

Crónicas de la melancolía. Las actitudes sociales bajo la última dictadura argentina en dos filmes de Raúl Beceyro

Luciano Alonso ^(*)

Resumen

Este texto presenta un análisis de dos filmes de Raúl Beceyro realizados en Santa Fe: el cortometraje documental "La casa de al lado" (1985) y el largometraje de ficción "Nadie nada nunca" (1988). El planteo principal es que ambas películas ofrecen una visión de las actitudes sociales bajo la última dictadura argentina (1976-1983) y que pueden ser comprendidas como productos de lo que se ha dado en llamar la "posdictadura". Pero a la vez se realizaron a partir de una mirada situada, es decir, en un entramado local de vínculos sociales. La melancolía frente al individualismo y a la disolución de los emprendimientos colectivos parece ser un componente esencial de esa mirada, que de alguna manera nos interpela en el presente.

Palabras clave: Producción Fílmica; Posdictadura; Actitudes Sociales; Mirada Situada; Melancolía.

Chronicles of Melancholy. Social Attitudes Under the Last Argentine Dictatorship in Two Films by Raúl Beceyro

Abstract

*This text presents an analysis of two films by Raúl Beceyro made in Santa Fe: the short documentary *La casa de al lado* (1985) and the feature film *Nadie nada nunca* (1988). The main argument is that both films offer a vision of social attitudes under the last Argentine dictatorship (1976-1983) and can be understood as products of what has been called the "post-dictatorship" period. However, they were also made from a situated perspective, that is, within a local network of social ties. A melancholy toward individualism and the dissolution of collective endeavors seems to be an essential component of this perspective, one that, in some way, resonates with us in the present.*

Key Words: Film Production; Post-Dictatorship; Social Attitudes; Situated Perspective; Melancholy

^(*) Doctor en Humanidades con Mención en Historia. Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (Universidad Nacional del Litoral / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) – Facultad de Humanidades y Ciencias (IHUCSO – UNL/CONICET, FHUC), Santa Fe, Argentina. Correos electrónicos lpjalonso8@gmail.com / lalonso@fhuc.unl.edu.ar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5728-9747>.

Crónicas de la melancolía. Las actitudes sociales bajo la última dictadura argentina en dos filmes de Raúl Beceyro

Introducción: ¿Hubo una “cultura de posdictadura” en el cine santafesino?

Como es de sobra conocido en los ámbitos culturales argentinos y aún más allá, la ciudad de Santa Fe se caracterizó por generar en los años de 1950-1960 una poderosa corriente de producción audiovisual, inspirada en sus inicios en el neorrealismo italiano, pero luego despegada de esa influencia. Destacó en ese proceso el papel organizador de Fernando Birri y el nucleamiento en torno a su figura de un grupo de personas que no solo provenían del medio cinéfilo sino también del literario y del teatral, y que fueron la base para la formación en 1956 del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Se constituyó así la que se ha dado en llamar la Escuela Documental de Santa Fe, precursora del Nuevo Cine Documental Latinoamericano. Esa experiencia fue definitivamente clausurada por la gestión dictatorial de 1976, luego de momentos de zozobra con presiones y violencias de diversa índole desde 1974-1975, con el simple expediente de no renovar los seminarios regulares y de cerrar los espacios de prácticas.¹

Tras la transición a la democracia, el legado del Instituto fue disputado por dos espacios institucionales diversos, con solidaridades políticas opuestas: el Taller de Cine de la UNL y el Departamento de Cine y Espacio Audiovisual de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia, que luego se transformaría en el Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe.² Va de suyo que hubo desde entonces otros muchos espacios de producción como el Grupo de Cine, ACME Video Films o Matecosido Producciones, así como personalidades que concitaron la reunión de especialistas y amateurs para la producción de cine, como Patricio Coll, Rolando López, Luis Cazes, Daniel Hechim y muchos otros y, progresivamente, otras cineastas.³ Hay en toda esa historia de la cinematografía santafesina un fuerte componente colectivo, una marca de

¹ Parte de la producción del Instituto puede verse en la Biblioteca Virtual de la UNL, sección Cinemateca, <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/5864>. Véase también Neil et al., 2007

² Los sitios web de ambas instituciones son <https://www.unl.edu.ar/extension/taller-de-cine/> y <https://www.iscaa.edu.ar/>, respectivamente. Debe tenerse en cuenta que desde el 10 de diciembre de 1983 a igual fecha de 2007 todos los gobiernos de la Provincia de Santa Fe y de su ciudad capital del mismo nombre fueron conducidos por el Partido Justicialista –a excepción en el segundo caso de un breve lapso de gestión a cargo del demoprogresista Enrique Muttis–. Los espacios políticos alternativos a esa hegemonía de mayor relevancia fueron a nivel provincial la más importante demográfica, económica y culturalmente ciudad de Rosario –con administraciones primero de la Unión Cívica Radical y luego del Partido Socialista– y a nivel local la Universidad Nacional del Litoral –conducida por un bloque referenciado principalmente al radicalismo–.

³ Para un panorama muy completo de los espacios de producción cinematográfica, sus características y realizaciones véase Peralta, 2016.

una comunidad de sentido que fue más allá de la figura de Birri y que perduró luego de su alejamiento. Comunidad que se estructuraba en torno a un paisaje urbano y al de las localidades vecinas, a variadas y ricas experiencias culturales de una capital de provincia e incluso a cierto sesgo social: instituciones educativas y deportivas, sociabilidades de clase, desempeños propios de una ciudad con una importante administración provincial y con actividades comerciales, o el predominio de medios de comunicación locales en una época específica de la conectividad global. Es cierto que más que de “cine santafesino” podría ser pertinente hablar de “cine argentino realizado en la ciudad de Santa Fe” (Peralta, 2016, p. 19), pero también que es relevante el espacio geográfico y social citadino, que ha condicionado las miradas situadas, los problemas abordados y las relaciones de producción fílmica.

Salvando las distancias temporales y las notorias transformaciones entre los distintos momentos históricos en los cuales se desarrollaron esas experiencias cinematográficas, esos elementos contextuales son también los míos. Utilizo entonces aquí la primera persona del singular no solo como modo de asumir la responsabilidad de un escrito y sugerir determinadas condiciones de producción, sino también como forma de reconocer el involucramiento personal en el tema. He vivido en la conurbación santafesina durante largas décadas, he trabajado en dependencias oficiales de gestión cultural y conozco personalmente a muchas de las mujeres y de los hombres implicados en esta historia y en otras entrecruzadas y paralelas. Más aún, como se verá, mi implicación con las producciones tratadas en este trabajo es muy directa. Jorge Marco ha presentado una tipología de formas de inscripción de la voz del historiador o la historiadora en la historiografía, a saber, las autobiografías, las ego-historias, las ventanas autobiográficas o familiares y los diarios de campo etnográfico (Marco, 2023). Quizás este texto entre en la tercera categoría, pero sin la sistematicidad de las intervenciones al inicio o al final que destaca ese autor⁴. En última instancia, no solo he vivido esa “historia del presente” que involucra todavía a generaciones vivas (Aróstegui, 2004) sino que he experimentado la “posdictadura” en ese medio geográfico y social.

¿Es posible aplicar la categoría de “posdictadura” a una parte de esa producción fílmica – concretamente a la realizada en el período constitucional posterior al régimen *de facto* de 1976-1983– y a la historia de los agrupamientos e individualidades que la generaron? Ese es el

⁴ Tal vez, el estilo que aplico aquí se entienda más por la reciente influencia que ha tenido en mí Sheila Rowbotham, aunque es posible que mi apelación a ella se trate simplemente de una búsqueda de convalidación académica y ético-política de algo que ya había decidido como factible. Además de variados estudios historiográficos en los cuales esa autora deja el rastro de su subjetividad, destaco preferentemente dos textos que entran en el primero de los tipos de Marco: *Promise of a dream* y *Daring to Hope* (Rowbotham, 2019 y 2022). Cuestión distinta, pero no menor, es en ella la ausencia de melancolía y la recuperación de un entusiasmo, con todo lo que implica en términos de esperanzas pasadas y presentes.

término que utilizó Sergio Peralta para definir el recorte temporal de su relevamiento, aunque dijo también “posdictadura y después” (Peralta, 2016, p. 21). Personalmente, he preferido en otros textos analizar la transición a la democracia en Argentina y su compleja dinámica de habilitaciones y bloqueos a partir de la categoría de “democratización”, pero aquí me interesa cambiar el foco y por tanto las herramientas de abordaje. Como lo planteé en otra parte, tal vez sea posible considerar que la democratización, iniciada mucho antes del 10 de diciembre de 1983, coexistió con la formación de una nueva gubernamentalidad autoritaria (Alonso, 2025, p. 12). La progresiva ampliación de los espacios de reclamo ante las autoridades, la misma democracia electoral y la instauración de un gobierno constitucional, la liberalización de las costumbres y el incremento de la libertad de expresión o de los derechos sociales, tuvieron como correlato la instalación de nuevas formas de control tecno-estético, el despliegue de una violencia espectacular, las limitaciones en el acceso a la justicia, el recurso de diversos agentes la violencia física o incluso la amenaza militar durante todo el resto de la década de 1980. Así, democracia y autoritarismo constituyen figuras solo aparentemente contradictorias, que no dejaron de estar anudadas de una u otra manera en nuestro pasado reciente y que incluso habilitan el uso de expresiones como “democracias autoritarias” (Calveiro, 2006). Si bien el término “posdictadura” no puede bastar para dar cuenta en su totalidad de ese nuevo tipo de gubernamentalidad y de las formas de las subjetividades que la caracterizan, sí es apropiado para referir a los legados de la última dictadura militar y a los modos en los que afectaron –y afectan– en diversas medidas temporales a distintos espacios y agentes sociales.

Con todas esas prevenciones, baste señalar que en una larga posdictadura la cinematografía santafesina se dedicó varias veces a representar los efectos de la represión, del exterminio planificado y de las políticas públicas dictatoriales. Desde *La casa de al lado* de Raúl Beceyro (1985), pasando por *Ciudad sin luz* de Juan Carlos Arch (1999) o *Laura* de María Claudia Raimondi (2002), hasta llegar a *Del otro lado de la mirilla. Olvidos y memorias* y *Nosotras* de José Cetour (ambas 2009) o *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) de Daniel Bustamante, han sido muchas las películas hechas en Santa Fe que abordaron esas cuestiones. De entre todas ellas quisiera tomar aquí solamente dos: la ya mencionada *La casa de al lado* y *Nadie nada nunca* (1988), del mismo director. La primera de ellas fue producida por el Taller de Cine de la UNL, que por ese entonces dirigía el propio Beceyro, y distinguida en 1985 en el Concurso Nacional de Cortometrajes del Instituto Nacional de Cinematografía (luego Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales - INCAA). La segunda ganó un premio de producción del mismo Instituto y se concretó con la colaboración de la UNL. En ambas tuvo participación la esposa del director, Marilyn Contardi, que compartió con él no solo su trabajo cinematográfico sino

también la publicación de diversos escritos. Ambas son también “películas de posdictadura” en un doble sentido: el que refiere a filmes realizados luego de la dictadura que tratan aspectos de la vida social bajo ese régimen –en lo que interesa a este abordaje, relativos a las actitudes sociales– y el que hace a su inscripción en una suerte de “cultura de la posdictadura” con un universo de lo decible y de lo que se calla, de lo que se pone como clave de lectura del pasado reciente y de lo pueden considerarse los efectos de la represión y del exterminio.

En lo que sigue, me referiré repetidamente a ambos filmes como obras de Beceyro, aunque como es evidente y más allá de la impronta de quien se registre como autor, la elaboración de una película es un acto colectivo, mediado en las sociedades capitalistas por la organización de la producción en función de mecanismos de mercado y de un proceso de división del trabajo coordinado por instancias específicas de las cuales los directores son parte esencial. Tal vez en un entramado social e institucional pequeño y denso como el santafesino y con producciones de menor envergadura que los grandes films de las compañías dominantes, el papel de quienes dirigen se agiganta y tiende a ser definitorio.

Elegir obras consagradas de Beceyro es de interés porque él ha sido un ferviente defensor de la mirada situada en la producción cinematográfica y porque además reflexionó desde muy temprano sobre las relaciones entre cine y política (Beceyro, 1997). Pero eso no sería quizás suficiente justificativo si no fuera porque se trata de un gran director, que ha producido películas de primer nivel que no han tenido siempre ni el presupuesto ni la difusión que merecerían⁵. Herbert Marcuse planteaba que en las sociedades capitalistas se establece una distinción entre arte y vida (Marcuse, 1978) y que la “institución arte” aparece separada de otras esferas. Beceyro parece haber intentado superar ese hiato y reponer la relación entre cine y vida. Sin poder evadir los esquemas propios de una época –ya que “De la cultura de su época y de su propia clase nadie escapa...” (Ginzburg, 1991, p. 10)– ha presentado vías para articular arte, política y vida cotidiana. Y reponer la vida no es sólo detenerse en tiempo real en el corte de un fiambre o en el modo en el cual las manos juegan con un mate, sino también tratar de expresar la melancolía de una época o el dolor de una ausencia.

Formalmente, *La casa de al lado* es un cortometraje documental (16 minutos), mientras que *Nadie nada nunca* es un largometraje de ficción (65 minutos).⁶ Pero hay que señalar que Beceyro no propuso a lo largo de su obra diferencias en las formas narrativas del documental y de la ficción:

⁵ “El cine que yo hago es totalmente marginal, tanto en su forma de producción, como en su difusión” (Raúl Beceyro en Krapp, 2015).

⁶ Esta última calificación es algo cuestionable, porque para los parámetros internacionales esa película apenas pasa el corte que define los medimetrajes. Peralta (2016: 245) registra 78 minutos, pero las copias disponibles en diversos accesos y formatos rondan los 65 minutos totales.

Fabián Soberón: ¿Cuál es la relación que hay para vos entre ficción y documental?

Raúl Beceyro: Tengo la impresión de que hay un malentendido sobre la relación entre documental y ficción. Cine, como madre, hay uno solo, y cuando maneja materiales (personas, lugares, hechos) que pertenecen al orden de lo real, que existen antes y después del film, entonces esa película se llama documental. Cuando los materiales que enfrenta han sido inventados, imaginados, cuando solo existen para ser filmados, entonces ese film se llama ficción. Esa diferencia de naturaleza entre los materiales de uno y otro film obliga a la utilización de técnicas diferentes en los dos casos, pero los procedimientos narrativos son los mismos (Soberón, 2018, p. 317).

Además, *La casa de al lado* incluye sobre el final una escena de ficción, en tanto que *Nadie nada nunca* tiene morosos registros de actividades cotidianas que bien podrían entenderse como una manera de documentar una cultura local. Los límites formales entre los dos géneros se difuminan entonces, sin que ello haga mella en el modo cinematográfico de narrar del director. De hecho, a lo largo de los varios ensayos reunidos en *Cine y región* (2014), Beceyro defendió fundadamente la identificación del cine como arte y del documental como forma omnipresente del cine. Podríamos ir incluso más allá y destacar con Georges Didi-Huberman la idea de la imagen ubicándose en una zona de indecibilidad entre lo verdadero y lo falso (Didi-Huberman, 2021, p. 49); algo más patente aún en cuanto a la imagen en movimiento: escenificada, seleccionada, montada, suplementada con sonidos de diversa índole, trabajada con focos, encuadres, secuencias. Cuánto hay de documental y de ficción en *La casa de al lado* y en *Nadie nada nunca*, o cuanto de “verdadero” y de “falso”, son materia de discusión. Porque aparte del problema de la representación y del modo de reponer en el presente un pasado ausente, los filmes nos hablan más de la mirada de Beceyro sobre lo que ocurrió que de lo ocurrido en sí. Y en tanto esas películas están aquí, entre nosotras y nosotros, hablo de su contenido en tiempo presente.

Va de suyo que es un riesgo trabajar sobre películas que ya han sido tratadas desde perspectivas cinematográficas, literarias o más ampliamente culturales. Pero visitar esas obras muchas veces comentadas en clave de una historia social de la política y de la cultura, quizás permita aprehender de modo más palpable esa mirada situada sobre lo pasado, para tratar de ver cómo se representaron las actitudes sociales bajo la última dictadura. Por ello, renuncio en este texto a volver sobre lo que el mismo Beceyro escribió respecto de sus películas para verlas mediadas simplemente por mi propia subjetividad, lo que —aunque parezca contradictorio— es a la vez una actividad objetiva (Marx, 2019, p. 107).

La casa de al lado

Este primer film de Beceyro al frente del Taller de Cine de la UNL, creado en los inicios de la etapa constitucional como forma de reparar al menos parcialmente el cierre del anterior Instituto, toca directamente el problema de las actitudes sociales en dictadura. Empieza llamativamente con unos dos minutos de tomas realizadas en Cayastá, lugar del primitivo emplazamiento de Santa Fe, a unos 80 kilómetros al norte de esta ciudad. El montaje alterna vistas y *travellings* del río y la vegetación isleña, con primeros planos de los conjuntos óseos conservados en los restos de lo que fuera el templo de San Francisco. Las calaveras y manojos de huesos –hoy reemplazados por réplicas– instalan una idea de la muerte en el entorno regional. Luego de una toma con paisaje isleño, con seguridad hecha no en Cayastá sino en La Guardia, Alto Verde u otra zona cercana a Santa Fe, la cámara hace un zoom que permite enfocar las siluetas de los edificios de la gran ciudad⁷. Después, otra serie de tomas sugieren el tráfico y la aglomeración de personas en la zona céntrica, que dan paso luego a una vista del puente colgante destruido a medias, con uno de sus pilares enhiesto y el otro semisumergido.⁸

A partir de allí se suceden diversos testimonios de vecinas y vecinos de la ciudad. Todos son de personas de las clases populares y los lugares en los cuales están filmados documentan las características de los barrios, salvo el último, que es de un hombre de clase media acomodada, con una casa evidentemente más amplia. Casi todos se registraron con cámara de frente o perfil en primer plano o plano medio, sin que se mostraran las preguntas o intervenciones de quienes entrevistaban. A veces, la cámara hace *travellings* que acompañan el sentido de lo que se está testimoniando de un modo bastante obvio, como un movimiento desde un auto por la calle cuando se habla de quien se fue en bicicleta, o desde dentro cámara en mano hacia una ventana cuando alguien indica que se asomó por ella. Solo se registra el nombre de la primera testificante, Guadalupe Verdú, pero es frecuente la mención de fechas precisas, que marcan el antes y el después del arrasamiento de las vidas y las relaciones sociales.

Los testimonios son variados e incluyen el de la mujer antes citada, cuyo hermano se fue en bicicleta a encontrarse con alguien y nunca más volvió; el de un pariente de una persona detenida en la calle por dos hombres de civil; el de una madre que se enteró del secuestro de su hijo y aún lo buscaba; el de varias personas vinculadas –por parentesco o vecindad– con una

⁷ Puede parecer extraño hacer referencia a Santa Fe como una “gran ciudad” cuando se corresponde con lo que en Argentina son las ciudades de rango medio. Sin embargo, así lo es para la escala de San José del Rincón y otras localidades de la conurbación santafesina.

⁸ El Puente Colgante de la ciudad quedó arrasado por las inundaciones de 1983, en las postrimerías del régimen militar. Situada esa imagen en un punto temporal y narrativo específico, actúa casi como una metáfora de la Argentina en ruinas de fines de la dictadura. Quizás por ello Marina Franco la incluyó en un libro de alta divulgación sobre la transición a la democracia (Franco, 2023: cap. 2, imagen 8).

mujer asesinada en el frente de su casa. Por fin, el testimonio más extenso es el de un varón adulto que narra el allanamiento de su casa y el apresamiento de su esposa bajo el marco legal de la dictadura. Como casi todas las demás personas intervinientes en el corto, este último hombre no se encuentra identificado. Pero me es imposible evitar reconocerlo, porque se trata de mi padre, Luciano Manuel Alonso. Lo que narró para ese documental fue precisamente la detención a disposición del Poder Ejecutivo Nacional de su esposa –a quien yo siempre consideré mi segunda madre–, Berta Susana Bloise.

En su testimonio, mi padre dice que ella “enfermó” durante su detención, sin referir a la violación y a la tortura que podrían intuirse si se supiera –como lo supe yo entonces– que lo que sufrió fue un prolapso. Comenta sí el resultado de esas vicisitudes, que fue un accidente cerebrovascular y la consecuente hemiplejia que le sobrevino. Narra luego la infructuosa búsqueda de armas por parte de los militares que realizaron el allanamiento y su posterior expurgación de los libros que había en la casa, de los cuales se llevaron unas siete bolsas. Dice también que:

Lo que me llamó mucho la atención fue que, para auxiliarse en la requisa de la biblioteca, los que estaban arriba llamaban a los de abajo y lo hacían en todos los casos llamándolos por el apellido de Videla. Eran todos Videla (*La casa de al lado*, c. minuto 11:30).

El montaje de esa sección alterna las tomas del testimoniante con otras de algunas partes de su (mi) casa: los roperos, las bibliotecas, una escalera. Al contrario de todas las tomas anteriores, realizadas con luz de día y a veces en espacios abiertos, en este caso se utiliza un plano medio con mi padre sentado frente a la mesa de una sala en penumbras y con unas cortinas azules oscuras de fondo. Docente con una larga trayectoria para el momento de la realización del documental, su hablar es pausado y claro, con un dejo de emotividad y un vocabulario cuidado. Su testimonio incluye una anécdota en la cual cuenta que cuando salía acompañando a mi madre uno de los militares intentó llevarse una jaula con un tordo –un animal muy querido por la familia– y que él se opuso, agarrando la jaula por el otro costado y forcejeando. Al fin, ganador en la contienda, acompañó a Berta hasta la calle tomándola con un brazo mientras sujetaba la jaula del tordo con el otro. Su narración termina con unas frases que dan sentido al título del cortometraje:

Hubo vecinos que al día siguiente me reconfortaron y me auxiliaron en la atención de los chicos. Pero también es cierto que hubo vecinos que vieron todo el operativo a través de la ventana, desde la llegada de los camiones cuyo ruido fue lo que los hizo arrimarse y la salida de los libros, que fue la culminación después de más de dos horas. En consecuencia, sí, vieron todo, pero no dijeron nada (*La casa de al lado*, c. minuto 12:50).

Esas últimas palabras son ya con el intercalado de dos encuadres diversos: mi padre en plano medio y el frente de la casa en plano general. Tanto en uno como en otro predomina la oscuridad y es inevitable no asumir alguna relación de contenido entre lo que se testimonia y esa imagen de una persona solitaria hablando en una habitación en tinieblas, en una casa en la cual se ve en el plano general refulgir la luz de una ventana en la negrura de la noche. No bien termina su testimonio, esa oscuridad sirve para un fundido a negro que lleva a la única escena actuada del film.

En esta, un hombre y una mujer se encuentran durmiendo en la cama cuando son despertados por ruidos de motores y personas. El actor fue Jorge Ricci y la actriz María Delia Fernández, que eran pareja en la vida real y cercanos al matrimonio Beceyro-Contardi. El estilo del dormitorio y un gran crucifijo en la pared sugieren una pareja tradicional. Las primeras palabras del hombre al prender el velador son “No es acá”. Se yergue y va a la ventana para mirar entre los listones de la persiana. En la semipenumbra, las luces del exterior lo iluminan a la altura de los ojos; su esposa lo va a buscar y le dice que vuelva al lecho. El hombre retorna, pero luego se levanta nuevamente para seguir viendo lo que ocurre. El corto termina con un primerísimo primer plano en el cual sus ojos aparecen casi pegados a las ranuras de la ventana, mirando mientras no dice ni hace nada.

Algunos de los elementos sobre los que trabaja la película tienen alto interés para una historia social de la cultura: los espacios habitacionales o barriales de las personas testimoniando, sus vestimentas, sus formas de hablar, los modos en los cuales aceptan participar en soledad o en grupo, las expresiones de sus subjetividades y estados de ánimo en los gestos de los rostros y las manos. El film es además una demostración de la articulación de diversos recursos, con variedad de planos, movimientos e iluminaciones. Pero más allá de todo eso, deja instaladas dos dicotomías típicas del período de posdictadura. La primera es aquella que divide a los perpetradores de las violencias de sus víctimas –de las que en ninguna ocasión se dice en qué agrupaciones políticas o político-militares podían participar, o cuál era su trabajo o desempeño profesional–. La segunda es la correspondiente a la distinción entre aquellas personas de la vecindad que brindaron su ayuda a quienes habían sufrido la represión y aquellas que se habían limitado a ser espectadoras, sin saberse por qué no habían actuado de alguna manera.

Nadie nada nunca

Esta película de Beceyro está inspirada en la famosa novela de Juan José Saer del mismo título, publicada en México en 1980. Es inútil tratar de ver reflejado en el film el contenido del texto literario. El primero mantiene algunos de los personajes principales y respeta el ominoso clima

general del escrito, pero innova incorporando diálogos, inventando personajes y situaciones y reacomodando temporal y espacialmente descripciones, localizaciones o instantes. Podría decirse que ello se debe a la especial complejidad de la escritura de Saer y a la dificultad para reproducirla literalmente en el discurso cinematográfico, pero Beceyro pretendió en rigor ir más allá de la novela. La película puede ser comprendida como una paráfrasis constructiva del texto inspirador, que además lo revisa en función de lo que se sabía de la dictadura en 1985 y se independiza de algunos aspectos más presentes en los años de la factura de la novela. En ese sentido, es mucho más explícita respecto de la dictadura y sus efectos en las actitudes y subjetividades, sin llegar a una simplificación de la historia –ni la del texto, ni la de lo ocurrido durante esos años–.

Beceyro había iniciado en 1962 los cursos del Instituto de Cinematografía de la UNL –conjuntamente con Marilyn Contardi y otras personas con las cuales estaría luego relacionado a lo largo de su vida y que participarían de la realización de *Nadie nada nunca*–, teniendo a Saer como profesor de Historia del Cine y de Crítica. Destacó esa influencia y la de Hugo Gola, señalando el modo en el cual la formación literaria suplió en muchos aspectos a la cinematográfica –algo a su vez apreciable en la capacidad analítica y en los temas de los escritos de Beceyro, en parte volcados en la revista *Punto de Vista*–. La fuerte relación entre ambos durante largos años abonó más de una colaboración, pero Saer no intervino en el guión de la película y se limitó a dar su acuerdo luego de leer una primera sinopsis. Según Beceyro:

Quizás esto se debió a su declarada aversión a trabajar en la adaptación de sus propias obras. Pero quizás se debió a las razones opuestas: debido a las libertades que me había tomado en el trabajo de adaptación (modificando acontecimientos, inventando personajes, desplazando el momento histórico de la novela) esa sinopsis pudo parecer algo lejano, algo con lo cual no tenía nada que ver, o algo con lo que no quería tener nada que ver (Beceyro, 1992, p. 27).

Para este acercamiento, resulta importante despegar el film del texto en el cual se encuentra tan libremente inspirado. No porque Beceyro haya “traicionado” aquí y allá las descripciones o caracterizaciones de la novela –ya que incluso desde la primera aparición del personaje principal se encarga de establecer una distancia reemplazando a un Gato Garay con barba de cinco días y bastante desaliñado por un pulcro actor, Antonio Germano, con una impecable camisa blanca que no se ensucia ni siquiera haciendo asado a la parrilla⁹–, sino porque no habría mayor provecho en cotejar el discurso escrito con el discurso cinematográfico en función de sus aproximaciones o distancias de contenido. Es mucho más lógico, a los fines analíticos e

⁹ En un foro de Youtube, es hasta patético apreciar cómo se discute si el vino que beben tales protagonistas debía ser tinto o blanco. Véanse los comentarios de los usuarios en <https://www.youtube.com/watch?v=8fo50xv4ZKA>, consulta de febrero de 2026.

interpretativos, tomar a la película *Nadie nada nunca* como un producto cultural en sí mismo, para nada autosuficiente pero sí distinto y en cierta medida hasta independiente de la obra de Saer. De hecho, pese a la temprana identificación de una referencialidad histórica subyacente con el gobierno militar (Sarlo, 1987), la auténtica “novela de dictadura” de Saer es obviamente *Lo imborrable* (1992) –aunque por supuesto ese texto es mucho más que eso y, como lo destacara Lvovich, Saer refirió a la dictadura en múltiples intervenciones públicas y esta fue “telón de fondo” de otros de sus libros (Lvovich, 2005)–. Los acontecimientos políticos y policiales de la novela que nos ocupa parecieran estar inscriptos en un momento inmediatamente anterior al gobierno dictatorial, en el cual ya se desplegaba el terror de Estado, pero había una posibilidad –en los hechos históricos y en su representación– de nombrar a la violencia insurgente que termina con la vida del comisario “Caballo” Leyva, personaje en cambio ausente del film. Beceyro soluciona esa ambigüedad anulando toda referencia a revolucionarios armados, con la única salvedad de un leve comentario inicial y sin mayor precisión según el cual habrían matado a un general. Por ello, en lo que sigue me referiré exclusivamente al film, comentando en todo caso si resulta conveniente alguna diferencia respecto del libro, pero evitando un imposible y estéril contrapunto.

Los personajes centrales de *Nadie nada nunca* son el Gato Garay (interpretado por Antonio Germano), su amante Elisa (Marina Vázquez), Carlos Tomatis (Carlos Falco) que aparecerá acompañado de una mujer llamada Estela (Alicia Dolinski), a los que se suma una multitud de personajes en roles menores, muchas veces interpretados por lugareños y lugareñas de San José del Rincón –localidad cercana a Santa Fe, la capital provincial–. El guión puede ser resumido muy brevemente como sigue: Garay está radicado en una casa quinta de Rincón, donde realiza en solitario una labor de escritura o traducción. Un muchacho de una familia amiga le trae un caballo bayo amarillo para que lo cuide en su casa, porque se extienden por la zona los asesinatos de equinos y creen que en las islas no estará seguro. Garay recibe luego la visita de su amante, Elisa, quien deja en la ciudad a su esposo y a sus hijos para verlo y que se quedará esa noche con él. En el transcurso del día se suceden las compras, el esparcimiento en la playa de Rincón, el sexo y las comidas, hasta que comparten por la noche un asado con Tomatis –relacionado con el diario *La Región* y con proyectos editoriales que involucran a Garay– y con Estela, que lo acompaña sin que se diga en qué carácter. Luego de una jornada atravesada por los comentarios y las especulaciones sobre los asesinatos de caballos, Elisa y Garay se despiertan por la noche al sentir ruidos de autos y de vidrios rotos en una casa vecina. Mirando entre las cortinas, Garay ve cómo una pareja es secuestrada por policías y matones de civil. Se intercala luego una escena onírica en la cual una multitud asiste silenciosa al sacrificio de un

caballo. Al día siguiente, Elisa retorna con su coche a Santa Fe y el Gato va con ella, para dedicarse a sus asuntos laborales con *La Región*.

Desde el inicio hay elementos que hablan de las actitudes sociales frente a la violencia política. Cuando el tránsito por la Ruta Provincial 1 está cortado porque “parece que mataron a un general”, un lugareño que está en un ómnibus detenido afirma: “El que a hierro mata no muere a sombreroazos”, mientras que una mujer que espera a la vera del camino dice que ella no tiene “nada que ver” para justificar que solo le importa cuándo se liberará el paso. Entre uno que con ironía pone en situación el supuesto asesinato y otra que se desentiende, la violencia política aparece como algo ajeno, frente a la que aparecen como simples espectadoras las personas comunes que están ocupadas en el día a día de sus vidas.

El misterio que atraviesa todo el film es el de los asesinatos de caballos. Por lo que dice el muchacho que lleva el bayo amarillo a la casa de Garay, los cuerpos aparecen horrorosamente tajeados y se los encuentra en el río. Esos asesinatos jamás mostrados parecen una metáfora evidente de las atrocidades del exterminio planificado por la dictadura. Los tajos que han sufrido evocan a la tortura y el que se lancen los cuerpos al río supone una referencia más que evidente al dispositivo de desaparición de personas –teniendo en cuenta además que los “vuelos de la muerte” no se desarrollaron solo en el Río de la Plata o el mar argentino, sino también en la zona del río Paraná y su delta (Minatta, 2026)–. Esa presencia nunca evidente de la muerte planificada, a cargo de ejecutores desconocidos, repone en el film la siniestra sensación de la novela, que ha llevado a algunos de sus analistas a hablar de su carácter espectral o fantasmagórico (Mandolessi, 2013; Pérez, 2019) o incluso a destacar su opacidad y hermetismo (Bogoya, 2017).

Es Elisa la que repetidamente, en la película, instala la pregunta sobre el porqué de esos asesinatos. En un momento del asado con Tomatis y Estela, interrumpe al primero cuando hablaba de la posibilidad de publicar una antología de textos literarios –cuyo único autor nombrado habría sido Juan L. Ortiz, vinculado a la pareja Beceyro-Contardi–:

Tomatis – ...También podría haber una sección sobre los caballos...

Elisa – Y vos que sos tan buen periodista, ¿sabés algo del asunto de los asesinatos de caballos?

Tomatis – ¡Yo no sé nada! En realidad es el sacrificio, no el asesinato, el sacrificio de caballos... (*Nadie nada nunca*, c. minuto 37:30).

Aunque en realidad nadie había hecho acusación alguna y Elisa se limitaría a reiterar un par de veces que debía haber “un loco con un cuchillo” suelto por la zona, Tomatis arremete contra toda generalización:

“Crónicas de la melancolía. Las actitudes sociales bajo la última dictadura argentina en dos filmes de Raúl Beceyro”

Tomatis – No todos los caballos que desaparecieron en estos meses fueron asesinados. Muchos pueden haberse ido a otras regiones [hace una pausa y bebe de su copa de vino]. Hay que estar seguros de lo que se dice cuando se hace una acusación tan grave (*Nadie nada nunca*, c. minuto 38:30).

Luego pontifica, un poco bebido:

Tomatis – Además, un caballo muerto, ¿qué importancia tiene? Lo que hay que ver es el destino de la sociedad en su conjunto (*Nadie nada nunca*, c. minuto 43).

Esa conversación se desarrolla poco después de otra, en las horas del crepúsculo entre Elisa y Alicia, que no refiere a la matanza de caballos pero que de algún modo fija una posición respecto de los intentos revolucionarios. En la tarea de ponerse al día con las noticias de unas y otras personas conocidas, la segunda dice: “La Pocha tiene una nena. Le pusieron Victoria. Debe ser la única victoria que tuvo la Pocha” (*Nadie nada nunca*, c. minuto 31). Frase lapidaria en un contexto epocal en el cual muchos militantes o ex militantes habían asignado ese nombre a sus hijas, que anula completamente la consideración de la violencia insurgente como algo positivo.

Pero tras el asado y la partida de Alicia y Tomatis se produce una escena que cambia de raíz el eje de la trama y que ha sido antes referida. Cuando los despiertan los ruidos de autos y de vidrios rotos, y tras un breve diálogo en el que Elisa dice como aliviada “No es acá”, Garay se levanta de la cama para ver desde la ventana. Ella le pide precaución –“¡Ojo, eh!”–, repitiéndose así la situación de *La casa de al lado*, con la salvedad de que en este caso la mujer no lo va a instar a dejar de mirar.

El Gato Garay es testigo de un operativo llevado a cabo por policías y personas de civil, evidentes integrantes de un grupo de tareas. Una sola vez hay una indicación de uno de ellos, que le dice a otro “Cubra, Videla”, rememorando las formas de encubrirse de los militares que apareció en el documental anterior. Los represores vestidos de civil se llevan bruscamente a una joven pareja en ropa interior, introduciéndola en automóviles sin identificación. Cuando parten, otros miembros del grupo siguen revisando la casa y rompiendo puertas y muebles; al retirarse, se puede ver claramente que se llevan un ventilador y algunos otros objetos que meten en el baúl de un coche. Un azorado Garay retorna a la cama y Elisa lo interroga:

Elisa - ¿Qué pasó?

Garay – No pasó nada.

Elisa - ¿Cómo que no pasó nada?

Garay – Te digo que no pasó nada.

Elisa - ¿Estuviste una hora en la ventana para ver que no pasó nada?

Garay – ¿Qué querés que te diga que pasó? Pasó lo que pasó.

Ambos hacen silencio, en la habitación oscura, y luego Garay se vuelve hacia ella y hacen el amor de una manera espasmódica y breve, cubiertos por las sábanas. Es casi como una descarga de las tensiones experimentadas o de una posible culpa y contrasta notoriamente con las escenas de sexo relatadas en la novela original.

Viene luego un suceso onírico que no se encuentra inscripto en la continuidad del relato. No se explica su inserción y tampoco se sugiere con claridad que sea un sueño o la imaginación de Garay. En esa escena, un hombre adulto y delgado empuña un revólver y comienza a caminar por entre una multitud que le va abriendo paso silenciosamente. Se dirige a un caballo atado a un poste o a un alto palenque. Éste, que parece ser el bayo amarillo que le dejaron en custodia a Garay, se revuelve inquieto, pero nadie reacciona. Todos y todas miran lo que acontece en un plano general, la cámara recorre algunas siluetas y rostros y apenas alguna mujer sonríe en un primer plano. Es evidentemente una referencia al sacrificio comentado por Tomatis. Y si el caballo representa a quienes han sido asesinados por la dictadura, es una metáfora dentro de otra metáfora.

Al día siguiente, una pareja mayor y bien vestida entra en la casa saqueada, como buscando a sus habitantes. Elisa dice que se va a Santa Fe y el Gato le pide que lo lleve, porque su auto no arranca. La película termina con ellos recorriendo la ruta entre San José del Rincón y la capital provincial, en un trayecto con escaso diálogo y cierta tensión, y con Garay bajándose en una parada de autobuses.

Además de esas marcas en el guión, la película tiene otras aristas de interés que, si bien no tocan directamente la cuestión de las actitudes sociales, permiten pensar en el contexto histórico-social y en otros temas vinculados. Es notorio que funciona como un registro etnográfico de la vida de una pequeña localidad litoraleña y de las particularidades de una clase media acomodada en su interacción con las y los pobladores de la zona. Personas dedicadas al trabajo intelectual (Garay, Tomatis) o al comercio al por menor (Elisa), que tienen un cierto poder adquisitivo apreciable en la disponibilidad de autos, en la compra de una tira de asado “gordo” – es decir, no tanto grueso como graso, lo que supone mucho desperdicio de hueso y grasa, pero a la vez mejor resultado en la cocción y el sabor– frente a otros vecinos que adquieren cantidades menores de otros cortes más baratos, en el vino de calidad y los puros con los cuales Tomatis obsequia al Gato, en las referencias a viajes o lugares distantes. Podríamos decir que estamos frente a exponentes de una “clase media ilustrada” de provincias, que no dejaba de tener un

buen pasar ni siquiera en tiempos de crisis económicas –las de la época dictatorial y las del momento de realización del film–.¹⁰

La película se detiene con morosidad en los gestos cotidianos: la preparación del desayuno o de una comida, el fuego del asado que crepita y luego la colocación de las costillas sobre la parrilla, los momentos compartidos con un vaso de vino en la mano, el tipeado a máquina con dos dedos. De alguna manera, repone el problema de cómo narrar la percepción de las cosas, que Sarlo había identificado como el nudo de la escritura de Saer (Sarlo, 2010). La respuesta de Beceyro a esa cuestión es simple: la cámara ofrece una mirada del mundo, enfocándose en los detalles de los movimientos y en el “estar ahí” de los personajes. Pocas veces hay una descomposición de lo que ocurre en tomas discretas. Probablemente la escena más fiel al estilo del libro que sirvió de inspiración sea aquella en la cual un grupito de chicos que corren por la playa lanzan una pelota al aire; las sucesivas tomas registran los rostros de personas que miran hacia arriba, siguiendo el balón con los ojos, y alguna visión de una nadadora que va por el río, hasta que la pelota cae a los pies de los niños. Por el contrario, abundan las tomas que se detienen en uno u otro movimiento, registrándolo desde un único punto de vista.

Se destacan además las diferencias entre esas gentes de clases medias santafesinas que vienen a pasear a Rincón o que han encontrado allí un lugar para vivir apartados de la gran ciudad –como el Gato Garay– y los pobladores de las clases populares. Aparecen la lectura de historietas reconocibles, los juegos infantiles y los paseos de adolescentes, la vestimenta y los enseres de las familias o parejas, el vendedor de helados, los saludos en las veredas de un pequeño pueblo, el camión que riega las calles de tierra, las compras cotidianas, los rituales del mate y del asado. Es decir, el film como aquello que Marc Ferro definió como el “museo del cine” (Ferro, 1980).

Pero quizás hay algo más no dicho en la película, pero constantemente presente: el exilio. Como parte del mundo cultural de esa clase media acomodada, los personajes tienen algún tipo de relación con los espacios europeos. El hermano del Gato, Pichón, vive en Francia, desde donde le envía libros que Elisa considera peligrosos por ser “chanchos”¹¹. Elisa y Alicia hablan de Italia. Probablemente era imposible para un espectador informado de 1988 olvidar que Beceyro y Contardi se habían exiliado durante la dictadura. La ceremonia de cebado del mate que el Gato Garay despliega al inicio del filme recuerda a un texto de esta última, en el cual la preparación de la infusión, el calor de la madrugada apenas disminuido respecto del día anterior

¹⁰ La definición de una “clase media ilustrada” en la localidad, opuesta a una “clase media hipócrita”, fue reiteradamente aludida por Jorge Ricci, actor, director y autor teatral (v. g. Ricci, 2005).

¹¹ En la novela, Pichón le ha enviado al Gato la “Filosofía en el tocador”, del Marqués de Sade. Precisamente a partir de este elemento Mandolessi detecta una relación intertextual que conduciría a una condena irónica de la violencia (Mandolessi, 2013, pp. 6-8).

y las sensaciones físicas de quien lo sorbe se entremezclan con la presencia ausente de la madre y del amigo, a miles de kilómetros de distancia (Contardi, 1985, p. 24).

Repasar la percepción de las actitudes sociales

Podría decirse que entre *La casa de al lado* y *Nadie nada nunca*, la visión de Beceyro sobre las actitudes sociales durante la dictadura tomó un sesgo más negativo. En principio, los comportamientos de los represores aparecen en ambas no solo asociados al ejercicio de la violencia sino también al latrocinio. Sin contar la alusión al secuestro de libros, el intento de llevarse un tordo amaestrado en la primera y el hecho de tomar un ventilador y otros enseres en la segunda, sientan la idea de que la catadura moral de militares, policías y grupos de tareas es tan cuestionable como sus actos represivos. La caracterización es clara y la ilegalidad total: del poder militar en su conjunto, de los procedimientos, de los comportamientos individuales. Frente a ellos, quienes han sufrido sus violencias o han perdido a un familiar se instalan en el campo del pesar, del dolor. No aparecen la búsqueda o la acción colectiva, aunque en el primero de los filmes se lo intuya, tan solo el recogimiento en un recuerdo que hiere la subjetividad.

Respecto de las actitudes y conductas de quienes han sido asesinados, desaparecidos o aprisionados no se nos dice nada, ni en los relatos de allegados del documental ni respecto de las personas secuestradas de su casa en el filme de ficción. Ese silencio funciona como un velo respecto de las razones por las cuales se las reprimió o eliminó; tal vez parte del “mito de la inocencia” que caracterizó a la narrativa humanitaria del período y que apenas era evitado por algunas pocas voces públicas (Crenzel, 2010). El silencio también alcanza a las sevicias o violencias a las que fueron sometidas esas personas, apenas roto con relación al evidente caso de una mujer asesinada frente a su familia. En ese sentido la operación de acallamiento más notoria es la lacónica expresión “enfermó” de mi padre, que encubre el tipo de violencias a las que había sido sometida mi madre. Sería evidencia no sólo de una dificultad para decir, sino también de su autolimitación frente a unos “marcos sociales de escucha” restrictivos respecto de los crímenes de índole sexual (Álvarez, 2023: esp. cap. 4), mientras que frente a la desaparición forzada empalidecían los demás sufrimientos. Y probablemente ello era más agudo en una sociedad como la santafesina, acostumbrada a las relaciones de copresencia o “cara a cara” de personas con las mismas inscripciones de clase.

La definición más sugestiva de las actitudes frente a los poderes dictatoriales se encuentra con seguridad en aquellas personas que no son ni represoras ni reprimidas. Quizás no es tan radical entre uno y otro film, pero sí ligeramente perceptible. En la primera película todavía había lugar

para la mención de vecinos que se habían mostrado solidarios, aunque más no sea en una frase casi de cortesía. Esa sola alusión no alcanza para equilibrar el comentario posterior de que otros no hicieron nada y el peso de la escena de quien mira cómo allanan “la casa de al lado”, pero al menos no se dejan de mencionar los comportamientos virtuosos.

En el segundo film, la negatividad del enfoque supera en mucho al caso anterior. La única actitud solidaria se encuentra en la solitaria figura de Garay dando alojamiento a un caballo en peligro y cuidando a lo largo de la película que no le falte agua, mientras el muchacho de la familia que se lo ha dejado en custodia le trae un fardo de pasto. Ese comportamiento es escaso para contrabalancear todas las actitudes que desde la perspectiva del guión son vituperables. El mismo Gato afirma que no puede hablarse de lo ocurrido a pesar de haber sido testigo de un secuestro, o de que en realidad no pasó nada, o de que al fin pasó lo que pasó y no cabía acción o palabra alguna sobre ello. Quizás porque era inútil.

El abanico de actitudes que presenta *Nadie nada nunca* es completamente desesperanzador. Instala la idea de una sociedad no tan dominada por el temor como por el individualismo y la retracción a la esfera privada. La marca subjetiva más importante es la de los comportamientos egoístas, como los de quien dice no tener nada que ver con una situación y por tanto pretende que se levante rápidamente el bloqueo de una ruta, o la que espera que pronto se calmen las cosas y se pueda volver a Rincón pese a que acaba de ser testigo de un doble secuestro. En todo el film no hay comportamientos colectivos de ninguna índole, en tanto que aquellas actitudes individuales parecen marcadas por lo que han sido identificadas como “Estrategias de autoprotección reflejadas en mecanismos de autocensura o en expresiones de desconfianza como «no te metás»” (Barros, 2009: 84). Frente a un libro que considera un objeto peligroso por su contenido “chancho” –suponemos que erótico o pornográfico, por nuestro conocimiento de la novela– Elisa dice que “Acá [en este país] se puede vivir, pero no hay que andar regalándose” (*Nadie nada nunca*, c. minuto 18). “Yo no sé nada” se ataja rápidamente Tomatis respecto de los asesinatos de caballos, para luego elucubrar explicaciones imposibles como las de la costumbre indígena del sacrificio o la migración a otras regiones (*Nadie nada nunca*, c. minutos 37-39). En el final, mientras se dirigen en auto a Santa Fe es evidente la incomodidad de Elisa y Garay, que han sido en distintos modos testigos de un secuestro. Elisa parece refugiarse en la idea de una normalización de la situación mientras maneja, en tanto que el Gato alterna entre la ironía y el ensimismamiento:

Elisa – Hasta venir a Rincón ahora se hace difícil [intenta acariciar el rostro de Garay, que la esquiva]. Por supuesto que no voy a dejar de venir. Solo va a haber que esperar unos días, después todo va a volver a la normalidad (*Nadie nada nunca*, c. minuto 1:01).

No sabemos si Garay esquivo la caricia de Elisa porque le molesta la actitud de ella de pensar solo en su propia situación o si lo que lo enfada es la idea de que probablemente no vaya a Rincón. Tal vez, su enojo es consigo mismo. Con su incapacidad de hacer algo frente a la desaparición de la pareja vecina, el destrozo de su casa y el robo de sus pertenencias. Probablemente la expresión de Garay no nos hable tanto de su individualismo, sino mejor de la sensación subjetiva de soledad, del individuo aislado por el individualismo imperante.

La actitud de Tomatis en la discusión durante el asado ya no supone desentendimiento, sino que roza la complicidad con su alusión a argumentos que podían movilizarse para defender la represión. Los caballos podían estar en otras regiones –como las personas detenidas-desaparecidas podían estar en otros países– o no tenía tanta importancia su destino frente al de la sociedad en su conjunto –como un precio que habría que pagar para llegar a la estabilidad social–. Algo al menos curioso si se piensa que el personaje de Carlos Alberto Tomatis operó en varias novelas de Saer como una suerte de *alter ego* que criticaba las tendencias hegemónicas, formando parte de ese entramado de amistades que marca la obra del literato (Ricci, 2011). Como se ha observado, al menos en función de ciertas cuestiones estéticas, Tomatis es “reaccionario al fin y al cabo” (Longoni, 2019, p. 265), aunque sea un espectador melancólico y pasivo del devenir político-ideológico. No sería aventurado arriesgar que la caída de ese personaje en un pozo depresivo durante la última dictadura y sus oposiciones prácticas al terror, que aparecen en *Lo imborrable* de 1992, puedan ser en realidad una respuesta de Saer al Tomatis de Beceyro. O al menos, una derivación del autor en el contexto social y afectivo de un conjunto de personas muy concretas, radicadas en distintos lugares del mundo, que se preguntaban cómo había sido posible lo que pasó.

Porque lo que se encuentra detrás de estas producciones fílmicas no son solo los reconocimientos del Instituto Nacional de Cinematografía o los apoyos institucionales de la UNL, sino además un entramado pequeño y denso de varones y mujeres que participan de relaciones que los definirían como esa “clase media ilustrada” –Ricci *dixit*– en la localidad y en la provincia. Categoría que sociológicamente no tiene mayor rigurosidad pero que podría ser identificada con una clase de servicio del sector de servicios culturales (Müller, 1999) y que habla sobre todo de la autopercepción de quienes la nombran. Si el marco general de los filmes es el del individualismo y la retracción al mundo privado, esa identificación de una relación de clase compartida –visible también respecto de las clases populares– es el único espacio de lo colectivo que puede apreciarse en ellos. Lo común no aparece en términos de acciones, organizaciones o proyectos, sino en el simple hecho de compartir determinadas experiencias y sociabilidades.

No tenemos todavía constancia de los vínculos de quienes realizaron estos filmes con las personas de clases populares que dieron su testimonio en *La casa de al lado*. A ellas puede haberse llegado por medio de Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas, organismo de derechos humanos más importante de Santa Fe en 1985, del cual participaban al menos tres de las testimoniadas –una de las cuales luego formaría parte de la organización local de Madres de Plaza de Mayo—. Es al menos llamativo que el componente más notorio de una acción colectiva, claramente visible en un movimiento por los derechos humanos que ya tenía fuerte presencia en la ciudad (Alonso, 2011), no aparezca ni siquiera sugerido en esa película; tampoco en *Nadie nada nunca*, donde una pareja mayor entra a la casa saqueada, sin más indicación sobre su lazo con la joven pareja secuestrada. La propia Guadalupe Verdú aparecía en esos años en la prensa local, reclamando la aparición con vida de su hermano, pero lo hacía siempre de manera grupal; por ejemplo, en abril de 1984 participó con otras tres personas de Familiares de una entrevista en la cual el cronista transcribió como palabras propias del colectivo que desaparecidos y desaparecidas “...fueron llevados con vida y vivos deberían ser devueltos. Comprobamos con dolor que muchos han sido asesinados; constatamos, con inquietud, que existe la posibilidad de que los asesinos permanezcan impunes”.¹² Pero en el documental de Beceyro la desolación es tan amplia que quienes testimonian lo hacen a título individual o cuanto más como un pequeño grupo de vecinos, como si no se hubieran gestado vínculos de resistencia, disidencia u oposición en tiempos dictatoriales. El silencio que se aplica a las militancias y a los crímenes se extiende sobre las acciones colectivas contenciosas del período.

Inversamente, sí podemos tener ya una idea bastante acabada de los vínculos de las personas de clases medias implicadas en los filmes. Ya he dicho que Marilyn Contardi y Raúl Beceyro tenían relaciones de afinidad con Jorge Ricci y María Delia Fernández. Resta precisar que Jorge era Director de Cultura de la UNL en el período en el que se produjeron ambas películas. Marina Vázquez y Carlos Falco también eran pareja para ese entonces. Y tal vez no sea casualidad que el testimonio más largo y detallado de *La casa de al lado*, narrado con modos cercanos a los de esa “clase media ilustrada”, fuera el de mi padre, primo en primer grado de Vázquez y Fernández. Estaban vinculados a ese entramado personas importantes en esas producciones, como Marcelo Camorino y Patricio Coll, que a su vez pasaron por México, España, Venezuela o Cuba en distintos momentos de sus carreras profesionales o de sus exilios. No solo habían compartido con Contardi y Beceyro la experiencia del Instituto de

¹² Diario *El Litoral*, “Reclaman la aparición con vida de los desaparecidos”, Santa Fe, 25 de abril de 1984, p. 5.

Cinematografía de la UNL sino también la de la expatriación, ya que esta pareja había recalado en Francia, donde había conseguido radicación y trabajo gracias a Saer.

El recuento de relaciones sociales de diversa índole podría seguir con distintos protagonistas de *Nadie nada nunca* que desempeñaron papeles menores, siendo un aspecto importante el hecho de que varios hubieran participado de emprendimientos teatrales en la zona santafesina. Como fuera, esas personas pertenecían a grupos de afinidad de la localidad. Compartían no solo experiencias rutinarias, lecturas o gustos artísticos y culinarios, sino también concepciones del mundo. Algunas habían tenido participación política antes de 1976, pero en el “retorno de la democracia” apoyaban más o menos explícitamente al progresismo alfonsinista y se articulaban con la Universidad Nacional del Litoral, institución que representaba esa tendencia en una provincia y una ciudad hegemonizadas por peronismo. Pero esa mayoritariamente ligera adscripción política carecía de una tradición, siquiera inventada. No habría épica alguna en la representación del pasado, ni en las películas de Beceyro que aquí se analizan ni en otras producciones culturales del período. Todo era arrasamiento.

Podríamos decir que, tras cesantías, exilios o prohibiciones propias, y asesinatos o desapariciones de compañeras y compañeros, sus vidas transcurrían por entonces entre una relativa “ilusión democrática” y la melancolía frente a un pasado que había barrido con toda expectativa de cambio social. La desesperanza se había instalado como marca de una época y con seguridad vendrían nuevas desilusiones. Treinta años después, Fabián Soberón podía, con gran acierto, titular su diálogo con Beceyro con una frase del entrevistado que aunaba la impotencia del sujeto con su persistencia en aquello que le era factible: “Un film no puede cambiar nada en el espectador y, sin embargo, contra toda esperanza, uno sigue haciendo films” (Soberón, 2018).

Quizás en esos sentimientos que siguieron aflorando décadas después, contruidos en un marco social específico y tras lamentables experiencias, esté la clave de lectura de la representación de las actitudes sociales durante la dictadura que portan esas películas. Quizás también, la actualidad de esos filmes en un momento histórico como el que hoy estamos viviendo en Argentina, con seguridad muy diferente a aquel, pero marcado asimismo por el intento de imponer el imperio del individualismo y la desarticulación de lo colectivo.

Bibliografía

Alonso, L. (2011). *Luchas en plazas vacías de sueños. Movimiento de derechos humanos, orden local y acción antisistémica en Santa Fe*. Rosario: Prohistoria,

“Crónicas de la melancolía. Las actitudes sociales bajo la última dictadura argentina en dos filmes de Raúl Beceyro”

- Alonso, L. (2025). La democratización y sus límites en la Argentina de los años de 1980. En *Aletheia* vol. 16, N° 30, 2025, 1-12.
- Álvarez, V. (2023). *¿No te habrás caído? Terrorismo de Estado, violencia sexual, testimonios y justicia en Argentina*. Málaga / Los Polvorines: Universidad de Málaga / Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Aróstegui, J. (2004). *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. Madrid: Alianza.
- Barros, M. M. (2009). El silencio bajo la última dictadura militar en la Argentina, en *Pensamiento Plural* 05, 2009, 79-101.
- Beceyro R. (1997). *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la UNL.
- Beceyro, R. (1992). Sobre Saer y el cine. En *Punto de Vista* N° 43, 26-30.
- Beceyro, R. (2014). *Cine y región. Ensayos, proyectos y películas*. Paraná y Santa Fe: EDUNER y EDICIONES UNL.
- Bogoya, C. (2017). La custodia del sentido. Una lectura de *Nadie nada nunca*, en *Cuadernos LIRICO*, 1-14.
- Calveiro, P. (2006). Los usos políticos de la memoria, en Gerardo Caetano (comp.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Contardi, M. (1985). De pronto, una revelación. En *Punto de Vista* N° 24, 21.
- Crenzel, E. (2010). La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del Nunca Más. En Crenzel, E. (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos.
- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Franco, M. (2023). *1983. Transición, democracia e incertidumbre*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ginzburg, C. (1991). *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik.
- Krapp, F. (2015). Filma tu aldea, en *Suplemento Radar*, Diario *Página/12*, Buenos Aires, 28 de junio, en línea en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10718-2015-06-28.html>
- Longoni, B.A. (2019). Semblanza de Carlos Tomatis en la narrativa de Juan José Saer, en *Escritos* vol. 27, N° 59, 256-273.
- Lvovich, D. (2005). La dictadura en Saer. En Pabla Diab et alii. *Del recuerdo a la voz. Homenaje a Juan José Saer*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 69-75.

- Mandolessi, S. (2013). Nadie nada nunca: Saer y lo espectral. En Ilse Logie (ed.). *Juan José Saer. La construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Marco, J. (2023). La voz del historiador. El 'yo' en las estrategias narrativas de los relatos historiográficos (1980-2023), en *Anuario de la Escuela de Historia* N° 39, 1-25.
- Marx, K. (2019 – original de 1845). Tesis sobre Feuerbach, en Karl Marx, *Antología*. Selección e introducción por Horacio Tarcus. Buenos Aires: Siglo XXI, 107-109.
- Minatta, J. (2026). Los vuelos de la muerte en el delta del Paraná. Ponencia ante el Congreso sobre Historia de la Dictadura Militar. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Müller, W. (1999). La estructura de clases y el sistema de partidos, en *Zona Abierta* N° 86/87, 113-178.
- Neil, C. [et al.] (2007). *Fotogramas Santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Peralta, S. (2016). *Santa Fe: ciudad set. Realizadores audiovisuales y cinéfilos, 1985-2015*. Santa Fe: Ediciones UNL / Grupo de Cine.
- Pérez, M.L. (2019). «Nadie nada nunca». La presencia del fantasma en la dictadura, en *Confabulaciones: Revista de Literaturas de la Argentina* N° 2, 13-27.
- Rowbotham, S. (2019). *Promise of a dream. Remembering the sixties*. Londres: Verso.
- Rowbotham S. (2022). *Daring to Hope. My Life in the 1970s*. Londres: Verso.
- Ricci, J. (2005). Momentos del Teatro Argentino (Ensayo Breve). En *Texturas* N° 3.
- Ricci, P. (2011). Pretextos, en Paulo Ricci (comp.), *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 9-18.
- Sarlo, B.(1987). Política, ideología y ficción literaria. En Daniel Balderston et alii. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 30-59.
- Sarlo, B. (2010). Narrar la percepción. En *Crítica Cultural* vol. 5, N° 2, 2010, 309-313. Original en *Punto de Vista* N° 10, 1980.
- Soberón, F. (2018). Un film no puede cambiar nada en el espectador y, sin embargo, contra toda esperanza, uno sigue haciendo films”. Entrevista a Raúl Beceyro. En *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* N° 17, 2018, 316-327.

Recepción: 13/05/2026

Evaluado: 25/06/2026

Versión Final: 03/07/2026