

MEMORIA DISCURSIVA Y DISCURSO REFERIDO EN INFORMES DE INTELIGENCIA SOBRE TEATRO

DISCURSIVE MEMORY AND REPORTED SPEECH ON SURVEILLANCE REPORTS ON THEATRE

Paulina Bettendorff
Universidad de Buenos Aires
(Argentina)
paulinabettendorff@gmail.com

Resumen

La Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA), que funcionó entre 1956 y 1998, tuvo como uno de sus objetos de control el teatro que se creaba y circulaba en esa provincia. En el archivo de esta dependencia policial –que hoy se encuentra bajo la gestión de la Comisión Provincial por la Memoria (CPM)– se guardan legajos en los que la información sobre el teatro está atravesada por una polifonía que tiene al discurso referido como modalidad constante. El presente artículo tiene como propósito caracterizar cómo se reconfigura el discurso de la DIPPBA centrado en la vigilancia al teatro. A partir de detenernos en cómo la memoria discursiva (Courtine, 1981; Charaudeau, 2004) entra en relación con discursos otros (Moirand, 2018), observamos ciertos dislocamientos en la textura enunciativa y argumentativa del discurso de la DIPPBA –a la que consideramos una comunidad discursiva (Maingueneau, 1987, 1992)–. Distinguimos tres momentos en la configuración y reconfiguración de la memoria discursiva sobre el teatro en los informes de la DIPPBA –los años 60-70, la última dictadura cívico militar en Argentina y los años posteriores a 1983, esto es, la posdictadura–, tanto en su dimensión polifónica, debido al reconocimiento de variaciones en el entramado de los discursos referidos, como argumentativa, en la repetición y olvido de tópicos, así como en cambios en el *ethos* del agente de inteligencia.

Palabras clave: memoria discursiva – discurso referido – argumentación – inteligencia – teatro

Abstract

The Surveillance Department of the Police of the Province of Buenos Aires (DIPPBA), which was operative between 1956 and 1998, had as one of its control targets the theatre that was created and represented in that province of Argentina. The archive where the files were kept is nowadays under the management of the Provincial Commission for Memory (CPM). Our research focuses on how the information on provincial theatres, produced by the DIPPBA, which we consider a discursive community (Maingueneau, 1987, 1992), is drafted in a constant polyphony which appeals mainly to different

modes of reported speech. This article aims to characterize how the DIPPBA discourse on theatre surveillance is reconfigured throughout time. By considering how the discursive memory (Courtine, 1981; Charaudeau, 2004) is in relation with other discourses (Moirand, 2018), we observe some dislocations on the enunciative texture, the iteration and oblivion of topics as well as changes in the *ethos* of the surveillance agent. We distinguish three moments in the configuration and reconfiguration of the discursive memory on theatre on the DIPPBA reports –the sixties and seventies, the last civic-military dictatorship in Argentina (1976-1983), and the years after 1983, i.e., the postdictatorship–, in its argumentative as well as its polyphonic dimension.

Key Words: discursive memory – reported speech – argumentation – surveillance – theatre

INTRODUCCIÓN

En la Argentina, durante la segunda parte del siglo XX, el ámbito teatral fue controlado desde cerca por servicios de inteligencia. A comienzos del siglo XXI, la desclasificación de algunos archivos de estos servicios, como el de la Dirección de Inteligencia de la Policía de Buenos Aires (en adelante, DIPPBA)¹ o el de la Dirección General de Inteligencia (DGI) de la provincia de Santa Fe, ha permitido un acercamiento a este aspecto de la vigilancia cultural, que se instauró en concomitancia con distintos modos de censura pública.² La vigilancia llevada adelante por los servicios de inteligencia se extendió como una red de control ideológico “secreto y confidencial” –según un sello que encabeza los documentos–, que abarcó distintos aspectos y dentro de la cual se pueden marcar diferentes períodos en los que se distinguen reconfiguraciones en el discurso en cuanto al modo en que se llevó adelante la vigilancia y también la forma en que se construyó el decir sobre la actividad de los teatristas y las obras de teatro mismas. Esta consideración nos lleva a diferenciar en este trabajo tres períodos: los años sesenta hasta mediados de la década del setenta, los años correspondientes a la última dictadura cívico-militar y los años posteriores a 1983, luego del regreso de la democracia.

¹ Esta es la sigla elegida en la actualidad por la Comisión Provincial por la Memoria (encargada de la guarda y gestión de este archivo) para identificar a la central de inteligencia. A lo largo de su historia, se la conoció con distintas denominaciones y siglas, entre otros, Servicio de Informaciones de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (SIPBA) o Dirección General de Informaciones de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DGIPBA) o la sigla DIPBA.

² En Avellaneda (1986) se puede seguir el desarrollo de esta censura entre 1960 y 1983 a partir de un relevamiento de 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.

En nuestra investigación nos centramos en un archivo: el producido por la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, la DIPPBA, entre los años 1956 y 1998,³ a la que estudiamos en tanto una comunidad discursiva (Maingueneau, 1987, 1992), dado que este concepto nos permite considerar una imbricación entre el hacer y el decir propio de este grupo. La extensión temporal del archivo posibilita adentrarse en ciertos aspectos de las redes de control ideológico que no han sido indagados aún en amplitud ni desde el ámbito del Análisis del Discurso, ni desde estudios históricos, ni de la crítica teatral. Además de algunos artículos que revisan la censura teatral durante el primer peronismo y entre 1961 y 1983 desde el ámbito de los estudios teatrales (Brates, 1989 y Zayas de Lima, 1993 y 2014), podemos consignar solo una investigación histórica que retoma documentos del archivo de la DIPPBA con el objeto de reconstruir la trayectoria de un conjunto teatral de Bahía Blanca, el Teatro La Alianza (Vidal, 2013, 2014). Desde el análisis del discurso, por nuestra parte, hemos analizado la configuración del *ethos* del espía-espectador en informes de funciones teatrales y la recurrencia de ciertos tópicos en la justificación de la vigilancia a grupos del teatro independiente durante los años sesenta y setenta (Bettendorff, 2018). Hasta este momento, no se ha confrontado ese período de conformación y consolidación del discurso de la vigilancia sobre el ámbito teatral, que se extiende desde los años sesenta hasta el final de la última dictadura cívico-militar en Argentina, con el período posterior, esto es, los años del regreso de la democracia luego de 1983, en el que la vigilancia a los teatros continúa, si bien de forma esporádica y con un peso cuantitativo menor. Esta confrontación busca rastrear continuidades y rupturas entre períodos dictatoriales y democráticos para ahondar en el conocimiento de la red de control al ámbito teatral en la segunda mitad del siglo XX en Argentina.

El propósito de este artículo es caracterizar una reconfiguración en el discurso de la DIPPBA a propósito de los ámbitos teatrales entre los años 60-70, la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983) y el retorno de la democracia luego de 1983, centrándonos en los modos de inclusión de la voz ajena y en ciertas variaciones en la doxa (Amossy, 2002). En el archivo de la DIPPBA se puede indagar una memoria

³ Esta central de inteligencia se creó en 1956, un año después del golpe de Estado que derrocó a Juan Domingo Perón y en el contexto de la Guerra Fría, en ese entonces con el nombre de Central de Inteligencia, y fue cerrada en 1998 por resolución del Ministerio de Seguridad y Justicia de la provincia. En el año 2001, la gestión del archivo donde se guardan los legajos producidos por la DIPPBA pasó a manos de la Comisión Provincial por la Memoria (CPM). A partir de 2003, se habilitó el acceso a los documentos para la investigación. Este se realiza de forma mediada, ya que se protege la identidad de quienes sufrieron persecución político-ideológica mediante una ley de *habeas data*. Por esta razón, los nombres que aparecen en las citas del artículo están remplazados por “XXX”.

discursiva (Courtine, 1981; Pêcheux, 1999; Charaudeau, 2004; Moirand, 2018) propia de esta comunidad de inteligencia en torno al ámbito teatral, fuertemente marcada por la repetición propia de un decir burocrático-administrativo. Pero si bien la circulación de este discurso fue interna y cerrada entre quienes formaban parte de la comunidad de inteligencia, la memoria discursiva se configura en una interacción de voces que traman una textura enunciativa particular. Luego de 1983, período que ha sido denominado en algunos ámbitos como posdictadura⁴, es posible señalar dislocamientos –ciertos cambios en la articulación y función del discurso referido, así como en el olvido de tópicos y modificaciones en el *ethos*– que apuntan a una diferente concepción del teatro como espacio de sospecha que debe ser mantenido bajo vigilancia.

En este artículo, luego de las consideraciones teórico-metodológicas, analizamos cómo distintos modos de discurso referido se rearticulan y reorganizan en la continuidad del discurso de la vigilancia de la DIPPBA sobre el ámbito teatral, en las décadas del 60 y 70, en la última dictadura y en la posdictadura. Asimismo, nos centramos en cómo este análisis permite reconocer un corrimiento en la tópica y el *ethos* propio de cada momento y, por lo tanto, determinar desvíos y quiebres en la memoria discursiva que rastreamos en el archivo.

CONSIDERACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

El concepto de memoria discursiva, tal como lo define Courtine (1981) en el marco del Análisis del Discurso francés, apunta a estudiar el retorno, la transformación o el olvido de enunciados ya dichos con anterioridad en la actualidad de un acontecimiento discursivo. También Pêcheux elabora una definición de memoria discursiva que pone el acento en la traza de regularidades. La caracteriza como un espacio de estructuración, repetición y regularización de materialidad discursiva compleja. En esa regularidad constituida en la memoria discursiva, se pueden distinguir, según determina Pêcheux, ciertos acontecimientos que se presentan como un “choque” y generan de esta forma una desarticulación o descolocación. Se instituyen así instancias de tensión entre

⁴ En los estudios teatrales, Dubatti (2012) propone llamar “posdictadura” al período del teatro argentino que se extiende a partir de 1983 hasta la actualidad debido a que este se encuentra atravesado por “el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura” (204). Por otra parte, en un documento titulado “La inteligencia policial a través de sus documentos”, publicado en la revista *Historia institucional de la DIPPBA*, producido por la Comisión Provincial por la Memoria, se denomina “post dictadura” al último período del funcionamiento de esta dependencia de inteligencia, entre los años 1984 y 1998.

regularidad y desregulación, permitiendo no solo observar el desvío sino también, y al mismo tiempo, reconfigurar las lecturas posibles del archivo.

En esta misma línea, Zoppi-Fontana (2002) determina una tensión entre dos relevamientos posibles en un archivo institucionalizado –en el caso que analiza esta autora, un archivo jurídico–: por un lado, la repetición formal y la reformulación parafrástica que configuran una memoria estabilizante y homogénea y, por otro, el acontecimiento discursivo que implica una ruptura, ya que este disloca esa memoria. Tanto en este trabajo de Zoppi-Fontana como en Indursky (2003) se privilegia el estudio del acontecimiento que genera una ruptura en el orden de lo repetible y permite, por lo tanto, detenerse en la reconfiguración de la memoria discursiva.

Por otra parte, el concepto de memoria discursiva ha sido reformulado y ampliado en trabajos más recientes. Courtine lo ha extendido para abarcar también una memoria de las imágenes (2006 y 2008); Charaudeau (2004) lo ha considerado en tanto una “memoria de los discursos” que se construye a partir de saberes y creencias sobre el mundo; y Vitale (2015) incorpora al análisis la dimensión retórica de la memoria discursiva en relación con la repetición de tópicos y la conformación del *ethos*. Por otro lado, a partir de una propuesta que relaciona el Análisis del Discurso con una perspectiva cognitiva, Paveau (2013) plantea una memoria en el discurso o memoria cognitivo-discursiva que está “ligada a condiciones sociales, históricas y cognitivas de producciones de discursos” (2013: 91, la traducción es nuestra). Se trata de una memoria colectiva, punto en el que se conecta con Charaudeau, para quien la memoria de los discursos contribuye a la construcción de identidades colectivas que “fragmentan la sociedad en ‘comunidades discursivas’” (Charaudeau, 2004: 27). Asimismo, en un cruce con el dialogismo bajtiniano, Moirand (2018) propone el concepto de “memoria interdiscursiva” a partir de la indagación de un “dialogismo intertextual a muchas voces” (Moirand, 2018: 106). El estudio de la memoria discursiva implica, entonces, también cómo esta entra en relación con otros discursos y con discursos otros.

En el archivo de la DIPPBA, en los informes que se guardan en los legajos (unidad documental de este archivo) predomina la repetición y la regularidad en las formulaciones⁵ y se genera además una ilusión de cerramiento del archivo sobre sí mismo, entre otros, por las referencias intertextuales cruzadas entre los legajos. Sin

⁵ Esta se puede marcar, por ejemplo, en la regulación del género informe que reitera la misma organización textual, similar a una carta administrativa (ver Vitale, 2018), o en la formulación de los antecedentes de aquellos a quienes se vigila. Los antecedentes son un género propio del discurso policial para la descripción de las personas que sigue un patrón específico.

embargo, el análisis del discurso de la DIPPBA a propósito del teatro nos enfrenta a una memoria discursiva atravesada por discursos de otros. Entre la recurrencia de las formulaciones se pueden reconocer también desvíos y rupturas, marcadas a veces por olvidos, que se constituyen en acontecimientos discursivos. La dimensión polifónica del discurso permite indagar así continuidades y dislocamientos en la memoria discursiva del archivo de la DIPPBA a propósito de la vigilancia teatral.

Desde una perspectiva sociodiscursiva, Voloshinov establece que “durante épocas distintas, en grupos sociales diversos, en los contextos axiológicos variables” (2009, 185) predominan distintos modos y modalidades de discurso referido. En este sentido, en Roulet (2011) se señalan diez puntos para la descripción de la organización polifónica del discurso.⁶ Entre estos retomamos en este artículo aquellos que resultan pertinentes para las particularidades de nuestro corpus. En la descripción de la organización polifónica tenemos en cuenta: qué voz o voces otras se refieren, qué se selecciona del discurso del otro, cómo se califica y se integra ese discurso –esto es, la delimitación neta, la interpenetración o la superposición entre las voces– y el grado de distancia o adhesión en relación con la voz del otro en tanto una suerte de negociación. Como afirma Authier-Revuz (1984), en la heterogeneidad mostrada (entre las que se cuenta el discurso referido), las formas lingüísticas presentan modos de negociación del sujeto hablante con un otro.

Las voces referidas se introducen en el discurso de la DIPPBA de distintas maneras –en estilo directo, en estilo indirecto y en estilo indirecto encubierto o cuasiindirecto en conjunción con conectores intertextuales (Reyes, 1994 y 1995)– que relacionamos en el análisis con la dimensión argumentativa de la memoria discursiva (Vitale, 2015), esto es, por la recurrencia y el olvido de ciertos tópicos sobre el teatro,

⁶ A partir de relacionar las propuestas de Bajtin y Ducrot con el análisis del diálogo y el análisis crítico del discurso, Roulet (2011) propone una descripción de la organización polifónica del discurso a partir de los siguientes puntos: 1) determinar qué voces se refieren; 2) distinguir las voces que se manifiestan verbalmente en el discurso del hablante de aquellas implícitas; 3) entre las voces que se manifiestan verbalmente, diferenciar las que se producen en presente y las que son un eco de otros discursos o puntos de vista; 4) distinguir las maneras en que el locutor se hace eco de otros discursos o puntos de vista; 5) determinar los segmentos que corresponden a voces manifestadas verbalmente en distintos niveles de incrustación polifónica; 6) distinguir entre referir la voz del destinatario presente (diafonía) de referir otras voces (polifonía); 7) diferenciar entre voces reales o concretas y potenciales; 8) analizar la manera en que las voces de los otros son procesadas (cómo se selecciona el discurso referido o el punto de vista expresado por la voz; cómo se reformula en los niveles sintáctico, léxico y fonético; cómo se lo califica; cómo se lo integra en el discurso del hablante); 9) describir el grado de distancia o adhesión del hablante a las otras voces en su discurso; 10) describir las funciones posibles de la diafonía o polifonía en diferentes tipos de interacciones.

así como la continuidad o la reconfiguración del *ethos*, en este caso la imagen de sí del agente de la DIPPBA. En el análisis de la polifonía de los legajos del corpus reencontramos en particular ciertos tópicos vinculados con el ámbito de las artes del espectáculo y la literatura, entre los que destacamos el tópico de la obra de teatro como pantalla, y una reconfiguración del *ethos* del agente de inteligencia. En un primer momento, el *ethos* se presenta como quien solo recoge las voces ajenas para informar, pero luego se configura como quien articula la pericia técnica con el control de la propia subjetividad y puede, por lo tanto, evaluar la información.

DISCURSO REFERIDO SOBRE LAS AVERIGUACIONES DEL HECHO TEATRAL Y DE LAS OBRAS DE TEATRO

La mayor presencia cuantitativa de legajos que dan cuenta del control a la actividad teatral en la provincia de Buenos Aires por parte de la DIPPBA se encuentra en los años 60 y comienzos de la década del 70. En los legajos de este período, que se identifican habitualmente con el nombre de grupos de teatro independiente, se interrelaciona la “infiltración comunista a la cultura” con la actividad propia del teatro que llevan adelante esos grupos (Bettendorff, 2018). La vigilancia a los grupos de teatro independiente se mantiene en los años correspondientes a la última dictadura militar (1976-1983), sostenida en una apelación a tópicos similares en cuanto a su peligrosidad, marcando así una continuidad (que se encuentra reforzada por la unidad de los legajos)⁷. A esta vigilancia a grupos teatrales, se suman en este segundo momento legajos sobre sucesos puntuales que se clasifican en el archivo dentro de la “delincuencia

⁷ En los legajos del archivo de la DIPPBA se reunía toda la información que correspondía a un mismo tema. En el caso de la vigilancia a los teatros, están identificados en general con el nombre del grupo. Los informes se incorporan en los legajos siguiendo una lógica temporal, del primero al último. En relación con la continuidad desde fines de los años 50 hasta la última dictadura, podemos mencionar el legajo del Teatro Libre Florencio Sánchez, de Rojas, que se extiende entre 1957 y 1981, o el Teatro Independiente Nuevejuliense, de 9 de Julio, entre 1960 y 1979. Los legajos no presentan un informe de cierre. La terminación se puede relacionar en ciertas ocasiones con el “cese de actividades” de los grupos (que se encuentra consignado en algunos casos) o porque sus integrantes son “apolíticos” y, por lo tanto, no representan un peligro en relación con la “infiltración comunista”, o porque no se renuevan pedidos de información por parte de la central de la DIPPBA. De todas maneras, siempre se deja abierta la posibilidad de continuación apelando a una frase final recurrente. En este sentido, citamos la última frase del legajo del teatro El Cronómetro, de Tandil, fechado en 1970. Allí, luego de indicar que este ya no funciona, se agrega: “De las novedades que puedan surgir en tal sentido, se informará a ese Organismo de inmediato” (Archivo DIPPBA, Mesa C, Varios, legajo 425, f. 4).

subversiva”⁸. Por último, en la posdictadura, ya entrados los años 80 y la década del 90, se consignan en el archivo de la DIPPBA unos pocos legajos en conexión con eventos teatrales, en los que si bien se encuentran algunas continuidades, se reconocen particularmente ciertos dislocamientos que apuntan a otra concepción sobre la peligrosidad teatral. En este período ya no se vigila la “infiltración del comunismo”, sino que la DIPPBA centra su mirada en conflictos gremiales y en espectáculos en los que entran en juego tópicos relacionados con la sexualidad y la religión que, si bien están remarcados en el discurso público de la censura de los años 60 y 70, no ocupaban hasta ese entonces un lugar relevante en este archivo.

La construcción discursiva del control se presenta a lo largo de los años a partir de la referencia a voces otras que son las que “proveen” la información que evalúa la inteligencia. En definitiva, el saber que se presenta como la información que se eleva a una instancia superior está configurado por las palabras de otros: son datos de segunda mano, que remiten a fuentes más o menos identificadas e incluso más o menos definidas. Nos centramos en qué voces se refieren, qué “información”⁹ se cita y cómo se articula lo citado en el discurso porque ciertas variaciones en estos puntos nos permiten marcar rupturas en la continuidad discursiva de la DIPPBA. Proponemos una primera distinción en el análisis del discurso citado a partir de demarcar qué voces se refieren y qué es lo que se refiere de ese discurso otro, para organizar luego el análisis de los discursos referidos en tres ejes (el discurso referido de informantes, el discurso referido de teatristas y figuras públicas y el discurso referido de las obras de teatro) que implican un entramado polifónico particular y que seguimos en cada uno de los períodos delimitados.

En este sentido, relevamos que en los informes aparecen en discurso referido las *averiguaciones* y fragmentos de las obras de teatro. En los documentos de la DIPPBA se llama “averiguaciones” a los datos recabados a propósito de las actividades de los grupos, así como el concepto que se tiene de los integrantes o las repercusiones de las

⁸ Esos legajos están identificados con títulos que describen eventos puntuales, por ejemplo, “Encuentro Provincial de Teatro en Necochea”, “Intimidación pública en teatros Astral y Colón en Mar del Plata” o “Investigación Teatro Comedia en Mar del Plata donde actuaría una célula del ERP”.

⁹ En el ámbito de los servicios de inteligencia, se denomina “información” a los datos recolectados a propósito de “personas, 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). A partir de la información, se realiza la evaluación de “inteligencia”, que se define como 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).

obras. Todos estos datos circundan el hecho teatral y apuntan a distintos aspectos de la vida (y las ideas) de los teatristas. A propósito de las averiguaciones, la fuente citada se puede dividir en dos grupos que consideramos para la determinación de los dos primeros ejes de análisis: por un lado, encontramos el discurso referido de informantes¹⁰ y, por otro, la información recogida en charlas y debates públicos de teatristas y de representantes del gobierno local, como concejales o intendentes. En conjunción con este segundo grupo de citas provenientes de la oralidad, se registra además el discurso referido de la prensa y de documentos legales, que son transcritos o incluidos en el archivo como fuentes para el control de inteligencia.

En tercer lugar, observamos citas de las obras teatrales mismas. Estas se constituyen como una prueba sin mediaciones de la tendencia política de quienes las ponen en escena: si la obra presenta un “ideario de izquierda”, esto demuestra el comunismo de los integrantes del teatro. En estas citas, el resumen argumental se combina con los parlamentos pronunciados en la función.

LAS AVERIGUACIONES CARACTERIZADAS COMO TRASCENDIDOS: VOCES SUPERPUESTAS EN DISCURSO INDIRECTO Y CUASI INDIRECTO

En el caso de las “averiguaciones” de informantes, los modos de discurso referido más recurrentes son el discurso indirecto y el cuasi indirecto. El primer caso se caracteriza como una forma de cita por subordinación en la que, si bien se puede respetar en distinto grado el texto original, es frecuente que haya “reformulaciones que condensan, o aclaran, o traducen o, en general, glosan” la voz del otro, por lo cual esta es “hasta cierto punto, irrecuperable” (Reyes, 1995: 35). Por su parte, el discurso referido en estilo indirecto encubierto o cuasi indirecto no se anuncia como una cita: se presenta como aserciones atenuadas o débiles “que revelan, junto al pensamiento del hablante, el pensamiento, o la voz ajena” (Reyes, 1994: 17). Su presencia puede estar marcada por conectores intertextuales, como “según”, y reforzada por el verbo en condicional. Si bien se suele señalar al estilo cuasi indirecto como aquel en el cual la voz citada y la voz citante están más intrincadas, el funcionamiento de ambos modos de discurso referido

¹⁰ En el artículo de la CPM, “La inteligencia policial a través de sus documentos”, se especifica que la reunión de datos o informaciones “se realizaba por medios orgánicos (delegaciones, comisarías, subcomisarías) y no orgánicos (colaboradores o confidentes, informantes y contactos)” (12). En nuestro artículo, utilizamos el término “informantes” de manera general para referirnos a todos los que se incluyen en el segundo grupo.

tiene similitudes en los informes de la DIPPBA en la década del 60. En ambos casos, se tiende a borrar la frontera entre los enunciadores cuando se trata de “averiguaciones” recabadas por medio de informantes. Hay aquí una difuminación de la voz citada en la voz citante.

Esto se puede observar, por un lado, en los siguientes ejemplos de discurso cuasi indirecto, en los que la referencia a quien se cita está elidida:

Según trascendió, [Tablado Popular] contaría con el apoyo de todas las entidades independientes de la República. La solicitada aparecería en la semana entrante y también se daría [sic] comunicados por emisoras locales (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, Bahía Blanca, Legajo 150, Informe del 21/04/60, f. 35).

Según se ha podido saber, en las próximas audiciones del ciclo serán presentados cuentos de autores como Edgard Allan Poe, H.G. Wells, Ray Bradbury y otros en fidedignas traducciones (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, Bahía Blanca, Legajo 247, Informe del 8/05/1965, f. 5).

De fuente que merece absoluta fé [sic], su esposa [de uno de los integrantes del grupo teatral] tenía ciertas inclinaciones comunistas, pero fue severamente increpada por su esposo, amenazándola hasta la separación de continuar con dichas ideas... (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, Chivilcoy, Legajo 111, Informe del 4/09/1967, f. 28).

Por otro lado, también en el estilo indirecto la identificación de la voz otra es elidida en frases en voz pasiva:

...se rumoreó en círculos allegados al teatro independiente que en esta ocasión también sería denegado el permiso para actuar. (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, Bahía Blanca, Legajo 150, Informe del 9/06/60, f. 39)

Desde comentarios relacionados con el accionar público y conocido de los grupos, como sus presentaciones, hasta sus ideas políticas, así como sus relaciones maritales, la información que se consigna en discurso indirecto y cuasi indirecto es presentada como proveniente de una fuente no identificada (“según trascendió”, “según se ha podido saber”, “se rumoreó”), pero confiable (“de fuente que merece absoluta fe”). Observamos que, aunque se trata de *trascendidos* y *rumores*, el informe de inteligencia se fundamenta en estos. Incluso un informe que se encuentra en el legajo del grupo

Tablado Popular, de Bahía Blanca, fechado el 21 de abril de 1960, sobre un pedido para usar la sala teatral municipal, se sostiene de ese modo, dado que el verbo *trascender* introduce todos los segmentos de discurso indirecto. A pesar de que se observa en algunos casos un resguardo por parte del enunciador –por ejemplo, en el uso del condicional “contaría” o “aparecería”–, el discurso referido se presenta como la “información” que se agrega al legajo abierto en la central de la DIPPBA, como si se tratara de una prueba del comunismo o no comunismo del grupo en cuestión.

Además, observamos que el discurso referido del informante es introducido de modo similar a la exposición de las averiguaciones realizadas por los propios policías. En algunos informes, aparecen alusiones genéricas a “personal de esta sección” que recaba las averiguaciones, pero mayoritariamente estas son presentadas en voz pasiva sin reponer el agente. La confrontación de algunas reescrituras en el archivo permite vislumbrar cómo la información recabada por los propios agentes de la DIPPBA, en los que no hay marcas de discurso referido, también se presenta en frases impersonales, principalmente en construcciones pasivas. En un informe incluido en un legajo caratulado “Asociación Regional de Teatros Independientes del Sur A.R.T.I.S.”, fechado el 13 de octubre de 1958 y dirigido al “Señor Director de la Central de Inteligencia”, se indica que

...personal perteneciente a esta Sección ha practicado prolijas y exhaustivas averiguaciones tendientes a establecer las actividades y sede de la Asociación mencionada en el epígrafe, habiendo podido establecer fehacientemente que... (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, La Plata, Legajo 144, f. 3).

En un informe del día siguiente, que constituye una reescritura de este, dirigido al Jefe de la Delegación de la Policía Federal, se consigna que “...solamente ha sido dable establecer luego de múltiples averiguaciones que...” (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, La Plata, Legajo 144, f. 4). En esta reescritura, la palabra de la DIPPBA es incluida siguiendo la misma estrategia de desagentivación que en el discurso referido de los informantes.

En los años correspondientes a la última dictadura, esta modalidad de discurso referido tiene pocas apariciones, incluso se separan las “versiones” impersonales de las averiguaciones realizadas por el servicio de inteligencia. Se lee en un informe con el

asunto “Infiltración subversiva en el teatro de la comedia marplatense”, del 2 de agosto de 1976, que

Con referencia a las versiones sobre una posible infiltración de una célula del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) en el Teatro de mención (...), de las averiguaciones practicadas hasta el momento, no surge ninguna evidencia concreta sobre tales actividades (Archivo DIPPBA, Mesa DS, Legajo 7944, f. 3).

Se hace alusión a las “versiones”, pero no se incluye ningún discurso referido ni son valoradas como fidedignas. Deben ser ratificadas o negadas por las averiguaciones llevadas a cabo por el servicio de inteligencia.

Luego del regreso de la democracia, ya entrados los años 80, el discurso indirecto y el cuasi indirecto impersonales tampoco funcionan con valor de prueba. Encontramos una sola aparición que remite a un “rumor” o “trascendido”, que luego es fundamentada con una cita textual de una fuente identificada. En un legajo de 1985 titulado “Propaganda pornográfica en la ciudad de Mar del Plata”, que trata específicamente del cierre de un teatro por parte del intendente (al que este denomina “café concert”), se agrega al final lo siguiente:

...se ha tomado conocimiento mediante una confidencia que el Juez Penal Dr. XXX, [sic] ha hecho lugar al recurso de amparo interpuesto por XXX en contra de la Municipalidad por la clausura del Café Concert Mi País (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Entidades Varias, Legajo 511, f. 10).

A continuación, se adjunta el fallo del juez en el que esa confidencia es confirmada. Se trata de una cita extensa que aparece en tanto reproducción textual no manipulada por el agente de inteligencia, claramente delimitada y separada de su discurso en una hoja aparte. El trascendido o confidencia requiere entonces de un refuerzo y una validación. Asimismo, observamos que en otro legajo, sobre las representaciones en la ciudad de Buenos Aires de la obra *Misterio bufo* de Dario Fo, todas las voces que se reproducen se presentan como “declaraciones” y son referidas en estilo directo o indirecto, claramente diferenciadas e identificadas.

LAS AVERIGUACIONES EN TORNO A DEBATES SOBRE EL TEATRO: VOCES DIFERENCIADAS EN DISCURSO INDIRECTO Y DIRECTO

Dentro de los discursos referidos relacionados con las averiguaciones, podemos considerar de manera diferenciada la reproducción de los discursos recabados en intervenciones públicas que refieren charlas y conferencias orales en las que participan actores, directores, autores teatrales y también algunos debates en el Concejo Deliberante (en Bahía Blanca y Mar del Plata) que tratan temáticas relacionadas con el teatro. En estas citas, la organización polifónica sigue otras regularidades.

En estos casos, además de la identificación de la voz otra citada –que se aleja así de la imbricación con la voz del agente de inteligencia–, aparecen otros verbos para la inclusión del discurso referido, que implican en general una evaluación del decir del otro. Frente a la repetición del mismo verbo en el caso de los trascendidos en el informe del Tablado Popular, otro informe del mismo legajo –fechado dos meses después, el 9 de junio de 1960–, firmado por el mismo oficial, muestra una mayor variedad en los modos de decir de las voces citadas:

...el señor Concejal del Bloque del partido Socialista Argentino [...] llevó al seno del H.C. Deliberante de Bahía Blanca un proyecto de resolución haciendo saber al Departamento Ejecutivo que el mencionado teatro se encuentra comprendido entre las instituciones culturales y artísticas, a las que debe facilitarse [sic] el teatro Municipal [...]

Historió la trayectoria de “Tablado Popular” recalcando que en la provincia de Río Negro, dicha entidad mereció el elogio de las autoridades gubernamentales de dicha provincia y que además fué [sic] premiada la labor de su elenco en dos oportunidades. [...]

El concejal XXX del bloque oficialista, [sic] hizo llegar la adhesión de su sector, expresando que ignoraba los detalles de la negativa del D.E. Previo a ello había insinuado el pase del proyecto a comisión para estudiarlo mejor, pero como Tablado Popular ha solicitado el teatro para el sábado y domingo próximo, desistió, no sin antes destacar que el D.E. tenía atribuciones suficientes para conceder o denegar la sala. También terciaron en el debate los concejales XXX y XXX de los radicales del pueblo y demócratas, respectivamente, quienes en coincidencias con los criterios sustentados, sostuvieron la necesidad de redactar una nueva minuta más objetiva en el sentido de recomendar al D.E. la cesión de la sala del teatro municipal a Tablado Popular, ya que la entidad se encuentra encuadrada en la reglamentación vigente y autorizarla a realizar las funciones programadas.

El concejal XXX anticipó su complacencia... (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, Bahía Blanca, Legajo 150, Informe del 7/06/60, f. 39-40).

Observamos en este fragmento que distintos verbos de decir se alternan en el relato del debate en relación con la palabra de los concejales: *hacer saber*, *historiar*, *expresar*,

destacar. Los verbos a los que se apela en la narración del debate determinan una actitud de los hablantes citados a propósito de aquello que dicen y también los ubican en relación con la vigilancia político-ideológica que lleva adelante la DIPPBA: frente al concejal que toma la palabra en representación del grupo de teatro, que “historiza” su actuación y “anticipa” la reacción de sus integrantes ante la resolución de conceder el uso de la sala de teatro municipal (equiparando así su voz con la del grupo teatral), la postura del concejal oficialista “expresa” y “destaca” las atribuciones del Concejo y de otros que adhieren a su sector, mientras que los que responden a los radicales del pueblo y democristianos “tercian” en el debate. El relato de la sesión repone, entonces, no solo las palabras pronunciadas sino también las posturas de cada uno de los concejales.

Esta modalidad de inclusión de la palabra ajena se reconoce también en un informe sobre los teatros independientes de Mar del Plata, que forma parte de una carpeta que reúne documentos sobre teatros de distintas localidades, archivado en la mesa C (Comunismo). Allí se refiere un debate abierto sobre el teatro en la ciudad, realizado en la Plaza San Martín el 17 de junio de 1962, con la participación de integrantes de dos grupos teatrales, la Organización Cultural Atlántica (OCA) y el Teatro de Actores Marplatenses (TAM) y una conversación del director de este último teatro con un oficial de la Base Naval situada en el puerto de esta ciudad. Reproducimos a continuación el relato del segundo intercambio:

El día 5 de junio de 1962, se presentó en la Base Naval de Mar del Plata, en compañía del señor XXX, ambos en representación de T.A.M., manifestando que traía como misión, ofrecer a todo el personal de dicha Base y familiares de los mismos, una función teatral gratuita para el día 10 de Julio [sic] de 1962, a lo que se le contestó que por el momento no era conveniente, ya que se encuentran fuera de Mar del Plata las unidades habitualmente surtas en la Base. Durante el curso de la conversación, el causante dijo que se estaba gestando una unión entre todos los grupos teatrales independientes locales como T.A.M., O.C.A. y A.E.I.O.U. de reciente creación. Además manifestó que tal aglutinamiento sería muy interesante ya que se dejarían de lado una serie de diferencias ideológicas perniciosas para el desarrollo del teatro en la zona (Archivo DIPPBA, Mesa C, Varios, Carpeta 6, Legajo 142, f. 35).

El relato de la conversación (que continúa temáticamente el debate que está referido previamente, que también apunta a una unificación entre los teatros independientes de la ciudad), si bien presenta una menor variedad en los verbos de decir que el informe de Bahía Blanca sobre el debate en el Concejo Deliberante, pone en escena una oposición entre quien “manifiesta” y quien “contesta”. Uno frente a otro, sus posturas se

contraponen: el director del teatro, que explicita sus ideas, es identificado con nombre y apellido frente a una respuesta evasiva de alguien de la Base Naval (“se le contestó”), desagentivado en la referencia y que se construye como un informante no solo por la voz pasiva, sino también por la reconstrucción de la conversación en la que participó.

Esta distinción de las voces en el caso de los debates en torno al teatro se profundiza en informes correspondientes al período de la última dictadura. Un informe se destaca entre ellos, ya que en el legajo aparecen dos versiones. Este se centra en la conferencia de un actor con “antecedentes desfavorables” (su nombre está en el asunto) a propósito del “teatro en la actualidad”, en la Biblioteca del Partido Socialista Democrático de la ciudad Mar del Plata. La primera de las versiones está fechada el 27 de enero de 1981 y la segunda, el 2 de febrero. La primera se reconoce como producida por la Delegación Regional de Inteligencia de Mar del Plata, mientras que en la segunda se indica junto a la fecha la localidad de La Plata y termina con un listado de distribución de cinco copias.¹¹ Destacamos dos procedimientos en la reescritura: el pasaje de discurso referido en estilo indirecto e indirecto libre a estilo directo y la atenuación de la subjetividad.

El pasaje de discurso en estilo indirecto a directo no está relacionado con una reformulación que busque reponer las palabras exactas que fueron dichas por el actor (contexto “perdido”, para retomar una caracterización de Zoppi-Fontana, 1986), sino por señales que apuntan al enunciatario. Estos cambios pasan sobre todo por el uso de la puntuación normativa en el señalamiento de la separación de voces: las comillas. Así, por ejemplo, en la primera versión se consigna:

Sobre la censura, dijo que es larga tradición argentina y que en estos momentos goza de espléndida salud y no podemos decir cosas que quisiéramos decir. Se la puede combatir, pero tenemos que ponernos juntos en el campo de batalla para terminar con la censura, si soportamos una inflación del ciento por ciento, podemos soportar alguna palabra, algún desnudito o algún discurso... (Archivo DIPPBA, Mesa DS, Legajo 17120, f. 3)

Mientras que en la segunda versión se lee:

Respecto de la censura expresó que es “una larga tradición en la argentina” [sic] y “que hay que juntarse para combatirla” y respondió afirmativamente a una pregunta, la cual le interrogaba sobre la existencia de actos prohibidos, agregando “que si soportamos

¹¹ La primera copia es para el Jefe de Policía, la segunda para el Subjefe de Policía, la tercera para el Director General de Seguridad, la cuarta para el Director General de Investigaciones y la quinta para el Asesor Militar de Inteligencia.

una inflación del 100 por 100, se puede soportar algún desnudito, alguna palabra, o algún discurso”. (Archivo DIPPBA, Mesa DS, Legajo 17120, f. 4-5)

Entre una versión y otra, además de la eliminación de algunas expresiones que habría dicho el actor, se destaca la inclusión de verbos y de puntuación para separar la voz citada de la voz citante. Se trata de una parte de la conferencia en la que el actor responde preguntas hechas por los asistentes (que le hicieron llegar anónimamente por escrito). En la primera versión, los comentarios sobre la censura son referidos en estilo indirecto mediante el verbo “decir” en la primera oración. Luego, continúan las palabras citadas en discurso indirecto libre, es decir, sin un verbo que rija la inclusión de la voz otra. De esta manera, las referencias deícticas de primera persona plural (“tenemos”, “soportamos”, “podemos soportar”), así como los subjetivemas (el diminutivo “desnudito”) llevan a una posible interpenetración entre una voz y la otra. La voz del agente de inteligencia se confunde con la del actor en su queja no solo por la censura, sino también por la situación económica del país.

En la segunda versión, las voces están, por el contrario, claramente escindidas: hay un verbo de decir para introducir las distintas frases (“expresó”, “agregando”) que se separan de la proposición principal con un “que” subordinante (por lo cual se trataría de discurso indirecto) y por comillas (que lo señalan como discurso directo). Si bien hay una indefinición entre discurso indirecto y discurso directo también porque algunas referencias deícticas se modifican (“tenemos que ponernos juntos” por “hay que juntarse” o “podemos soportar” por “se puede soportar”) mientras que otras permanecen iguales (“soportamos una inflación”), los límites entre las voces están precisados y no hay en esta versión una confusión a propósito de quién se hace cargo de las críticas.

La atenuación de la subjetividad también está en relación con los verbos que incluyen el discurso referido. Si en la primera se dice que “Despotricó contra las obras de baja categoría que se dan en lugares de veraneo con [sic] esta ciudad” (Archivo DIPPBA, Mesa DS, Legajo 17120, f. 2), en la segunda se indica que “vertió conceptos negativos relacionados ‘al bajo nivel y poca categoría de las exposiciones que en la presente temporada se le ofrece al público veraneante’” (Archivo DIPPBA, Mesa DS, Legajo 17120, f. 4). La reformulación implica, además, un estilo cuidado en el decir de la voz citada, que lo aleja de la oralidad y lo acerca, al mismo tiempo, a un decir medido. Estas dos características (el estilo cuidado en la escritura y la medida) también se reconocen en otras partes de la segunda versión, generando una imagen de sí

del agente de inteligencia más objetiva, como si solo relatara lo presenciado sin emitir opinión.¹²

No se relevan en los documentos posteriores a 1983 declaraciones orales de teatristas, aunque esto no implica que no se registren debates o polémicas relacionadas con el ámbito teatral. Las opiniones de los teatristas mismos se incluyen como adjunto: se encuentran en las notas periodísticas que se agregan en tanto recortes en los legajos. Así está conformado, por ejemplo, el legajo sobre la obra *Misterio bufo*, representada en el Teatro General San Martín de la Capital Federal en 1984: las opiniones sobre la polémica que generó la obra de Dario Fo en Argentina se documentan (de las 23 fojas del legajo, 19 están conformadas por recortes de artículos periodísticos) y se copian en discurso referido en estilo directo o indirecto en el cuerpo del informe producido por la DIPPBA.

Otro modo de aparición de un debate en torno al teatro se encuentra en el legajo ya mencionado sobre la clausura de un teatro o café concert¹³ en Mar del Plata por presentar un espectáculo catalogado como pornográfico. Las distintas voces sociales que se enfrentan en la polémica (vecinos de la ciudad, el intendente, concejales, jueces y abogados) se incorporan al legajo como adjuntos (el fallo judicial, un decreto municipal y recortes periodísticos) y se incluyen también en discurso en estilo directo en los informes. Aquí, a diferencia del informe sobre *Misterio bufo* donde solo se reproducen las “declaraciones” que son copiadas de los recortes periodísticos, las voces citadas son además evaluadas en función de las repercusiones que podrían acarrear. Se transcriben, por ejemplo, una nota de los concejales del partido político Movimiento de Integración y Desarrollo (se indica que “La misma dice textualmente:” y sigue el texto entrecomillado) y también el decreto del Intendente, que está incluido además como fotocopia. En el informe que lleva como asunto “Casas de Masajes-Porno Show (clausura Teatro ‘Mi País’ mediante Decreto Intendente Municipal de fecha 16 del corriente)” se señala que

¹² Se especifica en la primera versión: “De las seis o siete preguntas que le fueron hechas por los concurrentes en forma escrita, cosa inteligente, ya que de ser de otra forma hubiera generado polémicas no ortodoxas que pondrían en peligro la tranquilidad de la reunión, se extractan algunas de interés” (Archivo DIPPBA, Mesa DS, Legajo 17120, f. 2). En la reformulación se lee de modo más impersonal: “Merece destacarse que concluida la conferencia, respondió a preguntas, del público asistente, que se le hicieron llegar en forma escrita” (Archivo DIPPBA, Mesa DS, Legajo 17120, f. 4).

¹³ En los informes producidos por la DIPPBA es mencionado como “teatro”, mientras que en el decreto del Intendente y en otros documentos de concejales incluidos en el legajo se lo llama “café-concert”.

...cabe un análisis del problema, como así del Decreto. En el mismo, en su párrafo segundo, el señor Intendente Municipal afirma "...configuran delitos reprimidos por el Código Penal". Mediante averiguaciones practicadas se ha establecido que no hay denuncia penal en sede alguna, pese al carácter de funcionario público del señor Intendente, razón por la cual está obligado a denunciar. Esto, [sic] posiblemente será utilizado por la parte afectada. Estímase asimismo se ha vulnerado en la resolución de mención el derecho de defensa, ya que se dispone la clausura sin que sea oído quien resulta sancionado. (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Entidades Varias, Legajo 511, f. 9).

Claramente demarcada y separada, *verbatim*, la cita es traída para señalar a continuación su inadecuación en relación con el código que menciona y adelantar qué argumentos podría presentar el empresario teatral afectado para apelar la resolución del intendente. Las citas no aparecen entonces como información que se transmite a un superior, sino como justificación de la evaluación de inteligencia realizada por el agente, que confronta aquello que se afirma en la resolución con las acciones del intendente y lleva a que "estime" que se ha vulnerado el derecho de defensa del dueño del teatro.

Las voces están aquí netamente separadas; la imagen de sí del agente policial no solo demuestra que se aparta de las pasiones que mueven a los que buscan censurar estas expresiones teatrales, sino que también se presenta como quien desde una postura objetiva puede juzgarlas, incluso cuando se trata de representantes del gobierno. El efecto de objetividad se logra además por el recurso al discurso referido en estilo directo: el debate no se reconstruye de oídas, sino que se transcriben los documentos sin alteraciones (en este caso, el contexto sí se puede recuperar, no está perdido). La evaluación de los dichos ajenos se ubica después y apunta a un análisis de la repercusión de la obra de teatro, no ya a la obra o al teatro en forma genérica.

LOS PARLAMENTOS DE LAS OBRAS TEATRALES: LA VOZ DE LOS INTÉRPRETES-ACTORES EN DISCURSO DIRECTO E INDIRECTO

Por último, en los años sesenta y setenta, las obras de teatro se constituyen en los legajos de la DIPPBA como una prueba de la ideología del grupo. En consonancia con informes sobre obras literarias y cinematográficas, aparece aquí el tópico de la obra de arte como una pantalla que oculta las verdaderas ideas de quienes las producen. Además, los espectadores expuestos a estas obras son "captados" por las ideas, ya sea

de los autores de las obras o los actores integrantes del grupo.¹⁴ Para probar este objetivo y desenmascarar a los grupos teatrales (catalogados en ciertos documentos como “criptocomunistas”¹⁵), se recurre en algunos informes a la síntesis argumental de las obras, a la que se le agrega el discurso referido de parlamentos o diálogos. En ese discurso referido notamos una confusión particular entre voces: se identifica la palabra del actor con la del personaje. Relacionamos esta identificación de voces con una forma de “leer” el teatro, que no solo privilegia la diégesis, es decir, la historia representada, sino que tiene además un marcado sesgo por el cual la escena se mira como una continuidad (o un reflejo) sin mediaciones de la realidad.¹⁶

Desde esta mirada, los parlamentos que se reproducen en los informes funcionan en tanto refuerzo o confirmación de la ideología del grupo que pone la obra en escena. Así lo encontramos en dos informes del legajo del Tablado Popular de Bahía Blanca en donde se relatan sendas funciones. En un informe del 15 de septiembre de 1960, que se centra en una función de *Un diamante en el apéndice* de Álvaro Yunque, y otro posterior –sin fecha– titulado “Antecedentes”, que se detiene en una obra de títeres en tres cuadros, luego del resumen de la trama se especifican ciertos parlamentos como argumentos de mayor peso para “ilustrar” (este es el verbo que se emplea en el informe) las ideas del grupo:

...el trío de empleados de la joyería, [sic] trabajan constantemente con el grito del joyero de “Trabajen-Trabajen”. Además uno de los integrantes en uno de sus diálogos deja aclarado que no es católico (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, Bahía Blanca, Legajo 150, Informe del 15/09/1960, f. 64).

¹⁴ Se concluye en un informe del 7 de julio de 1960 sobre el Tablado Popular que “Si bien es cierto que la difusión de los principios marxistas no se realiza en forma directa, la consideración de los distintos aspectos culturales, ya sea mediante la representación de obras teatrales, debates libres, charlas literarias, disertaciones, etc., nuclea a los jóvenes de ideario marxista, principalmente del sector estudiantil, con la finalidad de ampliar el círculo, procurando la captación de nuevos jóvenes, bajo el señuelo de la ampliación de los conocimientos culturales” (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, Bahía Blanca, Legajo 150, f. 32). Su actividad artística tiene una finalidad distinta a la cultural, funciona como una pantalla, que busca “captar” para el comunismo a quienes frecuenten el teatro. Estudiamos cómo el tópico “la obra de arte como pantalla” se articula en una doxa propia sobre el teatro y el cine en los legajos que se centran en la vigilancia a espectáculos independientes en Bettendorff (2018). También Chiavarino (2017) se detiene en este tópico en el análisis de informes sobre textos literarios producidos por la Secretaría de Inteligencia de Estado (SIDE) que se encuentran guardados en el Archivo DIPPBA.

¹⁵ Se llama “criptocomunistas” a los “comunistas ocultos”, aquellos que “ocultan su verdadera ideología tras otra aparente” (Archivo DIPPBA, Mesa Doctrina, legajo 277).

¹⁶ En relación con el teatro, observamos que el modo de “leer el teatro” en los informes de la DIPBA se vincula con la caracterización que estipula Ubersfeld (1997) para el “espectador occidental”, quien “se interesa preferentemente por la diégesis, sigue el desarrollo del discurso, atiende al desenlace” (316), es decir, que está “tomado” por la historia que se representa en escena y se identifica con los personajes.

...destacaba con la actuación de un mago, que lo que hace falta en el mundo es la paz, el pan, instrucción al pueblo (se refirió a la falta de Universidades) y progreso. (...) manifiesta tristemente “como [sic] 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 DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, Bahía Blanca, Legajo 150, f. 101).

El discurso referido de los parlamentos alterna el estilo indirecto con el estilo directo, que está presentado como si se tratara del remate de las escenas. El recurso al estilo directo son solo algunas palabras, pero son aquellas que implicarían una mayor contundencia (es “obvio”) en la demostración de que la obra es una pantalla para la difusión de ideas comunistas.¹⁷ Los fragmentos citados de las obras remiten mayormente a estereotipos recurrentes por parte de la DIPPBA para determinar el comunismo en las obras de teatro. Así se lo especifica en una enumeración que está incluida en el mismo informe. Se afirma que en las obras de teatro de este grupo identificado como “colateral comunista” “siempre dejan entrever el dolor del pueblo oprimido, de las clases trabajadoras, sojuzgadas por los sectores populares pudientes, la actuación del rico, la reacción de los pobres, el repudio hacia los sectores militares, incluso hacia los clericales” (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, Bahía Blanca, Legajo 150, f. 101).

Esta alternancia de discursos referidos de los parlamentos teatrales presentados como una prueba de la adscripción ideológica se encuentra también en los informes correspondientes a la última dictadura. Citamos en este caso un informe del 18 de abril de 1978 que analiza (el texto está organizado como una ficha con distintas categorías que se consideran por separado) un espectáculo titulado *Silbando por Buenos Aires*. Bajo el subtítulo “síntesis” se detallan los argumentos de los cuadros que lo conforman. El segundo de estos, en el que se escenifica un diálogo entre dos amigos, se resume de la siguiente manera:

...uno le cuenta que el gerente del Banco donde trabaja de ordenanza, no le aumenta el sueldo. El amigo le dice que los ascensos figuran en el estatuto y lo tenían que respetar,

¹⁷ En este informe se establece en el primer párrafo: “El Tablado popular, [sic] es una entidad que puede considerarse como ya se ha informado en otras oportunidades a ese organismo, como colateral comunista, dentro del ámbito cultural, ya que si bien es cierto que cumple actividades específicamente relacionadas [sic] con el arte, no descuidan buscar los temas donde en forma indirecta, se van cinculcando [sic] los principios marxistas a los jóvenes que van atrayendo al grupo” (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, Bahía Blanca, Legajo 150, f. 101).

además era porque no se hacía valer, en razón que según le contara anteriormente cada vez que golpeaba la puerta del despacho para llevarle el café, ya lo conocía, y eso era porque golpeaba la puerta con la yema de los dedos. El amigo continúa diciéndole: que debe golpear con los puños enfatizando que debe golpear fuerte sin titubeos. El empleado cuenta también que cuando el gerente le hubo preguntado cuantos [sic] años llevaba trabajando, él le dijo 20 años, y el gerente después de manifestarle “oh, ... toda una vida”... “desde mañana lo gerarquizaré [sic]...”.–¿Te aumentó el sueldo??...”–dijo el amigo– –No pues compraron una máquina de hacer café automática y “rajaron” a los otros ordenanzas...” (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, Rojas, Legajo 127, informe del 18/04/1978, f. 6).

También en estos parlamentos de la obra se reconoce el tópico de la explotación a los pobres (en este caso, los trabajadores). El discurso en estilo indirecto introduce el comienzo del cuadro y la temática que se propone y el discurso en estilo directo refiere las palabras que muestran más claramente la finalidad oculta de la obra, que se devela en el análisis posterior incluido en este informe. En este, bajo el subtítulo “Temas de acción psicológica deducida”, se indica que “la intención psicológica del mensaje de algunos de los squechs es mostrar el sojuzgamiento del empleado” y en luego del subtítulo “Finalidad” se lee: “Puede calificarse como una especie de captación tipo ‘comunista’” (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, Rojas, legajo 127, f. 7). Si bien en esta ficha de análisis se distingue a los intérpretes o actores de los personajes en la síntesis argumental, la conclusión a la que se llega es también que hay una continuidad entre las palabras en escena (de la obra) y las ideas que el grupo de teatro buscaría “infiltrar”. Aquí observamos que la separación con la voz citada apela a distintas estrategias de puntuación, remarcando la separación entre la voz citante y la voz citada: a las comillas se agregan dos puntos, guiones de diálogo e incluso se entrecomilla una palabra en una frase entrecomillada. Se refuerza así la distancia entre el enunciador y la voz otra, que está criticada en la sección “Técnica empleada”: “...Se emplea un lenguaje común tipo ‘malevo’ porteño, donde no se repara en vertir [sic] algunas ‘palabrotas’” (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Registro de entidades de bien público, Legajos por localidad, Rojas, Legajo 127, f. 5).

En este conjunto de citas es donde encontramos la ruptura más destacada: luego de 1983 desaparece el discurso referido de las obras de teatro. Si bien hay vigilancia a la actividad teatral (en una cantidad mucho menor), esta no se justifica por el texto mismo de la obra en escena. No se “devela” entonces aquello que esta oculta en sus diálogos,

sino que el control se enfoca en la evaluación de los debates en torno a su recepción, como se observa en el legajo de *Misterio bufo* o en el legajo del teatro-café concert de Mar del Plata, o en la investigación de amenazas de bomba (por ejemplo, a una función de la obra *El Diario de Ana Frank* en La Plata) o conflictos gremiales, sobre todo en torno al Teatro Argentino y la Comedia Municipal de La Plata, ya en los años 90.

CONCLUSIONES

El entramado de los discursos referidos a propósito de la actividad teatral habilita a determinar ciertas regularidades entre momentos, así como quiebres que, en tanto acontecimientos, permiten diferenciar la continuidad del decir de esta comunidad discursiva que se conforma en el entretendido de voces diversas. En la negociación con la palabra del otro, se observan acercamientos (entre la voz del informante y la voz del agente que recaba informaciones en los “antecedentes”) y distanciamientos (con la voz de los integrantes de los grupos teatrales y con aquellos que se identifican con ellos en los debates públicos y con las obras de teatro mismas cuando se citan parlamentos) que se determinan en articulaciones particulares de discurso referido y en la recurrencia y el olvido de ciertos tópicos.

En los años 60 y 70, la alternancia de gobiernos de facto y gobiernos democráticos no altera la continuidad del decir de esta comunidad discursiva. A partir de 1976, si bien se mantienen los mismos tópicos sobre el teatro que en los años anteriores en relación con una vigilancia político-ideológica, es posible marcar ciertos deslizamientos en la forma de inclusión de las voces ajenas y en el *ethos*. Las voces citadas se separan de la voz del agente de inteligencia en aquellos informes en los que la imagen de sí articula la pericia con el control de la propia subjetividad –como puede determinarse por la separación más nítida de voces en relación con el momento anterior, incluso en el caso de los informantes, y el no sostener la información en trascendidos—. Sin embargo, esta imagen aparece de manera inestable: llama a un control interno en la comunidad discursiva, como se observa en los indicios de las reformulaciones para otros servicios de inteligencia o para instancias de supervisión interna.

A partir del regreso de la democracia en 1983, por el contrario, se produce un quiebre en el decir de la vigilancia sobre el teatro. Por un lado, se delinea con consistencia en los informes una voz impersonal y una imagen de sí que controla y verifica la inclusión de voces ajenas, que puede evaluarlas e incluso recusar la

pertinencia de un decreto gubernamental. La información citada ya no remite a trascendidos y rumores, sino que es presentada en tanto pruebas verificables (por la identificación de la voz ajena y por la reproducción textual sin alteraciones). Por otra parte, la desaparición del tópico de la obra de teatro como pantalla también reconfigura el discurso de la DIPPBA sobre esta actividad. El teatro continúa siendo un otro que se vigila, pero con ejes que retoman polémicas sociales diferentes (como la exhibición de la sexualidad, las críticas a la Iglesia Católica, los conflictos gremiales), marginales previamente en los informes de esta comunidad discursiva.

Bibliografía

- AMOSSY, Ruth (2002); "Introduction to the Study of Doxa" y "How to Do Things with Doxa", *Poetics Today*, 23:3, pp. 369-394 y 465-487.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1984); "Hétérogénéité(s) énonciatives". *Langages* n° 73.
- AVELLANEDA, Andrés (1986); *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, 2 tomos, Buenos Aires: CEAL.
- BETTENDORFF, Paulina (2018); *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. Buenos Aires: FFyL, UBA. Versión digital disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4244>.
- BRATES, Vivian (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.
- CHARAUDEAU, Patrick (2004); "La problemática de los géneros. De la situación a la construcción textual", *Signos*, N° 56: 23-39.
- CHIAVARINO, Nicolás (2017); *Estrategias retórico-argumentales en informes de censura literaria de la última dictadura cívico-militar*. Tesis de Maestría. Buenos Aires: FFyL, UBA. Versión digital disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4245>.
- COURTINE, Jean-Jacques (1981); "Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens)". *Langages* N° 62.
- COURTINE, Jean-Jacques (2006); *Metamorfoses do discurso político: derivas da vida pública*. São Carlos: Claraluz.
- COURTINE, Jean-Jacques (2008); "Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas", Sargentini, V. y Gregolin, M. (orgs.) *Análise do discurso. Heranças, métodos e objetos*. São Carlos: Claraluz.

- CPM (s.f.); “La inteligencia policial a través de sus documentos”. En la revista electrónica *Historia institucional de la DIPPBA*. Disponible en http://cpm-aec3.kxcdn.com/wp-content/uploads/sites/17/2017/09/historia_DIPBBA.pdf.
- DUBATTI, Jorge (2012); *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos/Fundación OSDE.
- INDURSKY, Freda (2003); “Lula lá: estructura e acontecimiento”, en *Organon*, N° 35.
- MAINGUENEAU, Dominique (1992); “Le tour ethnolinguistique de l’analyse du discours”, *Langages*, N° 105, pp. 114-125.
- MAINGUENEAU, Dominique (1987); *Nouvelles tendances en analyse du discours*. París: Hachette.
- MOIRAND, Sophie (2018); *Los discursos de la prensa diaria: observar, analizar, comprender*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- PAVEAU, Marie-Anne (2013); *Os pré-discursos: sentido, memória, cognição*. Campinas, SP: Pontes.
- PÊCHEUX, Michel (2012); *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas SP: Pontes.
- PÊCHEUX, Michel (1999); “Papel da memória”. En Achard, P. et al. *Papel da memória*. Campinas SP: Pontes.
- REYES, Graciela (1995); *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Madrid: Arco Libros.
- REYES, Graciela (1994); *Procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Madrid: Arco Libros.
- ROULET, Eddy (2011); “Polyphony”. En Zienkowski, J., Östman, J.-O. y Verschueren, J. (eds.); *Discursive Pragmatics*. Amsterdam, John Benjamins B.V., pp. 208-222.
- SAÍN, Marcelo (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.
- UBERSFELD, Anne (1997); *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- VIDAL, Ana (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>.
- VIDAL, Ana (2014); *El teatro militante en Bahía Blanca. La agrupación Alianza: experiencias, memorias, reverberaciones*. Buenos Aires, AINCRIT.
- VITALE, Alejandra (2015); *¿Cómo pudo suceder? Prensa escrita y golpismo en la Argentina (1930-1976)*. Buenos Aires: Eudeba.

- VITALE, Alejandra (2018); “Inteligencia policial, retórica organizacional y regulación de la correspondencia”, *African Yearbook of Rhetoric* 8, pp. 16-22.
- VOLOSHINOV, Valentín N. (2009); *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- ZAYAS DE LIMA, Perla (2014); “Teatro y censura en el primer peronismo”. En *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 19, julio.
- ZAYAS DE LIMA, Perla (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.
- ZOPPI-FONTANA, Mónica (2002); “Acontecimento, arquivo, memória: ás margens da lei” *Revista Leitura* N° 30.
- ZOPPI-FONTANA, Mónica (1986); “El discurso referido o en busca del contexto perdido”. En *Cuadernos de lingüística*, Año 1, N° 1, pp. 95-116.

RECIBIDO: 13/03/2020 - ACEPTADO: 24/05/2020