

Dispositivos de actuación: El cuerpo como configurador de sentidos

Lorena Verzero

CONICET- UBA

Entre las muchas transformaciones que ostenta el cine argentino desde los años noventa se encuentra el tratamiento de los cuerpos. Los modos de construcción de situaciones realistas (predominantes en la realización cinematográfica de la década anterior) varían, así como también, las apelaciones a técnicas de actuación no miméticas. Asimismo, la circulación de los actores en el medio cinematográfico se modifica y, de manera dialéctica, las relaciones del campo cinematográfico con otros, como el teatral, revelan transformaciones. Todo esto se debe a una conjunción de factores, algunos inherentes al ámbito cinematográfico y otros de orden social, político o económico.

De esta manera, a mediados de la década del noventa se renuevan no sólo la puesta en escena de los cuerpos, sino también las funciones asignadas a ellos y los sentidos que producen. Así, esta problemática constituye uno de los rasgos diacríticos que han permitido delinear la idea de un “nuevo” cine. Los estudios cinematográficos generalmente se han abocado a profundizar en los nuevos modos de producción, en las transformaciones estéticas respecto del cine inmediatamente anterior o en sus vinculaciones con las realizaciones de los años sesenta. Pero, si bien con frecuencia se reconoce que uno de los elementos que permiten delinear la existencia de un “nuevo” cine a partir de mediados de la “década menemista” es una renovación tanto en las formas de actuación, como en la procedencia, formación y *habitus* de los actores, este tema no ha sido abordado de manera específica hasta el momento.

Con la finalidad de trazar un mapa de las políticas de actuación, plantearé la existencia de cuatro dispositivos fundamentales, que no se proponen como una organización exhaustiva ni se dan en todos los casos en estado puro, sino que resultan funcionales para abordar algunas problemáticas puesto que constituyen modos de posicionamiento político respecto de la conformación del campo cultural y del público.

1. La tendencia naturalista-realista

La búsqueda de un efecto de realidad ha sido el factor predominante no sólo en el cine sino también en el teatro argentino. El verosímil realista se concreta a partir de una cantidad de elementos, que se extienden desde planos generales que el espectador puede reconocer como ámbitos familiares, hasta mínimos detalles de ornamentación en el vestuario o en la escenografía. El trabajo del actor es fundamental para lograr la identificación del público que buscan todas las formas de realismo.

El NCA ha incorporado nuevos lenguajes para conseguir algún tipo de mimesis con la realidad y, particularmente, se ha encargado de reproducir los mundos marginales urbanos que se profundizaron como consecuencia del neoliberalismo de los años noventa. En ese sentido, *Pizza, birra y faso* (Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, 1997) recrea tempranamente situaciones en las que se enreda un grupo de jóvenes desplazados del sistema en el centro de la ciudad de Buenos Aires. A diferencia del trabajo marcadamente stanislavskiano predominante en el cine realista de los años anteriores, estos personajes marginales son narrados desde la pura exterioridad. Desconocemos el desarrollo interior de los personajes, su psicología, su fluir de consciencia. Esto se logra a través de una actuación en la que no se justifican las acciones, es decir, ni el discurso ni la gestualidad dan cuenta de las motivaciones internas que los mueven a actuar. Los personajes centrales en *Pizza, birra y faso* se modelan a partir de una gestualidad que remite a la imagen social de los sectores populares urbanos, subrayada en el movimiento inquieto del torso y los brazos. Además del lenguaje que reproduce la jerga de clase y las variaciones etarias del discurso de esos jóvenes, la gestualidad es el elemento a través del cual se generan las situaciones de violencia y de amenaza que organizan las relaciones al interior del grupo y con el resto de los desplazados con los que se vinculan. Un valor agregado se deposita en la mirada, que sin embargo no necesariamente es objeto de primeros planos: estos jóvenes miran fijamente, su mirada es penetrante y en muchas ocasiones bajan la vista, no miran a los ojos ni miran a cámara. La amenaza de lo que está por pasar se enuncia con el cuerpo. Estos cuerpos no disciplinados se mueven constantemente, escupen en el suelo, no respetan la proxemia establecida socialmente como espacio respetable respecto del cuerpo del otro, violan los límites del cuerpo del otro rozándolo, tocándolo o empujándolo. Estos cuerpos enuncian su

marginalidad en los movimientos rápidos, abruptos, no acompasados ni elegantes, y por momentos impredecibles. Son cuerpos alertas ante el peligro. A partir de su gestualidad, es posible comprobar que estos son los sujetos que Foucault describe como “potencialmente peligrosos para la sociedad” en *Vigilar y castigar*.

Entre otras películas, años después, *Leonera*, de Pablo Trapero (2008) también recurre a la creación de una historia verosímil en un mundo marginal. Martina Gusmán, su protagonista, es actriz y se formó en la escuela de Carlos Gandolfo, uno de los formadores de actores en la metodología stanislavskiana más reconocidos de la Argentina, junto a Agustín Alezzo y Augusto Fernandes. Contrariamente al vaciamiento de sentidos y al fin de las ideologías que se sucedieron como consecuencia de la globalización y el neoliberalismo, estas películas producen sentidos políticos y eso está dado a partir de las propuestas estéticas.

El asadito (2000), de Gustavo Postiglione, también se propone generar una representación de la realidad y, en este caso, los personajes de clase media apuntan a crear una identificación del público. El asado se sitúa entre las tradiciones más ritualizadas de las clases medias argentinas y, casi de manera costumbrista, la historia cuenta un asado entre amigos (todos hombres) con motivo del fin del milenio.

El trabajo con improvisaciones sobre temáticas pautadas y perfiles de personajes delineados ha dado como resultado un juego en el que los sentidos comunes aportan a la construcción de un clima de latencia en el que se genera la expectativa de que algo va a suceder. Estos cuerpos se mueven de muy distinta manera que los cuerpos marginados de las películas anteriores. Son menos inquietos, sus acciones son más predecibles, expresan verbalmente sentimientos, tienen conflictos internos, narran momentos de su pasado y del de sus amigos.

Cierta exageración en los movimientos, en la disposición de los ingredientes del ritual del asado y en el abordaje de las temáticas sobre las que discuten genera humor. Se trata de un humor que produce una sonrisa que nunca llega a convertirse en risa, que en su capacidad de transformarse en llanto remite al grotesco. Filmada con cámara en mano y con un predominio de planos secuencia, el rodaje de *El asadito* se realizó durante veinte horas seguidas, lo que provoca una descomposición de los cuerpos tan real que no hace falta que sea representada por los actores. Aguilar, en este mismo volumen, expone que el nuevo cine argentino no se propone tanto representar lo real

sino producirlo, en competencia con otros medios, como la televisión. En *El asadito* – como en otros casos- opera una matriz similar: aquí tampoco se trata de “grados de representación de la realidad” sino de “competencia en la producción de lo real”, pero esta competencia no se da con la realidad misma, en un doble movimiento en el que la realidad y la película se producen al mismo tiempo.

En todos estos casos, es en el reconocimiento de los cuerpos como parte posible de la sociedad que se instala una relación con lo extra-fílmico. Aguilar (2006: 21) observa esta particularidad en el tratamiento de los rostros y se refiere a una “conexión documental con lo real”. El límite entre lo real y la ficción comienza a demostrarse poroso.

2. La participación de actores no profesionales

La exploración en el trabajo con actores no profesionales constituye el grado extremo de búsqueda de verosimilitud. Las películas presentadas en el apartado anterior, como las que introduciré aquí muestran una reproducción de la realidad ocultando los artificios cinematográficos y la actuación está al servicio de ello.

En *Bolivia* (2001), Caetano ha incursionado en la misma línea estética e ideológica que presentó en su ópera prima *Pizza, birra y faso*. Sin embargo, mientras que los personajes de este film representan el polo negativo de los sujetos marginados de los años noventa, *Bolivia* se compromete con la problemática de la xenofobia, presentando a los personajes principales como positivos. Esto se consigue mediante una diferencia de enfoque: mientras que en *Pizza, birra y faso* el punto de vista está situado fuera del grupo, en *Bolivia* el punto de vista es el del protagonista. En ambos casos, sin embargo, la actuación exteriorizada abona a la no comprensión de los motivos de las acciones por parte del espectador, que no se identifica simpatéticamente con los personajes. Respecto de los personajes de *Bolivia*, Caetano comenta en una entrevista que “lo que tienen es que ninguno parece darse cuenta de lo que están haciendo o de lo que está pasando”¹, y eso (que también es aplicable a los personajes de *Pizza, birra y faso*) se logra a través de la actuación exteriorizada.

¹ “*Bolivia* según Caetano”, *La Nación*, 10 de abril de 2002. Versión digital disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/387438-bolivia-segun-caetano>. Fecha de consulta: 26 de diciembre de 2013.

Así, mientras que una actuación realista interiorizada, que pone en acto técnicas stanislavskianas y, más precisamente, strasbergianas, persigue una identificación simpatética del público, este tipo de actuación busca construir una mimesis de formas y prácticas sociales sin que el espectador se vea reflejado en los personajes.

El efecto logrado en ambos films parece ser el mismo: reconstruir la marginalidad social producto del neoliberalismo, pero en *Bolivia* se incursiona con actores no profesionales, como es el caso del protagonista Freddy Waldo Flores, junto a actores reconocidos por el público, como Enrique Liporace.

La política de *casting* es uno de los elementos más determinantes del NCA: si bien se podría haber recurrido a un actor que desempeñara el rol con solvencia, se buscan sujetos sociales que actuarán en el límite de sí mismos y del personaje que encarnan. Estos sujetos actúan sus propios movimientos y gestos a partir de pautas de dirección, por lo que los modos de actuación están más cerca del trabajo para la realización documental que de la construcción de ficción. No se aplican técnicas memorialísticas para la explosión de las emociones, no hay entrenamiento físico para alcanzar conexiones internas, no hay trabajo corporal previo con los compañeros para que los cuerpos entren en sintonía. Nada de eso. El sujeto actúa. Son antiguas las teorías que defienden la capacidad actoral de todos los seres humanos y se han difundido, particularmente, a partir los años setenta, con distintas finalidades. En esa época, el objetivo consistía en sumar “trabajadores de la cultura” a la militancia artística (Verzero, 2013); en los noventa, la finalidad es estética (y, con ello, también política).

Pablo Trapero también recurre a actores no profesionales para algunas de sus realizaciones. El protagonista de *Mundo grúa*, Rulo (Luis Margani), constituye el caso más nombrado, aunque comparte la pantalla con actores conocidos. Rulo ya había actuado en un cortometraje de Trapero años antes, *Negocios* (1995). Allí actúa el mismo Trapero y actores no profesionales, varios de ellos miembros de su propia familia. Se recupera un mundo familiar ficcional con cantidad de elementos realistas, entre ellos, las actuaciones. Aquí también los intérpretes actúan de otros que son ellos mismos y no lo son al mismo tiempo.

Un caso paradigmático del trabajo con actores no profesionales es el de *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001). Alonso no recurre a situaciones y personajes urbanos, sino que se adentra en el interior del país, en este caso, la provincia de La Pampa.

Misael Saavedra, un hachero, es el protagonista. La película surgió a partir de que Alonso conoció a Saavedra. Su actuación recupera hábitos cotidianos, movimientos e incluso el tiempo real en que Misael los realiza. Sin embargo, las acciones son propuestas desde la dirección, no se corresponden con la “verdadera vida” de Misael Saavedra. En este sentido, no sólo se quiebran los límites entre realidad y ficción, sino también entre presentación y representación. Los actos de comer, hablar por teléfono o ir al baño tal vez sean una representación y a la vez una presentación: representación en tanto que recuperan y duplican acciones cotidianas, y presentación en tanto que esas acciones son originales de la puesta en escena.

Lo mismo ocurre con *Los muertos* (2004), la siguiente película de Alonso, y su protagonista, Argentino Vargas. En *Fantasma* (2006), Alonso profundiza la transformación en actores Misael Saavedra y Argentino Vargas. En todos estos casos el habla, con sus variaciones, entonación y particularidades dialectales es un elemento fundamental para lograr efectos de realidad. Se trata de un realismo extremo, hiperreal; un realismo en el que cada uno hace lo que sabe hacer en función de la construcción de ficciones que son salpicadas con el ingreso de lo real a escena.

De alguna manera, *Ricardo Bär* (2013), de Gerardo Naumann y Nele Wohaltz, se inserta en la línea iniciada por Alonso, aunque se define en el terreno del documental.² La película ofrece una reflexión permanente sobre la actuación. Ricardo estudia para ser pastor evangelista y en esa actividad confluyen dos planos de teatralidad: los rituales religiosos y las actividades teatrales puestas en marcha con fines de trasmisión del mensaje religioso (como el pesebre viviente). A estos planos se suman los diferentes niveles de representación que propone el film: la representación de situaciones y personajes de vida de Ricardo y la construcción de escenas que representan situaciones verosímiles; y, por otra parte, la filmación de rituales religiosos en los que intervienen Ricardo, su comunidad e, incluso, los directores en carácter de directores; y la reproducción de escenas de la teatralidad religiosa y de ensayos de esas escenas. De hecho, como su director, Gerardo Naumann, confiesa en un correo personal (29 de junio de 2013): “La película *Ricardo Bär* casi sale con otro nombre: *La actuación*”. Naumann

² Me permito mencionar algunos films realizados luego de la finalización consensuada del NCA entre 2008 y 2009, porque considero que los elementos en cuestión (y otros) se continúan (o se profundizan), mientras que algunos otros se modifican en función de la experiencia de estos años. En este mismo volumen, Aguilar define esta segunda etapa del NCA como “cine anómalo”.

ha dirigido obras de teatro y Wohaltz, además de cine, estudió escenografía. Estos ingredientes se traducen en una película extremadamente teatral. Si bien se presenta como un documental, los planos de teatralidad que se despliegan permiten leerla en un lúdico umbral entre la representación y la construcción de la realidad.

En el mismo sentido, *Unidad 25*, de Alejo Hoijman, ganadora del premio a mejor película en la edición 2008 del BAFICI, es definida por su director como un “documental del observación” y narra el proceso de conversión al evangelismo de Simón Pedro, un joven que es trasladado a la unidad penitenciaria número 25, la única cárcel-iglesia de América Latina. Respecto de su organización formal, Hoijman explica: “*Unidad 25* es un largometraje documental de observación con una estructura dramática que lo asemeja a una ficción. No hay entrevistas ni narradores, sólo una historia de alta intensidad dramática estructurada en un guión ficcional, pero con la diferencia de que todas las imágenes corresponden a la realidad misma”.³ La crítica, incluso, ha denunciado erróneamente que el film estaba guionado.

De esta manera, la distancia entre *La libertad o Los muertos*, y *Ricardo Bär* y *Unidad 25* está situada fuera de los films. Sus estructuras, construcción de personajes y modos de actuación nada nos indican respecto de su relación con lo real.

3. La mostración del artificio de la representación

En *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1998), las actuaciones acompañan la intención de crear un mundo diferente del real, pero como ocurre con la combinación de otros materiales, como la presencia del *fluir* de consciencia de los personajes a través de su voz en off, todo se logra con una delicada exageración. Las actuaciones casi siempre exteriorizadas y neutras brindan un aporte fundamental a la extrañeza que generan las situaciones no causales. Casi de manera absurdista, los acontecimientos muchas veces se encadenan sin seguir una lógica y el gesto neutro del rostro, que no expresa nada, aporta al extrañamiento. En algunos momentos, como cuando Brite recibe la muñeca de parte de Gabriel, su ex marido, se exagera la expresión de las emociones. Las actuaciones pendulan así, entre la neutralidad y la desmesura.

³ “El bazar del espectáculo”, <http://elbazardelespectaculocine.blogspot.com.ar/2008/11/unidad-25-sinopsis-ficha-alejo-hoijman.html#.UsWF48DfNMs>. Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2013.

El *casting* también constituye un elemento que merece atención. El personaje de Gabriel es encarnado por el conocido músico Vicentico, cuyo nombre real es Gabriel Fernández Capello. Bastante se ha reflexionado sobre los nombres de los personajes en el NCA y –como afirma Aguilar, 2006: 223- ésta es, en buena medida, “una película sobre los nombres”. En los films protagonizados por actores no profesionales los personajes suelen llevar sus nombres reales (*La libertad, Los muertos, Bolivia, Mundo grúa, Ricardo Bär*, etcétera) como un modo de volver porosos los límites entre la realidad y la ficción: el personaje Misael Saavedra se mueve como el sujeto Misael Saavedra, habla como él, tiene sus mismos gestos, pero no es él mismo. En *Silvia Prieto*, el cantante de rock es despojado de su personaje de la vida real y encarna otro, que lleva su nombre verdadero.

Mirta Busnelli, que toma el papel de Silvia Prieto 2, posee amplia trayectoria y reconocimiento. Desde hace décadas transita con fluidez entre la televisión, el cine y el teatro, y en los circuitos comercial, independiente y oficial. Comenzó su formación profesionalmente con Juan Carlos Gené y también estudió con Fernandes, es decir, se formó en la metodología stanislavskiana, pero sus trabajos plantean rupturas con este tipo de actuación. Actuó con frecuencia en nuevas tendencias de teatro, como en *La modestia* (2000), de Rafael Spregelburd, y *Nunca estuviste tan adorable* (2004), de Javier Daulte. No sólo es capaz de construir personajes realistas a partir de las técnicas del método y el respeto por el texto dramático o el guión, sino que sabe poner en primer plano una actuación que liga con lo popular (basada en la preminencia del cuerpo, el “morcilleo” y la improvisación, la apelación al público, los juegos verbales, etcétera).

Silvia Prieto es, en definitiva, una película sobre la representación. En la escena inmediatamente anterior a la final, oímos el fluir de consciencia de Silvia Prieto 1, mientras pone el video de su casamiento para Walter: “Busqué el cassette de mi casamiento con Marcelo. Cuando apareció Marcelo, le dije que ese era Mario Berguglia y le dije que yo era Marta. Pensé que así como estaba, unos años atrás y disfrazada de novia, nunca me iba a reconocer, pero, en realidad, a esa altura ya no me importaba nada”. Tras un fundido a negro, las “verdaderas” Silvia Prieto se encuentran tomado el té con masas en una escena en clave documental. El cambio de registro se reafirma con la presentación de cada una de ellas, en un plano medio. Aquí cada “Silvia Prieto” es ella misma y eso está dado por la apelación a dispositivos codificados del documental y la mostración de ello.

Una película que ostenta de manera exasperada los artificios de la actuación es *Castro* (2009) de Alejo Moguillansky. En su película posterior *El loro y el cisne* (2013) también incurre en el humor a partir de la inclusión de actores no profesionales (“Loro”, Rodrigo “Loro” Sánchez Mariño, el protagonista, que es sonidista) y los integrantes del grupo de danza *Krapp*, entre otros. La película, además, está salpicada por elementos autobiográficos, de manera que una vez más los límites entre ficción y realidad, entre presentación y representación, se demuestran porosos.

4. Una combinación de modos de realismo con la ostentación del artificio o con la participación de actores no profesionales

La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001), una película que se propone mostrar el artificio de la construcción formal (a través de elipsis en la narración, del uso de la cámara, etcétera), las actuaciones funcionan en su mayor parte anclando las situaciones a una representación realista. Sin embargo, algunos elementos aportan a la generación de extrañamiento: las relaciones entre los cuerpos, las omisiones verbales reemplazadas por pequeños gestos, los silencios del relato corporal.

En ese sentido, la pulsión de parasitarismo presente en una cantidad de elementos de la puesta en escena se concreta también en las relaciones entre los cuerpos. Las actuaciones construyen un verosímil realista y, a pesar de que cada personaje posee una densidad particular que lo define, existen características comunes que aportan a la construcción del ambiente. El movimiento coral de cuerpos en escena completa la construcción de un ambiente asfixiante, y se subraya con gestos que expresan sopor y un mal estar permanente a través de acciones como espantarse moscas o secarse el sudor, y en ocasiones una extraña lentitud de movimientos. Estos movimientos ralentados se contraponen a corridas y griteríos corales, y ambos recursos connotan opresión, sofocamiento, agobio.

Entre los actores con una larga y destacada trayectoria, se destacan Graciela Borges (Mecha) y Mercedes Morán (Tali). Luego de unos estudios de declamación que realizó durante su infancia, Borges cursó en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático y debutó siendo adolescente en *Una cita con la vida*, de Hugo del Carril (1958). Desde entonces, ha transitado todos los espacios. Es sido una figura central en

las rupturas de los años sesenta, en films de Leopoldo Torre Nilsson y Leonardo Favio. Morán tiene una formación en el realismo y también recorre desde hace décadas la televisión, el cine y el teatro comercial.

La diferente situación de clase que ambos personajes representan se trasmite a través de las variaciones y usos del lenguaje, además de una gestualidad imperativa y dominante en el caso de Mecha (observable en los tonos y gestualidad ampulosa, por ejemplo) frente a una actitud más contenida en Tali. Las actuaciones ponderan el trabajo con lo no dicho y la latencia de emociones que podrían explotar.

En sus películas posteriores, *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2009), Martel desarrolla dispositivos actorales similares. En estos films participan actores provenientes del circuito de teatro independiente junto a otros de reconocida trayectoria. En *La niña santa*, además del diferente *habitus* (en el sentido en que Pierre Bourdieu define el término) de los actores, se combinan técnicas actorales. Junto a María Alché y Julieta Zylberberg, quienes debutaron en cine con esta película, Marta Lubos ha trabajado con distintos directores de cine independiente. Junto a Mercedes Morán, se encuentran Carlos Belloso y Alejandro Urdapilleta, ambos emblemáticos del teatro emergente en los años ochenta, además de Mónica Villa. Todos ellos desarrollaron reconocidas carreras en teatro y se formaron en distintas técnicas populares. En *La mujer sin cabeza*, también actúan intérpretes provenientes del teatro independiente, como María Onetto e Inés Efrón, quien también trabaja en *XXY* (2007) y *El niño pez* (2009), de Lucía Puenzo, y que aportan otras formas de ruptura a la actuación stanislavskiana.

La circulación de actores entre el ámbito de teatro independiente y el NCA se ha acentuado con el correr de los años. El desarrollo exponencial del teatro independiente a partir de los años 2000 en la ciudad de Buenos Aires, favorecido por políticas culturales que dieron apoyo a sus producciones, ha generado una cantera de jóvenes teatristas, que pueden iniciar sus estudios en las carreras de educación formal y estatal, y que recorren la cantidad de talleres que dictados por expertos maestros. Así, mientras algunos se vuelcan a la actuación, otros profundizan sus estudios de dramaturgia, y otros trascienden los límites disciplinares y son igualmente creadores escénicos y realizadores cinematográficos. Tal es el caso de Federico León, que desarrolla una exploración de lenguajes obteniendo reconocimiento de la crítica y del público en ambos medios. Un

sector de actores de este circuito se ha vinculado a un sector del medio cinematográfico. Entre los actores que provienen del teatro independiente se encuentran Esteban Lamothe (*Castro*, 2009, Alejo Mognillansky; *Todos mienten*, 2009; Matías Piñeiro; *Villegas*, 2012, Gonzalo Tobal, entre otras), Esteban Bigliardi (*Un mundo misterioso*, Rodrigo Moreno 2011; *Villegas*, 2012, entre otras), Romina Paula (*A propósito de Buenos Aires*, 2006, una película de dirección colectiva, en la que participan cantidad de actores del circuito teatral independiente; *Todos mienten*, 2009; Matías Piñeiro; entre otras). Muchos actores formados en el teatro independiente también han ingresado a la ficción televisiva y estos tránsitos se realizan sin conflictos.

En el abundante y ecléctico panorama de realizaciones cinematográficas de los últimos años, el cuerpo del actor constituye uno de los dispositivos fundamentales para la organización de sentidos en los films y en las relaciones que estos entablan con otros sectores del campo cultural y con lo social-político.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Amado, Ana. 2009. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue.

Dubatti, Jorge. 2012. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos.

Moore, María José – Paula Wolkowicz (eds.). 2007. *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires, Librería.

Proaño-Gómez, Lola. 2007. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine, California, Gestos.

Verardi, Malena. 2010. *Nuevo cine argentino (1998-2008): Formas de una época*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Verzero, Lorena. 2009. “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil”, en Feld, Claudia – Jessica Stites Mor (comps.). *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós: 181-217.

Verzero, Lorena. 2013. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Biblos.