

Doxa y vigilancia a las artes del espectáculo en la provincia de Buenos Aires

Paulina Bettendorff

Summary:

From its beginnings in or around 1958 until the end of the last Argentine military dictatorship in 1983, the Department of Intelligence of the Police of the Province of Buenos Aires (DIPBA) maintained “independent” theatre ensembles and film clubs under permanent surveillance. The discourse of the “secret and confidential” intelligence reports it produced was nonetheless part of a social discourse that determined what could be *said* about films and theatre plays: what the spectator-spy *said* about the shows he saw was defined by doxa. The study of the doxa reveals points of agreement, shared premises and chains of arguments which aim not only to persuade but also to make sure that texts are comprehensible. In this article, we focus on the shared opinions and beliefs on theatre and film in the intelligence reports of the DIPBA. Together these helped define which theatre and film groups should be watched and controlled in case they were “infiltrated” by “dangerous” ideas. We review topics and chains of argument which reappear in argumentations and counter-argumentations in the reports forming a “doxic network” linking the consensus view about the “enemy” to watch (fundamentally, communism) with the opinions of what could be called the “ordinary theatre and cinema-goer”.

~

1. Introducción

La DIPBA mantuvo un control sostenido sobre distintas artes del espectáculo¹. Desde 1956, año de su creación, hasta 1983, agentes de este servicio de inteligencia asistieron y vigilaron las funciones de teatro y de cine que se realizaban por fuera del circuito comercial, organizadas por asociaciones que se denominaban “independientes”: grupos de teatro y cineclubes que tuvieron su auge en el país por las décadas del 60 y 70. En un contexto político que se caracterizó por la alternancia de gobiernos militares y gobiernos democráticos y, en el plano internacional, por la Guerra Fría, la declaración socialista de la Revolución Cubana y “la ola anticomunista que la acompañó desde los centros de poder”², esa vigilancia se justificó por considerar que en los ámbitos culturales se estaba llevando a cabo una “infiltración del comunismo”. Esto implicó la clasificación de algunos grupos teatrales y cineclubes como “colateral comunista” o “criptocomunista”, es decir, como grupos que “ocultan

¹ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000.

² Patriia Funes “Los libros y la noche. Censura, cultura y represión en Argentina a través de los Servicios de Inteligencia del Estado”, *Dimensões*, 19, 2007, p. 139.

su verdadera ideología tras otra aparente”³, según una definición que se puede encontrar en el Archivo de la DIPBA.

Esta justificación de la vigilancia lleva a que en los distintos legajos que forman el corpus que analizamos (se trata de veintidós legajos que se extienden en un período que va de 1958 a 1981, teniendo en cuenta la fecha del primer y último informe) la adscripción o no al comunismo de los miembros de los grupos teatrales y cinéfilos sea un objetivo central. Pero esta determinación no se realiza mediante pruebas tangibles, ya que se está vigilando a grupos que, por definición, “ocultan” su ideología, sino mediante el establecimiento de relaciones con otros grupos y personas y también por cierta valoración o clasificación de las obras que ponen en escena o películas que exhiben. En definitiva, es la recurrencia a ciertos elementos de la *doxa* –en tanto espacio de opiniones y creencias compartidas– que circulan en el discurso social⁴ la que determina sobre qué grupos se sostiene la vigilancia.

En este artículo, nos centramos entonces en un análisis de las opiniones y creencias compartidas sobre el teatro y el cine que se articularon en estos documentos de inteligencia para sostener una mirada que configuró a ciertas expresiones de las artes del espectáculo como un otro “peligroso”. Aclaramos que, en tanto nos enfocamos en la *doxa*, no apuntamos a develar ideas escondidas o a leer en los informes lo “nuevo”, ni llevar adelante una desmitificación, sino que intentamos relevar el funcionamiento de lo siempre igual, lo fijo, que implica no solo tópicos, sino también frases cristalizadas, *clichés* y encadenamientos argumentativos implícitos.

2. Marco teórico

Las perspectivas del análisis de la *doxa* suponen, según lo revisa Amossy, distintos caminos posibles.⁵ Por un lado, este estudio puede implicar, según esta autora, una concepción de la *doxa* en tanto un sistema coherente y estructurado en el que el término se equipara con “ideología” y que busca, consecuentemente, “desenmascararla”. Por otro, se puede considerar un acercamiento a la *doxa* en tanto un agregado de elementos que tienen ciertos efectos en el discurso: de evidencia, de persuasión, de identificación, de eliminación o disimulación de contradicciones. Desde esta segunda perspectiva, se trataría ya no solo de revelar la *doxa*-ideología, sino considerar cuáles son sus funciones constructivas. Amossy determina, además, que la *doxa* forma parte del interdiscurso, al que define como “la circulación dinámica de opiniones y discursos compartidos en el espacio social”⁶, a los cuales llama “elementos dóxicos”.

Los elementos dóxicos que considera son tres: los tópicos comunes, los tópicos específicos y los tópicos pragmáticos. En el primer caso, se trata de los *topoi koinoi* de la retórica aristotélica, estructuras lógico-discursivas que se proponen como esquemas vacíos subyacentes a los enunciados. Los segundos son aquellos englobados por Aristóteles en los lugares particulares, es decir, los temas consagrados, las ideas fijadas en un repertorio. Estos pueden ser, desde la perspectiva de Amossy, tanto frases genéricas como representaciones sociales que emergen de un modo más o menos explícito en el discurso, es decir, estereotipos. Estos son un “prisma” por medio del

³ Archivo DIPBA, Mesa Doctrina, legajo 277, 1956. En este documento, elaborado por la Dirección de Informaciones Antidemocráticas (DIA), se sopesa la “conveniencia o no de declarar ilegal al Partido Comunista”.

⁴ Angenot define el discurso social como “sistemas genéricos, repertorios tópicos, reglas de encadenamiento de enunciados que, en una sociedad dada, organizan lo *decible*”. Ver Marc Angenot, *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 21.

⁵ Ruth Amossy “Introduction to the Study of Doxa” y “How to Do Things with Doxa”, *Poetics Today*, 23 (3), 2002, pp. 369-394 y 465-487.

⁶ Ruth Amossy, “Introduction to the Study of Doxa”, *op. cit.*, p. 389. La traducción es nuestra.

cual los participantes de una interacción perciben a miembros de un grupo considerado como otro o también su propia identidad. Por último, considera los tópicos pragmáticos. Siguiendo la teoría de la Argumentación en la Lengua de Anscombe y Ducrot, estos son principios generales con los que se puede sostener una argumentación sin que sean formulados explícitamente. Estos tópicos subyacen al discurso permitiendo el encadenamiento de proposiciones. Los tópicos pragmáticos están tomados, asimismo, de un reservorio cultural en donde coexisten junto con sus tópicos opuestos.

A continuación, recurrimos a estos planteos para revisar algunos de los elementos dóxicos que se articulan en los informes de nuestro corpus y rastrear así cómo se construyen redes que refuerzan una imagen cristalizada de la relación entre comunismo y espectáculo y cómo se perfila, además, una forma dóxica de ver esos espectáculos que unimos aquí al *ethos* del agente de la DIPBA en tanto espectador. Comprobamos que en estos documentos se puede seguir una suerte de “red dóxica” en torno a la cual se acopla una argumentación a propósito de los teatristas y los cinéfilos vigilados.

En definitiva, la “infiltración comunista” se determina a partir de la recurrencia de ciertos tópicos que se articulan con la forma en la que se clasifican las obras teatrales y cinematográficas en otros ámbitos. Una obra es comunista por la “obviedad” de su significado, que se sostiene en el argumento o la historia que esta presenta, o por una suerte de “inmanencia autoral”, es decir, porque la identificación política del autor se traslada a su obra, o por la nacionalidad del film: de allí podrían “atraer” o “contagiar” a los espectadores, según la terminología empleada en estos documentos. Estos tópicos se presentan como una evidencia que refuerza la clasificación de comunista en la DIPBA y que justifica el sostenimiento de la vigilancia sobre un grupo teatral o cineclub. Pero, al mismo tiempo, en el corpus se pueden encontrar tópicos que funcionan como una contrapartida de los primeros y que apuntan a persuadir del no comunismo de artistas y espectadores. Estos tópicos aparecen en informes abiertamente argumentativos que buscan alejar a ciertos grupos vigilados, y a los mismos agentes de la DIPBA, de la sospecha de comunismo.

3. Los tópicos de los “espectáculos comunistas”

En la red dóxica que trazamos, ciertas menciones recurrentes funcionan de una manera particular: confirman o descartan la necesidad de la vigilancia en tanto evidencia que no necesita ser explicada. Por esta razón, las consideramos como tópicos, ya que apuntan a lograr una suerte de persuasión o reafirmación en el discurso. Si bien se establece que esta vigilancia pretende develar a los “criptocomunistas” en el ámbito cultural, no se reconoce que este develamiento implique un trabajo de “desciframiento” de la obra o la película que presencia el agente policial. Por el contrario, se realiza a partir de la constatación de lo “obvio”, lo evidente, que se deja entender en la diégesis misma. Se puede establecer así un punto de contacto con un modo particular de ver el teatro (que se puede extender al cine), que Ubersfeld determina como propio del “espectador occidental”⁷. Según su propuesta, este espectador está centrado en la identificación con los personajes y “tomado” por la historia que se representa en escena. Podríamos determinar así un modo dóxico (o de la opinión común) de ver los espectáculos.

⁷ Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1997.

3.1 La obviedad del significado

Un primer tópico se relaciona con la “obviedad del significado”. Esta se sustenta en la coincidencia entre el “fondo” y la “forma” de algunas de las obras reseñadas en los informes, en las que una y otra de estas categorías analíticas coinciden con el argumento o la historia representada. La referencia a lo “obvio” aparece explícitamente en un informe del grupo teatral Tablado Popular, de la ciudad de Bahía Blanca, del año 1961. En este se hace un recuento de las actividades llevadas a cabo por el teatro, al que se clasifica como “colateral comunista, dentro del ámbito cultural” porque “no descuidan buscar los temas donde en forma indirecta, se van circunscuyendo [sic] los principios marxistas a los jóvenes que van atrayendo al grupo”⁸. Esta forma “indirecta”, que sería coherente con la manera velada en la que actuarían estos grupos para la infiltración comunista, es ejemplificada con “algunos argumentos” del grupo de titiriteros La Cigarra, dirigido por Alexis Antiguéz,⁹ de la ciudad de Córdoba, que se presentó en ese teatro bonaerense.

En este informe, se refieren los argumentos de tres obras presentadas por este grupo de títeres el 19 de marzo de 1961. Con respecto a la primera de ellas, solo se relata el argumento: una suerte de melodrama que presenta un triángulo amoroso en el que un viejo general quiere comprar el amor de una joven. Si bien se comenta la reacción del público, no hay ninguna apreciación con respecto a su significado, como sí es el caso al referirse a la segunda obra, que consiste en la actuación de un mago:

La segunda fué [sic] una especie de mensaje por el que destacaba con la actuación de un mago, que lo que hace falta en el mundo es la paz, el pan, instrucción [sic] al pueblo, (se refirió a la falta de Universidades) y progreso. Todo ello lo iba destacando mientras pretendía sacar todo el adelanto y la cultura de la galera, y ante su fracaso manifiesta tristemente “como [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*.¹⁰

Esta frase constituye la evaluación que se propone de la obra, sin ninguna otra elaboración, ampliación o análisis. Se pasa a continuación a la última obra, titulada “El buen rey”, que según el informe “trató más de política”, puesto que el títere del rey imitaba el rostro del entonces presidente de Argentina, Arturo Frondizi. Luego de esta introducción, se relata el argumento y se concluye con la siguiente frase: “Las conclusiones [sic] de la obra quedó a cargo de los espectadores, *no detallándose en la presente información para no caer en redundancias*”¹¹. El cierre que implicaría la evaluación de la obra (orden textual que remite al ordenamiento habitual de las críticas teatrales e incluso el “comentario de texto” según era enseñado escolarmente) es negado porque sería “redundante” hacerlo; sería una repetición de lo ya dicho, es decir, de la síntesis argumental, como aparece en otros informes.

Si lo que se representa en la escena coincide con la “conclusión” (es decir, si la síntesis argumental y la conclusión coinciden) es porque lo que se muestra allí es evidente e ilustra los “principios marxistas” que intentan inculcar en los “jóvenes” (en el informe se lee que los argumentos de estas obras se “detallan” para “mayor ilustración”). La no elaboración del significado o de la conclusión de las obras llevaría entonces a considerar que nos encontramos frente a una evidencia dóxica, es decir,

⁸ Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150.

⁹ Titiritero cordobés, formó parte de la lista de artistas prohibidos durante la última dictadura cívico-militar en Argentina.

¹⁰ Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 150. La cursiva en esta cita y en las siguientes es nuestra.

¹¹ *Ibidem*.

aquello que no es necesario probar, ni elaborar, porque es compartido. Pero si bien la opinión no es elaborada en el informe, el carácter ilustrativo de las obras como difusoras de “principios marxistas” es reforzado por la apelación a otros tópicos.

3.2 La inmanencia del autor

El tópico que designamos como la “inmanencia del autor” retoma una concepción biografista del texto literario (y a la obra de teatro en tanto uno de los géneros literarios tradicionales) que se sustenta en la creencia en un “origen unívoco” y en la “intencionalidad como clave de la creación”¹². Esta es propia de una teoría literaria fuertemente cuestionada en el siglo XX, pero que no ha dejado de tener una presencia marcada en la *doxa* sobre la literatura. Esta creencia postula una continuidad entre la biografía de un autor y las “opiniones” que se pueden reconocer en su obra. De uno hacia otro, en ese reenvío de la vida a la obra se delinea una “inmanencia”¹³. En los informes de vigilancia a las artes del espectáculo producidos por la DIPBA, lo obvio del sentido se articula con la coincidencia entre los “principios” de las obras y la adscripción partidaria o ideológica del autor, único dato biográfico que se consigna. En el informe del Tablado Popular al que acabamos de referirnos, por ejemplo, se especifica que Alexis Antiguez es “de reconocida filiación comunista”. Esta determinación de su adscripción ideológica antecede a la “ilustración” de estas mismas ideas con los argumentos de las obras presentadas.

La consignación de la tendencia o filiación ideológica de los autores de las obras no se encuentra en todos los informes, por lo cual la indicación parece un modo de enfatizar la tendencia del grupo teatral, particularmente cuando se hace referencia a obras de autores argentinos que se asocian al teatro independiente de los años sesenta y que fueron incluidos en listas de artistas prohibidos durante la última dictadura (como Osvaldo Dragún, Roberto Cossa o Ricardo Halac). Esto se comprueba, por ejemplo, en el legajo del Teatro Alianza, también de Bahía Blanca, en donde se consigna a comienzos de la década del setenta la preparación de las obras de *Los días de Julián Bisbal* (en el informe dice “Bismal”) y *Nuestro fin de semana*, ambas de Roberto Cossa. Este es un grupo del que se remarca el accionar comunista o “izquierdista”.

En los legajos de los grupos de los cineclubes, el nombre del “autor” no aparece como una clave para confirmar el comunismo de una película, excepto en un informe sobre la exhibición de *Los de la mesa diez* (Simón Feldman, 1960) en el cineclub Berisso. Allí el autor que se menciona no es el director de la película, sino el autor de la obra de teatro en la que se basa el film (Osvaldo Dragún). El nombre aparece dos veces en el documento. En ambas ocasiones la mención está acompañada por la indicación de la adscripción al comunismo: “el cine club local procedió a premiar la película titulada ‘LOS DE LA MESA 10’ (autor comunista). (Osvaldo Dragún)” y “la película está basada en el libro del mismo nombre siendo su autor el escritor DRAGÚN, conocido como de ideas extremistas”. Aclaremos que, en el discurso de la DIPBA, “comunista”, “izquierdista” y “extremista” funcionan, en general, como sinónimos.

3.3 La inmanencia nacional

La referencia a la nacionalidad de las obras o las películas exhibidas es recurrente en el *corpus* de legajos de vigilancia a las artes del espectáculo. Esta forma

¹² Julio Premat, “El autor: orientación teórica y bibliográfica”, *Cahiers de LL.RI.CO*, N° 1, 2006, pág. 311. [En línea.] Consultado el 11 de octubre de 2012. Disponible en línea: <http://lirico.revues.org/824>.

¹³ En el *DRAE* se define la inmanencia como aquello “que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella”.

de clasificación (que es habitual, por ejemplo, en el ámbito de la difusión cinematográfica) involucra también ciertos encadenamientos argumentativos implícitos. Esto se puede observar en el legajo de un grupo teatral, El Chasqui, de la localidad bonaerense de Chivilcoy, en el que se afirma que “Las obras que ponen en escena muy espaciadamente, es decir cada dos o tres meses, son su mayoría de autores argentinos, *pero* con tendencias izquierdizantes”¹⁴. El conector contraargumentativo *pero*¹⁵ llevaría a considerar, entonces, que la orientación argumentativa de “obras de autores argentinos” es “no presentan tendencias izquierdizantes”, una orientación que se podría considerar positiva, a diferencia de la valoración negativa de “izquierdizante”. Nacionalidad e ideología se imbrican en los elementos dóxicos que estamos relevando.

La referencia directa a la nacionalidad está particularmente marcada en la vigilancia a los cineclubes, por ejemplo en el legajo caratulado “Actividades de la Legación de Hungría en los cineclubes de la Argentina”, que incluye un informe sobre el Cine Club Mar del Plata, también del año 1961. Este informe responde al pedido de “ratificar o rectificar” la distribución de películas por parte de esta embajada que “servirían para propagar en nuestro país las ideas sobre las que se asienta el régimen comunista”¹⁶. En el informe, se identifica a un integrante de la Comisión Directiva como “criptocomunista” y se suman “elementos de neta ideología comunista” entre la “concurrencia”. Luego de mencionar los lugares donde realizan sus reuniones, se indican algunos de los films exhibidos recientemente: *El torero*, *Nazarín* y *El idiota*. En ninguno de estos casos se comenta el nombre del director (un posible equivalente del autor), pero sí se establece la proveniencia nacional de las películas: España, México y la URSS. Por último, se ratifica que el cineclub ha recibido copias de películas de la embajada húngara. La confirmación de la nacionalidad de las películas exhibidas comprobaría entonces el criptocomunismo del cineclub, puesto que el texto se cierra con la promesa de que se realizarán más averiguaciones sobre “la ideología política de los restantes componentes de la C. Directiva”.

También podemos mencionar en este sentido el legajo de otro cine club, el de la ciudad de Bahía Blanca. Aquí encontramos un informe de 1965 a partir de cuyo asunto, “Actividades de la Federación Juvenil Comunista en Bahía Blanca”, se hace un repaso de distintas asociaciones culturales en las que se “registran” comunistas, entre las que el Cine Club ocupa el primer lugar. Se reconstruye brevemente su historia y se remarca el comunismo de sus integrantes. Se mencionan también algunos de los últimos films mostrados, cerrando la enumeración un ciclo de películas del “realizador soviético” Serguei Eisenstein, como si la nacionalidad de los films reconfirmara la caracterización político-ideológica previa de los miembros del cineclub.

La apelación al tópico de la nacionalidad como confirmación de ideas políticas aparece también para demostrar la no sospecha de comunismo. En el último legajo del corpus, correspondiente al año 1981, hay un pedido amplio de información sobre el funcionamiento de espacios culturales en todas las localidades de la provincia, entre ellos, “salas en las que se exhiban preponderantemente films con determinada concepción ideológica”. Este pedido arroja como resultado la información de que no existen en ese momento ese tipo de salas o que funciona, por ejemplo, en la Casa

¹⁴ Archivo DIPBA, Mesa D(e), Legajo 111.

¹⁵ García Negroni y Tordesillas explican, siguiendo a Anscombe y Ducrot, que el *pero* “funciona siempre como un conector contraargumentativo que articula dos segmentos, *p* y *q*, de los cuales el primero, no necesariamente negativo, es presentado como un argumento en contra de esa misma conclusión”. Tomada en su totalidad, la secuencia *p pero q* “está orientada argumentativamente en favor de *no-r*, dado que *q* ‘tiene más fuerza argumentativa a favor de *no-r* que la que *p* tiene a favor de *r*’”. Ver María Marta García Negroni y Marta Tordesillas Colado, *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*, Madrid, Gredos, 2001, p. 222.

¹⁶ Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta Varios, Legajo 100.

Municipal de la Cultura del partido de Vicente López una sala en la que se pasan películas cedidas por las embajadas de Estados Unidos, Francia y Austria que “tratan sobre viajes, pintores y museos”¹⁷. Estos países no llevan a las mismas asociaciones que los provenientes de los países comunistas, por lo cual se determina que no sería necesario que la DIPBA vigilara este ámbito.

4. Los tópicos de la contraargumentación

Como ya hemos indicado, no todos los informes constatan el comunismo de los grupos vigilados. En algunos de ellos, se reconoce una contraargumentación en la que se establece que el grupo de interés no corresponde a esa clasificación. En general, esto se hace por medio de negaciones polémicas¹⁸ o términos que incluyen un prefijo que indica negación, como “apolítico”. Los lugares comunes a los que se alude para alejar las sospechas de comunismo o criptocomunismo en los documentos de la DIPBA se articulan en un estereotipo que identifica a la obra y a las personas vigiladas con ciertas características repetidas, por un lado, la pertenencia a lo “occidental y cristiano”¹⁹, que se opone en el corpus al comunismo, y por otro, la identificación como “democrático” (separando a quien se identifica así no solo del comunismo, sino también del peronismo, que se encontraba proscripto en gran parte de este período) o como “apolítico”, en una equiparación entre afiliación a partido político e ideología.

Esta consignación se encuentra, por ejemplo, en los antecedentes de los miembros del Cine Club Chivilcoy, sobre quienes recae la sospecha de comunismo por realizar las funciones de cine en el mismo lugar en el que funciona el teatro El Chasqui, caracterizado categóricamente como comunista. Se dice, por ejemplo, de la tesorera del cineclub que “aunque concurre a las funciones que da el teatro el Chasqui y se reúne con sus integrantes, no se ha podido constatar que trabaje para el comunismo, considerándose la apolítica” o del secretario general de la Comisión Directiva que “aunque es concurrente a las funciones que da el teatro el Chasqui, no se ha podido establecer que desarrolle actividades en favor del comunismo, considerándosele apolítico”. Introducida la caracterización por el conector concesivo *aunque*, que integra en un movimiento argumentativo una aprobación y una refutación,²⁰ el apoliticismo es presentado en estas citas como un argumento más fuerte en favor del no comunismo que la relación con un grupo teatral considerado comunista, argumento suficiente en otros informes para remarcar la necesidad de la vigilancia.

Otra caracterización repetida para probar el no comunismo aparece en otro legajo al que ya hicimos alusión, el del Cine Club Berisso. En un documento de 1960, se establece que el agente E. 65 concurrió a una función del cineclub (no se indica qué película se exhibió) y se determina que “la finalidad que persiguen los directivos con dicho ciclo es netamente ilustrativa sin intervenir para nada factores políticos e ideológicos”. Para sustentar esta afirmación, se aclara que “actúan [en la entidad] personas de gran arraigo en esta ciudad y que por sus sentimientos cristianos se hallan al margen de todo aquello que pueda estar involucrado dentro de las ideas

¹⁷ Archivo DIPBA, Mesa Ds, Carpeta Varios, Legajo 18843.

¹⁸ Oswald Ducrot, *El decir y lo dicho*, Barcelona, Paidós, 1986.

¹⁹ Como afirma Vitale (2015), la frase “tradición occidental y cristiana”, un *cliché* del discurso social de la época, “constituye una condensación del [tópico retórico-argumental] *el mito de la nación católica*”. Ver María Alejandra Vitale, *¿Cómo pudo suceder? Prensa escrita y golpismo en la Argentina (1930-1976)*, Buenos Aires, Eudeba, 2015, p. 141. Vitale releva este tópico en los discursos golpistas difundidos en la prensa como parte de una memoria retórico-argumental que sustentó argumentaciones a favor de los golpes de Estado en Argentina desde 1930 en adelante.

²⁰ Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, París, Hachette, 1987.

izquierdistas”²¹. Es decir, la pertenencia a la misma localidad y la identificación como “cristianos” prueba su no comunismo. Este mismo tópico de la localidad también es evocado en un informe de 1961, que agrega la afiliación política a la caracterización de los integrantes del club. Aquí se indica que “no es de interpretar que guarde alguna relación con los componentes de la C. Directiva [haber entregado el premio al film *Los de la mesa diez*, que tiene un autor comunista], sino que por el contrario, los integrantes del cineclub son todos jóvenes radicados y nacidos en la zona en su mayoría estudiantes todos con ideas de neto corte democrático”²². Unidos los enunciados con el conector opositivo o contraargumentativo *por el contrario*, la conclusión lleva a escindir a estos jóvenes de una relación con el comunismo.

Una formulación similar aparece en un informe incluido en un legajo caratulado “Teatros Independientes Varios”, del año 1962, que corresponde a la localidad de Bolívar. En este, se afirma en el primer párrafo que en la ciudad no funcionan “teatros vocacionales, teatros de títeres en cuyo elenco se encontrarán infiltrados elementos comunistas”. Pero en el siguiente párrafo se detiene en el teatro “vocacional independiente” El Mangrullo y se informa que allí había (en el pasado) una persona “sindicada como comunista” pero “el mismo nunca consiguió desarrollar actividades dentro de ese teatro en favor de su ideología marxista, pues los demás integrantes de ‘El Mangrullo’ son personas de reconocidos ideales democráticos”²³. También se puede encontrar este tópico en el legajo del teatro El Chasqui, que ya mencionamos. En un informe de 1967 en el que se responde “si se desarrollan actividades en favor del comunismo”, se establece que

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

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

La ideología como una suerte de religión es un lugar común que se extiende a lo largo del corpus y que sustenta la oposición entre comunismo y catolicismo. Esta oposición no solo se aplica a la caracterización de personas sino también de las obras; se afirma en este sentido que la obra *Doña Clorinda, la descontenta*, de Tulio Carella, representada por el Teatro La Lechuza, de La Plata, en 1967 es “de neto corte católico, ya que en ella se defiende el amor y la familia”²⁴. En el corpus se encuentran varios ejemplos en los que se determina que algún miembro de un grupo teatral o cineclub

²¹ Archivo DIPBA, Mesa D(e), Factor Social, Legajo 114.

²² *Ibidem*.

²³ Archivo DIPBA, Mesa C, Carpeta 6, Legajo 142.

²⁴ Archivo DIPBA, Mesa De, Factor Social, Legajo 160.

“profesa” el comunismo o izquierdismo e incluso que este es una “fe”. Se lee en un informe del legajo del Cine Club Bahía Blanca: “el nombrado sería el encargado de conseguir conferencistas, artistas, que *profesen fe comunista*, ya sean del interior o la capital del país, a fin de exponer trabajos artísticos en esta ciudad”²⁵. Si el comunismo es una fe, el catolicismo o el cristianismo constituiría una oposición pertinente, que correspondería al mismo “casillero” en una posible clasificación, sobre la que puede sustentarse entonces una argumentación convincente.

5. El enmascaramiento y la opinión común

Distintos elementos se anudan en la caracterización de la *doxa* sobre el teatro y el cine en el discurso de la DIPBA. En estos se delinearán ciertas continuidades: entre las ideas del autor, las de las obras y los grupos que las representan; entre la nacionalidad de una obra o una película y las ideas que “buscan propagar” quienes las difunden; entre la religión y la adscripción partidaria y la ideología. Estas conexiones producen un efecto de evidencia. Sustentadas en una cantidad de lugares comunes, van definiendo la manera en que el agente de la DIPBA “ve” los espectáculos a los que concurre: la representación o el film muestran sin mediaciones las ideas de aquel que lo concibió o aquellos que lo difunden. Si en los documentos de la Mesa Doctrina se establece que la vigilancia es necesaria porque en los Teatros Independientes y en otros ámbitos artísticos conectados con estos, el comunismo se oculta, es decir, si allí se apela al tópico “los medios culturales como una forma de *enmascaramiento* para la expansión del comunismo”; en los informes sobre las funciones teatrales y cinematográficas (a los que los que los agentes de la DIPBA concurren efectivamente como espectadores) se lee a esos medios culturales desde una *doxa* u opinión común que encuentra en la *superficie* de las obras –en sus temas, sus autores, su nacionalidad– de forma “obvia” o evidente (sin necesidad de “desenmascarar”) su confirmación o refutación.

En los legajos podemos reconocer, entonces, una suerte de imbricación entre lo estético y lo político, en la que se determina una finalidad concreta a las expresiones artísticas. En el caso del teatro y el cine comprobamos que se los considera “señuelos” que buscan “inculcar”, “atraer”, “convertir” a los espectadores. Por su parte, el agente de la DIPBA, espectador no común sino de la opinión común, se mantiene alejado de esas posibles “atracciones” por ciertas características que podemos articular a los tópicos contraargumentativos que definimos aquí: el policía-espectador de la DIPBA, que centra su mirada en la continuidad de la historia que se muestra, se aparta del comunismo, que no es democrático, y responde a la “tradición occidental y cristiana”, propia de los autores y espectadores que se reconocen como locales o cuya nacionalidad argentina es explícitamente consignada.

²⁵ Archivo DIPBA, Mesa De, Legajo 42.