción dramática. En *La recepcionista* también el aspecto del personaje, con la bata blanca característica de hospital –en la que además se aprecia en el bolsillo frontal el logotipo de la Universitat de Barcelona utilizado, por ejemplo, en el edificio de la Facultad de Enfermería que se encuentra dentro del recinto del Hospital Universitari de Bellvitge y, por tanto, nos remite al ámbito sanitario–, el pelo recogido en una coleta poco cuidada, un guante de látex y el detalle de unos bolígrafos en el bolsillo del pecho de la bata, aportan toda la información visual que el espectador necesita para situar la pieza en un espacio concreto. Seguramente, en el que menor relevancia tiene la caracterización y el vestuario sea en *Síntomas*, donde Moré viste una sudadera mostaza, unos tejanos y lleva el pelo suelto.

Como decíamos, la carga interpretativa recae, especialmente, en la voz y en la gestualidad. Moré jugará con el tono en los monólogos para cargarlos de organicidad, buscando una estética realista, a pesar de que los tres textos puedan contener elementos de humor absurdo, según apunta Orazi [2022b: 24, 26]. Es en *La recepcionista* donde la versatilidad vocal de Moré sale más a relucir, ya que utilizará de manera mucho más marcada distintos tonos durante su actuación, que responden a otras voces, como las de la señora a la que imita, o incluso a otras voces propias, como las dos distintas que utiliza para hablar, por un lado, con su madre por teléfono y, por el otro, con el paciente que aparece en recepción al final de la pieza y al que la protagonista interpela de manera directa. Es también en este último monólogo donde destaca el contraste en la gestualidad de la actriz, especialmente la facial, que aporta información que no se conoce simplemente por el texto enunciado, como la mueca de exasperación con la que cierra el vídeo, único momento, además, en el que mira a cámara, como señalaremos más adelante. Que en los otros dos montajes aparezca sentada minimiza el valor dramático del movimiento que, en cambio, sí encontramos en *La recepcionista*, cuando anda de un lado para otro mientras habla por teléfono.

Finalmente, otro elemento puramente tecnovivial que debe tenerse en cuenta a la hora de proponer un análisis de una pieza de estas características es la relación del intérprete con la cámara y qué papel le otorga dentro de su propuesta dramática de escenificación. En el primer

monólogo, la interacción con la cámara es constante, ya la actriz que se aleja y se aproxima de ella según mire con mayor fijeza la «pantalla» desde la que sigue la subasta. De los tres monólogos, es el que cuenta con un plano más cerrado, de hombros para arriba. También en *Síntomas* hay una interacción con la cámara, pero no ya como cámara ficcionalizada, sino como medio para hablar con su pareja, como si estuviera al otro lado. Textualmente, no termina de entenderse el porqué de esa grabación si se supone que convive con su pareja en la misma casa y, por tanto, no hay una justificación, ni en el texto ni en la propuesta de montaje, para que esté hablando a cámara. En cualquier caso, sólo en *La recepcionista* la actriz respeta el concepto teatral de «la cuarta pared», sin mirar a la cámara, que ofrece un plano fijo de medio cuerpo, como si estuviera situada al otro lado del mostrador imaginario de recepción, y no es hasta el final de la propuesta que Moré mira directamente para conectar con la complicidad del espectador en esa especie de mueca confesional acerca de su estado de ánimo.

Vistos, pues, los elementos más destacados de los montajes que propone Aida Moré, parece claro que la actriz fue afinando su sensibilidad creativa a medida que avanzaron los días y, en especial, las piezas, ya que la última contiene mayores sutilezas dramáticas e interpretativas, así como condicionantes que pudieran dificultar su montaje y que la intérprete sortea sin problema. No hay que olvidar que, según ha indicado ella misma en la entrevista antes referida, estamos hablando de procesos de trabajo de máximo un par de días entre que elegía el texto y colgaba en Twitter su escenificación. Durante esas horas, además de copiar el texto a mano para memorizarlo (y porque «no tenía impresora en casa»), podía tener muy clara la puesta en escena y estar tan motivada que en el mismo día lo pensaba, lo preparaba y lo grababa o, en otros casos, lo grababa al día siguiente y, si era necesario, editaba un poco el clip resultante antes de compartirlo *online*.

3.2. DATOS DE RECEPCIÓN DE LOS MONTAJES

Si recopilamos someramente los datos estadísticos que ofrece Twitter accesibles para cualquier internauta podemos determinar la fecha de actuación de la intérprete, así como las reacciones que causaron sus propuestas, cuyo alcance no fue especialmente alto. Hay que tener en cuenta también que en estos datos pueden influir parámetros como el día y la hora de la publicación, el idioma del contenido, la relevancia del

dramaturgo o dramaturga de la pieza, etc., además del propio alcance en número de seguidores de quien lo sube.

Por ello, para poner en perspectiva los datos de Moré, hemos recogido también los de otros dos intérpretes: Alba Josa Levratto, quien subió sus propuestas muy a la par que Moré; y Marc Pujol, quien lo hizo unos días más tarde. Los tres tienen en común que –en su doble papel de directoras y director de escena y actrices y actor– prepararon, interpretaron y subieron a la red social tres micropiezas distintas en un periodo de tiempo similar y con una recepción pareja en cuanto a visionados y reacciones del resto de personas usuarias, a pesar de que Pujol tiene la particularidad de haber elegido dos de los textos en castellano –quizás en busca de un mayor alcance más allá del público de habla catalana–, mientras que los de las actrices son todos en catalán.

Aida Moré subió su primera micropieza, *La subhasta*, de Blanca Bardagil, el domingo 15 de marzo, dos días después de que Casanovas lanzara la propuesta y al día siguiente de que su autora colgara el texto; su segunda, *Síntomas*, de Gemma Sastre, el martes 17; y la tercera, *La recepcionista*, de Anna Biosca, el sábado 21 de marzo. Entre los tres vídeos no llegó a transcurrir ni una semana completa. *La subhasta* mereció mayor atención, por ser también de los primeros en sumarse a la propuesta: 26 me gusta, 10 retuits, 5 comentarios y el vídeo en Youtube acumula 370 visionados¹⁰. Dos días después, con *Síntomas*, en cambio, reduce esos datos a más de la mitad: 12 me gusta, 4 retuits y 2 comentarios, uno de la autora y otro de la actriz Alba Josa Levratto, que se encontraba justamente ensayando ese mismo texto, y en Youtube tiene 231 visionados. *La recepcionista* parece que tuvo una acogida similar: 16 me gusta, 3 retuits y 244 visionados en Youtube. En total, pues, sus montajes llevan en estos cerca de tres años y medio 845 visionados.

El alcance de Alba Josa es algo menor, en general. Publicó su primera propuesta, *Casa*, de Roger Torns, el mismo día que Moré, el domingo 15 de marzo; la segunda, *Síntomas*, el miércoles 18; y la tercera y última, *Ritual*, de Oriol Altimir, el martes 24. En su caso, pues, las publicaciones tuvieron lugar a lo largo de nueve días. En cuanto a reacciones, *Casa* tuvo 12 me gusta, 7 retuits y 1 comentario de Aida Moré, pero 404 visionados en Youtube; *Síntomas*, 10 me gusta, 3 retuits y

10 La fecha de consulta de todos los datos es el 16 de junio de 2023.

l comentario de la autora, con 104 visionados en Youtube, tres menos que el tercer vídeo, que acumuló 17 me gusta y 6 retuits. Su total de visionados es de 615.

En el caso de Marc Pujol, un actor con mayor trayectoria que las anteriores, cosa que se traduce también en el doble de seguidores en Twitter, empieza a colgar sus propuestas el jueves 26 de marzo, doce días después de haberse iniciado el proyecto de #Coronavirusplays, y cuando Moré y Josa han subido ya su serie de tres. Cinco días después de la primera, *Llama al 112*, de Denise Duncan, sube la segunda, *Confinament Sex*, de Jumon Erra –la única elegida por el actor en catalán–, el 31 de marzo; finalmente, una semana más tarde, el 7 de abril, cuelga la última, *El aplauso*, de Jorge Naranjo. Su primer micromontaje obtuvo 20 me gusta, 5 retuits y 302 visionados en Youtube; el segundo, 17 me gusta, 4 retuits y 549 visionados; y el tercero, colgado ya en abril, 3 me gusta, 4 retuits y 122 visionados. En Youtube, pues, acumula en total 973 visionados.

Aunque los números no parezcan muy elevados y pueda llevarnos a pensar que los micromontajes seleccionados han tenido poca recepción o poco impacto a nivel de audiencia, en especial si tenemos en cuenta el incremento de uso de las redes en ese periodo de tiempo [Ochoa Quispe y Barragán Condori, 2022], sí podemos constatar, a partir de la conversación mantenida con Aida Moré, el impacto de la recepción más allá de los datos estadísticos. La actriz catalana comenta que no esperaba la repercusión que sus vídeos tuvieron en su desarrollo profesional, ya que «generaron sinergias con varia gente que me proponía acciones o conexiones a través de haberme visto en los vídeos». Así, le surgió la oportunidad de nuevas colaboraciones tecnoviviales para otros proyectos, tuvo presencia en diversos medios locales de su zona, e incluso colaboraciones teatrales presenciales, además de poder entablar un diálogo con alguna de las dramaturgas cuyas piezas había elegido. Supuso también el reencuentro con personas con quienes no había tenido contacto desde hacía tiempo y que, de repente, volvían a tenerla en mente para nuevos proyectos en los que les encajaba.

3.3. RECEPCIÓN EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Además de la respuesta inmediata de las actrices y los actores en la recepción de los primeros textos que empezaron a aparecer en Twitter,

quienes también acusaron la creación y recepción de #Coronavirusplays de manera bastante rápida fueron los medios de comunicación. Ciertamente es que en unos momentos donde la población se encontraba confinada, donde la presencialidad de las artes en vivo (o del deporte, por ejemplo) se había interrumpido por completo, y donde el contenido informativo pasaba casi en exclusiva por el desarrollo de la pandemia, el estado de alarma, la saturación hospitalaria y el recuento de muertos..., los y las periodistas culturales no tenían demasiados materiales de actualidad para llenar sus secciones¹¹. De modo que cualquier iniciativa cultural alternativa, desde conciertos en los balcones hasta propuestas digitales en las redes, vino a cubrir el hueco dejado por las actividades presenciales.

A lo largo del primer mes de existencia de #Coronavirusplays, su presencia puede rastrearse en distintos medios, tanto en prensa escrita como en radio y televisión, a nivel nacional. De hecho, fue una de las propuestas que no sólo se mencionaban en las noticias que recogían el panorama general de las ofertas teatrales virtuales para esas semanas de confinamiento (p. ej., Puig Taulé [2020]), sino que se le dedicaron piezas enteras desde muy pronto. La primera, escrita por la periodista cultural de *El Periódico* Marta Cervera el 16 de marzo, cinco días después de que Casanovas impulsara la iniciativa, recoge las primeras reacciones y acogida del proyecto a través de una entrevista telefónica con el dramaturgo [Cervera, 2020]. El día 18, *El Mundo* publica un artículo centrado también en lo que describen como «un festival de microteatro en redes sociales sobre el confinamiento» [Graell, 2020], para el que también llaman al dramaturgo catalán.

Un par de días más tarde, el 20, son los medios televisivos quienes dan espacio a #Coronavirusplays: el *Telenotícies vespre* de TV3, la primera cadena de Televisió de Catalunya, le dedica también una pieza de tres minutos –dos a la iniciativa, uno a los proyectos interrumpidos del dramaturgo– a partir de una entrevista por videollamada a Casanovas. En este clip audiovisual, de entre los fragmentos de monólogos interpretados que eligen los realizadores para montar la noticia, encontra-

11 En los últimos años, son varios los trabajos que han analizado el papel de los medios durante la crisis del coronavirus. Por mencionar sólo algunos, cf. Casino [2022], Moreno-Espinosa, Contreras Orozco y Román San-Miguel [2021], Arrufat Martín [2021] o Montaña Blasco, Ollé Castellà y Lavilla Raso [2020], entre otros.

mos dos de los micromontajes de Aida Moré, *Simptomes* y *La subhasta* [«#Coronavirusplays...», 2020].

Y es también en esa segunda semana de confinamiento que la radio se hace eco del proyecto en, por ejemplo, el programa *Por fin no es lunes*, presentado por Jaime Cantizano en Onda Cero. En el día 22 dedican cerca de veinte minutos al «festival de microteatro online para combatir la cuarentena» [ondacero.es, 2020], y cuentan para ello no solo con la intervención de Casanovas, sino también de otros participantes en el proyecto como el escritor Ángel Amazaes, autor de la micropieza *La pantalla*, y las actrices Gemma Charines y Marina Pineda, quienes interpretaron, en versión radioteatral, sendos micromonólogos: el ya referido de Amazaes en el caso de Charines y *Estado de alarma. Día 3*, de Marta Buchaca, en el caso de Pineda.

Dos días después, el 24 de marzo, es un medio local, el programa cultural *Àrtic* de la cadena municipal barcelonesa betevé, quien publica en su blog una noticia rellena de una amplia selección tanto de los tuits con los microtextos como de algunos de los vídeos subidos por actrices y actores que los interpretan [París, 2020]. También ese día se habla del proyecto a través de una entrevista al dramaturgo Guillem Clua, autor de la micropieza *La ventana indiscreta*, en otro espacio nacional: el programa número 681 de *Late Motiv* (en su versión «en casa»), de Andreu Buena-fuente, en #0 de Movistar + [«Guillem Clua», 2020]. En las semanas sucesivas sigue prestándosele atención a medida que el fenómeno crece, aunque sin encontrar el cúmulo de piezas que aparecen en esa segunda semana, entre el 16 y el 24 de marzo de 2020, y, justo un mes después de su lanzamiento, el 13 de abril, el periodista cultural de *El País* Toni Polo Bettonica [2020] le dedica un artículo en el que hace un ligero balance de la iniciativa –contabilizando en más de 200 los microtextos publicados en redes–, acompañado de una entrevista telefónica a Casanovas.

En cuanto a la prensa especializada, al tratarse normalmente de revistas con una periodicidad más espaciada que los formatos diarios, no podemos hablar de una recepción inmediata de la propuesta, pero sí que algunas de ellas hicieron mención al proyecto #Coronavirusplays en sus números sucesivos, como sería el caso, por ejemplo, de *Primer Acto* en su segundo número de 2020 [Lázaro, 2020] o *Entreacte*, que en el número de verano de ese año publicó el microtexto de Bardagil *La subhasta*.

4. RECEPCIÓN POSTERIOR: GRUPOS, MATERIALES DIDÁCTICOS Y RECONOCIMIENTOS

A pesar de que se haya establecido como fecha final del proyecto el 8 de mayo [Orazi, 2022a: 181], su recepción siguió más allá, propiciada justamente por el formato digital y de libre acceso de la propuesta. Así, podemos encontrar en Twitter vídeos de montajes tecnológicos de los textos de #Coronavirusplays hasta el 10 de agosto de 2020 (*Les bones persones*, de Josep T. París, interpretado por el actor Carles Garcia) y microtextos como el de la artista Carla Rovira, *Lapocalipsis dins meu*, publicado en la plataforma el 11 de junio de 2020.

De entre estas respuestas tardías, en especial las que conciernen a la recepción de los textos y a su plasmación escenificada, destacan el proyecto «Monòlegs sobre el confinament i la crisi», en el que la compañía amateur Sota Mínims Teatre, formada por presos del Centro Penitenciario Brians 2, en Sant Esteve Sesrovires (Barcelona), y dirigida por Xantal Gabarró, interpretaron, grabaron y subieron a redes tres de los monólogos de #Coronavirusplays: *Sense títol*, de Martí Casellas, el 30 de mayo; *Alejarse para estar cerca*, de J. Carlos Palacios, el 6 de junio; y *Señor, llévame pronto*, de Neus Molina, el 29 de junio¹². Destacan también los monólogos interpretados por los alumnos de Educación Secundaria del grupo extraescolar de teatro del instituto concertado FEP Sant Ramon Nonat, de Barcelona. Este grupo de estudiantes, entre el 13 de abril y el 5 de junio, colgaron tres monólogos semanales en días alternos (lunes, miércoles y viernes), hasta un total de veintidós¹³. De hecho, los textos de #Coronavirusplays resultaron muy utilizados en el ámbito de las enseñanzas artísticas interpretativas justamente por su brevedad y por las características con que fueron escritos, adaptadas a la situación de confinamiento de esos primeros meses de pandemia, hecho que facilitaba su escenificación por parte de los alumnos. De este modo, escuelas y grupos de teatro de todo el mundo pudieron utilizar estos textos y compartirlos y/o retransmitirlos.

12 Las grabaciones se encuentran disponibles en Youtube, en el canal de Teatre BR (@teatrebr2910) [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].

13 Las grabaciones se encuentran disponibles en Youtube, en el canal de Sant Ramon Nonat (@santramnonat1152) [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].

No solamente la práctica artística o la enseñanza interpretativa ha tenido un papel en la recepción de #Coronavirusplays, sino también la enseñanza universitaria. En este ámbito, como recoge en detalle el trabajo de Noemi Scala [2022: 43-45], las micropiezas son objeto de estudio y de análisis textual en los cursos de maestría de Lengua y literatura catalana y de Literatura española impartidos en la Università degli Studi di Torino por la profesora Veronica Orazi, en el marco del proyecto «COVID-19 LiTraPan – Literary Training via ICT for Higher Education Improvement, Behavioral Coaching and Discomfort Management during the COVID-19 Pandemic» (cf. Orazi, 2022a: 177-179). Dicha aplicación didáctica de los textos promueve, a su vez, la propia creatividad de los y las estudiantes, como se refleja también en Scala [2022]. En consonancia con esta recepción en las aulas italianas, la recepción textual de las micropiezas se ha plasmado en una publicación editada por la propia Orazi que recoge prácticamente todos los textos publicados en Twitter bajo el hashtag #Coronavirusplays y los acompaña de un completo estudio introductorio. El libro, *Microteatro spagnolo e catalano al tempo della pandemia* [2022], es de descarga gratuita, en consonancia con el espíritu mismo de los textos, puestos a disposición de cualquier usuario de las redes por sus autores y autoras en el momento de su creación.

Finalmente, la repercusión de esta iniciativa impulsada por Casanovas quedó reflejada también en reconocimientos posteriores como su nominación a Mejor propuesta confinada en la tercera edición de los Premis TeatreBarcelona 2020, fallados el 15 de septiembre de ese año, aunque finalmente resultara ganadora en esa categoría la serie de teatro virtual de cuatro capítulos «Dilluns de merda», de la compañía Els Pirates Teatre, producida por el teatro El Maldà¹⁴.

5. CONCLUSIONES

Tras este análisis de la propuesta #Coronavirusplays, de su recepción en distintos ámbitos (artísticos, mediáticos, académicos...) y su repercusión entre los y las espectadoras, podemos concluir dos afirmaciones que, por antagónicas, no son menos certeras, a saber: su éxito a lo largo del tiempo y la prácticamente nula pervivencia del formato.

¹⁴ Los cuatro capítulos se encuentran disponibles en Youtube, en el canal de El Maldà (@elmaldà6143) [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].

Por un lado, como ha quedado explicitado a lo largo de todo el artículo, podemos hablar de un proyecto exitoso. No solamente por el número de creadoras y creadores que se sumaron a la iniciativa de Casanovas y por la calidad de los textos y de los montajes tecnológicos surgidos de ellos, sino también por la duración del propio proyecto, ya que se seguían subiendo textos y montajes hasta cinco meses después de haberse iniciado; y por la repercusión mediática y la estela de continuidad que ha tenido su recepción más allá de la pandemia y que ha hecho que llegara a ámbitos como el universitario, por ejemplo. Otra prueba de su éxito va más allá de lo puramente teatral y se encuentra en la capacidad que tuvo para crear comunidad en unos momentos en los que el aislamiento social primaba. Las interacciones entre las artistas usuarias de Twitter que comentaban los montajes o los textos, que se animaban entre sí a producir nuevas piezas, que se motivaban en unos momentos en los que el sector teatral sufría especialmente supone también un logro para #Coronavirusplays y le confiere una dimensión de utilidad social que debería ser inherente en el arte.

No obstante, y aunque sea una cuestión puramente especulativa, cabe preguntarse cuál hubiera sido el desarrollo y la evolución del proyecto si no hubiera surgido de un dramaturgo con el reconocimiento y la proyección en la escena teatral nacional como de las que goza Jordi Casanovas. A pesar de lo azaroso de las redes y sus *trending topics*, ¿hubiera tenido la misma recepción, la misma repercusión, el mismo seguimiento, de haberlo propuesto una persona menos mediática en la esfera dramática y teatral? En este aspecto, merece la pena destacar también que se trata de un proyecto mayoritariamente en catalán y que, aunque se publicaron y montaron micropiezas en castellano, el grueso de su alcance fue entre el público catalanoparlante. ¿Hubiera sido aún mayor el impacto si hubiera surgido originalmente en castellano, como lo tuvieron iniciativas tecnológicas similares en países como México (ya referidas en la introducción a este trabajo)?

Por otra parte, a la luz de los datos estadísticos recopilados, se observa que, a pesar de que el proyecto se mantuvo activo durante meses, el interés general disminuye cada vez más a partir del primer mes, como indican no sólo la menor producción de montajes, sino también los visionados, las interacciones en la red o la propia recepción en los medios de comunicación. No es de extrañar, por un lado, dado lo efí-

mero de las redes y la inmediatez de los contenidos que se consumen en ellas, y, por otro, si tenemos en cuenta que #Coronavirusplays fue la primera respuesta que proponía un juego escénico tecnovivial para hacer más llevadero el confinamiento, pero con el paso de los días las iniciativas y la oferta cultural se multiplicaron, aparecieron nuevos contenidos teatrales digitales, y la propuesta de Casanovas dejó de ser la novedad.

Además, los montajes surgidos de ella –y aunque nos hayamos centrado sólo en tres de las decenas de escenificaciones de micropiezas coronavíricas que se encuentran en la red– tienen en común, por las circunstancias en que fueron montadas, que su importancia recae en el texto y en la interpretación, sin que otros elementos escénicos, como el espacio sonoro o lumínico, aquello que puede ser más visual y plástico en un montaje teatral, tengan especial relevancia, si es que la tienen. Eso les dejó rápidamente en desventaja frente a montajes tecnoviviales producidos por instituciones como el CDN o plataformas como HBO, cuyos medios no eran, lógicamente, los que podían tener los y las intérpretes que se animaron a interpretar desde su casa los textos de #Coronavirusplays.

Más allá de eso, consideramos que el balance en conjunto de este proyecto es positivo. Así lo prueba el hecho de que, a pesar de tratarse de una iniciativa tan ligada a las circunstancias extraordinarias que nos tocó vivir en 2020, ha tenido la fortuna de permanecer aun habiendo sido superadas, gracias a los montajes surgidos de estos textos y que justamente por su condición tecnovivial permanecen, y a las publicaciones y trabajos que dan ahora cuenta de este #Coronavirusplays.

BIBLIOGRAFÍA

- ALANIS GALLEGOS, EUNICE SUSANA (2022): «Performatividad del ‘teatro en vivo’ a través de redes sociales en tiempos de pandemia», *Investigación Teatral*, 12-20 (octubre-marzo), pp. 28-49.
- ANTROPOVA, SVETLANA Y GARCIA-MINGO, ELISA (2020): «El nuevo pacto de Jordi Casanovas con el público: teatro-documento en España. Entrevista a Jordi Casanovas, dramaturgo y director de teatro», *Pygmalion*, 12, pp. 215-226.
- ARCE DE PIERO, MARIO LEANDRO (2021): «Espacio teatral en la encrucijada tec-

- novivial: implicancias territoriales», *telondefondo*, 34 (julio-diciembre), pp. 77-87.
- ARRUFAT MARTÍN, SANDRO (2021): «Los medios de comunicación españoles en tiempos de pandemia: generación de noticias en redes sociales durante la COVID-19», *Vivat Academia*, 154, pp. 107-122.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN (1987): *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus.
- (2001): *Semiótica de la escena*, Madrid, Arco.
- CASINO, GONZALO (2022): «Comunicación en tiempos de pandemia: información, desinformación y lesiones provisionales de la crisis del coronavirus», *Gaceta Sanitaria*, 36-1, pp. 97-104.
- CERVERA, MARTA (2020): «Cultura de cuarentena: creatividad teatral 'online' contra el coronavirus», *El Periódico* (16 de marzo). Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200316/cultura-de-cuarentena-creatividad-teatral-online-contra-la-epidemia-7891739> [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].
- DUBATTI, JORGE (2015): «Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babeismo», *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, pp. 44-54.
- (2020a): *Teatro y territorialidad*, Barcelona, Gedisa.
- (2020b): «Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos», *Rebento*, 12 (enero-junio), pp. 8-32.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (1983): *Semiotik des Theaters*, Tübingen, Narr.
- GRAELL, VANESSA (2020): «Coronavirus Plays, un festival de microteatro en redes sociales sobre el confinamiento», *El Mundo*, 18 de marzo. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/cultura/teatro/2020/03/18/5e711b27fc6c8390588b4620.html> [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].
- KOWZAN, TADEUSZ (1968): «Le signe au théâtre», *Diogenes*, 61, pp. 59-90.
- LÁZARO, ESTHER (2020): «Cabezas Parlantes: monólogos confinados», *Primer Acto*, 359 (II), pp. 213-214.
- MARTÍNEZ VALDERAS, JARA Y LÓPEZ ANTUÑANO, JOSÉ GABRIEL (eds.) (2021): *El análisis de la escenificación*, Madrid, Fundamentos.
- MONCLOA, LA (2020): «El Gobierno declarará mañana el estado de alarma por el coronavirus», 13 de marzo. Recuperado de: <https://www.lamoncloa.gob.es/presidente/actividades/Pagi->

- nas/2020/130320-sanchez-declaracio.aspx [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].
- MONTAÑA BLASCO, MIREIA; OLLÉ CASTELLÀ, CANDELA Y LAVILLA RASO, MONTSE (2020): «Impacto de la pandemia de Covid-19 en el consumo de medicamentos en España», *Revista Latina de Comunicación Social*, 78, pp. 155-167.
- MORENO-ESPINOSA, PASTORA; CONTRERAS OROZCO, JAVIER-H Y ROMÁN-SAN-MIGUEL, ARÁNZAZU (2021): «Medios de comunicación, redes sociales y virus del miedo, durante la pandemia de COVID-19», *Ámbitos*, 53, pp. 148-160.
- OCHOA QUISPE, FLOR ZARAYN Y BARRAGÁN CONDORI, MELQUÍADES (2022): «El uso en exceso de las redes sociales en medio de la pandemia», *ACADEMO*, 9-1, pp. 85-92.
- ONDACERO.ES (2020): «Coronavirus-plays, el festival de microteatro online para combatir la cuarentena», Por fin no es lunes - Onda Cero, 22 de marzo. Recuperado de: https://www.ondacero.es/programas/por-fin-no-es-lunes/podcast/entrevistas/coronavirus-plays-microteatro-online-coronavirus_202003225e774388d41df90001b72387.html [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].
- ORAZI, VERONICA (2022a): «Jordi Casanovas' #Coronavirusplays: Spanish and Catalan MicroTheatre Within the Framework of the Project COVID-19 LiTraPan». En *Handbook of Research on Historical Pandemic Analysis and the Social Implications of COVID-19*, ed. A. Cortijo Ocaña y V. Martines, Hershey, IGI Global, pp. 175-194.
- (2022b): «Studio introduttivo», en *Microteatro spagnolo e catalano al tempo della pandemia*, ed. V. Orazi, Turín, Università di Torino.
- PARÍS, JOSEP T. (2020): «#coronavirusplays: teatre del confinament», *Artic - Betevé*, 24 de marzo. Recuperado de: https://beteve.cat/artic/coronavirusplays-teatre/?utm_medium=social&utm_source=twitter&utm_campaign=beteve [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].
- PAVIS, PATRICE (1982): *Voix et images de la scène*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- POLO BETTONICA, TONI (2020): «'#coronavirusplays', una radiografia de la quarantena en clau teatral», *El País*, 13 de abril. Recuperado de: https://elpais.com/cat/2020/04/13/cultura/1586792249_146118.html [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].
- PUIG TAULÉ, ORIOL (2020): «Teatre a les pantalles», *Núvol*, 16 de marzo. Recuperado de: <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/teatre-a-les-pantalles-88174> [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].

- ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2022): «Semiótica, pandemias, COVID-19 y teatro», *Signa*, 31, pp. 27-37.
- SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ (2018): *El texto insumiso. Nuevos fragmentos de un discurso teatral*, ed. E. Lázaro, Ciudad Real, Ñaque.
- SCALA, NOEMI (2022): «Progetto Covid-19 LiTraPan. Apprendimento e creazione come strumento di elaborazione dell'esperienza pandémica», *eHumanista/IVITRA*, 21, pp. 43-61.
- SOLIS MIRANDA, REGINA; VALCHEFF GARCÍA, FERNANDO Y HERMO NIETO, SARA (2021): «Teatro en tiempos de pandemia: una llamada al encuentro», *Acotaciones*, 46 (enero-junio), pp. 205-231.
- UBERSFELD, ANNE (1981): *L'École du spectateur*, París, Éditions Sociales.
- (2020): «#Coronavirusplays, una convocatoria de Jordi Casanovas als dramaturgs per fer monòlegs sobre la situació», Telenotícies - TV3, 20 de marzo. Recuperado de: https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/telenoticies/coronavirusplays-una-convocatoria-de-jordi-casanovas-als-dramaturgs-per-fer-monolegs-sobre-la-situacio/video-amp/6036255/?__twitter_impression=true [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].
- (2020): «Guillem Clua», Late Motiv - #0, 681, 24 de marzo. Recuperado de: https://www.facebook.com/latemotivcero/videos/guillem-clua-late-motiv681-0-movistar/508517376407769/?locale=es_ES [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023].
- (2022): *Microteatro spagnolo e catalano al tempo della pandemia*, ed. V. Orazi, Turín, Università di Torino.