

La expansión de las fronteras real – ficcional en la utilización de plataformas no convencionales para presentaciones escénicas y la emergencia de nuevas formas de creación en el contexto de la virtualidad escénica pandémica.

PERALTA, Juan Sebastián / UCU, Uruguay - juanseprbra@gmail.com

3er Congreso Iberoamericano de Teatro - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: no convencional - pandemia - virtual - real - ficcional

› **Resumen**

La presente ponencia desarrolla el análisis y reflexión a partir de ciertas expresiones escénicas desarrolladas durante la pandemia que se presentaron por medios virtuales en tres países latinoamericanos. De Argentina se trabaja con la obra “La transferencia” protagonizada por Cecilia Cósoro, en Uruguay con “Amor en cuarentena” dirigida por Ximena Echeverría y en Brasil con “Um corpo aquí” protagonizada por Sol Faganello. Obras desarrolladas por colectivos de artistas escénicos que se vieron forzados a buscar nuevas plataformas para realizar su trabajo debido al contexto de restricciones para los espectáculos públicos. Se analizan las estrategias de producción y realización, así como el impacto obtenido y la recepción por parte del público. A la vez que se indaga sobre los condicionamientos y posibilidades que ofrecen las plataformas de presentación elegidas, a saber, whatsapp (video llamada y audios) e Instagram (presentación en vivo).

A partir de lo presentado se reflexiona desde un punto de vista teórico sobre la emergencia de nuevas formas de comunicación espectacular en los contextos de virtualidad y de cómo eso tiene consecuencias para la creación, difusión y circulación del trabajo escénico contemporáneo. A la vez que se investiga sobre las nuevas configuraciones del convivio teatral y la relación con los mecanismos de producción, difusión y presentación que se dieron como válidos hasta el momento.

› Presentación

Desde antiguo resuena que lo único permanente es el cambio. Desde mi adolescencia me acostumbré a un ritual, al llegar el viernes o el sábado, a veces incluso el domingo salgo de mi casa, tomo un ómnibus, cruzo la ciudad en la que vivo o estoy en alguna dirección y me dirijo a un lugar extraño. Si bien está ubicado en diferentes lugares y contextos, a veces se accede a él por una escalera que baja, a veces por una que sube, a veces está detrás de un bar, en una galería, museo o incluso en un centro comercial. A veces incluso se encuentra en la plaza principal de la ciudad, o cerca de ella, en el centro de importancia y atención. Claro que ustedes ya se han dado cuenta de que lugar estoy hablando, ese lugar al que muchos de nosotros asistimos con regularidad ritual. Ese lugar que implica no solo un desplazamiento en el espacio y en el tiempo, sino un desplazamiento en la subjetividad. Ese lugar en el que nos reunimos con extraños para asistir a una ceremonia particular, la ceremonia de la representación teatral.

Esta dulce costumbre que todos nosotros hemos vivido y que era parte de nuestro cotidiano se vio interrumpida a partir de marzo de 2020, la pandemia del coronavirus implicó el cierre de las salas teatrales, la imposibilidad de los creadores de realizar su trabajo, la imposibilidad del público de asistir a espectáculos. El sistema de producción se enfrentó a una parada obligada, en la cual algunos actores institucionales o individuales, luego del shock inicial, comenzaron a realizar algunas acciones para acompañar al público, para mostrar que aún estaban ahí haciendo algo en medio de un mundo detenido en su funcionamiento tal cual lo conocíamos.

De a poco comenzaron a aparecer obras de teatro, que filmadas, eran exhibidas en youtube, producciones del National Theatre de Londres, por ejemplo. Se comenzó a gestar la idea de una platea virtual, es decir, los espectáculos eran exhibidos en una día y horario fijo, como si fueran una función. Ciento es que muchos de ellos luego quedaban online, pero es interesante resaltar el hecho de ese intento de configuración de una platea virtual. Recuperar de algún modo la experiencia del convivio teatral que se manifestaba en los foros online de las plataformas de exhibición.

A medida que la pandemia se fue extendiendo e intensificando, los actores no institucionales e independientes (actrices, directores, dramaturgas, escenógrafos, etc.), colectivizados o no, se vieron imposibilitados de realizar su trabajo y de esa forma obtener su sustento. Si bien hubo algunos apoyos particulares, que variaron según los países y sistemas, a medida que la pandemia se profundizó, las posibilidades de trabajo para los artistas escénicos fueron nulas. Si pensamos en los espacios tradicionales de representación. La asistencia a los espectáculos estaba prohibida, luego se liberaría,

mucho tiempo después y con cupos que variaron desde el 30 al 70%, pero durante el primer momento de la pandemia la asistencia a espectáculos públicos estaba prohibida.

La mezcla entre la necesidad económica y la necesidad artística comenzó a gestar la búsqueda de nuevas formas que permitieran a los hacedores obtener un sustento económico y de sentido. Y de esa forma comenzó una migración a las plataformas digitales como medio de expresión, comunicación, reunión, exhibición, como espacio de trabajo, creación y presentación de hechos artísticos escénicos.

El presente artículo indaga sobre tres experiencias teatrales que se presentaron en formato digital, por medio de tres usos diferentes de plataformas, en tres países diferentes de América Latina. A saber: "La transferencia" protagonizada por Cecilia Cósoro, en Buenos Aires, Argentina; "Amor en cuarentena" dirigida por Ximena Echevarría, en Montevideo, Uruguay; y "Um corpo aqui", protagonizada por Sol Faganello, en San Pablo, Brasil.

¿Cuáles son los rasgos comunes, si los hay, entre estas experiencias? ¿Qué elementos teóricos sobre la producción de signos teatrales en la contemporaneidad podemos inferir a partir de estas experiencias? ¿Estamos frente a una innovación en la producción de sentido que amplía las categorías de lo escénico - representativo? ¿Cómo ha sido la recepción de estos espectáculos tanto desde el punto de vista del público como de los sistemas de validación propios de cada campo específico? Estas son algunas de las preguntas iniciales que ponen en movimiento la construcción de esta indagación - reflexión.

1. *La Transferencia.*

Este espectáculo forma parte del ciclo "Vengan de a uno", dirigido por Ezequiel Hara Duck, que desde el mes de junio de 2020 y hasta septiembre de 2021, realiza presentaciones desde la ciudad de Buenos Aires. Este ciclo se integra por cuatro obras que son definidas como "ficciones interactivas" entre un actor/actriz y los participantes que se conectan por videollamada por WhatsApp. La relación que se establece entre el actuante y el público puede ser de uno a uno, o de uno a un pequeño grupo, admitiendo un máximo de tres participantes por sesión. (Diario con Vos, 2021)

Sobre la génesis del proyecto Hara Duck se preguntó "por qué no convertir una dificultad en acto creativo" (Página 12, 2020) Ya que el público no puede acceder a la representación de una forma tradicional, el ciclo busca llegar al público tomando como dispositivo las videollamadas, forma de suplir el contacto directo por el mediatizado, en el cual aparece un rastro del cuerpo, su imagen. Y de esa manera se genera la impresión de una cercanía más real.

El ciclo está conformado por cinco propuestas de 35 minutos escritas durante la cuarentena por Victoria Hladilo y Mateo Chiarino, y abarcan una gama de situaciones que en la pandemia pasaron del cara a

cara a la virtualidad: “Entrega a domicilio”: un mimo se mete en problemas por una serie de malos entendidos con el delivery; “Casa prestada”: cómo actúa una cantante bajo presión; “Tarea en casa”: una mujer desbordada por las clases virtuales se descuida y desencadena una pesadilla hogareña; “El vecino”: un músico intenta recuperar el amor perdido y “La transferencia”: una sesión de terapia virtual en la que se conocerán secretos de un desconocido.

Las historias, según del director, presentan un conflicto fuerte “que sucede en tiempo real, escritas en un tono realista porque es el tipo de actuación que funciona para este formato de espectáculo.” (Página 12, 2020)

Asistí, participé de “La Transferencia” una tarde de agosto de 2020, recibí la videollamada de una psicóloga que me llamó por mi nombre, y que inmediatamente me transformó en un paciente, era nuestro primer encuentro. Entre disculpas y explicaciones circunstanciales, la pandemia, la cuarentena, la imposibilidad de transitar por la ciudad, la necesidad de tener esta primera sesión para conocerme y ver si podíamos trabajar juntos se fue generando un vínculo en el cual mi yo quedó ficcionalizado, invitado a un juego en el cual ella iba poniendo las reglas y yo aportaba elementos que desarrollarían algunas dimensiones de la historia que estábamos viviendo. Al mismo tiempo que se planteaba un problema que ella necesitaba imperiosamente resolver y en el cual yo podía ayudar.

En Buenos Aires en ese momento se estaba viviendo una cuarentena estricta que no permitía el desplazamiento, por lo cual la obra se desarrollaba en la casa, apartamento del personaje, actriz. Lugar real que estaba ficcionalizado, objetos reales que estaban resignificados por la experiencia que estábamos viviendo. Esta colisión de espacios, el real y el ficcional, espeja esa otra colisión a la que los espectadores teatrales estamos acostumbrados, la del personaje con el intérprete. Y de esta manera la pregunta por el límite entre lo real y lo ficcional se vuelve más acuciante, y se transforma en un elemento del juego escénico que produce un alto grado de seducción. Una mezcla de voyeurismo con prurito se instala en el espectador que se pregunta qué es ficción, qué es realidad, con quién estoy interactuando, con quién está interactuando ella.

En este sentido el director acota:

“... La idea es que lo que pase en las historias es que el espectador, en cierto momento, tenga la duda o se haga la pregunta de qué de lo que está pasando en ese momento es ficción y qué es realidad. [...] los límites de las nuevas ficciones, donde en este formato y en tiempos de cuarentena donde los decorados y el vestuario es la casa de los mismos actores. Ahí hay una cosa en la que cada vez se van cruzando más ficción y realidad, sobre todo por lo que va sucediendo en el intercambio con el espectador que está del otro lado.” (Página 12, 2020)

La participación del espectador es crucial para el desarrollo de la historia de la cual se pasa a forma parte como elemento coadyuvante y estructural. En el caso de “La Transferencia” el personaje va realizando preguntas concretas, pide ayuda para encontrar cosas, resolver problemas y situaciones concretas que en el desarrollo ficcional se van planteando. Por lo cual a partir de la interacción con el público parte de la actuación es improvisada. La intérprete cuenta con un guión que utiliza a modo de cañamazo, y esa dimensión improvisada enriquece la historia, al mismo tiempo que la transforma en única. Ya que cada persona que forma parte de la experiencia aporta elementos que van a configurar la misma de una forma específica y concreta, haciéndola única e irrepetible. Estaríamos pues frente a una experiencia teatral on demand customizada. Tal vez el sueño definitivo del capitalismo cultural. La producción de un producto uno y único para un consumidor uno y único, que sin embargo puede adaptarse potencialmente para todos los consumidores que existen y existirán. Lo que seguramente dejaría a Walter Benjamín muy contrariado.

El director sostiene (Diario con Vos, 2021) que

“El gran desafío del teatro actual es ganarle al aburrimiento. Hay que tratar de contar historias de otra forma, donde el espectador tenga un rol más activo, de participación, de acción. De ida y vuelta.” De ahí la estructuración que se da a la pieza. Y al mismo tiempo aclara que lo que está haciendo no es teatro, sino ficciones interactivas por videollamada, ya que “No es teatro porque el teatro supone una cosa presencial, una convivencia entre artistas, escenario y espectador en un lugar físico, y en este caso el aquí y ahora es virtual. Sucede ahora pero el aquí es a través de una pantalla.” (ShowBizBeta, s/f.)

Propongo pensar el convivio digital como posibilidad para lo teatral. No podemos seguir pensando lo humano por fuera de lo virtual. No solo utilizamos tecnologías digitales sino que somos una subjetividad expandida hacia lo virtual. Lo virtual se ha constituido en una dimensión de lo real, obrando una expansión de sentido que enriquece y amplía las posibilidades de la experiencia existencial. ¿Cuál es el interés purista de mantener el teatro dentro de los límites del convivio físico? ¿Por qué no podríamos entender que la experiencia teatral admite la co-presencia virtual? Porque en definitiva estamos frente a un momento de intimidad compartida significante que se actualiza por medio de un nuevo dispositivo de encuentro, el espacio virtual de una plataforma digital. Esto no anula el dispositivo material existente hasta el momento, la sala teatral, sino que complementa y expande las posibilidades del fenómeno. En ese sentido defiendo la posibilidad de llamar teatro a estas nuevas formas de producción y circulación de contenidos artísticos con voluntad de representación en vivo. El elemento fundamental de la ecuación, a mi criterio, es la calidad de ser un hecho en vivo, una producción de signos destinados a uno o varios espectadores que son generados por uno o varios actuantes en una relación de expectación. Es decir,

alguien produce signos destinados a ser percibidos en un aquí y ahora compartido por otra/s personas/s en una relación comunicacional de tipo artística.

La diferencia fundamental está entonces en si la producción de los signos es en vivo o si es una reproducción de signos pre-producidos, a la manera del cine, las series u otros tipos de espectáculos.

2. *Amor de cuarentena.*

“Te debe resultar rarísimo que vuelva a aparecer
después de tanto tiempo, pero bueno, son tiempos raros”.
(Loza, 2020)

“Amor de cuarentena” es una obra teatral escrita por el argentino Santiago Loza, que ha tenido varias versiones en diferentes países de Hispanoamérica. En el caso de Uruguay, lugar en el que se estrenó por primera vez, ha sido dirigida por Ximena Echevarría.

A partir de un mismo texto interpretado por diferentes actores/actrices se genera una ficción sonora que llega como mensajes de audio por whatsapp a cada uno de los espectadores, a un ritmo de uno por día por un periodo total de catorce días. Mensajes de un ex, una ex pareja, un ex amor que vuelve en el contexto de la pandemia que estamos viviendo aunque no se haga mención explícita a ella.

Cada espectador - oyente elige al actor/actriz que será su partenaire durante la experiencia, de esta manera en función de la recepción concreta de cada oyente, la obra se transforma en una historia única. Lo que queda reforzado por el hecho de que también cada intérprete realiza una selección de estímulos visuales (imágenes) y musicales que acompañan los mensajes de voz.

“Amor de cuarentena” se constituye entonces como una experiencia sonora de intimidad que utiliza como dispositivo la plataforma de mensajería instantánea que se ha transformado en el medio cotidiano y natural de comunicación entre millones de sujetos en nuestra contemporaneidad. Y ahí radica uno de los valores de la propuesta, tomar un dispositivo del cotidiano del espectador para por medio de él generar una experiencia del orden de lo artístico. El desplazamiento no es el del público hacia el lugar de representación, sino que la representación se desplaza hacia cada público concreto.

Desde el momento que escuchamos la voz de un ex amor que se comunica, quedamos ficcionalizados como el otro/a de esa relación. Lo que produce un nuevo desplazamiento de sentido. Y a partir de ahí pasamos a jugar un papel en la reconstrucción de la historia de ese nosotros que fue pero ya no es, o en todo caso, es de otra manera. No es posible no vincular lo que escuchamos con retazos de nuestras propias historias afectivas, de lo que fue y de lo que pudo ser. Y uno de los grandes aciertos de la

propuesta es que los audios no tienen marca de género, por lo cual se adapta a cualquier persona y tipo de relación, lo cual aumenta y expande la capacidad ficcional de los signos recibidos.

En cierta medida la obra se constituye como una especie de radioteatro digital, de entrega diaria, en la cual se busca despertar una vorágine de sentimientos con cada uno de los audios, en los que se reflexiona sobre aquello que nunca se dijo en una relación.

En cuanto a la puesta uruguaya la directora sostiene que: "...decidimos trabajar el texto a partir de la cotidianidad; acercarlo a algo que se pueda volver real, y que así el mensaje sea espontáneo y se aleje de la idea del radioteatro." (La Diaria, 2020). En cuanto al proceso especifica que a los actores les permitió que trabajaran con libertad, que fueran modificando el texto para llevarlo "a lo más profundo de ellos mismos, apelando a la música, las imágenes, las referencias culturales con las que se identificaran, así después, juntos, comenzábamos a seleccionar." (La Diaria, 2020). Ella entiende que es una historia coral que se transforma en una entrega muy personal. "Al comparar las ocho historias reconocés [sic] el texto, porque es el mismo, pero cada uno lo vuelve tan propio, que son ocho historias distintas, con otras músicas e imágenes que van interfiriendo y conduciendo hacia otros lugares íntimos y personales." (La Diaria, 2020).

Es interesante destacar que el formato de presentación/comunicación elegido excede los códigos de lo teatral tradicional, ya que estamos frente a una experiencia escandida en el tiempo, en la cual la fantasía ficcional se alimenta por un plazo de dos semanas. Y donde no solo el tiempo sino que el espacio particular de la recepción queda a cuenta del oyente. Se sugiere la utilización de auriculares, el estar en un lugar tranquilo, tal vez acompañarse con una copa de vino; pero las coordenadas definitivas de la recepción de los signos dependen de la voluntad y situación concreta de cada oyente y eso va a cerrar en un sentido o en otro la significación concreta del evento.

Para Loza (Gómez Diez, 2020) es fundamental el trabajo sobre lo sonoro, la voz como marca de un cuerpo concreto en un espacio determinado, atravesada por emociones que la afectan y caracterizan. La voz es cuerpo que se hace presente en el cuerpo del otro, en el oído del oyente. Con lo cual un elemento del convivio real se recupera por medio de la utilización del dispositivo propuesto.

Y el director de la versión argentina, Guillermo Cacace agrega:

"La proximidad potencia la presencia, pero no es una condición para que ella exista. Cuántas veces pasa que estamos frente a alguien y pensamos: - esta persona no está acá. Dejó su cara y se fue hace media hora. - Y lo mismo pasa en muchos planos. Hay muchos cuerpos que se ausentan aun estando en presencia." (Gómez Diez, 2020)

El uso de la voz que se hace en esta obra nos permite generar una comprensión nueva y expandida de lo que tradicionalmente se ha entendido como convivio escénico. En línea con las observaciones realizadas sobre el espectáculo anterior, lo virtual se vuelve expansión de sentido y posibilidad de lo matérico, a la vez que posibilita nuevas formas de encuentro entre público y artistas, expandiendo las posibilidades de creación y significación contemporáneas.

3. *Um corpo aqui / Un cuerpo aquí.*

Junto a Sol Faganello, actriz residente en San Pablo, decidimos aventurarnos en un proceso de creación a dos ciudades, ya que yo me encontraba en Montevideo. ¿Cómo podemos presentar nuestro trabajo en las circunstancias de aislamiento social que estamos viviendo debido a la pandemia? ¿Cuál puede ser nuestro escenario?

En esa búsqueda las plataformas de interacción digital se volvieron la arena de experimentación. En definitiva todos los días nos mandamos mensajes, fotos, audios, si nos encontramos por esos medios, ¿por qué no podemos llevar nuestro arte a ellos? ¿Cuáles son las condiciones que pueden hacer eso posible y significativo para una audiencia?

El punto de partida fue que no sólo el lugar de encuentro para los ensayos fuera una plataforma virtual de comunicación, sino que la obra a ser presentada fuera ideada para ser presentada en ella. Es decir que tomara en cuenta las posibilidades estructurales que el medio ofrecía como génesis y condición de su existencia. Un site specific digital.

Luego de una exploración preliminar de distintas plataformas de interacción social: facebook, twitter, twitch, youtube, whatsapp, zoom, meet, nos decantamos por instagram. Y comenzamos a investigar las posibilidades que desde el punto de vista estético nos brindaba la arquitectura de esa aplicación. ¿Qué podíamos hacer? ¿Cómo lo podíamos hacer? ¿Cuáles eran las implicancias estéticas y políticas de que los hicieramos de esa manera y en ese dispositivo?

Instagram nos brindaba la posibilidad de recuperar el vivo, a través de las lives, al mismo tiempo que enfatizaba lo efímero del encuentro, el material no es más accesible luego del encuentro. Además nos permitía controlar el acceso y duración del vínculo estético. Planteamos una cuenta de la obra, a la cual el público era admitido como seguidor en el día de la función, allí podía encontrar materiales pre-existentes al hecho escénico, fotos, pequeños videos, rastros del personaje y la historia que podían ser accesados, y configuraban a modo de caleidoscopio el mundo ficcional - real. Ya que la tensión entre lo real y lo ficcional está presente y es constitutiva de la propuesta. Del mismo modo que existe las cuentas "finsta", la pregunta se abre al público ¿esto es real? Entre los materiales que forman parte del universo

de la obra hay videos y fotos “reales” de la actriz, que son ficcionalizadas, tematizadas, desplazadas en su sentido dentro de la propuesta estética.

Desde el punto de vista operativo el espectáculo funciona como una representación tradicional, por medio de una live de instagram en una hora determinada. El público tiene la posibilidad de interactuar con la intérprete en algunos momentos determinados, por medio de preguntas y comentarios que pueden plantear y que son tomados como insumo para el desarrollo de la trama, que en ciertos momentos funciona como un cañamazo.

Además del vivo de la actuación en la live, acompañada por música en vivo, y desplazamientos de estilo cinematográfico, la obra incluye material pregrabado que se vuelve fundamental para la configuración del fenómeno. Todos los componentes son emitidos por medio de un programa específico (OBS), lo que permite llevar al extremo las posibilidades expresivas por medio de la edición, sobretitulación, coloreado, alternancia, efectos, etc. entre los signos y las fuentes de las cuales los mismos provienen.

Un corpo aqui es un work in progress que se presentó en 2020 y que en este 2021 está siendo reformulado para afianzar y potencializar sus posibilidades estético-expresivas.

› Conclusión

Si algo irrumpió con fuerza en este tiempo es la prevalencia del cambio y lo inesperado. Ese ritual íntimo de asistir al teatro —ese desplazamiento físico y subjetivo hacia un espacio común de extraños reunidos para compartir la ceremonia de la representación— se vio interrumpido de forma abrupta. Sin embargo, la imposibilidad de la presencialidad no detuvo la pulsión creativa. Artistas y públicos encontraron nuevas sendas para encontrarse, transformando la crisis en motor de invención.

Las experiencias de La transferencia, Amor de cuarentena y Um corpo aqui muestran que el convivio no desaparece, sino que se reformula. Las pantallas, las plataformas de mensajería o las transmisiones en vivo no reemplazan la sala teatral: la expanden. Permiten que una obra nacida en Buenos Aires se viva en Montevideo o que un proceso creativo se desarrolle entre Montevideo y San Pablo, ensanchando la geografía posible de los encuentros. La virtualidad no es una amenaza, sino un territorio complementario que amplía las fronteras de lo real y enriquece las formas del acontecimiento escénico. En estas propuestas, el “aquí y ahora” se conserva, aunque el “aquí” se vuelva digital. El vínculo entre intérprete y espectador sigue siendo vivo, irrepetible, marcado por la co-presencia, aunque sea mediada. Asumir esta coexistencia de lo físico y lo virtual implica reconocer que la aparición de nuevos

dispositivos no anula a los anteriores, sino que suma otras posibilidades de interacción, significación y comunidad.

En definitiva, lo que está en juego no es decidir si esto “es” o “no es” teatro, sino aceptar que el teatro siempre ha sabido adaptarse a sus contextos y que hoy, como siempre, se reinventa. Crear para un dispositivo —sea una sala, una videollamada o una red social— significa explorar sus potencialidades expresivas sin renunciar a la esencia del hecho escénico: el encuentro vivo, en tiempo presente, entre quienes actúan y quienes reciben la experiencia.

Bibliografía y fuentes

Diario Con Vos. (2021, 17 de julio). *Ezequiel Hara Duck y el teatro por streaming: “Pasé de ser un loco a un pionero”*. <https://diarioconvos.com/2021/07/17/ezequiel-hara-duck-y-el-teatro-por-streaming-pase-de-ser-un-loco-a-un-pionero/>

Gomes Diez, C. (2020, 10 de junio). *Santiago Loza y Guillermo Cacace: “Es un pequeño juguete actoral”*. Página/12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/271271-santiago-loza-y-guillermo-cacace-es-un-pequeno-juguete-actor>

La Diaria. (2020, 6 de mayo). *Este miércoles se estrena Amor de cuarentena: durante 14 días el espectador recibirá mensajes del actor que haya elegido para vivir una historia de amor ficticia*. La Diaria. Recuperado de <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2020/5/este-miercoles-se-estrena-amor-de-cuarentena-durante-14-dias-el-espectador-recibira-mensajes-del-actor-que-haya-elegido-para-vivir-una-historia-de-amor-ficticia/>

Loza, S. (2020). *Amor de cuarentena* [Obra de teatro inédita, dir. X. Echevarría]. Producción uruguaya, Montevideo, Uruguay.

Página/12. (2020, 10 de septiembre). *Vengan de a uno: Historias por WhatsApp*. <https://www.pagina12.com.ar/285903-vengan-de-a-uno-historias-por-whatsapp>

ShowBizBeta. (s. f.). *Vengan de a uno: Historias por WhatsApp*. Recuperado de <https://showbizbeta.com/noticias/27382/vengan-de-a-uno-historias-por-whatsapp>