Tres períodos de la vigilancia policial al teatro independiente en un archivo de la represión

BETTENDORFF, Paulina / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina – paulinabettendorff@gmail.com

Eje: Teatro independiente y archivos - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: vigilancia cultural – provincia de Buenos Aires – teatro como vocación – teatro como trabajo

› Resumen

El archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) constituye uno de los archivos de la represión (Da Silva Catela, 2011) más extensos en haber sido desclasificados en Argentina. Este servicio de inteligencia fue creado en 1956 y cerrado en 1998. A lo largo de esos años, llevó adelante una vigilancia sostenida a grupos de teatro independiente en distintas localidades de la provincia de Buenos Aires, como lo testimonian los más de doscientos legajos que se distribuyen en las distintas secciones del archivo. Un relevamiento exhaustivo ha permitido diferenciar tres períodos en este control cultural. Los años sesenta se destacan por la extensión de una red de vigilancia a los teatros independientes como una forma de encubrimiento de la "infiltración del comunismo" (Bettendorff, 2021), según una fórmula a la que apela la DIPPBA. Durante los años de la última dictadura cívico-militar (1976-1983), la DIPPBA produjo un discurso de comprobación de la censura al teatro, plasmada en nóminas de artistas prohibidos elaboradas por la SIDE. El control cultural relacionado con el teatro independiente se interrumpe en 1983, pero retorna en los años noventa, en una coyuntura de precarización laboral y protestas sindicales. Desde una perspectiva retórica del Análisis del Discurso (Vitale, 2024), indagamos en este trabajo cómo la nominación de los grupos teatrales se articula en el archivo con dos concepciones distintas del teatro, como vocación y como trabajo, y de qué modo esta tiene un funcionamiento argumentativo en el discurso de inteligencia.

› Introducción

Esta ponencia retoma una parte de la investigación que realicé para mi tesis de doctorado como integrante de un grupo radicado en el Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, el Grupo de Investigación de Archivos de la Represión (GIAR) que, desde el marco interdisciplinario del Análisis del Discurso, estudia el discurso de vigilancia y control social que se desarrolló en Argentina en el siglo XX, en tanto secreto de Estado. En mi trabajo busco observar, entre otros, cómo este discurso está atravesado por distintas interdiscursividades que hacen resonar polémicas y luchas de sentido en el discurso social (Angenot, 2010).

Siguiendo a Da Silva Catela (2011), se conoce como archivos de la represión al conjunto de fondos documentales producidos con el objetivo de la persecución política y la represión por instancias legales o ilegales de las fuerzas de seguridad que actuaron en la historia reciente de América Latina. Por mi parte, trabajo sobre un recorte particular del archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (en adelante, DIPPBA), que se encuentra hoy bajo la gestión de la Comisión Provincial por la Memoria. Este archivo abarca la producción discursiva del servicio de inteligencia de la policía bonaerense que funcionó entre 1956 y 1998. Su desclasificación en 2003 ha permitido conocer cómo la DIPPBA llevó adelante una actividad de vigilancia política-ideológica a diferentes grupos de la sociedad incluyendo el ámbito de la cultura. Dentro de ese ámbito, la actividad cultural que despertó el mayor celo de control de la DIPPBA fue el teatro (hay 254 legajos relacionados con la actividad teatral entre 1956 y 1994) y, más específicamente, el teatro independiente.

En el marco de la perspectiva retórica del Análisis del Discurso (Vitale, 2024), propongo un estudio que interrelaciona la nominación de los grupos teatrales en el discurso de la DIPPBA con estrategias argumentativas que permite seguir un arco que muestra una transformación en la concepción de la vigilancia cultural en tres períodos: los años sesenta (considerados como una larga década, tal como la caracteriza Jameson [1997] y también, en Argentina, Gilman [2021] y Longoni [2014], entre otras); los años de la última dictadura cívico-militar (1976 y 1983) y la posdictadura, que abarca los años 80 y los años 90, marcados estos últimos por políticas económicas neoliberales que atraviesan también el hacer teatral. La concepción de la vigilancia teatral en el archivo de la DIPPBA va de la sospecha del teatro independiente como una vocación que oculta una finalidad otra (el comunismo) en los años sesenta al control del teatro como trabajo en los noventa. Esta disociación entre la actividad teatral como trabajo o como vocación se construye con mayor especificidad en relación con la actuación y remite interdiscursivamente a ciertas polémicas y formas de definición del teatro que se dirimen en otros ámbitos del discurso social, entre ellos el discurso de los mismos teatristas y el discurso académico y periodístico.

› Los años sesenta: el teatro independiente como vocación

La DIPPBA fue creada en 1956. En un documento de 1957, titulado "Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento" del Departamento C (por "comunismo"), se indica que se requiere la vigilancia de "teatros independientes", sin una expansión o una aclaración, como si se tratara de un término conocido y comprendido por todos:

> Remitir toda información relacionada con las actividades de toda índole que desarrolle el Partido Comunista (…) Se recalca la conveniencia de ejercer un control más estricto sobre las actividades comunistas en el Agro, que en estos momentos todo parece indicar que ha recrudecido, como así también en los medios intelectuales y artísticos y en especial en los Teatros Independientes (Archivo DIPPBA, Mesa Doctrina, "Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento del Departamento C y la mesa respectiva").

Sin embargo, esta identificación es menos precisa cuando se revisan los legajos sobre los grupos teatrales –clasificados predominantemente en el "factor social–, en los que la nominación "teatro independiente" se alterna con otras, principalmente "teatro vocacional".

Esta inestabilidad nominativa se puede rastrear no solo en el discurso de la DIPPBA, sino también en libros académicos y en publicaciones periódicas especializadas de la época. Por ejemplo, en el libro *El teatro independiente* de José Marial (1955) se puede seguir una argumentación en la que el autor busca legitimar la nominación "teatro independiente" frente a otras a las que recurre, según afirma, "una crítica bastante desinteresada de nuestra historia dramática" (Marial, 1955: 192) como, por ejemplo, "teatro experimental". Marial se encarga además de demarcar que el teatro independiente no se opone al "teatro profesional" sino al "teatro industrializado o comercializado" que prescinde de todo "compromiso o interés por el arte y la cultura nacional" (Marial, 1955: 237). Pero esta elección clara que se realiza aquí, no se mantiene en el discurso académico teatral en su conjunto. Un año después, Raúl H. Castagnino abre su libro *Teoría del teatro* (1956) de la siguiente manera:

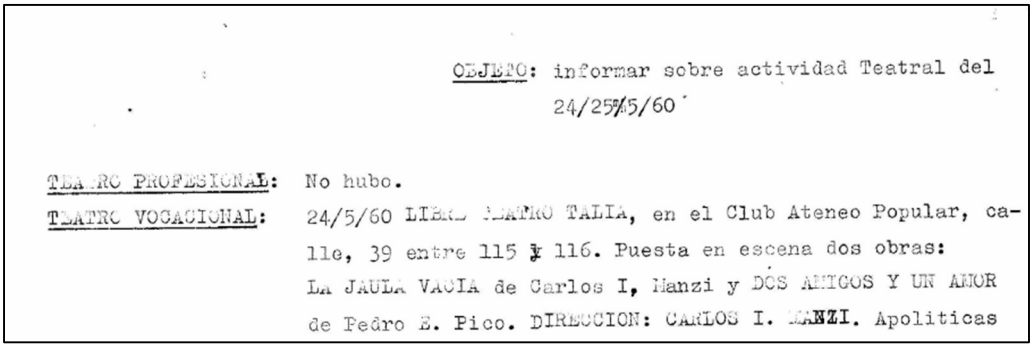
> Hasta el momento en que la corriente renovadora de los *teatros vocacionales* despertó en nuestro medio interés por el estudio de la problemática del teatro y movió esfuerzos para lograr el mejor conocimiento de su naturaleza y función, pocos eran quienes, fuera del aspecto histórico o crítico, indagaban otras facetas del arte dramático (Castagnino, 1956: 7; las cursivas son nuestras).

A su vez, Juan Oscar Ponferrada en una entrevista publicada en la revista *Aquí Está* en 1950 (reproducida en la *Historia de la literatura argentina* publicada por CEAL en 1982) cuenta el supuesto "bautismo"

de estos grupos como "vocacionales". Allí este autor, que organizó el primer concurso de "teatros vocacionales" en 1946, afirma:

> Me siento culpable si no de la invención, por lo menos de la propagación del término "vocacional" que, como se sabe, es un neologismo de fresca data. Si hojeáramos los diarios y revistas anteriores a noviembre de 1946 veríamos que hasta esos días nadie llamaba "vocacionales" a los conjuntos de teatro ajenos al profesionalismo. Se les decía, y ellos se designaban, teatros independientes, o experimentales, y algunos conservaban la denominación –ahora venida a menos– de cuadros filodramáticos. (…)
>
> En trance de hallar la denominación que involucrara todos los aspectos de la afición teatral en ejercicio, advertí que los nombres usuales tenían cada uno su sentido distinto y hasta –en ciertos aspectos– excluyente. Sentido que los mismos actores percibían y alimentaban para diferenciarse. Los "experimentales" y los "independientes" guardaban, por ejemplo, un desprecio inoculto por los "filodramáticos", de los que decían que no hacían teatro de arte (…).
>
> No había, pues, manera de encontrar paz entre las dos primeras denominaciones, de importación europea, y la tercera, con cierta tradición criolla. Era preciso dar con la palabra que, comprendiéndolos a todos, no espantara a ninguno. Y el término surgió del enunciamiento mismo del concurso. Se quería indagar en qué medida la juventud argentina se encontraba dotada de "vocación" dramática. (…) Por eso aquel certamen se llamó: Primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional. (…) Así se anunció, y la prensa, sensible a estos fecundos fraudes gramaticales, adoptó la palabra con generosidad condescendiente. A partir de ese día, los diarios no cesan de emplearla cuando hablan de teatro no profesional, y los conjuntos, sean o no independientes, admiten la denominación que les reúne con la conciencia de una vocación totalmente ubicua. (Cit. en Ordaz, 1982: 124-125).

Esta "adopción" nominativa no pasó solo al discurso periodístico, sino también al discurso de los servicios de inteligencia. Esta es la nominación predominante para el teatro independiente que se rastrea en la DIPPBA. Allí, por ejemplo, en ciertos informes que se identifican como "actividad teatral de la semana", una suerte de agenda teatral platense que lleva adelante un informante de la DIPPBA entre 1959 y 1960, se listan de modo diferenciado las funciones del "Teatro profesional" y las del "Teatro vocacional", presentando de este modo esta disociación de nociones (Perelman y Olbrecths-Tyteca, 1989) como una evidencia.



OBJETO: informar sobre actividad Teatral del 24/25/5/60

TEATRO PROFESIONAL: No hubo.

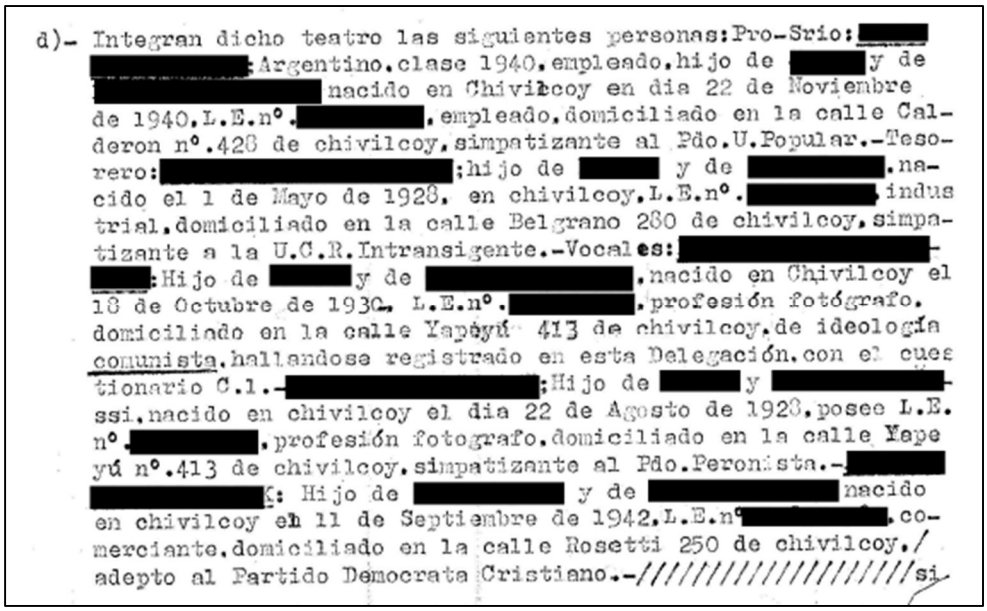
TEATRO VOCACIONAL: 24/5/60 LIBRE TEATRO TALIA, en el Club Ateneo Popular, calle, 39 entre 115 y 116. Puesta en escena dos obras: LA JAULA VACIA de Carlos I, Manzi y DOS AMIGOS Y UN AMOR de Pedro E. Pico. DIRECCION: CARLOS I. MANZI. Apoliticas

(Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 72, La Plata, f. 5)

Pero también, en algunos documentos, la alternancia entre "teatro vocacional" y "teatro independiente" puede ocurrir en una misma frase y aparecen incluso cruces entre las nominaciones. Por ejemplo, en un informe titulado "Actuación de los Teatros Independientes en Jurisdicción de Mar del Plata", se comentan unas declaraciones del director del teatro OCA (Organización Cultural Atlántica) en un debate abierto que se reproducen en estilo indirecto:

> [el director del teatro] se refirió a la preocupación que afecta al *teatro independiente* de Mar del Plata, por la falta de casa propia, que le permita presentar sus espectáculos y a los problemas económicos que deben enfrentar los *teatros vocacionales*, ya que al no contar con apoyo oficial alguno, "deben aplicarse a otras tareas en procura de medios para subsistir". (Archivo DIPPBA, Mesa C, Carpeta Varios, Legajo 142, f. 34, las cursivas son nuestras)

Podríamos entender en este enunciado que la nominación "teatro independiente" abarca una globalidad del movimiento o una forma de hacer teatro, mientras que "teatros vocacionales" designa otra forma o la individualidad concreta de los grupos (y que estos se caracterizan por no generar ingresos económicos, es decir, que serían grupos para los que la actuación es una suerte de *hobby*). Los teatros vocacionales no tendrían la actuación como un trabajo, sino que la ejercerían como una actividad "colateral" (esta palabra es de la DIPPBA), es decir, paralela a la que se considera como su actividad económica principal. Esto mismo se puede observar en los antecedentes de los integrantes, que suelen incluirse en los legajos sobre los grupos teatrales, en los que se indica la profesión. Entre estos, hay empleados, pintores, maestras... En muy pocos casos, la profesión coincide con la de "actor" o "actriz", como se puede observar en este fragmento del legajo del teatro El Chasqui, de Chivilcoy, entre los que hay un empleado, un industrial, dos fotógrafos y un comerciante:



d)- Integran dicho teatro las siguientes personas:Pro-Srio:[redacted]Argentino,clase 1940,empleado,hijo de [redacted] y de [redacted] nacido en Chivilcoy en dia 22 de Noviembre de 1940,L.E.n°.[redacted],empleado,domiciliado en la calle Calderon n°.428 de chivilcoy,simpatizante al Pdo.U.Popular.-Tesorero:[redacted];hijo de [redacted] y de [redacted],nacido el 1 de Mayo de 1928, en chivilcoy,L.E.n°.[redacted],industrial,domiciliado en la calle Belgrano 280 de chivilcoy,simpatizante a la U.C.R.Intransigente.-Vocales:[redacted]:Hijo de [redacted] y de [redacted],nacido en Chivilcoy el 18 de Octubre de 1930, L.E.n°.[redacted],profesión fotógrafo, domiciliado en la calle Yapeyú 413 de chivilcoy,de ideología comunista,hallandose registrado en esta Delegación,con el cuestionario C.I.-[redacted];Hijo de [redacted] y [redacted]ssi,nacido en chivilcoy el dia 22 de Agosto de 1928,posee L.E. n°.[redacted],profesión fotografo,domiciliado en la calle Yapeyú n°.413 de chivilcoy,simpatizante al Pdo.Peronista.-[redacted]: Hijo de [redacted] y de [redacted] nacido en chivilcoy en 11 de Septiembre de 1942,L.E.n°[redacted],comerciante,domiciliado en la calle Rosetti 250 de chivilcoy,/ adepto al Partido Democrata Cristiano.-////////////////////si

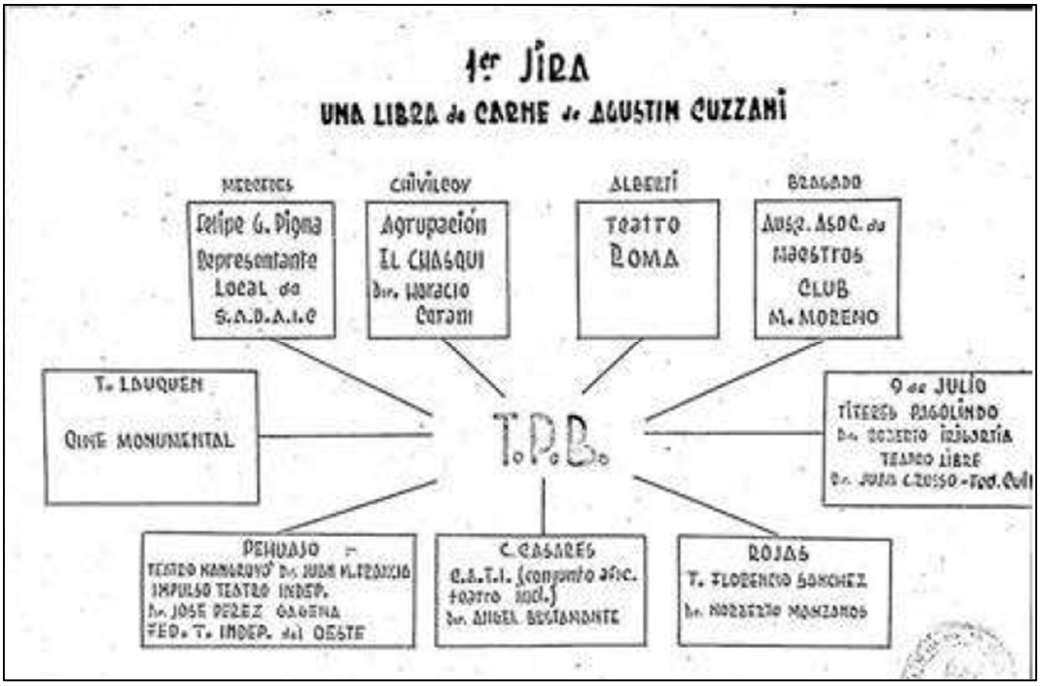
(Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 111, "El Chasqui Teatro Independiente del Oeste", Chivilcoy, f. 18)[1]

Se produce así un refuerzo argumentativo del control que se realiza la DIPPBA sobre los teatros independientes: quienes forman parte de estos grupos no son actores ni actrices (tampoco autores o escenógrafos…), su participación en el ámbito teatral estaría, entonces, "velando" o "encubriendo" sus "verdaderos" objetivos. Y el verdadero objetivo de los teatros independientes para la DIPPBA no es la actuación ni la difusión del teatro, sino la "infiltración del comunismo". De este modo, la DIPPBA validaba la vigilancia permanente que sostenía sobre estos grupos teatrales.

Tablado Popular de Bahía Blanca, por ejemplo, recibe, en distintos documentos, varias de estas nominaciones, que se podrían interpretar como una gradación. En el primer informe del legajo, de marzo de 1959, en el que no hay una definición con respecto a la caracterización ideológica del grupo, se lo llama "teatro experimental"; en el segundo, de junio de 1959, en el que se dan cuenta de las relaciones con la Universidad Nacional del Sur, se lo identifica como "teatro vocacional"; y a partir de un informe de 1960, que se centra en una disputa del grupo con el intendente de la ciudad en el Consejo Deliberante para que se le otorgue el permiso para realizar funciones en el teatro municipal y en donde se califica explícitamente a sus integrantes como comunistas, la nominación es "teatro independiente".

En estas asociaciones que se realizan en torno a la nominación de "teatro independiente", me sostengo para afirmar que en el archivo de la DIPPBA se considera al Teatro Popular Bonaerense (TPB) como un teatro independiente, a pesar de que formaba parte de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires –es decir, que se trataba de un teatro oficial–. Por un lado, en el legajo de la DIPPBA se lo vincula con el teatro independiente por el hecho de que algunos actores de su elenco tuvieron experiencias previas en ese circuito, por las obras que ponían en escena y por reuniones o encuentros con integrantes de teatros independientes de las localidades que visitaban en las giras. Esta relación está graficada en el legajo con un cuadro en forma de red.

[1] El nombre y número de documento de las personas vigiladas por la DIPPBA están tachados en los legajos a los que se puede acceder para la investigación siguiendo la ley 25326 de *habeas data* o protección de datos personales.



Por otro lado, se incluyen informes sobre el TPB también en otro legajo, caratulado como "Festival Teatros Independientes La Plata". De hecho, en un documento del legajo del TPB titulado "Informe sobre los pro o contra del T.P.B.", en una primera lista, titulada "Los contras que puede tener", y en la que se enumera aquello que haría identificar a este teatro como comunista, se indica en segundo lugar: "El sugestivo nombre de Teatro Popular Bonaerense (nombre que chocó a ciertos integrantes del grupo)" (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Mercedes, Legajo 124, f. 40). La segunda lista del informe, titulada "Los pro que puede tener", retoma la primera enumeración y evalúa cada uno de los puntos. En relación con el segundo, se afirma que

> El nombre del teatro puede ser una coincidencia, ya que últimamente, tanto en Europa como en América, esa denominación incluye no solo a teatros vocacionales, sino también a teatros oficiales; este nombre puede tratar de ser un nombre sicológico, al creerse el pueblo que es un teatro especial para ellos o bien una maniobra internacional para tratar de divulgar tendencias que puedan hacer impacto en un público cándido (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Mercedes, Legajo 124, f. 40-41).

Explícitamente en este caso, entonces, el informe presenta a los teatros populares (que es también una nominación dada a los teatros independientes) como una categoría que abarca a los teatros vocacionales y puede incluir además a los teatros oficiales, donde se podría reconocer asimismo la infiltración comunista en la "maniobra internacional para tratar de divulgar tendencias". Tal vez esta hiperonimia discursiva permita no leer como un error la clasificación del Teatro de La Plata, perteneciente a la

Comedia de la Provincia de Buenos Aires –por lo tanto, también un teatro oficial–, como "teatro vocacional" en el cuestionario de registro estadístico de entidades que abre su legajo. Dice allí que este es un "Teatro vocacional, dependiente del Teatro de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires" (Archivo DIPPBA, Mesa DE, La Plata, Legajo 161, f. 56). Y tampoco comprender como una contradicción que la mayor parte de los informes de este "teatro vocacional" se centren en un conflicto gremial: un reclamo por la cesantía de un maquinista de la Comedia que había pedido un adelanto de sueldo debido al atraso en los pagos a todos los integrantes del teatro. Este hecho llevó a un cese de actividades en el teatro luego de una asamblea y a la presentación de una comisión del "personal artístico y técnico" (así se los diferencia en el texto de la DIPPBA) en el diario *El Día* de La Plata con el objeto de difundir la razón de la medida de fuerza.

En la cita de Ponferrada citada previamente, él explica que inventó la nominación de "teatro vocacional" para un festival que buscaba, según sus palabras, generar "paz" entre los distintos grupos. Sin embargo, en los legajos de la DIPPBA sobre teatro en los años sesenta reconocemos otra concepción no pacífica sino polémica de "teatro vocacional". Para la DIPPBA el teatro independiente es un teatro vocacional que oculta una actividad distinta a la teatral, que tiene una finalidad otra: la "infiltración del comunismo". Esto justificaría la mención de teatros independientes y oficiales como teatros vocacionales en un discurso que, de este modo, argumenta la vigilancia expandida a los grupos teatrales que actúan en la provincia de Buenos Aires.

› La (no) existencia del teatro independiente en dictadura

Esta misma concepción que relaciona teatros independientes/vocacionales con el comunismo continúa en los años de la última dictadura cívico-militar, pero aparece otra estrategia argumentativa, que ya no es la disociación de nociones, puesto que se vigilan todos los circuitos teatrales. Los años de la dictadura se destacan en el archivo porque hay una convergencia de dos tipos de discurso de control cultural: por un lado, el discurso de la censura, producido por la SIDE, que prohíbe la actividad de personas con un listado de artistas que funciona como una guía para los servicios de inteligencia y, por otro lado, la permanencia del discurso de la vigilancia de la DIPPBA, que se vuelve predominantemente un discurso de comprobación de las directrices establecidas por la censura.

La DIPPBA controla específicamente la "existencia" o, mejor dicho, la "no existencia" de la actividad teatral en la provincia de Buenos Aires (de la que se retoma la disociación entre "teatro profesional" y "teatro vocacional"). Hay varios legajos formados por listados acerca de la actividad de los espectáculos (cine y teatro conjuntamente) en los que se repite este enunciado negativo, que podría ser entendido

como una negación descriptiva (Ducrot, 1986), en tanto una caracterización de cierto estado de cosas; pero se trata, de hecho, de una negación polémica, puesto que ponen en escena discursivamente el punto de vista opuesto, es decir, el que afirma la existencia de esa actividad. Por ejemplo, en un legajo de 1979, se lee sobre la ciudad de Pergamino que

> La actividad de los teatros vocacionales es nula. Han actuado Grupo de Teatros Pergamino y Juventud de Teatro de Pergamino, pero ambas entidades carecen de sede y no mantienen una conformación estable.
>
> No existen escuelas o talleres de teatro (Archivo DIPPBA, Mesa De, Legajo 309, f. 3).

A propósito de Salto, se indica en el mismo legajo: "No existen teatros vocacionales" (f. 4); sobre Zárate, "No existen teatros vocacionales." (f. 5); sobre Arrecifes, "No existen teatros vocacionales." (f. 7); sobre Capitán Sarmiento, "No existen teatros vocacionales." (f. 8).

También hay respuestas de este tipo en un legajo de 1981, en donde se indica en un informe sobre General Viamonte: "Hago constar al Señor Delegado, que en esta ciudad no existen Conjuntos de teatros, Grupos Teatrales o Folklóricos extranjeros; como así tampoco Escuelas de Enseñanza Teatral" (Archivo DIPPBA, Mesa DS, Legajo 18843, f. 20). En el informe del partido de San Martín, se lee: "No existen nómina de conjunto teatrales profesionales" (f. 27). En los informes de este legajo, algunas respuestas se ciñen a una sola palabra: "negativo".

La negación de la "existencia" de la actividad teatral es justificada en el discurso de la DIPPBA apelando a dos motivos: porque esos grupos han dejado de tener actividad en una determinada localidad o porque se comprueba que nunca hubo allí teatros independientes (o teatros vocacionales, según la nominación predominante en la DIPPBA). La negación polémica, que pone en escena el punto de vista afirmativo opuesto ("existen teatros independientes/vocacionales"), señala la censura en el ámbito cultural porque, retomando la teoría polifónica de Bajtin (1999), en estos enunciados se destaca el verbo "existir" como un lugar de disputa.

En 1980, en una revista académica estadounidense, Osvaldo Dragún publica un artículo sobre el teatro independiente argentino, en el que "existir" es una predicación no sobre el teatro sino sobre la censura. En ese texto, afirma: "En muchos de nuestros países existe la censura, la supresión, la tortura, la inquisición" (Dragún, 1980: 12), y agrega que si el teatro independiente, que "alguna vez pretendió erigirse en sociedad a contramano de la sociedad oficial, creando su propia política cultural", "casi ha desaparecido" esto se debe a que "nuestra sociedad oficial ha llegado a un estado tal de agresividad –para defender su propia incoherencia– que ya no puede aceptar sociedades a contramano" (Dragún, 1980: 15). Lo que existe/lo que no existe no es, por lo tanto, una comprobación acerca de lo que es, sino

un efecto de políticas, en este caso, de censura. Constatación, por lo tanto, que no apunta a un estado de cosas, sino a un resultado de una política de silenciamiento impuesta por instancias del gobierno militar, difundidas y controladas por la comunidad informativa de la que la DIPPBA constituye una parte y producida por enunciadores especializados en literatura y teatro.

› Los años 90: el teatro independiente como un trabajo entre otros

1983 marca un acontecimiento en el discurso del control cultural que, sin embargo, no finaliza. Se puede reconocer un quiebre en el archivo en relación con el discurso de la censura (que ya no está presente), así como el abandono del objetivo de "develar" la "infiltración comunista en la cultura", pero comprobamos que se mantiene una vigilancia residual a espacios teatrales. En los años ochenta, solo un espectáculo teatral tiene un legajo (la puesta en escena de *Misterio bufo* en el Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires en 1984) que está ubicado en el archivo en el factor religioso (se la considera como una obra "hereje"), a partir de una polémica pública sobre la censura.

La reaparición de la vigilancia al teatro se da en los años noventa, durante la presidencia de Carlos Menem y con más precisión durante la gobernación de Eduardo Duhalde. En un legajo de 1992, perteneciente al "factor laboral", caratulado con el asunto "AGEPBA" (se trata de la sigla que identifica al "Acuerdo de Gremios Estatales de la Provincia de Buenos Aires"), retorna la nominación "teatro independiente" a los informes de inteligencia, pero ya no como sinónimo de "teatro vocacional" ni opuesto a "teatro profesional" ni a "teatro oficial", como en los años sesenta, sino intrincadamente unido a los reclamos laborales. El legajo está formado por dos informes y un volante que reformulan el mismo acontecimiento: una manifestación de la agrupación AGEPBA en la que se representa una obra de teatro. El título de uno de los informes es "AGEPBA- Dramatización". No hay una identificación particular sobre el grupo que realiza la obra. Se lo menciona solo como "un grupo de actores del Teatro Independiente" y se cuenta brevemente que la obra está "caracterizando la problemática por la que atraviesan los estatales bonaerenses girando la misma sobre la ley de disponibilidad, cesantías y la falta de respuesta a una recomposición salarial" (Archivo DIPPBA, Mesa B, Legajo s/n 34, La Plata, f. 2). Por lo tanto, el acontecimiento teatral independiente no es vigilado en los noventa en tanto "oculta" otra actividad (el comunismo), sino en tanto pone en escena abiertamente y acompaña la conflictividad laboral de esos años.

Este legajo entra en serie con otros (también confeccionados en La Plata) que corresponden al mismo año y a los dos años siguientes, 1993 y 1994, y que se centran uno, en el Teatro Argentino (un teatro oficial) y otro, que se caratula "Sindicato de Actores de La Plata", aunque se trata, de hecho, de la

Asociación Argentina de Actores. En estos legajos, los actores son identificados primordialmente como "trabajadores". Aquí ya no se recurre a la disociación de las nociones en la clasificación teatral que identificamos en los años sesenta, que separa y opone la nominación "teatro independiente" a "teatro profesional" o "teatro oficial". En los informes de la DIPPBA de los años noventa, esta oposición nominativa es olvidada, como si ya no fuera pertinente. Esta oposición, que diferenciaba también a los teatros en el discurso periodístico especializado, en la crítica académica y en el discurso propio de los teatristas, cae en el olvido en un discurso sobre el teatro (el de los noventa) en el que surge una misma problemática para todos los teatros: la precariedad laboral, los contratos y sueldos impagos, la falta de respuesta por parte del Estado ante los reclamos (Basanta y Mármol, 2017).

La lectura de los legajos lleva a establecer una relación directa con informes relacionados con otros conflictos laborales del momento. Cito uno de los informes, en los que predomina un léxico genérico sobre el acontecimiento relatado:

> Ampliando informe gremial 090, personal de reunión de información han logrado establecer que ante la falta de respuesta por parte del ejecutivo comunal, ante la grave situación que está atravesando el sector. La dirigencia gremial ha dispuesto una movilización hacia la comuna local, el próximo viernes 12 del corriente, concentrándose a partir de las 11:00 horas. (Archivo DIPPBA, Mesa B, Factor Laboral, Carpeta 3, Legajo 24, f. 10)

Nada destaca la particularidad de este trabajo, según se reconoce en la continuidad del legajo, al que se nombra aquí como "el sector". De hecho, solo se comprende quiénes son los trabajadores que reclaman al confrontar los textos elaborados por la DIPPBA con recortes periodísticos incluidos en el legajo. Hay en este legajo reescrituras que presentan una particularidad: la diferenciación de profesiones teatrales indicada en los periódicos es reformulada en los informes de la DIPPBA con la nominación genérica de "trabajador". Así en un recorte periodístico se informa sobre una "Asamblea de *actores* platenses" (Archivo DIPPBA, Mesa B, Factor Laboral, Legajo 24, f. 18, las cursivas son nuestras), mientras que en el informe correspondiente de la DIPPBA se la menciona como una asamblea de "*trabajadores* afiliados a AATRA" (está corregido a mano AAA) (Archivo DIPPBA, Mesa B, Factor Laboral, Legajo 24, f. 19). De modo similar, son mencionados en otros informes como "trabajadores actores" o como trabajadores o empleados "de la Comedia Municipal de La Plata, que *se desempeñan como* actores, libretistas y directores" (Archivo DIPPBA, Mesa B, Factor Laboral, Legajo 24, f. 27 y 28; las cursivas son nuestras).

› A modo de conclusión

En los años sesenta, la DIPPBA nombra como "teatro vocacional" al Teatro de La Plata, un teatro oficial de la provincia de Buenos Aires, sobre el que informa también un reclamo gremial por falta del pago de sueldos. En los años noventa, por el contrario, todos los que participan del teatro (actores, actrices, autores, directores) son "trabajadores". La especificidad del hacer teatral, por lo tanto, no está en el ejercicio de una profesión o en el seguimiento de una vocación como en los años sesenta y durante la dictadura (aunque en este período se informe, en general, su "no existencia"), sino en su contratación laboral. Las acciones que se les asignan a los teatristas en tanto trabajadores corresponden a la de cualquier protesta gremial: concentraciones, manifestaciones, movilizaciones, asambleas. Las reformulaciones del discurso periodístico en el discurso de inteligencia destacan e incluso expanden el léxico gremial y esfuman el que remite con especificidad al ámbito teatral.

Argumentativamente, no aparece junto con la nominación la estrategia de la disociación de nociones, que se reconoce en los sesenta, para separar el teatro como trabajo y el teatro como vocación, sino que la DIPPBA reformula cómo nombra a quienes vigila al presentar el teatro como una parte de un todo mayor, el trabajo: el interés informativo de la DIPPBA está en los reclamos laborales en general. Aunque la DIPPBA reconoce que hay un trabajo, lo que se diluye es la particularidad de que ese trabajo es el hacer teatral. En los años noventa, durante el neoliberalismo, en el control a los espectáculos teatrales ya no se vigila al comunista oculto, sino la protesta laboral en el ámbito público.

En esta confrontación entre legajos de los años sesenta, la dictadura y los noventa, observo que la división entre tipos de teatros que circula en el discurso social y que se retoma y resignifica en el discurso de la DIPPBA se "olvida" en los noventa: la nominación "teatro independiente" ya no enfrenta posturas de formas de hacer teatro o pertenencias partidarias ocultas. En los años noventa, la definición de "teatro independiente" se construye desde otros parámetros que también establecen relaciones interdiscursivas. Igual que en los sesenta y los setenta, se encuentra en el discurso de los teatristas y de la investigación académica una reflexión sobre qué es el teatro independiente. En un artículo que revisa el trabajo en el teatro independiente platense desde fines de los noventa hasta las primeras décadas de este siglo, Leonardo Basanta y Mariana del Mármol definen el teatro independiente por un "omnipresente sentimiento de precariedad (laboral)" (Basanta y Del Mármol, 2017: 190) y retoman la polémica que mencionamos de los sesenta, pero no para separarse de la atribución (despectiva) de lo vocacional, sino para reforzar la consideración de esta actividad como un trabajo y "no –cito– como un hobby o un pasatiempo" (188).

Bibliografía

Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bajtin, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Basanta, L. y M. del Mármol (2017). "¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense". En Ansaldo, P. *et al.* (comps.). *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, pp. 185-195.

Bettendorff, P. (2021). *Teatros bajo vigilancia: el control de la DIPPBA a los teatros independientes.* La Plata: Comisión Provincial por la Memoria. Libro digital.

Castagnino, R. H. (1956). *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Nova.

Da Silva Catela, L. "El mundo de los archivos". En Reátegui, F. (ed.). *Justicia transicional: manual para América Latina, Brasilia y Nueva York: Comisión de Amnistía*. Brasilia: Ministerio de Justicia de Brasil/Centro Internacional para la Justicia Transicional, pp. 381-403.

Dragún, O. (1980). "Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano", *Latin American Theatre Review*, 13(3), pp. 11-16.

Ducrot, O. (1986). "Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación". En *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós, pp. 175-241.

Gilman, C. (2021). *Entre la espada y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Jameson, F. (1997 [1984]). *Periodizar los sesenta*. Córdoba: Alción.

Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.

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

Ordaz, L. (1982). "El teatro independiente". En AA.VV. *Historia de la literatura argentina*. Vol. 5. *Los contemporáneos*. Buenos Aires: CEAL.

Perelman, C. y L. Olbrechts-Tyteca (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.

Vitale, M. A. (2024). "Enfoque retórico del análisis del discurso", en Londoño Zapata, O. I. (comp.) *Métodos del análisis del discurso. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Biblos.