

# El archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de Buenos Aires (DIPBA) ante los espectáculos “independientes”

Una aproximación retórico-discursiva a la  
vigilancia a grupos de teatro y cineclubes  
(1958-1981). Vol.1

Autor:

Bettendorff, Paulina

Tutor:

Vitale, Alejandra

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la  
obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en  
Análisis del Discurso

Posgrado

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras  
Secretaría de Investigación y Posgrado  
Maestría en Análisis del Discurso

El archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de Buenos Aires  
(DIPBA) ante los espectáculos “independientes”. Una aproximación  
retórico-discursiva a la vigilancia a grupos de teatro y cineclubes (1958-  
1981)

Tesis de Maestría

Tesista: Lic. y Prof. Paulina Bettendorff

Directora de tesis: Dra. Alejandra Vitale

Buenos Aires

2017

El archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de Buenos Aires  
(DIPBA) ante los espectáculos “independientes”. Una aproximación  
retórico-discursiva a la vigilancia a grupos de teatro y cineclubes (1958-  
1981)

Paulina Bettendorff

## Índice

Agradecimientos	p. 4
Introducción	p. 5
Capítulo 1. La comunidad informativa y discursiva DIPBA y la vigilancia a los espectáculos “independientes”	p. 24
1.1. La DIPBA, comunidad informativa y comunidad discursiva	p. 24
1.2. Vigilar la “infiltración comunista”	p. 31
1.3. Vigilar los espectáculos “independientes”	p. 35
Capítulo 2. Entre el legajo administrativo y la sección de espectáculos: efectos de genericidad en el Archivo de la DIPBA	p. 47
2.1. Descorrer el género, indagar la genericidad	p. 48
2.2. El informe administrativo-burocrático de la inteligencia policial	p. 51
2.3. Entre programas y críticas de espectáculos	p. 57
2.4. La interdiscursividad del archivo: del periodismo a la pericia técnica	p. 67
Capítulo 3. La entredicha objetividad del vigilante-espectador: el <i>ethos</i> o la imagen de sí en los informes de funciones de teatro y cine	p. 70
3.1. <i>Ethos</i> y corporalidad	p. 71
3.2. El <i>ethos</i> del vigilante como transmisor de información y descriptor	p. 73
3.3. La imagen del espectador: observador y participante	p. 83
3.4. El <i>ethos</i> del vigilante en la sala de teatro	p. 85
3.5. El <i>ethos</i> del vigilante en la sala de cine	p. 97
3.6. <i>Antiethos/contraethos</i> : la contracara de la imagen de sí y el objetivo argumentativo	p. 100
Capítulo 4. El informante policial como “espectador de la opinión común”	p. 107
4.1. Elementos dóxicos: tópicos comunes, específicos y pragmáticos	p. 108
4.2. Redes dóxicas sobre los comunistas: la “infiltración” de los “elementos”	p. 110
4.3. Articulaciones en torno al tópico de la transparencia	p. 114
4.3.1. La inmanencia del autor	p. 117
4.3.2. La inmanencia nacional	p. 121
4.4. Los tópicos de la contra-argumentación	p. 124
4.4.1. La función normal	p. 125
4.4.2. Personas democráticas, cristianas, locales	p. 127
4.5. El enmascaramiento y la opinión común	p. 130
Conclusiones	p. 132
Bibliografía	p. 142

## **Agradecimientos**

Esta tesis no habría sido posible sin el constante apoyo, la discusión y el intercambio de numerosas personas con las que me crucé a lo largo de muchos años en la Maestría en Análisis del Discurso. En primer lugar, quiero agradecer a mi directora de tesis, la Dra. Alejandra Vitale, por haberme impulsado a retomar la Maestría y a no cejar en el trabajo de escritura. También quiero hacer presentes a mis compañeros en los seminarios de la Maestría, en especial a quienes eran y se convirtieron en amigos en el proceso. En particular, agradezco a Florencia Magnanego con quien comparto no solo este espacio, sino también un grupo de investigación, por sus comentarios precisos y sus palabras de aliento. A Agustina Pérez Rial y Paula Wolkowicz, compañeras de los estudios de cine, que fueron siguiendo interesadas los avances de esta investigación. A Nicolás Chiavarino, con quien en las aulas de la Maestría y también en el grupo UBACyT, discutí sobre la DIPBA desde el comienzo mismo de la investigación, actividad en la que también estuvo presente María Elsa Bettendorff, con quien comparto además una filiación. No puedo dejar de mencionar a mi familia, por contenerme y apoyarme a lo largo de estos años y, en particular a mi papá, Livio Bettendorff, *in memoriam*, por seguir presente en el trabajo de esta tesis prestándome aún hoy los libros de su extensa y generosa biblioteca.

## Introducción

Entre los años 1956 y 1998, la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (en adelante, DIPBA) llevó adelante prácticas de espionaje político-ideológico en diferentes ámbitos sociales a lo largo del territorio de esta provincia. Vigiló, entre otros, el ámbito político, el gremial, el estudiantil y también el cultural. La presente tesis realiza un análisis retórico-discursivo de una parte del archivo que se constituyó junto con las acciones de vigilancia y control llevadas adelante por esta dependencia policial: los informes de la DIPBA sobre las actividades de grupos teatrales y espacios de exhibición cinematográfica que se identifican como “independientes”. Esta denominación engloba en los informes, por un lado, a agrupaciones teatrales que se reclamaban como parte del “Movimiento de los Independientes” y, por otro, a cineclubes que se organizaron en distintas localidades de la provincia de Buenos Aires. Un relevamiento de estos documentos policiales permite reconocer que la designación de “independiente” caracteriza a ambos tipos de asociaciones, tanto por la circulación de los miembros entre los grupos y la coincidencia de los espacios en los que desarrollaron sus actividades, como por su separación de los circuitos oficial y comercial, así como por la adosada adscripción partidaria-ideológica que justifica su seguimiento y control: el comunismo.

Esta delimitación temática, de la que partió la investigación que da origen a esta tesis de Maestría en Análisis del Discurso, implica también un recorte cronológico que se extiende de 1958 a 1981. Estos años quedan establecidos por el primer y el último informe que delimitan nuestro corpus de análisis. El primer informe sobre un grupo teatral que hemos relevado data de 1958, dos años después de la conformación de esta dependencia policial; de 1981 es un legajo en el que se registra la inexistencia de actividades teatrales o cinematográficas independientes en diversas localidades de la provincia de Buenos Aires, es decir, ya entrados cinco años de la última dictadura militar. Esta extensión temporal permite considerar cómo se mantienen y se modifican características discursivas de la vigilancia policial, en un arco que va de una cierta institucionalización de los grupos independientes a fines de la década del cincuenta a unos pocos focos de resistencia por la búsqueda de su silenciamiento durante la dictadura.

El Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires fue abierto a la consulta pública en 2003, cinco años después del cierre de esta dependencia y tres años después de haber sido cedido su fondo a la Comisión Provincial

por la Memoria (en adelante, CPM) para que lo convirtiera en un “centro de información con acceso público tanto para los afectados directos como para todo interesado en desarrollar tareas de investigación y difusión” (Ley 12.642).<sup>1</sup> Desde su apertura, se ha apelado al archivo de la DIPBA como fuente para contribuir a políticas de reparación a las víctimas del Terrorismo de Estado, así como registro probatorio en causas judiciales contra delitos de lesa humanidad en distintas sedes judiciales. La propia CPM ha iniciado en agosto de 2015 una querrela para demandar que las acciones de inteligencia de la DIPBA sean juzgadas como parte constitutiva de delitos de lesa humanidad.<sup>2</sup> Desde 2003, se han desplegado, asimismo, distintas investigaciones que tienen al archivo como objeto, principalmente desde el campo de la historia y los estudios culturales, que detallamos a continuación, en el apartado b.

La investigación en la que se basa esta tesis se originó, como acabamos de mencionar, a partir de un recorte temático en el archivo: se requirieron los informes que dan cuenta de la vigilancia a espectáculos de teatro y cine, una zona de atención que ha comenzado muy recientemente a ser objeto de interés para la investigación histórica y los estudios teatrales y cinematográficos.<sup>3</sup> Un primer pedido amplio realizado a la CPM, que buscaba conocer cómo se había configurado esta vigilancia a lo largo de su funcionamiento, nos llevó a descubrir que si bien este control había tomado distintas modalidades<sup>4</sup>, se destacaba por la cantidad y extensión de los legajos la vigilancia que se había realizado a dos grupos en particular: los que se identificaban como parte del Teatro Independiente y los cineclubes. Estos dos ámbitos de producción y difusión de espectáculos atravesaron un desarrollo particular en los años 60: los dos se articulan con tendencias que se gestaron en la ciudad de Buenos Aires en décadas anteriores y que se

---

<sup>1</sup> Se aclara que el acceso al archivo no es directo: a partir de un pedido específico, la CPM provee el material fotocopiado o digitalizado al investigador. El nombre y el número de documento de quienes sufrieron la persecución político-ideológica se hallan protegidos por una ley de *habeas data* y se encuentran, por lo tanto, tachados en el material consultado. Es por esta razón que en todas las citas de informes del archivo de la DIPBA que hagamos en la tesis estos datos aparecerán reemplazados con las letras xxx.

<sup>2</sup> Para mayores datos, se puede consultar la página de la CPM: <http://www.comisionporlamemoria.org/comision.php?a=32>.

<sup>3</sup> Las primeras investigaciones a propósito de cómo los servicios de inteligencia argentinos mantuvieron un control constante sobre el ámbito de la cultura se centraron en la censura a las publicaciones de libros a partir del descubrimiento del Archivo Banade (ver Invernizzi y Gociol, 2003).

<sup>4</sup> Se pueden encontrar informes que reseñan artículos publicados en medios gráficos; otros documentos dan cuenta de la vigilancia a ciertos eventos internacionales, como el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata o un Festival de Cine Soviético y Europeo, organizado en la ciudad de Bahía Blanca en 1959; otros están formados por notas sobre una conferencia dada por un actor; hay también informes motivados por la observación de un teatro por una posible “infiltración subversiva” o por averiguaciones ante amenazas de bomba.

expandieron luego a las provincias<sup>5</sup>. Aunque se podría considerar estos espacios de difusión cultural como separados, en los informes ambos aparecen identificados como “independientes” –una caracterización que articula criterios ideológicos y económicos, como veremos a continuación– y en algunos casos se entrecruzan sus referencias.

### **a. Marco teórico-metodológico**

La tesis se enmarca en el Análisis del Discurso practicado en el ámbito francófono (Maingueneau, 1997), más específicamente, en la propuesta de la Argumentación en el Discurso. Amossy (2010) determina que la Argumentación en el Discurso apunta a unir diversas perspectivas provenientes de la retórica clásica, la Teoría de la Argumentación y el Análisis del Discurso. Se parte de la consideración de que “toda palabra está situada y solo tiene sentido y adquiere eficacia en un espacio social cuyas reglas varían según las culturas y las épocas” y determina que el objetivo del análisis es “estudiar la eficacia de la palabra en sus dimensiones institucionales, sociales y culturales” (2000: VII)<sup>6</sup>. Por otra parte, y en tanto el Análisis del Discurso se presenta como un campo interdisciplinario que convoca saberes provenientes de diversos ámbitos (Arnoux, 2006), en nuestro análisis se articulan no solo propuestas de diferentes ramas del estudio del lenguaje, sino también de los estudios teatrales y cinematográficos (Dubatti, 2007, Jullier y Leveratto, 2012, Pavis, 2000, Ubersfeld, 1997, Xavier, 2008), en atención a la particularidad de nuestro objeto de estudio.

El corpus que recortamos se encuentra conformado por veintidos legajos de circulación interna que incluyen una cantidad variada de informes<sup>7</sup> (de uno a catorce, en

---

<sup>5</sup> En el caso de los teatros independientes, este desarrollo se conecta no solo con la producción de obras de dramaturgos argentinos que se consolidaron en esos años (como define, por ejemplo, Dragún, 1980), sino también con su expansión por las provincias, aspecto que solo ha sido estudiado en algunas ciudades, al menos en lo que respecta a la provincia de Buenos Aires. En cuanto a los cineclubes, que han sido relacionados con el surgimiento de lo que se dio en llamar el “nuevo cine argentino”, que también se ha caracterizado como “cine independiente”, constituyeron ámbitos que propiciaron la exhibición de “cine arte” –así llamado en la época–, otra forma de ver cine y también de hacer crítica a partir de la publicación de revistas. Este último aspecto es el que más se encuentra profundizado en las historias del cine. Un estudio general del movimiento cineclubístico en Argentina está aún pendiente.

<sup>6</sup> Todas las traducciones son nuestras.

<sup>7</sup> Este es el término privilegiado para nombrar estos textos en el “Manual para la tramitación de la correspondencia calificada de secreta y reservada”, documento institucional que se halla en el Archivo de la DIPBA, analizado en Vitale (2016), y además varios de los documentos del *corpus* llevan como título “Información relacionada con...”. Sin embargo, el rótulo o etiqueta (Maingueneau, 2009) más habitual es *memorándum*. Nos centramos en un análisis de las características de los informes en el Capítulo 1.

nuestro corpus). Los legajos los reúnen a partir de un criterio que podríamos denominar temático. La mayoría de ellos tratan sobre la misma agrupación o entidad que desarrolla su actividad en una localidad de la provincia de Buenos Aires, aunque otros presentan una mayor generalidad, por lo cual se determinan cruces entre distintas jurisdicciones. Estos legajos están caratulados de la siguiente manera (los ordenamos temporalmente, indicamos la localidad a la que corresponden, así como la cantidad de informes que incluyen y el material adjunto): Asociación Regional de Teatros Independientes del Sur (La Plata, 3 informes, todos de 1958), Tablado Popular (Bahía Blanca, siete informes, de 1959 a 1961), Cine Club La Plata (cuatro informes, uno de 1960 que incluye como adjunto la copia de los estatutos y tres de 1961), Cine Club (Berisso, dos informes, uno de 1960 y otro de 1961; está incluido también en este legajo un informe de 1968 del Foto Cine Club Berisso, una entidad formada en 1967), Teatro La Lechuza (La Plata, dos informes, uno de 1960 y otro de 1967), Cine Club (Bahía Blanca, catorce informes, de 1960 a 1968), Actividades de la Legación de Hungría en los Cineclubes de la Argentina (La Plata y Mar del Plata, dos informes de 1961), Centro Cultural y Teatro “Las Cuatro Tablas” (San Martín, dos informes de 1962), Teatros Independientes Varios (cinco informes correspondientes a distintas localidades de la provincia, todos de 1962),<sup>8</sup> Cine Club Quilmes (dos informes, de 1963 y 1968), Teatro Contemporáneo (Bahía Blanca, dos informes, de 1963 y 1965), Cine Club San Nicolás (un pedido de información de 1964, un informe de 1965), Cine Club (Necochea, dos informes de 1966), El Chasqui Teatro Independiente del Oeste (Chivilcoy, dos informes de 1967), Cine Club Chivilcoy (Chivilcoy, cinco informes, de 1967 y 1968), Cine Club (Azul, dos informes de 1968), Grupo Cine (Tandil, dos informes, 1968), Cine Club Tres Arroyos (un informe de 1970), Teatro Vocacional El Cronómetro (Tandil, un informe de 1970), Teatro La Alianza (Bahía Blanca, dos informes, de 1970 y 1972), Teatro Libre Florencio Sánchez (Rojas, un informe de 1978).<sup>9</sup> El último legajo, de 1981, está caratulado a partir de su asunto:

---

<sup>8</sup> El informe principal de este legajo, que incluye una enumeración de teatros independientes de distintas localidades y los antecedentes de los integrantes de los grupos, se encuentra incompleto. Le faltan varios folios si se sigue la numeración de la DIPBA en lugar de la de la CPM.

<sup>9</sup> No hemos recibido informes que correspondan al período de los gobiernos de Cámpora, Perón e Isabel Perón, pero de esto no podemos concluir que no haya habido un control sobre los espacios culturales. En lo que respecta a la censura cinematográfica pública, durante el gobierno de Cámpora, hubo un relativo levantamiento de prohibiciones a películas; pero en agosto de 1974, durante la presidencia de Isabel Perón, se designó al frente del Ente de Calificación Cinematográfica a Miguel Paulino Tato, el más conocido censor de la Argentina, que continuó ejerciendo ese cargo luego del golpe de Estado, hasta 1978. Por otra parte, se deben consignar también cambios en las formas de producción y difusión de las actividades teatrales y cinematográficas. A comienzos de los años setenta aparecieron otras formas de difusión que imbricaban cine y política, como la que llevó adelante el Cine de la Base. En Ramírez Llorens (2016), se

“Solicitar información sobre infiltración marxista en escuelas de teatro, etc”. Este pedido se extendía a “todas las delegaciones” con “carácter permanente”. El primer memorando del legajo establece las directivas del control que se debía mantener o el “requerimiento”. Se listan allí los ámbitos que estaban en la mira de los servicios de inteligencia: las salas cinematográficas (y escuelas de enseñanza, en caso “de existir”), el teatro y escuelas de enseñanza teatral y, por último, grupos teatrales o folklóricos extranjeros (se incluye aquí un informe sobre un recital de Los Jaivas, grupo musical chileno).

Si bien el ámbito teatral y el cinematográfico podrían estudiarse sin conexión, son configurados en los informes de la DIPBA como interrelacionados: por el lugar donde funcionaban, por los participantes que se cruzaban en ellos, por los espectadores que compartían, por designarse como “independientes” y, en definitiva, porque en ambos casos la vigilancia se desdoblaba entre el escenario o la pantalla y la sala, es decir, sobre los espectadores, y también porque en ellos se anudan ciertos lugares comunes a los que se apelaba para clasificarlos. Es por esta razón que, en lugar de considerarlos por separado, hemos optado por analizar los informes conjuntamente, sin por esto subsumir las diferencias entre estas distintas expresiones artísticas. Asimismo, operativamente y para mayor claridad de la exposición, los dividimos en dos subcorpus: por un lado, los informes relacionados con la actividad teatral y, por otro, aquellos conectados con la actividad cinematográfica. Esta subdivisión responde, además, a las particularidades de cada una de estas “artes del espectáculo”<sup>10</sup>: la co-presencia entre actor y espectador en un caso y ciertas maneras propias de clasificación fílmica (por ejemplo, a partir de la apelación a la nacionalidad), en otro, reclaman un análisis diferenciado, sobre todo en

---

consigna un expediente de 1975 en el que se mencionan proyectos de filmación de este grupo, otro de 1975 en el que se comenta la exhibición de *Los traidores*, de R. Gleyzer, en Nueva York; otro de 1973 sobre la proyección de la película *Informes y testimonios, la tortura política en la Argentina* en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Todos estos informes están incluidos en la Mesa D(s). También hubo transformaciones en el campo teatral, como las experiencias de teatro militante que estudia Verzero (2013).<sup>10</sup> Siguiendo a Pavis (2000), entendemos por artes del espectáculo a las artes escénicas –principalmente el teatro– y el cine. Si bien se hace alusión a un grupo de danza en un informe de Bahía Blanca, esta remisión aparece en un texto que traza una interrelación entre distintos grupos artísticos de la ciudad. El enfoque de la vigilancia está puesto en aquellos espectáculos en los que hay una representación, incluso pictórica, o en los que se desarrolla una historia argumental. En ese informe se descarta la vigilancia a un coro porque se ignora “el trabajo que efectuarían en favor del comunismo ya que el conjunto vocal es campo poco propicio para tales actividades” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 42). Esta apreciación, sin embargo, entra en contradicción con otros informes que sí se enfocan en conjuntos musicales, como comentan Funes (2007b) y Pujol (2005), y también con documentos de nuestro propio corpus (un informe sobre un recital de Los Jaivas en Mar del Plata). Tal como veremos en el caso del cine y del teatro, hay aquí una discriminación a propósito de qué tipo de música se vigila (Pujol establece que “al llegar el golpe del 76 [...], la lista de música prohibida creció geométricamente, incluyendo parte del repertorio de los principales intérpretes de música de raíz folklórica [...] y de algunos representantes de la música progresiva... 2005: 2).

tanto quien vigila es agente de policía, pero también espectador en varios de los informes del corpus.

Trabajar con informes policiales que fueron clasificados y conservados en un ámbito oficial por más de cincuenta años, nos lleva a cuestionarnos qué particularidades tiene el archivo. Como plantea Darnton (2014) en su investigación histórica sobre la censura, enfrentar un archivo de este tipo, que se conformó en secreto, implica recuperar voces y hacerles preguntas probando y reformulando, ya que los documentos varían según las instituciones involucradas y estas, a su vez, dependen del orden sociopolítico. En nuestro caso, analizamos documentos que fueron guardados y clasificados en dos instituciones distintas –por más que los legajos hayan permanecido físicamente en el mismo edificio–. Se trata, en primera instancia, de una sección de la policía especializada en inteligencia, que resguardó incluso documentos producidos por departamentos anteriores denominados de “Orden Social y Público”, por lo que encontramos aquí un archivo administrativo-policial que recorre gran parte del siglo XX y que mantuvo a lo largo de su funcionamiento un carácter de “secreto y confidencial”. Luego de su cierre, se hizo cargo de la gestión de ese archivo, como ya hemos indicado, la CPM, un organismo público autónomo y autárquico que desarrolla actividades de investigación y transmisión sobre las violaciones a los derechos humanos cometidas en la historia reciente argentina y que está conformado por referentes de organismos de derechos humanos, intelectuales, funcionarios universitarios y judiciales, artistas, religiosos de distintos credos, legisladores y sindicalistas. El Archivo de la DIPBA forma parte del Centro de Documentación y Archivo de esta comisión; su administración constituye solo una de las actividades que esta desarrolla.<sup>11</sup>

El traspaso de una institución de inteligencia policial a una comisión por la memoria implica, por consiguiente, un cambio en el sentido –en las múltiples acepciones de la palabra– del archivo. Este es reconfigurado de un espacio en el que se guardan documentos que consignan, con una lógica fuertemente administrativa, una práctica de control social reticular y cuya función es la acumulación de datos sobre todos aquellos que se clasifican como “peligrosos” (los legajos suman informes a lo largo de los años y

---

<sup>11</sup> La CPM está formada por distintas áreas: el Comité contra la Tortura monitorea lugares de detención, apuntando a prevenir y denunciar violaciones a los derechos humanos de las personas privadas de su libertad; el Área de Investigación y Enseñanza tiene a su cargo el diseño y puesta en marcha de políticas educativas para la transmisión de las experiencias del pasado reciente; es responsable también del Museo de Arte y Memoria, entre otros.

permanecen abiertos), a un espacio que se constituye como un “archivo de la represión”<sup>12</sup> y que presenta los documentos como parte de un acervo concluido, cerrado, testimonio de un pasado que incide en el presente. A partir de su traspaso a la CPM, el Archivo de la DIPBA se propone entonces como un lugar de historia y un lugar de memoria (Da Silva Catela, 2011) y, en tanto tal, su gestión y su uso atraviesan tensiones que implican, desde el ámbito legal, un acceso público pero restringido por la aplicación de la Ley de Habeas Data y también por medidas cautelares.

Las reflexiones a propósito del uso y gestión de los archivos de la represión se han mantenido desde su apertura hasta años más recientes. Esta problematización se encuentra tanto en el ámbito especializado de la archivística (cfr. González Quintana, 2012), en la que se discute quiénes son los agentes autorizados para administrar estos acervos documentales y qué políticas implican estas elecciones, así como en el ámbito de la historia y la etnografía. Desde estos ámbitos, se cuestiona tanto el estatuto de los documentos, puesto que en ellos no solo se reencuentran datos sobre una época específica, sino que el investigador debe enfrentarse además al decir de quienes llevaron adelante acciones represivas, y también a los conflictos y las tensiones que se han ido presentando en los modos de acceso y los usos específicos de algunos archivos (Da Silva Catela, 2014).

Desde una perspectiva específicamente etnográfica, Da Silva Catela puntualiza que los archivos involucran siempre una triple relación entre el acervo o fondo documental que guardan, el espacio físico –el local o edificio– que ocupan y los agentes que producen, clasifican y velan por su existencia y consulta. En tanto proponemos un acercamiento desde el Análisis del Discurso a un recorte del archivo de la DIPBA, estos tres elementos estarán presentes en esta tesis. Pero si los archivos implican, como propone Maingueneau, “enunciados estabilizados, que poseen un valor para una comunidad y le permiten marcar un territorio simbólico en relación con otros posicionamientos discursivos” (1992: 115), entonces es preciso que nos detengamos también en una de las formas en que el Análisis del Discurso ha considerado este concepto.

---

<sup>12</sup> Da Silva Catela presenta la siguiente definición de los “archivos de la represión”: “conjunto de objetos secuestrados a las víctimas o producidos por las fuerzas de seguridad (policías, servicios de inteligencia, fuerzas armadas) en acciones represivas (allanamientos, persecución, secuestros, tortura, desaparición, asesinatos, etc.) perpetradas durante las últimas dictaduras militares en los países del Cono Sur” (Da Silva Catela, 2011, 395).

Si bien a lo largo de la tesis nos referimos a un archivo específico, institucionalizado, que ocupa un lugar en un edificio concreto en la ciudad de La Plata, desde el Análisis del Discurso hay una reflexión que define el archivo de una manera más amplia. En Pêcheux (1982), se encuentra la siguiente definición para este concepto: “campo de documentos pertinentes y disponibles sobre un tema” (37). Pêcheux se detiene en los “gestos de lectura” que subyacen al archivo, a una manera de abordar y de aprehender los documentos que lo conforman. Preguntarse por maneras de leer un archivo desde esta perspectiva es, por lo tanto, preguntarse también por su construcción: qué puede “entrar” en el archivo, cómo lo hace, con qué finalidad, qué se excluye, qué memoria determina. Estudiar un archivo es comenzar a delinear un *espacio polémico de maneras de leer*; describir el “trabajo del archivo” es ponerlo en “relación (...) consigo mismo en una serie de coyunturas, trabajo de la memoria histórica en perpetuo enfrentamiento consigo misma” (Pêcheux, 1982: 38).

En tanto el espacio físico donde se encuentra el Archivo de la DIPBA está atravesado por la gestión de dos instituciones distintas, cada una determina diferentes maneras de leer. Es por esto que en la tesis nos detenemos en algunos “gestos de lectura” desarrollados dentro de la comunidad discursiva DIPBA y buscamos revisar cierto “trabajo del archivo” –constituyendo al mismo tiempo otro–, a partir de un recorte temático y temporal que lo atraviesa, y de una confrontación con el interdiscurso, siguiendo una propuesta que explicita Zoppi-Fontana (2005). Esta autora indica que si en el archivo la memoria está institucionalizada y allí hay, por consiguiente, una estabilización y un testimonio de sentidos que produce un efecto de datación, en el interdiscurso, por el contrario, la memoria es historicidad, hay relación con la exterioridad, esta se abre para otros sentidos, dispersa y pone en movimiento. En nuestro caso, esta confrontación implica previamente una conformación del *corpus*, que conllevó una deslinearización y una reorganización de los informes a partir de una lógica diferente a la que guio su archivado en la DIPBA: de esta manera pudimos reconocer ciertas similitudes, así como también desvíos en el decir de la comunidad discursiva (Maingueneau, 1984, 1987, 1996).

El concepto de comunidad discursiva fue definido por Maingueneau (1987) como un grupo o red de grupos dentro de los cuales son producidos y gestionados textos. En este primer planteo puntualiza que esta noción atañe no solo a lo discursivo, sino también a lo que los grupos implican en el plano de su organización dentro de una institución y

los modos de vida que esta conlleva (hace alusión en su texto a la comunidad discursiva científica, pero también a grupos más delimitados como el jansenismo, el humanismo devoto jesuita y la escuela republicana en Francia). Este concepto se propone, entonces, como una entrada al estudio del intrincamiento entre el hacer y el decir de una comunidad. En un trabajo posterior, Maingueneau (1992) considera las comunidades discursivas como grupos restringidos que comparten un mismo territorio a través de sus ritos lingüísticos. Por lo tanto, la caracterización de una comunidad discursiva permite relacionar la inscripción enunciativa, la producción y la gestión de los textos con “una red ceñida de relaciones entre sujetos situados por su estatus social” (Maingueneau, 1992: 118). A partir de estas consideraciones, Maingueneau determina ciertas preguntas que podrían guiar el estudio de la discursividad de las distintas comunidades: ¿quién tiene el derecho de enunciar?, ¿de qué manera puede enunciar?, ¿a través de qué géneros del discurso puede hacerlo?

Partimos del concepto de comunidad discursiva para, justamente, reflexionar acerca de ese decir que es también un hacer de la DIPBA, siguiendo la propuesta de análisis que se desarrolla en Vitale (2016), en la que se propone una indagación del Archivo de la DIPBA desde la perspectiva del Análisis del Discurso. Retomamos las preguntas que formula Maingueneau como ejes del análisis de la discursividad que encontramos en el archivo de la DIPBA, pero modificamos su orden. En una primera instancia, consideramos, tal como establece Beacco, que la comunidad discursiva “recibe su coherencia de sus prácticas discursivas, cualquiera sea la naturaleza de su organización social y técnica” (2004: 117). Para esto, seguimos la propuesta de este autor de que uno de los rasgos que sirve para caracterizar a la comunidad discursiva son los géneros que se desarrollan allí. Es por esto que trazamos una historia de la conformación de esta comunidad discursiva, así como un análisis de las características de los legajos y los informes a partir de ciertos descriptores (como el estatus de los productores de los textos, el acceso a los géneros, las “cadenas genéricas”, el uso previsto para los textos). Examinamos, además, ciertos efectos de genericidad (Adam y Heidmann, 2004), ya que consideramos que en los informes se presenta una genericidad abierta en la que un texto no pertenece a un solo género, sino que es *puesto en relación* con uno o más géneros tanto en la producción como en la recepción-interpretación. Proponemos asimismo una caracterización del *ethos* (Amossy, 1999, 2006, 2010; Maingueneau, 2002, 2008), es decir, la imagen de sí del enunciador. El *ethos* de esta comunidad discursiva va mostrando distintas facetas al enfrentar a un grupo particular de vigilados y se configuran distintas

imágenes de oponentes en informes que tienen un abierto objetivo argumentativo a partir de la técnica argumentativa de la disociación (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989).

Para definir el *ethos* del agente policial-espectador, que implica una doble faceta en los informes de espectáculos, introducimos algunos conceptos de la teoría teatral que nos permiten reflexionar cómo se presenta a sí mismo el espectador. Para esto, retomamos principalmente dos planteos. Por un lado, Pavis (2000) delinea ciertos rasgos de la figura del espectador en su propuesta de un análisis-reportaje, similares en algunos puntos a la escenografía (Maingueneau, 1999) en la que se perfila el *ethos* de los informes –un yo que rememora una experiencia muy próxima, en la que aquello que se experimentó toma fuerza de autoridad para dar consejos a otros que no aún no han visto el espectáculo–. Por otra parte, Dubatti (2007) privilegia la experiencia propia para reflexionar sobre el involucramiento del espectador en el *convivio* y propone distintos comportamientos del espectador (de conjunción, de disyunción, de control y de delegación) que atraviesan también la construcción del *ethos* del agente de policía-espectador.

A las preguntas definidas por Maingueneau para el análisis de las comunidades discursivas, agregamos una reflexión a propósito de la *doxa* (Amossy, 2002; Angenot, 2010) que une y da una base a la argumentación y autojustificación del decir y el hacer de la comunidad discursiva e informativa (Funes, 2007a) que constituyó la DIPBA. Realizamos este análisis a partir del relevamiento de distintos “elementos dóxicos” (Amossy, 2002) en los que se articulan tópicos específicos, estereotipos y frases cristalizadas (Amossy y Herschberg Pierrot, 2005), así como también encadenamientos argumentativos implícitos (Ducrot, 1986). Estudiamos los tópicos en tanto presupuestos que hacen al verosímil social (Angenot, 2010) y que permiten remarcar acuerdos y/o fundamentar divergencias, y también los estereotipos que se delinean en el discurso no solo por la acumulación de características fijas que se atribuyen a los miembros de un grupo, sino también por las denominaciones que los (re)definen en los enunciados. En nuestro trabajo, no solo consideramos tópicos que fundamentan la justificación de la vigilancia, sino que tenemos en cuenta además que a estos se les oponen tópicos contraargumentativos que se articulan con la imagen de sí de la DIPBA.

De esta manera, la tesis tiene como objetivo general hacer un aporte a los estudios sobre el discurso del control cultural en Argentina entre 1958 y 1982, a partir del análisis de los informes de vigilancia a espectáculos de teatro y cine independientes producidos por la DIPBA. Buscamos, además, contribuir a la comprensión de la DIPBA como

comunidad discursiva, de la manera en que la actividad de inteligencia construye la “información” en los legajos con una finalidad persuasiva y también cómo se construye al “otro” a vigilar en los informes a grupos de Teatro Independiente y cineclubes. Los objetivos específicos son caracterizar las particularidades y los deslizamientos del *ethos* de la comunidad discursiva DIPBA ante la vigilancia a espectáculos teatrales y cinematográficos; determinar cómo se configura a sí mismo el agente policial en tanto espectador, es decir, especificar qué huellas deja en el informe la experiencia de ser partícipe en un espectáculo; describir los efectos de genericidad reconocibles en los informes de la DIPBA y relevar y problematizar la recurrencia de elementos dóxicos a propósito del teatro y el cine como medios de “infiltración comunista”, según el decir recurrente en estos documentos.

#### **b. Estado de la cuestión y aportes de la tesis**

El acceso público al archivo ha posibilitado una fuente documental para distintas investigaciones, principalmente en el ámbito de la historia y los estudios culturales. Podemos mencionar, por un lado, trabajos que reflexionan a propósito de la conformación y el funcionamiento del archivo de la DIPBA, como Funes (2004, 2006) y Funes y Jaschek (2005), investigaciones que buscan reflexionar sobre la veracidad de los datos (Chama, 2008), las disputas y los agentes intervinientes durante los procesos de apertura (Kahan, 2007) y los imaginarios represivos en nuestro país (Flier, 2006). Además, hallamos investigaciones que realizan un recorte dentro del archivo de la DIPBA y que toman como fuente documental los informes de grupos o actores sociales que sufrieron una persecución político-ideológica. Entre estos, Marengo (2012) ha emprendido un análisis del sujeto “comunista” en la creación y consolidación del servicio de inteligencia de la policía de la provincia de Buenos Aires en el período 1930-1962; mientras que otros trabajos se centran en la forma en que se vigilaron distintos ámbitos sociales –la literatura, las ciencias sociales y la música (Funes, 2007a, 2007b, 2008; Invernizzi, 2007; Pujol, 2005), una escuela técnica de Lincoln (González Canosa, 2011), instituciones judías en la ciudad de La Plata (Kahan, 2008, 2011), la agrupación nacionalista Tacuara (Galván, 2009), el PRT-La Verdad (Castillo, 2008)–. Por otra parte, en Vitale (ed., 2016), se presenta un acercamiento al Archivo de la DIPBA desde el Análisis del Discurso. Se estudia la conformación de un *ethos* experto en la regulación de la escritura de la DIPBA,

la problemática de la polifonía en los legajos, así como una consideración de los archivos como lugares de memoria.

Destacamos en esta enumeración que realizamos las investigaciones que están llevando a cabo Vidal (2012, 2013, 2014) y Ramírez Llorenz (2016). En la primera se apela al legajo del Teatro Alianza de Bahía Blanca como un documento –que se suma a entrevistas y artículos periodísticos– para reconstruir una parte de la historia del campo teatral de esa ciudad. Ramírez Llorenz (2016), por su parte, releva informes relacionados con actividades cinematográficas producidos por la DIPBA entre 1957-1975 para esbozar algunos posibles caminos de investigación a propósito de cómo funcionó la censura en ámbitos locales. Como establece en su estudio, la indagación en el archivo de la DIPBA revela “la articulación funcional entre el control nacional de la producción y la exhibición [fílmicas] y el control local de la comunidad” (Ramírez Llorenz, 2016: 207). En este trabajo, los informes de la DIPBA aportan elementos para revisar la conformación de la censura cinematográfica argentina a partir de una consideración de las estrategias de promoción y prohibición de películas llevadas adelante por diversos actores del campo, entre los que se cuentan los servicios de inteligencia. En ambos casos, los informes son documentos que permiten un relevamiento de datos para una reconstrucción histórica o una reflexión sobre el campo cinematográfico, pero no hay un detenimiento en la materialidad lingüística de los documentos ni en las características que tiene el discurso de la DIPBA sobre los espectáculos ni con qué otros discursos sociales se articuló su decir, todas estas indagaciones centrales en nuestra propuesta, sin dejar de lado una contextualización histórica.

El recorte temático que postulamos para nuestro corpus nos lleva a tener en cuenta, además, que esta comunidad informativa y discursiva se configuró en conjunción con el desarrollo de un aparato de censura cultural. Ya en 1986, Avellaneda recopiló un corpus documental (que incluye decretos, leyes, fallos judiciales y declaraciones de funcionarios reproducidos en el Boletín Oficial de la Nación, en el Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, así como en distintos periódicos) con el objetivo de demostrar cómo se fue organizando el discurso de la censura cultural desde 1960 hasta su sistematización y consolidación en el período 1976-1983. Si bien señala que es en los primeros años de la década del sesenta cuando el discurso de censura cultural va adquiriendo “precisión y efectividad” (Avellaneda: 1986: 15), tiene en cuenta que ya a fines de los años cincuenta, luego del golpe de Estado de 1955, aparecen en algunos decretos elementos que serán retomados posteriormente. El pedido de informes que

realizamos arrojó un resultado que nos ha llevado a delimitar un recorte temporal similar para nuestro estudio: 1958-1981. Esta superposición temporal de los corpus nos permite establecer una interrelación –o una interdiscursividad (Angenot, 2010)– entre una censura “pública” y otra censura “secreta y confidencial”. Ambos tipos se cruzaron en su arco de injerencia, se sustentaron en ciertos tópicos comunes, pero también se diferenciaron en algunos énfasis.

En lo que respecta a los estudios sobre la censura en Argentina, luego del libro señero de Avellaneda, que tiene como objetivo reunir documentos que atañen a distintas expresiones de la cultura (literatura, teatro, cine, música), las investigaciones se han especializado en campos diferenciados. El descubrimiento del Archivo Banade, en el que se hallaron documentos relacionados principalmente con la censura literaria dentro de lo que hemos denominado “censura secreta”, y que fue analizado en Invernizzi y Gociol (2003) desde una perspectiva histórica, renovó el interés en el estudio de cómo se desplegó la censura en nuestro país. Estos mismos autores se ocuparon luego de la censura en el cine (Invernizzi y Gociol, 2006), centrándose en lo que denominamos la “censura pública”, trabajo que se suma a las investigaciones de Maranghello (2004 y 2005) a propósito de la censura en la historia cinematográfica argentina desde los años 30. Invernizzi, por su parte, ha continuado los estudios sobre la censura en el cine en relación con el peronismo y el antiperonismo (2014). A diferencia de otras expresiones artísticas, y contemporáneamente a la conformación del Instituto Nacional de Cine en 1957, se fueron dictando distintos decretos-leyes que constriñeron la producción y exhibición cinematográfica argentina (en Oubiña, J., 2004, se realiza una revisión de estos decretos desde la perspectiva del Derecho). En 1957, se configuró el Instituto Nacional de Cine (INC), y el Decreto Ley 16.386 estableció en su artículo 29 que “Ninguna producción argentina o extranjera podrá ser exhibida sin tener previamente el certificado otorgado por el Instituto a tal efecto” (cit. en Maranghello, 2004: 23). A partir de esta disposición, se fueron sucediendo decretos que, primero con el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica, creado en 1962 bajo el gobierno de facto de José María Guido, y luego con el Ente de Calificación Cinematográfica, creado en 1968, durante la dictadura de Onganía, y en funcionamiento hasta comienzos de 1984, sumaron al certificado de exhibición, la posibilidad de requerir cortes a los films e incluso prohibirlos.

Además del accionar desarrollado por el Ente de Calificación Cinematográfica, otros grupos de interés tuvieron un papel en los criterios a los que se apeló para el ejercicio de la censura. Ramírez Llorens (2013 y 2016) indaga el rol que tuvo la Iglesia católica en

este ámbito, sobre todo por medio de la labor de calificación de las películas que llevó adelante la Dirección Central de Cine y Teatro de la Asociación Católica Argentina entre los años 1954 y 1967 y la injerencia que tuvieron distintos grupos (algunos del campo cinematográfico como productores, exhibidores, críticos...; y también de otros ámbitos, desde un presidente de facto<sup>13</sup>, la justicia, hasta los servicios de inteligencia) en la que caracteriza como una “red” de censura.<sup>14</sup> Entre los grupos católicos, así como en el caso de la censura institucionalizada, hay un énfasis en la reprobación de la representación del sexo y una acérrima defensa de la “familia” que no reencontramos en los informes de la DIPBA. En esta breve revisión acerca las investigaciones sobre la censura cinematográfica en Argentina, esta es la única investigación que encontramos que se aboca a indagar cómo los servicios de inteligencia controlaron la difusión cinematográfica, pero se lo hace como una suerte de adenda y no se particulariza en las características del discurso sobre el cine que desarrolla esta institución. A este capítulo del libro de Ramírez Llorens, debemos agregar otro trabajo que se cruza con nuestro corpus. Minucci (2010) ha reconstruido un caso específico de censura que fue seguido – y narrado–por la DIPBA: la prohibición de las funciones organizadas por el cineclub Grupo Cine de Tandil en 1968, pero lo hace a partir de artículos periodísticos, sin recurrir al archivo de la policía.

En lo que respecta a los estudios teatrales, Brates (1989) realiza –siguiendo el modelo de Avellaneda– una recopilación de decretos, leyes, prohibiciones, declaraciones oficiales relacionadas con la censura teatral entre 1961 y 1983. Por su parte, Zayas de Lima (1993) se detiene en algunos acontecimientos relacionados con la censura teatral en este mismo período, desde exclusiones en premiaciones de concursos hasta clausuras de espacios teatrales. Esta autora retoma el tema de la censura teatral más recientemente, concentrándose en el período del primer peronismo (Zayas de Lima, 2014). En todos estos casos, el objeto ha sido exclusivamente la censura pública, es decir, aquella que fue conocida –por su trascendencia en medios de comunicación– en su momento y que está consignada en las historias teatrales, como Dubatti (2012). Los documentos del archivo

---

<sup>13</sup> Juan Carlos Onganía promulgó un decreto a comienzos de 1970 para prohibir la exhibición de *Teorema*, de Pasolini.

<sup>14</sup> Este autor afirma “la estructura de dominación sobre la que se montaba la censura no dependía de una persona ni de un grupo acotado de funcionarios. (...) no tenía forma de torre vertical, sino de red. Si el contenido era disruptivo, la obra buscaría ser atrapada en algún punto de esa red, con independencia del criterio individual de un funcionario específico. Esto resulta evidente observando la diversidad de tratamiento de distintas películas o, mejor dicho, la variedad de recursos disponibles” (Ramírez Llorens, 2016: 194).

de la DIPBA solo han sido considerados por Vidal, como ya hemos mencionado, pero en tanto fuente para la reconstrucción de la historia del grupo Teatro Alianza. La numerosa cantidad de folios que aluden a la actividad teatral que se encuentra en el archivo de la DIPBA no ha sido aún indagada.

Debemos señalar, por otra parte, que de los grupos teatrales que tuvieron legajos en la DIPBA, solo aquellos que desarrollaron su actividad en Bahía Blanca, Tandil y La Plata han sido objeto de atención en Pellettieri (2007). En este libro, hay un apartado para la ciudad de Mar del Plata, pero toma un período anterior al que consideramos (1887-1955), que se ve ampliado en Fabiani (2007). Investigaciones puntuales, que se han dado a conocer en ponencias y artículos, reconstruyen la historia de grupos –los textos ya mencionados de Vidal para el Teatro Alianza de Bahía Blanca<sup>15</sup>; Cabrejas (2010) revisa el recorrido del teatro ABC de Mar del Plata a partir de los datos que se pueden relevar sobre todo en el periódico local *La Capital*–, pero muchos de ellos aún no han sido retomados por los estudios académicos.

Esta trama “secreta” que fue llevada adelante por servicios de inteligencia ha sido escasamente investigada hasta el momento (algunos archivos fueron destruidos, otros han sido abiertos a la investigación recientemente, otros aún continúan cerrados al acceso público, como el de la SIDE). Una lectura sesgada del archivo de la DIPBA –si bien no es la que vamos a encarar aquí– podría aportar elementos para su historia, aunque es necesario considerar que el investigador se está enfrentando a una materialidad discursiva producida por una comunidad discursiva particular<sup>16</sup>. Es por esta razón que reflexionamos en la tesis acerca la mirada que se vuelve sobre los espectáculos en estos años. Por otra parte, acercarse a las características de un discurso institucionalizado de la inteligencia policial, que se fue conformando en una coyuntura histórica en la que la sucesión de períodos de gobiernos de facto, así como de relativa democracia (marcada, principalmente, por la proscripción del peronismo), deja entrever qué imágenes de sí, del otro, de la sociedad sostuvo la vigilancia permanente a la que fueron sometidos distintos sectores de la sociedad.

En la tesis, determinamos que la práctica de vigilancia y control sobre los grupos de Teatro Independiente y los cineclubes fue llevada a cabo por un grupo que no se define

---

<sup>15</sup> Se concentra además en el Grupo de Teatro Popular Eva Perón, que surge en 1973.

<sup>16</sup> Barreneche (2010b) reflexiona a propósito de la dificultad de recurrir a archivos policiales para la historia, ya que hay un “temor” –este es el término que emplea– a que la utilización de estas fuentes lleve “irremediablemente a la justificación de las prácticas policiales” (57). Ante esta postura, propone el cruce de distintos archivos, así como rastrear “matices, enfoques y alcances” (58).

solamente como parte de una comunidad informativa (Funes, 2007a), sino que se configura además como una comunidad discursiva (Maingueneau, 1987). Pero a pesar de que se suele considerar el decir de la comunidad discursiva como homogéneo, reconocemos que el decir del “otro” a quien se vigila hace surgir tensiones en el decir aparentemente unívoco, cerrado, “lógicamente estabilizado” (Pêcheux, 1990) y postuladamente “transparente” de la DIPBA.<sup>17</sup> En el corpus se reconocen cruces particulares que desestabilizan la imagen monolítica del *ethos* así como las “fronteras genéricas” de los textos, apuntando a interdiscursividades con el decir periodístico y también con el decir de la teoría de los espectáculos. En esta vigilancia –que podríamos denominar “censura secreta”, en el sentido de un control que abarca los espectáculos que pueden llegar a escapar a la censura que se impuso desde leyes y listas negras divulgadas por los distintos gobiernos dictatoriales de la Argentina–, que se desplegó en la provincia de Buenos Aires desde fines de los años cincuenta hasta el regreso de la democracia, se pueden rastrear huellas de lecturas y prácticas de escritura relacionadas con el otro vigilado que complejizan la mirada sobre el archivo. Es por esto que en la tesis presentamos no solo las características que dan homogeneidad a esta comunidad discursiva, sino que también llevamos a cabo un rastreo de las “desviaciones” del decir policial, que apuntan a una “opacidad” del lenguaje, como la describe Pêcheux (1990), en tanto todo enunciado está inmerso en una red de relaciones asociativas implícitas, que funcionan bajo diferentes registros discursivos. Postulamos que lo *decible* acerca de los espectáculos teatrales y fílmicos, acerca de los grupos que organizan esos espectáculos, así como también el *decir* como agente de policía-espectador no se conforma en un espacio cerrado, por más que la materialidad de los informes circulara en un ámbito sin contacto con un afuera de la comunidad de inteligencia, sino en una interrelación constante con el “vasto rumor” de la *doxa* (Angenot, 2010).

La vigilancia a las artes del espectáculo apuntó en este período a una “develación” de los artistas en tanto “criptocomunistas” que implicó, como se comprueba en la lectura de los informes, la presencia efectiva de los policías en las funciones de teatro y de cine.

---

<sup>17</sup> Pêcheux (1990) considera como espacios discursivos que se pretenden “lógicamente estabilizados” a los espacios administrativo, jurídico, económico y político. Afirma que estos reposan, en su funcionamiento discursivo interno, en una prohibición de interpretación, que implica el uso regulado de proposiciones lógicas (verdadero o falso), interrogaciones disyuntivas (“el estado de cosas” ¿es A o no-A?), entre otros. Agrega que en estos espacios discursivos se supone que todo sujeto hablante sabe de lo que se habla, “porque todo enunciado producido en esos espacios refleja propiedades estructurales independientes de su enunciación: esas propiedades se inscriben, transparentemente, en una descripción adecuada del universo” (31).

En los informes que reseñan esas funciones constatamos la configuración de un *ethos* híbrido, en el que se conjugan elementos propios de un yo-agente de inteligencia y un yo-espectador de la opinión común (por los estereotipos y tópicos a los que apela en su informe –o reseña– de los espectáculos). En estos textos hemos determinado asimismo una suerte de hibridación con otros discursos, provenientes mayormente del discurso periodístico y de la crítica especializada de espectáculos, por la aparición de determinados efectos de genericidad que marcan un corrimiento del discurso burocrático-administrativo y policial hacia la reseña teatral, el programa de cine o la agenda de espectáculos.

Concentrarnos en la figura del comunista –sospecha que debe confirmarse o que se busca refutar en los informes–, el “otro” constante de la vigilancia de la DIPBA desde 1958, año del primer informe con el que contamos, hasta 1981, nos lleva a destacar otro hallazgo de nuestra investigación. A este respecto, hemos constatado que el “comunista” se configura en estos informes como un *contraethos*. Definimos esta figura a partir de una reformulación del *antiethos* desarrollado por Maingueneau (2002). El *contraethos* no es una mera imagen “en negativo” (en el sentido fotográfico) del *ethos* como plantea este autor para el *antiethos*, sino que implica una inversión de la creencia. Hemos determinado que en torno a esta imagen se articula una *doxa* fuertemente negativa y que, en los informes argumentativos, se lo determina como el blanco explícito de la argumentación, diferenciándolo en ocasiones del grupo (teatral o cinematográfico) vigilado.

### **c. Organización de la tesis**

Hemos organizado los capítulos que conforman la tesis de la siguiente manera: en el primer capítulo, presentamos una breve historia de la conformación de la DIPBA, como parte de una reorganización de la policía de la provincia de Buenos Aires luego del golpe de Estado de 1955 que derrocó a Juan Domingo Perón y una consiguiente militarización de su funcionamiento. Nos detenemos aquí en una descripción detallada del acervo del Archivo de la DIPBA, su organización institucional y el modo de clasificación con el que se ordenaban los legajos –que la CPM mantiene en tanto es también un testimonio de las prácticas que llevó a cabo la policía de la provincia de Buenos Aires–. Consignamos además por qué se considera a la DIPBA dentro de la comunidad de información (Funes, 2007a) que se desarrolló en Argentina desde mediados hasta fines del siglo XX y también sus principales características como comunidad discursiva (Maingueneau, 1984, 1987,

1996). Establecemos consecuentemente la diferencia que en este ámbito se hace entre la “información” y la “inteligencia”, ya que el archivo da cuenta de esta segunda práctica, que implica, entre otras actividades, la selección, el ordenamiento, la clasificación y la interpretación de los datos previamente recogidos, es decir, el desarrollo de una discursividad particular. En esta sección, puntualizamos además cómo están conformados los legajos que tenían al otro teatral y cinematográfico como objeto de vigilancia y control.

El segundo capítulo se centra en una reflexión a propósito de cómo en el género predominante en el archivo (el informe) se pueden rastrear distintos efectos de genericidad (Adam y Heidmann, 2004), en los que el decir de la comunidad DIPBA se articula con el decir de los otros vigilados. Partiendo de esta propuesta, recorreremos una imbricación entre distintos discursos en los informes. Frente a la concepción de un discurso que busca presentarse como “lógicamente estabilizado” (Pêcheux, 1990), esta imbricación apunta a una opacidad del decir. La interdiscursividad genérica que reconocemos nos permite considerar, a su vez, cómo esta se modificó a lo largo del período que estudiamos, demarcando dos etapas distintas entre 1958 y 1972, aproximadamente, y los años correspondientes a la última dictadura militar. De un predominio de una mezcla con el discurso periodístico se pasa a la mostración de un cierto discurso técnico, que apunta a una imagen diferente del *ethos*, como se trata en el capítulo siguiente.

El tercer capítulo está dedicado al estudio del *ethos* (Amossy, 1999, 2006, 2010; Maingueneau, 2002, 2008) de la comunidad discursiva DIPBA, tal como se lo puede reconocer en los informes de vigilancia a espectáculos. Aquí recorreremos distintas “facetas” de la imagen de sí del enunciador en el corpus: el *ethos* del agente policial que se responsabiliza del informe no se presenta en bloque, es decir, definido y estable desde el comienzo y a lo largo de todo el texto. Nos concentramos en particular en los informes en los que se relata un espectáculo que fue efectivamente vigilado por el agente de policía, ya que vemos que allí se delinea un *ethos* particular de policía-espectador, que se diferencia del *ethos* del agente de inteligencia como transmisor de información y descriptor que predomina en los otros informes. En la configuración de este *ethos* particular reconocemos también que estos informes presentan un objetivo argumentativo explícito y, conjuntamente, el delineamiento de la figura del *contraethos*, a la que se apela

como una forma de separación del otro al que se vigila y que tiene una función argumentativa de defensa de la imagen propia.

El cuarto capítulo se concentra en la *doxa* (Amossy, 2002), es decir, profundiza en las opiniones y creencias compartidas sobre el teatro y el cine que se articularon en estos documentos para sostener una mirada que configuró a ciertas expresiones de las artes del espectáculo como un otro “peligroso”. Buscamos reconstruir así una “red dóxica” que conecta la “opinión común” sobre el “enemigo” a vigilar (el comunismo) con las opiniones de lo que, desde una cierta crítica teatral y cinematográfica especializada, se suele considerar como propio del “espectador común”. En esta red dóxica se van relacionando estereotipos (una despersonalización del comunista presentado como un “elemento”) y varios tópicos que se anudan en torno a una creencia en la “transparencia del lenguaje”. Nombramos a los tópicos que discriminamos como “la inmanencia del autor”, “la inmanencia nacional”, “la función normal”. También nos detenemos en los tópicos opuestos, es decir, aquellos usados para contraargumentar: ser una persona local, democrática y cristiana. Reencontramos a partir de estos tópicos la oposición presentada en el segundo capítulo entre la transparencia y la opacidad. De esta manera, apuntamos a demostrar que esta oposición da coherencia y “lima” las contradicciones que surgen en los informes de la DIPBA.

## Capítulo 1

### **La comunidad informativa y discursiva DIPBA y la vigilancia a los espectáculos “independientes”**

En este capítulo presentamos una contextualización sobre la conformación de la DIPBA en tanto comunidad de información (Funes, 2007a) –por las relaciones que estableció con otros servicios de inteligencia nacionales que se crearon para la misma época– y comunidad discursiva (Maingueneau, 1984, 1987, 1996), puesto que las prácticas de vigilancia que llevó a cabo se entramaron con las prácticas discursivas de las que da testimonio el archivo. Reconstruimos, además, cómo se clasificó la información en mesas temáticas y cómo se la interrelacionó en legajos que permanecían abiertos durante años y que remitían a otros legajos o fichas. En los legajos, se reunía de forma más o menos fragmentaria una suerte de historia de los grupos que estuvieron bajo vigilancia. En este capítulo, nos centramos entonces en una descripción de su conformación, puesto que esto nos permite adentrarnos en una caracterización de la unidad documental del archivo (legajo-informe), géneros que se usaban internamente en la comunidad para guardar y “transmitir” la información-inteligencia. Asimismo, la dispersión de los legajos entre tres mesas clasificatorias nos permite indagar cómo se perfiló al comunismo como el “peligro” a desenmascarar en el ámbito de la cultura, que pasó a clasificarse como una actividad “subversiva” a fines de los años setenta, y cómo este se imbrica con la figura del “independiente”. Centrarnos en el ordenamiento archivístico nos permite rastrear, por lo tanto, cómo se justificó y se sostuvo esa vigilancia desde fines de la década del cincuenta, años en los que se inicia esta cara oculta de la censura, pasando por el paulatino cierre de los teatros y cineclubes, hasta un silenciamiento pronunciado a comienzos de los ochenta, durante la última dictadura.

#### **1.1. La DIPBA, comunidad informativa y comunidad discursiva**

A partir del año 1956, se fue organizando en Argentina una “comunidad informativa” (Funes, 2007a). Conformada luego del golpe de Estado de 1955, durante el gobierno de facto de Aramburu, consolidada y profesionalizada a lo largo de la década –sin que se

puedan marcar interrupciones en el período que delimitamos para este estudio—,<sup>1</sup> su creación se explica en el marco de la proscripción del peronismo y del proceso de redefinición de las fuerzas de seguridad en el contexto de la Guerra Fría, la declaración socialista de la Revolución Cubana y “la ola anticomunista que la acompañó desde los centros de poder” (Funes, 2007a: 139). Esta “comunidad informativa” se constituyó en una de las “herramientas del engranaje represivo” en Argentina (Funes, 2007a: 139), subordinada de manera directa a las Fuerzas Armadas. Como expone Saín (1997), la militarización de los organismos de inteligencia argentinos estuvo enmarcada

por la emergencia y difusión [...] de los parámetros teórico-doctrinales de la denominada Doctrina de la Seguridad Nacional (DSN), en cuyo marco la seguridad pasó a ser centralmente interpretada y conceptualizada a partir de las amenazas derivadas del llamado “movimiento comunista”, bajo cuya calificación las Fuerzas Armadas incluyeron a todos los sectores sociales y movimientos políticos que se oponían a los parámetros establecidos por la coalición cívico-militar anti-peronista (Saín, 1997: 143).

En enero de 1956, entonces, por medio del decreto 776/56, se conformó la Secretaría de Informaciones de Estado (SIDE). En el artículo 1° de ese decreto se establece que el organismo tendría como objetivo “proporcionar al Gobierno Nacional las informaciones necesarias para la mejor conducción del Estado” mediante la orientación, centralización y coordinación de la

actividad informativa integral, procediendo a recibir, clasificar, seleccionar, analizar y distribuir entre los organismos competentes todas aquellas informaciones que produzcan los diversos Servicios de Informaciones de las Fuerzas Armadas, los ministerios civiles, las gobernaciones de Provincias y aquellas que obtengan por medios propios (cit. en Saín, 1997: 144).

Entre estos servicios se iba a encontrar la DIPBA, bajo sus distintas denominaciones.

Si bien hay antecedentes dentro de la Policía de la provincia de Buenos Aires en lo que respecta a dependencias que tenían funciones relacionadas con las actividades de información e inteligencia,<sup>2</sup> el Servicio de Inteligencia de la Policía de la Provincia de

---

<sup>1</sup> Funes propone como hipótesis que “la lógica de la persecución, la espía y el registro responde menos a la dinámica democracia-dictadura que a la de promulgación-derogación de leyes represivas” (2007: 136)

<sup>2</sup> En Barreneche (2010a) se periodiza la historia de la policía de la provincia Buenos Aires desde su conformación en 1880 hasta los años sesenta del siglo XX; Marengo (2012) se centra específicamente en

Buenos Aires, con jerarquía de Dirección, fue creado en enero de 1956, aunque fue reorganizado como Central de Inteligencia, con dependencia directa de la Jefatura de Policía, con Jerarquía de Dirección, pocos meses después, en agosto del mismo año. En el año 1961, sobre esa Dirección Central de Inteligencia se conformó el Servicio de Informaciones de la Policía de la provincia de Buenos Aires (SIPBA), que se convirtió a su vez en la Dirección General de Informaciones a partir de una reestructuración del organigrama de la policía provincial en 1977. Sin embargo, partir de la *Orden del Día* N° 24408 de ese mismo año, pasó a llamarse Dirección General de Inteligencia

por considerarse necesario adecuar las funciones propias con los restantes organismos nacionales y provinciales específicos en la materia, ya que la información es parte integrante de la inteligencia y no puede ser considerada en forma independiente. La denominación de informaciones la limita operacionalmente (cit. en Funes y Jaschek, 2005).<sup>3</sup>

La fluctuación entre “información” e “inteligencia” alude a una definición de las tareas llevadas a cabo por esta dependencia policial, así como a una creciente profesionalización, que implicaba una concepción científica de su accionar.<sup>4</sup> En este ámbito, se denomina “información” a los datos recolectados a propósito de “personas,

---

las distintas secciones de “inteligencia” dentro de esta policía desde fines del siglo XIX hasta el golpe que derroca a Frondizi en 1962. Esta autora relaciona la conformación de la seccional con los orígenes de las protestas sociales obreras en Argentina. Hace un recorrido que parte de la creación de la Comisaría de Pesquisas en la década de 1890, y consigna las diferentes reorganizaciones por las que va pasando esta dependencia que encuentra en los sintagmas “orden social” y “orden público” sus denominaciones más habituales en la primera mitad del siglo XX. Así se especifica que, en 1926, durante la gobernación de Valentín Vergara, en la presidencia de M. T. de Alvear, se conformó la dependencia de Investigaciones; luego, en la década del treinta, se organizaron las secciones Orden Social y Orden Político de la División de Investigaciones, que se reorganizaron bajo el nombre de Sección de Orden Social en el año 1940. Durante el primer gobierno de Perón, bajo la gobernación de Domingo Mercante, se llevaron adelante reformas en la policía que tendían a una mayor profesionalización y que incluyeron la creación en 1946 de la División de Orden Público, dependiente de la Jefatura de Policía, y la conformación de siete unidades regionales. En la misma época, se creó a nivel nacional la Coordinación de Informaciones de la Presidencia de la Nación, “cuya finalidad era la recolección, centralización y coordinación de la información necesaria para el ejercicio de la ‘conducción de los asuntos del Estado’” (Marengo, 2012: 51). En 1949 se redefinió la División de Orden Público como Sección Orden Público, dependiente nuevamente de la División de Investigaciones; el año siguiente se volvió a la División Orden Público, pero esta pasó a depender de la Secretaría General. A su vez, la División fue remplazada en 1954 por la Dirección de Orden Público, que estaba nuevamente bajo la Jefatura de Policía, y que fue disuelta en 1955 a partir de la creación del Servicio de Informaciones con jerarquía de Dirección.

<sup>3</sup> Se pueden seguir las distintas denominaciones de esta dependencia policial desde 1940 hasta su disolución en 1998 en “La DIPBA: antecedentes, denominaciones y jerarquías”, en el sitio web de la Comisión Provincial por la Memoria ([http://www.comisionporlamemoria.org/archivo/?page\\_id=82](http://www.comisionporlamemoria.org/archivo/?page_id=82)).

<sup>4</sup> Para un análisis de la configuración de un *ethos* experto, propio de una comunidad de especialistas, en los documentos de la DIPBA y cómo se desarrolla la concepción de la inteligencia en tanto disciplina científica, ver Vitale (2016).

sectores, agrupamientos, entidades y asociaciones, así como también del conjunto de acciones, actividades, relaciones, vinculaciones y acontecimientos por ellos protagonizados y de situaciones, ambientes y lugares vinculados a todos esos aspectos” (Saín, 1997: 140). La “inteligencia”, por su parte, implica el análisis de esos datos, su selección, ordenamiento, clasificación, interpretación, para realizar un “diagnóstico en vista de emprender un proceso de toma de decisiones” (140).<sup>5</sup> Es así que el Archivo de la DIPBA, con su ordenamiento y sus clasificaciones, así como la valoración que se hace de las “informaciones” que se presentan en sus documentos (“cierta”, “merece fe”, “A-1”),<sup>6</sup> nos permite enfrentarnos a una faceta del trabajo de control social llevado a cabo por la policía, aquel que está definido como “inteligencia”.

El Departamento Archivo y Fichero de la DIPBA –que pasó a llamarse División Registro de Inteligencia en 1975 y División Central de Documentación (Registro y Archivo) en 1983–, esto es, el área específica que se dedicaba a producir informes y fichas, y a ordenar y preservar la documentación –tarea que, como consideraremos más adelante, implica una marcada lógica burocrático-administrativa–, fue creado en 1957. Allí fueron clasificados y guardados documentos producidos no solo por las distintas dependencias regionales de la DIPBA, sino también por otros organismos de inteligencia de la Argentina, dando cuenta de esta manera de la interrelación de esta “comunidad informativa”. Asimismo, se encuentran allí legajos correspondientes a las secciones de “orden social y político” anteriores a 1956. El fondo del archivo, entonces, está conformado por documentos que van desde 1932 hasta 1998, año de la disolución de este servicio de inteligencia.

El archivo está organizado de forma tal que permite seguir la lógica clasificatoria que se impuso sobre los distintos grupos que sufrieron la persecución político-ideológica que llevó adelante esta dependencia policial. Además de distintas fichas (sobre temas específicos, personas, partidos políticos, entidades estudiantiles, publicaciones nacionales y extranjeras, así como referidas al factor religioso), el archivo incluye documentos que

---

<sup>5</sup> Estas definiciones, que se introducen en la revisión histórica que hace Saín (1997) de los organismos de inteligencia a nivel nacional en Argentina, son similares a las que se pueden leer en un documento de 1951 que se encuentra en el Archivo de la DIPBA (División Orden Público, Oficina de Coordinación de Informaciones de la Provincia de Buenos Aires, Carpeta 2, Legajo N° 110, “Bases necesarias para orientar las actividades informáticas”). Allí se especifica: “Se hace ‘información’ cuando se busca y obtienen noticias relacionadas con algún asunto, e ‘inteligencia’ cuando esas noticias seleccionadas, comparadas, analizadas, valorizadas, etc., nos proporcionan el cuadro informativo completo del cual podemos sacar conclusiones que sirvan de base para la acción” (cit. en Marengo, 2012: 56).

<sup>6</sup> Las primeras son las frases que se utilizaban para indicar la valoración de la información en los años sesenta; en los años setenta aparece una escala que emplea letras y números para establecerla. Esta frase aparece al final de algunos informes; no todos explicitan la evaluación de los datos que se comunican.

están organizados a partir de una doble clasificación en “factor” y “mesa”. Los “factores” remiten a ámbitos sociales amplios: político, social, económico, religioso, estudiantil, laboral. Constituyen la clasificación de la información realizada por las delegaciones en las distintas localidades de la provincia de Buenos Aires, que se enviaba luego a la dependencia central de la DIPBA, donde la información se reunía, procesaba y clasificaba en mesas de trabajo. En estas secciones, la unidad documental está formada por los legajos.

En tanto hacemos referencia en la tesis a las mesas en la que se ubicaron los distintos legajos que forman el corpus, presentamos a continuación cómo era esta organización. En la Mesa A se catalogaba aquella información que refería a los factores político, estudiantil y comunal. Se encuentran aquí datos sobre partidos políticos, actos, elecciones, congresos, estructuras internas; así como un registro sobre autoridades y eventos comunales y sobre entidades estudiantiles, tanto universitarias como de escuelas secundarias e incluso primarias. La Mesa B se centraba en los factores gremial, laboral y económico. En esta mesa se cuenta, por ejemplo, con informes de establecimientos fabriles, gremios, huelgas. Por su parte, la Mesa C reunía informes sobre personas, organizaciones y actividades calificadas como comunistas por la DIPBA. Esta sección se dividía, a su vez, en dos: R.E. (Referencia Especial) y Varios. La primera incluía legajos de miembros, simpatizantes, dirigentes políticos y gremiales del Partido Comunista Argentino y sus “colaterales”. La segunda contenía legajos temáticos sobre el Partido Comunista (organización, acciones, eventos, elecciones), sus “colaterales” y, en menor medida, sobre otros partidos de izquierda (trotskistas, maoístas) en el ámbito de la provincia de Buenos Aires. A estas secciones, se suma la Mesa D(e), que se centraba en los factores social y religioso. Aquí se reunían expedientes elaborados a partir de los registros de las organizaciones de la sociedad civil, como centros culturales, cooperativas, clubes (deportivos y recreativos), asociaciones de colectividades y entidades religiosas. En la Mesa D(s) se registraba la información que la DIPBA caracterizaba como “actividad subversiva” o “actividad panfletaria”, “sabotaje”, “daños”, “bélico”. Según estipula Funes (2007a y b), con el deslizamiento de la clasificación de “comunista” a “delincuente subversivo” para connotar al “enemigo interno” a fines de los años sesenta, esta mesa contabilizó un importante aumento cuantitativo por sobre el de la Mesa C.

Se agregan además la Mesa Extranjeros, la Mesa Toxicomanía, la Mesa G, que incluía informes generales, la Mesa S, donde había informes ambientales, la Mesa F (Fichero), la Secretaría de Archivo y Fichero (Carpeta Decretos, Leyes y Disposiciones),

que contenía la compilación de normativa referida al funcionamiento de las fuerzas de seguridad, y la Mesa CICIA, que tenía como función el control de los organismos de seguridad. En la Mesa Referencia se elaboraban expedientes para todo lo que no podía ser clasificado en alguna de las secciones anteriores o que les interesaban a todas, como leyes y disposiciones, así como publicaciones nacionales y extranjeras. La Mesa Doctrina, por último, reunía material a propósito del funcionamiento mismo de la DIPBA. Esta sección está compuesta por leyes, reglamentaciones, manuales de inteligencia, *Órdenes del Día*, resoluciones de la Jefatura de Policía, organigramas, transcripciones de balances, discursos de los Jefes Policiales, números de la *Revista Policial* y material relacionado con la Escuela de Inteligencia José H. Ramos, que fue creada en abril de 1977.<sup>7</sup>

Como acabamos de detallar, la DIPBA formó parte de una comunidad informativa, en la que distintos servicios de inteligencia aparecen relacionados: no solamente por el momento de su creación, sino también por su accionar y el intercambio de informaciones –de esta actividad quedan huellas en los informes, en los que se remiten datos de un servicio a otro e incluso por los documentos mismos que contiene el fondo del archivo, ya que no todos fueron producidos por la DIPBA (en el caso de documentos relacionados con la censura literaria, por ejemplo, se encuentran informes firmados por la SIDE)–. Esta comunidad, agregamos, no puede ser estudiada sin considerar que la actividad de inteligencia implicaba, entre otras prácticas, la producción, interpretación y circulación de textos. Es por esto que consideramos que esta se configuró, asimismo, como una comunidad discursiva.

Tal como indicamos en la Introducción, Maingueneau (1992) define que las comunidades discursivas son grupos restringidos que comparten un mismo territorio a través de sus ritos lingüísticos. Por su parte, Beacco (2004) especifica que la comunidad discursiva “recibe su coherencia de sus prácticas discursivas” (117) –frase que podríamos tomar como una reformulación de “ritos lingüísticos”– y es por esto que propone que uno de los rasgos que sirve para caracterizarla son los géneros que se desarrollan en este “espacio”. De esta manera, se articula la caracterización del género discursivo con la comunidad en la cual este es producido, leído, transmitido. Para llevar adelante este análisis, Beacco propone una cantidad variable de descriptores. Entre estos, se cuentan la diferenciación entre géneros utilizados para la comunicación interna y externa del grupo;

---

<sup>7</sup> Nos basamos para esta descripción en los datos aportados por la CPM, que se pueden consultar en [http://www.comisionporlamemoria.org/archivo/?page\\_id=76](http://www.comisionporlamemoria.org/archivo/?page_id=76) y, de forma más desarrollada, en <http://www.comisionporlamemoria.org/cuadroclasificacion/>.

el estatus (jerarquizado) de los productores de los textos establecido en los propios géneros; las condiciones de acceso a los géneros internos (confidencial o público, por ejemplo); las “cadenas genéricas” constituidas por las elaboraciones sucesivas de una misma “materia semántica” (que implican, agregamos, una circulación y reelaboración de esa materia entre distintas comunidades discursivas) y el uso previsto para los textos.

Estos descriptores nos permiten emprender una primera caracterización de los legajos de la DIPBA, tal como estos se conformaron internamente en la comunidad. En los documentos que se reúnen en los legajos (muchos de ellos se presentan como memorandos), un miembro del grupo se dirige a otro miembro del mismo grupo. La identificación de destinador y destinatario en los memorandos (siguen la organización de una carta administrativa) se realiza por medio del nombre de la institución o presentándose como un “oficial inspector” que se dirige al “señor Jefe Servicio Informaciones policiales”. En algunos casos, el nombre está suplantado por una identificación interna. Así, por ejemplo, en un legajo a propósito del Cine Club de Berisso, el lugar de la firma está ocupado por una letra, que corresponde a una brigada, y un número (el primer informe se dirige al “Señor Jefe de la Brigada E” y está firmado por E. 65; el segundo, por BE61) o por unas posibles iniciales (en un informe sobre el grupo El Chasqui, de Chivilcoy, aparecen unas letras como forma de identificación: “ahr.”).

Esta apelación al nombre de la institución, a un rol dentro de la institución o incluso a una identificación interna que elimina la identidad “civil” de quien firma el documento, remarca el fuerte efecto de un *ethos* colectivo, propio de la comunidad discursiva, en la que el sujeto garante de lo que se dice (el que cierra su enunciado con la afirmación: “Valor de la información cierta”, por ejemplo) es homogéneo, presenta información pretendidamente unívoca, sin fisuras que enfrenten posiciones internas (veremos en el capítulo 3 cómo esta presunción encuentra deslizamientos en los informes de funciones de espectáculos). Esta homogeneidad del decir se encuentra garantizada, a su vez, por una forma de comunicación que se postula como cerrada sobre sí misma ya que, como indica el sello de “estrictamente secreto y confidencial” que encabeza la mayoría de los documentos, el acceso a estos informes estaba restringido exclusivamente a los miembros de la comunidad. En algunos legajos, a los informes se suman anexos de distinto tipo (recortes de periódico, programas de espectáculos, copia de los estatutos) que funcionan como documentos que ratifican (o duplican) la información presentada en el texto principal, generando un efecto de prueba objetiva que se va acumulando en el archivo.

Esta caracterización de los legajos que acabamos de realizar puede extenderse a las distintas mesas que componen el archivo. De esta, separamos –como ya explicamos en la Introducción– un corpus que reúne los legajos por una coincidencia del grupo al que se vigila: todos ellos se centran en grupos teatrales y cineclubes “independientes”. La mayoría de los legajos del corpus pertenecen a la Mesa De: aquí se clasificaron los legajos correspondientes a la Asociación Regional de Teatros Independientes del Sur, el Tablado Popular, el Cine Club La Plata, el Cine Club de Berisso, el Teatro La Lechuza, el Cine Club de Bahía Blanca, el Cine Club Quilmes, el Teatro Contemporáneo de Bahía Blanca, el Cine Club San Nicolás, el Cine Club de Necochea, El Chasqui Teatro Independiente del Oeste de Chivilcoy, el Cine Club Chivilcoy, el Cine Club de Azul, el Grupo Cine de Tandil, el Cine Club Tres Arroyos, el Teatro La Alianza de Bahía Blanca, el Teatro Libre Florencio Sánchez de Rojas. Los informes que componen estos legajos van de 1958 a 1978. A la Mesa C corresponden los legajos “Actividades de la Legación de Hungría en los Cineclubes de la Argentina”, Centro Cultural y Teatro “Las Cuatro Tablas” de San Martín, Teatros Independientes Varios, el Teatro Vocacional El Cronómetro de Tandil. Estos legajos se extienden de 1961 a 1970. El último legajo, de 1981, estaba ubicado en la Mesa Ds, marcando un cambio de clasificación de la sospecha de la actividad teatral y cinematográfica del “comunismo” a la “subversión”.

## **1.2. Vigilar la “infiltración comunista”**

Más allá del predominio de la clasificación de los legajos en el factor “social” y en la Mesa D(e), en todos los legajos se construye al comunismo como el otro a vigilar en su actividad de “infiltración” del escenario o la pantalla hacia la sala. En los informes, este “otro” a quien se debe vigilar por su peligrosidad y al respecto del cual se marca una tajante distancia ideológica, que implica a su vez diferentes “modos de vida” (para retomar una de las características que propone Maingueneau, 1987, para la caracterización de las comunidades discursivas), se presenta como una alteridad enunciativa radical: no-persona, está excluido de la situación de comunicación, es el objeto-tema acerca del cual se habla.

Si bien, como estudia Marengo (2012),<sup>8</sup> se pueden encontrar en el archivo cómo los grupos comunistas fueron vigilados por las distintas dependencias de inteligencia de

---

<sup>8</sup> Este trabajo se concentra en la manera en que distintas dependencias de la Policía de la provincia de Buenos Aires persiguieron el comunismo, desde la década del treinta hasta 1962, para lo cual recorta

la policía de la provincia de Buenos Aires, con la conformación del Servicio de Inteligencia –primera denominación de la DIPBA– el comunismo se construye como un “enemigo interno” sobre el que se sistematiza un control que apunta tanto a los que participaban activamente del Partido Comunista Argentino, a quienes simpatizaran con este o que tuvieran alguna relación (que en los informes puede estar indicado a partir de tener algún conocido o familiar que perteneciera al PC) o incluso a quienes “ocultaran” su inclinación.

Como comentamos al comienzo del capítulo, la “comunidad informativa” se configuró de manera subordinada a las Fuerzas Armadas. Como explica Altamirano (2001),

Desde fines de los años 50, la doctrina del Ejército estaba reordenándose, bajo la inspiración de asesores militares franceses, en torno del concepto de guerra antirrevolucionaria o antisubversiva. Aunque no declarada, decía la doctrina, estaba en curso una guerra de nuevo tipo, la guerra comunista revolucionaria, donde el enemigo era un operador múltiple y omnipresente que en forma abierta o solapada actuaba en todos los órdenes de la vida nacional –en los partidos, los sindicatos, la universidad–, redefiniendo las ideas de fronteras y de “frente” como línea o zona externa donde se entabla el combate. Este podía librarse eventualmente en un frente externo, pero la instancia característica de la nueva contienda era el “frente interno” (74-75).

Es en este contexto que la DIPBA construye al comunismo como “enemigo interno”. Entre los documentos que ordenan el accionar de la inteligencia policial en este sentido podemos mencionar el legajo 277 de la Mesa Doctrina, de fines de 1956, en el que se sopesa la “conveniencia o no de declarar ilegal al Partido Comunista”, elaborado por la Dirección de Informaciones Antidemocráticas (DIA)<sup>9</sup>. Apoyándose en palabras de Aramburu, se indica allí como conclusión la conveniencia de no declarar ilegal al comunismo ya que hacerlo dificultaría “su localización y control estatal”, así como *distraería* “el centro de gravedad de los servicios de seguridad, actualmente dirigidos contra las actividades conspirativas y subversivas peronistas y aliancistas”. Se determina además “Que se dictaría un Decreto que tendría por objeto la *vigilancia e información de*

---

documentos de la Mesa Doctrina y de la Mesa C que definen a ese otro a vigilar, así como sus “colaterales” y algunos legajos sobre actividades del Partido Comunista y la Unión de Mujeres de la Argentina.

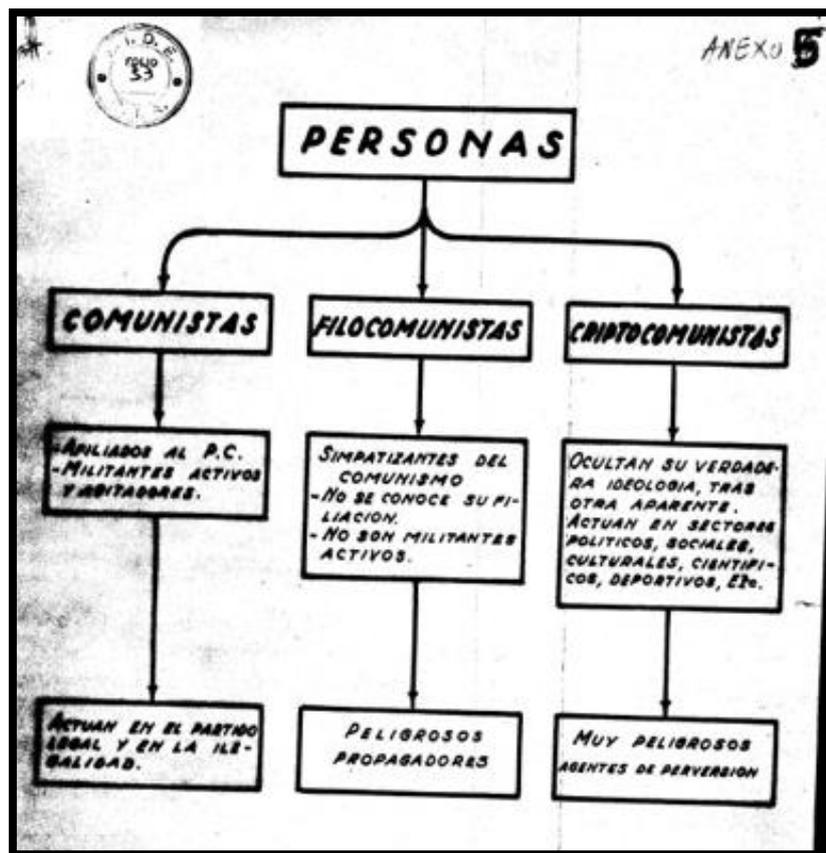
<sup>9</sup> Esta dirección fue creada en 1956, con la finalidad de reunir y coordinar los distintos organismos de seguridad del Estado, es decir de la comunidad de información, para evaluar “la conveniencia o no de declarar ilegal al Partido Comunista”.

*las actividades comunistas*, creando una Junta que desenmascararía públicamente las organizaciones que sirven los intereses del Comunismo Internacional. En esta forma se atacaría al comunismo en forma indirecta, contra sus organizaciones colaterales” (destacado en el original). En la enunciación de esta propuesta, aparecen varios de los elementos que serán retomados en la vigilancia a los grupos independientes teatrales y cinematográficos: estos constituirán para la DIPBA “organizaciones colaterales” que funcionarán como una forma de “enmascaramiento” del comunismo que se asocia, a su vez, con lo extranjero y que atacaría los valores “occidentales y cristianos” que estas centrales de inteligencia proclaman defender<sup>10</sup> (volvemos sobre este punto en el Capítulo 4).

Esta concepción de que el comunismo se enmascara para “infiltrarse” en “esferas gubernamentales, educacionales, culturales y gremiales” –esta última es la que se considera “más propicia para su propagación”– está reforzado por la caracterización de los “tipos” de comunistas que propone la DIA. Reproducimos a continuación una imagen del documento con la categorización en “comunista”, “filocomunista” y “criptocomunista”, una suerte de organigrama que constituye un adjunto al informe principal.

---

<sup>10</sup> Frases similares resuenan en el discurso de la censura cultural de la época. Se reencuentran, por ejemplo, en documentos que se articulan en la escalada de la censura cinematográfica argentina. En el decreto 8.205, firmado por José María Guido en 1963, poco antes de la asunción de Illia, gobierno durante el cual se mantuvo en vigencia, se fundamentó la creación del Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica (CNHCC), entre otros, para el “resguardo de la seguridad nacional que en el mundo contemporáneo se ve amenazada, no ya exclusivamente por la fuerza de las armas, sino por la penetración y las maniobras de rodeo que pretenden la *infiltración ideológica...*” (cit. en Maranghello, 2005: 274, las cursivas son nuestras).



Los “sectores culturales” son aquí destacados dentro de los “criptocomunistas”: la cultura es entonces una actividad –junto con otras– que oculta, enmascara y, por esto, es “muy peligrosa” y está en la mira de la vigilancia. Si bien esta calificación no reaparece de forma extendida en los informes (solo la encontramos en una ocasión en nuestro corpus), sí se reencuentra en ellos el tópico –de esta forma lo estudiamos en el Capítulo 4– del “enmascaramiento”.

Esta propuesta que se expone en este documento de la DIA, que está en el archivo de la DIPBA, está formulada como una directiva explícita en un documento de 1957 titulado “Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento del Departamento C y la mesa respectiva”<sup>11</sup>, donde se justifica la reorganización de la Central de Inteligencia. El primero de nueve puntos, que se enuncian con infinitivos con valor de imperativo, es:

<sup>11</sup> Este documento se encuentra reproducido facsimilarmente en el dossier “De lo secreto a lo público 3. La creación de la DIPBA” incluido en la revista *Puentes* N° 16, editada por la Comisión Provincial por la Memoria.

Remitir toda información relacionada con las actividades de toda índole que desarrolle el Partido Comunista y que pueda ser de interés para la confección del panorama semanal y mensual, consignando en cada una de ellas, la calificación valorativa.- EJEMPLO: MERECE FE – DUDOSA – INFORMACIÓN CIERTA, etc..- Se recalca la conveniencia de ejercer un control más estricto sobre las actividades comunistas en el Agro, que en estos momentos todo parece indicar que ha recrudecido, como así también en los medios intelectuales y artísticos y en especial en los Teatros Independientes.<sup>12</sup>

De forma explícita y destacada, el Teatro Independiente se determina entonces desde el comienzo de la actividad de la DIPBA como un otro a vigilar y controlar en relación con el comunismo. Esta relación se puede establecer por el inicio de estos grupos con el Teatro del Pueblo, pero también queremos señalar que el adjetivo “independiente” lleva a anudar otras actividades artísticas a esta, que serán consideradas como “colaterales comunistas” y también estarán bajo una vigilancia policial permanente. Como el comunismo no estaba “reprimido” (este es el verbo que aparece en el documento), entonces se podría “catalogar” a quienes concurrieran a las distintas actividades que se llevaran a cabo en estos “medios” y que no se identificaran abiertamente como tales. La sospecha recae, por lo tanto, sobre todos aquellos que participaban de estos ámbitos: no solo se vigilaba a los integrantes de los grupos teatrales o los miembros de las comisiones directivas de los cineclubes, sino también a los espectadores que se acercaban a estos espacios. La vigilancia se vuelve, como ya indicamos, sobre la sala en su totalidad.

A lo largo de la década del sesenta y después de la Revolución Cubana, la persecución al comunismo seguirá, en ciertos momentos, el camino de la prohibición. Durante el gobierno de Frondizi, en 1959, este fue declarado ilegal; en mayo de 1963, durante la presidencia de José María Guido, se promulgó el decreto 4212 que penalizaba el accionar comunista; en julio de 1966, luego del golpe de Estado que instauró la dictadura militar de Onganía, se prohibió la existencia y la acción de los partidos políticos y a esta ley se agregaron las leyes 16.970 de Defensa Nacional y la 17.401 de represión y prevención del comunismo que se complementaron con leyes acerca de la “propaganda comunista”. Como último elemento del marco jurídico que reconstruye Funes (2007) dentro del cual se desarrollaba el control de la DIPBA a la cultura, se determina la Ley 20.840, llamada “ley antisubversiva”, de septiembre de 1974, durante la presidencia de María Estela Martínez de Perón. Funes concluye que “esta ley habilitó la censura, la

---

<sup>12</sup> El subrayado y las mayúsculas están en el original.

cesantía, la prisión o desaparición de miles de argentinos” (2007: 143). Tanto Funes como Marengo, quienes investigan en sus trabajos la construcción de la figura del “comunista” como objeto-sujeto de vigilancia, que es también a la que se apela en el control a las artes del espectáculo, se concentran en documentos que están archivados en la Mesa C. Funes, que ha hecho un seguimiento cronológico del archivo de las distintas denominaciones empleadas para determinar al “enemigo interno”, establece un deslizamiento del término “comunista” al de “delincuente subversivo” hacia fines de la década del sesenta, así como un pasaje de “izquierdista” a “extremista”. Como ya comentamos, comprueba así que la Mesa Ds es la que tiene el mayor aumento cuantitativo durante la última dictadura militar.

El corpus que hemos conformado para este trabajo nos permite observar que el control a las actividades teatrales y cinematográficas en la provincia de Buenos Aires durante las décadas del sesenta y del setenta se configuró como una derivación de una persecución amplia al comunismo. Ahora bien, los legajos del corpus implican considerar distintas mesas del archivo, puesto que solo algunos de ellos se encuentran en la Mesa C. La mayoría de los legajos que fueron producidos en la década del sesenta corresponden a la Mesa D(e) y el de 1981 –coincidiendo con la indicación de Funes– a la Mesa D(s). Pero en todos los casos la pertenencia al comunismo de alguno de los miembros de los grupos vigilados es la que justifica el control de la DIPBA. En cierta forma, observamos que la apelación a la prevención de la “infiltración comunista” atraviesa el archivo o, más estrictamente, se expande por las mesas, “relajando” la clasificación.

### **1.3. Vigilar los espectáculos “independientes”**

Como acabamos de ver, los Teatros Independientes se encuentran explícitamente destacados entre los “medios culturales y artísticos” que se insta a vigilar en el documento que determina el funcionamiento de la Mesa C. Con una historia que tiene como mojón principal la fundación del Teatro del Pueblo en 1930 por Leónidas Barletta y que desde sus inicios une su accionar artístico a posiciones cercanas a la izquierda,<sup>13</sup> este

---

<sup>13</sup> En Dubatti (2012), se comenta que en 1943 se produce el “Informe Pearson” (por el nombre de su autor) para justificar el retiro del teatro Corrientes al Teatro del Pueblo. Las motivaciones que se establecen en este presentan similitudes con algunas de las que justifican el control de las agrupaciones teatrales independientes de la provincia por parte de la DIPBA y permiten conocer que algunos miembros de este teatro fueron vigilados por servicios de inteligencia desde la década del 30. En ese informe se indica, entre otros, que “los autores estrenados son de ‘conocida filiación de izquierda’” (cit. en Dubatti, 2012: 78) y se menciona que Barletta tenía antecedentes en la Sección Orden Social de la Dirección de Investigaciones (un servicio de inteligencia anterior al reordenamiento que comentamos en este capítulo).

movimiento implicó una “modalidad de hacer y conceptualizar el teatro”, que abarcó desde “cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política” hasta “teorías estéticas propias” (Dubatti, 2012: 81). En el subcorpus teatral nos encontramos con un momento particular de su desarrollo, con grupos que se pueden relacionar con la que Pellettieri (2003) llama “fase de nacionalización del teatro independiente”,<sup>14</sup> que en algunos casos presentan luego, hacia la década del setenta, nuevas formas de producción que pueden alinearse con el “teatro militante”, que propone Verzero (2013) y retoma Vidal (2014) para la ciudad de Bahía Blanca, así como otros entrecruzamientos –con teatros universitarios, pero también con otros grupos artísticos–.<sup>15</sup>

El teatro independiente presenta, a fines de los años cincuenta, una consolidación que se puede verificar, por un lado, a partir de una legitimación en la crítica teatral, así como en estudios de perfil académico, como Marial (1955) y, por otro, a partir de intentos de expansión a las distintas provincias. Esta se realiza no solo por giras como las que emprende el Teatro Fray Mocho,<sup>16</sup> sino también por medio de la organización de festivales que reunieron a los grupos, tanto a nivel provincial como nacional, y que despertaron el celo de la vigilancia de la comunidad informativa. En los legajos de este subcorpus, encontramos informaciones sobre algunos de estos eventos, como una función realizada por el Tablado Popular de Bahía Blanca en 1960 para ser preseleccionada para participar en un concurso nacional de teatros independientes<sup>17</sup> y una del teatro La Lechuza de La Plata en julio del mismo año.

Otra propuesta en el sentido de ampliar el movimiento de los independientes a las provincias se relaciona con la formación de una Federación de Asociaciones de Teatros

---

<sup>14</sup> En la historia del teatro en la ciudad de Buenos Aires dirigida por Pellettieri (2003), se destaca al Teatro Fray Mocho como uno de los grupos más influyentes del período por sus giras por el interior del país. Este teatro aparece como una referencia de los grupos de la provincia en varios de los informes de la DIPBA.

<sup>15</sup> Si bien no entraremos en los pormenores de las diferencias entre los grupos de teatro independiente, ya que no es uno de los objetivos de nuestra tesis, queremos marcar que hay divergencias entre estos. Dubatti considera, apoyándose en Tirri, que en el período 1960-1973 “hay numerosos grupos que se encuadran bajo la forma ‘independiente’ impuesta en los años 30, pero también existen otros que parecen apartarse de los lineamientos originales” (2012: 139).

<sup>16</sup> En el legajo titulado “Teatros Independientes varios” se encuentran informes producidos por delegaciones del Gran Buenos Aires que dan cuenta del seguimiento de actuaciones de este teatro relacionadas con una campaña que llevó adelante el Partido Comunista en 1962 para recaudar fondos para participar en el VII Festival Mundial de la Juventud.

<sup>17</sup> Se especifica en un informe que “el Ministerio de Educación de la Nación está programando un concurso dedicado a teatros independientes de todo el país. Primeramente, según versiones de los mismos integrantes de Tablado Popular, elegirán a tres de cada provincia para ir a una ronda final. El solo hecho de representar a la Provincia de Buenos Aires, le otorga el derecho de ser premiados por la comuna del partido que representan, o sea en este caso por la Municipalidad de Bahía Blanca” (Archivo DIPBA, Mesa De, Legajo 150, Bahía Blanca).

Independientes que incentivaría a su vez la organización de asociaciones regionales.<sup>18</sup> Esta iniciativa también fue vigilada por la DIPBA. Encontramos en uno de los primeros legajos, de 1958, un pedido de informes sobre la Asociación Regional de Teatros Independientes del Sur que “estaría integrada por elencos de La Plata, Berisso, Ensenada y Avellaneda”. En la respuesta a este pedido, se realiza primero una suerte de contextualización:

La Federación de Asociaciones de Teatros Independientes, con sede en Virrey Melo y Callao de la Capital Federal, que actúa en el orden nacional, resolvió constituir una Asociación de Teatros Independientes con la finalidad de nuclear a todos los teatros independientes que actúan en la zona del Gran Buenos Aires y especialmente en La Plata y Zona Sur del Gran Buenos Aires, a cuyo objeto designó un Delegado que actúa en la Ciudad de Avellaneda... (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo N° 144, subrayado en el original)

Y luego se enumeran los teatros que estuvieron involucrados en este intento: el Teatro Nuevo, el Taller de Teatro y La Lechuza,<sup>19</sup> y se estipula que la unión no se concretó debido a “las conocidas rivalidades que dividen a los aficionados que actúan en el ambiente artístico local”, una frase que ubica la actividad teatral independiente de la ciudad de La Plata como de “aficionados” –punto sobre el que volveremos– si bien se apela a estereotipos asociados con la profesión actoral (“las conocidas rivalidades”).

En un ensayo que funciona como una suerte de memoria de este movimiento, Dragún (1980) propone ciertas definiciones y ciertos ejes para diferenciar al teatro independiente. Este autor, que formó parte con sus obras de este teatro, afirma que “los creadores del teatro independiente intentan y logran la apropiación de los medios de producción como primer paso para lograr después un producto propio” (13). El teatro independiente se presenta, según Dragún, como una forma de hacer teatro que busca llevar el espectáculo al “pueblo” (es decir, que no constituya un espectáculo solo para las élites, siguiendo de esta manera las propuestas del fundacionales del Teatro del Pueblo), que ensaya además nuevas estéticas y que se auto-financia.

---

<sup>18</sup> En este sentido, se puede confrontar el “Memorial del Teatro Independiente a las autoridades nacionales”, de 1956, reproducido en Risetti (2004).

<sup>19</sup> Solo el primero y el tercero de estos teatros están mencionados entre los grupos surgidos a fines de la década del cincuenta y principios del sesenta en La Plata en Sánchez Distacio y Radice (2007). El primero es nombrado, sin embargo, como Nuevo Teatro y se indica el nombre de Jorge Thomas como su referente, mientras que en el informe de la DIPBA se dice que el “nombre de batalla” del director es Albert Thomas.

Estos ejes presentados por Dragún se entrecruzan con la caracterización que se puede relevar a lo largo de los legajos de la DIPBA. Aclaremos que en ningún informe se define qué es lo que se considera como “entidades de las tituladas independientes”,<sup>20</sup> además de ser “colaterales comunistas”. Por esta razón, recogemos algunos puntos que se repiten en los diferentes informes. En cada localidad la vigilancia se despliega de formas distintas. Se realiza en forma puntual, por ejemplo, en el Partido de San Martín como respuesta a un pedido de búsqueda de informes; tiene como objetivo deslindar la sospecha del comunismo de los grupos en varios de los informes producidos por las brigadas identificadas por una letra en la ciudad de La Plata; se lleva a cabo de forma sostenida y constante en Bahía Blanca, que es la localidad de la que contamos con la mayor cantidad de informes, todos firmados por el mismo agente, que va escalando puestos en la dependencia policial a medida que pasan los años. Sin embargo, ciertos elementos, ya no de la actividad informativa sino de inteligencia –es decir, de la selección y ordenamiento de los datos–, se repiten.

Es habitual encontrar en los legajos los “antecedentes” de los miembros del grupo, la indicación del lugar en que funciona y otros datos que varían en su precisión. En algunos casos se aclara qué obras se han representado o se preparan, cómo son los ensayos y hay incluso informes dedicados a las funciones (nos concentraremos en estos elementos en los próximos capítulos, ya que son los que permiten delinear cómo es la mirada que la comunidad discursiva presta a la “estética” que ensayan estos grupos, retomando la frase de Dragún). La preocupación por rastrear la financiación –punto que este autor relaciona con los fundamentos del teatro independiente y que en la DIPBA se conecta con un ocultamiento de las relaciones con el Partido Comunista– se repite en varios de los documentos. Del Teatro de Actores Marplatense, en un informe de 1962, se dice por ejemplo que

paga treinta mil pesos por el alquiler de su sede, recaudando mensualmente la suma de diez mil pesos por venta de entradas (...) XXX es el encargado de reunir fondos para subvenir los gastos, con la venta de espacios en los programas de las funciones, pero se supone que el mencionado no puede lograr la cantidad necesaria para el alquiler, vestuario, escenografía etc. lo que hace suponer que recurren a otras fuentes de ingreso,

---

<sup>20</sup> Así es como se unifica en un informe del legajo del Tablado Popular de Bahía Blanca a diferentes grupos artísticos que se relacionan allí: además del teatro, entra en esta caracterización un grupo de artistas plásticos, un cineclub, un coro.

pues por otra parte se tiene la certeza que no reciben ayuda Oficial alguna (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 6, Legajo 142).

Las formas de producción, que alejan a los grupos de las salas oficiales (uno de los grupos de los que se separa el Teatro Independiente, si se sigue la caracterización de Marial, 1955), se relaciona, a su vez, con el no-profesionalismo de los integrantes, hecho que se remarca en algunos informes, ya que esto dificulta la identificación<sup>21</sup> y, se podría agregar, también la pericia de la vigilancia.

Esta vacilación a propósito de si los integrantes de los grupos independientes son actores “profesionales” o “aficionados”, como se repite en los informes de La Plata, aparece de una manera diferente en otros legajos, haciendo resonar una polémica que circulaba en la crítica de la época, como un eco de enfrentamientos dentro del campo teatral argentino (entre el teatro comercial y oficial con el teatro independiente –que en los sesenta se aparta de los postulados de Barletta quien se oponía a su “profesionalización”–<sup>22</sup> y los filodramáticos). En Marial (1955), libro cuyo título es *Teatro independiente*, se puede recorrer una argumentación en la que se busca legitimar el término “independiente” (que habría sido el que acuñó el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta en 1930) frente a otras denominaciones a las que recurre “una crítica bastante desinteresada de nuestra historia dramática” (192) como, por ejemplo, “teatro experimental”. Marial se encarga además de demarcar que el teatro independiente no se opone al “teatro profesional” sino al “teatro industrializado o comercializado” que prescinde de todo “compromiso o interés por el arte y la cultura nacional” (237). La forma de denominación de este teatro se dirime incluso en la prensa especializada. Así encontramos, por ejemplo, que en el número 12 de la revista *Platea* (1960) se reproduce una mesa redonda titulada “¿Qué opina usted de los vocacionales?”. Allí Narciso Ibáñez Menta afirma:

---

<sup>21</sup> De esto da cuenta un informe sobre el teatro La Lechuza, de La Plata (1967): “Otras averiguaciones dieron asimismo resultado negativo, por cuanto los nombres de los actores son artísticos, siendo imposible su identificación ya que, como queda expresado, en la actualidad no actúan” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 160, La Plata).

<sup>22</sup> El interés por la preparación del actor es parte también de las actividades que llevan adelante varios de los grupos independientes vigilados por la DIPBA. En informes que se detienen en su especificación, los cursos o escuelas de actuación suelen estar presentes. Es el caso del Tablado Popular de Bahía Blanca, el Teatro de Actores Marplatenses y la Organización Cultural Atlántica de la misma ciudad, que se unen para fundar una Escuela de Capacitación Teatral.

Ante todo, esa denominación de “vocacional”, que ellos se adjudican, pertenece, realmente, a los que han entregado su vida por una profunda vocación. El teatro es una Vocación con mayúscula, a la cual hay que darle todo, y no tomarla como un “hobby” porque ahora es “bien” pertenecer a un conjunto vocacional, como en otros tiempos lo fue ir a los conciertos (cit. en Rodríguez y Fernández Frade, 2003: 148).

En el número 14 de la misma revista (también de 1960) aparece una respuesta de Onofre Lovero en una nota titulada “¿Qué opinan los independientes de lo que se ha opinado sobre los ‘vocacionales’?”, postulando en esa frase un deslizamiento de un término a otro:

...tanto “vocacional” como “amateur” y “filodramático” son términos que no se adecuan a la definición; la costumbre (...) hace que sean aplicados con despectivo énfasis, absolutamente inaceptable para quienes a su afición o vocación dramática han sumado una aptitud profesional avalada por treinta años de labor ininterrumpida y cada vez más elevada. (...) Los teatros independientes son instituciones organizadas y de actividad permanente, que persiguen como única finalidad la difusión del buen teatro... (cit. en Rodríguez y Fernández Frade, 2003: 148-149).

La denominación “independiente” es entonces la que reclaman para sí mismos quienes pertenecen a este movimiento. En los legajos policiales de la DIPBA, encontramos que para caracterizar a los grupos vigilados los términos “vocacional” y “experimental” son intercambiables con “independiente”. El “Tablado Popular” de Bahía Blanca, por ejemplo, recibe, en diversos documentos, todas estas denominaciones, que se podrían ver también como una gradación. El primer informe del legajo, de marzo de 1959, en el que no hay una definición con respecto a la caracterización ideológica del grupo, lo llama “teatro experimental”; el segundo, de junio de 1959, en el que se dan cuenta de las relaciones con la Universidad Nacional del Sur, lo identifica como “teatro vocacional”; a partir del tercero, de 1960, que se centra en una disputa del grupo con el intendente de la ciudad en el Consejo Deliberante para que se le otorgue el permiso para realizar funciones en el teatro municipal y posiciona a sus integrantes como comunistas, la denominación es “teatro independiente”. Esta es la denominación que se sostiene en los informes siguientes (si bien el título de uno de estos es “Nómina de teatros vocacionales de la zona”). En otros legajos, aparecen incluso cruces entre las denominaciones: a un grupo

de la ciudad de Bolívar –del que se informa en pasado– se lo llama “teatro Vocacional Independiente ‘EL MANGRULLO’”.

Si no se ponen en correlación estas formas de denominación de los informes con las polémicas que se sostenían contemporáneamente en las revistas y periódicos, estas parecen funcionar como simples sinónimos, denominaciones equivalentes que no implican posicionamientos diferentes. Esto se puede observar, por ejemplo, en un legajo identificado como “Teatros Independientes”, de la Mesa C, carpeta “Varios”, que reúne informes de distintas localidades bonaerenses fechados en el año 1962. Allí en un informe titulado “Actuación de los Teatros Independientes en Jurisdicción de Mar del Plata”, se comentan unas declaraciones del director del teatro O.C.A. (Organización Cultural Atlántica) en un debate abierto

quien se refirió a la preocupación que afecta al *teatro independiente* de Mar del Plata, por la falta de casa propia, que le permita presentar sus espectáculos y a los problemas económicos que deben enfrentar los *teatros vocacionales* (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 6, Legajo 142).<sup>23</sup>

El término que más se repite a lo largo de los legajos, a pesar de esa primera definición que mencionamos y de la variación que se reconoce, es “vocacional”, es decir, la que se usaba descalificadamente en la prensa. El deslizamiento de “independiente” a “no profesional” se acentúa además en los listados de los antecedentes de los miembros de los diferentes grupos. La profesión (hay empleados, comerciantes, pintores, maestras, fotógrafos) en muy pocos casos coincide con la de “actor”. Se produce así, casi imperceptiblemente, un refuerzo argumentativo del control: quienes forman parte de estos grupos no son actores, su participación en el ámbito teatral estaría, entonces, “velando”, “encubriendo” sus “verdaderos” objetivos, validando entonces la vigilancia permanente que se sostenía sobre ellos.

Si volvemos a los ejes propuestos por Dragún para los teatros independientes, observamos que los cineclubes se constituyen en una suerte de doble de estos espacios en los informes de la DIPBA (son parte de las “entidades tituladas independientes” que en forma genérica se convierten en el otro a vigilar de los “medios artísticos”). En el

---

<sup>23</sup> Las cursivas son nuestras.

subcorpus cinematográfico, los cineclubes tienen una organización similar, con asambleas en las que se eligen miembros de la comisión directiva, son espacios autogestionados (se sostienen con las cuotas de sus socios), proponen una forma de visión que se aleja de la de los cines comerciales (también por la elección de las películas, es decir, por la “estética que se ensaya”, que implican asimismo cruces entre teatro independiente y cine independiente, como lo demuestra quien escribe el informe sobre la función de *Los de la mesa 10* en el cine club Berisso)<sup>24</sup>, comparten miembros (esto es destacado, por ejemplo, en Bahía Blanca) e incluso sus funciones se pueden llevar a cabo en el mismo lugar físico.

El legajo de “El Chasqui Teatro Independiente del Oeste” sobresale por el cruce que se establece entre el grupo teatral y el cineclub de esta ciudad. En este aparece un informe que abarca los dos ámbitos e incluso uno que solo se ocupa del cineclub (y que repite un documento que se encuentra en el legajo correspondiente al Cine Club Chivilcoy). La relación entre uno y otro está dada por una escisión de la Comisión Directiva del cineclub, que lleva a que realicen sus funciones en el mismo lugar en que funciona el grupo teatral. Si la vigilancia estaba puesta en primer término sobre el grupo El Chasqui, ya que se lo identificaba como comunista en oposición a otro grupo de la ciudad, la Agrupación Teatral Chivilcoy, que era “netamente democrática” —en 1967—, a partir de este acercamiento entre los dos grupos, se abre un legajo para el cineclub, que funcionaba desde 1963.

Pero esta relación también se propone de una forma más amplia. En el legajo del Cine Club Bahía Blanca (que presenta una vigilancia continua entre 1960 y 1968), se encuentra un informe de 1965 que lleva como asunto “Actividades de la Federación Juvenil Comunista en Bahía Blanca”. Aquí se hace un repaso de distintas asociaciones culturales en las que se “registran” comunistas. Abre esta revisión el Cine Club, seguido por el Teatro Universitario Contemporáneo (agrupación que posee su propio legajo y que aquí se presenta como “un grupo vocacional”), el Movimiento Plástico Independiente, el Coro Popular Universitario, el Ballet Municipal del Sur y una ferretería que apoyaría a estos grupos proporcionándoles “pintura en forma gratuita” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 42, Bahía Blanca). En cierta forma, se presenta aquí la interrelación

---

<sup>24</sup> Proponemos un análisis pormenorizado de este informe en el Capítulo 3. Se puede destacar, en este momento, que el nombre del director de la película (Simón Feldman) no aparece mencionado, pero se repite varias veces —enfaticando su “comunismo”— el nombre de Dragún, autor de la obra de teatro en la que se basa el film y uno de sus guionistas.

que se propone para distintos espacios artísticos en los que lo “independiente” es una suerte de sinónimo de “comunismo”, si bien no se puede “verificar”, al decir del informe, cómo pueden “propiciarlo” el coro y el ballet. Estos documentos permiten considerar además una circulación entre estos espacios, por un lado, por las giras que se comentan (en relación, sobre todo, con el Teatro Popular,<sup>25</sup> pero también entre los cineclubes de la provincia<sup>26</sup>).

Por otra parte, como ya mencionamos, no se controla solo la obra o el film, es decir, la producción, sino que la vigilancia se desdobra asimismo hacia el espacio del espectador. Actor y público, autor y espectador forman parte, por lo tanto, de un hecho que debe vigilarse porque los “elementos comunistas infiltrados” pueden “desde allí tratar de inculcar su idea a los públicos que concurrieran a sus funciones” (Informe de 1962 sobre los teatros de la localidad de Bolívar, Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 6, Legajo 142) y, a su vez, los espectadores pueden ser una prueba del comunismo de los integrantes del grupo.

En la vigilancia a los cineclubes encontramos, además, otra conexión que los vuelve “sospechosos”: cómo se consiguen los films a mostrar. Este es el caso, por ejemplo, del informe sobre el Cine Club Mar del Plata, de 1961 que está incluido en el legajo caratulado “Actividades de la Legación de Hungría en los cineclubes de la Argentina” (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta Varios, Legajo 100). Abre este legajo un expreso pedido para “ratificar o rectificar” la distribución “gratuita” por parte de esta embajada a cineclubes de películas que “servirían para propagar en nuestro país las ideas sobre las que se asienta el régimen comunista” y que entrarían por medio de valijas diplomáticas con “el simple rótulo de ‘colaboración cultural’”. Como respuesta a este memorando, se encuentra un informe que enumera a los integrantes de la asociación, entre los que se identifica a uno como “criptocomunista”, a quien se suman “elementos de neta ideología comunista” entre la “concurrencia” (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta Varios, Legajo 100). También en el caso de San Nicolás se hace un pedido de informe porque “habría solicitado películas checoslovacas a la embajada de dicho país en Buenos Aires” (Archivo DIPBA, Mesa De, Factor social, Legajo 153). Esta inquietud no tiene respuesta. Ese requerimiento aparece también en el legajo del Cine Club Quilmes: el pedido de

---

<sup>25</sup> En uno de los informes de este legajo, se enumeran los lugares donde actuó Tablado Popular en la provincia de Buenos Aires, Río Negro y La Pampa.

<sup>26</sup> En el legajo del Cine Club Bahía Blanca, se determina cómo se proveen los films (la mayoría por medio de la Cinemateca Argentina, pero también por embajadas, como la italiana) y que estos llegan de Mar del Plata y luego se los envía a Punta Alta.

informe está motivado porque ahí “se han proyectado películas checas”. No hay una respuesta inmediata. Pero un informe de 1968, que constata que desde hace tres años el cineclub no realiza actividades, confirma que los integrantes estaban determinados como “de neto corte izquierdista” (Archivo DIPBA, Mesa De, Factor social, Legajo 80, Quilmes). Vemos aquí que se establece una correspondencia entre el comunismo y la nacionalidad de los films exhibidos, un lugar común en el que nos detenemos en el Capítulo 4.

Como ya comentamos, el corpus se cierra con un legajo de 1981. En este, que está ubicado en la mesa que reúne informes sobre “actividades subversivas”, en el amplio pedido de información sobre el funcionamiento de espacios culturales, se incluyen los subítems *Cinematografía* (“salas en las que se exhiban preponderantemente films con determinada concepción ideológica”, así como “escuelas de enseñanza cinematográfica”), *Teatro* (con un espectro más amplio que en la década del sesenta ya que se pide la “nómina de conjuntos teatrales y/o vocacionales”), *Grupos teatrales o folklóricos extranjeros* (incluyendo el “grado de aceptación por parte de la población”) y *Escuelas de enseñanza teatral*. Este legajo se presenta de una forma más heterogénea que los anteriores: por un lado, en dos partidos del Gran Buenos Aires (Vicente López y San Martín) se da cuenta de que no funcionan espacios independientes, sino salas municipales. En Vicente López se exhiben en la Casa Municipal de la Cultura películas cedidas por las embajadas de EE.UU., Francia y Austria que “tratan sobre viajes, pintores y museos” (Archivo DIPBA, Mesa Ds, Carpeta Varios, Legajo 18843). En el informe del partido de San Martín se afirma que “no existen salas que exhiban films con determinada concepción ideológica” y “no existen nómina de conjuntos teatrales profesionales” pero “existe curso de teatro dictado por la comuna local, con la asistencia técnica del Ministerio de Educación de la Pcia. de Buenos Aires” (Archivo DIPBA, Mesa Ds, Carpeta Varios, Legajo 18843). Otro informe establece que en Balcarce había un “teatro vocacional”, “amateur”, el Teatro Solidario de Balcarce, que en ese momento no tenía representaciones previstas. Por otra parte, encontramos un extenso informe –sobre el que volveremos más adelante– que se centra en un evento puntual: un recital de Los Jaivas en Mar del Plata.

Las agrupaciones independientes se fueron acallando, según este legajo, luego de cinco años de dictadura. La respuesta de distintas localidades presenta una enumeración de teatros y cines *dependientes* de las distintas municipalidades y registra, al mismo tiempo, la inexistencia de actividades teatrales o cinematográficas independientes sostenidas. La extensión temporal del corpus permite considerar, por lo tanto, cómo se

mantienen y se modifican características discursivas de la vigilancia policial, en un arco que va de una cierta institucionalización de los grupos independientes a fines de la década del cincuenta a unos pocos focos de resistencia e incluso un cierto silenciamiento durante la última dictadura.<sup>27</sup>

Podemos considerar que el control que se llevó adelante sobre la cultura desde el Estado, con sus diferentes modalidades, tuvo un carácter ubicuo, como lo determina Avellaneda (1986), ya que no hubo en Argentina una oficina centralizada de censura cultural, que nucleara las declaraciones provenientes de distintos entes nacionales, provinciales, municipales e incluso de “grupos de interés” (Ramírez Llorens, 2016). Podríamos agregar que ese control fue además reticular, ya que se extendió y se fue agregando tanto en lo que hace a su accionar público como aquel que se sostuvo en secreto desde los ámbitos de los servicios de inteligencia como en el que nos concentramos aquí. La organización y clasificación de la información sobre el comunista que se recorta para que pueda ser seguido sigilosamente, delimitado, identificado y desenmascarado, se puede recorrer por distintas mesas del archivo de la DIPBA. Los legajos presentan esta vigilancia en una continuidad que no tiene cierre temporal (si muchos de ellos comienzan con un “pedido de información”, no hay informe de cierre o conclusión) y despliegan argumentaciones sobre los vigilados que están menos definidas por la prefiguración de las mesas y factores, que por estereotipos, tópicos e interdiscursividades que se nuclean en torno a la figura del teatrista y cinéfilo comunista-independiente. En estas nos centramos en los siguientes capítulos.

---

<sup>27</sup> El artículo ya mencionado de Osvaldo Dragún, termina con la declaración: “El teatro independiente, como movimiento aglutinador, casi ha desaparecido. Alguna vez pretendió erigirse en sociedad a contramano de la sociedad oficial, creando su propia política cultural. Pero nuestra sociedad oficial ha llegado a un estado tal de agresividad –para defender su propia incoherencia– que ya no puede aceptar sociedades a contramano” (1980: 15). Pero el silencio que marcan los informes del legajo de la DIPBA en la provincia, y del que habla Dragún, tuvo un punto de giro en su historia ese mismo año en la ciudad de Buenos Aires con Teatro Abierto.

## Capítulo 2

### **Entre el legajo administrativo y la sección de espectáculos: efectos de genericidad en el Archivo de la DIPBA**

En este capítulo analizamos ciertas características particulares de los informes de vigilancia que se centran en el control de las artes del espectáculo no solo con una finalidad descriptiva, sino porque detenernos en esta problemática nos permite reflexionar sobre cómo se legitima y sostiene un decir (el de la inteligencia policial), y también cómo esa legitimación de un espacio discursivo “lógicamente estabilizado” (Pêcheux, 1990) se encuentra opacada por la resonancia de genericidades habituales de otros ámbitos sociales en los que se construyen discursos sobre el teatro y el cine. En cierta forma, la descripción de efectos de genericidad lleva a problematizar cómo se configura la “legibilidad” del trabajo de la inteligencia policial.

La organización del Archivo de la DIPBA, con su estructura de mesas, sus clasificaciones y ramificaciones (un memorando reclamaba un informe, que a su vez remitía a otro informe, que luego se ampliaba, se cruzaba con fichas, se le adjuntaban otros documentos...) permite recorrer una forma del trabajo de la inteligencia policial: el análisis y el procesamiento de la información que implicaba la producción y circulación interna de diversos tipos de textos. Como comentamos en el capítulo anterior, la comunidad discursiva se puede describir, entre otros rasgos, a partir de los géneros que esta produce y que hace circular. En este recorte que hemos propuesto, revisar cómo fue llevado a cabo el control sobre los espectáculos teatrales y cinematográficos implica enfrentarnos a textos que, por un lado, responden a características muy fijas, pero por otro, derivan hacia modos de decir en los que resuenan lecturas habituales sobre los ámbitos vigilados en discursos “públicos”. Es por esto que vamos a detenernos, en un primer momento, en el concepto de género y considerar seguidamente una reformulación teórica que, para Adam y Heidmann (2004), constituye un cambio de paradigma, el análisis de la *genericidad*, para revisar cuáles son los efectos de genericidad que se pueden rastrear en los informes sobre los espectáculos teatrales y cinematográficos.

## 2.1. Descorrer el género, indagar la genericidad

El interés por la clasificación de los textos ocupa a distintos enfoques lingüísticos (cfr. Ciapuscio, 1994; Meurer, Bonini y Motta-Roth, 2005 o Shiro, Charaudeau y Granato, 2012). En la tradición de los estudios retóricos, el género ha constituido una noción recurrente para pensar tanto la palabra eficaz como la palabra poética (la doble remisión a Aristóteles con la *Retórica* y la *Poética* es el lugar común con el que comienzan las revisiones teóricas). Perspectivas más recientes, entre las que se cuentan las propuestas del Análisis del Discurso en una línea que retoma los planteos de Bajtin (1982), han propugnado una ampliación de los géneros a estudiar en las “diversas esferas de la actividad humana” (248) y han considerado, en consecuencia, otras posibilidades.

Se han desarrollado así varias propuestas que buscan relacionar ciertas regularidades discursivas con los distintos ámbitos de las prácticas sociales. Entre estas, podemos mencionar, como ejemplo, el enfoque socio-comunicativo de Charaudeau, en el que se determina que este estudio debe partir de “los diferentes ámbitos de la práctica social que se instauran en la sociedad, para observar *luego* cómo las prácticas lingüísticas se vinculan con ellos” (2012: 28, las cursivas son nuestras). Específicamente propone concentrarse en cómo las “maneras de decir” dependen de la situación global y específica de comunicación. Por otra parte, Maingueneau define a los géneros como “dispositivos de comunicación que aparecen cuando se reúnen ciertas condiciones socio-históricas” (2009: 51) y plantea que estos se engloban en *tipos* de discurso, que están asociados a sectores de la actividad social (su conceptualización de la “escena de enunciación” que divide en “escena englobante”, “escena genérica” y “escenografía” reformula este acercamiento). Desde este enfoque, podríamos determinar entonces, en una primera instancia, que nuestro corpus está conformado por “memorandos”, “informes”, “antecedentes” (estas son las “etiquetas”<sup>1</sup> que los identifican) que corresponden al tipo de discurso policial, si nos limitamos al ámbito específico, pero que, como veremos, señalan más ampliamente a un discurso administrativo.

---

<sup>1</sup> Este es el término empleado por Maingueneau (2009) para señalar la forma en que los autores nombran el género en que incluyen su texto. En nuestro caso, estas son las denominaciones que encabezan muchos de los documentos del corpus.

Esta primera determinación, que se sostiene en la delimitación de un ámbito de una práctica profesional (la inteligencia policial con su organización burocrática) y el seguimiento de una indicación de lectura que encabeza los textos, no nos permite estudiar, sin embargo, la variedad de “regularidades discursivas” que no apuntan a un espacio homogéneo, sino a una conformación compleja del discurso social. Es por esto que, como cierre de este muy parcial y esquemático recorte de teorías que tratan esta problemática, incluimos a Amossy (2000), quien articula en el análisis de la Argumentación en el Discurso el concepto de *campo* de Bourdieu (en tanto esfera de actividad social dotada de su propia lógica) con el de *género*. Considera que los géneros funcionan como modelos discursivos que permiten socializar la palabra individual por medio de formas validadas y repertoriadas que determinan un “horizonte de expectativa”. Esta definición, que incluye –ampliándolo desde la teoría literaria– un concepto tomado de la teoría de la recepción (Jauss, 1986), nos encamina hacia la postura que vamos a adoptar para leer estos documentos: es desde la lectura que percibimos que cierto “horizonte de expectativas” (el informe administrativo-policial) adopta “maneras de decir” ajenas, propias de otros tipos de discurso, imprevistas para una mirada que se fije en el género como un “modelo estable”.

Podemos postular, en consecuencia, que pensar el género implica determinar un plano de análisis (la producción, la recepción...), pero también la problemática de la diferenciación entre unos y otros: ¿se puede acaso determinar un límite más allá del cual un género se convierte en otro? ¿Hay meros cruces, encastramientos...? ¿O se puede pensar, por ejemplo, en una adscripción genérica múltiple? Ya el mismo Bajtin se enfrentó a esta problemática en su trabajo sobre la novela (1989). En “La palabra en la novela”, se detiene en el “juego de las fronteras de los discursos” (Bajtin, 1989: 125) cuando analiza la “construcción híbrida” de la novela humorística, que está determinada por la inclusión de géneros intercalados. Pero, además, al considerar procedimientos de inclusión de la palabra ajena –si bien no lo estudia como una hibridación genérica–, se pregunta por la “mezcla de dos lenguajes sociales en el marco de un mismo enunciado” (174). Específicamente, trata acerca de la estilización, la variación y la parodia. Todos estos casos analizados, como él mismo puntualiza, constituirían “un híbrido intencional y consciente organizado desde el punto de vista artístico” (181). Como esta, otras investigaciones que problematizan la frontera entre los géneros se centran también en una hibridación “intencional y consciente” (por ejemplo, Miranda, 2012, analiza –desde el

marco del interaccionismo discursivo de Bronckart– lo que ella denomina la “intertextualización” en la publicidad). Pero para pensar la “hibridez” genérica del corpus que estamos analizando necesitamos corrernos de esta perspectiva, ya que no es desde una improbable reconstrucción de intenciones que despunta, para nosotros, la incomodidad de determinar *un* género para los textos con los que trabajamos. Nuestro objetivo en este capítulo será, desde el plano de una lectura-interpretación situada en un momento y un lugar dados, seguir huellas que cuestionen el hermetismo de la producción de la “inteligencia policial”.

Optamos, entonces, por desplazar nuestra reflexión de la teoría del género a la de *genericidad y efectos de genericidad*. Según proponen Adam y Heidmann (2004), este planteo busca explorar la puesta en relación de un texto con categorías genéricas abiertas. La genericidad es, para estos autores, una “necesidad socio-cognitiva que religa todo texto al interdiscurso de una formación social” (Adam y Heidmann, 2004: 62). Desde este enfoque, un texto no pertenece en sí mismo a un género, sino que es *puesto en relación* con uno o más géneros tanto en la producción como en la recepción-interpretación. El objetivo de análisis, por lo tanto, no es examinar las características de *un* género, sino poner en evidencia un proceso dinámico de trabajo –que realiza en definitiva el investigador– sobre las orientaciones genéricas que se cruzan, se despiertan y se acallan en un texto.

Adam y Heidmann proponen escindir este análisis en tres planos: el de la producción, el de la recepción-interpretación y un plano intermedio, el de la edición. Estos autores, como se desprende de esta puntualización, investigan la genericidad de textos escritos, específicamente literarios y publicados. Esta indagación les permite considerar, por ejemplo, cómo un autor hace variar la categorización de un escrito no solo con la apelación a distintas etiquetas en diferentes ediciones, sino también mediante inclusiones y exclusiones textuales en un libro.<sup>2</sup> En nuestro caso, si bien tendremos en cuenta algunos elementos que se desprenden de lo que podríamos considerar como el “plano peritextual” de los documentos del corpus (portadas de los legajos, determinación del asunto, título) que apuntan al plano de la producción textual, nos enfocaremos particularmente, como ya especificamos, en el plano de la recepción-interpretación.

---

<sup>2</sup> Analizan puntualmente las distintas ediciones de los libros de cuentos de Charles Perrault y los hermanos Grimm.

## 2.2. El informe administrativo-burocrático de la inteligencia policial

Si bien en relación con el ámbito de la práctica social los documentos que componen el corpus pertenecen a un discurso policial, un primer efecto de genericidad que vamos a puntualizar lo conecta con el discurso administrativo, que supone un alto grado de estabilización, ya que se encuentra normativizado por leyes y decretos.<sup>3</sup> El discurso administrativo, entonces, abarcaría un ámbito mayor que el policial y este sería un subtipo, que estaría identificado por un léxico propio. Esta es la hipótesis que encontramos en Taranilla García (2007) quien estudia el discurso policial en España y destaca que este ha sido poco estudiado en ese país y, agregamos nosotros, tampoco ha recibido particular atención en América latina. En este trabajo se clasifica, a su vez, al discurso administrativo como un *discurso profesional*.

Por su parte, López Ferrero (2002) define que el ámbito de interés del “análisis de los discursos profesionales” son los “textos que se producen en el ejercicio de actividades específicas”.<sup>4</sup> La autora pone un énfasis particular en la clasificación de estos discursos a partir del estatus de los participantes de la comunicación. Esto la lleva a determinar tres casos: el discurso intraprofesional, el discurso interprofesional y el discurso profesional-lego.<sup>5</sup> Al primer tipo pertenecería el corpus del archivo de la DIPBA que, con su sello de

---

<sup>3</sup> En Argentina, a nivel nacional y en el período que abarca nuestro estudio, se pueden mencionar dos decretos que regulan la “Redacción y diligenciamiento de la documentación administrativa”: el decreto 4444/69 y el 1666/78. En la actualidad, el marco está definido por el decreto 333/85, “Normas para la elaboración, redacción y diligenciamiento de los proyectos de actos y documentación administrativo”. Aquí se definen distintos géneros, entre los que encontramos las etiquetas que aparecen en el encabezado de los documentos del corpus. Se determina que el *informe* es un “dato u opinión fundados que se da sobre un asunto determinado y que se dirige de dependencia a dependencia” y el *memorándum* es un “escrito de uso interno que se cursa a una autoridad determinada, comunicándole una situación especial o exponiendo elementos de juicio referentes a un asunto en trámite, que le servirán de ayuda memoria para encarar la solución del caso. (Se dirige de persona a persona)”. Como veremos en nuestro análisis, la circulación entre oficinas es un elemento que deja huellas en los efectos de genericidad de estos textos –se reencuentra habitualmente la organización textual de una carta formal–. Se expresa además en el decreto que “la redacción del texto será clara, concisa y en correcto español”. Se estipulan asimismo fórmulas de cortesía, uso de mayúsculas, abreviaturas, tamaño y gramaje del papel, márgenes de las hojas e incluso el tipo de tinta a utilizar. Más específicamente, en el archivo de la DIPBA se puede encontrar, entre otros, un documento denominado “Normas para estructurar y redactar los informes o mensajes de inteligencia policial” (Archivo DIPBA, Mesa doctrina, Legajo N° 231), analizado por Vitale (2016).

<sup>4</sup> Uno de los objetivos que se determina para estos estudios es propiciar que la escritura de los textos profesionales (particularmente del ámbito jurídico) sea más accesible para lectores no profesionales, quienes se ven envueltos también, en muchas ocasiones, en esta situación de comunicación.

<sup>5</sup> El parámetro del estatus de los participantes de la comunicación es uno de los ejes a los que se recurre también en Parodi (2008). Allí se propone una descripción de distintos géneros que pertenecen al discurso

“secreto y confidencial”, delimitaba la posible circulación de los documentos a los miembros de la policía (o las Fuerzas Armadas, que también formaban parte de la “comunidad de inteligencia”). Por otra parte, esta circulación textual adquiriría una direccionalidad vertical, ya sea ascendente o descendente: el pedido de información se dirigía de un superior a un inferior en la escala policial y la respuesta a ese pedido seguía el orden inverso.

Uno de los primeros legajos con los que contamos, de 1958, producido por la seccional 1° de La Plata y caratulado “Asoc. Regional de Teatros Independientes del Sur A.R.T.I.S.” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo N° 144), permite reconocer esta característica con claridad. Está compuesto por tres documentos. Los dos primeros llevan en su primera línea la identificación de que se trata de un “memorando” (en un caso mediante un sello, en otro escrito a máquina). El primero está dirigido al “Señor Jefe de la Central de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Bs. Aires” de parte del “Jefe de la Delegación La Plata, Comisario Oscar Macchiavello” y es un pedido de información sobre la asociación mencionada. En la hoja se puede observar, además, un sello con la fecha y hora de recepción del documento en la oficina correspondiente. El segundo se dirige al “Señor Director Central de Inteligencia”; está producido por el “Jefe Sección Búsqueda” y reúne la información que relevó esta sección. El último, dirigido al “señor Jefe de la Delegación de la Policía Federal” por parte de la “Central de Inteligencia”, responde directamente al primer memorándum (se establece la referencia en el primer párrafo: “en contestación a su memorándum DD-1p n° 363 “S”, de fecha 22 de setiembre p. pdo.”) y repite, con ligeras modificaciones –en las que nos adentramos más adelante–, el segundo documento. Se deja seguir así una comunicación inter-oficinas (así como una “cadena genérica”, uno de los descriptores propuestos por Beacco, 2004), que nos lleva a sumar el término “burocrático” a este primer efecto de genericidad.

Si bien “administración” y “burocracia” pueden confundirse en algunas caracterizaciones, la doble adjetivación busca considerar los efectos de sentido que se

---

profesional a partir de un estudio de corpus. Si bien la clasificación se hace separando los tipos de textos, una comparación de las descripciones hace notar que habría una amplia zona de superposición entre estos. Así vemos que los informes y los memorandos presentan una gran similitud. Si bien se diferencia el macropropósito de cada uno de estos géneros: “consignar situaciones, procedimientos y/o problemas” (Parodi, 2008: 59) para el informe y “constatar la entrega de información solicitada” (61) para el memorando, su caracterización coincide. En ambos casos se especifica que circulan en el ámbito laboral, que la relación entre los participantes es entre escritor experto y lector experto, que suelen ser monomodales y que su organización discursiva es predominantemente descriptiva.

desprenden en la lectura de los textos: por un lado, cierta fijeza en las partes prototípicas del nivel textual y el recurso a una fraseología estabilizada y, por otro, las marcas de una comunicación entre oficinas, que duplica incluso los papeles.<sup>6</sup> El discurso administrativo suele aparecer referenciado en estudios lingüísticos cuando se ilustran géneros “rígidos”. Así Maingueneau (2009) incluye a los textos relacionados con lo administrativo entre los géneros instituidos, “extremadamente restrictivos, inclusive en su formulación” (101), en los cuales los locutores son, a priori, sustituibles. Estos son géneros que requieren recursos lingüísticos específicos (condición que no se reconoce, según su enfoque, en todos los géneros). Se menciona que el lenguaje administrativo moviliza determinadas locuciones preposicionales –como “visto y considerando” o “en virtud de”–, algunas locuciones verbales –“llevar al conocimiento de...”– y ciertas construcciones de frases. A estos elementos agrega la recurrencia de frases largas (una oración por párrafo, como podemos observar a modo de ejemplo en el primer memorando del legajo sobre la Asociación Regional de Teatros Independientes del Sur) y la ausencia de marcas de primera y segunda persona, así como construcciones pasivas con verbo conjugado o no conjugado impersonales que suprimen al agente (Maingueneau, 2009: 58-59).

Los informes del archivo de la DIPBA siguen en su mayoría un formato de carta, con una línea que establece el asunto, un párrafo introductorio de saludo en el que se repite ese asunto, un cuerpo formado por una cantidad variable de párrafos que lo desarrolla, un párrafo de cierre también formulaico, más indicaciones de lugar y fecha (al comienzo o al final) y una firma. Encontramos muchos de los recursos lingüísticos listados por Maingueneau,<sup>7</sup> a los que podemos agregar algunos más, que dan una homogeneidad administrativo-burocrática a los textos. Podemos mencionar las pasivas con *se*, la repetición de ciertas locuciones preposicionales (“con respecto a”, “de acuerdo a”, “a raíz de”), locuciones verbales (“cumplir en informar”, “tener conocimiento”, “cabe destacar”), alta frecuencia de gerundios (“trascendió que XXX revocó la medida, *negándole* a la entidad lo cedido anteriormente, *siendo* notificado de tal disposición por

---

<sup>6</sup> En el *DRAE*, las definiciones de “burocracia” apuntan a presentarlo, por un lado, como un término “neutro” (“conjunto de los servidores públicos” u “organización regulada por normas que establecen un orden racional para distribuir y gestionar los asuntos que le son propios”, apelando en esta acepción a una terminología weberiana) y, por otro, como un vocablo peyorativo (“administración ineficiente a causa del papeleo, la rigidez y las formalidades superfluas”). En nuestro trabajo, no buscamos separar estas acepciones, sino hacerlas resonar conjuntamente.

<sup>7</sup> En lo que respecta a las personas gramaticales en los textos, debemos consignar que sí aparecen la primera y la segunda persona (como un efecto de genericidad epistolar). Desarrollamos con amplitud esta particularidad en el capítulo sobre el *ethos*.

las autoridades municipales...” Archivo DIPBA, Mesa D(e), Legajo N° 150), indicaciones anafóricas para referir a un elemento citado con anterioridad por medio de frases como “el mencionado”, “el citado”, “el nombrado”, “el mismo” y sus femeninos y plurales; un léxico particular (“obrante” para significar que un documento está en un lugar; “componente” o “elemento” para hacer referencia a miembros de algún grupo; “sindicado” para indicar una pertenencia política o ideológica<sup>8</sup>), ciertas colocaciones habituales (las averiguaciones son “practicadas”, los antecedentes están “registrados”, las informaciones son “suministradas”, “recogidas” u “obtenidas”), así como abreviaturas (“ppdo.” por “próximo pasado”, “Depto.” por “departamento”, “Pdo.” por “partido”, “cte.” por corriente) y fórmulas fijas de cierre que admiten ligeras variantes (“Cualquier otro antecedente que se obtenga al respecto, será comunicado inmediatamente...” o “Cualquier otra novedad que pudiera surgir respecto a lo solicitado, se informará de inmediato...”). Este efecto de genericidad administrativo-burocrático, que tiende a la fijación y lo repetitivo, se ve reforzado en algunos memorandos de 1967, ya que son formularios impresos en los que se completan a máquina los datos del destinatario, la fecha y un número de identificación del documento (ver imagen en capítulo 3).

Por otro lado, en muchos de los informes, encontramos además que los “antecedentes” (definidos en el *DRAE* como “circunstancia consistente en haber sido alguien anteriormente condenado u objeto de persecución penal”) son una parte destacada. Determinado en el primer memorando del legajo sobre la Asociación Regional de Teatros Independientes del Sur como el “asunto” –“solicitar antecedentes”–, estos aparecen en todos los legajos que se concentran en alguna agrupación, ya sea en una hoja anexa, al final del texto o como una sección destacada en este. Los “antecedentes” religan el texto, de forma particular, además de con lo administrativo, con el discurso específicamente policial. Su formulación sigue una organización habitual en las declaraciones policiales que se pueden recuperar incluso en la actualidad (se lista –con diferente nivel de exhaustividad y en un orden variable– el nombre y apellido, el documento de identidad, el nombre de los padres, la nacionalidad, la fecha de nacimiento, el estado civil, la dirección, la profesión, e incluso si la persona es “instruida”). Así en un largo informe que reúne “todos los antecedentes relacionados con los Teatros Independientes que existen en esta jurisdicción” (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 6,

---

<sup>8</sup> Según el *DRAE*, “sindicarse” significa ‘entrar a formar parte de un sindicato’. En nuestro corpus encontramos que alguien puede estar “sindicado” como “comunista” (es el uso más habitual), pero también como “católico”.

Legajo N° 142) y en los que se detallan los datos de los integrantes de los teatros independientes de Junín, Carlos Casares, Chivilcoy, Nueve de Julio y Mar del Plata, se puede seguir con amplitud esta formulación, que varía en la cantidad de datos de cada persona. Se describe allí, por ejemplo, al Director del teatro “C.A.T.I.” de Carlos Casares de la siguiente manera: “argentino, clase 1930, instruido, empleado, apolítico”; al secretario general del teatro “El Chasqui” de Chivilcoy como “hijo de XXX y de XXX, nacido en Chivilcoy el día 9 de octubre de 1927, profesión pintor, L.E. n° XXX, D.M.17; domiciliado en la calle XXX de Chivilcoy.” y al director general del T.A.M. de Mar del Plata como “hijo de XXX y de XXX, nacido el 21 de Julio de 1926, casado, de profesión comerciante, domiciliado en la calle Bolívar 2879 de esta Ciudad”.<sup>9</sup>

Los antecedentes demarcan, asimismo, una intertextualidad entre distintos informes. Se lee en el legajo del Centro Cultural y Teatro “Las Cuatro Tablas”: “información suministrada por esa Central mediante memorándum del Departamento S. 158, de fecha 15 de septiembre de 1960, en el que se halla incluido en el folio 21” (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 6, Legajo N° 137) o en el legajo de 1962 sobre teatros independientes en la provincia, que una de las personas vigiladas “Registra en esta Dependencia Legajo 1002 y 1.024 Dto. C” (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 6, Legajo N° 142). Estas referencias a otros textos del archivo (que se determinan también en la línea del asunto), además de resaltar la actividad burocrática de la inteligencia, deslizan un efecto de sentido de que los datos que se presentan son una constatación impersonal de “información”: en definitiva, la red textual implicaría un camino de verificación o de sustento cuantitativo de los datos.

Hacia este efecto de lenguaje constatatativo, transparente, parece orientarse la reescritura de los memorandos que mencionamos para el legajo de “Asoc. Regional de Teatros Independientes del Sur A.R.T.I.S.”:<sup>10</sup> no solo se reduplica el informe para redirigirlo a otra oficina, sino que además ligeros cambios perfilan el texto hacia el

---

<sup>9</sup> Esta organización para la descripción de las personas se mantiene en documentos policiales actuales. Podemos mencionar como ejemplo una “declaración testimonial” (esta es la etiqueta que encabeza el documento) tomada en la Comisaría Primera de Mar del Plata el 24 de noviembre de 2014, en donde se presenta a quien declara como “argentina, 37 años de edad, soltera, instruida, docente, domiciliada en calle avenida Federico Lacroze N° 3060, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, titular del DNI N° 25867007, nacida el día 17-04-1977 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires...”.

<sup>10</sup> En un análisis de diversos documentos que presentan normas para la escritura de los informes de inteligencia, Vitale (2016) afirma que en estos “la subjetividad del agente escritor es percibida como un peligro que hay que controlar y se postula el ideal de un lenguaje transparente que muestre los hechos tal cual han sucedido” (32).

cumplimiento expreso del pedido del primer memorando (se indica allí: “Interesa conocerse [...] antecedentes de los mismos, con especialidad ideológicos.”). Además, se precisan términos y se eliminan marcas de subjetividad. En cuanto al primer punto –la especificación de la ideología de las personas vigiladas–, vemos que se agrega un paréntesis a continuación del nombre del dueño del edificio del Teatro Nuevo: “conocido dirigente COMUNISTA” (con un uso de mayúsculas que resalta la palabra). En lo que respecta al segundo punto que mencionamos, notamos ciertas reformulaciones que hacen más claro el texto y que lo acercan aún más a lo administrativo<sup>11</sup> (en la primera versión se lee: “A efectos de cumplir su cometido el Delegado de figuración se apersonó a los Teatros Independientes que actúan en esta Capital”, mientras que en la segunda dice: “Que a efecto de cumplir su cometido dicho delegado se puso en contacto con las autoridades de los Teatros Independientes que actúan en la ciudad de la Plata”) o que precisan el léxico y procuran correcciones estilísticas, como eliminar repeticiones cacofónicas (se pasa de “éste último últimamente se ha apartado de la integración de la Asociación” a “el mencionado en último término se ha desvinculado de dicha Asociación”). Pero uno de los cambios más notorios es el que se relaciona con el tercer punto que determinamos –el borramiento de marcas de subjetividad– y que consiste en la eliminación del último párrafo de la primera versión del informe. Allí se estipula:

Concretando se ha podido establecer que hasta la fecha los trabajos por formación de la Asociación Regional de Teatros Independientes del Sur (A.R.T.I.S.), no han tenido éxito, por lo menos en lo que respecta a esta jurisdicción, dadas las conocidas rivalidades que dividen a los aficionados que actúan en el ambiente artístico local. (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo N° 144)

La conclusión que saca quien reúne la información en el texto, así como aquello que se da por sabido y no se desarrolla (“las conocidas rivalidades”) –y deja, por lo tanto, fuera de lo sobreentendido a un lector que no conoce “el ambiente artístico local”– no es retomado en el último memorando, el que se dirige al “Jefe de la Delegación de la Policía Federal”. Lo concreto de la información sin resabios de subjetividad parece primar en la

---

<sup>11</sup> Una forma habitual en los textos administrativos, sobre todo de leyes o documentos legales, es el inicio de párrafo con un “que”, recurso que sirve para hilar enumeraciones. Este recurso aparece en este tercer memorando, no así en el segundo.

orientación de la reformulación del texto. De la misma manera, notamos que en otro informe reduplicado (en este caso sobre el Cine Club Chivilcoy en 1967) la diferencia pasa también por los datos: aquí solo se agregan los antecedentes de la “actual comisión directiva” al final del texto. En cierta manera, podríamos considerar que el efecto genérico del memorando administrativo-burocrático, que se articula con el de la declaración policial, organiza la información de la vigilancia para darle una legibilidad apoyada en una fuerte confianza en una supuesta transparencia del lenguaje.

### **2.3. Entre programas y críticas de espectáculos**

Pero si bien se podría afirmar que el efecto de genericidad en el que acabamos de detenernos es el predominante y, en cierto sentido, el que consolida el efecto de que nos hallamos ante la producción discursiva de una comunidad que cierra su decir en sí misma, la lectura conjunta del corpus hace derivar los textos hacia otras genericidades.<sup>12</sup> A continuación, indagamos cómo ciertos efectos genéricos esperables en textos que podríamos agrupar como “espectatoriales” –ya que tienen como destinatario prefigurado al futuro espectador de una función teatral o cinematográfica y se podrían encontrar en una sección o página de espectáculos de un diario– reorganizan los sentidos de la recepción-interpretación. Esto nos lleva a considerar, entonces, cómo entran en juego en la legibilidad del informe –o en su horizonte de expectativas– lecturas que se pueden rastrear en torno a los ámbitos sociales vigilados.

Tenemos en consideración, no obstante, que estos efectos de genericidad resuenan con mayor nitidez en ciertos legajos: aquellos que reúnen memorandos e informes durante un período de tiempo sostenido y permiten, por lo tanto, considerar la implicación y variabilidad de la vigilancia constante. En tanto los documentos producidos por la delegación de la DIPBA de la ciudad de Bahía Blanca son los más extensos con los que contamos, nos enfocamos particularmente en dos de ellos, cada uno correspondiente a uno de los subcorpus que organizamos: uno que se centra en un grupo de teatro –el Tablado Popular– y otro, en un grupo de cine –el Cine Club Bahía Blanca–. Estos legajos permiten relevar, además, cómo la vigilancia a las artes del espectáculo no se encaró en forma aislada, sino que se consideraron en una red más amplia que tenía en cuenta otras

---

<sup>12</sup> No postulamos que los efectos de genericidad que desarrollamos sean todos los reconocibles en el archivo; solo nos detenemos en algunos que podemos reconocer en el corpus.

expresiones, como la plástica, la música, la danza, y también otros ámbitos sociales, particularmente el universitario.

La lectura del legajo del Tablado Popular (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150)<sup>13</sup> permite demarcar, en cierta forma, los momentos del despliegue de la vigilancia y cómo progresivamente se pasa de una sospecha de vinculación con el comunismo a una calificación categórica. En el primer informe de 1959 se lee: “Pese a las averiguaciones practicadas, no se ha podido establecer fehacientemente que los miembros del Teatro Experimental ‘TABLADO POPULAR’, tengan una vinculación directa con el partido comunista...”; mientras que un informe de “Antecedentes” de 1961 se abre con la afirmación: “El Tablado Popular es una entidad que puede considerarse, como ya se ha informado en otras oportunidades a ese organismo, como colateral comunista, dentro del ámbito cultural...”. A esta frase se suma luego el peso cuantitativo de la clasificación como comunistas de los distintos integrantes.

El legajo de este grupo de teatro independiente –sobre el que se extiende la vigilancia entre 1959 y 1961–<sup>14</sup> está formado por siete informes de distinto tenor. El primero, del 25 de marzo de 1959, constata la actividad que desarrolla el grupo, se especifica el nombre de quienes lo llevan adelante (con sus correspondientes “antecedentes”), se indica dónde funciona, la relación (no fehacientemente establecida) con el Partido Comunista, así como el cierre formulaico de que se “comunicará” toda nueva información que se consiga con posterioridad. El segundo, del 5 de junio de 1959, “amplía” (verbo repetido en los documentos) la información, comenta en forma general cómo son las obras que representan (“se procura la selección de obras realistas”), se establece una relación con la Universidad Nacional del Sur, a partir de la cual se

---

<sup>13</sup> Todas las citas que refieran al Tablado Popular incluidas en este capítulo están tomadas de allí.

<sup>14</sup> En la cronología del teatro bahiense incluida en Burgos (2007), se listan obras puestas en escena por el Tablado Popular entre 1956 y 1961. En la historia propiamente dicha, se determina que el grupo se conformó a partir de la Agrupación Artística Vocacional, fundada en 1951. Ante la muerte de su creador, los integrantes se reorganizaron a fines de 1954 con el nombre de Teatro Independiente Juan Zimmermann (en homenaje a su fundador) y el año siguiente, luego de ser admitidos en la Federación Argentina de Teatros Independientes, adoptaron el nombre de Tablado Popular. Se indica en este artículo que “este grupo (...) fue perseguido por su identificación con ideas de izquierda, situación que culminó con el incendio de su sede en 1961, perpetrado por miembros de la Organización Tacuara” (Burgos, 2007: 25). Se comenta que solían hacer representaciones en los barrios de Bahía Blanca (no se alude a giras por otras ciudades de la provincia de Buenos Aires, Río Negro y La Pampa que están mencionadas en el legajo de la DIPBA) y su relación con el movimiento plástico independiente y el teatro de títeres, que está puntualizada también en el legajo.

comprueba el comunismo de una de las integrantes del grupo, se indica su nueva sede y se cierra con la misma fórmula.

Los dos siguientes –uno de los cuales tenemos en forma fragmentaria–, ambos de junio de 1960, se centran en un hecho particular que abre una cierta continuidad narrativa en lo que resta del legajo: la negación por parte del intendente de Bahía Blanca de permitir la actuación del Tablado Popular en el teatro municipal y los pedidos de reconsideración por parte de la agrupación. En los dos informes, se encuentra como particularidad el discurso referido (tanto en estilo directo como indirecto) de la sesión del Consejo Deliberante (se hace hincapié en la participación de los concejales socialistas) y la preocupación por la difusión a la opinión pública de los impedimentos que se le ponen a las actuaciones del Tablado Popular. En el informe siguiente se anticipan las funciones que el grupo llevará a cabo en el Teatro Municipal (a la que tuvo que acceder el intendente puesto que “no tenía más argumentos que oponer”), se comentan las obras que pusieron en escena el año anterior y se agregan antecedentes de los integrantes, ya con la afirmación categórica de que “la ideología de los componentes principales del Tablado Popular es comunista”.

Los efectos de genericidad de estos primeros informes, si bien con diferencias en cuanto a lo que describen, no varían marcadamente en relación con los que consideramos en el punto anterior. Pero cuando se hojean los informes siguientes nos encontramos con que en el momento de contar o, mejor dicho, de analizar la obra que se puso en escena, los “modos de decir” se alejan del discurso administrativo-burocrático y del discurso policial hacia otra genericidad, en este caso de circulación pública y que no presupone un discurso intraprofesional, ya que escribir un informe sobre una función teatral se convierte en una suerte de remedo de una crítica impresionista de espectáculos. Esto se presenta en los dos últimos informes: el del 15 de septiembre de 1960, que trata sobre las dos presentaciones que realizó el Tablado Popular en el teatro municipal, como parte de un concurso de teatros independientes, y otro informe de 1961 que recopila información del grupo –con una larga sección final de antecedentes– e incluye como “ilustración” de la tendencia comunista del grupo una reseña de un espectáculo de títeres. Los dos informes se caracterizan por el hecho de que, según se deja entender en ambos casos, quien escribe presenció la función a la que alude. Nos centramos en las páginas que siguen en el análisis de los efectos de genericidad del informe del 15 de septiembre, puesto que en este la

puesta en escena de la obra es central y no una ejemplificación como en el último documento.

El informe de 1960, de tres páginas de extensión, desarrolla la siguiente organización textual: un primer párrafo en que se amplía un informe anterior, luego se especifica la fecha y el lugar de realización de dos funciones por parte del grupo vigilado, a continuación se describe al público asistente a las dos funciones (con énfasis en el reconocimiento de “jóvenes comunistas”)<sup>15</sup>, se agrega a continuación la síntesis de la obra, la reacción del público, una sucinta interpretación y, por último, un recuento de la visita de dos jurados y sus respectivos antecedentes. La obra vigilada fue una puesta en escena de *Un diamante en el apéndice*, de Álvaro Yunque (su nombre está erróneamente escrito en el informe, allí se anota “Junque”)<sup>16</sup>, realizada el día 13 de septiembre de 1960 en el marco de un concurso organizado por el Ministerio de Educación de la Nación dedicado a teatros independientes de todo el país, en el que se elegían tres obras de cada provincia para participar luego en una ronda final (estos datos están especificados en uno de los informes anteriores sobre una de las sesiones del Consejo Deliberante).<sup>17</sup>

La parte de la síntesis argumental es la más extensa del informe. En la reseña de la obra, entremezclados con ciertas marcas léxicas que remiten al informe administrativo-policial (por ejemplo, el empleo de “el mismo” como si fuera un pronombre anafórico), se observan otros efectos genéricos. Se lee en el texto:

La obra gira en torno a un personaje de humilde condición económica que trabaja en una joyería. Por una casualidad el mismo se traga un diamante valuado en cien mil pesos. El diamante pertenecía a una de [sic] solventada situación económica. El joyero, un personaje ambicioso, al que solo le interesa el dinero, no escatima esfuerzo para que el empleado devuelva de algún modo el diamante, para ello lo quiere obligar a operarse, con la posibilidad que durante la operación se muera.

---

<sup>15</sup> Este reconocimiento es, sin embargo, contradictorio: si bien algunos de los espectadores no son identificados, se “sabe” su tendencia política (“...elevada cantidad de jóvenes de la Federación Universitaria del Sur no identificados, pero sí que se sabe que pertenecen al grupo de la izquierda dentro de dicha Federación”).

<sup>16</sup> Este error ortográfico se puede relacionar con un desconocimiento de este autor argentino que transforma su apellido en una suerte de extranjerismo.

<sup>17</sup> En Burgos (2007), se especifica que el Tablado Popular recibió una “mención especial” en el concurso provincial de Teatros Independientes por esta obra.

Aparece en escena la madre del empleado, la que ayudado [sic] por un tío del mismo escapan del encierro que le obliga a ser [sic] el dueño de la joyería, pero ocurre que el tío quiere luego eliminar al empleado para adueñarse del diamante, iniciándose así una lucha por parte del joven humilde para hallar un lugar donde poder continuar su vida sin tropiezos, para ello tiene que ocultarse de la policía que lo busca, del joyero y de otros que quieren eliminarlo. Mientras tanto la madre debe trabajar para poder alimentarse. Finalmente, y ante la continuidad de ese ocultamiento, el joven y humilde empleado decide operarse y devolver al dueño su joya. Al querer volver a su empleo se encuentra con que estaba despedido por no ser de confianza. Se origina la muerte de la madre y el joven que se halla solo frente a la vida es recogido por un viejo médico, amigo del joyero, el que le ofrece un lugar en su casa y además la instalación de un pequeño negocio de joyería.

Esto es a grandes rasgos, más o menos la obra en sí... (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150).

En la síntesis argumental, la descripción –secuencia textual u “organización discursiva” predominante en los informes administrativos según constata Parodi (2008), característica que se puede comprobar en este corpus– deja paso a la narración. Pero esta no se hace desde una pretendida “objetividad”, sino que notamos que se va remarcando una tensión emotiva en la progresión de la intriga (la adjetivación y los complementos que modifican a “joven” van aumentando en una escala que podríamos denominar de “patetismo”<sup>18</sup>; en lugar de querer “matarlo”, se consigna que los perseguidores lo quieren “eliminar”) y se delinea además una cierta identificación o rechazo hacia los personajes a partir de su caracterización. El empleado, tal como lo esboza la síntesis de la obra, es “joven”, “humilde”, pierde a su madre y, en tanto huérfano, es “recogido” por un personaje con una profesión marcada socialmente como positiva, un médico. En contraposición, el joyero es “ambicioso”, avaro (“solo le interesa el dinero”) e implacable (“no escatima esfuerzo”). Son figuras que, según una *doxa* teatral, reúnen las características propias de la víctima-héroe y del malvado de un melodrama. Más allá de si hay una adecuación al argumento de la obra,<sup>19</sup> se puede reconocer en este resumen una

---

<sup>18</sup> En orden, se lo nombra como “un personaje de humilde condición económica”, “el empleado”, “el joven humilde”, “el joven y humilde empleado” y, por último, “el joven que se halla solo frente a la vida”.

<sup>19</sup> En líneas generales, la síntesis argumental sigue las acciones de la obra dramática de Álvaro Yunque. La única diferencia que se puede marcar es que en la obra la madre muere al final cuando el hijo ya ha sido “adoptado” por el médico, quien lo considera una curiosidad –“un hombre honrado”– para agregar a su

apelación al *pathos*. Este énfasis melodramático, que se podría esperar en un género como la reseña teatral que tiene entre sus objetivos atraer (o disuadir) el interés del posible público, se percibe aquí como dislocado: el destinatario explícito del informe es el “Director de la Central de Inteligencia (Depto. C)”, a quien no se propone en el texto como un probable espectador de una futura función.

No hay en el informe una demarcación gráfica –por ejemplo, el uso de comillas que separa el discurso directo en uno de los informes sobre la sesión del Consejo Deliberante que está firmado por el mismo oficial inspector– que lleve a considerar que la síntesis argumental está copiada del programa de mano (documento que habría sido anexado, junto con folletos de propaganda de la función, según se aclara en el párrafo final, pero con los que no contamos), pero sí se puede postular una continuidad con “modos de decir”: si el enunciador de una síntesis argumental para una crítica teatral o un folleto de propaganda tiene que atraer la atención del futuro espectador, si tiene que crear expectativas para su visión, y para esto recurre a lugares comunes que generan empatía (y consecuentemente aprobación de la puesta), así es como se presenta la obra en el informe policial. Pero, en cierta forma, uno podría considerar que hay luego una suerte de “corrección” de ese efecto patémico. A continuación del argumento, que es, como ya citamos, “más o menos la obra en sí”, se incluye una suerte de interpretación. También aquí, por otra parte, se podría señalar un efecto de genericidad que apunta a la reseña de espectáculos: la síntesis argumental suele estar seguida por una opinión del crítico que presencié la función.

Introducida con un “pero”, conector contraargumentativo,<sup>20</sup> se detiene aquí la posible valoración positiva de la obra y se la inclina hacia otra conclusión que la une, previsiblemente, con una evaluación negativa ligada a su tendencia ideológica:

---

colección de rarezas. La obra se puede leer como una burlería (“etiqueta” que se encuentra en la portada del libro) o una farsa (hay una suerte de comentario metatextual en el segundo acto cuando un locutor radial relata la noticia: “He aquí, pues, en resumen, las incidencias de este interesantísimo ‘affaire’. Tan interesante que, en manos de un hombre de letras digno del asunto, podría resultar una divertida y, a la vez, aristofanesca farsa.” Yunque, A. [1952] *Un diamante en el apéndice / 13.313 / Dos humoristas y ella*. Buenos Aires: Quetzal, p. 42). Esto no impide que la puesta en escena haya subrayado los elementos más melodramáticos o patéticos de la obra (la muerte de la madre, la honestidad del protagonista, la crueldad de sus tíos que quieren matarlo para apoderarse del diamante) y que de allí se desprenda la síntesis del informe.

<sup>20</sup> En García Negroni y Tordesillas (2001) se explica, citando a Anscombe y Ducrot, que el *pero* “funciona siempre como un conector contraargumentativo que articula dos segmentos, *p* y *q*, de los cuales el primero, no necesariamente negativo, es presentado como un argumento en contra de esa misma conclusión” (222). Tomada en su totalidad, la secuencia *p pero q* “está orientada argumentativamente en favor de *no-r*, dado que *q* ‘tiene más fuerza argumentativa a favor de *no-r* que la que *p* tiene a favor de *r*’” (222).

...pero los integrantes de Tablado Popular, continuando con su labor propagandista del ideario de izquierda, resaltan en sus diálogos temas que encajan perfectamente y que se individualizan fácilmente, diferenciado la lucha del hombre de clase humilde, pero honesto y el hombre adinerado pero adinerado en base a la esclavitud de la clase proletariada [sic]. Tanto es así que hacen figurar como lema de la joyería “El tiempo es oro” y durante el desarrollo de la obra, dos empleados, que junto con el que se traga el diamante forman el trío de empleados de la joyería, trabajan constantemente con el grito de “Trabajen-Trabajen”. Además uno de sus integrantes en uno de sus diálogos deja aclarado que no es católico (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150).

Esta apreciación, según se afirma, ya no se hace sobre la obra “en sí”, sino sobre lo que podríamos determinar que es la puesta en escena. Los integrantes del Tablado Popular son los que “hacen resaltar” temas en los diálogos. Unen así en la representación la propuesta de la obra teatral con las ideas comunistas: es porque el joyero es un “hombre adinerado pero adinerado en base a la esclavitud de la clase proletariada” que el melodrama tal como es presentado en la síntesis argumental se reconsidera como una obra comunista. El pasaje de una adjetivación que alude a lo patético, que señalamos en la síntesis, a una que remarca una terminología que se relaciona con el marxismo<sup>21</sup> orienta, entonces, la evaluación que se hace de la obra. Y esta apuntala, a su vez, la clasificación como comunistas de los antecedentes de los actores. En definitiva, no se afirma que un personaje en escena se declare como no católico (por lo tanto, comunista según la ligazón de términos extendida en la comunidad discursiva),<sup>22</sup> sino que se dice que es uno de los “integrantes” quien lo hace. Desde un lugar muy diferente al que consideramos a propósito de la transparencia del lenguaje en relación con los efectos de genericidad administrativo-policiales, aquí también se vuelve sobre esta concepción, pero a propósito del teatro: aquello que se muestra en el escenario sería una continuación, no mediada, de

---

<sup>21</sup> La particularidad de que en la frase “clase proletaria” el adjetivo aparezca con un sufijo que lo convierte en una suerte de participio pasivo o una derivación del sustantivo “proletariado” podría apuntar a una no familiaridad con los términos, que corresponderían al que se construye como un oponente, del que la DIPBA se separa permanentemente.

<sup>22</sup> Por otra parte, lo que exclama uno de los personajes, el joyero, en la obra dramática (ya que no podemos verificarlo en relación con la puesta), como una queja ante una citación judicial, es: “No creo en Dios” y uno de los obreros replica: “Yo tampoco” (Yunque, 1952: 58).

la vida (desarrollamos este tópico, que sustenta la posición enunciativa de la DIPBA, en el Capítulo 4).

Los efectos de genericidad que se nos presentan en este informe teatral no son similares a los que despierta el otro legajo que apartamos para esta sección del trabajo: el del Cine Club Bahía Blanca (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 42).<sup>23</sup> Aquí no se destacan efectos de genericidad que apunten a un tipo de texto que tiene como pretexto el haber visto el espectáculo, sino que por el contrario la dislocación está producida por el tiempo futuro: son textos cuyo objetivo parece ser el de invitar a una función. Los efectos de genericidad se producen aquí por una suerte de “efecto pastiche”<sup>24</sup> con el programa de cine o la programación de un ciclo o festival. En este legajo, muchos informes reproducen (o copian) marcas de genericidad de estos otros textos, ya no “secretos y confidenciales”, sino de circulación pública en diarios o folletos que acompañan las funciones.

A diferencia del legajo anterior, que tiene un texto que, de alguna manera, da inicio a la vigilancia y que va anudando varios informes en torno a un acontecimiento (el permiso para actuar en el teatro municipal), el legajo del Cine Club Bahía Blanca<sup>25</sup> parece tener una organización más ligada al orden de lo acumulativo. Se suman catorce informes que se suceden en un lapso que va de 1960 a 1968. El primero de ellos informa acerca de la organización, por parte de esta asociación, de un ciclo de la historia del dibujo animado, el último hace saber que el 31 de marzo de 1968 se exhibirá el film *El grito* de Michelangelo Antonioni en el cine Grand Splendid a las 10.30 h. Entre estos se encuentra, por un lado, un memorando con un pedido de información que anuda las actividades del cineclub a otras asociaciones artísticas y el informe de antecedentes que lo contesta. Estos

---

<sup>23</sup> Notamos que el autor de los informes de este legajo, al menos quien los firma, es el mismo oficial que rubrica los del legajo del Tablado Popular. La continuidad en cuanto a cierto “estilo” no está dada, sin embargo, por una individualidad autorial, sino por el efecto genérico de informe administrativo-burocrático. Este estilo está socavado, de todas formas, por la aparición de otros efectos genéricos, como lo seguiremos desarrollando en estas páginas.

<sup>24</sup> El pastiche es considerado como una “escritura mimética” (Hellégouarc’h, 2001) propia del ámbito de la literatura. En una definición citada por Hellégouarc’h, se consigna que el particular estatuto de los pastiches es que no son ni *originales* ni *copias*. Esa vacilación que, por otra parte, implica posicionarse en el lugar de la recepción del texto –de la misma manera que nosotros hacemos aquí– es la que reencontramos en los informes que estamos analizando. Hay un punto de indefinición a propósito si son el resultado de una copia de un texto anterior o si se trata de remedos estilísticos.

<sup>25</sup> Este espacio funcionó desde 1954 hasta 1974. Fue fundado por Alberto Agustín Obiol junto con Oscar Losada, como un desprendimiento del Foto Club Bahía Blanca. A mediados de los años sesenta, según su fundador, contaba con alrededor de 1200 socios. Llevaba adelante sus funciones en el cine Odeón, el cine Splendid y el Rossini. (Los datos están tomados de una entrevista a Obiol publicada en el diario de *La Nueva Provincia* de Bahía Blanca el 21 de marzo de 2004.)

dos documentos, que repiten efectos de genericidad propios del informe administrativo-policial, se alejan, sin embargo, de la mayoría de los informes del legajo. Estos se asemejan, por su parte, al primero y al último, puesto que se centran en la anticipación de la exhibición de películas. Incluso son similares a estos otros dos informes que aluden a la organización de festivales por parte de la asociación.<sup>26</sup>

Notamos en estos informes que la indicación de la película o las películas que se van a exhibir, a qué hora, en qué lugar, los verbos conjugados en futuro e incluso la aparición de términos que remiten a una invitación abierta al público (y la especificación, en ocasiones, del tipo de copia que se va a exhibir, en 35 o 16 mm) generan un efecto de lectura no esperado en un texto administrativo ni policial. Transcribimos a continuación el cuerpo completo de dos de los informes:

Cúmpleme informar al Señor Jefe, esta noche a las 21.15 horas, tendrá lugar una función del CINE CLUB DE BAHÍA BLANCA, en la sala de actos de la Asociación Bernardino Rivadavia. Se ofrecerá la película “LAS DAMAS DEL BOSQUE DE BOLOÑA” del Director ROBERT BRESSON, con María Casares. El Domingo a las 10.15 horas en el cine Grand Splendid, será exhibido el film del realizador checo KAREL ZEMAN “EL VIAJE AL PAÍS DE LA PREHISTORIA”, en calidad de preestreno. El Cine Club anuncia para los días 11 y 12 de Octubre la película “ANTOLOGÍA DEL CINE ITALIANO”, en sus versiones muda y sonora respectivamente cuya cesión por parte de la distribuidora UNITALIA fue obtenida mediante una gestión del Viceconsulado de Italia de esta ciudad.

Ambas funciones estarán dedicadas a los asociados de la institución y se desarrollarán en horas de la mañana, en el cine Gran Splendid (Informe del 18 de septiembre de 1964. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 42).

Llevo a conocimiento del señor Jefe que, inaugurando la serie de exhibiciones de la presente temporada, el Cine Club Bahía Blanca ofrecerá el domingo a las 10,30 hs., en la

---

<sup>26</sup> Uno es un festival de cortometrajes nacionales en 1963 ya que, según el informe, “la entidad bahiense tiene la intención de estimular esa actividad del cine argentino”. El otro es un festival de cine infantil que fue auspiciado por la Dirección de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, la Dirección de Escuelas de la provincia de Buenos Aires y la Municipalidad de La Plata. El informe no tiene indicado el año en la fecha.

sala del Grand Splendid “Los condenados de Altona”, realizada por Victorio de Sica (Informe del 4 de enero de 1967. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 42).

Excepto por la frase de inicio (ambas fórmulas remiten al efecto de genericidad administrativo-burocrático que ya comentamos), se podría esperar leer estos textos en un programa publicado en un diario. El primer ejemplo presenta una elaboración que lo aleja un poco de esta genericidad en el final, al repetir sintéticamente la información y además por la indicación de la distribuidora, dato que no se suele consignar en las programaciones, aunque sí es un elemento de atención para la vigilancia de la DIPBA.

La disrupción que produce la lectura de estos textos se encuentra en una cierta inadecuación de la situación de comunicación, relacionada con el cambio de los sujetos de la enunciación: no es un diario o el cineclub que se dirige a un público potencial sino un oficial de la policía que se dirige a un jefe del servicio de inteligencia. Si bien se podría sostener que “cumplir en informar” o “llevar a conocimiento” (única acción de la que se hace cargo el *yo* del enunciado) implica una marca de discurso indirecto, la voz del otro –al igual que lo vimos en el caso del informe del Tablado Popular– no está delimitada por marcas gráficas. Por lo tanto, se podría postular una imbricación de puntos de vista debido a la falta de indicación de la fuente del enunciado referido. No se especifica que la información haya sido tomada de un programa provisto por el cineclub o un diario; pero se deja intuir una “cadena genérica” (Beacco, 2004) de reformulaciones: el enunciador, que se muestra como un observador puntilloso y “objetivo” (la descripción que organiza el texto no registra subjetivemas ni efectos patémicos como el informe teatral), es asimismo un lector que se ubica en el lugar de ese posible público y también en el lugar desde el cual el otro vigilado “hace saber” su propia actividad.<sup>27</sup> Se desencadena así una suerte de efecto pastiche que superpone puntos de vista acerca de la información. A pesar de la vocación por la transparencia –y la simplicidad aparente del texto–, el enunciado

---

<sup>27</sup> En tanto no entra en el recorte que hemos propuesto para nuestro *corpus*, no consideramos otros informes que llevan a efectos de genericidad similares en cuanto a la superposición de perspectivas (o posiciones de enunciación) con quienes son vigilados. En un legajo sobre un “Encuentro provincial de teatro en Necochea” en 1979 el informe se lee como una circular de la organización del evento. Si bien, en el plano de la producción, podría tratarse de una copia, en ningún lugar se lo indica ni por medio de una frase ni apelando a medios gráficos como signos de puntuación o diagramación. Reproducimos un fragmento: “El programa de actividades establecido para este encuentro es el siguiente: (...) 16 de febrero de 1979: Cierre de inscripción de grupos y elencos aspirantes en sus respectivas comunas. 26 de febrero de 1979: Las respectivas Direcciones Municipales de cultura finalizan su labor de Pre-selección de grupos y elencos inscriptos. 10 de marzo de 1979: Cierre de recepción de las Pre-selecciones realizadas a cargo de la Dirección de Cultura de Necochea... (Archivo DIPBA, Mesa D(s), Carpeta Varios, Legajo 14033).

consigna la opacidad de las palabras; la imitación, el remedo, la copia no remiten más que a una lucha por el sentido, para volver ahora a Bajtin.

#### **2.4. La interdiscursividad del archivo: del periodismo a la pericia técnica**

En tanto especificación de un discurso administrativo y en tanto discurso experto “propio de una comunidad de especialistas” (Vitale, 2016: 37), los textos del archivo DIPBA responden a etiquetas específicas y a una normativa de escritura que los separarían de los textos que circulan en otros ámbitos, no solo no científicos (como el periodístico) sino también en los que la información está cargada de subjetividad (por ejemplo, en ese “ambiente artístico” en el que los miembros están divididos por “conocidas rivalidades”). Descansan, por lo tanto, en una fuerte presunción de que la actividad de inteligencia vuelve “legibles” las informaciones que fueron previamente “recogidas” por los agentes. Pero observamos que esa legibilidad descansa también en efectos de genericidad que apuntan a discursos que circulan en otros ámbitos y que buscan reseñar, valorar, anticipar los espectáculos. Frente a la supuesta estabilidad del discurso administrativo-burocrático que discrimina y especifica normas genéricas, así como la pretensión de transparencia del discurso de la inteligencia policial, esa estabilidad –remarcamos– es solo una pretensión. Está atravesada por otras discursividades sociales, que hacen que la “legibilidad” de la información se realice desde perspectivas encontradas, que vuelven “opacos” los textos. Según Pêcheux (1990), proponer que un enunciado es opaco es considerar que está inmerso en una red de relaciones asociativas implícitas, esto es, en una serie heterogénea de enunciados, que funcionan bajo diferentes registros discursivos (y genericidades, agregamos nosotros) y con una estabilidad lógica variable. La estabilización lógica, entonces, de este espacio discursivo vacila y se refracta hacia otros espacios.

En la década del 60, el discurso de la inteligencia policial está imbricado, en definitiva, con el discurso que circula en el ámbito de los medios masivos de comunicación, en la prensa que reseña y promociona los espectáculos. Vitale (2016) ya señala la interdiscursividad con el periodismo al puntualizar que en el documento titulado “Normas para estructurar y redactar los informes o mensajes de inteligencia policial” se sostiene que “la experiencia de la estructuración de los mensajes” fue tomada del periodismo (22). De la misma manera, notamos por los efectos de genericidad que informar sobre una función pasada se “estructura” como una crítica teatral impresionista,

es decir, que no se apela a un léxico técnico del análisis teatral sino a una experiencia de un espectador que podría ser el de una “opinión común” (volvemos sobre este concepto en los próximos capítulos) y que “hacer saber” sobre una función futura convierte al informe en un programa o agenda de espectáculos. En el período correspondiente a la última dictadura militar, sin embargo, estos efectos de genericidad relacionados con lo periodístico desaparecen. Algunos de los efectos en los que nos detuvimos en el capítulo se mantienen (aquellos que dan una homogeneidad administrativo-burocrática y policial al archivo) y aparecen otros que viran hacia discursividades que refuerzan el efecto de discurso “lógicamente estabilizado”, garantizado por una apelación a la pericia técnica, propia por otra parte de ámbitos de los estudios teatrales.<sup>28</sup> Encontramos en este caso que la función de teatro ya no se reseña, sino que se analiza técnicamente. En el corpus, un informe titulado “Análisis de contenido de acción psicológica de espectáculo de café concert”, llevado a cabo en la localidad de Rojas en 1978,<sup>29</sup> se presenta como una ficha de análisis en la que se dividen minuciosamente aspectos a considerar de la función, entre los que se cuentan no solo el argumento, sino también características técnicas y la “psicología” de la obra, como si el completar casilleros y seguir una organización fija para comentar un espectáculo resguardara la “información” de lo opinable y la reencontrara de esta manera con la posibilidad de la verificación que rige el armado de los “antecedentes”.

Bajtín (1982) afirma que “tomamos las palabras de *otros enunciados*, y ante todo de los enunciados afines genéricamente al nuestro” (277)<sup>30</sup> y que estos se originan y forman en un “proceso de interacción y lucha” (282) con los enunciados ajenos. En el cierre del ensayo, determina que el objeto del discurso de un hablante no llega a ser tal por primera vez en un enunciado particular, sino que “ya se encuentra hablado, discutido, vislumbrado y valorado de las maneras más diversas” (284). En cierto sentido, esta es también la conclusión que se desprende en el recorrido que hemos propuesto en este capítulo, pero para nosotros ese “proceso de interacción y lucha” se establece también entre esos supuestos géneros determinados en las diferentes esferas de la actividad humana. Es porque reconocemos efectos de genericidad diversos en un corpus que está compuesto por textos normativizados por leyes y reglamentos y que apuntan a establecer

---

<sup>28</sup> Como especificamos en la Introducción, no se registran informes sobre funciones de cine en este período, en el que se hizo sentir, por otra parte, y con una fuerza relevante la censura ejercida desde el Ente de Calificación Cinematográfica.

<sup>29</sup> Realizamos una descripción minuciosa de este informe en el capítulo 3.

<sup>30</sup> Cursivas en el original.

una científicidad en el decir que consideramos que la propuesta de Adam y Heidmann se muestra productiva para estudiar la discursividad de la DIPBA ante los espectáculos de teatro y cine. Pero además, como marcamos en el comienzo del capítulo, los efectos de genericidad se reencuentran en el análisis con la conformación de la imagen de sí del enunciador, esto es, el *ethos* que se va delineando en los textos. También aquí se abren puntos de deriva que llevan a distintas interdiscursividades y el enunciado se revierte hacia su opacidad. Esta es entonces la problemática que abordaremos a continuación.

### Capítulo 3

#### La entredicha objetividad del vigilante-espectador: el *ethos* o la imagen de sí en los informes de funciones de teatro y cine

El análisis de los efectos de genericidad, que nos permitió reconocer cómo los informes se encuentran atravesados por modos de decir propios del discurso periodístico y también –mediados por este– de los otros que corresponden al cuerpo vigilado, integrantes del teatro y cine independiente, nos lleva en el presente capítulo a indagar en la configuración de la imagen del yo en los informes de espectáculos. Buscamos indagar cómo el *ethos* (construido en relación con el género discursivo, al menos desde la propuesta de Maingueneau 1999, 2009), garante de la veracidad en tanto se presenta como un observador que “transmite” información (el que refuerza la verdad de aquello que se comunica al superior en la cadena jerárquica), es interpenetrado, sin embargo, por ese otro que se pretende mantener a distancia.

Proponemos a continuación que el yo-agente de policía, para poder decir la función teatral o cinematográfica, se halla al mismo tiempo en el lugar del espectador. En nuestro corpus, el enunciador de los informes de vigilancia adquiere características discursivas particulares que “toman cuerpo” en un *ethos* que deja entrever características de hibridez, entre el policía y el espectador de la opinión común, es decir que retoma la expectación –en un sentido que considera no solo la visión, sino también la experiencia corporal en un tiempo y espacio determinados por el *convivio* (Dubatti, 2007)– de los “concurrentes”. Debemos aclarar, por otra parte, que el *ethos* del agente policial que se responsabiliza del informe no se presenta en bloque, esto es, definido y estable desde el comienzo y a lo largo de todo el texto. Por el contrario, postulamos que esta imagen de sí está “facetada”, se va construyendo y reconstruyendo en el discurso. Es por este motivo que en el capítulo recorreremos las distintas facetas del *ethos* que se configuran en el corpus, para reflexionar luego acerca de las problemáticas que conlleva esta imagen de sí y cómo esta determina a un otro particular (que denominamos *contraethos*) en informes que se vuelven explícitamente argumentativos y que apuntan a demostrar el no comunismo del grupo o los espectadores vigilados.

### 3.1. *Ethos* y corporalidad

Como se ha especificado en la Introducción, seguimos en este análisis del *ethos* de los informes de la DIPBA la propuesta teórica desarrollada por Maingueneau (1999, 2002 y 2009) y Amossy (2010) para la Argumentación en el Discurso. Desde una perspectiva sociodiscursiva, esta autora define el *ethos* como “la construcción de la imagen de sí” y lo considera una de las dimensiones de la argumentación en el discurso. Entendido de esta forma, el *ethos* no es meramente una de las pruebas de aquellos discursos que buscan convencer, como establece la Retórica Antigua, ni es libremente constituido por el sujeto en su hacer oratorio. En esta teoría, la noción es revisada en tanto fenómeno universal que se efectúa, no obstante, en marcos sociales e institucionales que demandan modalidades singulares. Es, por lo tanto, la modalidad singular que se configura en el corpus la que indagamos.

Tenemos en cuenta para esto que la imagen de sí está doblemente determinada, tanto por las reglas de la institución discursiva como por un imaginario sociodiscursivo, concepto que Amossy toma de Charaudeau.<sup>1</sup> En la teoría de la Argumentación en el Discurso, se considera que el *ethos* se construye a partir de representaciones preexistentes que circulan en ese imaginario y que están, por esto mismo, en estrecho contacto con una *doxa*. Como afirma Amossy, “toda construcción del *ethos* se apoya en los valores y las opiniones de la comunidad que esta, a su vez, (re)afirma” (2010: 48). Esta construcción se realiza por la inscripción del sujeto a partir de marcas enunciativas (deícticos, modalizadores, subjetivemas...) así como por la activación de las escenas de la enunciación.

La consideración de este último punto, que remite a la propuesta de Maingueneau (1999, 2002), resulta particularmente relevante en nuestro análisis ya que propone una conceptualización del *ethos* que permite articular cuerpo y discurso, incluso en el análisis de textos escritos. Desde esta perspectiva, el *ethos* recubre la dimensión verbal, ya que postula que todo discurso posee una “vocalidad” específica que permite conectarla con un origen enunciativo a través de un “tono” y además un conjunto de determinaciones

---

<sup>1</sup> Charaudeau (2007) considera que “imaginario” es un modo de aprensión del mundo que nace en la mecánica de las representaciones sociales y determina que este es “sociodiscursivo” en tanto está engendrado por discursos que circulan en los grupos sociales, se organizan en sistemas de pensamiento coherentes creadores de valores, justifican la acción social y se depositan en la memoria colectiva.

físicas y psíquicas adjudicadas por las representaciones colectivas al “garante” –figura del enunciador que construye el lector a partir de indicios textuales–. Este adquiere un carácter y una corporeidad con un grado variable de precisión en los textos. La primera de estas características responde a los rasgos psicológicos, mientras que la segunda está asociada, según Maingueneau, a “una complejidad corporal, pero también a una manera de vestirse y de moverse en el espacio social” (2009: 91). Ambos, carácter y corporalidad, se relacionan con representaciones sociales en las que la enunciación se apoya y contribuye, a su vez, a confirmar o transformar. El *ethos* implica, por lo tanto, cierta disciplina del cuerpo. Se conforma así, según palabras de este autor, una concepción “encarnada” del *ethos*.

En las distintas formulaciones que realiza Maingueneau de su teoría, que registran ligeras modificaciones,<sup>2</sup> sus planteos sobre el *ethos* se encuentran relacionados con las escenas enunciativas. Tanto las escenas como el *ethos* son conceptos que apuntan a reflexionar acerca de la enunciación y cómo esta se sostiene en representaciones validadas socialmente. La escena englobante (el tipo de discurso), la escena genérica (el género) y la escenografía son tres instancias que se imbrican en la enunciación. La escenografía, en particular, se define como una “cierta situación de enunciación” (2009: 79) que se despliega y valida progresivamente a través de la enunciación misma, que puede estar especificada por el género o ser difusa. En este punto, Maingueneau sostiene que existen tipos de discurso cuyos géneros implican escenas enunciativas establecidas (en este grupo podría clasificarse al informe administrativo tipo, como comentamos en el capítulo anterior), mientras que otros remiten a un conjunto impreciso de escenografías posibles. En el caso de los informes de la DIPBA que conforman nuestro corpus, notamos que esta variación de escenografías no está determinada solo por el género –que por otra parte no consideramos como una categoría cerrada–, sino que se va configurando junto con el *ethos* en el discurso. En esta imbricación, la escenografía varía en los diferentes informes a pesar de su pretendido grado de fijación en sus fórmulas de inicio y cierre (e incluso, se podría agregar, por la uniformidad del soporte en las comunicaciones burocráticas –hoja oficio mecanografiada, con diagramaciones similares–).

---

<sup>2</sup> Esta recuperación de la noción de *ethos* para el Análisis del Discurso se puede encontrar ya en textos de la década de 1980. En Maingueneau (1987) se considera que el *ethos* es una de las dimensiones de la formación discursiva, aspecto que no retoma en teorizaciones de fines de los años noventa en adelante.

Antes de pasar al análisis propiamente dicho, nos parece necesario aclarar que no retomamos ciertas problemáticas que suelen desplegarse en los estudios sobre la conformación del *ethos* en consideración a características peculiares de los informes de la DIPBA. En estos –como ya se mencionamos en el primer capítulo– se borran las marcas de un estilo individual, en pos de una cierta homogeneidad burocrática, llegando en algunos casos a desaparecer la identificación del nombre de quien firma el documento, suplantado por letras y números: se establece de esta manera una fuerte cohesión grupal. El *ethos* previo<sup>3</sup> coincide, por lo tanto, con la pertenencia a la institución policial y se mantiene consecuentemente estable en los informes (no así el *ethos* discursivo, en el cual nos concentramos). En el caso de nuestro corpus, podemos afirmar que ese *ethos* está prefigurado por los roles enunciativos establecidos por la escena genérica institucionalizada del informe policial.

El *ethos* dicho, por otra parte, tampoco entra en nuestras consideraciones, ya que la individualidad del *yo* no es tematizada en estos textos. El *yo* de los informes se define, como veremos a continuación, al menos en el comienzo y cierre de los documentos, como una instancia de transmisión de información y de fuente de percepción despersonalizada. Es quien “pasa” información y también quien mira a los que se reúnen en una sala, quien observa la función, quien recoge las versiones sobre aquellos a quienes se vigila, pero su propia participación nunca es dicha abiertamente (o no se lo hace en la primera persona), solo se insinúa por su inclusión en un grupo (institución policial y, en ciertas ocasiones, público espectador). Su *ethos* es principalmente mostrado en el decir, y la corporalidad que se quiere, en cierto modo, incorpórea, como si solo fuera un punto focal y de traspaso de datos, es encarnada justamente en esa conjunción de ver-escuchar que lo convierte en parte del convivio teatral o del acontecimiento espectacular de la sala de cine.

### **3.2. El *ethos* del vigilante como transmisor de información y descriptor**

Amossy (2010) establece que la construcción de una imagen de sí no puede pensarse fuera de su anclaje en un *yo*, por eso considera que “en el régimen del discurso, el análisis de

---

<sup>3</sup> Esta es la terminología que utiliza Amossy (2010) en lugar de “*ethos* prediscursivo”, como propone Maingueneau. Esta autora define al *ethos* previo como una “imagen contextual del ser real” (75) que remite a enunciados anteriores, es decir, a la dimensión polifónica de la construcción del *ethos*, pero que no deja de ser *discursivo*.

prácticas de presentación de sí comienza necesariamente por el examen de las personas gramaticales” (103). Siguiendo entonces su propuesta, iniciamos nuestra indagación por este camino. Un primer rastreo de los pronombres de primera persona que, como veremos, alterna (o mejor dicho enmarca) formas de desagenticación, nos lleva a considerar una presentación de sí en tanto agente policial burócrata, que elude no solo la subjetividad sino que se separa incluso de la actividad de la vigilancia.

Los legajos, como ya explicamos, se encuentran conformados por dos tipos de textos producidos por la DIPBA: los memorandos y los informes. Si bien hay una diferenciación de etiquetas, en ambos se suele seguir una formulación similar: tanto unos como otros mantienen en su organización textual el formato de una carta administrativa (en ocasiones, los informes no están firmados o aparece al final la indicación de un agente; en cambio, los memorandos están, por lo general, firmados y sellados por un oficial inspector, un comisario, un subcomisario o un “enlace”). La forma carta que se reconoce en estos documentos establece una relación clara entre un *yo* y un *tú* o, mejor dicho, un *usted* (los memorandos están dirigidos a un inferior o un superior en la escala de la Central de Inteligencia y se emplean formas que remarcan el respeto y la distancia), a partir de expresiones estereotipadas, cristalizadas y rutinarias, que subrayan el tenor burocrático del intercambio interno de esta comunidad discursiva.

Este formato de carta administrativa se reconoce ya en el que constituye el primer legajo desde el punto de vista temporal del corpus, que se abre con un memorando fechado el 22 de septiembre 1958, en la ciudad de La Plata (que ya analizamos en el capítulo anterior). En este se solicita información sobre la creación de la Asociación Regional de Teatros Independientes del Sur en La Plata, Berisso, Ensenada y Avellaneda. Luego de los sellos y la especificación del destinatario, el texto se abre con la frase:

Tengo el agrado de dirigirme a Ud., solicitándole quiera disponer...

y se cierra con la oración:

Hago propicia la oportunidad para saludar a Ud., con distinguida consideración. (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo N° 144)

Frases semejantes abren y cierran otros memorandos del corpus, manteniendo una pronunciada homogeneidad a lo largo de los años y de las dependencias geográficas de la DIPBA. Se lee así en el informe del 5 de junio 1959 sobre el teatro Tablado Popular de Bahía Blanca:

Tengo el agrado de dirigirme a Ud., a los efectos de ampliarle memorándum Dto. "C" n° 120-31 de marzo de 1959...

Sin otro particular, saludo al señor Director con mi mayor consideración. (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150)

Y en un memorando fechado el 12 de julio de 1967, en Chivilcoy, sobre el teatro El Chasqui:

Me dirijo a Ud. a los fines de llevar a su conocimiento... (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 111)

Se llegan incluso a encontrar en el corpus algunos memorandos (todos ellos del año 1967) que toman el aspecto de formularios, en los cuales estas frases de apertura y cierre de cartas administrativas están impresas y se agrega a máquina una especificación del asunto, el destinatario y, eventualmente, una firma. Esto se puede observar, por ejemplo, en el memorando del 11 de septiembre de 1967 que anticipa un informe sobre el cineclub Chivilcoy y termina con unas letras minúsculas que se podrían interpretar como iniciales a modo de firma (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 156).

PROVINCIA DE BUENOS AIRES Ministerio de Gobierno POLICIA	<b>MEMORANDO</b>
	Depto. "C" N° 1901.
Para información de <u>EL SEÑOR DELEGADO</u>	Producido por: S.I.P.B.A.
<u>DEL S.I.P.B.A. ... UNIDAD REGIONAL JUNIN.</u>	.....
<u>SU DESPACHO.</u>	.....
	La Plata, ... <u>31 de julio</u> ... de 19 <u>67</u>
<b>A S U N T O</b>	
Me dirijo a Ud., solicitándole se sirva disponer se informe de acuerdo a lo requerido en hoja adjunta.	
ahr.	

Más allá de que estos comienzos sean cristalizados y parezcan reforzar simplemente el carácter burocrático-administrativo del intercambio, de comunicación de una oficina con otra, en la que ese *yo* y ese *usted* no señalan una individualidad sino a funcionarios, hay otras frases (también estandarizadas) en las que se registra la aparición de un *yo*. Muchos informes comienzan o terminan con giros como los siguientes:

*Cúmpleme llevar a conocimiento del Señor Director...* (Memorándum del 13 de octubre 1958, La Plata. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo N° 144.)<sup>4</sup>

*Adjunto el programa distribuido en la sección teatral...* (Informe del 15 de septiembre de 1960, Bahía Blanca. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150.)

*Cumplimentando la orden citada en el epígrafe (...)* se pudo establecer lo que *expongo*: (Informe del 22 de septiembre de 1960, La Plata. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 76.)

<sup>4</sup> Todas las cursivas en las citas de los informes son nuestras.

Lo expuesto es cuanto *puedo informar* a Ud; el que *ampliaré* en su oportunidad. (Informe del 25 de abril de 1960, La Plata. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 114.)

*Llevo a conocimiento* del señor Jefe que... (Informe del 18 de marzo de 1967, Bahía Blanca. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 42.)

*En cumplimiento* a lo requerido por ese Organismo, adjunto *remito* al Señor Director, información producida al respecto por la Delegación con asiento en esta Unidad Regional. (Memorando del 26 de abril de 1970, Azul. Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 13, Legajo 425.)

En todos estos casos, el verbo en primera persona se relaciona con la “transmisión” de datos ya que este, tal como se indica, “cumple requerimientos”, es decir, ejecuta la orden de informar, por lo tanto, el *yo* no se hace responsable en última instancia de la acción que realiza. Se presenta así como un eslabón en una cadena de pasaje de información: “lleva a conocimiento”, “informa”, “eleva” (estos son los verbos más repetidos), “pone en conocimiento”, “hace constar”, “expone”, “amplía”, “remite”, “adjunta” los datos que otro agente ha relevado para el oficial que los solicita. De esta manera, el *ethos* se presenta como una figura poco delineada (con una corporalidad imprecisa), que se define por su función de comunicar una instancia con otra. Esta impresión está reforzada además por la desaparición en la parte central de todos los informes y memorandos de este *yo* que comienza –y a veces da un cierre– al texto, es decir, que enmarca el cuerpo textual. En efecto, en el centro de los documentos, donde se despliegan los “antecedentes” pedidos, se deja seguir otro rastro: un *yo* encubierto que, por medio de frases impersonales oculta y devela al mismo tiempo otra actividad, relacionada en este caso con el saber y, junto con ella, la percepción.

En un informe fechado el 29 de marzo de 1961, a propósito del Cine-Club Mar del Plata, es posible registrar cómo se produce este pasaje del *yo* que transmite la información a la impersonalidad en el párrafo de inicio mismo:

En cumplimiento de lo ordenado en memorándum del epígrafe, me dirijo a Ud. para poner en su conocimiento de averiguaciones practicadas por personal de esta Delegación, se ha obtenido la siguiente información: (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta Varios, Legajo 100).

De la primera persona que se dirige al superior para “poner en conocimiento” se pasa en la misma oración a una frase pasiva en la que se mitiga la participación del sujeto que ha obtenido la información que se detalla a continuación. Se deja entender en la frase, por otra parte, que no habría una coincidencia entre quien está informando y quien llevó adelante la investigación, ya que este es nombrado con un indefinido “personal de esta Delegación”, agente o agentes (gramatical y policial) que no están individualizados en ningún pasaje del texto. Esta separación entre una instancia y otra se encuentra también en otros informes, con diferente grado de especificación a propósito de quienes llevan adelante la investigación. Se encuentran, por una parte, frases que eliden al agente por medio de una pasiva impersonal<sup>5</sup>:

...se mantendrá una permanente vigilancia, a fin de controlar toda actividad que puedan desarrollar los antedichos elementos comunistas... (Memorando con fecha del 26/04/70, en Azul, firmado por el Jefe de la Unidad Regional XI de la Policía. Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 13, Legajo 425).

También hay informes en los que, como en la primera cita, se refiere al “personal” como quien lleva a cabo la vigilancia:

Diríjome al Señor Director General, a los efectos de llevar a su conocimiento, información producida por personal de esta Delegación... (Informe adjunto con fecha 31/08/81, sobre el partido de Vicente López. Archivo DIPBA, Mesa D(s), Carpeta Varios, Legajo 18843).

---

<sup>5</sup> En la *Nueva gramática de la lengua española* (2010) se identifica esta construcción como pasiva refleja, pasiva con *se* o pasiva impersonal. Adoptamos esta última denominación en tanto sostenemos que en estos informes el recurso a esta construcción se relaciona con un borramiento de la persona en el texto.

...se comisionó a personal de esta Delegación, a los efectos de valorar el contenido del programa a desarrollar. (Memorando fechado el 18/04/78, en Junín. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 127)

Y uno de los informes, fechado el 4 de septiembre de 1967, en Junín, se destaca por ser el único en el cual se especifican los nombres de quienes llevaron adelante la vigilancia del teatro El Chasqui, de Chivilcoy:

Cúmpleme dirigirme al señor Jefe, en cumplimiento al memorándum del epígrafe, llevando a su conocimiento que para su evacuación el suscripto destacó a los agentes Legajos 40.298 y 67.530 Angel Carcagno y Carlos Alberto Bevilacqua, como así también el suscripto posteriormente (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 111).

Pero así como aparece la identificación de los agentes encargados de “evacuar” la solicitud de información, el *yo* que firma el memorando (está identificado por su firma y su sello al final del texto, se trata de un subcomisario) y que apela a la primera persona en la fórmula de apertura de la carta, aparece luego como “el suscripto”, es decir, se pasa a una tercera persona cuando se hace alusión a su participación en la actividad de vigilancia. Esta forma de pasaje de la primera a la tercera persona cuando el *yo* se identifica con quien realiza la actividad de obtener la información reaparece también en otro informe, con la misma designación:

Me dirijo al Señor Jefe, llevando a su conocimiento que dando cumplimiento a la comisión ordenada, el suscripto concurrió el día sábado a la función de Cine Club... (Informe fechado el 25/04/60, en La Plata. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 114).

En este caso, sin embargo, “el suscripto” no está identificado por un nombre, sino por una suerte de pseudónimo, una letra y un número que lo señalan como parte de una brigada específica de la DIPBA: E. 65. Por otra parte, la denominación de sí como “suscripto”, es decir, quien firma al pie del escrito, que a su vez no se encuentra identificado por un

nombre, mantiene la misma imagen de sí que estamos caracterizando, ya que remite a ese mismo *yo* burocrático-administrativo, “transmisor” de información. Se remarca así la impersonalidad del decir de esta comunidad discursiva.

Pero debemos agregar que esta separación entre la instancia del *yo* que escribe y quien realiza la vigilancia (que puede tener el mismo referente que el *yo*, aunque no coincida la persona gramatical) no se verifica en todos los informes. Sí se puede seguir en todos ellos el uso de la pasiva impersonal para remitir a acciones relacionadas con la obtención o el conocimiento de la información que se transmite, de forma tal que es difícil en algunos casos delimitar esa escisión entre quien informa y quien obtiene esa información, como en la siguiente cita, en la cual aparece la misma construcción en el verbo relacionado con el decir (“acotar”), que se encuentra además modalizado, así como en el que apunta a la actividad de la vigilancia (“observar”):

*Debe acotarse* que en dichos actos *se observó* la presencia de... (Informe del año 1961, Bahía Blanca. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150).

A continuación, presentamos algunos ejemplos de la ocurrencia de esta construcción pasiva:

*Se sabe* que la representación teatral se está preparando muy en especial... (Informe del 5/06/1959, Bahía Blanca. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150).

En esta segunda función *se identificaron* los siguientes elementos comunistas... (Informe del 15/09/1960, Bahía Blanca. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150).

*Se puede observar* la concurrencia de elementos de neta ideología comunista... (Memorándum sobre Cine-Club Mar del Plata, del 29/03/61, Mar del Plata. Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta Varios, Legajo 100).

...hasta la fecha *no se ha podido verificar*, si las mismas estarían vinculadas con elementos comunistas... (Informe del 9/02/64 o 65, Bahía Blanca. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 42).

*Se ignora* ideología que sustenta. (Informe adjunto al memorando del 11/09/67, La Plata. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 156).

En un relevamiento exhaustivo de todos los informes, podemos delimitar tres grupos de verbos que aparecen en construcciones impersonales o pasivas en las cuales el sujeto está encubierto. Por un lado, listamos verbos y locuciones verbales que remiten al realce de la información (destacar, señalar, calificar, hacer notar) que parecen relacionarse con el *yo* que se comunica con el superior. Por otra parte, se reconocen otros verbos que remiten a lo cognoscitivo, en un arco muy amplio que va de la certeza a la incerteza a propósito de aquello que se informa y en los que el sujeto que transmite la información está imbricado con el que realiza las averiguaciones: tener la certeza, saber, tener conocimiento, conocer, determinar, establecer, comprobar, confirmar, constatar, estimar, suponer, desconocer, carecer (de antecedentes), ignorar. Y, por último, encontramos aquellos que remiten directamente a la actividad de la vigilancia en tanto acción perceptiva: observar, notar, identificar, individualizar. Distintas actividades que, sin embargo, al ser enunciadas todas en construcciones impersonales que se intercalan en los informes, organizan la imagen de un *ethos* que presenta un carácter y una corporalidad más compleja que aquella a la que apuntan las frases en la primera persona gramatical que enmarca los textos.

Se va configurando así un *ethos* que, si bien se hace cargo de su decir, posiciona aquello que informa en una instancia de la que supuestamente no toma parte, de modo tal que se genera una impresión o efecto de objetividad a propósito de lo que se afirma que se conoce (se puede reconocer incluso en dos de las citas previas cierta cautela o resguardo a propósito de lo que se afirma, ya que los verbos relacionados con lo cognoscitivo aparecen modalizados en relación con la posibilidad).<sup>6</sup> La impersonalidad de las frases funciona así como una suerte de atenuante de la participación del *ethos* en la actividad de la vigilancia: este no se hace cargo de ese hacer, incluso cuando el sujeto

---

<sup>6</sup> Si bien la aparición de modalización no es frecuente en estos informes de la DIPBA, se han reconocido algunos ejemplos más.

empírico al que remite sí lo haya hecho. Se genera entonces una imagen de sí de un agente de inteligencia que articula la eficiencia administrativa con el posicionamiento de un observador objetivo, lugar en el que se imbrican, como en una suerte de punto focal, la percepción y el saber.

Esta presentación de sí en tanto una imagen de “observador-informante” se puede conectar asimismo con el predominio de la descripción en la mayoría de los informes. Retomamos en este punto a Filinich (2003), quien centra su reflexión a propósito de la descripción en los problemas enunciativos que se manifiestan en esta.<sup>7</sup> Filinich afirma que la descripción obedece a “un giro enunciativo por el cual la voz del enunciador (el *descriptor*) modela la materia verbal desplegando el sustrato perceptivo de las dimensiones cognoscitiva y/o pasional” (29). Especifica luego que el *descriptor* delega en un *observador* la facultad de realizar un recorrido por el objeto y que este, al cual considera también como un “sujeto cognoscitivo”, instala puntos de vista, perspectivas, que se hacen circular en el discurso. Propone además que este concepto, el de observador, “recubre ese lugar –o lugares– que se conforma como foco de orientación de la información” (73). Hacer “circular un saber” en la descripción implica, por lo tanto, la adopción de una perspectiva. Esta noción, a su vez, anuda dos significaciones: una que remite al acto de *ver* y otra que se vincula con “una restricción de cierto campo del *saber*” (66). Vemos en esta definición que la misma actividad que despliega el *observador*, sujeto enunciativo de la descripción, en el discurso es la que asume el *ethos* de los informes de la DIPBA: un punto de vista que remite a una percepción y a un saber que se encuentra, como veremos luego, fuertemente anclado en una posición ideológica.

Esta faceta del *ethos* de la DIPBA que hemos desarrollado hasta el momento se podría hacer extensiva a la comunidad discursiva en general: no solo la encontramos en nuestro corpus sino también en informes que se centran en otros vigilados.<sup>8</sup> Sin embargo, debemos considerar que esta imagen de sí alejada, objetiva, que busca eliminar su

---

<sup>7</sup> Si bien su trabajo sobre la descripción hace un recorrido por distintas teorías, su propuesta conecta, principalmente, los planteos sobre la descripción de Hamon con la “semiótica del observador” de Fontanille y la semántica estructural de Greimas. La retomamos aquí en tanto los distintos sujetos enunciativos que desgaja remiten, en cierta forma, a imágenes de sí del *descriptor*.

<sup>8</sup> Podemos tomar como ejemplo un informe del 9 de mayo de 1961, llevado a cabo por la Brigada X, que se concentra en el seguimiento de una mujer que vivía en La Plata. Reproducimos algunos fragmentos: “Cúmplame llevar a su conocimiento que las averiguaciones practicadas con respecto a la señora XXX, las mismas han arrojado el siguiente resultado: [...] La nombrada no recibe otra publicación en su domicilio que el diario El Día de esta ciudad, retirándolo del Bar ubicado sobre el camino. No se le conoce ideología política ni se sabe que se encuentre afiliada a Partido Político alguno. [...] Lo manifestado es cuanto puedo informar al señor Jefe.” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 76).

incidencia en aquello que refiere, se ve tensada en este caso por una escenografía particular: la que se diseña en el relato de la función de cine y teatro.

### 3.3. La imagen del espectador: observador y participante

Si bien hay teorías que consideran al espectador simplemente como un observador, como quien “mira”<sup>9</sup>, por lo cual coincidiría con la figura del *descriptor* que acabamos de exponer, estas posturas no problematizan el hecho de que ser espectador implica también una presencia física *ante* actores<sup>10</sup> y *entre* otros espectadores en un tiempo y un lugar compartidos y que, por lo tanto, el espectador en el teatro (y hasta cierto punto en otro tipo de espectáculos, como el cinematográfico) se ve afectado por esa co-presencia corporal. Esta problematización a propósito del lugar y, por lo tanto, de la actividad del espectador en la función es considerada, no obstante, por autores que toman la experiencia teatral como punto de partida para el análisis y que, además de reconsiderar ciertos planteos provenientes de la semiótica teatral, apelan en su reflexión a propuestas de otras disciplinas, como la sociología o la antropología de la cultura. Antes de pasar entonces al análisis discursivo del agente de la DIPBA en tanto espectador, haremos un breve recorrido por dos de estas teorías (Pavis, 2000, y Dubatti, 2007), ya que al tener en cuenta la *corporalidad* del espectador nos permiten ir definiendo ciertas características de una representación social acerca de la experiencia en la sala de espectáculos que –esto buscamos demostrar– deja marcas en los informes de funciones teatrales y, en menor medida, cinematográficas de la DIPBA.

La tercera parte de *El análisis de los espectáculos* de Pavis (2000) está dedicada a la consideración del problema de la recepción y se propone allí “aventurar” una fenomenología de la percepción espectacular. Pavis objeta en sus planteos la imagen del espectador como un sujeto inmovilizado, pasivo ante la escena que se desarrolla frente a él. Establece, por el contrario, que “la neutralización del sistema motor es tan solo aparente. En realidad, el observador actúa y reacciona físicamente en función de lo que

---

<sup>9</sup> Se suele repetir en estos casos la etimología de “teatro” que deriva del griego *theáomai*, “yo miro, contemplo”.

<sup>10</sup> La frontalidad que ubica al espectador ante los actores es propia de ciertos espacios, como el determinado en el teatro “a la italiana”. En tanto esta es la ubicación espacial que se deja entender en los distintos informes sobre funciones que analizamos, no nos detendremos a reflexionar sobre otras posibilidades.

percibe” (240). A continuación, agrega que sus reacciones dependen de la sala y concluye que esta “forma un solo cuerpo: el cuerpo de cada espectador se funde con el de los que lo rodean y, más allá, con el escenario y la escucha de los actores, cuya interpretación depende irremisiblemente de ello, positiva o negativamente” (241). Deberíamos considerar entonces que hay una interacción entre espectador y público en la sala: el cuerpo del espectador individual es afectado no solo por la actuación en el escenario, sino también por las reacciones (risas, aplausos, abucheos, distintos movimientos...) de los otros espectadores. Sin llegar a proponer una fusión completa en un solo cuerpo que formaría el público (como se comprende en algunos pasajes de Pavis),<sup>11</sup> sí se puede establecer que la co-presencia de los espectadores condiciona, incluso físicamente, su reacción, su respuesta al espectáculo. Se podría determinar entonces al estudiar al espectador la posibilidad de identificaciones que presenten diversas direccionalidades: no solo con personajes en la escena (o con el film proyectado), sino también con quienes se comparte la ubicación en la sala, estableciéndose así cierta “compañía” (Dubatti, 2007).

En este punto, retomamos la propuesta del teatro como *convivio* y la reflexión de Dubatti acerca de la importancia del ejercicio de la expectación o “trabajo del espectador”, momento que considera constitutivo del acontecimiento teatral. En su definición del teatro como acontecimiento, este autor especifica que este ofrece una experiencia que “hunde sus raíces en la misteriosa autopercepción de las presencias corporales, el tiempo y el espacio vivientes” (2007, 26). En ese trabajo, se propone la siguiente definición de los espectadores:

...concurrentes al convivio teatral que, no afectados por el trabajo técnico ni actoral (salvo circunstancialmente), intervienen con la voluntad inmediata de esperar (observar, contemplar, examinar y dejarse afectar por) el acontecimiento poético. Pueden reconocerse entre los espectadores otras funciones *mediatas a posteriori* de la representación: escribir una crítica o un informe, preparar una clase, cumplir un compromiso contraído (...), pero la progresiva autonomización del acontecimiento teatral en Occidente ha otorgado a la expectación una finalidad *en sí misma*. (Dubatti, 2007: 50)

---

<sup>11</sup> Pavis afirma, por ejemplo, que a pesar de estar “compuesto de espectadores individuales y a menudo individualistas, el público se presenta como *un solo* cuerpo; se convierte en un cuerpo de pensamientos y de deseos, en una escucha perceptiva que atenaza a los actores” (2000: 258; las cursivas son nuestras).

Más adelante, puntualiza que el espectador percibe el interés de los otros, generándose así una suerte de “complicidad y capacidad de delegación en el otro” (59) que incide en la forma en la cual el espectáculo es vivido. Pero si bien, al igual que Pavis, considera que hay un principio de integración por el cual se produce la “reunión de las subjetividades” en un “agente intersubjetivo”, no considera que este sea monolítico u homogéneo, sino que “agente o agentes nuevos se manifiestan atravesados por tensiones de consenso y disenso en permanente mutación, armado y desarmado de agrupamientos” (Dubatti, 2007: 69).

Nos hemos detenido en extenso en esta definición de la expectación porque anuda distintas características del sujeto-agente de la DIPBA, que se desprenden de la escenografía que se organiza, según afirmamos, en los informes sobre funciones teatrales: el *ethos* no se configura solo como un punto de observación del espectáculo, sino también como imagen de un sujeto que se ve “afectado por” el acontecimiento en su conjunto, que lleva en ocasiones a una identificación con el sentir, con la reacción de los “concurrentes” (término que designa con preponderancia a los espectadores en los documentos de la DIPBA). Esta afectación, que se puede reconocer en ciertos modos de decir, lleva a una diferenciación en ocasiones entre un *antiethos* (desarrollamos más adelante este aspecto), imagen que resulta una suerte de contracara del *ethos*, suerte de “negativo”, en el sentido fotográfico del término, y el otro-espectador, co-participante del convivio, cuyas reacciones lo movilizan a veces en una direccionalidad semejante y con quien se llega incluso a compartir –o se argumenta en ese sentido– la valoración del espectáculo. Veremos aquí también que los distintos comportamientos conviviales propuestos por Dubatti en relación con cómo se conforma la intersubjetividad espectral (de conjunción, de disyunción, de control y de delegación) nos proporcionan una clave para considerar esta suerte de división entre la sala y la escena que se establece, a veces, en los informes de esta vigilancia policial.

### **3.4. El *ethos* del vigilante en la sala de teatro**

Dentro del corpus completo, los informes que se centran en el relato y el análisis de funciones teatrales y cinematográficas son once, pero tendremos en cuenta uno más que refiere a un espectáculo puntual (un recital de Los Jaivas en Mar del Plata en 1981),

porque nos permitirá establecer ciertas relaciones que apuntan a definir una particular faceta de la imagen de sí que se destaca en las escenografías de estos informes que ubican al yo en tanto participante-espectador. El relato de los espectáculos puede aparecer como un ítem o un párrafo dentro de informes generales sobre las actividades que desarrollan grupos teatrales (así aparece en un documento sobre los teatros independientes de Mar del Plata de 1962, específicamente bajo el subtítulo “Temas tocados en las distintas funciones”) o un cineclub (es el caso del informe del 18 de julio de 1967 sobre la historia del Cine Club Chivilcoy), por lo cual su extensión es breve, mientras que otros se centran exclusivamente en un espectáculo. Esto lleva a informes de hasta dos páginas de extensión en los que se refiere no solo lo que sucede sobre el escenario, sino también las reacciones de la sala. Estas se ven en general –tal como propone Pavis– como si constituyeran una unidad.<sup>12</sup> De esto dan cuenta, entre otros, los incisos agregados entre paréntesis al relato de una función de títeres en un informe titulado “Antecedentes” sobre el Tablado Popular de Bahía Blanca, del año 1961: “esto causó mucha gracia en la concurrencia” y “todos lo [un títere con el rostro de Frondizi] festejaron pues estaba muy semejante” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150). La aclaración a propósito de la respuesta del público ante una escena o un personaje en particular es consignada como si todo el *cuerpo* espectral reaccionara de igual manera y el observador policial solo registrara esta respuesta grupal.

Así, enmarcados los relatos del espectáculo por la configuración de una imagen de sí de un observador transmisor de información, los pasajes de los informes que se detienen en la función en sí mantienen en todos los casos la enunciación en tercera persona, supuesta marca de objetividad: el sujeto enunciadador no se dice a sí mismo parte del espectáculo. Encontramos, por ejemplo, un informe titulado “Actuación del Teatro Universitario Contemporáneo” en Bahía Blanca, con fecha del 4 de noviembre de 1963, en el que se mantiene esa configuración. La consignación de datos de este informe puede hacer dudar incluso acerca de la presencia del vigilante policial dentro de la sala (aunque no así en la entrada):

---

<sup>12</sup> Esta se propone a veces incluso entre escena y público. Recordemos que la vigilancia no se extendía solo a los integrantes de los grupos teatrales o la comisión directiva de los cineclubes sino también a quienes acudían a presenciar la función.

...los días 1 y 2 del cte., el Teatro Universitario Contemporáneo, con el auspicio de la Universidad Nacional del Sur y Extensión cultural de esa casa de altos estudios se presentó en el Teatro Municipal de esta ciudad, llevando a escena el drama de tres actos de Florencio Sánchez, titulado “EN FAMILIA”.

Cabe destacar que para esta presentación, vino el escenógrafo xxx, arquitecto de prestigio internacional a quien pertenece el decorado usado en la oportunidad.

La dirección de la obra estuvo a cargo de xxx (COMUNISTA) y animaron los distintos papeles xxx, xxx, xxx (COMUNISTA), xxx, xxx, xxx (COMUNISTA) y xxx, sindicado también como elemento COMUNISTA, desconociéndose hasta el momento la ideología política de los restantes actores.

La música correspondió a xxx y ha sido grabado [sic] por la orquesta sinfónica de Radio Nacional.

La obra fue irradiada el día 2 por LU2 Radio Bahía Blanca a las 22,05 en versión grabada.

Por último cabe destacar que se notó gran afluencia de elementos comunistas, como así también de estudiantes universitarios pertenecientes a la FUS.

Para una mayor ilustración del señor Jefe, adjunto elevo recorte periodístico aparecido en el Diario La Nueva Provincia, de ésta, de fecha 3 del cte, donde se comenta la actuación del TUC. (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 247)

En este informe, predominantemente descriptivo, se relevan datos que se dan a conocer al superior. La crítica u opinión sobre la actuación que se llevó a cabo se delega al documento que acompaña al informe (el recorte periodístico), como si se mantuviera una división en los roles. La mirada del informante parece quedarse fuera de la sala; solo presenta datos que se pueden verificar y no consigna ningún detalle del espectáculo o la puesta en escena. Se deja a la prensa –y a un crítico, por lo tanto a alguien autorizado socialmente– el papel de posicionarse ante la representación, y será esa otra lectura la que permitirá cerrar la imagen de la función al destinatario del informe. Pero esta división que comprobamos aquí no se mantiene en todo el subcorpus teatral (de hecho, es el único informe en el que encontramos esta estrategia discursiva). El análisis de varios de estos documentos nos trae, junto con la enumeración de datos “verificables” (nombres, números de documento, direcciones, horario de funciones), también la experiencia de expectación. Diversas marcas revelan la presencia del yo-vigilante en la sala, por ejemplo,

ciertos destaques en el relato del discurrir de esta “máquina cibernética” espectacular, como denomina Barthes (2003: 353) al “espesor de signos” (354) que se agregan y modifican a lo largo de la función teatral.

Barthes (2005), al estudiar la fotografía, diferencia el *studium*, que relaciona con la cultura, la educación, el gusto inconsecuente y que remite al *Operator*, del *punctum*, detalle que “corta”, “despunta”, “nota” quien mira y reenvía, por lo tanto, al *Spectator*. Este concepto, el de *punctum*, es retomado por Pavis en su propuesta del análisis-reportaje: “Se trataría de captar el espectáculo desde su interior (...) y de restituir el detalle y la fuerza de los acontecimientos, experimentando concretamente lo que el espectador siente durante la representación, cuál es su *punctum*...” (2000: 25). Este sería, por lo tanto, el detalle que se destaca, que se recorta de la continuidad del relato,<sup>13</sup> que la mirada de un sujeto particular diferencia de entre esa multiplicidad de signos simultáneos que propone la puesta en escena (la mayoría de los cuales, sin embargo, el espectador de la DIPBA parece no ver).<sup>14</sup> En nuestra lectura de los informes notamos cierto recorte que realiza el sujeto que refiere su experiencia teatral, que si bien no está separado de la cultura,<sup>15</sup> se relaciona fuertemente con una identificación que se conecta con el *ethos* previo del enunciador:<sup>16</sup> ver a un agente de la policía o funcionario administrativo en el escenario lleva a un destaque en el relato posterior, a un detenimiento en la escena pero también a cierta incomodidad en relación con el lugar entre los otros espectadores con los que se habría compartido el convivio, ya que a estos se les propone una burla que se puede

---

<sup>13</sup> En “El tercer sentido” (1986), en donde Barthes propone una oposición similar entre sentido obvio y sentido obtuso, se detiene, en cierta forma, la continuidad narrativa del film (*El acorazado Potemkin e Iván el terrible* de Eisenstein) para hallar ese “sentido obtuso” (o *punctum*) en un detalle del fotograma.

<sup>14</sup> El centro del interés de los informes está puesto en la historia de la obra que se representa, como ya lo hemos tratado en el capítulo sobre los efectos de genericidad, en el cual consideramos entrecruzamientos entre el decir de la vigilancia policial y el de la crítica teatral. En cierta forma y para no redundar, la caracterización que hace Ubersfeld (1997) para el espectador occidental (que nosotros vamos a proponer como el “espectador de la opinión común”) resume aquello en lo que se centran los informes de la DIPBA: “el espectador occidental se interesa preferentemente por la diégesis, sigue el desarrollo del discurso, atiende al desenlace: el espectador tiene una percepción horizontal del teatro, esencialmente diacrónica” (316).

<sup>15</sup> En un ensayo acerca de la fotografía, “La imagen pensativa”, Rancière (2008) señala que en los análisis fotográficos de *La cámara lúcida* el *punctum* es cultural, a pesar de la afirmación contraria del propio Barthes.

<sup>16</sup> Remarcamos que no afirmamos que esta identificación se establezca con el sujeto empírico, aquel que efectivamente concurrió a la sala. Más allá de que nuestro estudio se centra en la conformación de una imagen de sí, tampoco podríamos comprobarlo, puesto que algunos de los informes no están firmados, en otros se designa a quien concurrió a la función como “personal” y en otros el agente está identificado con una letra y un número. Sí podemos considerar esta identificación con el *ethos* de la comunidad discursiva DIPBA.

interpretar como una suerte de ataque a la propia “cara” (en el sentido formulado por Goffman).<sup>17</sup>

Leemos en el informe del 15 de septiembre de 1960 sobre la representación de *Un diamante en el apéndice*, de Álvaro Yunque, por el grupo Tablado Popular en la ciudad de Bahía Blanca (en el que nos detuvimos en el capítulo anterior):

También *ridiculizan* a la Policía, ya que cuando actúa el que hace de Sargento y al pronunciar la palabra “lay”, el personaje de médico aclara que se debe decir [sic] “Ley”. También ocurre con la palabra “doctor”. Estos dos casos despiertan risas en el auditorio. (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150)

En un informe del 7 de julio de 1960 sobre la representación de la obra *Cuatro paredes y un techo*, de René Lew y Carlos de Marzi, en La Plata por el Teatro La Lechuza, durante el Tercer Certamen de Teatros Independientes, se especifica:

En una parte de la obra en que correspondió actuar a un Agente de Policía para mantener el orden se trató de *ridiculizar* ante la concurrencia la inoperante actuación policial que al extremar su celo en la represión de infracciones al Digesto Municipal no observaban la misma eficacia para prevenir y reprimir delitos incursos y penados en el Código Civil. (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 160)

Y en el informe sobre los teatros independientes de Mar del Plata de 1962, se indica que en la obra *Los expedientes* de Marco Denevi, que puso en escena el Teatro de Actores Marplatenses:

...se *ridiculiza* a la burocracia en general y a los funcionarios que la integran, comenzando por un Ministro y terminando por un simple ordenanza, pasando por el jefe de la oficina, sus empleados, secretaria etc. (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 6, Legajo 142)

---

<sup>17</sup> Goffman define este término como “el valor social positivo que una persona reclama efectivamente para sí por medio de la línea que los otros suponen que ha seguido durante determinado contacto. La cara es la imagen de la persona delineada en términos de atributos sociales aprobados” (13).

El destacado de estos fragmentos (en los dos primeros casos son episodios secundarios en relación con la trama principal de la obra; en el último se podría considerar que esta es la síntesis argumental del texto dramático, más allá de la puesta en escena) está conectado con el hecho de que los personajes que representan a la policía o a la burocracia aparecen en escena para ser burlados, desacreditados por las risas del público, que sigue entonces el efecto buscado por la puesta en escena, mientras que quien relata *a posteriori* ese momento de la obra se distancia. El personaje ridiculizado en la escena coincide con el que informa lo que presenció (agente de policía, pero también funcionario administrativo que transmite información de una oficina a otra). En el detenimiento en la pronunciación del personaje (“lay” en lugar de “ley”) en la primera cita –que hace surgir un error de tipeo en la misma línea, en un informe que presenta pocas faltas ortotipográficas–<sup>18</sup> se puede considerar asimismo un énfasis en un *punctum* que en este caso no constituye tanto aquello que conmueve (como proponía Barthes), sino aquello que molesta y que, en definitiva, remarca la diferenciación entre un lugar y otro en esa vigilancia. Es así como el agente de policía –disimulado o confundido momentáneamente entre el público, pero separado de ese cuerpo espectral– se ve mirado por el otro, al menos en tanto representación social.

Pero además de esta relación de disyunción<sup>19</sup> entre espectador-policía y los otros espectadores que festejan la ridiculización, escisión que uno podría presuponer como esperable desde la fundamentación misma del accionar de la vigilancia y control sociales que lleva a cabo la DIPBA, se encuentran otros comportamientos en ese cuerpo intersubjetivo del público. A veces el “tono” del enunciador se aúna con la reacción del “cuerpo” intersubjetivo de los espectadores de la función, en una conjunción<sup>20</sup> que puede marcar tanto una valoración positiva como negativa del espectáculo en el que se ha participado. La aparición de subjetivemas, es decir, de términos en los que se reconoce al

---

<sup>18</sup> Sin embargo, una de ellas –a la que ya hicimos mención en el capítulo anterior– apunta a cierta competencia enciclopédica del enunciador que lo distancia de un ámbito especializado literario e incluso teatral: el apellido del autor de la obra, Yunque, está escrito con “j”, *Junque*.

<sup>19</sup> Dubatti define este comportamiento convivial de la siguiente manera: “el organismo subjetivo se fragmenta en grupos o sectores que a través de sus delegados expresan contraste entre sí o incluso discriminan políticamente el amigo del enemigo” (2007: 70).

<sup>20</sup> El comportamiento de conjunción es definido por Dubatti (2007) como “acuerdo intersubjetivo en una misma dirección (...). Se trata de la ratificación de los gustos y las concepciones de una comunidad coincidente en la que cada individuo-espectador, cada grupo subjetivo es protagonista y testigo de una experiencia teatral compartida: se asiste a la coincidencia (en rasgos generales) entre lo que uno hace y lo que hacen los otros)” (70).

enunciador como la fuente evaluativa de la afirmación (Kerbrat-Orecchioni, 1986), se presenta aquí como una pista a seguir para reconocer esas reacciones compartidas.

En el mismo informe sobre la representación del Teatro La Lechuza en La Plata que acabamos de citar (de forma tal que se podría remarcar que la identificación entre los espectadores no es constante a lo largo de la representación ni del informe), en el párrafo que viene inmediatamente a continuación, se comenta:

Se deja expresa constancia que la obra presenciada por una concurrencia que colmaba totalmente la capacidad del local, mereció calurosos y nutridos aplausos durante todo su transcurso, provocando en todos sus pasajes la hilaridad del auditorio. (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 160)

Presentada en tercera persona (*concurrencia, auditorio*) la descripción de la reacción ante el espectáculo está atravesada por marcas de subjetividad (*mereció, calurosos, nutridos*), a las que se les suma el énfasis en la repetición de *todo*, configurándose un tono que se podría calificar como entusiasta. De esta forma, el *ethos* se aleja de la simple transcripción de información, su decir comparte la satisfacción por la representación que dejó sentir el auditorio del cual ha formado parte.

Esta conjunción con la reacción del público que lleva a un tono aprobatorio y de disfrute del espectáculo encuentra su expresión más clara en un informe que está incluido en el último legajo del corpus y que nos permite detenernos en una clara configuración de la escenografía de una enunciación de la experiencia del “trabajo del espectador” que está muy cercana a la del crítico que escribe su crónica inmediatamente después de haber presenciado la función. Se trata de la vigilancia a un espectáculo puntual, un recital que dio el grupo chileno Los Jaivas el 9 de octubre de 1981 (el informe es del día posterior y no lleva firma) en la ciudad de Mar del Plata. Reproducimos a continuación algunos fragmentos:

Con fecha 9 del cte., en instalaciones del teatro “Tronador” de esta, sito en Sgo. Del Estero e/Rivadavia y San Martín, hizo su presentación el conjunto musical “Los Jaivas”. Grupo

que volvió a nuestro país precedido de *actuaciones de primerísimo nivel* en varios países europeos y americanos. (...)

Habiendo contado con un lleno total de la sala (1.000 personas), y hacia el final de la actuación, *toda la concurrencia siguió de pie y batiendo palmas el ritmo de su música*. Antes que esta instancia sucediera partió de las plateas una voz que en tono elevado instó a la participación repetida de un “viva chile” [sic], *siendo escasos los vítores en respuesta*. En otra oportunidad se escuchó “basta por la guerra entre chile y argentina” [sic] *mereciendo esta mención un amplio aplauso*.

Cabe destacar que esta actuación era esperada con *gran* expectativa por parte del público local, *contando a la postre con un merecido apoyo que se transmitió en repetidas ovaciones*. *Habiendo sido tanto el éxito alcanzado* que se prepara otra actuación para el venidero sábado 23 en el mismo lugar... (Archivo DIPBA, Mesa Ds, Carpeta Varios, Legajo 18843).

Destacamos en estos fragmentos aquellos pasajes que apuntan a las distintas reacciones de los espectadores a las canciones de Los Jaivas así como a los dichos que parten de algún espectador. Tanto cuando se marca la disyunción entre los espectadores (los “escasos vítores” ante la exclamación por Chile) como la conjunción (el “batir palmas al ritmo de la música”), el *ethos* presenta un tono entusiasta que coincide con el de la mayoría de los espectadores. Su carácter y su corporalidad se hallan así modificados por la escenografía de la enunciación al ritmo del espectáculo: la narración de la función no determina al *ethos* solo como un punto focal, sino que se deja seguir además el ánimo aprobatorio de quien participó de esos aplausos y esa respuesta somática (“siguió de pie”) a la escena. Nuevamente, el verbo *merecer*, así como otros subjetivemas como *gran*, *ovaciones* o *éxito*, apuntan a crear una imagen de sí que se aleja de la objetiva comprobación de datos y también de la escisión con respecto al otro que se vigila (volviendo a Pavis, el cuerpo del espectador se funde con los otros). Se esboza así en estos informes el *ethos* de un espectador en pleno ejercicio de su rol (no es solo aquel que está entre otros para vigilarlos), que participa del acontecimiento espectacular. El *ethos* de la comunidad discursiva se ve entonces complejizado en su participación corporal de una experiencia que lo ubica en otra comunidad, esta vez, de expectación. Pero en este caso la fusión no está solo con los otros que participan en la sala (veremos más adelante un caso en el que esto sucede así), sino también con la escena.

La univocidad de la mirada del yo que controla, que mantiene su separación en tanto punto focal de observación y transmisión de información (por ejemplo, en el informe de la representación de *En familia* por parte del Teatro Universitario Contemporáneo de Bahía Blanca), muestra grietas en esta otra escenografía que lo desubica del espacio delimitado, cerrado de su enunciación. Por otra parte, esta fusión con la comunidad de expectación acarrea una particular argumentación en el final del texto para demostrar el no comunismo del grupo chileno, que conlleva por contigüidad una defensa de la reacción del público, así como del entusiasmo propio (ver más adelante). En tanto la fusión con el cuerpo espectral puede llevar a una unión con la ideología del otro, se despliegan entonces otras estrategias para distanciarse. Aparece así en los informes no solo una dimensión argumentativa en el discurso, sino además un abierto “objetivo argumentativo” (Amossy, 2000) que busca separar al espectador del otro a vigilar, particularidad sobre la cual nos detenemos al final del capítulo.

Pero antes de pasar a ese punto, tenemos que añadir que este *ethos* entusiasta del espectáculo acerca del cual nos acabamos de referir y que encuentra en el informe del recital de Los Jaivas un despliegue muy claro, tiene una contraparte en otros informes de la DIPBA: el *ethos* del vigilante-crítico experto que, a partir de la clasificación y la categorización, se mantiene distanciado del espectáculo, sin fundir nunca su mirada ni su respuesta corporal con los espectadores. Durante el período correspondiente a la última dictadura militar, como ya fue establecido, encontramos pocos informes y en general estos remiten a funciones puntuales o algún hecho particular relacionado con el espacio de un teatro. Un relativo silenciamiento caracteriza a este período; el informe del recital de Los Jaivas se destaca no solo por la singularidad en la configuración del tono del *ethos* (sobre todo considerando que es de 1981), sino también porque son pocos los informes de este momento. El otro informe que destacamos en este período presenta ciertos contactos con los que encontramos en la década del 60 (tiene por objeto una función organizada por un grupo de teatro independiente: el Teatro Libre Florencio Sánchez, de la ciudad de Rojas), pero también algunas marcas discursivas propias de los servicios de inteligencia del período que apuntan a la participación de “universitarios”, como hacen notar Invernizzi y Gociol (2003)<sup>21</sup> al referirse a documentos sobre la censura literaria de

---

<sup>21</sup> Nos parece relevante hacer notar que Invernizzi y Gociol no buscan establecer con esta comprobación de un cierto discurso universitario en documentos militares una simple división de tareas en su redacción. Especifican que de esta diferenciación “no debería concluirse que las Fuerzas Armadas carecían de cuadros universitarios propios” y agregan que se pueden “observar documentos en los cuales no hay ninguna

esta época. El informe –del que insertamos a continuación una reproducción del inicio–, fechado el 18 de abril de 1978, sin firma, analiza –así lo especifica el título: “Análisis de contenido de acción psicológica de espectáculo de café concert”– una función realizada en el Club Rivadavia de Rojas tres días antes, el 15 de abril de 1978 a las 23.30 h.

ANÁLISIS DE CONTENIDO DE ACCIÓN PSICOLÓGICA DE:  
ESPECTÁCULO DE CAFE CONCERT"

TÍTULO DEL CAFE CONCERT: "Silbando por Buenos Aires"  
LUGAR DE REALIZACIÓN: Club Rivadavia de ROJAS (B).-  
FECHA DE LA ACTUACIÓN: 15 de abril de 1978 a las 23,30 horas.-  
CANTIDAD DE CONCURRENTES APROX.: 40 personas ambos sexos (mayores).-  
I ANÁLISIS DE FORMA:  
1.-CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:  
a)-Es un espectáculo compuesto a base de "squech", que dura // aproximadamente una (1) hora y media; en este caso el mismo comenzó a las 23,45 hs. y finalizó a las 01,10 hs.-

Este documento presenta desde su diagramación diferencias importantes con los otros informes. Armado como una ficha, divide el análisis en distintos rubros que se engloban en dos categorías principales: el “análisis de forma” y el “análisis de fondo”. El primero se subdivide en “Características técnicas” (se especifica aquí que la obra está formada por “squech” [sic]), la “Diagramación” (se determina que la obra se desarrolla “en diálogos” y se indica la escenografía, así como el tipo de música), la “Producción” (se hace referencia al grupo teatral), la “Técnica empleada” (se describe brevemente la escenografía y el “lenguaje” de los diálogos, entre los que se destacan “algunas palabrotas”). La segunda categoría incluye nuevamente el subítem “Características técnicas”, que en este caso remite al “alcance”, la “aplicación”, la “cobertura” y el “método” del espectáculo (como una suerte de análisis del destinatario o cómo se busca afectarlo); luego se detiene en el “Público blanco” y el “Sector afectado” (es decir, a qué grupos sociales atacaría la obra, en este caso, “la patronal”), “Slogan y/o frases de interés”

---

necesidad de apelar a la colaboración de intelectuales civiles para tratar de justificar la racionalidad de un análisis. Del mismo modo que, a veces, no hay necesidad de buscar la mano de un militar para tratar de entender acciones de intelectuales civiles durante la dictadura” (2003: 41).

(aquí se puntualiza el recurso a la “música de tango y poesías porteñas”) y la “Síntesis” (un resumen de los distintos sketches que conforman la obra). Se agregan luego los ítems: “Temas de acción psicológica deducidas” (aquí se remarca la “intención del mensaje”), la “Finalidad” (que coincide con la que busca la actividad desplegada por la vigilancia policial, es decir, comprobar que el grupo intenta una “captación tipo ‘comunista’”), el “Objetivo” y el “Origen” tanto “Manifiesto” como “Probable” (aquí se repite el dato de la “Producción”).

Si bien las categorías se superponen y la descripción que sigue a los ítems no deja muy en claro la diferencia entre el “análisis de fondo” y el “análisis de forma”, ya que – como se acaba de indicar– hay repeticiones entre ambos, esta exhaustiva categorización para analizar la obra apunta a un *yo* que demuestra una pericia particular, que se podría relacionar con ciertas propuestas del análisis literario y teatral de la época.<sup>22</sup> Ya encontramos la diferenciación entre “fondo” y “forma” en el informe sobre la representación de *Cuatro paredes y un techo*, de René Lew y Carlos De Marzi por el Teatro La Lechuza en La Plata en 1960, aunque aquí la separación es entre “contenido” y “forma” y la discriminación entre el análisis de uno y otro es aún menos clara. Leemos allí:

El contenido de la obra (...) puso en evidencia el deliberado propósito de poner ante la concurrencia en evidencia [sic] la actual situación que, con respecto a la vivienda y lo reducido de la percepción en los actuales sueldos que soporta la clase menos pudiente de la población... (...) En el fondo de la obra se dejó traslucir la intención de dejar constancia de la imposibilidad que actualmente crea la situación económica imperante (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 160).

---

<sup>22</sup> Se puede reconocer, por ejemplo, que el título del informe remite a uno de los subtítulos del libro *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral* de Castagnino (1974). Este autor divide su propuesta de análisis (que hace extensiva a los textos dramáticos) en dos: por un lado, “Análisis de los contenidos de la obra literaria” y, por otro, “Análisis de las formas literarias”. A su vez, uno de los “contenidos” de las obras literarias son los “psicofisiológicos”. Cuando los define, consigna que “todo ello puede presentarse en la obra como temática o bien influir tácitamente, en la creación y en el creador” (Castagnino, 1974: 57). Se puede verificar que desde la teoría literaria misma se proponía una continuidad entre la obra y el autor, uno de los tópicos que fundamenta la vigilancia a los espacios teatrales por parte de la DIPBA.

De todas maneras, más allá de que esta propuesta de análisis presente incongruencias, podemos precisar que en el informe de Rojas se busca demostrar una experticia a propósito del lenguaje teatral, al menos al respecto del texto dramático. La síntesis argumental se aparta del efecto de genericidad “programa de mano” y propone un resumen en el que se mezcla lo argumental con indicaciones propias de las didascalias teatrales. Esto se puede observar, por ejemplo, en el siguiente fragmento que se concentra en el último cuadro de la obra:

Otro, es la llegada de una provinciana que surge desde el público (componente del elenco), que expresa: ‘...vengo de Tucumán... y voy al canal...’ (*con aire muy tímido*). Sube al escenario portando una vieja valija y una guitarra, ahí entabla el diálogo con dos porteños, y ella le comenta que había venido de Tucumán porque allí hay poco trabajo e iba a probar suerte al canal de T.V., total –dice– hay tantos ‘perros’ cantando. Entonces los dos porteños, le piden que cante algunas canciones, y ella así lo hace, pero inicia algunas, figurando no recordar más que el principio y rompe en llanto. Esto causa risas en el público, y es aquí donde uno de los porteños, *dirigiéndose al público*, dice: (*poniendo un tono de circunstancias en su voz*), que a todos nos causa gracia una desgracia ajena, también sentimos lástima, pero no es lástima lo que hay que tener al prójimo cuando está ‘jodido’, porque con eso no remediamos nada, ‘Hay que tenderle una mano...’, ‘Ayudarlo’... ‘Acercarse a él...’ ‘No tenerle lástima’... (*Telón*) (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 127)

Las indicaciones entre paréntesis remedan las formulaciones, así como la puntuación, de las acotaciones teatrales, manteniendo en claro la diferencia entre el personaje, “una provinciana”, y la actriz, “componente del elenco”. Vemos entonces que el *ethos* manifiesta aquí características diferentes a la del espectador común, es alguien que demuestra cierto saber sobre el lenguaje teatral, que puede apelar no solo a un léxico técnico sino también a fraseos característicos del texto dramático. A partir de ese conocimiento que muestra el *ethos* en su decir, así como por el predominio de lo descriptivo, incluso en la síntesis argumental, su voz no se confunde con la de los otros espectadores (“el público” que ríe), como si no formara parte del “blanco” al que se dirige la puesta. Su análisis “formal” presenta una postura analítica y racional que se aparta de la reacción corporal del público que podría ser “captado” (esa es la finalidad del

espectáculo) por medio de lo sentimental (en el ítem “Objetivo” se indica que este sería “Motivar de alguna manera, mediante la sensiblería”), actitud de la que se aparta la imagen de sí delineada en el informe.

Distintas son entonces las facetas del *ethos* en los informes de la vigilancia a las funciones teatrales, determinadas por la escenografía particular que se conforma: el decir del espectador que relata inmediatamente después su reacción ante el espectáculo, el decir del analista-crítico que discrimina elementos “técnicos” racionalmente y no se confunde con el espectador común ni con la escena (podríamos remitir aquí al uso de las comillas para separar las “palabrotas” de la obra de su propio discurso). Inmerso en la función teatral, en el convivio, la imagen de sí articula distintas características, viéndose así complejizada la primera configuración del *yo* burocrático-policial por otras imágenes sociales.

### **3.5. El *ethos* del vigilante en la sala de cine**

Pero esta fusión entre el agente policial y el espectador en un pleno sentido del término no solo se puede delimitar en los informes de funciones teatrales. También la sala cinematográfica nos lleva a una reflexión a propósito del lugar del espectador y cómo se configura la escenografía de este subcorpus. En su teorización sobre el *convivio* teatral, Dubatti (2007) considera que el cine determina un tipo de expectación no convivial, ya que define a este como una “reunión sin interacción tecnológica” (20) en la que ambos cuerpos (actor y espectador) están presentes en una encrucijada espacio-temporal. Sin embargo, a pesar de que no se trata de un convivio, consideramos que su descripción del acontecimiento expectatorial resulta pertinente también para el análisis sobre cómo la copresencia con los otros en la sala afecta la percepción de la película.

Tenemos que considerar que las funciones de los cineclubes no se constituyeron solamente como la posibilidad de tener contacto con un cine que no se encontraba disponible en el circuito comercial, sino también en tanto una “ocasión de sociabilidad” (Jullier y Leveratto, 2012), un espacio de encuentro en el que se podían determinar filiaciones, gustos y, en definitiva, el desarrollo de una cierta “pericia” con respecto al film. A este respecto, Maranghello (2000) menciona que “el movimiento cineclubista fue

clave en el surgimiento de un nuevo tipo de obra cinéfila, donde comenzaron a debatirse cuestiones teóricas, con la utilización de un lenguaje especializado” (559). Según la propuesta de Jullier y Leveratto, en el ámbito de los cineclubes se propició una “proto-profesionalización” del espectador (126)<sup>23</sup> que nosotros relacionamos con el “trabajo del espectador”, definido previamente en relación con el teatro. En la sala cinematográfica del cineclub, que implica un contacto entre asociados que se congregan regularmente, que pueden extender el momento del visionado a un debate posterior, que van creando a lo largo de las funciones una suerte de “filmoteca” en común y que, de esta forma, van bosquejando un modo particular de ver cine (que sale de lo “normal”, según cierta caracterización que se puede seguir en algunos informes sobre la que volvemos en el Capítulo 4), se es espectador en la “compañía” de los otros. En ese espacio, entonces, “importa el diálogo de las presencias”, “el reconocimiento del otro y de uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, generando una suspensión de la soledad y del aislamiento” (Dubatti, 2007: 47).

En los informes de funciones de exhibición cinematográfica (menos numerosos que aquellos sobre funciones teatrales en el período que estamos considerando en esta tesis), nos reencontramos con una configuración del *ethos* que no coincide exactamente con algunas de las aproximaciones previas. En este caso, no relevamos una enunciación que remede los modos de decir de la crítica cinematográfica especializada o el comentario fílmico, sino más bien un *ethos* que retoma para sí el sentir del público “en general”. Podríamos postular una identificación del público entre sí, a partir de una suerte de “sociabilidad” cinéfila del “espectador de la opinión común” que se separa de la cinefilia especializada o “erudita” que toma en cuenta elementos del lenguaje fílmico en su apreciación.<sup>24</sup>

En el caso de las funciones cinematográficas, se destaca en el subcorpus el legajo del Cine Club Berisso. Este está conformado por dos informes (no retomamos el tercero

---

<sup>23</sup> Si bien estos autores reflexionan acerca de diferentes tipos de cinefilia en el ámbito francés y estadounidense, encontramos algunos puntos en común con los cineclubes argentinos ya que la organización de estos tomó como modelo el desarrollo del movimiento en Francia y propugnó también cierta pericia a propósito de los films en diversas publicaciones de revistas que llevaron adelante (como *Tiempo de Cine* del Cine Club Núcleo de la ciudad de Buenos Aires o el cuaderno que editaba el Grupo Cine de Tandil, que “funcionaba como ficha de información y medio de difusión de la programación” Minucci, 2010: 83).

<sup>24</sup> Jullier y Leveratto (2012) definen la “cinefilia erudita” a partir de algunos rasgos como la atención al detalle o la preocupación formal en detrimento de la historia narrada. Sostienen que esta “descansa en un discurso estético aparecido al mismo tiempo que las vanguardias” (141).

ya que trata sobre otra agrupación): el primero del 25 de abril de 1960 a propósito de una función en el cine Odeón acerca de la cual no se especifica la película proyectada y el segundo del 9 de abril de 1961, en el que se da cuenta de la exhibición de *Los de la mesa 10* (Dir. S. Feldman, 1960)<sup>25</sup>. En ambos casos los documentos están firmados por agentes identificados por letras y números (E. 65, el de 1960 y BE 61, el de 1961) y se puede constatar cierta cercanía con los participantes de la función a pesar de este “encriptamiento” de la identidad civil. En los dos informes se reconoce, por otra parte, cierta argumentación, sobre la cual volvemos más adelante, que apunta a separar a quienes concurren a las funciones del cineclub de posturas comunistas o, al decir de los textos, “izquierdistas”. Pero si el informe de 1960, a pesar de establecer expresamente que el “suscriptor” concurrió a la función, no se adentra en los pormenores de lo ocurrido y tampoco en el film visto, el de 1961 despliega un acontecimiento posterior a la exhibición de la película: su premiación. Este hecho lleva a separar al film, que está basado en una obra de teatro de Osvaldo Dragún, quien participó además en el guion, cuya filiación al comunismo se repite en dos lugares del texto (no se menciona, por otra parte, al director de la película, Simón Feldman), de la aprobación de quienes vieron el film. Se establece en primer lugar:

...pese a haberse entregado el primer premio a esta [la película], no es de interpretar que guarde alguna relación con los componentes de la C. Directiva, sino que por el contrario, los integrantes del cineclub son todos jóvenes radicados y nacidos en la zona en su mayoría estudiantes y todos con ideas de neto corte democrático ya que todos son militantes del Radicalismo del Pueblo o U/C/R/I. (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 114)

Y entre los argumentos que se exponen para “explicar” el porqué de esta premiación se indica:

---

<sup>25</sup> Para una reconstrucción de los problemas que enfrentó esta película para su exhibición por la calificación B por parte del Instituto Nacional de Cine, ver Ramírez Llorens, 2016: 111-112.

Que durante la exhibición de la película los concurrentes no demostraron entusiasmo de aprobación pero que la C.D. resolvió entregarles igualmente el 1er. premio. (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 114)

Los integrantes del cineclub, según el informe, no solo no comparten el “comunismo” del autor de la película debido a sus ideas de “corte democrático” (ya en el informe de 1960, se escinde a este grupo de una postura sospechosa por sus “sentimientos cristianos”), sino además porque coinciden con el enunciador en el juicio reprobatorio del film. Los “concurrentes” en bloque, en una postura de conjunción, “no demuestran entusiasmo” ante la película. Ubicando a los otros espectadores en el mismo lugar de sí, su reacción (negada) parece coincidir. La respuesta, mejor dicho la falta de reacción positiva, ante la película es igual en todos los espectadores: el cuerpo conjunto se abstiene de exteriorizar su valoración, como si los distintos elementos que se exponen para determinar un juicio no pudieran terminar de compatibilizarse ya que, si bien se llega a una conclusión (dar el premio-estar en desacuerdo con ese premio), la direccionalidad de los argumentos –en lugar de sumarse– marca contradicciones o incongruencias. Esta postura imprecisa del *ethos* a propósito del espectáculo cinematográfico (en el que incluimos no solo el film sino también la respuesta espectral conjunta) está determinada por la siguiente enumeración:

Que la entrega de este premio se debe a lo siguiente:

Que la Película pertenece al sello ‘LA SILUETA’ siendo su productor una persona de apellido xxx (Que también actúa en el canal 7 T.V.)

Que la película está basada en el libro del mismo nombre siendo su autor el escritor DRAGÚN, conocido de ideas extremistas.

Que durante la exhibición de la película los concurrentes no demostraron entusiasmo de aprobación pero que la C.D. resolvió entregarles igualmente el 1er. premio.

Que entre la C. Directiva del cine club y la productora “LA SILUETA” existe una gran amistad que data desde hace 3 años atrás, en razón de ser esta productora la intermediaria ante los Estudios Cinematográficos Argentinos para proveer películas a la entidad Berisense.

Que la productora “LA SILUETA” una vez terminado el rodaje de “LOS DE LA MESA 10” la presentó ante el “INSTITUTO ARGENTINO DE CINEMATOGRAFÍA” quien la calificó en la categoría “B”, que prohíbe su exhibición.

Que ante esta actitud del instituto Argentino de Cinematografía y basados en la amistad que une al Sr. xxx, como así también con todos los integrantes del sello La Silueta demostrando con ello su adhesión a los mismos es que resolvieron entregar el premio de mención. (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 114)

Si bien el último párrafo permite reconstruir un razonamiento inteligible a propósito de la justificación de por qué la película fue premiada a pesar de no haber contado con el entusiasmo del público espectador, la enumeración completa lleva a notar contradicciones. Por un lado, como se especifica antes, los miembros de la Comisión Directiva no tienen ideas comunistas, pero una de las razones para el premio es que el guion le pertenece a un autor comunista; y al mismo tiempo, si bien no comparten estas ideas, son amigos de los productores. La poca contundencia de la argumentación presentada, sus idas y vueltas (hay varias repeticiones), apuntan a una imagen de sí de alguien que tampoco tiene su posición definida (característica que no se condice con el *ethos* de la comunidad discursiva).

Se podría llegar a argüir un conocimiento entre el agente policial y los miembros del cineclub (uno de los argumentos para separar a los espectadores del comunismo del film es que son “radicados y nacidos en la zona”), pero no lo podemos comprobar; sí podemos postular una cercanía entre el *yo* que informa sobre la función y los espectadores, puesto que en cierto modo sus posturas coinciden. En el texto se construye la desaprobación de la premiación a partir de la identificación del *ethos* con la mayoría de los espectadores, entre los cuales no termina de quedar claro si se encuentran o no los miembros de la Comisión Directiva. Parece recurrirse en definitiva al lugar común de la cantidad: si la mayoría no concuerda con la valoración de la película, la premiación estaría justificada por razones extra-fílmicas, en este caso, personales (la amistad con el productor). Se podría denominar a este lugar común en el cine para desaprobación una premiación a partir de que al público no le gustó como el tópico de la “taquilla”, argumentación esgrimida por un cine comercial antes que por uno “independiente”, que encontró en el circuito de los cineclubes de los años sesenta un particular incentivo. Nuevamente, la argumentación que se organiza en el informe remite a incongruencias.

Pero, a pesar de ellas, podemos resaltar que esta identificación (problemática) del *ethos* da lugar a una argumentación que no encontramos en informes en los que el *yo* no se confunde con la voz de los espectadores. Esta confluencia nos lleva a proponer la configuración de una suerte de *antiethos* que no coincidiría sin fisuras con los grupos independientes sobre los cuales se vuelca la vigilancia de la DIPBA, uno de los “otros” de esta comunidad discursiva.

### **3.6. Antiethos/contraethos: la contracara de la imagen de sí y el objetivo argumentativo**

Maingueneau (1987, 2002) apela a la noción de *antiethos* para reconocer un movimiento particular de la construcción del *ethos* del enunciado: al mostrar ciertas características propias, este define al mismo tiempo su contracara. Así establece, por ejemplo, que si un científico se muestra en su enunciación como “reflexivo, medido, imparcial”, al hacerlo delinea implícitamente qué es un verdadero científico y también su *antiethos* correspondiente: un hombre “parcial, fanático, impaciente” (2002, 61). De la misma manera, podríamos postular la conformación de un *antiethos* para la comunidad discursiva DIPBA. Ahora bien, en tanto el *antiethos* tiene aquí una función particular, es decir, no es simplemente una contracara que demarcaría las características del *ethos* no autorizado para decir desde cierta imagen social, proponemos llamarlo “contraethos”. A pesar de que los prefijos “anti-” y “contra-” tienen una definición similar en el *DRAE*,<sup>26</sup> queremos remarcar con un matiz que en este corpus esta contrafigura es el “enemigo interno”, el “otro” al que se vigila, cuyo accionar controla la DIPBA. En cierta forma, postulamos un cruce con los planteos de Verón (1996) a propósito de los distintos destinatarios del discurso político. Este autor propone que la enunciación política es inseparable de la construcción de un adversario, destinatario negativo, con el que el enunciador establece un lazo a partir de una hipótesis de inversión de la creencia. El *contradestinatario* es definido como un “otro discursivo” que habita en todo discurso político, una presencia siempre latente de una “lectura destructiva” con quien se establece una polémica. Si bien aquí, en este discurso burocrático-policial, el adversario no es un destinatario, sí se puede reconocer que aparece en tanto negación de la imagen de sí,

---

<sup>26</sup> Allí se indica que *contra* “denota la oposición y contrariedad de una cosa con otra” y que *anti* “significa ‘opuesto’ o ‘con propiedades contrarias’”.

inversión de la creencia, y que en informes en los que la voz del yo-vigilante se mezcla con la del espectador que, en definitiva, forma parte del otro vigilado, separarse de esa contrafigura negativa tiene una función argumentativa de defensa de la imagen de sí. Cuando se une la imagen del yo-vigilante a la del yo-espectador, el *contraethos* se escinde no solo de la figura del *yo*, sino también de la instancia de expectación –que se está vigilando– dando lugar en el informe al establecimiento claro de un objetivo argumentativo.

Si el agente policial se muestra, en líneas generales y cuando no se confunde con el decir del espectador, como un observador profesional, racional, que cumple con las convenciones técnicas impuestas por el decir burocrático-administrativo, esto es, que sigue las normativas establecidas (de allí la relevancia de la Mesa Doctrina), que discrimina y clasifica la información para la instancia superior, por lo tanto, respetuoso de las jerarquías, la figura del *contraethos* se puede sintetizar con uno de los rasgos principales que marcan su exterioridad: el “comunismo” y las características que se le asocian. Podríamos enumerar entre ellas la dificultad de encerrarlo claramente en una grilla clasificatoria (de allí su dispersión en las mesas del archivo) y su hablar velado, indirecto (opuesto a la supuesta “objetividad descriptiva”, transparente, del *ethos* de la DIPBA), rasgos a los se podría sumar el recurso a la emotividad, a los sentimientos (en su búsqueda por “captar” a los espectadores no avisados), supuestamente no admitidas en el informe policial.

Notamos que esta oposición aparece en el informe sobre la función de café-concert del Teatro Libre Florencio Sánchez, de Rojas, al que acabamos de hacer referencia. Observamos anteriormente que allí, a continuación del ítem “Objetivo”, se indica que este es “motivar de alguna manera, mediante la sensiblería” y también se especifica en otro ítem que “el método empleado es en todas sus partes sugestivo, ya que busca actuar sobre las emociones y sentimientos, lo afectivo y lo subconsciente”. Decir contrario al del *ethos* de la DIPBA, la apelación “subconsciente” a los sentimientos también se puede recuperar en el patetismo que se recalca en varios informes policiales sobre las funciones teatrales: la oposición riqueza-pobreza que refieren en las obras tendría el objetivo de conmover (finalidad tradicional en el teatro, pero marcada aquí negativamente como una forma de manipulación comunista). Presentamos dos ejemplos:

Disertaciones, mesas redondas donde se consideran temas de teatro, de cuentos cortos redactados por gente allegada al grupo, funciones de títeres, últimamente ofrecida por el Teatro de Títeres “La Cigarra” de Alexis ANTIGUEZ, de la ciudad de Córdoba, de reconocida filiación comunista, conferencias dadas por el mismo, sobre los argumentos de las obras presentadas, y su significado. En todo ello siempre *dejan entrever el dolor* del pueblo oprimido, de las clases trabajadoras, *sojuzgadas* por los sectores pudientes, la actuación del rico, la reacción de los pobres, el repudio hacia los sectores militares, incluso hacia los clericales (Informe de 1961 sobre el grupo Tablado Popular de Bahía Blanca. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150).

El contenido de la obra versó en todo momento y puso en evidencia *el deliberado propósito* de poner ante la concurrencia en evidencia la actual situación que, con respecto a la vivienda y lo reducido de la percepción en los actuales sueldos que *soporta la clase menos pudiente* de la población, todo lo cual crea a la mencionada clase una situación *desesperante* que en algunos casos, siempre a estar a la ficción de la obra, *dejaría la impresión* de que alguna parte de esa población, debiera de ir a vivir en carpas o caso contrario buscar refugios naturales. (Informe del 7/07/60 sobre la obra de teatro *Cuatro paredes y un techo* puesta por el teatro La Lechuza de La Plata durante el Tercer Certamen de Teatros Independientes. Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 160)

De esta manera, entonces, se podría comprender el deslizamiento hacia la argumentación en el informe del recital de Los Jaivas y también en el de la exhibición en el Cine-Club Berisso de *Los de la mesa 10*. Cuando la imagen de sí coincide con la del público (en su aprobación o desaprobación), es decir, aquellos que son vigilados, se da paso a una argumentación, más o menos estructurada según el caso, para separar a los espectadores de la identificación con el “comunista”, esto es, el *contraethos* figurado en todos los informes que componen nuestro corpus.

Ya hemos explicado cómo la falta de entusiasmo por parte de los espectadores de la función de *Los de la mesa 10* se presenta en una argumentación que distancia a los integrantes del Cine Club Berisso de la película que ellos mismos premian y que es determinada como “comunista” a partir de un tópico que denominamos la “inmanencia del autor” (ver Capítulo 4). La defensa de su no comunismo se sostiene en varios *topoi* recurrentes en el corpus, entre ellos, el localismo de los espectadores (frente a la

extranjería de los films comunistas) y sus ideas “de neto corte democrático” (se identifican con el Radicalismo, partido que gobernaba el país en ese momento). La unificación de la recepción del film funciona en este caso como una defensa del otro al que se vigila, en este caso, espectadores: apunta a eliminar las sospechas de comunismo del Cine Club Berisso, conclusión en la que el *ethos* aparece como garante por la coincidencia de la reacción ante el film. La desaprobación conjunta de la película remarca la validez de lo que se afirma en la argumentación (no son comunistas), a pesar de que la acción de la premiación del film por parte de la Comisión Directiva (también espectadores) lo refute.

Otro caso en el que se apunta a una disociación (en el sentido de técnica argumentativa determinada por Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989) entre los espectadores (y el espectáculo) y el comunismo se registra en el informe sobre el recital de Los Jaivas, en el que la argumentación aparece apenas en los dos últimos párrafos. Luego del relato del concierto, que ya hemos comentado, se indica que no se permitió la realización de un recital que el grupo tenía previsto en la ciudad de Bahía Blanca. A continuación, se presenta una defensa de este grupo puesto que, se indica, a pesar de que se los caracterizó como “izquierdizantes”<sup>27</sup> en años previos a esta presentación y de que tocan música “autóctona, folklore nativo de zonas o provincias de raigambre indígena y pobres,<sup>28</sup> cantándole a su gente, y temas mismos de autores mapuches”, “no dejan traslucir tendencia alguna que comprometa un estilo musical con una postura o intención política”. Esta tesis es justificada por medio de una suerte de argumento de autoridad: “su última representación en el Perú les valió una distinción presidencial, como asimismo ocurriera en su propio país, meses pasados, por el Pte. A. Pinochet”. Entonces, siguiendo el razonamiento, si Pinochet les da una distinción, a pesar de los “temas mapuches”<sup>29</sup>, no se puede considerar que Los Jaivas sean comunistas. Si el grupo chileno y su música no “traslucen” una tendencia comunista, en consecuencia esta tampoco puede ser adjudicada a los espectadores que disfrutaron del recital, entre los que se encuentra el informante policial. La argumentación, entonces, no solo deslinda de la sospecha de comunismo al conjunto musical sino también a la imagen de sí.

---

<sup>27</sup> Esta suerte de participio activo, que en estos informes podría reformularse como “que vuelve a alguien de izquierda”, aparece en varios informes.

<sup>28</sup> La representación de la pobreza en un espectáculo, como ya vimos, se suele considerar en los informes como uno de los rasgos principales de las obras que apuntan a una “infiltración comunista”.

<sup>29</sup> Se podría conjeturar que aquí se unen el tópico de la extranjería, en el sentido de lo ajeno, y de la inmanencia del autor (ver Capítulo 4).

En suma, si bien el *ethos* burocrático-administrativo (único que se nombra con el *yo* en el corpus) elimina las marcas de la participación en la actividad de la que se da cuenta en los informes y genera una fuerte cohesión entre los textos, al punto que se podría afirmar que esta es la característica principal del decir de la comunidad discursiva en los informes de vigilancia a los espacios teatrales y cinematográficos, comprobamos que aparecen, sin embargo, “fisuras” que podrían llevar a considerar que hay aquí un *ethos* híbrido. Al exponer un ejemplo de una configuración de este tipo en un folleto de promoción de un festival de cultura en un ámbito rural, Maingueneau (2009) señala que la combinación de estereotipos lingüísticos de la representación común que se suele hacer del habla rural y los giros que “parecen salir de un prospecto de casa de la cultura” (96) no se corresponden “directamente a una realidad social” (97), sino que es una construcción discursiva que le da “una consistencia imaginaria” (97) a esa improbable combinación. En cierta forma, en nuestro corpus también encontramos una combinación que, si bien no es tan improbable, no responde a un estereotipo muy difundido: agente administrativo-policial y espectador/crítico de espectáculos. Pero no es solo en este aspecto enunciativo en el que encontramos esta hibridación. Como ya vimos en el capítulo anterior, esta se encuentra reforzada por ciertos efectos de genericidad que alteran la regularidad de estos informes policiales de inteligencia y también, como elaboramos a continuación, por la circulación de una *doxa* que perfila formas de ver teatro y cine.

## Capítulo 4

### El informante policial como “espectador de la opinión común”

En los capítulos anteriores observamos que en el decir de la comunidad discursiva se reconocen imbricaciones y deslizamientos con el decir de otros (la prensa, particularmente). Estos entrecruzamientos se vuelven patentes en ciertos efectos de genericidad (para poder “decir” una función teatral, por ejemplo, se recurre a los géneros de circulación pública que lo tematizan) y también en ciertas facetas del *ethos* híbrido que determinamos en los informes específicos de espectáculos. En este capítulo, indagamos cómo esta imbricación, que se vuelve sobre el carácter polifónico del discurso más allá de la postulación de un decir “secreto”, forma parte de un discurso social (Angenot, 2010), definido como “sistemas genéricos, repertorios tópicos, reglas de encadenamiento de enunciados que, en una sociedad dada, organizan lo *decible*” (21).

Si el análisis de la Argumentación en el Discurso tiene como objetivo, tal como comentamos en la Introducción, estudiar la eficacia de aquello que se dice en sus dimensiones institucionales, sociales y culturales, detenernos en la *doxa* —espacio de opiniones y creencias compartidas— posibilita analizar qué puntos de acuerdo, qué premisas comunes y también qué encadenamientos apuntan a lograr no solo la persuasión (en un sentido amplio, como por ejemplo, compartir un punto de vista), sino también la legibilidad misma del texto. Como afirma Amossy, es “al confiar en las opiniones, creencias y representaciones de la audiencia que se puede construir una interacción (virtual) que permita el significado y la eficacia” (2002: 468). Concentrarnos en la *doxa*, como haremos a continuación, es profundizar en cuáles son las opiniones y creencias compartidas sobre el teatro y el cine que se articularon en estos documentos para sostener una mirada que configuró a ciertas expresiones de las artes del espectáculo como un otro “peligroso”, como un ámbito en el que se “infiltraban” ideas que debían ser vigiladas.

Aclaremos que, en tanto nos centramos en la *doxa*, no buscamos en este capítulo develar ideas escondidas o leer en los informes lo “nuevo”, ni llevar adelante una desmitificación, sino que intentamos relevar el funcionamiento de lo siempre igual, lo fijo, que implica no solo tópicos, sino también frases cristalizadas, *clichés* y encadenamientos argumentativos implícitos. Proponemos revisar las opiniones comunes (algunos de cuyos elementos todavía circulan en el discurso social actual) que permitieron el sostenimiento de un discurso y una práctica que reforzaba un punto de vista ya tomado,

ya definido por una instancia que se supone superior –los informes de inteligencia responden a pedidos de oficiales o instancias superiores en la comunidad informativa– y exterior pero interior al mismo tiempo (los pedidos de vigilancia están definidos por instancias gubernamentales cuyos lineamientos son seguidos por la comunidad de información, pero estos se mantienen estables a pesar de cambios de gobierno en la década del sesenta, verificándose así una sostenida homogeneidad discursiva en el período). La repetición de la *doxa* sobre el otro que debe ser vigilado (el comunista, como una primera aproximación) se articula con la repetición de la *doxa* sobre los films que se exhiben en los cineclubes y sobre las obras de teatro que se vigilan. Lo que intentamos hacer entonces es recorrer esa suerte de “red dóxica”<sup>1</sup> que conecta “la opinión común” sobre el “enemigo” a vigilar (el comunismo) con las opiniones de lo que, desde una cierta crítica teatral y cinematográfica especializada, se suele considerar (con un dejo peyorativo del que buscamos apartarnos) como propio del “espectador común”.

#### **4.1. Elementos dóxicos: tópicos comunes, específicos y pragmáticos**

Las perspectivas del análisis de la *doxa* suponen distintos caminos posibles. Por un lado, como lo revisa Amossy (2002), puede implicar una concepción en tanto un sistema coherente y estructurado en el que el término se equipara con “ideología” y que busca, consecuentemente, “desenmascararla”. Por otro, se puede considerar un acercamiento a la *doxa* en tanto un agregado de elementos que tienen ciertos efectos en el discurso: de evidencia, de persuasión, de identificación, de eliminación o disimulación de contradicciones, que pueden llegar a permitir –podemos agregar– elidir las explicaciones por su “obviedad”. Desde esta segunda perspectiva, se trata ya no solo de revelar la *doxa*-ideología, sino considerar cuáles son sus funciones constructivas. Amossy determina, además, que la *doxa* forma parte del interdiscurso. Define a este concepto como “la circulación dinámica de opiniones y discursos compartidos en el espacio social” que “emerge y se mueve en múltiples enunciaciones que se hacen eco unas a las otras” (2002: 389). A estas opiniones y discursos compartidos, esta investigadora los llama “elementos dóxicos”.

---

<sup>1</sup> Tomamos el concepto de “red dóxica” de Provenzano (2010). En un artículo sobre la *doxa* en el discurso teórico, lo define como una “heterogeneidad de representaciones que se dejan, sin embargo, organizar en grandes dominios (temáticos, disciplinarios, ideológicos, etc.) de saberes compartidos por comunidades de diferentes extensiones” (Provenzano, 2010: 4).

Los elementos dóxicos que considera son tres: los tópicos comunes, los tópicos específicos y los tópicos pragmáticos. En el primer caso, se trata de los *topoi koinoi* de la retórica aristotélica, estructuras lógico-discursivas que se proponen como esquemas vacíos subyacentes a los enunciados. Los segundos son aquellos englobados por Aristóteles en los lugares particulares, es decir, los temas consagrados, las ideas fijadas en un repertorio. Si bien habitualmente se suele traducir *topoi koinoi* como “lugares comunes”, Amossy considera que el uso extendido de este concepto está más próximo al de los lugares particulares. Los lugares comunes pueden ser, desde su concepción, o bien frases genéricas tales como la sentencia, que apuntan a una sabiduría global, o bien representaciones sociales que emergen de un modo más o menos explícito en el discurso, es decir, estereotipos. Estos son un “prisma” por medio del cual los participantes de una interacción perciben a miembros de un grupo considerado como otro (en nuestro caso, los “comunistas”) o también su propia identidad (veremos que esta se delinea a partir de tópicos contraargumentativos). La diferenciación entre tópicos comunes y tópicos específicos distingue aquellos tópicos que se presentan como “universales” de aquellos que se construyen sobre creencias sociales y culturales que atañen a una ideología dada. Pero, como bien indica la misma Amossy, en ciertos casos es difícil escindir con precisión absoluta unos de otros. Ya mencionamos, por ejemplo, en el capítulo anterior, un tópico específico que llamamos “tópico de la taquilla” que se imbrica con un tópico común: si un film se valora por la cantidad de espectadores que lo han visto, entonces se está apelando al tópico de lo más y lo menos.

Por último, entre los elementos dóxicos están los tópicos pragmáticos. Siguiendo la teoría de la Argumentación en la Lengua de Anscombe y Ducrot, estos son principios generales con los que se puede sostener una argumentación sin que sean formulados explícitamente. Estos tópicos subyacen al discurso permitiendo el encadenamiento de proposiciones. Los tópicos pragmáticos están tomados, asimismo, de un reservorio cultural en donde coexisten junto con sus tópicos opuestos. A continuación, recurrimos a estos planteos para revisar algunos de los elementos dóxicos que se articulan en los informes de la DIPBA a espectáculos y rastrear así cómo se construyen redes que refuerzan una imagen cristalizada de la relación entre comunismo y espectáculos y también con una perspectiva dóxica sobre cómo ver el cine y el teatro.

## 4.2. Redes dóxicas sobre los comunistas: la “infiltración” de los “elementos”

Como ya especificamos en el Capítulo 1, las actividades de vigilancia que lleva a cabo la DIPBA se justifican en que las actividades de los grupos de teatro independiente y de los cineclubes enmascaraban, según su decir, una forma de la “infiltración del comunismo en la cultura”. Discursivamente, esto implicó una variedad de denominaciones que permiten establecer una “red dóxica” que se va articulando en los documentos y que funciona como una suerte de eje en torno al cual se acoplan (y se intentan deslindar) tópicos a propósito de los espectáculos. Se van demarcando, de esta forma, ciertas oposiciones, pero también equivalencias que funcionan para sostener la mirada de la vigilancia durante todo el período. La caracterización del estereotipo del comunista, a la que nos acercamos en primer lugar por un relevamiento de denominaciones, se relaciona con las características del *contraethos* que determinamos en el capítulo anterior. Si en los informes se organiza un discurso estructurado a partir de taxonomías que establecen celdas cerradas, este “otro”, que es además “cuerpo” en movimiento que no siempre se puede rastrear, se conforma en un espacio de mezcla en el que la acción de “infiltrar(se)” –metáfora cristalizada que alude a aquello que puede atravesar el tamiz del control– se despliega en múltiples sentidos: entre los miembros del mismo grupo, en la “atracción” que ejerce sobre los jóvenes (sujeto colectivo que habría que separar de este otro) y hacia el público, del que a veces el vigilante de la DIPBA también forma parte.

Zoppi-Fontana (1999) propone estudiar los “procesos de designación” en tanto estos apuntan a “relaciones semánticas inestables (...) a partir de las cuales se instala un sentido, apagando otros posibles/decibles” (203) y determina como método para realizarlo emprender una “operación de deslinearización lingüística y discursiva de los enunciados, que quiebre la secuencialidad de la superficie lingüística entre enunciados dispersos en el archivo” (212). Plantea, además, que detenerse en las diversas designaciones por las que se nombra a un actor social, por ejemplo, permite analizar procesos de producción de efectos de evidencia, efectos que “presentan la relación entre designaciones y objetos de referencia como transparente y necesaria” (212-213), por lo tanto, efectos dóxicos, que legitiman diversas prácticas.

Además de la vacilación en la denominación de los grupos de “Teatro Independiente” como “independiente”, “vocacional”, “experimental”, “amateur”,

“aficionado”, en la que nos detuvimos en el Capítulo 1, que al correr su actividad del teatro “profesional” refuerza el sentido de que su participación en el ámbito teatral estaría “velando” o “encubriendo” sus “verdaderos” objetivos (todos términos que se relevan en los informes),<sup>2</sup> también apuntan a un argumento para la urgencia de su identificación, ya que al separarse los grupos, al “dispersarse”,<sup>3</sup> se puede evadir la vigilancia. Podemos leer en este sentido uno de los informes sobre el teatro La Lechuza, de La Plata, el de 1967. Allí se afirma: “Otras averiguaciones dieron asimismo resultado negativo, por cuanto los nombres de los actores son artísticos, siendo imposible su identificación ya que, como queda expresado, en la actualidad no actúan” (Legajo 160, Mesa D(e), Factor Social, La Plata).

La “dispersión”<sup>4</sup> se relaciona con el peligro que la DIPBA vigila: la “infiltración” del comunismo, término que remite a aquello que puede eludir los controles, meterse por entre los resquicios y, también, “la penetración en el tejido orgánico de un elemento nocivo” (esta es una acepción, propia de la medicina, que releva el *DRAE*). Nos encontramos aquí con un recurso estudiado por Vitale (2015) en las memorias retórico-argumentales del golpismo en la prensa argentina: la apelación a la metáfora biológico-médica de la enfermedad. En cierta forma, los comunistas son contruidos como una suerte de “enfermedad” que se propaga por contacto: de ahí la atención, podría aventurarse, a los espectadores, las relaciones familiares y los encuentros que tienen aquellos identificados con la ficha “comunista” en las redes de control.

Como ya mencionamos, al recorrer los informes del corpus, el establecimiento de los antecedentes que se estipula para cada uno de los participantes de los grupos teatrales busca determinar quiénes pueden clasificarse como comunistas. En general, solo una minoría de los integrantes de los grupos aparecen categorizados de esta forma; algunos pertenecen a otros partidos (UCRI, UCR del Pueblo, Conservadores), muchos son “apolíticos” y hay incluso “personas de reconocidos ideales democráticos” (este es uno de los términos que se opone a

---

<sup>2</sup> Se dice, por ejemplo, al respecto del Cine Club Chivilcoy que “se les someterá a estricta vigilancia a fin de poder determinar la *verdadera* ideología de la citada comisión del Cine Club” (Archivo DIPBA, Mesa De, Legajo N° 111).

<sup>3</sup> Se lee en un informe del teatro El Cronómetro de Tandil que “el grupo de jóvenes integrantes del citado Teatro Vocacional se encuentra *disperso*, como así sus directivos, dando la sensación de haber abandonado la idea de formar y/o continuar con el referido Teatro Vocacional” (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 13, Legajo N° 425).

<sup>4</sup> Una de las acepciones que se da en el *DRAE* para esta palabra es: “*Fís. y Quím.* Sustancia aparentemente homogénea, en cuyo seno hay otra finamente dividida.”

“comunista”). Ahora bien, esta minoría de teatristas y cineclubistas comunistas, que problematiza la equiparación que se propone en un primer momento en el documento de 1957 “Informaciones que se requieren para el normal funcionamiento del Departamento y la mesa respectiva [C]”, citado en el Capítulo 1, es sostenida como la justificación de la vigilancia. Se explica en un documento sobre el teatro El Cronómetro de Tandil:

La circunstancia de que los elementos comunistas tuvieran participación en las actividades de este Teatro Vocacional hizo que se llevaran a cabo averiguaciones (las que aún prosiguen), tendientes a establecer si tal circunstancia no era aprovechada para realizar en forma indirecta y sutil, una campaña de infiltración ideológica; de la información obtenida hasta el presente, por medio de jóvenes estudiantes de absoluta confianza, se ha llegado a saber que tal cosa no ha existido... (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 13, Legajo 425).

Remarcamos en este punto que los que se “infiltran” son “elementos”. Esta denominación se puede encontrar en la mayoría de los informes: en general, se menciona a los “elementos comunistas” pero también aparece en otras colocaciones, como “elemento activo” o los “elementos jóvenes del Club ‘Ferrocarri Sud’” en Tandil, como sinónimo de integrante de un grupo (en un informe se enumera a los “elementos que toman parte”) o incluso de persona (“Es evidente que un elemento como Brandoni...”).<sup>5</sup> Los “elementos” son los que se meten en el “cuerpo” teatral “para desde allí tratar de inculcar su idea a los públicos que concurrían a sus funciones” (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 6, Legajo 142, Bolívar, 1962) o tratar “de atraer adictos a su ideología” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Legajo 111, Chivilcoy, 1967) o “van inculcando los principios marxistas a los jóvenes que van atrayendo al grupo” (Archivo DIPBA, Mesa De, Legajo 150, Bahía Blanca, 1960). El término “atraer”, por otra parte, se puede unir a dos metáforas que se desarrollan en los informes: la biológico-médica, que ya mencionamos, y también una que apela a términos de la física en el foro, ya que los elementos tienen “gravitación”, “atraen” a otros “cuerpos o elementos”. Se comenta, por ejemplo, a propósito de una de las actrices del Tablado Popular de

---

<sup>5</sup> Se trata de un informe en el que se refiere una conferencia que dio Luis Brandoni el 27 de enero de 1981 en la Biblioteca del Partido Socialista Democrático de Mar del Plata (Archivo DIPBA, Mesa D(s), Carpeta Varios, Legajo 17120).

Bahía Blanca, “componente del elenco teatral”, que “profesaría idearios izquierdistas, habiendo sido vista, juntamente con xxx -elemento comunista de escasa gravitación...” (Archivo DIPBA, Mesa De, Legajo 150, Bahía Blanca, 1959) y en los antecedentes de la comisión directiva del Teatro El Chasqui de Chivilcoy se dice de su presidente que es “considerado elemento de primera importancia para dicho partido [el comunista] (...) y uno de los de mayor gravitación en Chivilcoy...” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Legajo 111, 1967).

El uso de “elemento” es mayormente peyorativo en los informes y se emplea principalmente para designar a quienes son considerados como “sospechosos”. Se lee así en un informe del legajo del Cine Club Bahía Blanca que este fue fundado “por *elementos* no sindicados como de tendencia comunista, pero sí considerados de izquierda, y *distintos jóvenes* que sentían interés por este medio de expresión artística” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Legajo 42). Es decir, los jóvenes no “sindicados como comunistas” no serían “elementos”. Por otra parte, la ubicuidad que presentan los “elementos” en su despersonalización lleva –como efecto de lectura– a establecer una gran similitud entre todos los grupos teatrales y cineclubes, y refuerza el argumento de la necesidad de un control permanente que no ceja ni siquiera cuando se comprueba, por ejemplo, que los integrantes de un grupo teatral (el Teatro Vocacional El Cronómetro) se “limitan en las reuniones previas a la anunciada representación de la obra citada, a ensayar y recibir indicaciones para un mejor desempeño en sus respectivos papeles asignados” (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 13, Legajo 425).

Esta “infiltración” que llevan adelante los “elementos” comunistas se puede considerar, asimismo, en relación con ciertos tópicos que remiten directamente a la forma en la que se clasifican las obras teatrales y cinematográficas. Una obra es comunista por la “obviedad” de su significado, que se sostiene en el argumento, o por una suerte de “inmanencia autoral”, es decir, porque la identificación política del autor se traslada a su obra, o por la nacionalidad del film: de allí podrían “atraer” o “contagiar” a los espectadores. Cada uno de estos tópicos encuentra, a su vez, su confrontación con otros que garantizarían el no comunismo de artistas y espectadores, apelación que se presenta como una forma de argumentación en algunos informes, frente a la apariencia descriptiva o constatativa que parecen tener los primeros en el discurso de la DIPBA.

### 4.3. Articulaciones en torno al tópico de la transparencia

En las redes dóxicas que buscamos trazar, ciertas menciones recurrentes funcionan de una manera particular, de modo tal que en tanto evidencia confirman o descartan la necesidad de la vigilancia, en tanto refuerzan o niegan que el objetivo oculto del grupo de teatristas o cinéfilos sea la “captación comunista” del público, particularmente de los “jóvenes”. Es por eso que los consideramos como tópicos, ya que apuntan a lograr una suerte de persuasión o reafirmación. Como venimos desarrollando, la vigilancia se enfoca en la actividad de los “comunistas” y en la develación de los “criptocomunistas”, aquellos que según la propia definición de la DIPBA, “ocultan su verdadera ideología tras otra aparente. Actúan en sectores políticos, sociales, culturales, científicos, deportivos, etc.” (ver imagen en Capítulo 1).<sup>6</sup> Sin embargo, la develación de este ocultamiento en las artes del espectáculo no se lleva a cabo por medio de un trabajo de desciframiento del lenguaje teatral o cinematográfico sino, por el contrario, por la constatación de lo “obvio”, lo evidente, y de allí, podríamos concluir, por un predominio en el discurso de la DIPBA de lo que ciertos teóricos, entre los que se destacan las reflexiones a propósito del cine, han llamado la “transparencia del lenguaje”.

Tomamos en este punto la definición de transparencia propuesta por Xavier (2008), porque en su trabajo se hace una revisión crítica de teorías cinematográficas —es decir, formas en las que se ha “leído” el cine, que es lo que buscamos rastrear, de hecho, en los informes policiales— entre los años veinte y mediados de la década del setenta del siglo XX, es decir, que parte del período que recorta se superpone al de nuestro corpus. Xavier lleva a cabo esta revisión a partir de núcleos temáticos (naturalismo, realismo crítico, vanguardia, cine-discurso, dispositivo) que organizan oposiciones —que el mismo autor se encarga de relativizar en el capítulo “Las falsas dicotomías”— que se encuentran englobadas en la que señala el título del libro: transparencia-opacidad. La noción de transparencia estaría anclada, según este crítico, en una hipótesis realista del lenguaje

---

<sup>6</sup> Este objetivo del control cultural no solo se encuentra en la DIPBA, sino en la comunidad de inteligencia más extendida que sostuvo la vigilancia y la censura sobre distintas expresiones de la cultura. Invernizzi y Gociol (2002) establecen en su trabajo sobre la represión a los libros que “La misión principal de la infraestructura de control de la [última] dictadura consistía en combatir al enemigo cultural. Y el principal era el marxismo. La consigna central era simple y eficaz: si era marxista era malo; por lo tanto, estaba justificada su prohibición. A su vez, se partía del principio según el cual a veces la ideología marxista (...) era explícita y evidente, pero muchas veces se ocultaba o disimulaba. Por usar una analogía militar, el marxismo podía estar ‘camuflado’ como las tropas especiales, o infiltrado como un espía. (...) Es decir: manejaban la idea de un ‘marxismo puro’ junto a la de un marxismo flexible, escurridizo y con la habilidad política o actoral de mimetizarse en otros espacios teóricos, en los cuales se las arreglaba para pasar desapercibido a fin de llevar adelante sus ‘objetivos disociadores’” (49).

cinematográfico, que estipula que “hay un modo normal o natural de combinar las imágenes (justamente aquel que no destruye la ‘impresión de realidad’)” (Xavier, 2008: 45) y una forma de *découpage/montaje*<sup>7</sup> que organiza un “sistema dirigido hacia el ilusionismo y la identificación” (49), que llevaría al espectador a creer en un contacto directo con el mundo representado en el film, como si este se llevara a cabo sin mediaciones, es decir, “como si todos los aparatos del lenguaje utilizados constituyesen un dispositivo transparente (el discurso como naturaleza del lenguaje)” (56).

Esto implica no solo una forma de construcción del discurso fílmico que busca resaltarlo como una suerte de “ventana abierta al mundo”, sino también una manera de ver el cine que se enfoca en la “impresión de realidad” y que, en la identificación, se pliega principalmente a la continuidad de la historia, de la diégesis. En este lugar, nos animamos a establecer un punto de contacto con una forma particular de ver el teatro, aquella que Ubersfeld estipula para el “espectador occidental” (ver nota 14 del capítulo 3), también centrado en la identificación con los personajes y “tomado” por la historia que se representa en escena. Esta manera dóxica, podríamos decir, de ver los espectáculos es la que rastreamos en los informes, y es por esto que consideramos que el tópico de la “transparencia del lenguaje de las obras y los films” es el articulador de los otros tópicos en los que nos detenemos.

Una formulación de este tópico se relaciona con la “obviedad del significado” de las obras. Podríamos decir que esta se sustenta en la coincidencia ya comentada entre el “fondo” y la “forma” de algunas de las obras reseñadas en los informes, en las que una y otra de estas categorías analíticas coinciden con el argumento o la historia representada. Esta referencia a lo “obvio” aparece explícitamente en un informe del Tablado Popular de Bahía Blanca del año 1961, a propósito del cual hicimos una mención en el capítulo anterior, titulado “Antecedentes”, en el que se hace un recuento de las actividades llevadas a cabo por el grupo, al que se clasifica como “colateral comunista, dentro del ámbito cultural” porque “no descuidan buscar los temas donde en forma indirecta, se van cinculcando [sic] los principios marxistas a los jóvenes que van atrayendo al grupo”. Esta forma “indirecta”, que sería coherente con la manera velada en la que actuarían estos grupos para la infiltración comunista, es luego ejemplificada con “algunos argumentos” del grupo de titiriteros La Cigarra, dirigido por Alexis Antiguez,<sup>8</sup> de la ciudad de Córdoba,

---

<sup>7</sup> En la práctica cinematográfica, el *découpage* consiste en la fragmentación en planos de la escena y el montaje es el ensamblaje de esos planos para organizar la continuidad del film.

<sup>8</sup> Titiritero cordobés, formó parte de la lista de artistas prohibidos durante la última dictadura.

que se presentó en el teatro bonaerense en 1961. En el informe, se refieren los argumentos de tres obras presentadas por este grupo de títeres el 19 de marzo. Con respecto a la primera de ellas, solo se relata el argumento: una suerte de melodrama que presenta un triángulo amoroso en el que un viejo general quiere comprar el amor de una joven; para esto le paga 11 dólares a su tía, pero la sobrina está enamorada de un poeta con quien finalmente se une. Si bien se comenta la reacción del público, no hay ninguna apreciación con respecto a su significado, como sí es el caso al referirse a la segunda obra, que consiste en la actuación de un mago:

La segunda fué [sic] una especie de mensaje por el que destacaba con la actuación de un mago, que lo que hace falta en el mundo es la paz, el pan, instrucción [sic] al pueblo, (se refirió a la falta de Universidades) y progreso. Todo ello lo iba destacando mientras pretendía sacar todo el adelanto y la cultura de la galera, y ante su fracaso manifiesta tristemente “como quieren que saque todo eso, de una pobre, de una pobre y mísera galera verde”. – Esta obra fué [sic] muy aplaudida, siendo obvio destacar el significado de la misma (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150).

Esta frase constituye la evaluación que se propone de la obra, sin ninguna otra elaboración, ampliación o análisis. Se pasa a continuación a la última obra, titulada “El buen rey”, que según el informe “trató más de política”, puesto que el títere del rey imitaba el rostro de Frondizi. Luego de esta introducción sobre su tenor político y la especificación sobre quién había realizado el muñeco, se relata el argumento:

La obra se titulaba “el buen Rey” y el muñeco personificaba al mismo, que en su juventud había hecho toda clase de canalladas, y ahora estaba acosado por el arrepentimiento. Para llegar a rey había hecho lo indecible, incluso matar y robar, ya que cuando era príncipe, le iba robando poco a poco de las arcas de su padre todo el oro. – Ahora, su arrepentimiento le hacía ver alucinaciones [sic] y veía fantasmas de la gente que él había hecho matar. Llega a un punto que intenta nuevamente asesinar a los fantasmas, pero estos resucitan y lo matan a él.

Las conclusiones [sic] de la obra quedó a cargo de los espectadores, no detallándose en la presente información para no caer en redundancias. (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150)

El cierre que implicaría la evaluación de la obra (orden textual que remite al efecto genérico “crítica teatral” o incluso el “comentario de texto” según era enseñado escolarmente<sup>9</sup>) es negado porque sería “redundante” hacerlo; sería una repetición de lo ya dicho, es decir, de la síntesis argumental. Si lo que se representa en la escena coincide con la “conclusión” es porque lo que se muestra allí es evidente e ilustra los “principios marxistas” que intentan inculcar en los “jóvenes” (en el informe se lee que los argumentos de estas obras se “detallan” para “mayor ilustración”). La no elaboración del significado o de la conclusión de las obras en el informe llevaría entonces a considerar que nos encontramos frente a una evidencia dóxica, es decir, aquello que no es necesario probar, ni elaborar, porque es compartido. Se trataría del “poder de afirmar, de plantear una opinión como verdadera” (Amossy y Herschberg Pierrot, 2005: 67). Resultaría, por lo tanto, una constatación del objetivo de las obras, que elude la redundancia que marcamos en el informe de 1960 sobre la obra de teatro *Cuatro paredes y un techo* puesta en escena por el teatro La Lechuza de La Plata (ver Capítulo 3), en el que el desarrollo del “contenido” y la “forma” se presentan como reformulaciones. Pero si bien la opinión no es elaborada en el informe de Bahía Blanca, el carácter ilustrativo de las obras como difusoras de “principios marxistas” es reforzado por la apelación a otros tópicos, que presentamos a continuación.

#### 4.3.1. *La inmanencia del autor*

El tópico al que llamamos la “inmanencia del autor” retoma una concepción biografista del texto literario (y a la obra de teatro en tanto uno de los géneros literarios tradicionales) que se sustenta en la creencia en un “origen unívoco” y en la “intencionalidad como clave de la creación” (Premat, 2006: 311), propia de una teoría literaria fuertemente cuestionada en el siglo XX, pero que no ha dejado de tener una presencia marcada en la *doxa* sobre la literatura en distintos ámbitos, incluso en la actualidad. Si volvemos al libro de Castagnino al que ya hicimos referencia, que contó con nueve ediciones entre 1953 y 1974 (la edición que estamos consultando), encontramos que allí se afirma que la comprensión de la obra literaria

---

<sup>9</sup> En Castagnino (1974) se explica, criticándola, esta forma de abordaje de los textos: “En las aulas secundarias se solía realizar, en las clases de literatura, una tarea que denominábase análisis literario y que consistía, poco más o menos, en un breve resumen del argumento de la obra, unido a ciertas indicaciones aclaratorias, datos biográficos acerca del autor, sobre el texto y algunas consideraciones críticas propias del profesor o extraídas de autoridades que se hubieran ocupado de la obra” (38).

debe discernir, en primer lugar, el “sentido” del texto, la visión particular, la consideración a que el autor somete el tema tratado, la significación del mismo; luego, “los sentimientos” expresados por el autor acerca del tema. De ambos se colegirán las opiniones del autor (Castagnino, 1974: 35).

Si en la comprensión de la obra se reencuentra al autor, en el análisis literario que se propone en el libro se establece como primer paso la “ubicación del autor”, es decir, se parte del autor para llegar a la obra. De uno hacia otro, en ese reenvío se delinea entonces una “inmanencia”, cualidad definida en el *DRAE* como aquello “que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella”.<sup>10</sup> Incluso, en cierta manera, podríamos reconocer –como lo hace Premat en el artículo citado, que traza un panorama de las teorías que han reflexionado acerca de la figura del autor en el siglo XX– que en esta concepción es posible establecer un paralelismo entre la “ilusión referencial” y la “ilusión biográfica”: la transparencia del lenguaje se anuda con la transparencia de la “intención” autoral. En los informes de vigilancia a las artes del espectáculo producidos por la DIPBA, lo obvio del sentido se articula con la coincidencia entre los “principios” de las obras y la adscripción partidaria o ideológica del autor, único dato biográfico que se consigna.<sup>11</sup>

En el informe sobre los “Antecedentes” del Tablado Popular, sobre el que venimos trabajando, se especifica que Alexis Antiguez es “de reconocida filiación comunista”. Esta determinación de su adscripción ideológica antecede a la “ilustración” de estas mismas ideas con los argumentos de las obras presentadas. Esta unión entre autor-obra se verifica también en la hechura misma de los títeres. Se comenta a propósito del títere rey-Frondizi que “Se supo posteriormente que fué [sic] confeccionado por ALFREDO OLIVO, elemento de tendencia izquierdista que se encuentra a cargo de un puesto de discos en el Mercado Modelo de esta ciudad”. Sin mayores explicaciones tampoco en este punto, el grupo teatral, en el que se encuentran “elementos comunistas”, tiene entonces como objetivo la “captación e infiltración ideológica” que se realiza por medio de obras que evidencian esa intención de su autor.

---

<sup>10</sup> Hacemos alusión a la formulación del tópico de la “inmanencia del autor” en un libro de teoría literaria contemporáneo a los informes que estamos analizando en tanto en este aparece, en cierta forma, “explicado” y nos permite considerar su extensión en el discurso social.

<sup>11</sup> No hay en estos casos “antecedentes” como los analizados en el Capítulo 2. Los autores de las obras no forman parte de los grupos que vigila la DIPBA, por lo cual se podría llegar a la conclusión de que su mención es un elemento del análisis de la obra.

La consignación de la tendencia o filiación ideológica de los autores de las obras no se encuentra, sin embargo, en todos los informes en los que se mencionan obras, por lo cual la indicación parece una forma de enfatizar la tendencia del grupo teatral. En el mismo legajo del Tablado Popular aparecen nombradas las obras *Escuela de los audaces*, de Roberto Cayol, identificado como “autor argentino”; *El oso*, de Anton Chejov; *El avaro* (se indica que se trata de una “sátira pequeña”, sin mencionar su autor); *Un diamante en el apéndice*, de Álvaro Yunque, sin más datos. Lo mismo ocurre en el legajo del Teatro La Lechuza, de La Plata, donde se reseña la obra *Cuatro paredes y un techo*, de René Lew y Carlos de Marzi y *Doña Clorinda, la descontenta*, de Tulio Carella, mención sobre la que volveremos.

En el legajo 142 de la carpeta 6 caratulado como “Teatros Independientes Varios”, se podría hipotetizar una relación entre los autores de las obras y la ideología de los integrantes de los grupos (en una suerte de encadenamiento implícito) ya que aquellos teatros cuyos integrantes son catalogados como comunistas o con tendencia “izquierdista” han puesto en escena obras de autores argentinos que se asocian al teatro independiente de los años sesenta (Dragún, Cossa, Halac, todos escritores que fueron incluidos en listas de artistas prohibidos durante la última dictadura). Se nombran las obras *La zorra y las uvas*, de José Figueredo, *Las manos de Eurídice*, de Pedro Bloch, y *Ha llegado un inspector*—se explica que se trata de una obra de “neto corte policial, traducida por Aurora Fernández”— representadas por el Teatro Independiente La Antorcha de Junín, cuyo director es “apolítico”; *El agua en las manos*, de Pedro Pico, puesta en escena por el Teatro Independiente C.A.T.I., de Carlos Casares, también dirigido por un “apolítico”. En Chivilcoy, el Teatro Independiente del Oeste El Chasqui,<sup>12</sup> cuyo director es de ideología comunista, puso en escena *Historia de mi esquina*, de Osvaldo Dragún, mientras que la obra ya nombrada de Lew y De Marzi (que aquí está escrito como “Martiz”) y *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona (aquí aparece como “Cardona”) fueron representadas por el Teatro Vocacional Agrupación Artística Chivilcoy, cuyo director es de “ideología socialista democrático”. También se menciona *El zoológico de cristal*, de Tennessee Williams (escrito “Tenelse Willamns”),<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Se puede rastrear una breve reseña de la historia de este teatro en la página <http://interlineasoeste.com.ar/wordpress/?p=39006>, un blog con noticias de la ciudad de Chivilcoy. Allí se establece que este espacio está en funcionamiento desde 1959. En 2013 se reinauguró el edificio del teatro, que fue destruido en 1975 por dos bombas.

<sup>13</sup> Los numerosos errores en los nombres de los autores en este legajo hacen pensar que el informe fue escrito por un agente no especializado en temas teatrales o literarios.

representada por el Teatro Independiente Nuevejuliense, de Nueve de Julio, con un director afiliado a la U.C.R. del Pueblo. En cuanto a los teatros de la ciudad de Mar del Plata, se mencionan las obras que escenificaron tres grupos. *Los expedientes*, de Marco Denevi (“autor argentino”) y *El televisor*, de José de Thomas, fueron llevadas a escena por el Teatro de Actores Marplatenses (T.A.M.); *El organito* y *El debut de la piba*, *Las aguas sucias* (no se indican sus autores), *Las de Barranco*, “del autor argentino Florencio Sanches [sic]”, *Juancito y el zorro* (una obra de “teatro para niños”, de uno de los integrantes del grupo, Roberto Galve) y *El herrero y el diablo*, de J. C. Gené, por la Organización Cultural Atlántica (O.C.A.), y *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac, por el Teatro A.E.I.O.U. Se trata del informe más extenso del legajo y en los tres casos se encuentran vigilados por su “ideología netamente comunista” o porque ciertas relaciones hacen “suponer que en él existen elementos de tendencia comunista”.

En lo que resta del subcorpus teatral, en el legajo del Teatro Contemporáneo de Bahía Blanca, aparecen mencionadas las obras *En familia*, “drama en tres actos de Florencio Sánchez”; en el legajo del Teatro Vocacional El Cronómetro, de Tandil, se indica una obra ensayada, pero que no se llegó a estrenar, *La barra provinciana* (se especifica el reparto, pero no así el autor); en el legajo del Teatro Alianza, de Bahía Blanca, a comienzos de la década del setenta, se consigna la preparación de las obras de *Los días de Julián Bisbal* (en el informe dice “Bismal”) y *Nuestro fin de semana*, ambas de Roberto Cossa. Este es un grupo en el que se remarca el accionar comunista o “izquierdista”.<sup>14</sup> Con un tenor distinto, las obras representadas por el Teatro Solidario de Balcarce, mencionadas en un informe de 1981, son *Nostalgia del viejo mayoral*, *Zenón Contreras: payador*, *Esquina tanguera*, *Romance de barrio*, *Giuseppe el zapatero*, *Pa’ que bailen los muchachos*, *La familia familume* y *Patio viejo*, todas de Juan H. Orofino, un autor de esa misma localidad.

La procedencia es otro tópico o lugar común que se articula en esta red que estamos reconstruyendo, no solo conectada con la biografía del autor, sino también por algo que podríamos considerar como la “nacionalidad” de las obras, y cuya recurrencia está marcada principalmente en los informes del subcorpus cinematográfico (dato que podría servir también para diferenciar el funcionamiento de los tópicos en el caso del teatro y del cine; si bien algunos se repiten, otros son específicos). En estos, el nombre

---

<sup>14</sup> Se comenta además en el legajo que el grupo inició sus actividades en la ciudad de Punta Alta. Allí se había denominado Grupo de Teatro de la Alianza Francesa y habían representado obras de Ionesco, *La cantante calva* y *La lección*. En Vidal (2012, 2013 y 2014) se reconstruye la trayectoria del grupo.

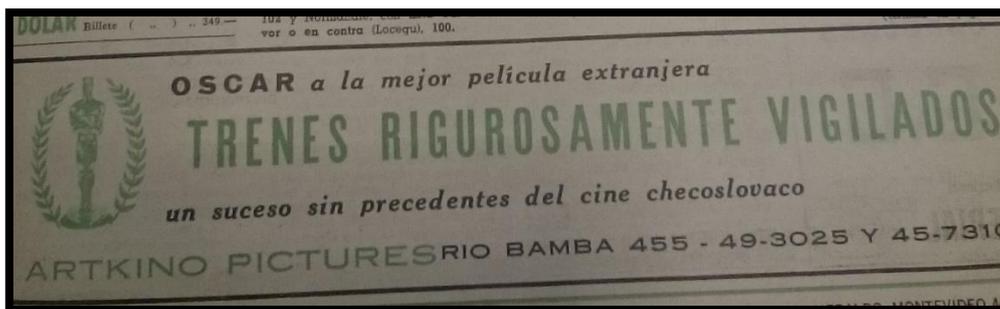
del “autor” no aparece como una clave para confirmar el comunismo de una película,<sup>15</sup> excepto en el informe sobre la exhibición de *Los de la mesa diez* en el cineclub Berisso, sobre el que ya trabajamos ampliamente. Pero en este informe el autor no es el director de la película, sino el autor de la obra de teatro en la que se basa el film. El nombre aparece dos veces en el informe: la primera vez anotado a mano (en lo que aparenta ser un agregado posterior a la escritura del informe, como si fuera una corrección) y la otra a máquina, en ambas ocasiones acompañado por la indicación de la ideología: “el cine club local procedió a premiar la película titulada ‘LOS DE LA MESA 10’ (autor comunista). (Osvaldo Dragún)” y “la película está basada en el libro del mismo nombre siendo su autor el escritor DRAGÚN [la letra *ú* está remarcada o corregida a mano], conocido como de ideas extremistas”. En el discurso de la DIPBA, “comunista”, “izquierdista” y “extremista” funcionan, en general, como sinónimos.

#### 4.3.2. *La inmanencia nacional*

Si bien encontramos en los informes que se centran en los cineclubes la indicación de los directores de los films –sobre todo en aquellos en los que observamos en el Capítulo 2 efectos genéricos propios de los programas de ciclos de los cineclubes–, la referencia nacional tiene en estos una recurrencia sostenida, casi a imitación de una habitual clasificación en la difusión de las películas e incluso en las entregas de premios que forman parte de la industria cinematográfica, como se puede observar en la siguiente publicidad del film *Trenes rigurosamente vigilados*, estrenado en Argentina en 1968, publicada en *El Heraldo del Cine*, una revista dirigida a los exhibidores cinematográficos (Vol. XXXVIII, Año 37, N° 1900, 31 de enero de 1968):

---

<sup>15</sup> La identificación del “autor” de un film es más problemática que la de una obra de teatro, que se sostiene en la concepción tradicional del dramaturgo, autor del texto teatral. Muchas veces las películas se identifican por la estrella que la protagoniza o, aún en esta época, por el estudio. La “política de los autores” (desarrollada en los *Cahiers du Cinéma*), que identifica al director con el autor de la película, se estaba empezando a difundir en Argentina por estos años en ámbitos especializados, entre los que están los cineclubes, en los que se conforma una forma particular de “ver el cine”, que no es la que se rastrea en los informes de la DIPBA.



También esta forma de clasificación implica ciertos encadenamientos argumentativos implícitos, como se puede considerar en el legajo del grupo El Chasqui, de Chivilcoy, en el que se afirma que “Las obras que ponen en escena muy espaciadamente, es decir cada dos o tres meses, son su mayoría de autores argentinos,<sup>16</sup> *pero* con tendencias izquierdizantes” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Legajo 111). El conector contraargumentativo *pero* llevaría a considerar, entonces, que la orientación argumentativa de “obras de autores argentinos” es “no presentan tendencias izquierdizantes”. Nacionalidad e ideología también se imbrican en los elementos dóxicos que estamos relevando.

La referencia directa a la nacionalidad está particularmente marcada en el subcorpus cinematográfico en el caso del legajo caratulado “Actividades de la Legación de Hungría en los cineclubes de la Argentina”, que incluye un informe sobre el Cine Club Mar del Plata, de 1961. Este informe responde al pedido de “ratificar o rectificar” la distribución “gratuita” por parte de esta embajada de películas que “servirían para propagar en nuestro país las ideas sobre las que se asienta el régimen comunista” y que entrarían por medio de valijas diplomáticas con “el simple rótulo de ‘colaboración cultural’” (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta Varios, Legajo 100). Se presenta así –este también es un tópico habitual en los informes de la DIPBA– que las expresiones culturales son una forma de enmascaramiento del comunismo. En el informe, se identifica a un integrante de la Comisión Directiva como “criptocomunista” y se suman “elementos de neta ideología comunista” entre la “concurrencia”. Luego de mencionar los lugares donde realizan sus reuniones (el segundo piso del Automóvil Club Argentino y el cine Mignon), se indican algunos de los films exhibidos recientemente: *El torero*, *Nazarín* y *El idiota*. En ninguno de estos casos se comenta el nombre del director (un posible equivalente del

---

<sup>16</sup> Entre ellos se encuentra, como ya indicamos, Dragún.

autor, como mencionamos),<sup>17</sup> pero sí se establece la proveniencia nacional de las películas: España, México y la URSS. Por último, se ratifica que el cineclub ha recibido copias de películas de la embajada húngara: “Esta entidad, efectivamente, exhibe a menudo películas suministradas por la embajada húngara, con preferencia documentales y de corto metraje”. La confirmación de la nacionalidad de las películas exhibidas comprobaría entonces el posible criptocomunismo del cineclub, puesto que el texto se cierra con la promesa (“ampliaré”) de que se realizarán más averiguaciones sobre “la ideología política de los restantes componentes de la C. Directiva”.

También podemos mencionar en este sentido el legajo del Cine Club Bahía Blanca, al que nos referimos en el Capítulo 2 a propósito del efecto genérico “programación de ciclo de cine”. Aquí encontramos, además de los documentos ya analizados, un informe de 1965 a partir de cuyo asunto, “Actividades de la Federación Juvenil Comunista en Bahía Blanca”, se hace un repaso de distintas asociaciones culturales en las que se “registran” comunistas. Abre esta revisión el Cine Club, seguido por el Teatro Universitario Contemporáneo. Se reconstruye brevemente la historia del cineclub, que empezó a funcionar en 1945, y se remarca el comunismo de sus integrantes, en diferentes formas: hay “elementos no sindicados como de tendencia comunista, pero sí considerados de izquierda”, uno es de “orientación socialista argentino”, otro está “sindicado como de tendencia comunista, sin podérselo comprobar de forma fehaciente”, otros son “considerados como socialistas de extrema izquierda” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 42). Se mencionan también algunos de los últimos films mostrados, cerrando la enumeración un ciclo de películas del “realizador soviético” Serguei Eisenstein, como si la nacionalidad de los films reconfirmara la caracterización político-ideológica de los miembros del cineclub. De la misma manera, un documento previo en el que se informa que el cine club está llevando a cabo un ciclo “dedicado al moderno cine polaco” (acaban de exhibir *El verdadero fin de la guerra*, cuyo director no se especifica) se cierra con la siguiente frase: “debe destacarse que entre los dirigentes del cine club existen elementos de tendencias comunistas e izquierdistas”.

Asimismo, es el hecho de que se hubieran pasado películas checas lo que despierta el pedido de informes sobre el Cineclub Quilmes en 1963 y el Cineclub San Nicolás el año siguiente. A propósito del Cine Club Chivilcoy y el Teatro El Chasqui hay un pedido

---

<sup>17</sup> *El torero* es una película de 1954 dirigida por René Wheeler, se trata de una co-producción franco-española. *Nazarín* (1959) fue dirigida por Luis Buñuel y *El idiota* es una producción de 1958 dirigida por Iván Pyriev.

de informe en donde se especifica que “interesa conocer: contactos que posean los dirigentes de ambas entidades, en embajadas de países de la ‘Cortina de Hierro’” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo N° 156). En este caso, a pesar de consignarse que esos contactos no existen, las asociaciones no se encuentran fuera de la vigilancia. Otras son las razones que la justifican.

La apelación al tópico de la nacionalidad como confirmación de ideas políticas<sup>18</sup> aparece también para demostrar la no sospecha de comunismo. En el último legajo del corpus, correspondiente al año 1981, aparece un pedido amplio de información sobre el funcionamiento de espacios culturales, entre ellos, “salas en las que se exhiban preponderantemente films con determinada concepción ideológica”. Este pedido arroja como resultado la información de que no hay salas de este tipo en la provincia o que funciona, por ejemplo, en Vicente López, en la Casa Municipal de la Cultura, una sala en la que se pasan películas cedidas por las embajadas de EEUU, Francia y Austria que “tratan sobre viajes, pintores y museos” (Archivo DIPBA, Mesa Ds, Carpeta Varios, Legajo 18843). Estos temas y estos países no llevan a la necesidad de una vigilancia por parte de la DIPBA.

#### **4.4. Los tópicos de la contra-argumentación**

##### *4.4.1. La función normal*

En el caso del subcorpus cinematográfico, no encontramos ninguna mención a propósito de la “obiedad” del sentido, pero sí aparece como una suerte de lugar común la “normalidad” de una función cinematográfica, en informes de distintas localidades, en años diferentes:

Es de hacer notar que la finalidad que persiguen los directivos con dicho ciclo, es netamente ilustrativo sin intervenir para nada factores políticos e ideológicos y desarrollándose los actos por otra parte en forma completamente *normal*. (Informe de 1960 sobre el Cine Club Berisso, Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 114)

---

<sup>18</sup> Otros informes, que no están incluidos en el corpus ya que no se centran en la vigilancia a cineclubes, presentan recurrentemente este tópico. Se trata de documentos que dan cuenta de la vigilancia que llevó adelante la DIPBA durante el Festival Internacional de Cine que se realizó en Mar del Plata entre 1959 y 1970. En este caso, el control está direccionado explícitamente por la nacionalidad: se espía a las delegaciones de países de Europa del Este (URSS, Polonia, Checoslovaquia, Hungría, Alemania Oriental).

...en esta ciudad desde el año 1963, se ha constituido la entidad denominada “CINE CLUB CHIVILCOY”, al que obtuvo personería jurídica el día 27 de mayo de 1964, por Decreto 3972, estando compuesta por personas de orientación democráticas y de distintas ideologías política (...). En esa época [1964] la comisión directiva daba funciones de cine y se realizaron algunas conferencias en forma *normal*. (...)

Que el día dos de mayo de este año el Cine Club, ha iniciado sus actividades en el Teatro “EL CHASQUI” de esta ciudad pasando ese día y el día 15 de junio ppdo, películas en forma *normal* sin haber hecho ninguna clase de propaganda ni comentarios durante la proyección de las mismas. (Informe de 1967 sobre el Cine Club Chivilcoy, incluido en el legajo sobre el teatro El Chasqui; este último párrafo aparece repetido en el informe incluido en el legajo del Cine Club. Archivo DIPBA, Mesa De, Legajo N° 111.)

Lo “normal” de la función en el primero de los informes mencionados no aparece expandido, sí lo está en el segundo mediante la frase “no hubo propaganda ni comentarios durante las proyecciones”.<sup>19</sup> Esta exhibición entonces seguiría un modelo de visión cinematográfica en el que los espectadores reunidos en la sala no establecen una relación entre sí, miran en silencio la proyección. Esta forma aparece mencionada en dos informes en los que se intenta marcar que los participantes del cineclub no son comunistas: en el caso de Berisso esto es indicado en el último párrafo del informe (sobre el que volveremos) y también en el de Chivilcoy, informe que responde a un pedido puntual debido a que, por un cambio en la Comisión Directiva del Cine Club, este pasó a funcionar en el local del Teatro El Chasqui.

Podemos seguir una pista de funciones que se apartan de esta adjetivación en un legajo bastante particular dentro del subcorpus, ya que no tiene su inicio determinado por la directiva de la vigilancia constante sobre el comunismo, sino que se encuentra circunscripto a un hecho puntual. Se trata del legajo del Grupo Cine de Tandil (creado en 1967), que incluye dos informes y recortes periodísticos de 1968 en los que se relata un intento de impedir su funcionamiento por parte de un comisario local (que no tenía relación con la DIPBA, según se deja entender en el recuento de las informaciones).<sup>20</sup> Este comisario habría “sugerido” “en tono amistoso, y más como colaboración en la

---

<sup>19</sup> Una frase similar se lee en otro informe del mismo legajo: “Con respecto a estas [las películas], dadas ya eran norteamericanas y no hubo explicaciones ni antes ni después de su proyección”. La nacionalidad de la película se articula aquí también con una manera de “normal” de ver cine.

<sup>20</sup> Para una reconstrucción del episodio a partir de los artículos publicados en diversos medios periodísticos, ver Minucci (2010).

defensa de principios e ideales democráticos” al dueño del cine Avenida que no se realizaran más allí las funciones del Grupo Cine. Esta sugerencia fue “interpretada”, según el relato del informe de la DIPBA, como “una intimación o amenaza policial” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 133). Además de la expansión de este episodio, que tuvo cierta repercusión en la opinión pública debido a un comunicado que realizó el grupo (el hecho fue cubierto por diarios locales como *El Eco* de Tandil y *Tribuna* de Olavarría –las notas están adjuntadas en el legajo– y se publicaron incluso artículos en medios de la Ciudad de Buenos Aires, como *Clarín* y *Primera Plana*), se hace una breve presentación del grupo, que incluye los “antecedentes” de los miembros de la comisión directiva, así como la mención de algunas de las películas que exhibieron: *El romance del Aniceto y la Francisca*, *Crónica de un niño solo*, *El bello Antonio*, *La noche breve* y *Pather Panchali*. Esta presentación continúa con el siguiente párrafo:

De acuerdo a versiones recogidas, desde su creación, esta entidad habría estado influenciada por una corriente ideológica izquierdizante, circunstancia por la cual se la mantuvo en una permanente y discreta observación, pero hasta el momento, salvo la proyección de las referidas películas, y algunos debates luego de las proyecciones de las mismas, que se circunscribían a la calidad de ellas, en cuanto a dirección, fotografía, etc., no se observó ninguna otra actividad.

Si bien se descarta el interés que despierta para la vigilancia el grupo en este párrafo, se puede notar que hay aquí una descripción de una forma distinta de ver el cine, que se podría relacionar con la insinuada para el Cine Club Mar del Plata, ya que en ese informe se comenta que “Al finalizar la exhibición de los films, se realiza un debate sobre los temas de los mismos”. La reunión en el cineclub de Tandil no se limita a la visión de las películas, sino también a su discusión y al desarrollo de una cierta “cinefilia” en tanto un discurso particular sobre el cine que propone un saber especializado que se aparta de la *doxa* del “espectador común” y de la primacía de la diégesis. Podríamos postular la cinefilia que se desarrolla en este cineclub como una “cinefilia erudita” (Jullier y Leveratto, 2012), preocupada por la “forma en la pantalla en detrimento de las peripecias narradas” (141). La manera de ver el cine de los miembros del cineclub no coincide, entonces, con la del informante. Sin embargo, solo se marca su diferencia, sin que esta constituya en este caso una prueba de la ideología del grupo. Otros son los tópicos a los que se recurre para marcar el no comunismo de un grupo o una persona vigilados.

#### 4.4.2. *Personas democráticas, cristianas, locales*

Como ya hemos indicado, no todos los informes constatan el comunismo de los grupos vigilados. En algunos de ellos, por el contrario, se puede reconocer una contraargumentación (en ciertos casos más desarrollada que en otros) en la que se establece que el grupo de interés no corresponde a esa clasificación. Los lugares comunes a los que se alude para alejar las sospechas de comunismo o criptocomunismo en los documentos de la DIPBA se articulan en un estereotipo que identifica a la obra y a las personas vigiladas con ciertas características repetidas: por un lado, aquellas que oponen el comunismo a lo “occidental y cristiano”<sup>21</sup> y, por otro, una identificación como “democrático” (separándolo no solo del comunismo, sino también del peronismo) o “apolítico”, en una equiparación entre afiliación a partido político e ideología.

En nuestro corpus, algunos legajos establecen, o buscan convencer, de la “no relación”<sup>22</sup> con el comunismo. En Cine Club La Plata, de 1960, en un informe predominantemente descriptivo en el que se recurre a una organización en forma de listado<sup>23</sup> con un estilo burocrático-administrativo, se establece lacónicamente que la “tendencia política de la institución” es “apolítica” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 76). En este caso, no se hace referencia a los films que exhibe este cineclub, que estaría en funcionamiento desde 1952. La caracterización de “apolítico” como una manera de eliminar interés en alguna persona vigilada es recurrente en los antecedentes que se pueden relevar en varios informes (ver más arriba). Esta consignación es también la que se utiliza particularmente en los antecedentes de los miembros del Cine Club Chivilcoy cuando se busca establecer que, a pesar de su relación con el teatro El Chasqui, no son comunistas.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Como afirma Vitale (2015), la frase “tradición occidental y cristiana”, un *cliché* del discurso social de la época, “constituye una condensación del [tópico retórico-argumental] *el mito de la nación católica*” (141). Vitale releva este tópico en los discursos golpistas difundidos en la prensa en tanto parte de cierta memoria retórico-argumental que sustentó argumentaciones a favor de los golpes de Estado en Argentina desde 1930 en adelante. Este tópico se sostenía en que “la existencia de una esencia cristiana de la Patria y de la nación argentina era la base ideológica que articulaba a Dios con la Patria” (117). Retomando a Zanatta, explica que con este mito “las Fuerzas Armadas legitimaron su accionar amparándose en la adhesión integral al universo doctrinario católico” (Vitale, 2015, 141).

<sup>22</sup> En general, esto se hace por medio de negaciones polémicas (Ducrot, 1986) o términos que incluyen un prefijo que indica negación, como “apolítico”.

<sup>23</sup> Se enumeran, entre otros, los nombres y direcciones de miembros de la asociación, los “fines” que cumple el club, el domicilio exacto y “todo otro dato de interés”, que incluye una breve reseña histórica del cineclub.

<sup>24</sup> Se dice, por ejemplo, de la tesorera del Cine-Club Chivilcoy que “aunque concurre a las funciones que da el teatro el Chasqui y se reúne con sus integrantes, no se ha podido constatar que trabaje para el

Otra caracterización repetida para probar el no comunismo aparece en otro legajo: el del Cine Club Berisso. No solo el informe de 1961 sobre la premiación de *Los de la mesa 10* muestra estrategias argumentativas para alejar la sospecha de comunismo de los integrantes del grupo, ya un informe del año anterior desarrolla ese movimiento. En el documento de 1960, se establece que el agente E. 65 concurre a una función del cineclub (no se indica qué película se exhibió) y se determina que “la finalidad que persiguen los directivos con dicho ciclo es netamente ilustrativa sin intervenir para nada factores políticos e ideológicos”. Para sustentar esta afirmación, se aclara que “actúan [en la entidad] *personas* de gran arraigo en esta ciudad y que por sus sentimientos cristianos se hallan al margen de todo aquello que pueda estar involucrado dentro de las ideas izquierdistas” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 114). Es decir, la pertenencia a la misma localidad y la identificación como “cristianos” prueba su no comunismo. Este mismo tópico de la localidad también es evocado en el informe de 1961, que agrega la afiliación política a la caracterización de los integrantes del club. Aquí se indica que “no es de interpretar que guarde alguna relación con los componentes de la C. Directiva [haber entregado el premio a *Los de la mesa diez*], sino que por el contrario, los integrantes del cineclub son todos *jóvenes* radicados y nacidos en la zona en su mayoría estudiantes todos con ideas de neto corte democrático ya que todos son militantes del Radicalismo del Pueblo o de U/C/R/I” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 114). Unidos los enunciados con el conector opositivo o contraargumentativo *por el contrario*, la conclusión lleva a escindir a estos jóvenes de una relación con el comunismo.

De la misma manera, en el legajo del Cineclub de Nechochea, que refiere la realización del I Congreso Nacional de Cineclubes, que se llevó a cabo en esta ciudad, los integrantes de la comisión directiva

son en general *personas* muy bien conceptuadas en la localidad, con hogares firmemente constituidos, típicos representantes de la clase media, empleados en su mayoría y que (...)

---

comunismo, considerándosela apolítica”, del secretario general de la Comisión Directiva se afirma que “aunque es concurrente a las funciones que da el teatro el Chasqui, no se ha podido establecer que desarrolle actividades en favor del comunismo, considerándosele apolítico” y del pro-secretario que “aunque es concurrente a las funciones que da el teatro “el chasqui” es considerado apolítico”. Introducidos por el conector concesivo *aunque*, que integra en un movimiento argumentativo una aprobación y una refutación (Maingueneau, 1987), el apoliticismo es presentado en estas citas como un argumento más fuerte en favor del no comunismo que la relación con un grupo teatral considerado comunista, argumento suficiente en otros informes para remarcar la necesidad de la vigilancia.

no han tenido actuación política, no estableciéndose que ideológicamente simpaticen con ningún sector político (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo N° 80).

En esta cita, se vuelve a articular la localidad con el apoliticismo, dos características a las suman otras que aportan a la conformación del estereotipo de aquel a quien no se vigila: es de clase media, empleado, tiene una familia “firmemente constituida”. La única excepción que se releva (y que no está consignada en un informe que resume y reformula este) apunta a alguien que se alejó de la localidad: “salvo los que se detallan en el anexo confidencial, uno de los cuales se encuentra desvinculado de la entidad en razón de haberse radicado en la Capital Federal y que anteriormente militaran [sic] en una rama disidente del Socialismo Argentino”. Notamos además que en todos estos casos, cuando se prueba el no-comunismo, se denomina a los miembros de los cineclubes como “personas” o “jóvenes”, no se trata de “elementos”.

Una formulación similar aparece en el último informe incluido en el legajo caratulado “Teatros Independientes Varios”, del año 1962, que corresponde a la localidad de Bolívar. En este, se afirma en el primer párrafo que en la ciudad no funcionan “teatros vocaciones, teatros de títeres en cuyo elenco se encontraran infiltrados elementos comunistas”. Pero en el siguiente párrafo se detiene en un caso particular alrededor del teatro “vocacional independiente” El Mangrullo. Se informa que allí había (en el pasado) una persona “sindicada como comunista” pero “el mismo nunca consiguió desarrollar actividades dentro de ese teatro en favor de su ideología marxista, pues los demás integrantes de ‘El Mangrullo’ son personas de reconocidos ideales democráticos” (Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 6, Legajo 142). También se puede encontrar este tópico en el legajo del teatro El Chasqui. En el punto 3 del primer informe del legajo de 1967 en el que se responde “si se desarrollan actividades en favor del comunismo”, se establece que

Si bien sus integrantes no lo hacen en forma pública, sin lugar a dudas ejercen la catequización de los concurrentes en forma personal, tratando de atraer adictos a su ideología, pero desde su actuación a la fecha, al mismo tiempo que han mermado considerablemente sus actuaciones, cada vez es menor el público asistente, por haberse formado concepto ya la población de las ideas que profesan en su mayoría sus integrantes, y por lo tanto el público se ha volcado totalmente a la otra agrupación artística “AGRUPACIÓN TEATRAL CHIVILCOY” entidad netamente democrática y sus funciones son todos éxitos.

Como vemos en esta cita, aquí se establece además una relación entre la ideología política y el éxito de público de los espectáculos o, al menos, la respuesta por parte de los espectadores que, al igual que los miembros de la Agrupación Teatral Chivilcoy, sostendría ideales democráticos que los apartan del comunismo. El conector consecutivo *por lo tanto* lleva a establecer que el éxito o fracaso de una función teatral es consecuencia de las ideas políticas del grupo que, si nos detenemos en el léxico del párrafo, implican a su vez una suerte de creencia religiosa y también una adicción: los integrantes de El Chasqui “catequizan” al público, buscando volverlos “adictos”.

La ideología como una suerte de religión es un lugar común que se extiende a lo largo del corpus y que sustenta la oposición entre comunismo y catolicismo. Esta oposición no solo se aplica a la caracterización de personas sino también de las obras; se afirma en este sentido que la obra *Doña Clorinda, la descontenta*, de Tulio Carella, representada por el Teatro La Lechuza, de La Plata, en 1967 es “de neto corte católico, ya que en ella se defiende el amor y la familia” (DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 160). En el corpus se encuentran varios ejemplos en los que se determina que algún miembro de un grupo teatral o cineclub “profesa” el comunismo o izquierdismo e incluso que este es una “fe”. Se lee en un informe del legajo del Cine Club Bahía Blanca: “el nombrado sería el encargado de conseguir conferencistas, artistas, que *profesen fe comunista*, ya sean del interior o la capital del país, a fin de exponer trabajos artísticos en esta ciudad” (Archivo DIPBA, Mesa D(e), Legajo 42). Si el comunismo es una fe, el catolicismo o el cristianismo constituiría una oposición pertinente, que correspondería al mismo “casillero” en una posible clasificación, sobre la que puede sustentarse una argumentación convincente.

#### **4.5. El enmascaramiento y la opinión común**

Distintos elementos se anudan en la caracterización de la *doxa* sobre el teatro y el cine que acabamos de rastrear en el discurso de la DIPBA. En estos se delinearán ciertas continuidades: entre las ideas del autor, las de las obras y los grupos que las representan; entre la nacionalidad de una obra o un film y las ideas que “buscan propagar” quienes las difunden; entre la religión y la adscripción partidaria y la ideología. Estas conexiones producen un efecto de evidencia. Sustentadas en una cantidad de lugares comunes, van definiendo una manera en que el espía de la DIPBA “ve” los espectáculos a los que

concorre: la representación o el film muestran sin mediaciones las ideas de aquel que lo concibió o aquellos que lo difunden. Si se apela a un comunismo oculto para justificar la vigilancia, que se sustenta en el tópico “los medios culturales como una forma de *enmascaramiento* para la expansión del comunismo”, la mirada que vigila esos medios culturales los lee, por el contrario, desde una *doxa* u opinión común que encuentra en sus temas, sus autores, su nacionalidad, *transparentemente*, su confirmación o refutación. Al igual que el espectador común (como los que acuden al teatro en Chivilcoy y eligen las obras coincidiendo con sus propias ideas), su mirada no se detiene en la especificidad del lenguaje teatral ni el cinematográfico, incluso deja de lado esas discusiones, que pueden llegar a darse en el espacio de un cineclub, como el de Tandil.

La diferenciación que reconocemos entre el período anterior a la última dictadura militar y ciertos informes producidos luego de 1977 en los que se apunta a un efecto de mayor pericia en la actividad de inteligencia, como el comentado en el tercer capítulo, no muestran sin embargo una modificación en cuanto a los tópicos que sostienen la conclusión de la vigilancia. En todos encontramos una suerte de imbricación entre lo estético y lo político, en la que se determina una finalidad concreta a las expresiones artísticas. En el caso del teatro y el cine comprobamos que se los considera “señuelos” que buscan “inculcar”, “atraer”, “convertir” a los espectadores. Por su parte, el agente de la DIPBA, espectador no común sino de la opinión común, se mantiene alejado de esas posibles “atracciones” por ciertas características que podríamos considerar en continuidad con los tópicos contraargumentativos que definimos en este capítulo: el policía-espectador de la DIPBA, que centra su mirada en la continuidad de la historia que se representa en la función teatral o se proyecta en la pantalla del cine, se aparta del comunismo, que no es democrático, y responde a la “tradición occidental y cristiana”, propia de los autores y espectadores que se reconocen como locales o cuya nacionalidad argentina es consignada explícitamente.

## Conclusiones

*La tradición de los oprimidos nos enseña que 'el estado de excepción' en el cual vivimos es la regla.*

Walter Benjamin, Tesis VIII sobre "El concepto de la historia".

Los documentos que constituyen el Archivo de la DIPBA confrontan a distintas lecturas, o a distintos "gestos de lectura", para retomar la expresión de Pêcheux (1982), que constituyen a su vez "modos de entrar" en el archivo y también de resignificarlo. Como afirma Da Silva Catela (2011), los objetivos de un archivo no están definidos solo por los objetos que se guardan allí, sino también por los significados que se les atribuyen a esos objetos, por quiénes son los agentes que "los perciben, los ponen en práctica, los usan, los interpretan" (383). En la historia del Archivo de la DIPBA, tal como hemos expuesto en la tesis, se superponen al menos dos lógicas, dos modos de leer, de clasificar, incluso de *usar* aquello que se guarda. El Archivo de la DIPBA es, por un lado, documento de una institución burocrático-policia que funcionó durante la segunda mitad del siglo XX y, por otro, es parte de una organización, la Comisión Provincial por la Memoria, en la que se resguardan, para la historia y la memoria, prácticas de control social que se llevaron adelante en ese lapso en la provincia de Buenos Aires y, como tal, propicia lecturas que no fueron las previstas en su conformación.

Si bien ese ordenamiento del archivo policial se conserva en la actualidad en el mismo espacio físico donde funcionó la DIPBA, el archivo es hoy otro. Si los arcontes – los "guardianes" del archivo, según el decir de Derrida (1997)–, los agentes que administran el fondo documental, cambian, entonces el archivo también lo hace: de secreto a público, pero también de un acervo que estaba en permanente acrecentamiento a un acervo cerrado, concluido, parte de un pasado y no de un accionar presente. Gestionado por la CPM, el archivo es ahora un lugar de historia, ya que "comporta una referencia explícita a los hechos que permiten el trabajo del historiador", y un lugar de memoria, puesto que al mismo tiempo "comporta una referencia explícita que *evoca* directamente el pasado" (Da Silva Catela, 2011: 392; cursivas en el original). Podríamos, volviendo a Derrida, pensarlo más específicamente como un lugar hipomnésico, es decir, como un suplemento o representante mnemotécnico, una suerte de prótesis o de auxiliar

de memoria. Es desde esta perspectiva, entonces, que nosotros hemos entrado al archivo, desplazando el sentido de los informes en relación con el archivo policial y leyéndolo como una huella de prácticas que interrogamos en el presente.

El archivo ha sido propuesto en esta investigación en tanto documento (consideramos de esta manera no solo a los legajos y fichas guardados, sino también al espacio y a la clasificación misma del archivo) de cómo fueron controlados diferentes ámbitos de la cultura teatral y cinematográfica en la provincia de Buenos Aires entre los años 1958 y 1981. Como reconstruimos en el Capítulo 1, este control se delineó en los años inmediatamente anteriores, entre 1956 con la reorganización del servicio de inteligencia de la policía bonaerense y 1957 con la creación del Archivo y también con la normativa (“Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento” del Departamento C) en la que se ordena el control permanente a los “medios artísticos y en especial de los Teatros Independientes” en relación con el comunismo. El último legajo, de 1981, no da cuenta de un fin propuesto para la vigilancia desde la DIPBA, sino que constituye una suerte de comprobación de un “silenciamiento” de estas actividades artísticas (no solo la teatral, sino también la cinematográfica, ámbitos que el servicio de inteligencia policial interrelaciona en su vigilancia).

Conformada entre gobiernos dictatoriales, las características principales de la discursividad de la DIPBA en torno a los espacios teatrales y de exhibición cinematográfica independientes que funcionaban en la provincia de Buenos Aires se configuran, como hemos determinado a lo largo de estas páginas, con continuidad, sin que se puedan determinar mayores diferencias entre informes producidos durante los gobiernos dictatoriales y los cuasi-democráticos (en los que el peronismo estaba proscrito). Podemos, sin embargo, marcar dentro de esta extensión temporal dos momentos en la discursividad de la comunidad discursiva: una que se extiende por una larga década del sesenta y comienzos del setenta, otra que se concentra en los años de la última dictadura en Argentina. El Archivo de la DIPBA fue haciéndose como una sección de una dependencia policial de inteligencia cuyo ordenamiento —un ordenamiento que deja huellas en los efectos genéricos de los informes— estaba marcado por una fuerte lógica administrativo-burocrática. El Archivo era el lugar en el que se acumulaba la información que los agentes de policía de los distintos departamentos de la provincia recolectaban, seleccionaban, ordenaban, clasificaban, evaluaban. En sus cajones y estantes —que ocupan 336 metros lineales—, fueron ubicados numerosos y variados

documentos (fichas, pedidos de informes, informes, memorandos, recortes periodísticos, panfletos, entre otros, ordenados y foliados en legajos). Esos documentos, como vimos en el Capítulo 1, estaban organizados por grillas con el objetivo de trazar un “cuadro informativo completo del cual (...) sacar conclusiones que sirvan de base para la acción”<sup>1</sup> o como, reformulamos nosotros, para “vigilar la sociedad”.

La grilla que ordenaba esa “información” remarca la extensión del control. La vigilancia policial se diseminó sobre actividades políticas, gremiales, económicas, estudiantiles, religiosas, sociales. Este último término —amplio e impreciso en el archivo— reúne actividades que van desde aquellas que llevaban adelante asociaciones comunales, clubes deportivos, cooperativas, hasta actividades culturales, entre las cuales se encuentran el teatro y el cine y, más particularmente, las expresiones de las artes del espectáculo que se nombraban a sí mismas como “independientes”. Como ya especificamos, a esta primera grilla se le sumaba una segunda: las “mesas”. En estas, la clasificación colocaba el legajo en un lugar específico del archivo a partir de un segundo recorte que implicaba un objetivo o blanco, hasta cierto punto, más definido.

Pero la revisión de los legajos del *corpus* nos ha llevado a reconocer en el Capítulo 1 que esa clasificación externa pretende ordenar una diseminación fáctica del control. Los legajos que se centran en teatros independientes y cineclubes, si bien se justifican por el comunismo de los vigilados, no fueron catalogados en su totalidad en la Mesa C. Muchos de estos legajos fueron ubicados en la Mesa De —que recolectaba la información producida sobre distintos grupos de la sociedad civil sin predeterminedar una orientación político-ideológica—, y en la última dictadura se los archivó en la Mesa Ds, es decir que estas expresiones artísticas fueron consideradas como una “actividad subversiva”. La aparición de legajos en esta mesa es, como remarcamos más adelante, una de las señales que apunta a un cambio en la práctica y la discursividad de la inteligencia. Hemos identificado entonces que la grilla, aunque aparenta claridad en su formulación, implica de hecho superposiciones y la disgregación de un mismo vigilado, los “comunistas”, por distintas mesas del Archivo. Esa clasificación, en definitiva, al menos en lo que corresponde a la vigilancia de los grupos teatrales y los cineclubes, responde antes que a

---

<sup>1</sup> Este es un fragmento de la definición de “inteligencia” que se encuentra en un documento del Archivo, citado en el Capítulo 1 (División Orden Público, Oficina de Coordinación de Informaciones de la Provincia de Buenos Aires, Carpeta 2, Legajo N° 110, “Bases necesarias para orientar las actividades informáticas”).

casilleros definidos a una acumulación de tópicos que circulan en el vasto rumor de la *doxa*.

Por otra parte, hemos determinado que el efecto de homogeneidad discursiva que se reconoce a lo largo del tiempo en el *corpus* está sostenido por la permanencia de ciertos efectos genéricos, la configuración de un *ethos* así como de un *contraethos* propios de la comunidad discursiva y la recurrencia a los mismos tópicos para la descripción del otro que se vigila. Como hemos comprobado en los distintos capítulos, de un informe a otro del *corpus* se lee la repetición: un *ethos* que se identifica con la comunidad informativa – que se construye a sí mismo como transmisor de información y sujeto-descriptor–, una organización textual similar –una introducción y un cierre epistolares administrativos que enmarcan la información que se presenta en frases desagentivadas–, los mismos recursos lingüísticos, la abundancia de las mismas locuciones y *clichés* que recalcan la circulación burocrática de los textos. Asimismo, hemos reconocido un marcado efecto de genericidad administrativo-burocrática al que se suman características propias del discurso policial – como la recurrente presencia de los antecedentes, que se disponen en listas en las que se cataloga a las personas vigiladas a partir de descriptores acotados, datos “oficiales” que permiten luego ubicarlas y ficharlas–, así como el recurso a lugares comunes para la continuidad de la vigilancia. La mirada policial se detiene en “elementos comunistas” que se “infiltran” en el tejido social a través, entre otros, de grupos “independientes” de teatro y cine, que son identificados principalmente como vocacionales o de aficionados. La reiteración de estos términos, como hemos determinado, produce un efecto de despersonalización en los grupos vigilados que lleva a establecer una gran similitud entre ellos.

A partir de la fuerza de la repetición, además, el discurso burocrático-administrativo y policial presenta la información con el efecto de una constatación objetiva que no se cuestiona. Como hemos constatado en el Capítulo 3, en los informes se “transmiten” datos, se guarda aquello que fue “observado”, “destacado” (verbos que aparecen con mucha frecuencia en los textos) por los suscriptores de los memorandos. La firma –de la que se borra, sin embargo, la individualidad del autor por el uso del cargo jerárquico que antecede al nombre, las iniciales o una identificación numérica que apuntan a una identidad propia y secreta de la comunidad discursiva– parece constituir un garante de la verificabilidad de lo que se informa. Si bien a partir de la deslinearización que llevamos a cabo de los legajos y su agrupamiento por “tema”, es decir, por la

determinación del otro al que se vigilaba (teatros independientes y cineclubes), reconocimos en el decir de esta comunidad discursiva algunos desvíos, ciertas “desestabilizaciones” e interacciones con otras discursividades, estas son a su vez constantes en el *corpus* y en el período que consideramos.

Hemos detectado en algunos informes que analizamos en el Capítulo 2 efectos de genericidad propios de textos relacionados con la crítica y la promoción de los espectáculos –llevada adelante sobre todo en el discurso del periodismo y de la crítica especializada– y hemos reconocido, además, un tono descolocado (o reubicado) en algunos de los informes que relatan la expectación de obras de teatro y de películas en el Capítulo 3. En estos informes se configura, por otra parte, un *ethos* híbrido, una mezcla entre un yo-agente de inteligencia y un yo-espectador, que implica hasta cierto punto una “confusión” con la voz del otro vigilado. En estos casos, constatamos asimismo la aparición de argumentaciones explícitas para separar la imagen de sí mismo y de quien se vigila (grupo musical, miembros de la comisión directiva, espectadores de la misma función) de la sospecha de comunismo, del otro al que se determina como *contraethos*, blanco explícito de la argumentación. Hemos propuesto este concepto, en tanto una redefinición del *antiethos* (Maingueneau, 2002), para problematizar cómo se construye en estos informes la imagen de un otro que es la negación de la imagen de sí a partir de una inversión de la creencia.

La figura del *contraethos* en los informes sobre funciones de teatro y cine se puede sintetizar con uno de los rasgos principales que marcan su exterioridad, el “comunismo” al que se asocian características dóxicas (una despersonalización en la denominación por el uso del término “elementos”, una equiparación del comunismo con la religión o una adicción, por ejemplo) que consignamos en el Capítulo 4. Algunas de las características de este *contraethos* se relacionan con un hablar velado, indirecto o con el recurso a la emotividad y a los sentimientos en su búsqueda por “captar” a los espectadores, que lo diferencian de la supuesta objetividad descriptiva del *ethos* de la DIPBA. Asimismo, en estos informes, hemos reconocido ciertos tópicos a los que se recurre para una contraargumentación. De esta manera, si el tópico de la transparencia del lenguaje teatral y cinematográfico, que se une a los tópicos de la inmanencia autoral y nacional, parece describir una evidencia que confirma la sospecha de comunismo, otros tópicos –la “función normal”, el ser una persona “occidental y cristiana”, “democrática” y “local”–

son los que aparecen en las argumentaciones que buscan alejar esa sospecha de los grupos vigilados.

En el Archivo, la acumulación de los informes en un legajo apuntaba, como ya especificamos, a la construcción de la prueba de la peligrosidad (o la no peligrosidad en ciertos casos) de aquellos vigilados. Los legajos permanecían abiertos, los memorandos se sumaban, se agregaban unos a otros, manteniendo el secreto y la confidencialidad con que se habían conseguido esos datos. Pero en la interacción generalizada del discurso social<sup>2</sup>, la comunidad de la DIPBA no se sostiene como un ámbito aislado sino en una interacción discursiva que nos ha llevado a analizar cómo funcionaba, al menos en parte, esa red de relaciones asociativas implícitas (Pêcheux, 1990), que nos remite no a la transparencia postulada por la discursividad de la DIPBA sino a su opacidad.

Estas otras interacciones discursivas que encontramos en los informes, que se apartan de la descripción y proponen un blanco argumentativo explícito, nos permitieron, a su vez, problematizar la imagen de la comunidad discursiva, considerar de qué forma despunta la subjetividad en su decir, revisar esa supuesta pretensión de transparencia. Y este camino nos llevó a determinar que las interdiscursividades que la atraviesan no solo desestabilizan la imagen de sí homogénea de la comunidad discursiva (así es como aparenta ser en la definición de Maingueneau, 1987), sino que hay una heterogeneidad particular en su decir (las interdiscursividades se establecen con ciertos ámbitos discursivos que se relacionan con los medios de comunicación). Como establecimos en el Capítulo 4, reencontramos en el control social que vigiló las expresiones teatrales y la difusión cinematográfica a la opinión (y al espectador) común, tal como se lo puede reencontrar también en medios gráficos que se ocupan del teatro y el cine.

Teniendo todo esto en cuenta podemos trazar una periodización del archivo que no coincide exactamente con la sucesión de los gobiernos de facto y semi-democráticos en el poder. Si bien la *doxa* y el predominio de un discurso burocrático-administrativo permiten marcar una continuidad desde el primer legajo del corpus hasta el último, el análisis del *ethos* así como de los efectos de genericidad permiten separar dos modulaciones<sup>3</sup> del decir de la comunidad discursiva, a partir de la verificación de una

---

<sup>2</sup> Angenot lo define como un “objeto *compuesto*, formado por una serie de subconjuntos interactivos” (2010: 25, cursivas en el original).

<sup>3</sup> Empleamos este término porque si bien hay diferencias en el modo de decir de la DIPBA también hay continuidades, no se puede determinar una escisión tajante entre un período y otro.

exacerbación de ciertas características relacionadas con la pericia técnica. Constatamos, por un lado, una etapa que se extiende de 1958 a 1972 y, por otro, una que va de 1976 a 1981.<sup>4</sup>

Fundamentamos esta división en cierto cambio que observamos en los informes producidos durante la última dictadura militar tanto en el decir de la comunidad discursiva, en la clasificación de los vigilados como en una modificación en la modalidad de la vigilancia, es decir, en el hacer de esta comunidad. En cuanto a lo discursivo, notamos que en estos años los efectos de genericidad relacionados con la crítica periodística de espectáculos están atenuados (solo la observamos en un informe, el del recital de Los Jaivas, si bien es muy patente). Se verifican, por otra parte, ciertos efectos que imbrican el decir de la comunidad discursiva con una mayor pericia técnica en lo que atañe no solo a la inteligencia (se incluye en los informes, por ejemplo, un ítem de “apreciación de inteligencia”, la valoración de la información se hace por medio de una escala específica de letras y números, en la carátula de los legajos se establece con claridad el “Asunto”), sino también en relación con el ámbito vigilado. Como desarrollamos en el Capítulo 3, en este período encontramos un cruce con el discurso de la teoría literaria del momento. El *ethos*, por su parte, apunta a la imagen de un técnico especializado en la actividad de inteligencia. Hay, por tanto, un cierre sobre sí de la imagen de la comunidad discursiva, que se refuerza además por una clara demarcación para escindir la palabra propia de la palabra ajena, como se puede comprobar en el legajo del Teatro Libre Florencio Sánchez de la localidad de Rojas.

Si bien en nuestro *corpus* solo incluimos dos legajos correspondientes a este período (el del Teatro Libre Florencio Sánchez de Rojas de 1978 y el legajo cuyo asunto es “Solicitar información sobre infiltración marxista en escuelas de teatro, etc.” de 1981), estas características aparecen también en otros legajos que se centran en el control a las artes del espectáculo, pero en los que se aprecia un cambio en la modalidad de la vigilancia. Esta ya no aparece enfocada en grupos de teatristas o cinéfilos, sino que

---

<sup>4</sup> Nuestra periodización coincide, hasta cierto punto, con la que plantea Ramírez Llorens (2016). Este autor observa un “desajuste” entre las tareas de inteligencia desplegadas por la DIPBA sobre el campo cinematográfico y la periodización que propone al analizar el funcionamiento del discurso del control de la producción y exhibición de películas a nivel nacional. En este último caso, el gobierno de Onganía marca la escisión entre dos períodos: 1955-1966 y 1966-1973. Para la DIPBA, afirma que “la tendencia de largo plazo de las ideas autoritarias y represivas que he denominado matriz autoritaria estatal se hace particularmente visible (...), provocando una relativa continuidad desde 1956 hasta 1976” (Ramírez Llorens, 2016: 209).

atiende eventos puntuales, hecho que debemos conectar además con el silenciamiento de muchos de los grupos vigilados en los años previos (no solo por el cierre de cineclubes y teatros, sino también por el exilio y la desaparición de miembros de estos grupos, como el Teatro La Alianza de Bahía Blanca). Se lee en el “asunto” que consta en la carátula de alguno de estos legajos, por ejemplo, “Investigación Teatro Comedia de Mar del Plata donde actuaría una célula del ERP” (1976), “Encuentro provincial de teatro en Necochea” (1979), “Intimación pública en teatros Astral y Colón de Mar del Plata” (1981). Todos los legajos de este período, incluso el del encuentro teatral que fue organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Necochea, fueron archivados en la Mesa Ds. Como estipula Funes (2007a), también en el ámbito teatral y en el cine hay un corrimiento de la clasificación de aquellos a los que se vigila de factor social y comunista a “subversivo”.

Como ya hemos comentado, los legajos de vigilancia a teatros independientes y cineclubes son solo una parte del control que llevó a cabo la DIPBA durante las cuatro décadas que estuvo en funcionamiento. Se trata, no obstante, de la vigilancia principal que ejerció la policía de la provincia de Buenos Aires sobre el ámbito teatral y cinematográfico en los últimos años de la década del cincuenta, a lo largo de los años sesenta y en los inicios del setenta, según el acceso que hemos podido tener al acervo que guarda la CPM. Constituyen el corpus principal de una mirada policial que estuvo atenta a las expresiones teatrales y cinematográficas a partir de un lugar común, que no circuló solamente en este ámbito. Este tópico determinó para el teatro y el cine una finalidad específica –“infiltrar” ideas comunistas en la sociedad– y señaló ciertas prácticas de grupos autodenominados “independientes” –frente a teatros oficiales y comerciales; frente a un cine industrial o de estudios– como sospechosas de “ocultar” esas ideas apelando, sin embargo, a un lenguaje “obvio”, transparente, sin que esto implicara una contradicción (como especificamos en el Capítulo 4, siguiendo a Amossy [2002], la *doxa* permite disimular contradicciones).

Es por esta continuidad discursiva (que implica dos modulaciones), que consideramos que el Archivo no recuerda meramente un momento puntual, específico, de una vigilancia, sino que nos permite reflexionar sobre cómo este control se constituyó a lo largo del tiempo en un proceso constante que volvió a la vigilancia una práctica estatal habitual. En las “Tesis sobre el concepto de la historia”, texto de 1940, Benjamin afirma que el “estado de excepción” (que remite al concepto jurídico de estado de sitio) se había

convertido en la regla. Según Agamben (2014), este estado constituye un umbral entre la democracia y la dictadura, una “zona de anomia en la cual todas las determinaciones jurídicas –y, sobre todo, la distinción misma entre lo público y privado– son desactivadas” (101). Las prácticas de la DIPBA, en su ubicuidad por descubrir al otro –“enemigo”, “delincuente”, “comunista”– que se encuentra “oculto” o “infiltrado”, en la extensión misma de su mirada, en la continuidad discursiva en distintos momentos de su historia, se ubican en un umbral similar al que formula Agamben. Y también este parece haberse convertido en la segunda mitad del siglo XX argentino en una regla, en una práctica “normal”.

Debemos agregar, por último, que el análisis de los informes de control a las artes del espectáculo no se agota en los ejes que hemos seguido en este trabajo, ya que no se limitan a estos las líneas que pueden seguirse en el archivo. La vigilancia policial se posó también sobre eventos puntuales, como indicamos para el período correspondiente a la última dictadura, y continuó asimismo a lo largo de la década del ochenta. Así como en el ámbito de los estudios teatrales (Dubatti, 2012) y cinematográficos (Amado, 2009) se ha recurrido al concepto de posdictadura para reflexionar sobre ciertas producciones de esos años, este mismo concepto podría ser pertinente en la indagación de las características que se mantienen y se modifica en el discurso de la DIPBA a propósito de las artes del espectáculo que, al menos en cuanto al cine, se centra en esos años en funciones de cine-debate que organizan partidos políticos.

Asimismo, es preciso recordar que esta comunidad discursiva formó parte de una comunidad informativa mayor –partimos de este punto en el primer capítulo– y que su discurso se construyó en interrelación con otros servicios de inteligencia que llevaron adelante prácticas similares. Si bien el archivo de la SIDE no ha sido desclasificado, algunos informes producidos por este servicio de inteligencia para el Ente de Calificación Cinematográfica se pueden consultar en la biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, y también se han abierto otros archivos por la memoria, como el de Santa Fe, que guarda en su acervo los informes de la ex Dirección General de Informaciones de la provincia. Una indagación de este entramado no solo busca caracterizar un discurso y una práctica que, como dijimos, fue constante a lo largo de varias décadas de la Argentina del siglo XX, sino también reclamar el archivo como lugar hipomnémico (Derrida 1997), es decir, como un auxiliar de memoria para hacer oír nuevamente desde el “tiempo-actual” que propugna para la historia Benjamin (2007)

algunos espacios teatrales y cinematográficos que con continuidad o puntualmente fueron mantenidos bajo vigilancia y llegaron incluso a ser silenciados.

## Bibliografía

### Lingüística / Análisis del Discurso

- Adam, J.-M. y U. Heidmann (2004). "Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)", *Langages*, N° 153, pp. 62-72.
- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. París: PUF.
- \_\_\_\_\_ (2002). "Introduction to the Study of Doxa" y "How to Do Things with Doxa", *Poetics Today*, 23:3, pp. 369-394 y 465-487.
- \_\_\_\_\_ (2000). *L'Argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*. París: Nathan.
- \_\_\_\_\_ (1999). "La noción de *ethos* de la Retórica al Análisis del Discurso" en Amossy, R. (ed.) *Images de soi dans le discours*. Lausanne-París: Delachaux et Niestlé.
- Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A. (2005). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Arnoux, E. (2006). "El análisis del discurso como campo interdisciplinario", en *Análisis del Discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Bajtín, M. (1982). "El problema de los géneros discursivos", *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, pp. 248-293.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Beacco, J.-C. (1995). "À propos de la structuration des communautés discursives : beaux-arts et appréciatif", *Les Carnets du Cediscor* N° 3, pp. 136-156.
- \_\_\_\_\_ (2004). "Trois perspectives linguistiques sur la notion de genre discursif", *Langages*, N° 153, pp. 109-119.
- Charaudeau, P. (2012). "Los géneros: una perspectiva socio-comunicativa" en Shiro, M., Charaudeau, P. y L. Granato (eds.). *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- \_\_\_\_\_ (2007). « Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux ». En Boyer H. (dir.). *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, L'Harmattan : Paris. Recuperado de <http://www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les.html>. Consultado el 23/07/2015.
- Chiavarino, N. (2013). “Retórica y censura durante la última dictadura militar en Argentina”, en *African Yearbook of Rhetoric*, 4 (2-3), en Vitale, M. A. y Ph-J. Salazar. Cape Town: Africa Rhetoric Publishing, pp. 79- 88.
- Ciapuscio, G. (1994). *Tipos textuales*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires.
- Ducrot, O. (1986) *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.
- Filinich, M. I. (2003). *Descripción*. Buenos Aires: Eudeba.
- García Negroni, M. M. y M. Tordesillas Colado (2001). *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*. Madrid: Gredos.
- Hellégouarc'h, P. (2001). “Écriture mimétique” en *Formules. Revue des littératures à contraintes*, N° 13, “Pastiches, collages et autres réécritures”, pp. 100-118.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette.
- López Ferrero, C. (2002). “Aproximación al análisis de los discursos profesionales”. En *Revista Signos*, Vol. 35, N° 51-52, pp. 195-215.
- Maingueneau, D. (1987). *Nouvelles tendances en analyse du discours*. París: Hachette.
- \_\_\_\_\_ (1992). “Le tour ethnolinguistique de l'analyse du discours”, *Langages*, N° 105, pp. 114-125.
- \_\_\_\_\_ (1997). *L'analyse du discours : introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette.
- \_\_\_\_\_ (1999). “Ethos, escenografía, incorporación” en Amossy. R. (ed.) *Images de soi dans le discours*. Lausanne-París: Delachaux et Niestlé, pp. 75-100.
- \_\_\_\_\_ (2002). “Problèmes d'ethos”, en *Pratiques N °113/114*, junio, pp. 55-67.
- \_\_\_\_\_ (2007). “Genres de discours et modes de généricité”, *Le français aujourd'hui*, n° 159, pp. 29-35.

- \_\_\_\_\_ (2009) *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Meurer, J. L., Bonini, A. y D. Motta-Roth (orgs.) (2005). *Géneros. Teorías, métodos, debates*. San Pablo: Parábola Editorial.
- Miranda, F. (2012). "Textos, identidad genérica y mezclas de géneros". En Shiro, M., Charaudeau, P. y L. Granato. (eds.) *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Parodi, G. (ed.) (2008). *Géneros académicos y profesionales: accesos discursivos para saber y hacer*. Valparaíso: Editorial Universitaria de Valparaíso. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Pêcheux, M. (1990). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes.
- \_\_\_\_\_ (1982). "Lire l'archive aujourd'hui". En *Archives et documents de la Société d'histoire et d'épistémologie des sciences du langage*, première série, n°2, pp. 35-45. Recuperado en [http://www.persee.fr/doc/hel\\_0247-8897\\_1982\\_num\\_2\\_1\\_3328](http://www.persee.fr/doc/hel_0247-8897_1982_num_2_1_3328).
- Perelman, Ch. y L. Olbrechts-Tyteca (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid: Gredos.
- Provenzano, F. (2010). "Effacement énonciatif et *doxa* dans le discours théorique : l'exemple de Julia Kristeva". Revista electrónica *Argumentation et Analyse du Discours*, N° 5, URL: <http://aad.revues.org/index973.html>.
- RAE (2010). *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. Madrid: Asociación de Academias de la Lengua Española / Espasa Libros.
- Shiro, M., Charaudeau, P. y L. Granato. (eds.) (2012). *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Verón, E. (1996). "La palabra adversativa" en Verón, E. et. al. *El discurso político*. Buenos Aires: Hachette, pp. 13-26.
- Vitale, M. A. (2015). *¿Cómo pudo suceder? Prensa escrita y golpismo en la Argentina (1930-1976)*. Buenos Aires: Eudeba.
- \_\_\_\_\_ (2016). "Vigiladores y espías. Imagen de sí, memoria y experticia en el Archivo de la DIPBA". En Vitale, A. (ed.). *Vigilar la sociedad: estudios discursivos sobre la inteligencia policial bonaerense*. Buenos Aires: Biblos.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2016). *Vigilar la sociedad: estudios discursivos sobre la inteligencia policial bonaerense*. Buenos Aires: Biblos.

Zoppi-Fontana, M. (2005). “Arquivo jurídico e exterioridade. A construção do corpus discursivo e sua descrição/interpretação”. En E. Guimarães y M. R. Brum de Paula. *Memória e sentido*. Santa Maria: UFSM/PONTES, pp. 93-116.

\_\_\_\_\_ (1999). “É o nome que faz a fronteira”, en Ferreira, L. y F. Indursky (orgs), *Os múltiplos territórios da Análise de Discurso*, Porto Alegre, Sagra-Luzzetto, pp. 202-215.

### **Estudios teatrales, cinematográficos y literarios**

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

Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, 2 tomos, Buenos Aires: CEAL.

Barthes, R. (2005) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2003) “Literatura y significación”. En *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

\_\_\_\_\_ (1986) “El sentido obtuso”. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

Burgos, N. (2007). “Buenos Aires. Bahía Blanca (1951-1979)” en Pellettieri, O. (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. II, Buenos Aires: Galerna/Instituto Nacional del Teatro.

Brates, V. (1989). “Teatro y censura en la Argentina” en AA.VV. *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Galerna/Lemcke Verlag, pp. 219-240.

Cabrejas, G. (2010) “Oficiantes de una religión civil: los años de ABC. Datos para una historia institucional del teatro marplatense”. En Ferrari, M. y A. Núñez (comps.) *Pasado y presente de la Mar del Plata social. Coloquio III*. Mar del Plata: EUDEM.

Castagnino, R. H. (1974). *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*. Buenos Aires: Editorial Nova. 9º edición.

- Dragún, O. (1980). “Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano” en *Latin American Theatre Review*, Vol. 13, N° 3, pp. 11-16.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos/Fundación OSDE.
- Fabiani, N. (comp.) (2007). *Estética e historia del teatro marplatense*. Mar del Plata: Facultad de Humanidades / Ed. Martín.
- Invernizzi, H. (2007). “La censura sobre la cultura durante la última dictadura militar. Documentos e interpretaciones” en *Censura cultural durante la última dictadura militar (1976-1983)*. Colección de documentos del Archivo de la DIPBA, N° 6 [CD-ROM].
- \_\_\_\_\_ (2014). *Cines rigurosamente vigilados: censura peronista y antiperonista*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Invernizzi, H. y J. Gociol (2003). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Cine y dictadura. La censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Jullier, L. y J.-M. Leveratto (2012). *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Maranghello, C. (2000) “El espacio de la recepción. Construcción del aparato crítico” en España, C. (dir) *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933/1956*. Vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 524-567.
- \_\_\_\_\_ (2004). “La censura cinematográfica en la Argentina (1932-1962)” en *Cuadernos de historia, crítica y teoría*, N° 1, pp. 11-30.
- \_\_\_\_\_ (2005). “El desarrollismo y el silencio peronista. La política del Instituto Nacional de Cinematografía en el período”, “El discurso represivo. La censura entre 1961 y 1966”, “Cine y política. Las nuevas leyes de cine”, “La censura, con nuevo orden legal. Se crea el concepto de atentado ‘contra el estilo de vida nacional’”, “La censura afloja sus cuerdas. Octavio Getino libera films prohibidos y se respira libertad cultural”, “La presión de las fuerzas armadas. El Instituto Nacional de Cinematografía durante la dictadura

militar” y “Las prohibiciones del gobierno militar”. En España, C. (dir.) *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983*. Vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Marial, J. (1955) *El teatro independiente*. Buenos Aires: ALPE.

Minucci, A. (2010). “Cine, cultura y dictadura. El Grupo Cine en Tandil, 1968”, en Barandiarán, L; Fuentes, T., Iriondo, L y J. M. Padrón (coords.) *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires: Tandil, pp. 82-93.

Oubiña, J. (2004). “Veinte años de censura inconstitucional en el cine argentino (1963-1983)” en *Cuadernos de historia, crítica y teoría*, N° 1, pp. 69-85.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Pellettieri, O. (comp.) (2003) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La Segunda Modernidad (1949-1976)*. Vol. IV. Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

\_\_\_\_\_ (dir.) (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. II, Buenos Aires, Galerna/Instituto Nacional del Teatro.

Premat, J. (2006) “El autor: orientación teórica y bibliográfica”. *Cahiers de LI.RI.CO*, N° 1, pp. 311-322. Puesto en línea el 1 de julio de 2012, consultado el 11 de octubre de 2012. URL: <http://lirico.revues.org/824>.

Ramírez Llorens, F. (2016) *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*. Buenos Aires: Librería.

\_\_\_\_\_ (2013). “Sexo, herejías y comunismo. La calificación de películas por la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina: 1954-1964”. Ponencia presentada en las X Jornadas de Sociología de la UBA. Edición digital disponible en [http://issuu.com/rehime/docs/fernando\\_ram\\_rez\\_llorens\\_-\\_sexo\\_h\\_a183c5d757378e/1?e=2386355/4429891](http://issuu.com/rehime/docs/fernando_ram_rez_llorens_-_sexo_h_a183c5d757378e/1?e=2386355/4429891).

Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2013.

Risetti, R. (2004). *Memorias del teatro independiente argentino. 1930-1970*. Buenos Aires: Corregidor.

- Sánchez Distasio, A. y G. Radice (2007). “La Plata (1956-1976)” en Pellettieri, O. (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. II, Buenos Aires: Galerna/Instituto Nacional del Teatro.
- Verzero, L. (2013). *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Vidal, A. (2012). “Una ‘Canción para el pueblo’. Arte, política y violencia en la escena bahiense, 1972-1974” en Revista *Afuera. Estudios de crítica cultural*, junio. Edición digital disponible en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=255&nro=12>.
- \_\_\_\_\_ (2013). “Bahía Blanca: Teatro y Dictadura” en Revista *Afuera. Estudios de crítica cultural*, Año III, N° 13, septiembre. Edición digital disponible en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=296&nro=13>.
- \_\_\_\_\_ (2014). *El teatro militante en Bahía Blanca. La agrupación Alianza: experiencias, memorias, reverberaciones*. Buenos Aires, AINCRIT.
- Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.
- Zayas de Lima, P. (2014). “Teatro y censura en el primer peronismo”. En *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 19, julio.
- \_\_\_\_\_ (1993). “Algunas reflexiones sobre la censura teatral en la Argentina”. En AA.VV. *Arte y poder. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA/Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 225-233.

### **Historia / Sociología / Filosofía**

- Agamben, G. (2014). *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Altamirano, C. (2001). *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino IV. Buenos Aires: Ariel.
- Barreneche, O. (2010a). De *brava* a *dura*. La policía de la provincia de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX”, *Cuadernos de Antropología Social*, N° 32, pp. 31-56.

- \_\_\_\_\_ (2010b) “La historia de las instituciones de seguridad a través de las fuentes documentales y los archivos institucionales. El caso de la Policía de la Provincia de Buenos Aires”, en Sirimarco, M. (comp.) *Estudiar la policía. La mirada de las ciencias sociales sobre la institución policial*. Buenos Aires: Teseo, pp. 57-84.
- Benjamin, W. (2007). “Sobre el concepto de la historia”, en *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar.
- Castillo, C. (2008). “El PRT-La Verdad: una mirada a partir de los archivos de la DIPBA”, en Tortti, C. y J. Piovani (comp.), *Actas de las V Jornadas de Sociología de la UNLP “Cambios y continuidades sociales y políticas en Argentina y la región en las últimas décadas. Desafíos para el conocimiento social”*. La Plata: FAHCE-UNLP. CD-ROM.
- Chama, M. (2008). “Usos y recaudos de los archivos de la DIPBA para la investigación de los abogados defensores de presos políticos en los primeros setenta”, en Pagliai, L. (ed.) *Actas del Primer Seminario Internacional Políticas de la Memoria*. FFyL, UBA. Buenos Aires, 13, 14 y 15 de octubre. CD-ROM.
- Da Silva Catela, L. (2011). “El mundo de los archivos”. En Reátegui, F. (ed.). *Justicia transicional: manual para América Latina*, Brasilia y Nueva York: Comisión de Amnistía, Ministerio de Justicia de Brasil/ Centro Internacional para la Justicia Transicional, pp. 381-403.
- \_\_\_\_\_ (2014). “Lo que merece ser recordado... Conflictos y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memoria” en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, n° 2, octubre, pp. 28-47.
- Darnton, R. (2014). *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*, México: FCE.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Flier, P. (2006). “El archivo de la DIPBA: un hallazgo clave para una historia de los imaginarios represivos en Argentina” en *IMAGO AMERICAÆ, Revista de estudios del imaginario*, Año I, N° 1, pp. 225-238.
- Funes, P. (2008). “Desarchivar lo archivado. Hermenéutica y censura sobre las ciencias sociales latinoamericanas”, *Iconos. Revista de ciencias sociales* N° 30, pp. 27-39.

- \_\_\_\_\_ (2007a). “Los libros y la noche. Censura, cultura y represión en Argentina a través de los Servicios de Inteligencia del Estado”. *Dimensões*, n° 19, pp. 133-155.
- \_\_\_\_\_ (2007b). “Ingenieros del alma. Los informes sobre canción popular, ensayo y Ciencias Sociales de los Servicios de Inteligencia de la dictadura militar argentina sobre América Latina”, *Varia historia*, N° 23 (38), pp.418-437.
- \_\_\_\_\_ (2006). “‘Secretos, confidenciales y reservados’. Los registros de las dictaduras en la Argentina. El Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires”, en H. Quiroga, y C. Tcach, (Comp.), *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*. Rosario: HomoSapiens, pp. 199-232.
- \_\_\_\_\_ (2004). “Medio siglo de represión. El Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires” en *Revista Puentes*, N° 11, pp. 34-43.
- Funes, P. e I. Jaschek (2005) “La creación de la DIPBA”, Dossier de documentos “De lo secreto a lo público 3”, *Puentes*, N° 16, pp. 65-72.
- Galván, M. V. (2009). “Discursos de los organismos de inteligencia argentinos sobre el Movimiento Nacionalista Tacuara en el marco de la primera Guerra Fría”, en *Antíteses*, Vol. 2 (4), pp. 741-767.
- Goffman, E. (1970). “Sobre el trabajo de la cara” en *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- González Canosa, M. (2011). “Consenso y dictadura. Consideraciones analíticas a partir de un legajo policial sobre un conflicto en la ciudad de Lincoln (provincia de Buenos Aires) durante la última dictadura militar argentina”, en *Naveg@mérica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas*, n° 7, pp. 1-16.
- González Quintana, A. (2012). “Políticas archivísticas para la defensa de los Derechos Humanos”, en *Revista Andaluza de Archivos*, n° 5, enero-junio, pp. 213-223.
- Kahan, E. (2007). “¿Qué represión, qué memoria? El ‘archivo de la represión de la DIPBA’: problemas y perspectivas”, *Questión*, v. 1 (16), pp. 1-10.
- \_\_\_\_\_ (2008). “¿Qué ves cuando me ves? Los judíos en el archivo de la dirección de inteligencia de la policía de la provincia de Buenos Aires”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, N° 47, pp. 221-248.

- \_\_\_\_\_ (2011). “De la conspiración al deicidio. Los judíos en los informes de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA)”, *Estudios Interdisciplinarios de América y el Caribe*, v. 21 (2), pp. 1-20.
- Marengo, M. E. (2012) *Lo aparente como real: un análisis del sujeto “comunista” en la creación y consolidación del servicio de inteligencia de la policía de la provincia de Buenos Aires*. En *Memoria Académica*. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.875.pdf>.
- Pujol, S. (2005). “En el país de la libertad. Canciones prohibidas”, en *Revista Puentes*, Año V, N° 15, septiembre. Dossier Documentos de la DIPBA.
- Saín, M. F. (1997). “Condiciones institucionales del control parlamentario de las actividades y organismos de inteligencia del Estado” en *Documentos de trabajo del Seminario sobre Control Democrático de los organismos de seguridad interior en la República Argentina* (CELS). Disponible en [http://cels.org.ar/common/documentos/control\\_parlamentario.pdf](http://cels.org.ar/common/documentos/control_parlamentario.pdf).
- Taranilla García, R. (2007). “Con cuentos a la policía. Las secuencias narrativas en el acta de declaración policial”, en *Revista de Llengua i Dret*, N° 47, pp. 79-112.