

Esto no es teatro

María Natacha Koss

Instituto de Artes del Espectáculo,
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires

Algunos estudios teatrológicos han asumido, desde hace más de medio siglo, la necesidad de definir su objeto de estudio. *¿Qué es el teatro?* Se trata de una pregunta que se impone cada vez que buscamos conceptos para entender los fenómenos que se nos despliegan. Pero resulta también indispensable para abordar lo teatral a través de la historia, las poéticas y el pensamiento. De todas las disciplinas que han aportado sus epistemologías para solventar esta cuestión, creemos que la filosofía resulta ser una de las más eficientes. Esta rama de la ciencia sostiene que la condición de posibilidad para la existencia del teatro es el convivio, la reunión de cuerpo presente en un aquí y ahora aurático. Si bien la intermediación tecnológica está contemplada (pantallas, redes sociales, etc.), hay —no obstante— una condición *sine qua non*, y es que, aunque sea de manera intermitente, el convivio debe restaurarse. La pandemia y sus restricciones sanitarias anularon esta posibilidad por más de un año. Entonces ¿a dónde fue el teatro? ¿Murió? ¿Entró en hibernación? ¿Qué estrategias encontraron los teatristas para sostener este arte ancestral?

Para ampliar un poco estas ideas, recordemos que Henri Gohuier, citando a Étienne Gilson en *Art et métaphysique*, sostiene que lo que hace el artista es poner un mundo a vivir, pues “la obra de arte es una realidad nueva que el artista añade al universo” (1961, p. 31). Aunque muy apegado aún al textocentrismo, Gohuier da una de las claves para nuestra comprensión del teatro que, más adelante, Raúl Cartagnino desarrollará como una concepción filosófica del teatro. Efectivamente, en su *Teoría del teatro* (1967) se atreverá a preguntarse “¿qué es el teatro?” como punto de partida para todos los desarrollos teóricos, históricos y analíticos posteriores. El límite, también en este caso, será la prioridad dada al texto dramático y la tensión presentación-representación desatada en el siglo XX como herencia y desarrollo de las vanguardias históricas.

Tendremos que esperar a los primeros estudios de Jorge Dubatti (2003) para encontrar una definición de teatro que nos permita abarcar la totalidad de las producciones teatrales, estableciendo los límites con las otras artes y con la vida. Nos referimos a aquella definición que considera al teatro como un ente en el cual se conjugan el convivio (como condición de posibilidad), la *poiesis* (como producción y producto) y la expectación (en sus muy diversas modalidades).

Asimismo, cuando Gohuier sostiene que la principal función del teatro es la de divertir, podemos reconocer en su desarrollo un concepto que más tarde encontraremos exhaustivamente trabajado en Gilles Deleuze (1989). Nos referimos, claro está, a la noción de acontecimiento en tanto

irrupción novedosa, pero también como el acontecer temporal en su devenir. Retomando a ambos autores, entre otros, Dubatti afirmará que la principal función del teatro es la función ontológica, y que la prioridad radica en el espesor de acontecimiento que esa ontología genera (2010).

La filosofía del teatro, entonces, sostiene en su definición una serie de premisas que podríamos resumir brevemente en que:

1. La condición de posibilidad del acontecimiento teatral, necesaria pero no suficiente, es el encuentro en el aquí y ahora, en un mismo eje espacio-temporal, de cuerpos presentes. Esta dimensión aurática, perteneciente a la cultura viviente, condiciona el teatro a una escala humana y se ha dado en llamar convivio.
2. Sobre la plataforma del convivio se despliega un salto ontológico que puede o no ser ficcional, en donde se pone un mundo a vivir. Diferenciado de la vida cotidiana, la relevancia del nuevo ente radica principalmente en el espesor del acontecimiento que promueve y, solo en segunda instancia, adquieren relevancia los elementos semiotizables (texto, vestuario, escenografía, música, etc.).
3. El teatro es una construcción vicaria, por lo que resulta indispensable para su existencia la presencia de por lo menos un/a espectador/a que reconozca, aunque no sea catalépticamente, el salto ontológico de la *poíesis*.

La pandemia trajo una serie de restricciones sanitarias preventivas que impactaron directamente sobre las bases de nuestra definición filosófica del teatro. Anular la posibilidad de los acontecimientos conviviales, parece traducirse en anular la posibilidad de la existencia del teatro. Y, simultáneamente, el mundo vivió una explosiva socialización de medios tecnológicos (como por ejemplo las redes sociales o las conexiones por videollamada) cuya voluntad fue la de paliar la falta convivial.

Entonces preguntamos nuevamente ¿qué sucedió entonces con el teatro? ¿Muerte, suspensión, resistencia, resiliencia?

Múltiples y variadas son las respuestas que las y los artistas dieron a esta coyuntura. Y la filosofía del teatro, gracias a la imposición de la realidad, se vio obligada a cuestionarse. Una nueva heurística se desplegó junto con las nuevas producciones; vimos aparecer el teatro-pantalla, el *streaming*-teatro, el zoom-teatro y muchos etcéteras. Pero creemos que esas categorías son más

bien descriptivas de los medios expresivos utilizados, no se detienen demasiado en las consecuencias ontológicas. La disyuntiva entre “Esto es teatro” y “Esto no es teatro” pobló las discusiones entre teatreros, críticos y teóricos, con distintos grados de productividad.

La voluntad de recuperación del aquí y ahora teatral, del acontecimiento en vivo, se realizó a través de las redes sociales y sus posibilidades de interacción. Los teatristas construyeron una evocación del convivio en la búsqueda de restaurar, de alguna manera, ese aquí y ahora perdido. Uno de los primeros ejemplos que surgieron fue *Amor en cuarentena*. Esta obra, con dramaturgia de Santiago Loza y dirección de Guillermo Cacace, trabajaba la historia de una ruptura amorosa a través de mensajes de WhatsApp. El precio de la entrada equivalía a una serie de mensajes que, a lo largo de un mes, llegaban al teléfono del espectador. Se trataba de un personaje que se despedía de un amor perdido, recordando momentos y sensaciones a través de textos, músicas y fotos. El mismo texto era dicho por 4 actores y actrices diferentes y el espectador, al comprar la entrada, no sabía si le había tocado como intérprete Leonardo Sbaraglia, Cecilia Roth, Jorge Marrale o Dolores Fonzi. Esta propuesta remite a la intimidad del teatro de a uno, ese teatro que juega con un actor y un espectador reduciendo a su mínima expresión el vínculo espectadorial busca restaurar el vínculo individual del espectador con el espectáculo y crear, aunque no sea por convención creativa, el aquí y ahora de la recepción de los mensajes.

Con cierta cercanía al radioteatro y al teatro ciego, *Amor en cuarentena* fue uno de los ejemplos que, ante el crecimiento exponencial de las pantallas, introdujo la restricción visual en su producción. Entre otras cosas, esto permitió que muchos espectadores no videntes que iban asiduamente al teatro y que encontraron cercenada su capacidad de acceder a las otras plataformas, pudieran acercarse al teatro en tiempos de pandemia.

Con el levantamiento de algunas restricciones sanitarias, aparecieron también diversas modalidades de streaming. Allí, el acontecimiento tenía lugar en el teatro y se transmitía en vivo a través de diferentes plataformas. Con sonido depurado, multiplicidad de cámaras y despliegue tecnológico, esta modalidad se acercaba al teatro por la vía de la poética de origen; pero se asemejaba mucho más a la televisión en vivo por la gradación escalar y el montaje. Términos televisivos como “ponchar” una imagen, se volvieron habituales en los nuevos artistas que se sumaron a las producciones. No obstante, un convivio a medias era posible ya que, en el teatro, técnicos y artistas se reunían siendo unos espectadores de otros y emulando, de alguna manera, el vínculo teatral ausente.

El *streaming* se complejizó con el uso del Zoom como en el caso de la obra *Callará el silencio*, *Historias de cartón*, del grupo de Teatro Comunitario Los Pompapetriyasos. La obra se estrenó por Zoom en noviembre de 2020 y se mantuvo hasta junio de 2021. Mucho se debatió acerca de si el teatro comunitario era posible con un distanciamiento de los cuerpos. Como enuncia la Red de Teatro Comunitario (Argentina) en su comunicado de prensa: “La pandemia le impide llevar adelante aquello que lo define (al teatro comunitario)¹; un encuentro entre vecinos de todas las edades que expresan su mirada del mundo y desarrollan ficción” (2021). Esta imposibilidad está dada porque la Red define al teatro como el encuentro de grandes cantidades de personas de diferentes edades en un mismo espacio físico. Los grupos tienen habitualmente como mínimo 25 participantes y los más antiguos llegan a 200 y 300.

En el prólogo de la obra que citamos, hay una voz en *off* que se inscribe como parte de la *poésis* y, con el sonido de una guitarra que atraviesa la totalidad de la experiencia, nos anuncia:

Bienvenidos al espacio virtual de Los Pompas. Les recordamos que sus cámaras y micrófonos deben estar apagados. Para disfrutar mejor de la experiencia debemos realizar una sencilla configuración de video. Comencemos. El objetivo de esta configuración es que solo vean pies en la pantalla.

Comienza entonces a dar una explicación paso a paso de cómo configurar el video de la reunión de Zoom. Nuevamente aquí se busca emular la presencialidad restaurando la dimensión vincular y emocional, tan cara al Teatro Comunitario. El “reunirse” adquiere una relevancia trascendente, duelando la falta de cuerpos y buscando restaurar el convivio perdido.

Un último ejemplo que citaremos será el del pasaje de *Sex, viví tu experiencia* (2019-2020) de José María Muscari a *Sex Virtual, una experiencia privada* (2020-2021), como un fenómeno transpositivo de lo convivial a lo tecnovivial.

Sex se estrenó presencialmente en el Gorriti Art Center de la Ciudad de Buenos Aires. Durante el espectáculo, que contaba con coreografías, actuación y destreza física, el espectador recorría el espacio y ponía su cuerpo al servicio del acontecimiento atravesando las diferentes escenas que, muchas veces, coexistían simultáneamente. A partir del contexto de pandemia mundial Muscari decidió repensar y reelaborar el proyecto y creó *Sex Virtual*, una experiencia privada

¹ Aclaración entre paréntesis del autor.

planteada como un espectáculo interactivo desarrollado en múltiples plataformas digitales (Instagram, WhatsApp, Telegram, Zoom, Twitter, YouTube y Vimeo), con una duración de varios días (no tenían un formato fijo de cantidad de días e iba variando según la edición) y con acceso a diversas propuestas durante las 24 horas. El objetivo era que cada espectador acomode su experiencia según su agenda y sus tiempos, sabiendo que iba a tener material disponible en todo momento, tal como figura en la página de Alternativa Teatral “Vos acomodás la experiencia a tu agenda cotidiana y la disfrutás en tus tiempos, no hay horarios”.

Con la idea de plantear una ficción erótica que se iba construyendo durante el transcurso de los días a través de múltiples redes sociales y que requería de un espectador activo partícipe, se combinaba un material prearmado (videos grabados con anterioridad) con situaciones que se daban en vivo. Para acceder a la misma, existían tres precios: uno general con acceso a todas las plataformas, uno vip que permitía además tener interacción directa por WhatsApp y una entrada especial para parejas, quienes podían hacer la experiencia en conjunto o separados y así vivir su propia aventura.

Este último caso nos resulta especialmente estimulante para pensar la liminalidad (Diéguez Caballero, 2007) del teatro en pandemia, pues abarca la totalidad de recursos que encontramos en el modelo de hibridización. Teatro filmado, *streaming*, interacción por plataformas y redes sociales, salen a la búsqueda de restauración del vínculo vicario teatral, del convivio perdido. El teatro amplía sus territorios a través de la tecnología, ampliando nuevos horizontes, pero pensando siempre en la vuelta a la presencialidad.

La pandemia volvió a poner sobre el tapete cuestionamientos de la filosofía del teatro. Creemos que los problemas ontológicos no instalan una jerarquía: ni decimos que el teatro es superior al cine o la televisión, ni que la música es superior a las artes visuales. Se trata de pensar teorías que nos permitan entender los fenómenos que nos rodean para poder entenderlos en sus especificidades y en sus diferencias.

Sosteniendo entonces que el teatro es prioritariamente espesor de acontecimiento y que ese acontecimiento se configura a partir de la articulación entre convivio, *poíesis* y expectación, podemos decir que, ante el cuerpo ausente, el teatro tambalea. No obstante, los usos de la tecnología generan acontecimientos liminales, híbridos, que de muy diferentes maneras dilatan, recuerdan o emulan la convivialidad.

No ocurre lo mismo con otras modalidades de introducción tecnológica que, creemos, ponen en suspensión el acontecimiento teatral. Nos referimos por ejemplo a la socialización masiva a través de las redes sociales de grabaciones de obras presenciales. Muchas habían sido resguardadas como material de archivo (principalmente en teatros oficiales), otras eran grabaciones especiales pensadas para las convocatorias curatoriales de festivales y afines. En cualquier caso, la mayoría de estas producciones estaban grabadas con una cámara en paneo general y sonido ambiente.

También a aquellas producciones que, reconociendo la especificidad del lenguaje audiovisual, realizaron obras pensadas para su distribución tecnovivial. Ese fue el caso del ciclo “Modos híbridos” que produjo el Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires, en el cual participaron cerca de 200 artistas para la realización de un total de 18 propuestas audiovisuales, con 14 producciones originales: 10 de teatro, 4 de música y 1 de títeres. A estas se suman 3 producciones de danza producidas por los propios artistas en forma virtual y en sus propios domicilios. El ciclo puede verse gratuitamente en <https://complejoteatral.gob.ar/modos-hibridos>.

Algo similar hizo el Teatro Nacional Cervantes con su modalidad “Cervantes *online*” en donde, a través de su canal de YouTube, comenzaron ofreciendo grabaciones de archivo para luego diseñar un ciclo de obras producidas especialmente para ser transmitidas por la plataforma. 33 obras y cientos de artistas de toda la Argentina están disponibles de manera gratuita en https://www.youtube.com/channel/UC4jy_ly_xzt9ga1Qp_TfUeQ

Algunos teatros comerciales e independientes se sumaron a la modalidad *online*, como el caso de los teatros El Picadero o El Extranjero; pero sin apoyo del Estado, estas obras demostraron no resultar redituables. En el caso de Timbre 4, uno de los emblemas del teatro independiente contemporáneo, se decidió abrir un canal por donde socializar los contenidos históricos del teatro como manera de mantener abierto el vínculo y el diálogo con los/las espectadores. Fruto de ese trabajo es <https://timbre4.tv/>

Otras producciones independientes intentaron traducir a las plataformas experiencias y premisas experimentales que venían desarrollando en la presencialidad. *Todo que oír* fue una iniciativa del Club de Teatro, un espacio de creación, formación y difusión de las artes escénicas fundado en la ciudad de Tandil y dirigido desde sus inicios por Marcela Juárez y Alejandra Casanova. Juárez había experimentado el trabajo con restricciones sensoriales con el ciclo *Nada que ver*, una

propuesta de teatro oscuro que, estrenada en 2009, ha tenido diferentes entregas y reediciones a lo largo de la última década. En pandemia surgió en el equipo, junto a Guillermo Dillos, un trabajo tecnovivial que continúa y profundiza ese teatro ciego original. Nos cuenta Dillon que, en el intento de

continuar con el trabajo como docentes e investigadores de teatro en medio del aislamiento social obligatorio, nuestro espacio de teatristas quedó relegado. Reapareció, así, una vieja propuesta de combinar las investigaciones sobre teatro oscuro de Marcela Juárez junto a las manipulaciones tecno-sonoras que produzco y que no habíamos encontrado manera de enlazarlas en un espacio convivial teatral. La abstinencia teatral forzada, inauguró un espacio grupal virtual que -pantallas mediante- recuperó saberes y formas de crear propios. Hoy *Todo que oír* (parafraseando a *Nada que ver*) toma la forma de episodios de relatos espacializados grabados que convocan a un auditor con auriculares y ojos cerrados, evocando levemente el ritual que tantos espectadores disfrutaron en las 3 ediciones de la obra de teatro *Nada que ver*².

Si bien puede establecerse una línea genealógica con el radioteatro, esta propuesta no busca emular o suplir la experiencia teatral ausente ni transformarse solamente en una experiencia narrativa que construya con el sonido lo que se sustrae del campo visual. Por el contrario, asistimos a una “inmersión sensorial”, una experiencia individual intermediada por la virtualidad. Hay por supuesto una construcción de imágenes ilusorias a partir de lo sonoro, pero que se suman a sonidos grabados en distintos contextos que se funden creando paisajes acústicos³.

Otra propuesta independiente que también se puede ver *online* es *Apocalipsync_*, que, si bien nace como un proyecto de espectáculo teatral, encontró la manera de capitalizar las limitaciones de la pandemia. Dicen sus realizadores que:

a partir de la situación de pandemia global y a la espera de poder volver al formato escénico, decidimos reinventar el concepto para llevarlo a un formato *online*. Durante el confinamiento creamos este show en el *living* de casa, con una luz circular y un teléfono celular. La versión audiovisual de *Apocalipsync_* es un show en sí mismo, pero también es una pequeña muestra de lo que será la versión escénica el día que podamos volver a ocupar las salas teatrales.

² Todas las citas, a menos que se indique lo contrario, corresponden a material y declaraciones facilitadas por los artistas a la autora.

³ Se puede acceder a esta experiencia en <https://www.youtube.com/watch?v=yamnzYvzIMk>

Con un Iphone 11 y una luz circular para teléfonos, Luciano Rosso lleva su poética del *playback* a una nueva dimensión. Ya habíamos visto algo de su trabajo en los bonus track, los bises, que Rosso ofrecía en el final de *Un poyo rojo* que protagonizaba junto a Nicolás Poggi, con dirección de Hermes Gaido. Esta obra que se encontraba en el campo liminal entre la danza y el deporte, se mantuvo en cartel entre 2009 y 2016, y desde 2010 en adelante, Rosso brindaba al público — luego de los aplausos finales y con luz de sala— un número extra. Sentado en un banco de madera, apelando a la gestualidad del rostro y del cuerpo, exploraba la técnica del *playback* con canciones como *Se dice de mí*, *El pollito pío* o *Eblouie par la nuit*. Siguió experimentando con diversas melodías en su canal de YouTube y hoy, con una técnica muy depurada, aborda esta propuesta en donde suma los recursos del videoarte⁴.

De más está decir que todos estos ejemplos corresponden a una modalidad preexistente. Plataformas como Teatrix ya venían incursionando desde hacía varios años en la filmación de obras nacidas en el teatro, registradas con calidad HD con multiplicidad de cámaras, variación angular, montaje y sonido microfoneado. Si hubo alguna diferencia fue la de que estas nuevas producciones, aunque algunas de ellas realizadas en los escenarios, fueron concebidas para el audiovisual.

Como se puede apreciar, la diferencia entre el primer grupo de piezas (filmaciones de archivo) y el segundo (obras pensadas para ser filmadas) no radica en la dimensión teatral, sino en la audiovisual. Para poder hablar con propiedad, tenemos que recurrir a terminología proveniente del cine, del video o de la televisión. Inclusive en el caso de *Todo que oír*, los textos indispensables para el análisis resultan ser sobre todo los de Michel Chion, quien se dedica especialmente al estudio del sonido en el cine.

Creemos que la ausencia del convivio no sólo pone en suspenso la posibilidad misma de hablar de teatro, sino que su resolución tecnológica apunta a una lógica de las artes audiovisuales que se distancia, por la vía de la producción *in vitro*, de la ontología teatral.

En el otro extremo de estas propuestas audiovisuales, encontramos ejemplos en donde la defensa del convivio fue la norma. Nos referimos, claro está, a casos en los que se buscó sostener la presencialidad sin violar las normas sanitarias ni poner en riesgo la salud propia y ajena. Uno de

⁴ Se accede por <https://youtu.be/0YZqvDAC7vo>

esos casos fue el movimiento de ópera solidaria desde los balcones, en donde en diversas partes del mundo cantantes líricos/as cantaron desde sus ventanas, terrazas y balcones para homenajear al personal sanitario y levantar el ánimo de los vecinos. No se trató de un movimiento propiamente dicho, ya que no tuvo organización intencional por parte de sus integrantes ni de ningún colectivo. Sin embargo, el fenómeno fue transnacional y su repercusión unificadamente positiva. Uno de los videos más virales fue el de la soprano barcelonesa Begoña Alberdi, que emocionó a los vecinos de un patio interior de una manzana del Ensanche de Barcelona. “Salimos con mi marido el primer día de los aplausos para reconocer el trabajo del personal sanitario y la situación fue tan emocionante que sentí la necesidad de cantar” (Costa-Pau, 2020), aseguró la artista. Algo parecido sucedió en Argentina con la soprano Mariana Carnovali, quien brindaba sus conciertos desde la terraza de su departamento en San Cristóbal: “Lo que hago está teniendo mucho impacto en personas mayores. Algunos vecinos están solos y con esto se sienten acompañados por un rato. Se emocionan con algunos temas, aplauden, agradecen y piden más. Les trae felicidad” (Vera, 2020).

Estos son solo dos ejemplos de un amplio fenómeno que, como dijimos, se registró en muchas ciudades americanas y europeas.

Otra modalidad fue la que surgió de los titiriteros Manuel Mansilla y Julia Sigliano a comienzos del 2020, quienes ofrecían funciones todas las tardes para sus vecinos, que las disfrutaban desde los patios. *Teatro del Tapial* es como decidieron bautizar al experimento, ya que sus criaturas cobran vida por sobre la pared que divide las propiedades. “Había una necesidad de compartir algo. Nunca habíamos hecho algo así, es nuevo para todos” (Yacar, 2020). La idea surgió a pedido del papá de dos niñas que al tercer día de cuarentena no sabía qué más hacer para que el día no fuera tan largo. Luego, familias de tres casas linderas se sumaron al ritual. El público se componía de diez personas, más las que se suman desde las terrazas al menos para escuchar.

Como vemos, el deseo del convivio perdido se impuso a cualquier otro impulso o necesidad. En ningún momento se planteó una organización de tipo comercial o programática. La felicidad, la necesidad de conectarse a través del arte, primó sobre cualquier otra razón. Estos casos parecieran haber respondido a una necesidad más bien primaria, la necesidad de encontrarse con otros/as a través del arte.

Es notable considerar que ni las propuestas audiovisuales en donde el teatro como categoría entra en suspensión, ni las propuestas que salieron a sostener la presencialidad cuidada, resultaron a corto o mediano plazo lo suficientemente redituables como para posibilitar que, sin apoyo del Estado, los/las artistas pudieran sostener la actividad. La pulsión vital inicial encontró los límites en la supervivencia laboral.

Por otra parte, el teatro de hibridización, en su vínculo explícito con el convivio perdido, aportó un nuevo campo profesional, una diversidad en los recursos audiovisuales y una explotación imaginativa de las redes sociales.

Resulta inquietante pensar en una pospandemia que se acerca y se aleja en el tiempo con cada nueva cepa. En consecuencia, el teatro pospandémico también se nos reactualiza sistemáticamente. No obstante, hay dos premisas que —creemos— sobrevivirán en el tiempo: el teatro no ha muerto sino que, por el contrario, está más vivo que nunca. Y los múltiples vínculos liminales entre el teatro, las artes audiovisuales y las redes sociales, han llegado para quedarse y seguir complejizando una escena cada vez más problemática.

Referencias bibliográficas

Castagnino, Raúl (1967). *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Costa-Pau, Antonio (2020). “Ópera solidaria desde los balcones”. En *Ópera actual*. Consultado el 26/09/21 en <https://www.operaactual.com/noticia/opera-solidaria-desde-los-balcones/>

Deleuze, Gilles (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios Liminales. Teatralidad, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge (2003). *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

Gohuier, Henri (1961). *La obra teatral*. Buenos Aires: EUDEBA.

Red Nacional de Teatro Comunitario (2021). “Comunicado en la red”. Recuperado de <https://www.facebook.com/redteatro/posts/2983907841888484>

Vera, Valeria (2020). “Coronavirus. De Berlín a la terraza: la soprano que canta ópera para alegrar a sus vecinos en la cuarentena”. En *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/coronavirus-de-berlin-terraza-soprano-canta-opera-nid2357787/>

Yaccar, María Daniela (2020). “Títeres que cobran vida en plena cuarentena”. En *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/258891-titeres-que-cobran-vida-en-plena-cuarentena>