

TRAS LOS PASOS DEL CINE REGIONAL PLATENSE 2001-2012

Nicolás Martín Alessandro
Universidad Nacional de las Artes
nicalessandro@gmail.com

Resumen

La cuestión del *audiovisual regional*, entendido como el conjunto de obras que surgen de un espacio geocultural y que de modos diversos representa aspectos de ese espacio pareciera, en términos conceptuales, una categoría menor, ligada estrictamente al localismo. Sin embargo, la resignificación actual de esta práctica y objeto se da con fuerza a partir de una transformación política: el actual proceso de federalización de la producción audiovisual desde el reconocimiento crítico de una hegemonía histórica del polo mayor en nuestro país en cine, televisión y otros géneros: Buenos Aires.

En este sentido es que la revisión de un conjunto de obras surgidas de una ciudad con una importante tradición intelectual, universitaria y artística como La Plata, permite una revisión de las disidencias y coincidencias de una práctica audiovisual distinta a la imperante, al tiempo que habilita avizorar la riqueza muchas veces obturada de otros movimientos o conjuntos regionales.

Artes Audiovisuales, Cine regional, La Plata, Análisis temático, Análisis retórico, Análisis enunciativo

En el año 2013 surgió en la ciudad de La Plata un ciclo de televisión que se dedicó a seleccionar, rescatar y proyectar trece películas generadas en La Plata entre 2001 y 2012.

La primera temporada del ciclo de cine regional que se emitió por el Canal Somos La Plata, durante el primer semestre del año 2013, constó de un total de trece audiovisuales cuya procedencia ha sido diversa y cuya curaduría y conducción estuvo a cargo del realizador y docente Marcelo Galvez.

A partir de este corpus, el presente artículo pretende indagar sobre cuáles han sido los modos de producción, las temáticas y estéticas elegidas por los autores platenses, como una forma de interpretar sobre cómo la región ha refractado, desde sus producciones audiovisuales, las transformaciones acontecidas en el país y los cambios referidos al lenguaje audiovisual.

En función del estudio de imaginarios y representaciones de época, que surgen con más fuerza en la ficción, recortamos del corpus de trece filmes las ficciones proyectadas en el ciclo. Las mismas son:

- *Mataperros*, de Gabriel Arregui. (2002).
- *Sensación Térmica*, de Nicolás Alessandro y Martín Ladd. (2004).
- *2002 Odisea Sudaka*, de Osvaldo Suárez. (2006).
- *Un Peso Un Dólar*, de Gabriel Condrón. (2006).
- *Los Chicos Desaparecen*, de Marcos Rodríguez. (2008).
- *El Bosque*, de Pablo Siciliano y Eugenio Laserre. (2008)
- *Aguas Verdes*, de Mariano De Rosa. (2009).
- *La Muerte Después*, de Martín Bastida. (2009).
- *Historia de Amor con Mili y Lau*, de Marcelo Tonini. (2011).

MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

Para el análisis de dicho corpus se optó por utilizar el análisis de los rasgos temáticos, enunciativos y retóricos que Oscar Steimberg utiliza para definir a los géneros y estilos.

Steimberg define como lo *retórico* “como una dimensión esencial a todo acto de significación, abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la combinatoria de rasgos que permite diferenciarlo de otros”. (Steimberg, 1998).

Steimberg dice que “se entiende por dimensión temática a aquella que en un texto hace referencia a *acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto*. El tema se diferencia del contenido de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto por la cultura”. (Steimberg, 1998).

En cuanto a la enunciación la define como “al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico”. (Steimberg, 1998).

LO TEMÁTICO EN EL CINE REGIONAL PLATENSE 2002-2012

Puestos a analizar lo temático del corpus seleccionado encontramos que en las cuatro primeras películas (en orden cronológico) se abordan temas sociales ligados directamente a la crisis que sufrió la Argentina en 2001.

En dos de ellas, *Mataperros* (Arregui, 2002) y *Un Peso Un Dólar* (Condrón, 2006), las historias transcurren en el contexto de los años 90's, durante el menemismo, con personajes protagónicos condicionados por la convivencia con una crisis que (ficcionalmente) está a punto de estallar. Con un enfoque claramente metadiscursivo, *Mataperros* muestra al personaje de Teresa, quien vive en un instituto de menores y tiene a la TV su única conexión con el exterior. La rotura de la TV es la que la obliga a salir a la calle y comprobar si el mundo que refleja la televisión es igual a la realidad. Teresa se rodea de personajes marginales, relegados de la sociedad, que conviven con la desigualdad y el olvido. En el caso de *Un Peso Un Dólar*, Ricardo Tatarelli vive en los 90's y es víctima de un empresario que le promete transformarlo en un nuevo rico si acepta el retiro voluntario de la empresa en que trabaja e invierte en su propio emprendimiento siguiendo sus consejos. Ricardo está rodeado por estereotipos que la película propone como propios de la época: políticos corruptos, empresarios aprovechadores, sindicalistas con doble discurso, y es la presencia de un cartonero, a quien Ricardo le da la espalda, quien refleja

a los marginados de la sociedad y el discurso crítico del director. En la película de Condrón, la crisis del 2001 aparece para darle cierre al calvario de Ricardo, precipitando su caída económica y su salvación personal al superar un ACV y conformar, junto con sus compañeros de la empresa, el emprendimiento de una agencia de remises.

En el caso de *Sensación Térmica* (Alessandro y Ladd, 2004) y *2002 Odisea Sudaka* (Suárez, 2006) las historias transcurren durante la crisis del 2001, variando en los enfoques planteados. En el caso de la primera, la historia es la del drama de una familia de clase media-baja que en diciembre de 2001 padece problemas económicos, que se ven acentuados por la necesidad de conseguir dinero para comprar medicamento para uno de sus hijos, que sufrió una cortadura. El protagonista de la historia, Clemente, se ve obligado a delinquir para conseguir el preciado dinero. En el caso de *2002...*, los protagonistas, dos ex-estudiantes desempleados, compañeros de pensión, emprenden una maratónica misión en busca de conseguir \$80 para comprar un televisor robado. En ambas películas es el contexto económico-social el que actúa fuertemente sobre los personajes y sus objetivos, el cual se hace además presente a través de la TV, que da cuenta de lo que sucede en el país. La representación de la década del '90 y la crisis, se aborda desde diferentes procedimientos pero aparece asociada a un entorno opresivo, decadente y determinante.

A partir de 2008, el tratamiento explícito de la temática social tiende a disolverse, para dar lugar al abordaje de temas más abstractos como la idea del tiempo y la muerte. Ambos filmes abordan estas temáticas desde un relato de corte fantástico, recurriendo a elementos genéricos y enfocando su reflexión sobre lo real social en un plano de referencias metafóricas, sin la urgencia de sus antecesoras. En *Los chicos desaparecen* (Rodríguez, 2008), adaptación de la novela homónima del escritor platense Gabriel Bañez, un relojero inválido obsesionado por el tiempo y por su anhelo de retornar a su niñez se ve envuelto en una trama policial cuando los chicos de la plaza donde él pasea comienzan a desaparecer transformándose en el único sospechoso. En el caso de *El Bosque* (Siciliano y Laserre, 2008), adaptación libre de

La casa de Asterión de Jorge Luis Borges (y también afín a *El perjurio de la nieve*, de Adolfo Bioy Casares) la historia se centra en un ermitaño anciano que vive en una cabaña en medio de un bosque, en donde el tiempo está detenido y que, con la visita de dos jóvenes, vuelve a correr, movilizándolo la rueda del destino.

En términos de género, en *Los chicos...* el género es hibridado con el policial mientras que *El bosque* conjuga lo fantástico con el thriller.

Ambas películas poseen en común que abordan el género desde personajes aislados que están a la espera - en el primer caso en forma inconsciente y en el segundo en forma consciente - de un destino que termina por dar explicación y cierre a lo acontecido durante la trama.

Finalmente, en el caso de las últimas tres películas, *Aguas Verdes* (De Rosa, 2009), *La muerte después* (Bastida, 2009) y *Historia de amor con Mili y Lau* (Tonini, 2011), existe como denominador común el abordaje de las relaciones humanas en un vínculo de pareja o familiar. En *Aguas Verdes* el eje está puesto en un padre de familia que, de vacaciones, se vincula con un joven motociclista que comienza a ganarse, en primera medida, la atención de su hija adolescente y, poco a poco, el de su familia y sus conocidos. Esta película se centra en la paranoia de este jefe de familia inseguro y en como la confianza por su familia va desapareciendo cuando se comienza a romper ese espacio construido bajo un falso concepto patriarcal. En el caso de *La muerte después* el eje está puesto en el drama que sufre una pareja de treintañeros al morir su único hijo. El relato toma las veinticuatro horas posteriores a esta desaparición, y se centra en como esa pareja se desencuentra y reencuentra durante ese día, luchando cada uno con sus propios infiernos personales. *Historia de amor con Mili y Lau* aborda la relación de pareja entre dos jóvenes que se enamoran y arman planes conjuntos de visitar el París de sus sueños, hasta que los celos y la desconfianza aparecen como una barrera que puede separarlos. En estas últimas dos películas se aborda el tema desde la mirada de cada uno de los integrantes de la pareja tratando de armar una visión más completa del tema, y en el caso de la primera, el abordaje se centra en el padre familia como una forma de acrecentar

su paranoia. Los tres filmes desarrollan el foco de las relaciones como punto de conflicto, centrándose en lo microsociedad, sintonizándose con un cine autoral (Martel, Carri) que ponía a las relaciones familiares y amorosas en tanto eje ideológico a ser cuestionado.

LO RETÓRICO EN EL CINE REGIONAL PLATENSE 2002-2012

En cuanto a los rasgos retóricos se utiliza en *Mataperros* una estructura de relato fragmentaria que recurre a flashbacks, flashforwards y la inclusión del relato de la telenovela que mira la protagonista para alternar con pasajes que rompen la linealidad del relato. Una estructura semejante al medio de comunicación que sus autores buscan criticar: la TV.

En el caso de *Sensación Térmica* prima una estructura cronológica lineal con la alternancia de agentes focalizadores entre el padre y el hijo adolescente de la familia. Por momentos, fragmentos provenientes de la TV se hacen presentes para recordarnos el contexto social en que transcurre la historia.

2002... tiene coincidencias con *Sensación...* en el montaje, que se mantiene lineal con interrupciones televisivas. Pero se diferencia de ese film en la utilización de una focalización interna variable que permite que se introduzcan por momentos las historias de los demás pensionistas.

En *Un Peso...* nuevamente se emplea una estructura cronológica lineal con el uso de algunas elipsis que permiten dar saltos en el relato acelerándolo. La focalización es interna fija centrándose en su protagonista.

En cuanto a lo retórico – en lo estilístico específico- aparecen además planteos estéticos comunes entre los cuatro primeros films: se apela a los recursos del llamado realismo sucio, visible en un retrato de la marginalidad a través del uso de la cámara en mano, una iluminación naturalista –sin refuerzos- y un montaje descarnado, que pone como centro las

historias que suceden frente a cámara y el contexto social que las rodea. La búsqueda tiende a reflejar una intención documental con una cierta urgencia en realizar y captar las historias que suceden en el país.

Considero necesario remarcar que tanto *Mataperros* como *Sensación...* utilizan estos recursos desde el drama social mientras que *2002...* como *Un Peso...* lo hacen desde la comedia, la primera grotesca, más cercana al humor de Casero y Capusotto y la segunda costumbrista, continuadora de películas como *Esperando la Carroza*, de Alejandro Doria o *Plata dulce*, de Fernando Ayala.

A partir del segundo conjunto de filmes, la urgencia naturalista y costumbrista deja lugar a un planteo estético más cercano al formalismo y en dónde la linealidad realista se ve interrumpida por lo irreal-abstracto. En *Los chicos desaparecen*, la estructura lineal es alterada por las alucinaciones y sueños que sufre su protagonista, producto de su anhelo de volver a su niñez y su propia culpabilidad por las desapariciones que suceden en la historia. En este caso, la focalización se alterna entre el protagonista y sus alucinaciones, y el detective que lleva adelante la investigación de la desaparición de los niños.

En el caso de *El Bosque* nuevamente estamos ante una narración lineal con algunas secuencias oníricas que sirven para enrarecer la narración y darle presencia al género fantástico. En cuanto a la focalización hay una alternancia entre dos agentes como son el ermitaño y el joven, llegando al desenlace con el último como único focalizador.

En *Los chicos...* y *El Bosque* se emplean cámaras en trípode o en grúas dándole suma importancia a la composición del encuadre y a la pericia tecnológica de su ejecución. Además, se le da valor al uso de una iluminación cuidada y precisa, que sirve para resaltar ese universo imaginario que da soporte a sus relatos y sus personajes.

En *La muerte después* también se propone una estructura en donde las interrupciones de la linealidad se dan por la inclusión de los sueños y alucinaciones que tienen los dos agentes focalizadores del relato (los miembros de la pareja), que son utilizados con el objetivo de exteriorizar sus conflictos internos a través de imágenes y sonidos.

Además, el film se construye desde una cámara en trípode, que juega con encuadres fijos, con el uso de planos detalles y con planos de larga duración que cumplen el rol de introducirnos en este relato minimalista e intimista.

Aguas verdes, por su parte, utiliza una estructura lineal cronológica con una focalización interna centrada en el padre de familia, con el uso de algunas disrupciones temporales producto de la propia paranoia.

En lo estilístico, *Aguas verdes* configura una película *intermedia* entre de las dos tendencias anteriores: emplea por momentos una cámara preciosista y cuidada, con planos fijos; y también paneos con una cámara en mano mucho más inquieta y movediza que recurre a zooms para marcar algunas reacciones. Hay que hacer una mención aparte para el uso de la música y del sonido, que sirve para realzar la paranoia del personaje, e inscribe al film en los códigos del thriller intimista

Por último en *Historia amor con Mili y Lau* se emplea una estructura cronológica lineal con la focalización puesta en la alternancia entre los dos integrantes de la pareja.

En *Historia de amor...* la forma se desarrolla con encuadres en planos generales o conjuntos para mostrar a la pareja. Lo diferente de esta película es su planteo ya muy alejado de todo realismo y que no duda en utilizar recursos del lenguaje teatral - como el uso de espacio abstracto- para contar la historia. En varios momentos los personajes simulan manejar autos o viajar en avión buscando la complicidad del espectador y su aceptación de estos códigos.

LO ENUNCIATIVO EN EL CINE REGIONAL PLATENSE 2002-2012

En cuanto a lo enunciativo, *Mataperros* pone en cuestión –desde un carácter corrosivo y escéptico- algunos límites de la percepción espectadorial, tratando de establecer una película que se mueva entre

los márgenes de lo audiovisual narrativo, al igual que sus personajes, que se mueven en las fronteras de una sociedad corrompida. Es una película que utiliza la metadiscursividad como una forma de establecer una crítica social a lo que sucedía en los 90's con una TV argentina que planteaba una multiplicidad de formatos pero vacíos de contenido y de relación con lo social.

En el caso de *Sensación Térmica* la búsqueda en el uso de los recursos anteriormente mencionados se basa en abordar la temática del film desde una construcción al mismo nivel de los personajes, con la intención de no establecer un juicio sobre ellos o sobre lo que les sucede. La relación con lo real social se plantea como transparente, con una mirada que ubica al cine como una expresión clara de lo imaginario.

En 2002 *Odisea Sudaka* el discurso parte desde sus personajes y los lleva hasta el límite de su construcción, convirtiéndolos en caricaturas de ellos mismos desde el grotesco y la comicidad. Se percibe una recuperación de estéticas del underground televisivo argentino de los 90's, que con pocos recursos e interiores con escenografías de cartón pintado despliega su condición autorreferencial. En este caso forma y contenido están ligados al medio televisivo y es tal vez allí en donde aparece el punto ciego del discurso, que construye la crítica a un medio-sociedad, excluyéndose de la misma.

Un Peso Un Dólar sienta las bases de un relato que es crítico del tema que aborda, pero que el enfoque paródico se difumina, generando un recuerdo esquemático de la época retratada. La estereotipación marcada de sus personajes, las interpretaciones actorales costumbristas y grotescas y el final feliz hacen que la película tenga una disonancia entre posición enunciativa y procedimientos que sostengan esa posición.

En *Los Chicos desaparecen* hay una clara disociación entre narración y estilo, que repercute en la enunciación. La historia minimalista de este personaje, cuyo conflicto es de carácter interno (el deseo de volver a su niñez) choca con una cámara y una iluminación demasiado cuidadas que utilizan los variopintos artilugios disponibles (grúas, steadies, travellings) en función de la espectacularización de la puesta en plano.

Comentario aparte hay que hacer de los efectos digitales utilizados cuya ejecución son de considerable calidad marcando aún con mayor claridad esta disociación. El discurso del film revela una enunciación en donde el cómo –la adecuación técnica y la corrección académica– hace sentido en sí mismo, y se superpone al mundo relatado. En este sentido, puede hipotetizarse acerca de una enunciación –que termina configurando un relato de fondo– que quiere marcar la posibilidad del cine regional de estar a la altura del cine autoral. Este sentido terminaría teniendo la misma importancia que el relato de referencia.

En *El Bosque*, en cambio, narración y estilo interactúan de modo más ortodoxo para transmitir un sentido de unidad en la enunciación. Eugenio Laserre y Pablo Siciliano construyen su relato desde la asunción de los recursos estético-técnicos que poseen. El discurso parece decir que, al adaptar libremente a Borges, se eligió un relato que se amoldaba a las búsquedas personales realizativas de los autores, pensando en la escala de producción que podían acceder.

En *Aguas Verdes* estamos ante un realizador que logra desplegar a través de los recursos que utiliza un enfoque con planteos lógicos respecto de lo narrado y el conflicto que funciona como eje del relato. Es claro que hay una mirada parcializada de la situación dramática, cerrada y con autonomía, al contar la situación desde la paranoia del padre. El uso del sonido con claras intencionalidades hitchcocknianas hace que el conflicto interno sea puntuado para el espectador. Tal vez es allí donde está una de las cuestiones a observar. Es con esta focalización donde se establece una mirada negativa del concepto de familia y una cierta aceptación de lo que le pasa al protagonista, logrando establecer una mirada que evidencia su necesidad de equilibrar dramática y moralmente las razones de su personaje paranoico y la situación externa, “objetiva”.

En *La Muerte después*, la intencionalidad es crear una historia minimalista con pocos personajes y en pocos espacios. Es claramente una historia de personajes, donde la cámara trata de romper esa puesta teatral con el acercamiento en plano detalles o con algún juego de desenfoque. En cuanto al enfoque, Martín Bastida, logra construir esta

intimidad con la cercanía física u óptica de la cámara con el cuerpo de los actores y con el empleo de planos de larga duración que permite que los actores se desplieguen con total libertad. Bastida se sintoniza con ciertos autores del nuevo cine argentino (Lisandro Alonso, Santiago Loza) utilizando una enunciación que se coloca al mismo nivel de aquello que quiere representar.

En el caso de *Historia de amor con Mili y Lau*, Marcelo Tonini da un paso más que Bastida al sumar a su puesta en escena y en plano el uso del espacio abstracto teatral. Hay que acentuar que esta decisión en la película tiene sus momentos poco logrados (una llamada telefónica entre los personajes protagónicos relatada con ambos a metros aunque simulando una gran distancia) y momentos mucho más interesantes (la secuencia final de la película donde el protagonista, sin su amor, parte en avión hacia París es contada en una habitación con varias sillas donde los pasajeros hacen una coreografía simulando el despegue y vuelo del avión). De esta forma, Tonini desnuda el dispositivo cinematográfico, produciendo una reflexión sobre la mirada que ejerce y sobre el audiovisual que construye.

MODALIDADES DE PRODUCCIÓN Y FORMACIÓN

En cuanto a los modos de producción casi en su totalidad las películas analizadas se constituyeron como producciones autogestionadas que no recibieron ni créditos ni apoyos económicos para concretarse. En estos casos fueron películas grabadas y estrenadas en Video Digital que tuvieron su estreno y exhibición en el circuito de salas independientes y festivales no comerciales.

Las excepciones a esta regla son *Aguas Verdes*, *Los Chicos desaparecen* y *Un Peso Un Dólar* que recibieron créditos del INCAA para concretarse y estrenarse en el circuito comercial. En estos casos, sólo *Aguas Verdes* ganó el concurso de Opera Prima del INCAA, que premia a los proyectos de noveles directores, lo cual también hace que sea la única que fue realizada en material filmico.

Hay que marcar dos casos particulares como son *Mataperros* y *El Bosque* las cuales fueron realizadas en forma independiente, la primera en 16mm y la segunda en video digital, y que al comenzar su exhibición encontraron inversores o premios que permitieron su ampliación a 35mm y su estreno comercial.

De los realizadores de las películas sólo dos de ellos, Gabriel Arregui en la Carrera de Diseño Imagen y Sonido de la UBA y Mariano De Rosa en la Universidad del Cine, no pasaron como alumnos por la Carrera de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, y tan sólo Gabriel Condrón se estudió cine en el extranjero y complementó sus estudios en la Carrera de Comunicación Social de la UNLP.

CONCLUSIÓN

Una cuestión interesante para destacar es que en la medida que nos alejamos del momento histórico elegido para iniciar este ciclo (crisis del 2001), la crítica social desde planteos naturalistas, grotescos o realistas explícitos comienza a dejar su lugar a un cine de preocupaciones formales más evidentes, y en dónde las cuestiones estilísticas y experimentales hacen su propio relato.

Más allá de los cambios tecnológicos, se nota en los dichos de los realizadores de las primeras películas, las que van de 2002 a 2006, en entrevistas que acompañan y complementan a las películas elegidas por el ciclo, cierta urgencia de salir a grabar pese a no tener los medios para hacerlo. Primero está la historia, el tema y después viene la forma.

En las realizaciones posteriores a 2008, aparece un interés por abordar los géneros, en este caso el fantástico, desde un planteo pleno en preocupaciones autorales o de “competencia” con el cine nacional. Esta intencionalidad está acompañada por una búsqueda técnico-realizativa mucho más precisa y prolija.

Sobre el final del ciclo, sobre todo en las últimas dos películas, aparece una búsqueda realizativa de comenzar a integrar lo fantástico en las historias mínimas que la región se propone contar. Tal vez haya en esta tarea un intento de encontrar un equilibrio entre los dos polos (lo social vs. el género) que parecen convivir en la región.

BIBLIOGRAFÍA

- Aprea, Gustavo. (2006). *El documental audiovisual como dispositivo*. www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/aprea06.pdf
- Steimberg, Oscar. (1998). *Semiótica de los medios masivos: El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel-Colección del Círculo.
- Pampillo, Gloria. (Comp.). (2004). *Una araña en el zapato. La narración. Teoría, lectura, investigación y propuestas de escritura*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria.

ANÁLISIS DE OBRAS

- *Mataperros*, de Gabriel Arregui. (Ficción, 2002). Con Paola Matienzo, Ernesto Javier Mussano, Erica Spósito, Diego Capusotto, Alejandro Fega, Graciela Privitella y elenco.
- *Sensación Térmica*, de Nicolás Alessandro y Martín Ladd. (Ficción, 2004). Con José Santiago, Adriana Sosa, Robertino Gioia y elenco.
- *2002 Odisea Sudaka*, de Osvaldo Suárez. (Ficción, 2006). Con Sebastián Ienco, Juan Martín Ordoqui, Felicitas Salessi, Cesar Genovessi y elenco.
- *Un Peso Un Dólar*, de Gabriel Condrón. (Ficción, 2006). Con Coco Sily, Ulises Dumont, Andrea Politti, Cutuli, Mike Amigorena y elenco.
- *Los Chicos Desaparecen*, de Marcos Rodríguez. (Ficción, 2008). Con Norman Briski, Lorenzo Quinteros, Ricardo Ibarlín, Umbra Colombo y elenco.
- *El Bosque*, de Pablo Siciliano y Eugenio Laserre. (Ficción, 2008). Con Oscar Pérez, Paula Brasca y Martín Markotic.

- *Aguas Verdes*, de Mariano De Rosa. (Ficción, 2009). Con Alejandro Fiore, Milagros Gallo, Julieta Mora, Maxi Gigli, Diego Cremonesi y elenco.
- *La Muerte Después*, de Martín Bastida. (Ficción, 2009). Con Débora Nacarate y Horacio Rafart.
- *Historia de Amor con Mili y Lau*, de Marcelo Tonini. (Ficción, 2011).

Con Lautaro Villagra, Emilia Díaz Seijas y elenco.