



La crisis argentina en el cine de Juan José Campanella

Alfredo Dillon

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es indagar en los modos en que el cine de Juan José Campanella da cuenta de situaciones de crisis en la Argentina, a partir del análisis de las tres películas que este director estrenó durante la primera década del siglo XXI: ***El hijo de la novia*** (2001), ***Luna de Avellaneda*** (2004) y ***El secreto de sus ojos*** (2009). La construcción de protagonistas éticos retratados en medio de la decadencia social e individual, la elección de una perspectiva temporal en la que el presente se vuelve constantemente hacia el pasado para comprenderse a sí mismo, el recelo hacia el mercado y el Estado, y la confianza en los vínculos humanos y la comunidad son algunos de los elementos que posibilitan trazar continuidades entre las tres películas de Campanella, y que sitúan a estas en relación estrecha con los avatares de un país al borde del abismo.

ABSTRACT

The aim of this article is to explore the ways in which the Argentine crisis in the early 2000's is represented in Juan José Campanella's cinema. To do so, I analyze the three films that this director released in the first decade of the 21st century: ***Son of the Bride*** (2001), ***Avellaneda's Moon*** (2004) and Oscar-winning ***The Secret in Their Eyes*** (2009). The construction of ethical protagonists depicted in the middle of a social and individual crisis; a time perspective in which the present turns to the past in order to understand itself; the distrust towards the market and the state; and the faith in community and human bonds, are some of the elements that reappear in each of the three movies. These features allow us to read in Campanella's cinematography the traces of a crisis that lead Argentina towards the abyss.

PALABRAS CLAVE: Cine argentino contemporáneo, crisis, narrativa audiovisual, Juan José Campanella

KEY WORDS: Contemporary Argentine cinema, crisis, audiovisual narrative, Juan José Campanella.

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es indagar en los modos en que el cine de Juan José Campanella da cuenta de situaciones de crisis en la Argentina, a partir del análisis de las tres películas que este director estrenó durante la primera década del siglo XXI: ***El hijo de la novia*** (2001), ***Luna de Avellaneda*** (2004) y ***El secreto de sus ojos*** (2009).

Nos proponemos recorrer las tres películas a partir de distintos ejes que permitan describir cómo las atraviesa la crisis social, económica y política. En los dos primeros largometrajes, estrenados cerca de los acontecimientos de diciembre de 2001 –que incluyeron la caída del gobierno de Fernando de la Rúa, además de una devaluación y un default sin precedentes, junto con niveles históricos de desempleo–, la crisis de comienzos de siglo

adquiere un peso ineludible. En el tercero, ya no se trata de aquellos años: la historia oscila entre 1975 y el año 2000, para mostrar –una vez más– a los personajes atrapados en una crisis que es colectiva pero también individual.

El cine de Campanella resulta fundamental para comprender los modos de representación de la crisis argentina, no solo por la presencia explícita de este concepto en sus películas, sino por el impacto que estas han tenido en el público. Campanella es el director argentino que más espectadores ha logrado a lo largo de la década pasada: más de un millón con ***El hijo de la novia*** y ***Luna de Avellaneda***, y arriba de dos millones con ***El secreto de sus ojos***, la película argentina más vista de los últimos 40 años, y la segunda del país en ganar un Oscar a Mejor Película Extranjera.

Resulta paradójico que una filmografía tan exitosa en términos de público haya recibido una atención casi nula por parte de la crítica académica, que ha preferido enfocarse en los referentes del denominado Nuevo Cine Argentino. Este trabajo se propone elaborar un análisis narrativo de las películas, eludiendo el prejuicio de que el cine “comercial” no merece ser analizado en los mismos términos que el supuesto cine “de autor” (asumiendo una clasificación que resulta muy difícil de sostener). La opción por la obra de Campanella implica, en otras palabras, la voluntad de deconstruir esa dicotomía, para plantear un abordaje centrado en las historias que cuentan las películas.

2. El cine argentino y la crisis de 2001

El año 2001 marcó en la Argentina el fin de la década neoliberal, iniciada con el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) y concluida con la caída de Fernando de la Rúa (2000-2001), en un contexto de recesión, desempleo, desindustrialización y estallido social. El colapso social,

económico y político coincidió, paradójicamente, con uno de los mejores años del cine argentino: el crítico Luciano Monteagudo resume el 2001 como “un año de insólita bonanza cinematográfica”.

Aquella “bonanza” contaba entre sus principales hitos con el estreno de ***El hijo de la novia*** de Campanella, la película más vista del año –incluso por encima de las producciones hollywoodenses–, nominada al año siguiente al Oscar como Mejor Película Extranjera. Pero también fue el año de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel, que recorrió con éxito los festivales internacionales y se volvió tal vez la representante más emblemática de la renovación formal que propuso el Nuevo Cine Argentino.

El cine florece, entonces, en medio de la catástrofe nacional. Aunque resulta imposible definir un programa estético común para el Nuevo Cine Argentino, que entre fines de los 90 y principios de los 2000 alcanza su gran ebullición, las huellas de la crisis constituyen un factor común a buena parte de la producción cinematográfica de esos años. Horacio González reconoce el impacto de la debacle social, política y económica como una de las características comunes a muchas de estas películas: “Hay un ‘cine nacional’ que se está viendo, y que, en toda la extensión de sus términos, está tratando la crónica de la disolución nacional” (2003: 156).

El estudio de Page sobre el cine argentino de comienzos del siglo XXI coincide en resaltar la centralidad de la crisis en el imaginario cinematográfico: basta con revisar el título de su libro, *Crisis y capitalismo en el cine argentino contemporáneo*^[1]. También la lectura crítica de Amado enfatiza este aspecto: “Encuentro en el clima de revuelta popular, que acompañó la crisis económica e institucional de 2001 y 2002, [un] punto medular de la realidad histórico-política argentina de profundo impacto en el imaginario y en la memoria de la sociedad” (2009:

13). Ese clima se expresó en los distintos lenguajes artísticos, y el cine no fue ajeno.

Las películas de Campanella no se ajustan a los parámetros estéticos ni de producción que los críticos han definido para caracterizar al Nuevo Cine. De todas maneras, la relevancia de su figura se debe, en primer lugar, al éxito comercial de sus películas: Campanella encabezó una suerte de proceso de “reconciliación” del cine argentino con su público. Pero además, sus películas tuvieron una visibilidad importante a nivel internacional, sobre todo a partir del Oscar que ganó ***El secreto de sus ojos*** en 2010 y del éxito de público fuera de las fronteras del país (basta con pensar en los más de 1.500.000 espectadores que alcanzó ***El hijo de la novia*** en España) (Castets, 2012).

Pensar el cine argentino y, concretamente, el cine de Campanella a partir de la categoría de crisis no implica entender las narrativas como mero “reflejo” de la estructura económica, en línea con las formulaciones marxistas clásicas, sino que más bien se fundamenta en propuestas como la de Williams, que entiende la relación entre base y superestructura en términos de “determinación negativa” (1997: 107). En su concepción, las condiciones históricas materiales determinan negativamente a los fenómenos culturales, en el sentido de que “son experimentadas como límites”. En otras palabras, es posible leer en la ficción las huellas del contexto histórico social en que fue producida, reconociendo que ese contexto opera marcando límites y no imponiendo temas, formas o estilos. En el caso de Campanella, sus películas se ubican siempre en un contexto histórico preciso, y exhiben múltiples marcas que apuntan a subrayar las condiciones sociales de ese contexto de manera explícita.

3. La crisis en el cine de Campanella

Al analizar la filmografía de Campanella, se registran mayores continuidades entre ***El hijo de la novia*** y ***Luna de Avellaneda*** –y entre estas dos y ***El mismo amor, la misma lluvia***, su producción anterior, de 1999–, mientras que ***El secreto de sus ojos*** introduce otros elementos que no estaban presentes en las primeras películas. Acosta Larroca (2009) explica que, mientras aquellos tres largometrajes entre 1999 y 2004 respondían a un tratamiento regido principalmente por “la comedia a la italiana con tintes melodramáticos en clave costumbrista”, en ***El secreto de sus ojos*** Campanella presenta un planteo más complejo, que cruza ese género con el policial. Desde el punto de vista de la referencia histórica, ***El hijo de la novia*** y ***Luna de Avellaneda*** también se presentan más cercanas entre sí, ya que ambas transcurren muy cerca de la crisis de comienzos de siglo, mientras que en ***El secreto de sus ojos*** la acción oscila entre 1974-1975 (los años del gobierno peronista previo al golpe de Estado de 1976) y el año 2000.

A continuación proponemos cuatro ejes que permiten indagar en los modos en que el cine de Campanella da cuenta de un país en crisis, más allá de las referencias concretas a los problemas políticos y económicos específicos de una determinada época.



El secreto de sus ojos (2009)

3.1. El hombre ético y los problemas económicos

Los protagonistas de Campanella –invariablemente encarnados por Ricardo Darín– son hombres comunes que han llegado a un punto crítico en sus vidas. A estos sujetos se les impone la necesidad de mirar al pasado para entenderse a sí mismos y descubrir cómo seguir adelante. Inmersos en un presente decadente, los personajes en quienes se centra cada historia son antihéroes que se equivocan pero finalmente acabarán tomando la decisión correcta.

De esta manera, las fábulas de Campanella construyen siempre un relato moral, en el que es posible distinguir con claridad el bien y el mal.^[2] Luego de un proceso de dudas y vacilaciones, los protagonistas de Campanella eligen siempre el bien, garantizando un final feliz. En ***El hijo de la novia***, la película termina cuando Rafael arregla la situación con su novia Natalia y compra un nuevo restaurant, es decir, empieza de nuevo aun en medio de la crisis económica. En ***Luna de Avellaneda***, Román –reconciliado con su esposa Verónica– también decide empezar de cero. A último momento, elige no viajar a España (una opción que aparece cargada de negatividad en el discurso de algunos personajes) y quedarse a apostar por el club de barrio.

Tal vez la única excepción en este sentido sea ***El secreto de sus ojos***, donde la trama amorosa sí se resuelve con un *happy end* (el protagonista, Benjamín Espósito, se decide a vivir su historia de amor con la jueza Irene Menéndez Hastings, interpretada por Soledad Villamil), pero la trama policial queda abierta. En la anteúltima escena, Espósito, un ex oficial de Justicia, decide no intervenir cuando descubre que, 25 años después del crimen que da comienzo a la película, Ricardo Morales (el viudo de la víctima) tiene prisionero en su casa a Isidoro Gómez, el autor del homicidio. En otras palabras, Espósito hace silencio frente a la venganza de Morales y convalida por omisión la justicia por mano propia^[3].

Por otra parte, estos protagonistas son siempre personajes frustrados, con sueños incumplidos. Están “distraídos” de lo importante, tal como lo expresa Benjamín en ***El secreto de sus ojos***: “Hace más de 20 años que me vengo distrayendo... Tribunales, las causas, los amigos, las joditas. Un matrimonio. Varios affairs. Me distraje”. El fracaso los sobrevuela; sobre todo en las primeras dos películas, los protagonistas se lamentan porque no han logrado “ser alguien”, un mandato al que los somete la mirada ajena. En ***El hijo de la novia***, Rafael siente que ha decepcionado a su madre: “Lo que pasa es que ella siempre quiso tener un hijo

abogado”, admite en una reactualización del tópico criollo de “m’hijo el doctor”. El éxito, el ascenso por medio del estudio y el trabajo –ideales heredados de los inmigrantes europeos– aparecen como alternativas para vencer el fracaso, aunque esta posibilidad parece reservada solo para las nuevas generaciones, porque los protagonistas ya están resignados (al menos, en el comienzo de las películas: su actitud cambiará a medida que avance el relato).

Un principio constructivo que atraviesa las tres obras es la identificación narrativa con el punto de vista del protagonista, procedimiento que es sostenido con el máximo rigor en ***El secreto de sus ojos***. En ese film, el espectador solo es testigo de aquello que Benjamín vive, recuerda o imagina. Esta condición de “espectador-testigo” se construye también por medio de los encuadres, siempre cercanos a los actores. Muchas veces la cámara parece “escondida” entre los objetos de la escenografía, como si el espectador estuviera espiando lo que sucede entre los personajes. Dicha posición se sostendrá hasta la última secuencia, cuando Irene cierre la puerta y el espectador quede del otro lado, abandonando a los dos personajes principales.

En las tres historias estamos, entonces, frente hombres comunes y corrientes que llegan a ser “héroes” porque actúan de acuerdo con la posición que la película plantea como “moralmente correcta”. En Campanella no hay escepticismo[4], o más bien, el escepticismo se “cura” por medio de experiencias que los personajes viven como epifanías que les revelan su verdadero destino: en el núcleo de estos relatos hay un momento de anagnórisis[5] en que el protagonista descubre quién es y qué debe hacer. Desde esta perspectiva, las tres películas pueden entenderse como narrativas de aprendizaje –a la manera del *Bildungsroman*–,[6] aunque, en estos casos, las verdades que el protagonista necesita “aprender” ya estaban presentes en su pasado: más bien se trata de recordarlas para reconocerse a sí mismo. De esa manera, el “antihéroe” se vuelve “héroe”: Rafael, Román y Benjamín son, en cierta medida, Quijotes que persiguen utopías moderadas –comenzar un nuevo restaurant, sostener el

funcionamiento del club de barrio, hacer justicia en medio de la desidia y la corrupción estatal—. En ***El secreto de sus ojos***, Pablo Sandoval, el personaje de Guillermo Francella, hace una defensa encendida de las pasiones (un hombre “no puede cambiar de pasión”, le explica a su amigo), y sostiene que son esas pasiones las que definen la “esencia” de un hombre, aquello a lo que no puede renunciar: su identidad. La trayectoria de estos *Bildungsroman* cinematográficos va desde una vida “gris” y mediocre hacia una vida plena de pasiones: en las tres películas, los protagonistas “aprenden” a transformar sus vidas huecas llenándolas de contenido, es decir, viviendo sus pasiones.

Sobre todo en ***El hijo de la novia*** y ***Luna de Avellaneda***, este proceso de aprendizaje se da en medio de un contexto económico decadente, marcado por la falta de dinero, las deudas, el desempleo (o la explotación), la quiebra y la corrupción que aflora en medio de ese barro: en pocas palabras, son películas situadas en plena crisis. En el primer film, Rafael llega a afirmar que la crisis no es una coyuntura pasajera, sino una condición constante de la Argentina:

¿Cuándo no hubo crisis acá? Quiero decir... Si no hay inflación, hay recesión: y si no, hay recesión con inflación. Si no es el Fondo Monetario es el Frente Popular... La cuestión es que si no es en el frente es en el fondo, pero siempre una mancha de humedad en esta casa, hay.

Asediados por los problemas económicos, familiares y amorosos, la mayor claudicación en la que pueden caer los protagonistas de estas películas es la evasión. Esta puede consistir en negar la realidad que los rodea, es decir, no querer ver el presente y olvidar el pasado, donde se encuentran escondidas las claves que explicarían la decadencia actual. La otra derrota posible es la evasión física: “irse a la mierda”, como dicen los personajes de ***El hijo de la novia***, repitiendo un latiguillo que se había popularizado en la Argentina de los primeros 2000, la de las largas colas frente a las embajadas italianas y españolas para salir del país quebrado.

En *Luna de Avellaneda*, irse del país también es una opción que los personajes condenan. Al final de la película, la pareja de jóvenes –Darío, el hijo del protagonista, y su novia– está a punto de partir a España: para ellos, como para tantos otros jóvenes argentinos a comienzos de siglo [7], no hay otra posibilidad que el desempleo o la explotación. Román y Verónica, que vienen de sufrir la derrota de la venta del club, están decididos a acompañarlos. Pero en la última cena familiar, escuchan las críticas de Emilio, un personaje que repudia esa decisión. A último momento, Román cambia de opinión y decide fundar un club nuevo. Un gesto que, leído en clave alegórica, puede interpretarse como la refundación de un país a partir de sus escombros.



Luna de Avellaneda (2004)

3.2. La persistencia del pasado

La temporalidad que construyen las películas de Campanella también responde a una realidad en crisis. En las tres obras, un presente de decadencia –social e individual– se opone a un pasado mejor: la era previa a la globalización neoliberal, cuando los negocios se regían por los códigos familiares (en *El hijo de la novia*); la época de gloria del club de barrio, cuando la comunidad conservaba la fuerza de sus lazos solidarios (en *Luna de Avellaneda*); el tiempo de la juventud, cuando el amor verdadero todavía era una posibilidad y no una cuenta pendiente (en *El secreto de sus ojos*).

Los relatos se instalan en un presente deteriorado, y les exigen a los protagonistas mirar al pasado para encontrar allí la clave de la reconstrucción (individual y colectiva). Las tres películas comienzan con una retrospectiva: los juegos de la infancia de Rafael y su mejor amigo, el nacimiento de Román en plena fiesta en el club, la despedida de Benjamín e Inés en la estación de tren. La vuelta a ese tiempo pasado, a esas escenas fundamentales, supone el encuentro con una verdad irrefutable, con una certeza esencial del protagonista que le devolverá a sí mismo su identidad y, con ella, una perspectiva de futuro. En esas escenas inaugurales se esconde la clave de las películas, el núcleo al que necesitará volver la narración para poder avanzar.

Las películas de Campanella son fundamentalmente nostálgicas. Freud (1990) define la melancolía, por analogía con el duelo, como “la pérdida de un objeto amado”. Para el nostálgico, esa pérdida es la pérdida de un pasado idealizado: la perspectiva temporal que corresponde a una narración nostálgica es aquella que vuelve y otra vez hacia atrás, que no puede avanzar sin retroceder. La narración no es otra cosa que un ejercicio de la memoria, una constatación de la persistencia del pasado en el presente.

Hay dos preguntas claves se hacen los protagonistas de Campanella: “¿Te acordás?”

y “¿Qué pasó?”. La primera sintetiza la tendencia de los personajes a la evocación y el recuerdo; la segunda condensa el esfuerzo por comprender el presente a partir del pasado. En estos relatos, hay que recuperar el pasado para poder construir el futuro. La pregunta “¿qué pasó?” supone un esfuerzo por comprender la decadencia para saldar una cuenta pendiente con el pasado.

Los personajes buscan en la historia las respuestas a los problemas del presente, los modelos de referencia necesarios para enfrentar la crisis. El presente se vuelve habitable en la medida en que rehabilita el pasado: se trata, por ejemplo, de volver a hacer funcionar el club Luna de Avellaneda como en sus épocas de gloria, cuando todo el barrio participaba de sus actividades (como en la escena inicial de la película); se trata, también, de revivir los sueños de las generaciones anteriores, como Nino en *El hijo de la novia*, que fue capaz de montar un restaurant y sostenerlo con su propio esfuerzo, sin vender ni venderse. Si el presente es distracción (parálisis, estancamiento), como lo describe Benjamín en *El secreto de sus ojos*, la cuestión será “concentrarse” en un ejercicio de memoria que permita completar los huecos para avanzar.

En *El hijo de la novia* y *Luna de Avellaneda*, el pasado idealizado coincide con la infancia de los protagonistas, y con una época dorada de la comunidad a la que pertenecen –la familia y el restaurant en la primera, el club en la segunda–. En *El secreto de sus ojos*, el pasado idealizado se ancla en la “juventud”, asociada a las pasiones y el amor verdadero; en el presente, Irene acusa a Benjamín de ser “viejo”, como si la vejez fuera una enfermedad (“¿Cómo era lo que tenías? ¿Vejez?”, le pregunta con ironía). En esta película, las fotos –que, por definición, apuntan al pasado: “Esto ha sido” es la certeza que transmite toda fotografía, según Barthes (2006: 128) – desempeñan un rol fundamental. “Yo me la paso mirando las fotos”, confiesa Morales, el personaje que ha quedado radicalmente atrapado en el pasado,

poco después del asesinato. Es precisamente una foto la que revela la identidad del asesino: allí quedó expuesto el “secreto de sus ojos”. Y es también una foto –su invisibilidad– lo que sella el destino de Sandoval y salva la vida de Benjamín.

La vigencia del pasado les exige a las películas elaborar modos de representación que den cuenta de la experiencia del “pasado en el presente”. Desde lo técnico, la consistencia del pasado se construye por medio de los colores. En las primeras escenas de ***El hijo de la novia***, por ejemplo, la paleta tiene un tratamiento diferente del resto de la película: recurre a colores más apagados, con excepción de algunos detalles que sí aparecen vívidos (como el amarillo de la remera de Boca, o el rojo de la de River). En ***Luna de Avellaneda***, el recurso se utiliza al revés: las escenas del pasado del club, que corresponden a su época dorada, tienen los colores más intensos y una iluminación casi explosiva; el presente es mucho menos resplandeciente.

De las tres películas, es en ***El secreto de sus ojos*** donde el pasado tiene mayor presencia visual: aquí la alternancia entre presente y pasado por medio de *flashbacks* recurrentes funciona como el principio estructural que guía la construcción narrativa. El relato oscila constantemente entre estos dos tiempos, y de nuevo son las escenas del pasado las que tienen los colores más saturados, mientras que en el presente la pantalla tiende a volverse más gris. Campanella explicó en varias entrevistas que de esta manera buscaba eludir el cliché cinematográfico que asocia los tonos sepia a las secuencias que transcurren en el pasado: “El pasado en nuestra memoria sí tiene colores, pero tiene colores más simples. Es en el presente donde todo es más o menos similar, todo es desvaído. En los recuerdos, siempre le asignamos un color a cada cosa”.[\[8\]](#)

En esta última película, representar el pasado supone apelar a la memoria y la

imaginación. Además del tratamiento diferencial de los colores, el recurso elegido es el fuera de foco, que “borronea” algunas escenas de la misma manera que el recuerdo elimina infinidad de detalles para quedarse sólo con aquello que importa. La imaginación rellena los huecos que hay en la memoria; el protagonista imagina aquello que no sabe cómo sucedió efectivamente. El espectador, obligado a seguir en todo momento la focalización de Espósito, resulta incapaz de distinguir cuánto de lo que ve “ocurrió” de esa manera, y cuánto ha sido imaginado por el protagonista.

En estas películas la mayor tragedia posible es el olvido, tal como lo advertía Macedonio Fernández.^[9] En *Luna de Avellaneda*, el que olvidó es el personaje negativo: Alejandro (Daniel Fanego) es un político incapaz de valorar lo que el club del barrio representó para él en su infancia, y ahora sólo le importa venderlo para hacer negocios.

En *El hijo de la novia*, Rafael está alienado porque olvidó: no recuerda quién es Juan Carlos, su gran amigo de la infancia, hasta que este se presenta en el restaurant. Mientras no termine de recordar, su vida está condenada al fracaso en todos los planos (como padre, como pareja, como hijo, como emprendedor). Ese proceso de rememoración –que es, simultáneamente, una anagnórisis– comienza con la reaparición del viejo amigo, que le permitirá al protagonista tender puentes con ese pasado enterrado. El olvido es central en esta película: Norma (Norma Aleandro), la madre del protagonista, padece Alzheimer. Su enfermedad le arrebató la memoria y por momentos la vuelve anañada. En este sentido, la película despierta una pregunta más amplia: ¿qué sucede, en términos colectivos, cuando una comunidad ha perdido la memoria? El interrogante anticipa un proceso que ocupará un lugar central en la agenda social, unos años después del estreno de la película: a partir de 2003, con la reapertura de los juicios a los responsables de la última dictadura militar, tendrán lugar encendidos debates sobre la memoria histórica que atravesaron la década de 2000 y aún

persisten en el presente.[\[10\]](#)

Además de apelar a la memoria individual de los personajes, las películas exploran la memoria colectiva, y vuelven sobre los orígenes de la comunidad –la familia, el club, el país–. La figura del inmigrante europeo (italiano en *El hijo de la novia*, español en *Luna de Avellaneda*) aparece aquí como portadora de la memoria colectiva y reserva moral de la comunidad. En otras palabras, los inmigrantes encarnan la “memoria ejemplar”[\[11\]](#) que sugiere un principio de acción para los protagonistas. En *El hijo de la novia* la ejemplaridad la aporta Nino, inmigrante italiano y fundador del restaurant que ahora su hijo Rafael no puede sostener; en *Luna de Avellaneda*, el referente es don Aquiles, inmigrante español y fundador del club de barrio. Nino construyó su negocio familiar en base al sacrificio y el esfuerzo; sus códigos se oponen rotundamente a los de las multinacionales que, en plena “modernización” neoliberal, buscan quedarse con su empresa. Don Aquiles también es un fundador y un luchador, llegado a la Argentina desde España: él realizó la trayectoria inversa a la que –en el presente de la película– hacen las nuevas generaciones, como Darío, el hijo del protagonista. La última enseñanza de Don Aquiles, antes de morir, es la gratitud: aunque el país se ha desmoronado económicamente, Aquiles está agradecido con la Argentina, no ha perdido su fe en el país. El protagonista demostrará haber aprendido esa lección al final, cuando decida quedarse y volver a empezar.



El hijo de la novia (2001)

3.3. Contra el mercado y el Estado

En el cine de Campanella, la crisis se traduce en un profundo recelo de los personajes hacia el Estado y hacia el mercado. Ambos funcionan de manera deficiente y son nidos de estafadores inescrupulosos, traidores, corruptos y asesinos. En estas películas, la única institución que parece salvarse de la crisis generalizada es la familia, que funciona como refugio y apoyo para los protagonistas. En el universo de Campanella, los personajes negativos son los empresarios y *yuppies* (como Marchioli y sus socios, dueños de la multinacional que compra el restaurant de Rafael en *El hijo de la novia*), los políticos (como Alejandro, el funcionario cínico y pragmático

de la municipalidad en **Luna de Avellaneda**) o los criminales al servicio del Estado (como Isidoro Gómez, el “asesino convicto y confeso” que termina como guardaespaldas de la Presidenta en **El secreto de sus ojos**).

En la primera de estas películas, estrenada en 2001, el avance de las corporaciones multinacionales sobre las pequeñas empresas de origen familiar se interpreta como un proceso de deshumanización de los lazos sociales. Esta lectura queda clara en las palabras de Francesco, el chef del restaurant, que se rehúsa a seguir trabajando allí luego de la venta a los extranjeros: “Habla con esta gente y deciles que yo con ellos no sigo. Que no se ofendan, no tengo nada contra ellos, pero yo con gente que no conozco...”, le explica a Rafael. Ante este cambio de dueños, símbolo de un cambio de época, Francesco no puede (o no quiere) adaptarse: no acepta insertarse en los códigos impersonales de un negocio más “eficiente” (una palabra cargada de connotaciones en la película), porque ha aprendido a trabajar en el marco de un emprendimiento familiar, donde las relaciones laborales son también afectivas.

Por otra parte, la película demuestra que, como reza el lugar común, una crisis es también una oportunidad: una oportunidad para las corporaciones, como “Marchioli Internazionale”, que son las que logran expandirse –comprar el restaurant? mientras todo se desmorona. Este rechazo a la globalización y las leyes que ella impone puede sintetizarse en el grafiti que acusa “FMI puto” sobre la pared de otro local en venta.

El “progreso” aquí consiste en “aggiornarse”, otra palabra recurrente en el léxico de los representantes de las corporaciones dentro de la película. La supuesta “modernización” que trae la globalización supone el fin de una forma de trabajar basada en la confianza, el conocimiento mutuo y el afecto. Estrenada poco antes del “corralito”, en **El hijo de la novia** los personajes desconfían de los “nuevos” discursos económicos, detestan a los bancos y ponen

en tela de juicio el valor de la “eficiencia”, que justificó buena parte de las reformas económicas implementadas durante el menemismo.

Frente al avance del mercado, el dilema central de *Luna de Avellaneda* es similar al que aparecía en *El hijo de la novia*: “Vender o no vender”.^[12] Un dilema que instala las disyuntivas existenciales ya no en el terreno de la metafísica, sino en el de la economía. El debate entre las dos posiciones se da en una asamblea que tiene lugar en el club. Allí los argumentos a favor y en contra de la venta van tejiendo una alegoría entre el club y el país: el Luna de Avellaneda –endeudado, quebrado, decadente– es también la Argentina.^[13] Los personajes aluden aquí al desmantelamiento de la industria nacional (“Hoy el barrio es un cementerio de hormigón”, describe Alejandro); la derrota de los sectores productivos de la economía frente a los especulativos, simbolizados por el casino (“¿Por qué no fabricamos algo, se acuerdan cómo era?”, pregunta Román); el desempleo y la necesidad de generar puestos de trabajo (“La dignidad se recupera con trabajo”); la urgencia de una “reactivación” que ponga en movimiento la economía (“Son los buenos negocios los que tiran un país para arriba”, adoctrina Alejandro). En las discusiones sobre la venta del club resuena el eco de las privatizaciones durante el menemismo, cuestionadas en distintas oportunidades por los personajes, quienes encuentran en las empresas privadas la prolongación de la ineficacia estatal.

Como las empresas, los políticos también son repudiados por los protagonistas de la película, que no conciben al Estado como un agente de construcción del bien común, sino como una guarida para los corruptos. El antagonista de Román es, de hecho, un político: un hombre que “triunfó” sobre la base de la traición, la corrupción y la claudicación de los ideales (“Siempre fuiste así: que hay que negociar, que nos adaptemos...”), según las acusaciones que le lanza su adversario. La crisis de la representación, que durante los acontecimientos de 2001

se condensó en el lema “que se vayan todos”[\[14\]](#), aparece aquí expresada en el divorcio entre “nosotros” y “ustedes” al que recurre Román para distinguir de manera inapelable a los políticos de los vecinos.

El secreto de sus ojos despliega una mirada aún más pesimista sobre la política. Allí el Estado es ante todo una ineficaz máquina burocrática, sintetizada en las pilas de papeles que se acumulan sobre los escritorios de los personajes que trabajan en Tribunales. El Poder Judicial se presenta como un nido de corrupción, donde los jueces no se interesan por hacer justicia y los funcionarios son capaces de atrapar “perejiles” con tal de dar por cerrada una causa. En cuanto al Poder Ejecutivo, el Ministerio de Bienestar Social aparece como emblema de una estructura que encubre la feroz represión desatada por el terrorismo de Estado antes del golpe de 1976.

En otras palabras, en esta película el Estado es, sobre todo, un refugio para los peores criminales, un ámbito donde ascienden los asesinos y los corruptos. Esto queda claro en la escena –montada digitalmente– que muestra en televisión a Isidoro Gómez junto a la presidenta Estela Martínez de Perón, en 1975. Benjamín no lo puede creer; en la secuencia siguiente, cuando Irene y él van al Ministerio, se encuentran con que allí ha ascendido Romano, otro personaje nefasto, caracterizado por la deshonestidad y la xenofobia. Por medio de estos personajes, la película introduce un elemento que estaba ausente en las anteriores: la violencia política. La trama policial se superpone en este punto con los avatares políticos del país.

Ante el descrédito del Estado y las instituciones públicas, el final de la película –sorpresivo pero, a la vez, anticipado– plantea la pregunta sobre la validez de la justicia por mano propia. El relato parece advertir que, cuando el Estado no responde a las demandas de

sus ciudadanos, deja el terreno libre para que se imponga una solución individual. La venganza, entonces, triunfa sobre la justicia, y cuenta incluso con la aceptación tácita del protagonista, que fue funcionario del Poder Judicial (y se ha resignado, como Irene, a vivir con “una justicia” y no “La Justicia”). Este silencio cómplice de Espósito interpela a los espectadores^[15], ya que la narración se ha identificado con su perspectiva –en términos perceptivos, pero también morales– desde el comienzo de la película. Tras esa escena en la que Benjamín logra atar los cabos sueltos de su pasado, y que abre para él la posibilidad de concretar la relación amorosa con Irene, el protagonista logra por fin “olvidar”: ese olvido supone el fracaso del Estado, la derrota de la justicia pública en manos del castigo privado.



El secreto de sus ojos

3.4. Los vínculos interpersonales y la comunidad

Frente a este contexto de crisis de las grandes instituciones que rigen la vida social, en el cine de Campanella la esperanza está puesta en los vínculos humanos: las relaciones interpersonales, afectivas, cara a cara son la clave para que el protagonista pueda reconocerse a sí mismo. En cada historia hay un personaje cuyo vínculo con el protagonista le permite a este reencontrarse con su pasado: ese reencuentro le revela una verdad sobre su propia identidad y, de esa manera, descubre quién es y qué tiene que hacer para darle un giro a su vida hundida en el fracaso y la mediocridad.

Las historias privilegian dos tipos de vínculos: la amistad y el amor romántico. También reivindican las comunidades de pequeña escala: la familia (en ***El hijo de la novia***) y el club de barrio (en ***Luna de Avellaneda***). Frente a un presente de crisis e inestabilidad, estos lazos les devuelven a los protagonistas un asidero firme para encontrarle sentido a la realidad y para comprenderse a sí mismos. Podríamos afirmar, siguiendo a Bauman, que el fracaso del Estado (y, añadiríamos, del mercado) moviliza a los personajes a “volver a la comunidad” como refugio en medio de un mundo hostil: “Allí donde ha fracasado el Estado, quizá la comunidad, la comunidad ‘local’, la comunidad físicamente tangible, ‘material’ (...) provea el sentimiento de seguridad que el mundo, en sentido más amplio, evidentemente conspira en destruir” (2003: 109).

Las tres películas rinden culto a la amistad, y en todas ellas resulta clave la figura del mejor amigo del protagonista: Rafael y Juan Carlos (Eduardo Blanco) en ***El hijo de la novia***; Román y Amadeo en ***Luna de Avellaneda*** (interpretados por los mismos actores); Benjamín y Sandoval (Guillermo Francella) en ***El secreto de sus ojos***. La amistad aparece como un lazo aún más fuerte y estable que el amor, capaz de sobreponerse a las traiciones y de resistir el

paso del tiempo sin desgastarse. El rasgo más destacado de la amistad que retratan estas películas es la lealtad, la incondicionalidad y la persistencia a lo largo de los años. Estos amigos aportan a la trama una dosis fundamental de humor: los personajes de Juan Carlos, Amadeo y Sandoval son los pilares del registro cómico en sus respectivas películas, son los “Sancho Panza” que acompañan las moderadas “quijotadas” de los protagonistas.

En ***El hijo de la novia***, aunque el conflicto principal tiene que ver con la recuperación de la familia, la película comienza y termina con dos escenas de amistad. La primera está ubicada en el pasado, en la infancia de los protagonistas. La última aparece en medio de los créditos, cuando los dos amigos descubren finalmente quién es Dick Watson, la figura a la que habían aludido los personajes femeninos durante la película. Tanto aquí como en ***Luna de Avellaneda***, la amistad se presenta como indestructible, ya que logra incluso sobreponerse a la traición.

Las relaciones amorosas también son centrales en las tres películas, cuyas tramas incluyen siempre una historia romántica que refuerza el componente melodramático de la narración, fundamental en el cine de Campanella. ***El secreto de sus ojos*** es, de las tres, la obra en la que el elemento romántico adquiere un peso mayor: basta como síntesis la clásica escena de la despedida en la estación de tren. Irene cumple la misma función que el amigo Juan Carlos en ***El hijo de la novia***: su reaparición en la vida del protagonista será el disparador de la anagnórisis que, tras reencontrar al protagonista con su pasado, le permitirá empezar a construir un futuro de felicidad.

En el universo de Campanella, el amor verdadero –idealizado, romántico– se contrapone con el amor rutinario, desgastado por la repetición cotidiana. En la primera mitad de ***Luna de Avellaneda***, Verónica (Silvia Kutika) le cuenta a su marido que tiene un amante y marca las

diferencias entre ese romance cargado de intensidad y el matrimonio agobiado por el paso del tiempo: “Es un tipo que se enamoró de mí, no que me quiere, *que me ama*, y yo lo miro a los ojos y le creo porque *tiembla* cuando me lo dice”. Los dos personajes se propondrán entonces recuperar esa “pasión” que los veinte años de matrimonio han enterrado (y, como corresponde a un verdadero melodrama latinoamericano, tendrán su final feliz).

En ***El secreto de sus ojos*** también hay un amor idealizado: el protagonista se deslumbra con la devoción que Morales siente por su esposa muerta. Esa pasión persistente a través de los años hace que Espósito se identifique con Morales: eso mismo siente él por Irene. “¿Se imagina lo que debe ser un amor así, sin el desgaste de lo cotidiano, de lo obligatorio?”, pregunta Benjamín. Ese amor idealizado funciona como contraste de las relaciones que han construido los protagonistas en los 25 años que transcurrieron entre el presente y el pasado de la narración: aunque ambos se casaron, ninguno fue plenamente feliz, porque su “verdadero amor” era otro, y en la película el verdadero amor permanece inmutable, como una verdad esencial.

La familia (en ***El hijo de la novia***) y la comunidad (en ***Luna de Avellaneda***) también funcionan como espacios de referencia para los personajes, tal como lo señalan los respectivos títulos. En la primera, el protagonista debe reconciliarse con su rol de hijo, de pareja y de padre, y es ese proceso de reconciliación lo que conduce la trama hasta el *happy end*. Lo contrario de la evasión, que la película presenta como una opción moralmente condenable e inmadura, es el compromiso con los problemas familiares. Frente a la incertidumbre económica, el personaje se vuelve hacia la familia como refugio y como espacio de certezas: es la única causa por la que vale la pena luchar.

Los lazos comunitarios también son fundamentales en el cine de Campanella. Estos

lazos sostienen ámbitos de resistencia contra el avance despiadado de la globalización “modernizadora”: el restaurant familiar, el club de barrio. En la reivindicación de los lazos comunitarios, las películas tejen una alegoría entre la comunidad y la nación: el club de **Luna de Avellaneda** es una alegoría de la Argentina (está endeudado y en quiebra, al acecho de los “buitres”, necesita ser “refundado”). La larga escena de la asamblea en el club está construida en base a discursos contrapuestos que explicitan la concepción alegórica del film. Allí la solidaridad del barrio se opone a los códigos del capitalismo global, donde siempre gana el más fuerte.

En ese conflicto asimétrico, no sólo se ve amenazado el bolsillo, sino fundamentalmente la dignidad de los personajes. Esa amenaza sobre la dignidad, consecuencia de las leyes despiadadas del mercado y de la impotencia de la política, se proyecta sobre el temor de los personajes a la “pérdida de la comunidad”. Es esa pérdida la que late detrás del tono nostálgico de la película: si el club (la comunidad, el país) se pierde, ¿qué viene después? Aquí Campanella vuelve a enlazar con Bauman (2003): para este autor, en la modernidad la idea de *comunidad* funciona como un mito arcádico. “Lo notable de la comunidad es que es algo que 'siempre ha sido'. Podríamos añadir: o que siempre existirá en el futuro. *Comunidad* es hoy otro nombre para referirse al paraíso perdido al que deseamos con todas nuestras fuerzas volver”, escribe Bauman (2003: 9). Al final de la película, la alegoría club-comunidad-nación “cierra” cuando Román encuentra su carnet de socio “vitalicio”: el club es su lugar de pertenencia, y esa pertenencia es irrenunciable. La comunidad funciona aquí como una metáfora del país y, a la vez, como un espacio de referencia en el que apoyarse para enfrentar la crisis: la recuperación de lo comunitario aparece en la película como el punto de partida para fundar una Argentina diferente.



Luna de Avellaneda

Conclusiones

“La nostalgia creativa revela las fantasías de una época, y es en esas fantasías y potencialidades que se concibe el futuro. Uno siente nostalgia no por el pasado tal como fue, sino por el pasado que pudo haber sido. Es ese pasado perfecto el que uno lucha por realizar en el futuro” (Boym, 2001: 351)[16].

Estas palabras sintetizan el valor “utópico” que puede asignarse a la nostalgia en las películas de Campanella: en ellas la persistencia del pasado no constituye una fantasía regresiva, sino una potencialidad. Frente a un presente en crisis, las películas miran hacia atrás

—hacia un pasado idealizado, que puede ubicarse en la infancia, en la juventud o en una era “premoderna” que, probablemente, nunca existió tal como los personajes la recuerdan— para buscar alternativas que permitan proyectar un horizonte superador. Desde esta lectura, el final feliz de las historias no funciona como un cierre consolatorio, sino como la apertura hacia un futuro que se promete distinto.

Las películas de Campanella estrenadas entre 2001 y 2009 representan un país en crisis, en el que la economía asfixia a los personajes, hunde sus esperanzas y los impulsa al “sálvese quien pueda” que, para algunos, definió al individualismo neoliberal que se impuso con la dictadura de 1976-1983 y se consolidó con el menemismo durante la década del noventa. El mercado devora a los sujetos y el Estado los elimina: Campanella elude las elecciones obvias y ubica su *thriller* político —la más compleja e interesante de sus películas— en el contexto del gobierno democrático de 1975, justo antes del último golpe militar.

El declive de las instituciones reenvía a los personajes hacia los espacios de referencia más inmediatos: la familia y la comunidad. La amistad y el amor se presentan como los únicos valores que quedan en pie mientras todo se derrumba: son la piedra firme a la que aferrarse en medio de la realidad inestable. Para vencer su impotencia, los protagonistas necesitan reencontrarse a sí mismos en su pasado, donde permanece escondida una certeza capaz de revelarles su propia identidad y devolverles la fe.

Es en ese punto donde las películas de Campanella funcionan como una alegoría de la Argentina de principios del siglo XXI: mientras el nuevo milenio se abre paso entre desempleados y excluidos, estas narraciones parecen apostar a que el país encare su reconstrucción haciendo memoria, buscando en el pasado las pruebas de que alguna vez existió lo que el presente exhibe destruido y ausente, y prometiendo para el futuro no la

restauración de lo que fue, sino –por fin– la creación de lo que pudo haber sido: la realización de lo que la comunidad (imaginada) se debe a sí misma.



El secreto de sus ojos

LINKS:

Tráiler de *El hijo de la novia*: <http://www.100bares.com/el-hijo-de-la-novia-trailer/>

Tráiler de *Luna de Avellaneda*: <http://www.100bares.com/luna-de-avellaneda/>

Tráiler de *El secreto de sus ojos*: <http://www.100bares.com/el-secreto-de-sus-ojos-trailer/>

CITAS Y NOTAS

[1]Page, Joanna (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham y Londres: Duke University Press.

[2]De todas maneras, el director asegura: “Ninguno de los protagonistas de mis películas es gente buena”. (Damore, 2009)

[3]Aunque la película termina en ese momento –y no explicita, por lo tanto, qué hará Espósito con lo que acaba de descubrir–, el silencio del protagonista frente a la escena de la cárcel doméstica bien puede interpretarse como una aceptación tácita.

[4]Con la excepción, quizá, de *El secreto de sus ojos*, que como ya dijimos recurre a elementos del policial.

[5]Aristóteles define la anagnórisis o reconocimiento en el capítulo XI de la *Poética*, como “un cambio de la ignorancia al conocimiento” (Aristóteles: *Poética*, traducción de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974).

[6]El *Bildungsroman* o novela de aprendizaje es un género narrativo cuyos orígenes suelen remontarse a la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe, publicada en 1796.

[7]Según Actis y Esteban (2008: 6), “la etapa 2000-2003 presenta el mayor saldo migratorio de nativos de la historia de Argentina, paralelo a una disminución de las entradas de inmigrantes”. Los autores citan datos del INDEC que indican que el saldo migratorio de población nativa argentina para el período 2000-2003 fue de -193.030.

[8]En “Comentarios del director”, DVD de *El secreto de sus ojos*, 2010.

[9] “La única verdadera tragedia no es el imposible de amor ni la muerte de los amantes sino el descaecimiento de lo que fue amor, el Olvido” (Fernández, Macedonio: *Adriana Buenos Aires (Última novela mala)*, Buenos Aires, Corregidor, 2012, p. 14).

[10] La bibliografía sobre este tema es extensa; el análisis del discurso de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner ha sido objeto de numerosos artículos académicos. Una de las obras más relevantes sobre este tema es Montero, Ana Soledad (2012). *¡Y al final un día volvimos! Los usos de la memoria en el discurso kirchnerista (2003-2007)*. Buenos Aires: Prometeo.

[11] Todorov (2000: 30) define la “memoria ejemplar” como aquella que aporta “un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes (...). El uso ejemplar [de la memoria] permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro”.

[12] Esta misma disyuntiva reaparecerá como núcleo narrativo en *Metegol*, el primer largometraje animado de Campanella, estrenado en 2013.

[13] En esta construcción de una alegoría nacional, las películas van a contramano de lo que Aguilar (2010) considera uno de los rasgos del Nuevo Cine Argentino, reticente a construir ese tipo de simbolismos.

[14] Cfr. Larrondo, Marina y Patrici, Nicolás: “La crisis de Argentina: reflexión sobre la representación política y la democracia”, en *Convergencia*, nº 38, México, mayo-agosto de 2005.

[15] Para Hortiguera (2010), “el final elegido por Campanella (...) nos habla de bancarrotas y del deterioro moral y legal en que habría entrado la comunidad toda”.

[16] **BIBLIOGRAFÍA** es nuestra.

Acosta Larroca, Pablo (2009). "El secreto de sus ojos: el mismo autor, la misma obra". En *Grupo Kane. Revista de Cine y Artes Audiovisuales*, septiembre de 2009. En línea: www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=173:artapuntessecretoojos&catid=57:catapuntes&Itemid=61

Actis, Walter y Esteban, Fernando (2008). "Argentinos en España: inmigrantes, a pesar de todo", Ministerio del Interior, Buenos Aires, junio de 2008. En línea: www.mininterior.gov.ar/provincias/archivos_prv25/1_Argentinos_En_Espana.pdf

Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Aristóteles (1974). *Poética*, traducción de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

Barthes, Roland (2006). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós.

Battle, Diego (2013). "Campanella, tras los pasos de Favio y Torre Nilsson en la taquilla", en *Otros Cines*, 19/07/2013. En línea: www.otroscines.com/debates_detalle.php?idnota=7626&idsubseccion=84

Bauman, Zygmunt (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI.

Boym, Svetlana (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic.

Castets, Fernando (2012). "De boludos y gilipollas", en *Arlequín*, N° 5, SAGAI, abril de 2012, pp. 65-67.

Damore, Damián (2009). "No debo olvidar que empecé con fracasos", entrevista a Juan José Campanella, *Revista C*, año 2, N° 78, 23 de agosto de 2009. En línea: www.criticadigital.com/revistacfiles/revistaC78w_e_b_.pdf

Fernández, Macedonio (2012). *Adriana Buenos Aires (Última novela mala)*. Buenos Aires:

Corregidor.

Freud, Sigmund (1990). "Duelo y melancolía", en *Obras Completas*, tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.

González, Horacio (2003). "Sobre *El bonaerense* y el nuevo cine argentino". En *El ojo mocho*, Nº 17, Buenos Aires.

Hortiguera, Hugo (2010). "Políticas del recuerdo y memorias de la política en *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella". En *Ciberletras. Journal of literary criticism and culture*, Nº 24, pp. 1-13. En línea: www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/hortiguera.html

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2010). *Anuario 2010 de la industria del cine*. En línea: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/Anuarios/Anuario_2010.pdf

Larrondo, Marina y Patrici, Nicolás (2005). "La crisis de Argentina: reflexión sobre la representación política y la democracia". En *Convergencia*, Nº 38, México, mayo-agosto de 2005.

Monteagudo, Luciano (2001). "Un año de insólita bonanza (cinematográfica)", en *Página 12*, 27/12/01.

Montero, Ana Soledad (2012). *¡Y al final un día volvimos! Los usos de la memoria en el discurso kirchnerista (2003-2007)*. Buenos Aires: Prometeo.

Page, Joanna (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham y Londres: Duke University Press.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Alfredo Dillon

Es investigador del Programa de Estudios en Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias Sociales, Políticas y de la Comunicación de la Universidad Católica Argentina (UCA). Actualmente cursa el doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires; su tema de tesis es la representación de la crisis en la literatura y el cine argentinos durante la primera década del siglo XXI (2001-2010). Es magíster en Periodismo, licenciado en Letras y se desempeña como docente en la UCA.