

# Un control cultural transicional.

## La vigilancia al cine y al teatro por la DIPPBA después de 1983

Paulina Bettendorff

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

10.14409/culturas.2023.17.e0020

### Resumen

El archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA), uno de los archivos de la represión más extensos en ser desclasificados en Argentina, permite conocer un discurso particular de control a la cultura que funciona de forma paralela y, en ocasiones, entrecruzada con la censura: el discurso de la vigilancia llevada adelante por servicios de inteligencia. Las artes del espectáculo, entre las que se destacan el teatro y el cine, fueron el ámbito cultural más vigilado por esta dependencia policial. Esa vigilancia se instituyó en 1956 y se sostuvo a lo largo de casi toda la segunda mitad del siglo xx, hasta el momento de su clausura en 1998. En este artículo, en el marco de los estudios del discurso, se analiza un período particular del archivo: los años que se extienden entre 1984 y 1988, en los que se observa un discurso «transicional» de control a los espectáculos. En este período permanecen bajo la mirada de la DIPPBA

### Palabras clave:

control cultural, archivo de inteligencia, memoria discursiva, posdictadura.

Un control cultural transicional. La vigilancia al cine y al teatro por la DIPPBA después de 1983  
Paulina Bettendorff  
Facultad de Filosofía y Letras -  
Universidad de Buenos Aires

espacios de exhibición que organizan funciones de un cine y un teatro sospechosos de «adocctrinamiento político» y de ataque a los valores «occidentales y cristianos» —caracterizaciones propias de la censura y la vigilancia de las décadas del sesenta y setenta—, pero al mismo tiempo hay una reconfiguración de la presentación de sí de la comunidad de inteligencia, que oscila entre posicionamientos propios de los años de la dictadura y una imagen de «objetividad» profesional.

### **A transitional cultural control. Surveillance of cinema and theatre by DIPPBA after 1983**

#### **Abstract**

The archive of the *Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA)* (Police Intelligence Service Department from the Province of Buenos Aires), one of the most extensive archives of the repression to have been declassified in Argentina, allows us to study a particular discourse of control on culture that works in parallel and, in occasions, intertwined with censorship: the discourse of surveillance carried out by intelligence services. The performing arts, among which theatre and cinema stand out, were the cultural area most monitored by this police unit in the province. This surveillance was instituted in 1956 and it was maintained throughout almost the entire second half of the 20th century, until its closure in 1998. Within the framework of discourse studies, this article focuses on a specific period of the archive: the years between 1984 and 1988, in which it can be observed a «transitional» discourse of control on performing arts. During this period, the performing arts continued to be surveilled under the suspicion of «political indoctrination» and attack on «Western and Christian» values —typical characterizations of censorship and surveillance during the decades of the sixties and seventies—, but at the same

#### **Keywords:**

cultural control, archive of intelligence service, discursive memory, post dictatorship.

time there is a reconfiguration of the self–presentation of the intelligence community that vacillates between usual positions of the years of the dictatorship and an image of professional «objectivity».

## **Um controle cultural e transicional. A vigilância ao cinema e ao teatro pela DIPPBA após o ano de 1983**

### **Resumo**

O arquivo da Diretoria de Inteligência da Polícia da Província de Buenos Aires (DIPPBA), um dos mais extensos arquivos da repressão a ser desclassificado na Argentina, permite conhecer um discurso particular do controle da cultura que funciona em paralelo e, por vezes, entrelaçado com a censura: o discurso da vigilância realizada pelos serviços de inteligência. As artes do espetáculo, entre as quais se destacam o teatro e o cinema, foram a área cultural mais vigiada por esta unidade policial da província. Essa vigilância foi instituída em 1956 e manteve-se ao longo de quase toda a segunda metade do século xx, até o seu fechamento em 1998. Neste artigo, no âmbito dos estudos do discurso, é analisado um período particular do arquivo: o período compreendido entre os anos de 1984 e 1988, nos que se observa um discurso «transicional» de controle aos espetáculos. Nesse período, permanecem sob o olhar atento do DIPPBA espaços expositivos que organizam apresentações de um cinema e um teatro suspeitos de «doutrinação política» e de ataque aos valores «ocidentais e cristãos» —caracterizações típicas da censura e da vigilância das décadas de sessenta e setenta—, mas ao mesmo tempo há uma reconfiguração da apresentação da comunidade de inteligência, que vacila entre posturas típicas dos anos da ditadura e uma imagem de «objetividade» profissional.

### **Palavras-chave:**

controle de cultura, arquivo de inteligência, memória discursiva, pós-ditadura.

A lo largo del siglo xx en Argentina, el control a la cultura por parte del Estado presenta distintas facetas en, al menos, dos líneas paralelas y, en ocasiones, convergentes: la censura y la vigilancia. La primera de estas líneas se puede seguir en un discurso público y semipúblico. Las prohibiciones, exigencias de modificaciones o «cortes» de obras se han llevado a cabo por medio de leyes, decretos, disposiciones judiciales, demandas de asociaciones civiles difundidas en diversos medios de comunicación<sup>1</sup>. Se trata, por tanto, de un discurso que circula en la esfera pública. El corpus discursivo de la censura está formado, asimismo, por algunos documentos clasificados como secretos por instancias estatales, por ejemplo, informes de evaluación de libros por parte de la SIDE o listas de «calificación de personas» que, si bien no tenían una circulación pública, implicaban efectos visibles: requisas de libros, cierre de espacios, exilios...<sup>2</sup> Se puede seguir aquí un

doble funcionamiento de la censura que, por una parte, se oculta y, por otra, se hace visible. En el marco de los estudios del discurso, Orlandi (2011) define la censura como una «producción del silencio en forma abierta» (74), como un modo organizado de una política del silencio. Para esta autora, la censura es un hecho de lenguaje que produce efectos en tanto política pública de habla y de silencio.

En conjunción con esta política pública de silencio, se desarrolló en Argentina otro discurso que implicó también un control cultural y que, si bien no decretó silencios, sirvió en ocasiones de fundamento para prohibiciones y verificó su implementación. Se trata de un discurso que se mantuvo, al menos en cuanto a su producción y circulación, como «secreto y confidencial». Nos referimos específicamente al discurso de vigilancia a la cultura desarrollado por diversos servicios de inteligencia en Argentina —nacionales y provinciales; militares,

<sup>1</sup> La señera revisión del discurso de control cultural en Argentina realizada por Avellaneda (1986) recopila cronológicamente un corpus documental sobre censura 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 de tirada nacional. El trabajo abarca la intervención de la censura en la literatura, el cine, el teatro y la música, y tiene como objetivo demostrar cómo se fue organizando el discurso de la censura cultural desde 1960 hasta su sistematización y consolidación en el período 1976–1983.

<sup>2</sup> En Invernizzi y Gociol (2003) se da cuenta del descubrimiento del denominado «Archivo Banade», donde se hallaron documentos relacionados principalmente con la censura literaria. También Invernizzi (2007) presenta una recopilación de informes de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) sobre censura a libros producidos entre 1976 y 1983 que se encuentra en el Archivo de la DIPPBA. En este archivo es posible acceder además a listados de artistas clasificados como prohibidos durante la dictadura.

policiales y gubernamentales—, que ha permanecido desconocido hasta épocas recientes. La desclasificación de algunos archivos ya en el siglo XXI ha permitido empezar a conocer cómo se desarrolló una red de vigilancia que se mantuvo —con distinta intensidad— a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y que implicó una extensa producción discursiva.

En este trabajo, trazamos ciertas líneas de continuidad en el discurso de inteligencia sobre un ámbito particular de la cultura: las artes del espectáculo o de espectadores<sup>3</sup>. Este discurso se articula con la rutina de una vigilancia remanente más allá de la última dictadura, durante los primeros años de la democracia, en uno de los archivos de la represión (Da Silva Catela, 2011) más extensos en ser desclasificado en Argentina, el correspondiente a la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos

Aires (DIPPBA).<sup>4</sup> El discurso secreto de la inteligencia sobre las artes del espectáculo tiene una característica específica que la diferencia del control a otras artes (como la literatura y los libros en general), pero también del discurso público de la censura institucionalizada: este discurso no apunta con exclusividad a la valoración de las obras, sino que se vuelve sobre la expectación y los espectadores mismos.

Dentro del marco del análisis del discurso, entendido este como un espacio multidisciplinario que conjuga diversas ramas de estudio del lenguaje con las ciencias humanas y sociales (Maingueneau, 2011), estudiamos a la DIPPBA como una comunidad discursiva (Maingueneau, 2005), puesto que reconocemos que esta se conforma como un grupo en el que se comprueba un intrincamiento entre el hacer y el decir y en cuyo archivo se organiza

<sup>3</sup> Entendemos en esta investigación a las artes del espectáculo o «artes de espectadores» como una forma artística que implica una reunión, una copresencia efectiva de espectadores —entre los que se encuentran en muchas ocasiones los mismos agentes de inteligencia que llevan adelante la vigilancia— en un momento y un lugar determinados en los que acontece el *convivio* (Dubatti, 2007). Esta copresencia implica una particularidad no solo en el caso del teatro, sino también en la visión de una película, puesto que la expectación compartida se diferencia de la visión individual. Por la predominancia cuantitativa de los legajos, la investigación se concentra en el teatro y el cine.

<sup>4</sup> Da Silva Catela (2011) define los archivos de la represión como un conjunto de fondos documentales producidos con el objetivo de la persecución política y la represión por instancias represivas legales o ilegales de las fuerzas de seguridad que actuaron en la historia reciente de América Latina. La DIPPBA estuvo en funcionamiento entre 1956 y 1998. El archivo incluye también algunos documentos producidos con anterioridad por la sección policial de «Orden Público», en las décadas del 30 y del 40. Luego de su cierre, el archivo fue cedido en el año 2000 para su gestión a la Comisión Provincial por la Memoria (CPM) y fue abierto a la consulta pública e investigación en 2003.

una suerte de «memoria institucional» (Zoppi–Fontana, 2005), es decir, una memoria discursiva<sup>5</sup> que estabiliza sentidos. Indagamos en particular la memoria discursiva del decir de esta comunidad en relación con la repetición de escenografías enunciativas (Maingueneau, 2009)<sup>6</sup>, el modo en que se retoman las voces ajenas que se articulan en los informes sobre espectáculos, así como los tópicos argumentativos, elementos que contribuyen a una construcción particular de la presentación de sí (Amossy, 2018)<sup>7</sup> de la comunidad discursiva.

## La vigilancia a espectáculos en la posdictadura

En relación con la vigilancia a las artes del espectáculo, 1983 se destaca en el archivo por una comprobación negativa: no se registran en ese año informes a propósito de la actividad teatral o cinematográfica en la provincia de Buenos Aires. Esa vigilancia, que se inicia en 1956, no presenta ninguna interrupción hasta ese año. Constituida en el contexto de la Guerra Fría, los espectáculos se vigilan en relación con una supuesta «infiltración comunista —o marxista— en la

5 Este concepto, propuesto por Courtine (1981) en el ámbito del Análisis del Discurso, busca estudiar el retorno, la transformación o el olvido de enunciados ya dichos con anterioridad en la actualidad de un acontecimiento discursivo. Pêcheux (1999), por su parte, la caracteriza como un espacio de estructuración, repetición y regularización de materialidad discursiva compleja, entre los que se pueden diferenciar elementos dóxicos (tópicos, denominaciones, encadenamientos argumentativos) que vuelven aceptable, en este caso, que los espectáculos constituyan un ámbito de «peligro social» que debe ser vigilado.

6 Maingueneau define la escenografía 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. Sostiene que existen tipos de discurso cuyos géneros implican escenas enunciativas establecidas (en este grupo podría clasificarse el informe de inteligencia tipo, que presenta características propias de un discurso administrativo–policial), mientras que otros remiten a un conjunto impreciso de escenografías posibles. En el caso de los informes de la DIPPBA que se centran en la vigilancia a espectáculos, notamos que la variación de escenografías no está determinada por el género informe de inteligencia, sino que se va configurando junto con la presentación de sí en el discurso, que puede variar entre la imagen de un espectador común de cine, un crítico teatral, un policía–espectador (Bettendorff, 2021a).

7 Amossy considera la presentación de sí —o *ethos* en la tradición retórica— como la puesta en escena más o menos programada de la persona que habla en un discurso. Se trata de una imagen de sí que está atada a modelos culturales y a un imaginario social cambiante.

cultura» y se genera una extendida e ininterrumpida producción textual<sup>8</sup> que se clasifica en el factor «comunista» y, ya durante la última dictadura, en el factor de la «delincuencia subversiva».<sup>9</sup> El hiato de 1983 podría interpretarse como un acontecimiento discursivo<sup>10</sup> en tanto que a partir del momento en que se vuelven a producir informes sobre un espectáculo (mayo de 1984), hay una reconfiguración en el archivo en la que se observa una tensión entre regulación y desregulación de sentidos y, asimismo, en cuanto a los modos de la vigilancia, que implican un creciente distanciamiento enunciativo de la comunidad discursiva.

Dado que estos años del archivo presentan una continuidad con el período anterior, esta etapa ha sido caracterizada como «posdictadura». En una

periodización propuesta por la Comisión Provincial por la Memoria —a cargo de la gestión del archivo en la actualidad— se denomina de este modo a la etapa que se extiende entre fines de 1983 hasta su cierre en 1998. Sin embargo, un relevamiento de los legajos de control a las funciones de teatro y cine lleva a marcar una diferencia entre la década del ochenta y del noventa. En los años 80, se observa una fluctuación en esa vigilancia entre ciertas prácticas y decires remanentes propios de los años de la última dictadura y el posicionamiento de la comunidad ante ciertos cambios en las formas de exhibición del teatro y el cine. La vigilancia de esos años transicionales se distingue de la vigilancia que se lleva adelante en los años noventa, momento en que aparecen en los informes otros argumentos para el

**8** El corpus consta de más de trescientos legajos que reúnen diversos materiales, principalmente informes de inteligencia y formularios de registro de entidades, a los que se adjuntan recortes de artículos periodísticos y materiales producidos por los propios grupos vigilados, como circulares o programas de mano.

**9** En el archivo de la DIPPBA, la producción de la información se clasifica en factores o secciones que corresponden a mesas de trabajo. En la Mesa C se clasifica toda actividad sospechosa por relacionarse con el comunismo. Este es el principal argumento de control a grupos de teatro independientes y cineclubes en los años 60 y 70 si bien la mayoría de estos legajos están archivados en la Mesa DE, que incluye ampliamente el factor «social» y también el factor religioso. En la Mesa DS (por «delincuencia subversiva»), se incluyen legajos rutinarios de control a espacios en los que se realizan espectáculos principalmente a partir de 1976. En Bettendorff (2021b) se desarrolla este pasaje en relación con los grupos de teatro independiente. Por su parte, Funes (2007) consigna este paso de comunismo a subversión en la clasificación de la DIPPBA en relación con los libros.

**10** En la regularidad de la memoria discursiva pueden distinguirse ciertos acontecimientos que se presentan como un «choque» y generan una desarticulación o descolocación en la continuidad del archivo, instituyéndose así instancias de tensión entre regularidad y desregulación discursiva. El acontecimiento discursivo (Indursky, 2003) genera una ruptura en el orden de lo repetible.

control, conectados con políticas neoliberales que atraviesan la producción teatral y cinematográfica argentina, así como una imagen de sí de mayor profesionalización y *expertise* en inteligencia.

Si bien extendemos el período estudiado por Feld y Franco (2015)<sup>11</sup>, consideramos con ellas que estos primeros años de democracia tuvieron «continuidades muy fuertes con el pasado de la dictadura y del período anterior, que indican que el corte institucional y el clima antidictatorial de la transición no significaron un cambio inmediato de percepciones públicas sobre lo sucedido en los setenta» (265). Estudiamos a continuación dos series en el corpus más amplio de legajos de control a las artes del espectáculo en el archivo de la DIPPBA que permiten observar la tensión entre una revisión y una continuidad argumentativa que sostienen las prácticas, así como el discurso de esta comunidad de inteligencia.

Aunque el control a las artes del espectáculo por parte de la DIPPBA se retoma luego de 1983, este reaparece de un modo distinto: por un lado, la cantidad de legajos (así como su extensión) es mucho menor; por otro, se «olvida» el argumento clave —en el sentido del elemento organizador— que fundamenta

la vigilancia de los años sesenta y setenta: la «infiltración comunista». No obstante, la sospecha de comunismo no desaparece en forma completa, sino que se encuentra «atenuada» con otras denominaciones o redirigida hacia obras ya no caracterizadas como comunistas, pero en las que se puede marcar una recurrencia de tópicos que fundaban o respaldaban en años anteriores esa evaluación: la finalidad política de las obras y el ataque a la religión católica y la moral «occidental y cristiana». Cada uno de estos tópicos organiza en el archivo una serie diferente.

### **La vigilancia a los espectáculos políticos**

En los años sesenta y setenta se puede seguir una trama de vigilancia a teatros y cines por la sospecha de «infiltración comunista» que se sostiene en una argumentación que anticipa una traslación de las ideas de las obras a los espectadores y una concepción de las distintas expresiones artísticas como actividades que tienen una finalidad oculta que debe ser develada por el agente que participa de la función como espectador (Bettendorff y Chiavarino, 2021). Observamos un ejemplo de esta concepción en una ficha de análisis de una obra incluida en un legajo

**11** Estas autoras se enfocan en este trabajo en un período que demarcan entre la asunción de Raúl Alfonsín, el 10 de diciembre de 1983, y la aparición del *Nunca Más* a fines de 1984 y el juicio a los excomandantes en 1985.

de los años de la dictadura. En esta, se analiza una obra de café–concert titulada *Silbando por Buenos Aires*, representada en la ciudad de Rojas, que incluye como elementos específicos de reconocimiento por parte del agente de inteligencia — que presenta una imagen de sí cercana a la de un crítico literario y teatral—, entre otros, el «público blanco» —metáfora bélica recurrente en la que los teatristas son determinados como atacantes y el público, como quien recibe ese ataque, en general pasivamente o, para retomar un término que aparece en el archivo, de modo «cándido»— y la «finalidad» —en este caso, «una especie de captación tipo “comunista”» Archivo DIPPBA, Mesa DE, Legajo 127, Factor Social, Rojas, 3—<sup>12</sup>. En los informes de los años sesenta y setenta que se centran en un espectáculo y en los que se deja entender la presencia de los agentes como espectadores, se reconoce una escenografía enunciativa propia del género reseña o crítica (teatral, cinematográfica) que habilita cierta subjetividad enunciativa.

Si bien la vigilancia directa y sistemática a espacios teatrales y cinematográficos en los que se exhiben obras

variadas —como, en este ejemplo, un café–concert— y la especialización en la crítica de espectáculos por parte de los agentes productores de los informes desaparece luego de 1983, observamos la continuidad de esta concepción finalista de las expresiones artísticas en relación ya no con el comunismo sino con la política en general y también de la concepción de los espectadores como «blanco» al que se busca «captar». En comparación, sin embargo, se trata de una vigilancia sesgada, ya que en estos años de la posdictadura los informes sobre espectáculos no se encuentran en legajos que tengan como asunto a teatros o salas de cine, sino que está principalmente en legajos sobre partidos políticos o agrupaciones de Derechos Humanos.

La primera serie que recortamos en el archivo en los años ochenta corresponde al «factor político» —de esta forma están clasificados la mayoría de los informes— y está constituida por legajos de inteligencia que no se identifican como propios del hacer cultural. Se trata de informes incluidos en legajos que corresponden a asociaciones políticas y que se centran predominantemente en la exhibición

<sup>12</sup> La ficha de análisis a la que hacemos referencia está incluida en uno de los legajos correspondientes al Teatro Libre Florencio Sánchez, de Rojas, y lleva como título «Análisis de contenido de acción psicológica de espectáculo de café concert». Fue elevada desde la delegación de Junín a la Central de la DIPPBA en La Plata el 18 de abril de 1978. En la organización de la ficha se reconocen cruces interdiscursivos con la teoría literaria del momento: quien la confecciona demuestra el dominio de estos saberes específicos. La ficha está reproducida en Bettendorff, 2021b.

de películas para su debate posterior en espacios no previstos para este tipo de evento<sup>13</sup>. Estos informes se centran en ciclos y funciones de cine debate organizadas por partidos políticos, por agrupaciones de Derechos Humanos o de excombatientes de Malvinas. Específicamente, reunimos un informe titulado «Cine–debate en Alte. Brown, organizado por el P.J.», del 29 de marzo de 1985, incluido en un legajo identificado como «Ex Combatientes – Años 83/84/85»; el legajo caratulado «Exhibición película “Nunca más” organizó ateneo político y social Chivilcoy», con informes de 1985; el memorando «Producir informe actividad P.I. en la jurisdicción», con fecha del 29 de junio de 1985, de la delegación de Tigre; el memorando producido por delegación de Lanús, «CINE DEBATE, organizado por la Juventud Demócrata Cristiana», fechado el 16 de abril de 1986, que está en un legajo caratulado «Juventud Demócrata Cristiana de la Provincia de Buenos Aires – La Plata» y el memorando «Información relacionada con Cine Debate, a realizarse en F. Varela», fechado el 12 de abril de 1988, producido

por la delegación de Quilmes, en el legajo «Asunto: C.E.C.I.M. ex Combatientes 1986 ae 1991. Islas Malvinas».

Estos informes se caracterizan por la particularidad de que quien escribe el texto estuvo efectivamente presente en la función, si bien se nombra a sí mismo en tercera persona mediante frases como «medios de reunión de esta Delegación», «medios propios de este servicio», «personal de este elemento factor político». Estas frases constituyen los sujetos gramaticales que «informan», «han obtenido la información», «han tomado conocimiento» de los datos que se exponen a continuación en el texto. Otra particularidad que surge del relevamiento de los informes apunta al tipo de películas mostradas, que conforman un género particular que se podría denominar «cine de la transición». Se trata de películas realizadas en la década del 80 que revisan los años inmediatamente anteriores de la dictadura y entre las que se reconoce un predominio de documentales. Aprea (2020) puntualiza a propósito del período 1983–1989 que se reconoce en este una «valorización del documentalismo como vehículo de reconstrucción del

**13** Hay un solo informe sobre una obra de teatro que podría incluirse en esta serie. Este consiste en un «panorama» (un tipo de informe que engloba actividades correspondientes a los distintos factores en los que se interesa la DIPPBA en un tiempo determinado), incluido en un legajo sobre el «Establecimiento metalúrgico Acería Bragado y Aceros Bragado». En ese panorama, que retoma noticias de la prensa, se hace referencia a la representación de la obra *Jaque al miedo*, organizada por el Movimiento de Junín por los Derechos Humanos en 1985. Pero en tanto no hay una vigilancia directa por parte de la DIPPBA a la obra no la consideramos en este trabajo.

pasado» y que muchos de los documentales de esos años apuntan a tener «participación en los debates en torno a él [el pasado] durante la transición democrática en Argentina» (52). Esta misma valoración se reconoce en los eventos controlados por la DIPPBA, así como se pone de relieve esa finalidad de las películas como justificación del control. De hecho, dos de los legajos de esta serie refieren funciones de películas realizadas originariamente para televisión o periodísticas —el documental *Nunca más*, producido por la CONADEP y emitido el 4 de julio de 1984 por Canal 13, y un documental titulado *Malvinas, el negocio y la pelea*, de Julio Enrique Grossmann, basado en un libro periodístico homónimo, editado en 1983— pero exhibidas en ámbitos públicos y en funciones que fomentan el intercambio entre espectadores. La vigilancia de la DIPPBA a estas funciones no se focaliza, entonces, en la reseña de la película sino en el debate o el intercambio que rodea la visión propiamente dicha, es decir, apunta a la reacción espectral.

La focalización en el debate posterior a la película es notable en el informe sobre la función de cine debate organizada por la Juventud Demócrata Cristiana en Banfield. Allí la película exhibida solo se menciona, mientras que se despliegan la pertenencia partidaria de los asistentes y los temas tratados en el debate posterior, que no se desprenden necesariamente del film. Se trata de un texto escrito por un agente que participó del evento que reseña. Este informe sigue el formato de una ficha en la que se presentan en primer lugar determinaciones propias de la inteligencia (el origen y la valoración de la información), luego un título descriptivo, un «extracto» que sintetiza la información que se desarrolla a continuación en el cuerpo del texto, según la normativa vigente.<sup>14</sup> Citamos a continuación la parte central del cuerpo del texto:<sup>15</sup>

1-1 Fecha 20 Hs. realizóse local J.D.C. calle Rincón y Alsina localidad de Banfield Partido de Lomas de Zamora Cine Debate con la proyección de la película NO HABRA MAS

**14** Vitale especifica que «para los casos en los que el agente de inteligencia asista a una conferencia o discurso, se lo representa como un especialista que “con extrema profesionalidad” debe distanciarse del orador, “desarmar los elementos” que construyen su discurso para “no sufrir los efectos de la estructuración del mensaje y ser blanco de la acción psicológica desplegada en el mismo” (...). Las “Normas para estructurar y redactar los informes o mensajes de inteligencia”, que se encuentran en la Mesa Doctrina del archivo, establecen, asimismo, que el agente respete lo que se dijo sin la intervención de propios preconceptos, es decir, que su propia subjetividad es establecida como un peligro que debe sortear» (Vitale, 2016:25).

**15** Todas las citas provenientes de informes de la DIPPBA se reproducen respetando los enunciados originales, incluidos los errores de ortografía y el tipo de graffa.

PENAS NI OLVIDO, asistieron a la misma alrededor de 40 personas— algunas ese lineamiento otras Federación Juvenil Comunista, Partido Intransigente, Peronismo Revolucionario, y Miembros de los Derechos Humanos, finalizando a las 23.30 Hs. siendo su desarrollo y desconcentración normal.

1-2 Se tocaron en temas generales, la actual política de los Derechos Humanos en la Argentina, el desmantelamiento del aparato represivo, el trabajo realizado por organismos de solidaridad de los distintos establecimientos carcelarios, el papel de la Juventud en la vida política argentina y en forma particular en las circunstancias pasadas que le tocó vivir en forma muy especial a dirigentes que dieron su vida por la liberación, la difícil situación económica que está atravesando el país en estos momentos y los errores cometidos por parte de algunos parlamentarios elegidos por el pueblo. «SIC» (Archivo DIPPBA, Mesa A, Legajo s/n, «Juventud Demócrata Cristiana de la Provincia de Buenos Aires», 27).

Relatado en tercera persona —quien escribe se nombra a sí mismo en un párrafo introductorio como «personal de este elemento factor Político»—, se refieren más extensamente, por medio del discurso referido en estilo indirecto libre, los temas tratados en el debate posterior e incluso se dejan oír acentuaciones propias de quienes son vigilados («el papel de la Juventud en la vida política Argentina y en forma particular en las circunstancias

pasadas que le tocó vivir en forma muy especial a dirigentes que dieron su vida por la liberación»). Si bien podría producirse un efecto de confusión entre la voz citada y la voz citante, la indicación «sic», escrita en mayúscula al final del párrafo, bloquea esa posible interpretación. Aunque el agente que produce el informe es también un espectador y, por lo tanto, está presente en ese debate, marca su separación y distanciamiento a propósito de quienes vigila, construyendo una imagen de sí de experto en inteligencia, que da cuenta de aquello que observa sin involucrarse. La vigilancia se presenta como una accionar rutinario de la comunidad discursiva, que refiere la reacción del film en el debate sin estar involucrado en este ni realizar una valoración sobre la película (como sí se encuentra en las décadas anteriores del archivo).

Las películas se controlan, entonces, por su «finalidad» que, en ciertos casos, muestra ecos con los legajos de los años de la dictadura. En el legajo sobre las actividades del Partido Intransigente en la provincia de Buenos Aires en el año 1985 se especifica que este «se ha abocado a una campaña intensiva de *captación y adoctrinamiento*» (las cursivas son nuestras). La «campaña de adoctrinamiento» del PI se realiza por medio de «una serie de disertaciones» y un «ciclo de cine debate» organizado junto con un Centro Cultural y «distintas entidades de bien público». Luego de la mención de las películas que

se proyectaron, se remarca el motivo del control policial en una gradación o amplificación que estaría en proceso:

De acuerdo a las fuentes consultadas, a nivel juvenil el P.I. y fundamentalmente en las áreas de San Isidro y Vte. López se ha observado toda una posición renovadora, que busca de una u otra manera conformar una especie de trasvasamiento generacional, inyectando al partido una posición *más* volcada a posiciones de izquierda y de características *más* revolucionarias, que llevaría a la toma de posiciones *más* extremas y acentuando las críticas al actual gobierno, no solamente en el campo de los Derechos humanos —típico caballito de batalla por este sector— y fundamentalmente elemento de captación sino también en la totalidad del quehacer gubernamental. (Archivo DIPPBA, Mesa DS, Carpeta Varios, Legajo N° 21.629, 2; las cursivas son nuestras).

En la memoria discursiva del archivo, «extremista» e «izquierdista» funcionan como sinónimos de «comunista», posturas que se estarían profundizando según el informe. Los Derechos Humanos son

considerados aquí como un medio de «captación», por lo tanto tienen una finalidad oculta en relación con el accionar político. Como mencionamos, esa «captación» que lleva adelante la juventud de este partido involucra funciones de cine. En relación con las películas mostradas, reaparece el tópico de la traslación de ideas de las películas a los espectadores: el ciclo se denomina «de la Resistencia». Las películas son, según el discurso de la DIPPBA, una forma de adoctrinamiento puesto que representan y revisan el período inmediatamente anterior de la dictadura, tanto desde el documental —por ejemplo, la película *Todo es ausencia*, del director Rodolfo Kuhn, quien la realizó entre España y Argentina durante el final de la dictadura y que presenta el testimonio de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo—, como desde la ficción —por ejemplo, el cortometraje de Fernando Spiner del año 1983, *Testigos en cadena*, que retoma elementos de «Las babas del diablo» de Julio Cortázar para desarrollar la historia de un fotoreportero testigo de un asesinato llevado a cabo por una patota quien es, a su vez, secuestrado—. <sup>16</sup> Las películas

<sup>16</sup> En el informe se menciona una selección de las películas exhibidas: «Este ciclo de Cine Debate de la Resistencia, proyecta vistas como, por ejemplo: Contado Rabioso de Fabian Iriarte; Papa Gringo de Mario Piazó; Todo es Ausencia de Rodolfo Khun; La Delación de Antonio Cardella; Padre de las Bestias y Yo te nombro de Sergio Sinaki; Testigo en Cadena de S. Spiner» (Archivo DIPPBA, Mesa DS, Carpeta Varios, Legajo N° 21.629, 1). Varios de los nombres de los directores mencionados son erróneos o están escritos incorrectamente: Mario Piazó es Mario Piazza; el apellido de Khun se escribe Kuhn; S. Spiner es Fernando Spiner.

que se exhiben en el ciclo de cine–debate reafirman, según se comprende en el informe de la DIPPBA, las posiciones u opiniones políticas de los organizadores y «adoctrinan» a los espectadores. La objetividad del agente que informa, en este caso, no se mantiene a lo largo del texto. A partir de la valoración de los Derechos Humanos, que son considerados como un «típico caballito de batalla por este sector», se señala un posicionamiento que se aparta de aquellos a quienes vigila (puesto que quien denuncia no forma parte de «este sector») en continuidad con el posicionamiento propio de la DIPPBA en años previos que determina a la «izquierda» como el enemigo a controlar en su infiltración.

Un debate a propósito de los Derechos Humanos es suficiente para constituir un acontecimiento que demanda control para la central policial, incluso si esta no implica un abierto posicionamiento sobre los hechos. La función de exhibición del documental *Nunca Más* organizada por el Ateneo Político y Social de Chivilcoy en abril de 1985, es decir, nueve meses después de su transmisión por televisión, genera la apertura de un legajo que incluye dos informes: uno que anticipa la realización del evento y otro que relata lo sucedido en la función. El primero de los informes (fechado el 18 de abril) reproduce en discurso indirecto la invitación de este Ateneo a la «población en general» para que asista a la proyección

de la película, ocasión en la que se van a presentar además tres miembros de la CONADEP. El informe se cierra con el ítem «probable evolución»:

Existe una marcada y creciente campaña publicitaria en torno al evento, notándose en círculos de algunos Partidos Políticos interés por observar el documental, fundamentalmente en los Sectores Juveniles adherentes a la Juventud Peronista (Línea Intransigencia y Movilización, Partido Intransigente, Partido Socialista, Movimiento al Socialismo–MAS, Federación Juvenil Comunista, etc.), no descartándose la adhesión de personalidades de localidades vecinas. Se continúa en la reunión de información y se mantendrá en permanente información a esa Central. (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 211, Chivilcoy, 5).

Aunque el legajo está identificado como parte del «factor social», el interés que despierta el evento para su control de inteligencia se relaciona con los partidos políticos adherentes, que nuevamente remiten a posturas «de izquierda». En el informe posterior sobre la función, en el que estuvieron presentes «medios propios de este servicio», se engloba a estos partidos como «socialistas y socializantes». En esta reseña, se enumeran a los oradores, indicando el partido al que responden, y cuando se menciona a un sacerdote se aclara entre paréntesis «catalogado

tercermundista». Se reproducen en estilo indirecto las palabras de apertura («señaló que con la presentación de la película en Chivilcoy se intenta que precisamente “NUNCA MAS” se produzcan hechos o actos similares, que nos lastimaron como Argentinos y ante la imagen del mundo») y el cierre («se dio la posibilidad a los concurrentes de intercambiar alguna pregunta relacionada con el documental. Finalmente se hizo un minuto de silencio por el hijo muerto de xxx y los Doctores xxx y xxx, todos de Chivilcoy»). Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 211, Chivilcoy, 6)<sup>17</sup>. Si bien no hay un posicionamiento explícito de quien informa sobre el acto, la atención sobre un evento que reúne a oradores «socializantes» (término que muestra un corrimiento con una palabra recurrente en años anteriores, «izquierdizante»), que organizan una función cinematográfica con una finalidad política, vuelve a marcar una continuidad con el control a la cultura que se sostuvo en Argentina por parte de esta dependencia policial desde 1956.

## La continuidad censora y la vigilancia a las polémicas públicas

La vigilancia a los espectáculos se registra en el archivo incluso en otros períodos democráticos anteriores a 1983. En esos períodos, en los que la censura tuvo una incidencia diferente en la prohibición de obras, aparecen algunos legajos relacionados con «disturbios» ocasionados por el estreno o por el intento de estreno de obras que se consideraba que atacaban la religión católica o los valores «occidentales y cristianos», como el caso de la obra de teatro *El vicario*, de Rolf Hochhuth, que trata sobre el accionar de Pío XII en relación con el nazismo y que fue prohibida en la ciudad de Buenos Aires pero que se estrenó en enero de 1966 en Mar del Plata, durante el gobierno de Illia, o los atentados que impidieron el estreno de la ópera rock y de la película *Jesucristo Superstar* en 1973 e inicios de 1974, durante la presidencia de Perón.<sup>18</sup> Los legajos de estas dos obras se pueden señalar como antecedentes de la segunda serie en la que nos detenemos en el período

<sup>17</sup> Los nombres de las personas que sufrieron persecución ideológica por parte de la DIPPBA se encuentran tachados en la reproducción de los informes a los que se accede para la investigación, siguiendo la ley de protección de datos. Por esta razón, indicamos los nombres en la cita con XXX.

<sup>18</sup> Estos casos tienen sendos legajos en el archivo. El legajo sobre *El vicario* se encuentra en la Mesa Referencia, con el número 13744. En el legajo N°259, de la Mesa DE, de Capital Federal, se incluyen informes y recortes sobre el frustrado estreno de la ópera rock *Jesucristo Superstar* en el teatro Teatro Argentino de la ciudad de Buenos Aires en 1973, así como sobre ataques a los cines que iban a estrenar la película, que acontecieron el 31 de diciembre de ese año, y la consiguiente suspensión del estreno.

de posdictadura, en tanto en ellas aparece con mayor explicitud el posicionamiento tensionado de la DIPPBA en relación con el control cultural.

Esta serie se extiende hasta 1996, si bien ese último legajo puede leerse con continuidad a uno de 1988. Estos legajos corresponden al «factor religioso» y fueron producidos principalmente en los años que median entre 1984 y 1988. La serie está compuesta por legajos que se organizan en torno a acontecimientos puntuales en los que entidades religiosas solicitan la censura al Estado —e incentivan a llevar adelante acciones violentas a agrupaciones católicas— para impedir la realización de una función teatral o la exhibición de una película: la obra de teatro *Misterio bufo*, de Darío Fo, presentada en el teatro San Martín en la Capital Federal en mayo de 1984; una obra que se presentaba en el teatro Mi País de Mar del Plata acusada de pornografía en 1985; el film *Yo te saludo María*, de Jean-Luc Godard, cuyas repercusiones se siguen entre 1985 y 1986, y la película *La última tentación de Cristo*, de Martin Scorsese, sobre la que hay dos legajos, uno de 1988 y otro de 1996.<sup>19</sup>

La particularidad de estos legajos es que no se lleva a cabo una vigilancia en persona como en el caso de los espectáculos relacionados con la política, sino que el control se realiza de modo indirecto. Esta serie permite conocer otra faceta de la actividad de inteligencia en tanto comunidad lectora de los medios de comunicación. En los legajos se delinea una escenografía enunciativa diferente a los años previos —y también en comparación con la primera serie—: ya no es un agente-espectador, sino un lector de la prensa que, desde un lugar separado del teatro y el cine, informa de segunda mano los sucesos. Tomados independientemente, estos legajos presentan una dificultad específica para una lectura externa a la comunidad discursiva: están conformados principalmente por recortes periodísticos y otros documentos no producidos por la DIPPBA (en el caso del teatro marplatense, documentos judiciales, declaraciones de concejales, propaganda de volantes) e incluso el primero de los legajos sobre *La última tentación de Cristo* no incluye ningún texto producido por la DIPPBA.

Además de la clasificación dentro del factor religioso o la presentación de las

<sup>19</sup> Se trata específicamente del legajo N°371, de la Mesa DE, Capital Federal, titulado «Obra teatral “Misterio Bufo”»; el legajo N°511, de la Mesa DE, del partido General Pueyrredón, titulado «Propaganda pornográfica en la ciudad de Mar del Plata»; el legajo N°1364, Mesa DE, Capital Federal, con el asunto «Repercusión del film Yo te saludo María»; el legajo N°2139 de la Mesa DE, Capital Federal que lleva como título «Relación entre la Iglesia y el arte (film acusado de blasfemia)» y un legajo sin número que está en la caja 3253 de la Mesa DE con el asunto «Proyección de film La cultura [sic] tentación».

obras como una forma de ataque a la «moral cristiana», los legajos se organizan en torno a las polémicas que se generan en los medios debido a actos de censura posteriores al regreso de la democracia (con voces que reaparecen y se escuchan aún en la actualidad)<sup>20</sup> e incluso anticipan esas polémicas, como en el caso de *La última tentación de Cristo* (el legajo de 1988 reúne artículos sobre la presentación de la película en el Festival de Venecia). La imagen de sí del agente de inteligencia se construye como una suerte de «supervisor» de la polémica puesto que recopila y confronta las voces en el legajo por medio de recortes periodísticos. El agente de inteligencia —al igual que plantea Amossy para el periodismo en el análisis de las polémicas actuales— «selecciona, ordena y produce un intercambio virtual» (Amossy, 2017:191) a partir de la reproducción de distintos discursos polémicos. Esa supervisión de polémicas suscitadas en torno a la censura hace a su vez visibles las tensiones que se juegan en relación con la cultura durante este período transicional en la comunidad discursiva.

El legajo sobre las funciones de *Misterio bufo* en el Teatro San Martín en mayo de 1984 es el primero que se centra en

un espectáculo ya en democracia. Tiene como inicio el registro de un pedido de censura por parte de una asociación católica<sup>21</sup> a la representación de la obra de teatro y la negativa de instancias municipales o judiciales a hacer lugar al pedido. Los artículos periodísticos seleccionados por la DIPPBA reproducen declaraciones de distintos sectores de la sociedad: representantes de la Iglesia, de la cultura, funcionarios municipales o nacionales, legisladores, que expresan distintos puntos de vista en apoyo o rechazo de la censura. Si bien la variedad de puntos de vista podría llevar a concluir que las voces que participan en la polémica se presentan en igualdad, hay reformulaciones que señalan un posicionamiento de la comunidad discursiva DIPPBA más cercano a quienes reclaman la censura.

El legajo de *Misterio bufo* está formado por diecinueve recortes de prensa (publicados entre el 8 y el 21 de mayo de 1984) y un informe escrito por la DIPPBA con fecha del 16 de mayo. Este se ubica antes de los dos últimos recortes, es decir, entre los artículos periodísticos. El estilo en el que está escrito, antes que seguir las características habituales del discurso administrativo—policial de la DIPPBA,

**20** El pedido de censura de la obra *Misterio bufo* en 1984 es llevado adelante por la Corporación de Abogados Católicos; esta misma asociación denunció como «lesiva para la libertad religiosa» la puesta en escena del oratorio *Theodora*, de G. F. Händel, dirigida por Alejandro Tantanián, en el Teatro Colón en 2021 y demandó, por esto, la renuncia del secretario de Cultura de CABA.

**21** Este episodio está reconstruido en Fabris (2012).

apunta como efecto de genericidad (Adam y Heidmann, 2004) a un género periodístico denominado coloquialmente «refrito», que el DRAE define como ‘obra, especialmente literaria, rehecha, recompuesta o refundida a partir de otras’. En efecto, el informe está compuesto por párrafos copiados de los artículos periodísticos. De hecho, una confrontación entre el informe y los artículos permite verificar, como marca de lectura y también de preparación de la escritura, que los párrafos transcritos fueron primero subrayados. No hay ninguna indicación de la fuente periodística en el informe; sin embargo, no todos los párrafos están incorporados de la misma manera. Se reproducen en discurso directo (separadas claramente con comillas) las declaraciones del ministro de Educación y Justicia, del director del Teatro San Martín y del autor de la obra, Darío Fo, que defienden las representaciones, mientras que la postura opuesta, que reclama la prohibición, está reproducida sin ninguna marca de discurso referido, por lo cual el punto de vista del enunciador (la DIPPBA) queda superpuesto e identificado con el discurso citado. Esto se puede ver, por ejemplo, en los párrafos introductorios en los que se afirma que se trata de obras «sacrílegas», «profanantes y destructivas de todo lo religioso» y que «uno de los aspectos irritantes de esas representaciones está constituido por el hecho de utilizarse un teatro oficial sostenido por impuestos de

la población» (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Legajo 371, Capital Federal, 15).

Hay además hacia el final una reformulación de seis artículos periodísticos en un solo párrafo que cuenta el ataque que se produjo al teatro San Martín antes de una de las funciones y que apunta a mitigar el accionar violento de los grupos católicos. Las citas de los grupos identificados en la prensa como «nacionalistas católicos» o de ultraderecha o de extrema derecha, están atribuidas en el informe de la DIPPBA a «un grupo de cien personas» y a «los manifestantes» (es decir, no se retoma en la denominación la caracterización ideológica) y se citan en discurso directo solo las frases menos violentas que se reproducen en las notas (no aparece, por ejemplo, la frase «muera Pacho O’Donnell», en ese entonces secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires). La atenuación de lo ocurrido se encuentra también en la forma en la que se menciona el resultado de ese ataque en el informe de la DIPPBA («daños de poca importancia») frente a los titulares periodísticos que lo denominan como «Infierno en el teatro» o «Graves incidentes». En la reformulación, entonces, se deja leer el posicionamiento del enunciador ante lo que informa, en una continuidad de defensa a los valores católicos, propio de la postura que se marcaba como opuesta al comunismo en los años sesenta y setenta y, por lo tanto, la que justificaba el control a la cultura realizado por la DIPPBA.

Aunque en este informe no hay una conclusión explícita del enunciador, termina con una cita de una autoridad eclesiástica —Monseñor Héctor Gabino Romero— que establece que fue «un error (...) traer esta obra que nadie ha pedido». A su vez, el último texto del legajo es un recorte de una carta de lector publicada en el diario *La Nación* que no está retomada en el informe. En la carta, una lectora defiende el accionar de quienes atacaron el teatro apelando al tópico del mito de la nación católica.

Esta postura de continuidad con relación al posicionamiento de la DIPPBA en dictadura tiene un corrimiento en un legajo posterior, de 1985. El legajo está caratulado «Propaganda pornográfica en la ciudad de Mar del Plata», aunque no recopila esa propaganda, sino que reconstruye una polémica a propósito de la prohibición del funcionamiento de un teatro donde se representaría un espectáculo pornográfico. En este legajo se suceden un informe sobre un abogado quien «a título personal» radica en una comisaría una denuncia sobre volantes de propaganda de un espectáculo titulado «¡Libérese este verano!» en el teatro Mi País, que repartía en la calle una travesti que actuaba caracterizada como Moria Casán; luego siguen en el legajo distintos volantes fotocopiados; a continuación, un informe en el que se transcribe una nota que presentó el bloque del partido Movimiento de Integración y Desarrollo

(MID) al Concejo Deliberante del partido de General Pueyrredón sobre actos que «ofenden el pudor» (en referencia a los mismos volantes); luego se incluye un decreto del Intendente (que pertenecía a la Unión Cívica Radical) que dispone la clausura del teatro Mi País; sigue un análisis de inteligencia sobre ese decreto; luego un fallo judicial en el que se hace lugar a un recurso de amparo que levanta la clausura y, por último, una nota de los concejales del MID al intendente en el que expresan su «beneplácito» por la medida que tomó (la clausura del teatro).

También aquí la polémica pública por la clausura, es decir por el acto censorio, es el objeto discursivo. En este caso, las distintas intervenciones se reproducen exclusivamente por medio del discurso referido en estilo directo, es decir, la forma que permite la separación neta entre el discurso citado y el discurso citante: las palabras de quienes participan en la polémica se reproducen textualmente, ya sea mediante una transcripción o por la inclusión de fotocopias. Estas aparecen como pruebas «no manipuladas» que el agente de inteligencia presenta a la instancia superior a la que se dirige (a diferencia de lo que ocurre en el informe de *Misterio bufó*). Pero estas voces citadas no son simplemente reproducidas, sino que son evaluadas en función de las repercusiones que podrían acarrear (los informes incluyen en su cierre una sección textual titulada «apreciación»).

En la continuidad discursiva de la polémica se instituye una polaridad entre, por un lado, quienes reclaman y justifican la intervención estatal para censurar los espectáculos públicos y, por otro, quienes no refrendan ese accionar. En el primer grupo quedan alineados el abogado denunciante, los concejales del MID y el intendente. Estos apelan en su argumentación a que se estaría ante un espectáculo «amoral» que funcionaría también como una «pantalla» a modo de ocultamiento<sup>22</sup> (aunque ya no de actividades políticas), recuperando los tópicos que atravesaron la censura cultural a lo largo de la segunda mitad del siglo xx. Por la denominación que hacen de ese lugar estos actores de la polémica, se observa además que no se considera que el espectáculo sea una actividad artística: el intendente identifica el teatro como «café-concert», para los concejales midistas es un «comercio» que se dedica a la pornografía.

Por otra parte, se encuentra la postura del segundo grupo, que defiende el funcionamiento del teatro: los actores de la polémica corresponden en este caso al

poder judicial y, de manera inversa al legajo de *Misterio bufo*, la DIPPBA. Tanto en el fallo judicial como en el informe de inteligencia, la defensa para la continuidad de las funciones del teatro Mi País se sostiene por parte de la DIPPBA en que se trata de una «actividad artística» que no es contraria a ninguna reglamentación. La comunidad discursiva se define en relación con la polémica en dos ocasiones a lo largo del legajo. La primera de ellas se encuentra en el primer informe, en el que le quita importancia a la denuncia del abogado, dado que el espectáculo que se lleva adelante en el teatro Mi País —la denominación de teatro es mantenida por parte de la DIPPBA en todo el legajo—

se encuadra dentro del marco de liberalidad que caracteriza, en los últimos tiempos, a esta ciudad, debiéndose tener en cuenta que ha sido autorizada solamente en Mar del Plata, la proyección de películas de «exhibición condicionada», tal el caso de «La llave», «Calígula» y «El imperio de los sentidos», que siguen proyectándose actualmente. Otro ejemplo, válido por cierto, es el

<sup>22</sup> Se consigna en la «Nota dirigida al intendente Roig, por ediles midistas»: «Sea este acto [la clausura del teatro] expresión del paso firme que conduzca a la desaparición definitiva del riesgo de expansión de actividades *solapadas* que, además de ilegales, constituyen una grave ofensa al pudor y la ética. Estos episodios, que tanto han agitado a la opinión pública en las últimas semanas, eran posibles tanto por la amoralidad de ciertos comerciantes, como por el desenfado con que se *escurrian* por los intersticios que generosamente ofrecen las imprevisiones o la falta de adecuación de las disposiciones municipales. Cuando existe un genuino propósito moralizador, que solo puede derivar de convicciones profundamente arraigadas, no puede haber obstáculo formal que se erija en escollo insalvable para llevarlo a cabo.» (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Legajo N° 511, Entidades Varias, 17; las cursivas son nuestras).

espectáculo «gay» presentado desde ayer, en el Teatro «La Campana», llamado «Nosotros los alegres...» (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Legajo N° 511, Entidades Varias, 1).

A tono con los tiempos, entonces, la DIPPBA no considera que estos espectáculos impliquen una peligrosidad o sospecha que requiera una prohibición. En la continuidad del legajo, el interés de este servicio de inteligencia está en la reacción de los otros participantes de la polémica, específicamente, las autoridades ejecutivas y legislativas del gobierno local.

El segundo informe en el que se distingue el posicionamiento de la DIPPBA es aquel que evalúa el decreto del intendente. En este, el enunciador presenta un discurso indirecto ficticio o hipotético de los teatristas: asume su voz, imbricándola con la propia y anticipa los lineamientos para una posible defensa judicial, que es la que luego efectivamente lleva a cabo el empresario teatral de Mi País.<sup>23</sup> La conclusión del informe no apunta al teatro, sino al intendente que es quien —según la DIPPBA— no ha sabido evaluar correctamente la situación; se prevé que tenga que afrontar «en un futuro cercano» «un desgaste de la imagen tanto de la gestión municipal, cuanto del señor Intendente,

tal vez por un escaso análisis de los diversos componentes del problema» (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Legajo N° 511, Entidades Varias, 9).

Encontramos en este punto un quiebre en la continuidad de la memoria discursiva: si bien en la polarización de la polémica en torno al mismo objeto (la censura) se recurre a los mismos tópicos, quien informa no se presenta del mismo modo y no solo porque se trastoque su lugar en la polaridad. En el regreso de la democracia, se perfila una imagen de sí del agente de la DIPPBA que demuestra una superioridad en relación con aquellos cuyo accionar evalúa —la evaluación de la información es una actividad propia de la inteligencia, según las definiciones que se pueden recoger en el archivo—, entre los que se cuentan los representantes de los poderes ejecutivo, legislativo y judicial. El conocimiento y la *expertise* de la comunidad de inteligencia habilita el control y la valoración del conflicto social con mayor pericia —al menos esto se da a entender en su propio discurso— que otros ámbitos del Estado.

En estos dos legajos se reconocen dos inclinaciones diferentes dentro de la comunidad discursiva en torno a polémicas que retornan en la memoria discursiva

**23** «...refiriéndonos específicamente a las medidas que adoptan o adoptarán los afectados, es probable que (...) argumenten desigualdad ante la Ley en razón de que en la Capital Federal y Gran Buenos Aires funcionan establecimientos similares...» (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Legajo N° 511, Entidades Varias, 8).

con argumentos similares: por un lado, una postura que se acerca a las que retoman para sí una moral cristiana que determina ciertas expresiones artísticas como herejes, que en los años previos se alinea con posturas anticomunistas; por otro, una postura que «enmarcada en la liberalidad [de] estos últimos tiempos» dirime los posicionamientos desde un lugar que se ubica por sobre los gobiernos locales, en tanto parte del *Deep State* (Lindsey, 2013), un «Estado oculto», que vigila incluso al propio Estado, y que continúa luego en el archivo, ya en los años 90.

### **Archivo, memoria y control a espectáculos**

El estudio de la discursividad de la DIPPBA en relación con las artes del espectáculo permite delimitar un momento de consolidación de la memoria discursiva de esta comunidad en los años sesenta y setenta en el que ciertos tópicos, así como posicionamientos discursivos se cristalizan en los informes de funciones teatrales y cinematográficas. Una y otra son consideradas como pantallas que ocultan una finalidad otra (un adoctrinamiento comunista o, más ampliamente, político) que debe ser impedida o, al menos, controlada. En este sentido, se evalúa la «peligrosidad» de los espectáculos no solo por la obra en sí —esta forma de lectura es propia del discurso de la censura y, en el archivo de la DIPPBA, está presente en el período que corresponde a la última dictadura—,

sino por cómo son «leídas» por parte del agente que está presente en la función esas intenciones del espectáculo, que escinden lo «artístico» de lo «político».

Por otra parte, en la memoria institucional del archivo la concepción de los espectáculos como «pantalla» para otras intenciones se articula con el tópico de la defensa de los valores «occidentales y cristianos», que implica una valoración «moral» de las obras. Esta articulación es secundaria en los años 60 y 70 en el discurso de la inteligencia (no así en el de la censura), en tanto aparece principalmente en forma marginal en algunos legajos, como refuerzo de la argumentación que caracteriza ciertos espectáculos como comunistas. Por el contrario, en democracia y en los años 80, las obras teatrales y las películas que se ven como un ataque a esos valores son el eje de varios legajos que recogen polémicas públicas.

Los años ochenta en este archivo se pueden caracterizar entonces como «transicionales» en tanto se vuelven visibles en la confrontación de los legajos las tensiones entre sentidos que se continúan —y se repiten— y sentidos que se reelaboran. 1983 no constituye una cesura en relación con la dictadura, sino un punto de reestructuración de la memoria del archivo en lo que respecta al control al teatro y al cine. Aunque cuantitativamente la importancia de la vigilancia sea menor, esta no desaparece y tampoco lo hace la permanencia del

control a partidos políticos que se identifican como «socialistas» o de izquierda (aunque ya no comunistas). Al mismo tiempo, se reconoce una reconfiguración de la escenografía enunciativa predominante en los informes sobre espectáculos, que se va apartando paulatinamente de la vigilancia directa y recurre al periodismo como fuente de información, que pasa de una escenografía enunciativa espectacular a una escenografía lectora.

El posicionamiento de la DIPPBA en relación con los espacios de difusión de teatro y cine en estos años presenta vacilaciones, indefiniciones e incluso contradicciones. Se observa, por un lado, la separación neta y enfrentada a quienes se vigila por medio de un distanciamiento enunciativo, por otro, un solapamiento de las voces de

quienes reclaman la censura defendiendo valores «occidentales y cristianos» y una mitigación de la valoración negativa de grupos de derecha, pero también una presentación de sí como experto en inteligencia que relata acontecimientos con pretendida objetividad y que conforma para sí un lugar de evaluación profesional. La presentación de sí de la DIPPBA en los años ochenta fluctúa, transicionalmente, hacia un posicionamiento en relación con los espectáculos que lo aleja de la imagen del crítico–espectador que fundaba la autoridad para evaluar los espectáculos en los sesenta y setenta y lo acerca a otra imagen que se recorta con mayor nitidez luego, en los noventa, que se sustenta cada vez más en la *expertise* de la inteligencia propia de un «Estado oculto».

## Bibliografía

- Adam, J.–M. y Heidmann, U. (2004). Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm). *Langages*, 153, 62–72.
- Amossy, R. (2017). *Apología de la polémica*. Buenos Aires: Prometeo.
- Amossy, R. (2018). *La presentación de sí. Ethos e identidad verbal*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Aprea, G. (2020). Imágenes distantes de un pasado reciente. Archivo, ficción y testimonio en los documentales de la recuperación democrática. En Margulis, P. (ed). *Transiciones de lo real: transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay* (pp. 49–74). Buenos Aires: Librería.
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960–1983*. Buenos Aires: CEAL.

- Bettendorff, P. (2021a). Escenas de expectación: imagen de sí y corporalidad del agente de inteligencia en informes sobre funciones de cine y teatro. En Vitale, A. (comp.). *Rutinas del mal. Estudios discursivos sobre archivos de la represión* (pp. 139–173). Buenos Aires: Eudeba.
- Bettendorff, P. (2021b). *Teatros bajo vigilancia. El control de la DIPPBA a los teatros independientes*. La Plata: Comisión Provincial por la Memoria. Libro digital. Disponible en <https://www.comisionporlamemoria.org/project/libro-teatros-bajo-vigilancia-el-control-de-la-dippba-a-los-teatros-independientes/>
- Bettendorff, P. y Chiavarino, N. (2021). *Discurso y control cultural en Argentina. Literatura, teatro, cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- CPM (s.f.). La inteligencia policial a través de sus documentos. *Historia institucional de la DIPPBA*. Disponible en [http://cpm-aec3.kxcdn.com/wp-content/uploads/sites/17/2017/09/historia\\_DIPBBA.pdf](http://cpm-aec3.kxcdn.com/wp-content/uploads/sites/17/2017/09/historia_DIPBBA.pdf).
- Courtine, J.-J. (1981). Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens). *Langages*, 62, 9–128.
- 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* (pp. 381–403). Ministerio de Justicia de Brasil/Centro Internacional para la Justicia Transicional.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Indursky, F. (2003). Lula lá: estructura e acontecimiento. *Organon*, 35, 101–121.
- 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, 6 [CD–ROM].
- Invernizzi, H. y Gociol, J. (2003). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.

- Fabris, M. (2012). El Episcopado argentino, el «destape» y la amenaza a los valores tradicionales, 1981–1985. *Cultura y religión*, VI(1), 92–112.
- Feld, C. y Franco, M. (2015). Democracia y derechos humanos en 1984, ¿hora cero? En Feld, C. y M. Franco (comps.). *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp. 359–400). Buenos Aires: FCE.
- Funes, P. (2007). Los libros y la noche. Censura, cultura y represión en la Argentina a través de los Servicios de Inteligencia del Estado. *Dimensões*, 19, 133–155.
- Lindsey, J. (2013). *The Concealment of the State*. Londres: Bloomsbury.
- Maingueneau, D. (2005). Comunidad discursiva. En Charau-deau, P. y D. Maingueneau. *Diccionario de análisis del discurso* (pp. 55–74). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Maingueneau, D. (2009). *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Maingueneau, D. (2011). Los Estudios del Discurso: una mirada a la Escuela Francesa y a los discursos constituyentes. En Londoño Zapata, O. I. (ed.). *Horizontes discursivos. Miradas a los Estudios del Discurso* (pp. 55–74). Ibagué, Colombia: Universidad de Ibagué.
- Orlandi, E. (2011). *As formas do silêncio*. Campinas: Unicamp.
- Pêcheux, M. (1999). Papel da memória. En Achard, P. et al. *Papel da memória* (pp.49–57). Campinas: Pontes.
- Vitale, A. (2016). Vigiladores y espías. Imagen de sí, memoria y experticia en el Archivo de la DIPPBA. En Vitale, A. (ed.), *Vigilar la sociedad. Estudios discursivos sobre inteligencia policial bonaerense* (pp. 17–42). Buenos Aires: Biblos.
- Zoppi-Fontana, M. (2005). Arquivo jurídico e exterioridade. A construção do corpus discursivo e suadescrição/interpretação. En E. Guimarães y M. R. Brum de Paula (eds.). *Memórias e sentido* (pp. 93–116). Santa Maria: UFSM/PONTES.