

# *Espectadores y policías en el convivio. La reacción espectral como argumento del control teatral de la DIPPBA*

BETTENDORFF, Paulina / IL, FFyL, UBA - paulinabettendorff@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: espectador – control cultural - DIPPBA*

## » **Resumen**

La Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA), que funcionó entre 1956 y 1998 y a la que estudiamos en tanto comunidad discursiva (Maingueneau, 2008, Vitale, 2022) –en la que hay una imbricación entre el decir y el hacer–, vigiló sostenidamente la actividad teatral en esta provincia. Creada en el marco de la Guerra Fría, se estableció como uno de sus principales objetivos el control de la “infiltración comunista” en diversos ámbitos sociales. Cuantitativamente, los teatros independientes fueron el foco principal de esa “vigilancia permanente” en relación con la cultura (Bettendorff, 2021). En general, hasta 1976 –cuando toda actividad teatral se vuelve sospechosa–, los teatros oficiales no despiertan el mismo celo. Sin embargo, la respuesta de un espectador en el convivio (Dubatti, 2007) llega a invertir esa doxa. Analizamos en esta ponencia el legajo sobre el Teatro Popular Bonaerense (TPB), teatro oficial dependiente de la Dirección de Cultura provincial. La vigilancia sobre este teatro se inicia –discursivamente– a propósito de la reacción de los espectadores en una función de la obra *Una libra de carne*, de Agustín Cuzzani, en Mercedes en 1960. Dos relatos de esa reacción (por parte de un informante policial también presente en el convivio y de otro espectador publicada en una carta de lectores) se reúnen para “evaluar” su peligrosidad y dan pie a la producción de más de 300 fojas sobre este teatro. La reacción de los espectadores se constituye en una prueba y justificación del control teatral.

## » **Introducción**

Este trabajo se enmarca en una investigación de doctorado más amplia, desde la perspectiva del Análisis del Discurso y la Argumentación en el Discurso (Amossy, 2000), que toma como punto de partida el Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Provincia de Buenos Aires (en adelante, DIPPBA). Se trata de un archivo de la represión (Da Silva Catela, 2011) que fue desclasificado en 2003 y hoy se encuentra bajo la

gestión de la Comisión Provincial por la Memoria (en adelante, CPM). Específicamente, la investigación se centra en los legajos que dan cuenta de la vigilancia y control que llevó adelante este servicio de inteligencia sobre las artes del espectáculo –el teatro, el cine y los títeres–<sup>1</sup>, es decir, aquellas artes que involucran una copresencia de espectadores en el espacio compartido de la sala teatral o cinematográfica. En las funciones, el agente-espía de la policía participa en tanto espectador, por lo cual –esta es una de las hipótesis de la investigación– el control de inteligencia a propósito del teatro se encuentra afectado por la experiencia del *convivio* (Dubatti, 2007), es decir, por ser espectador entre otros espectadores. El objetivo de este trabajo no es, sin embargo, caracterizar cómo se construye la mirada del agente-espectador en el *convivio*, sino a indagar cómo se retoma en la vigilancia a los teatros la reacción de los espectadores, cómo esta se constituye en un acontecimiento espectacular y cómo se articula en una trama argumentativa que justifica y sostiene el control a la cultura, que se consolidó en los años sesenta del siglo XX en la Argentina.

### › **El control de la DIPPBA a los teatros**

La DIPPBA –a la que estudiamos en tanto una comunidad discursiva (Maingueneau, 2008, Vitale, 2022), en la que hay una imbricación entre el decir y el hacer– fue creada en 1956 y funcionó hasta 1998. El momento de creación de esta dependencia policial determina la orientación ideológica del control policial sobre los espectáculos, que se extiende tanto durante períodos dictatoriales como democráticos. Conformada luego del golpe de Estado al gobierno de Perón y en el marco de la Guerra Fría, la vigilancia a los teatros se despliega como parte de un control más amplio a propósito de la “infiltración del comunismo” en la sociedad. Un documento de 1957 que organiza lo que se denominaba la “Mesa C” (la sección del archivo que centralizaba el control del comunismo) lo expresa explícitamente: “Se recalca la conveniencia de ejercer un control más estricto sobre las actividades comunistas en el Agro (...), como así también en los medios intelectuales y artísticos y en especial en los Teatros Independientes” (Archivo DIPPBA, Mesa C, Legajo 25, “Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento del Departamento C y la mesa respectiva”, f. 4). A partir de esta directiva se puede seguir la *especial* atención prestada por la DIPPBA a los teatros independientes en la provincia (Bettendorff, 2021), que abarca más de 200 legajos solo en la década del sesenta. Estos legajos están identificados con el nombre del grupo teatral, muchos de ellos incluyen un “formulario de registro de entidades de bien público” –como si fuera una suerte de registro administrativo– e informes que se acumulan con el paso de los años.

Los teatros “comerciales” y los teatros “oficiales” –para retomar la denominación que aparece en textos que definen al teatro independiente en ese momento, como en Marial (1955)–, no están en principio en la “mira”

---

<sup>1</sup> La enumeración está ordenada según la cantidad de legajos que hay en el archivo a propósito de cada tipo de espectáculo.

de este servicio de inteligencia –esto cambia durante la última dictadura–. En el archivo se puede leer una suerte de doxa propia de la DIPPBA (que se podría caracterizar como una opinión común tradicionalista-nacionalista-cristiana) que religa comunismo con teatro independiente y considera que los teatros oficiales y comerciales son “apolíticos”. Esta clasificación tiene, en la mayoría de los legajos, la modalidad de la constatación; pero esa regularidad se puede ver modificada por un acontecimiento espectral que cambia el “blanco” de la vigilancia y se instituye también como un acontecimiento discursivo, puesto que implica una modificación en la regularidad de la producción textual de los legajos.

### › ***El acontecimiento espectral como inicio del control teatral***

A continuación, se presenta un análisis de un legajo del archivo, el número 124 de la Mesa DE<sup>2</sup>, de la localidad de Mercedes,<sup>3</sup> en el que se reúnen 282 fojas sobre el Teatro Popular Bonaerense (en adelante, TPB), uno de los teatros oficiales de la provincia en 1960. El TPB fue creado en 1959 como parte de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires (la última puesta de este teatro es de 1963) y tenía como objetivo llevar teatro de autores argentinos a todo el territorio de la provincia. Se instituyó como un teatro itinerante que realizaba giras con una carpa, siguiendo el estilo del circo criollo de los Podestá (Sánchez Distacio y Radice, 2007). Fue dirigido en un primer momento por Norberto Manzanos y la obra que representó en su primera gira fue *Una libra de carne*, de Agustín Cuzzani. La gira comenzó el 12 de marzo de 1960 en Chivilcoy y terminó el 1 de abril de 1960 en Mercedes, a raíz del episodio que da inicio al legajo de la DIPPBA.

El informe está firmado por un agente identificado por una letra y un número, C46, que era un informante especializado en teatro (llevan su firma la mayoría de los informes sobre teatro producidos en La Plata en 1959 y 1960) y que, así se deja entender en este legajo, acompañó la gira completa del TPB. El informe tiene la particularidad de que en lugar de centrarse en la obra que se pone en escena, se concentra en la “comunicación con el público” que en un primer momento se describe como “fría”, dado que no se “[festejaba] ninguno de los chistes”, solo se oía “en forma aislada, algún aplauso, más que todo por la mímica de los personajes que por su palabra” (f. 2). Pero esta continuidad en esa “comunicación” entre escena y espectadores es interrumpida primero por un grito que sale de la platea, sin identificarse quién lo emite, y luego por una presencia más clara de un espectador que se enfrenta a los actores. Se lee allí:

---

<sup>2</sup> En la Mesa DE se reunían expedientes elaborados a partir de los registros de las organizaciones de la sociedad civil, como centros culturales, cooperativas, clubes (deportivos y recreativos), asociaciones de colectividades y entidades religiosas. Para una explicación de la organización del archivo DIPPBA en mesas y factores, ver <http://www.comisionporlamemoria.org/static/prensa/archivo/cuadroclasificacion/>.

<sup>3</sup> Todas las citas del trabajo corresponden a este legajo.

En un momento en que el Abogado acusador de la obra incita al público de la misma con sus palabras se oyó en la platea: "callate, comunista". Al terminar la obra le fue tirado al personaje que hace de Juez un pedazo de madera de la platea sin ninguna consecuencia.

Ahora bien, la reacción mayor fue del Señor XXX,<sup>4</sup> quien con anterioridad a la finalización del espectáculo se retiró de la platea, y como el negocio de mercería que tiene daba sobre el escenario, comenzó de su casa a hacer ruido por una de las persianas del mismo, y una vez terminada la representación se hizo presente gritando de viva voz: "nos han engañado, puercos comunistas", "frente a mi negocio no permitiré que se haga propaganda comunista", "voy a quemar el tablado", "yo no sé cómo el Ministerio de Educación de la Provincia puede auspiciar a unos cochinos comunistas", etc. Luego que el señor XXX se calmó y se retiró a su domicilio se pudo comprobar que había hecho impacto entre el público sus palabras y la reacción de este público frío, con poco aplauso, se puede dividir en tres partes: el que estaba en contra de la obra, que no era la mayoría, el que la defendía, y por último el que decía que: "qué mala impresión se llevarían de la gente de Mercedes", es decir que pensaban con el sentido localista, sin intenciones políticas. Pero el saldo de todo esto es que se suspendió la función del día siguiente y se desmontó todo el escenario en el acto. (f. 2)

El informe se cierra con una recapitulación que presenta discursivamente una inversión de los lugares de actuación y expectativa, los "protagonistas" (este es el término utilizado en el informe) son los espectadores y se los presenta como si se tratara del listado de personajes al comienzo de una obra:

Resumiendo los protagonistas mayores de este escándalo son:

XXX: que acusó públicamente de comunistas a todos

XXX: colaborador del espectáculo, amigo de XXX, con quien este se retiró a cenar

LOS MIEMBROS DE LA COMISIÓN DEL SESQUICENTENARIO, que auspiciaron la función y entre los cuales algunos estaban de acuerdo con la función y quien no y quien reprobaba la actitud de XXX.

UN AGENTE PARTICULAR DE VIGILANCIA DE LA ZONA, quien se mostró violento por la suspensión, o mejor dicho el motivo por el cual se había suspendido la misma, mostrándose un poco entusiasta con la obra. (f. 2-3)

Se podría postular que hay en este relato una inversión de los lugares habituales de la teatralidad según están determinados en el teatro tradicional: la mirada está puesta en el lugar del espectador.<sup>5</sup>

Por otra parte, la suspensión de la función del día siguiente no es el único "saldo" de la reacción de este espectador: también lo es el comienzo de una investigación de inteligencia sobre el Teatro Popular Bonaerense y, en particular, su director. El día 5 de abril de 1960 (es decir cuatro días después de ese acontecimiento) se eleva un nuevo informe producido en este caso por la central de la DIPPBA con cuatro copias. Estas se dirigen al Departamento "Guerra Revolucionaria" de la SIDE, al Departamento I del Servicio de Informaciones del Ejército, al Ministerio de Gobierno de la provincia de Buenos Aires y al Jefe de la Policía. En este segundo informe (que es en rigor una reformulación del informe de C46) se sintetiza el "espectáculo protagonizado" por el espectador y se agrega a continuación una breve caracterización de la

---

<sup>4</sup> Anotamos de esta manera los nombres de las personas mencionadas en los informes de la DIPPBA, ya que estos se encuentran tachados en la reproducción que hace la CPM de los documentos, para proteger de esta forma su identidad, según la ley de protección de datos personales.

<sup>5</sup> Seguimos en este punto la definición que se propone en Dubatti (2018) de teatralidad en tanto "dinámicas de organizar la mirada del otro y dejarse organizar la propia mirada por la acción del otro, establecer un diálogo en ese juego de miradas" (13).

obra ("en ella se hace una semblanza de la vida ciudadana de las grandes urbes, y en su fondo se puede entrever un enfrentamiento entre la clase proletaria y el capitalismo" f. 9) y de su autor, Agustín Cuzzani, de quien se dice que "por sus obras teatrales de tinte comunista, está considerado en los círculos intelectuales de la Capital Federal como pro-soviético" (f. 9). Es decir que, en la reformulación llevada a cabo en la central de la DIPPBA, la obra y el autor justifican la reacción del espectador.

La investigación de inteligencia sobre este acontecimiento espectacular no termina aquí. El día 21 de abril, el mismo informante C46 eleva dos informes que lo "amplían". El objeto de uno de ellos es "Informar trascendencia en la Dirección del TPB del incidente de Mercedes" (f. 30). En este informe se refieren conversaciones privadas entre el director y los integrantes del teatro (según este informante se les pide "no comentar lo sucedido y tratar en una palabra de ocultar los hechos" f. 30), en las que se deciden cambios a propósito de la gira y el plan de obras a presentar en el futuro (entre estos, la suspensión de las presentaciones de *Una libra de carne*). El otro informe de este mismo día tiene como objeto "Informar sobre repercusión incidente, en la ciudad de Mercedes, luego de la función realizada el 1/4/60, por el T.P.B." (f. 32). Aquí se desarrolla una suerte de análisis de la reacción del acontecimiento espectacular dividida en los tres grupos que están mencionados en el primer informe, esto es, el grupo de los que se preocupan por que este acontecimiento deje la impresión de que Mercedes es una ciudad "inculta"; en segundo lugar, el grupo de los que defienden la obra "desde un punto de vista artístico" y condenan la actitud de ese espectador y, por último, los que "le dieron un tinte político a la función" y simpatizan con la reacción del espectador. La segunda posición es ejemplificada con una nota de un diario de Mercedes, *El Orden*, del día 6 de abril, en la que un "doctor" pide disculpas públicas por lo sucedido, caracterizándolo también como "espectáculo" ("Días pasados la ciudad plena de Mercedes tuvo oportunidad de presenciar, en forma directa uno y por el comentario el otro, dos espectáculos contradictorios" f. 34). Hay aquí una defensa de la obra (sobre todo a partir de la vinculación con la obra *El mercader de Venecia*, de Shakespeare), una caracterización del espectador que la atacó como la "vergüenza de la familia" y un comentario sobre la reacción general de los espectadores muy diferente de la que hace C46 en su primer informe. Aquí se comenta que "[el espectáculo del TPB] recibía en todo momento el aplauso y admiración del público presente y aún ausente, que lo apoyaba como embajada cultural y lo aplaudía por el acierto y le agradecía en lo implícito la atención de su arribo" (f. 34).

Esta contradicción sobre cómo fue recibido por el "público en general" la obra durante la función no es retomada por C46. En el informe de la DIPPBA el énfasis está puesto en el reconocimiento o no del "tinte político" de la representación que se separa de lo artístico (esto es un tópico recurrente en la doxa de la DIPPBA sobre el teatro y el cine). En otros informes de la DIPPBA, se considera que quienes no reconocen lo político, constituyen un "público cándido", sobre el que la influencia oculta del comunismo es más eficaz.

Sin embargo, el público de Mercedes en general no es considerado “comunista” puesto que –aquí aparece otro tópico recurrente– se trata de “una ciudad muy católica” (f. 32).

Como indicamos previamente, este episodio es el que da inicio al legajo sobre el TPB: es la reacción de un espectador el que lleva a una vigilancia de la “infiltración comunista” en un teatro oficial (se incluye un cuadro en el que se grafica la relación de este teatro con los teatros independientes de la provincia, que sería entonces una prueba más del comunismo). A continuación de estos informes, se reconstruye en el legajo hacia atrás la creación del teatro (se copia el anteproyecto para su conformación), los cursos preparatorios en los que se seleccionó a los integrantes y los antecedentes del director, y se hace un resumen de toda la gira de *Una libra de carne*, primero en general y luego localidad por localidad, esto es, Chivilcoy, Alberti, Bragado, Carlos Casares, Pehuajó, Trenque Lauquen. El relato sobre la actuación del TPB en cada una de estas ciudades incluye en el primer párrafo la “apreciación” de los espectadores de la obra, que se evalúa a partir de la reacción en el *convivio*, determinando si esta responde a “lo artístico” o a “lo político”. En Bragado, por ejemplo, “el público en general aplaudió al final de la obra calurosamente, sin llegar en ningún momento a festejar las partes políticas de la obra” (f. 50); mientras que en Trenque Lauquen,

el público, tal vez el más molesto de la gira, en cuanto a cultura artística, siguió la obra fríamente, no festejando las ironías de la obra, y aplaudiendo al final, como habrían aplaudido cualquier otro espectáculo, no llegando a reflejar por medio del aplauso que se hubiera compenetrado con la obra ni que la misma haya sido de su mayor agrado. (f. 57)

El informante de la DIPPBA se configura, por oposición al “público cándido”, como quien efectivamente puede interpretar lo político y lo artístico, es decir como quien está en posición de dictaminar sobre la “sospecha de comunismo” y también sobre el valor artístico de las obras (y el grupo teatral).

## › Conclusiones

La reacción de los espectadores es un elemento más en la evaluación de inteligencia sobre la necesidad de control de los acontecimientos teatrales en los legajos de la DIPPBA. Esta permite “develar” la actividad que se “ocultaría” con la actividad teatral:<sup>6</sup> específicamente en los años sesenta, la actividad política comunista que se habría “infiltrado” de los teatros independientes a los teatros oficiales (en el legajo del TPB se pide que se investigue además a la Comedia de la Provincia). Que la reacción de un espectador o de un grupo de espectadores despierte una investigación por parte de este servicio de inteligencia no es un acontecimiento único en el archivo. Incluso luego del regreso de la democracia, en 1984, es un acontecimiento espectral el que determina la construcción de un legajo sobre la representación de

---

<sup>6</sup> En Bettendorff y Chiavarino (2021), estudiamos el tópico de “la cultura como coartada de intenciones ocultas” en legajos de inteligencia sobre literatura, teatro y cine en los años sesenta y setenta del siglo XX en Argentina.

*Misterio bufo*, de Darío Fo, en el Teatro General San Martín, de la Ciudad de Buenos Aires. Y hay allí también una atenuación discursiva de las agresiones realizadas a la representación y al teatro San Martín a partir de un mismo posicionamiento –nacionalista-cristiano– de la comunidad discursiva DIPPBA.

## Bibliografía

- Amossy, R. (2000). *L'Argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*. París: Nathan.
- Bettendorff, P. (2021). *Teatros bajo vigilancia: el control de la DIPPBA a los teatros independientes*. La Plata: Comisión Provincial por la Memoria.
- Bettendorff, P. y N. Chiavarino (2021). *Discurso y control cultural en Argentina. Literatura, teatro, cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Da Silva Catela, Ludmila (2011). "El mundo de los archivos". En Reátegui, F. (ed.). *Justicia transicional: manual para América Latina*, Brasilia y Nueva York: Comisión de Amnistía, Ministerio de Justicia de Brasil/ Centro Internacional para la Justicia Transicional, pp. 381-403.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2018). "Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación". *La Escalera*, 28, pp. 11.34.
- Maingueneau, D. (2008). *Términos clave del análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Marial, J. (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires: ALPE.
- Sánchez Distasio, A. y G. Radice (2007). "La Plata (1956-1976)". En Pellettieri, O. (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol. II. Buenos Aires: Galerna.
- Vitale, M. A. (2021). "Comunidad discursiva e ironía en un servicio de inteligencia". En Vitale, M. A. (comp.). *Rutinas del mal. Estudios discursivos sobre archivos de la represión*. Buenos Aires: Eudeba.