

# *La mirada espectral de agentes de inteligencia sobre el teatro independiente en la provincia y la ciudad de Buenos Aires*

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

---

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: DIPPBA - teatro independiente - espectador - ethos*

## » **Resumen**

El archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) – gestionado en la actualidad por la Comisión Provincial por la Memoria– guarda el testimonio de un control sostenido al teatro en Argentina durante la segunda mitad del siglo XX, desde la creación de esta dependencia en 1956 hasta su cierre en 1998. De ser objeto de vigilancia por la “infiltración al comunismo” en los años sesenta y setenta hasta las polémicas en torno al teatro en los ochenta y noventa, una forma de hacer teatro se destaca cuantitativamente en el archivo: el teatro independiente. En los años sesenta se relevan legajos sobre unos 190 grupos independientes tanto de la provincia como de la ciudad de Buenos Aires, en este caso producidos por la SIDE. En este trabajo, nos centramos en la configuración de la imagen de sí o *ethos* (Amossy, 2019; Maingueneau, 2009) de los agentes de inteligencia en tanto espectadores en informes de funciones teatrales. Apuntamos a determinar cómo se delinea un particular “trabajo del espectador” (Dubatti, 2007) que presenta regularidades, pero también diferencias según la “localidad”, uno de los ejes de organización del archivo. Confrontamos específicamente la mirada de agentes de tres ciudades –La Plata, Bahía Blanca y Capital Federal– en tanto permiten reconocer distinto grado de experticia e involucramiento en el acontecimiento teatral.

## » **Introducción**

Este trabajo se enmarca en una investigación de doctorado a propósito del discurso de la vigilancia a teatros y cines por parte de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (en adelante, DIPPBA). Esta central de inteligencia fue creada en 1956, durante el gobierno de facto de Pedro E. Aramburu, y se mantuvo en funcionamiento hasta 1998. Su creación se explica en el marco de la proscripción del peronismo y del proceso de redefinición de las fuerzas de seguridad en el contexto de la

Guerra Fría, la declaración socialista de la Revolución Cubana y “la ola anticomunista que la acompañó desde los centros de poder” (Funes, 2007: 139). A lo largo de los años, el control a diferentes ámbitos de la sociedad que realizó esta dependencia policial, que implicó una extensa producción textual constituida por diferentes géneros discursivos, fue recopilado y catalogado en el Departamento de Búsqueda y Archivo, en la ciudad de La Plata. Desde 2001, este fondo archivístico está gestionado por la Comisión Provincial por la Memoria (CPM). El archivo guarda documentos que consignan, con una lógica fuertemente administrativa, una práctica de control social reticular, cuya función fue la acumulación de datos sobre todos aquellos que se clasificaban como “peligrosos”. En nuestra investigación, que se enmarca en los estudios del Análisis del Discurso, nos acercamos a la producción textual de la DIPPPBA en tanto comunidad discursiva (Maingueneau, 1992)<sup>1</sup> y nos centramos en indagar cómo se conforma una mirada que catalogaba a ciertos espectáculos como “peligrosos” en tanto salían de aquello que se consideraba como “normal” (de esta forma están caracterizadas las funciones que no despiertan interés para la vigilancia).

La configuración de la peligrosidad de los ámbitos teatrales, es decir, aquello que los determina como objetivo del control policial, se reorganiza a lo largo de la segunda mitad del siglo XX (con una lógica que no sigue estrictamente la alternancia dictadura-democracia, ver Funes, 2007), pero también se pueden seguir ciertas continuidades. Un relevamiento de todos los legajos relacionados con el ámbito teatral permite reconocer que en los años sesenta<sup>2</sup> –en los que se concentra la mayor cantidad de legajos– se delinea cierta forma de “ver el teatro” que resuena en décadas posteriores. Nos detenemos en este trabajo en uno de esos aspectos: la imagen de sí del agente policial, atravesada por la experiencia de ser espectador. En este recorte del corpus, observamos una vacilación en la imagen de sí: policía-espectador común, pero también informante-espectador experto, desde la mostración de un saber específico sobre el teatro y la literatura o por una cercanía (y tal vez pertenencia) al ámbito teatral.

### › ***El ethos del policía-espectador***

A partir de una relectura de los estudios de la argumentación, Maingueneau (2009) y Amossy (2019) definen el *ethos* como “la construcción de la imagen de sí”, es decir, la mostración de la personalidad del enunciador a través de la enunciación misma. El *ethos*, según formula Maingueneau, es la voz que

---

<sup>1</sup> Maingueneau considera las comunidades discursivas como grupos restringidos que comparten un mismo territorio a través de sus ritos lingüísticos. La caracterización de una comunidad discursiva permite relacionar la inscripción enunciativa, la producción y la gestión de los textos con “una red ceñida de relaciones entre sujetos situados por su estatus social” (Maingueneau, 1992: 118).

<sup>2</sup> Siguiendo a Jameson (1997) y Longoni (2014), así como por ciertas características discursivas de la DIPPPBA a propósito de los informes sobre teatros independientes (Bettendorff, 2018), proponemos una periodización de los años sesenta en tanto “década larga”, desde fines de los años cincuenta hasta la primera mitad de los años setenta.

sostiene el texto, el garante del decir. Pero esta figura no solo tiene una dimensión vocal, sino también “determinaciones físicas y psíquicas relacionadas por las representaciones colectivas con el personaje del enunciador” (Maingueneau, 2009: 91). A partir de indicios textuales de distinto orden (escenografías enunciativas, organización textual, modalidad), el lector atribuye al enunciador cierto carácter y cierta corporalidad, más o menos definidos según el texto.

Los informes policiales de inteligencia demarcan, en principio, una escenografía enunciativa fija: estos presentan el formato de una carta administrativa. El *yo* del enunciador solo se hace cargo de la acción misma de “cumplir en informar”, es decir, de “pasar” datos de una oficina a otra. Predomina una presentación de sí en tanto agente policial burócrata, que elude no solo la subjetividad, sino que se separa incluso de la actividad de la vigilancia: es quien recoge “versiones”, quien recopila datos para ser transmitidos. Se presenta con una figura, en cierto modo, incorpórea. No obstante, esta escenografía enunciativa se reconfigura en ciertos documentos: aquellos que se centran en contar (o más específicamente reseñar) una función teatral. En estos, la corporalidad del *ethos* se ve atravesada por la experiencia de ser espectador, por la participación en el *convivio* (Dubatti, 2007), por estar en el acontecimiento teatral.

En los años sesenta, la mirada de los servicios de inteligencia está puesta sobre un modo particular de hacer teatro: el que llevaban adelante los teatros independientes. A partir de una directiva explícita que se puede leer en un documento de 1957, se determina una vigilancia constante a estos grupos (que están identificados mayoritariamente como “teatros vocacionales”) en relación con el comunismo. Se repite a lo largo de los legajos<sup>3</sup> el tópico de que los teatros independientes encubren actividades del partido comunista: estos funcionarían como una “pantalla” que busca “infiltrar” ideas comunistas en los espectadores. El objetivo de “develar” a los comunistas de los teatros independientes guía, entonces, la mirada de los tres agentes en cuyos informes nos vamos a detener (correspondientes a las ciudades de Bahía Blanca, La Plata y Buenos Aires), pero esa mirada está modelada por cierta forma de ser espectador.

### *Un oficial de carrera en Bahía Blanca*

En la ciudad de Bahía Blanca, relevamos una gran cantidad de legajos sobre la actividad cultural en general y el teatro en particular, en los que se reúnen informes de manera permanente a lo largo de los años de existencia de los grupos vigilados. El legajo del Tablado Popular, en el que nos detenemos a

---

<sup>3</sup> En el archivo de la DIPPBA hay unos 190 legajos entre los años 1955 y 1982 caratulados con el nombre de grupos de teatro independiente. La vigilancia se despliega de distinta manera según las localidades. En la mayoría, se realiza un registro de estas en tanto “Entidades de bien público” a partir de un formulario con datos como la fecha de creación, la dirección, el nombre de quienes conforman la comisión directiva, entre otros; en ciertas localidades los informes se adentran en las representaciones (como los que analizamos en este trabajo) e incluso en los ensayos.

continuación, consta de 148 folios que se extienden temporalmente de 1959 a 1963, dos años después de que el grupo se disolviera. Los informes de este legajo producidos en Bahía Blanca tienen la firma del mismo agente que va ascendiendo en el escalafón policial: de oficial a comisario. Y se observa también cómo su mirada pasa del exterior al interior de la sala teatral.

Uno de los primeros informes sobre el Tablado Popular, del día 1° de junio de 1959, establece que

...se ha tenido conocimiento que el mismo [Tablado Popular] realiza su actividad en distintos salones de distintas instituciones de las barriadas de esta ciudad de Bahía Blanca, y últimamente llevaban a escena una farsa titulada "El Avaro" que es una obra de tipo ejemplificador.

Efectivamente, es la labor que cumplen los componentes de dicho teatro, en procura de la selección de obras realistas, traduciendo en sus representaciones distintos aspectos de la vida cotidiana en todos los órdenes, no pudiéndose comprobar que les den a las mismas orientación política o proselitismo de corte comunista. (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 150, Bahía Blanca, f. 5)

En este informe, el *ethos* se muestra cauto: no afirma desde su propio saber, sino desde versiones y "trascendidos" (este término aparece más adelante en el informe) que recoge de otros, sin participar, ni involucrarse en el acontecimiento teatral. Incluso la contradicción que aparece en relación con los géneros teatrales (farsa-obras realistas), apunta a un *ethos* que se muestra ajeno a este ámbito.<sup>4</sup>

El año siguiente, 1960, se produce una numerosa cantidad de informes a partir de un acontecimiento preciso: la gestión que realizó Tablado Popular para presentar en el teatro municipal de Bahía Blanca la obra *Un diamante en el apéndice*, de Álvaro Yunque, con el objetivo de participar en la selección de un Festival de Teatros Independientes organizado por la Dirección de Cultura de la Provincia de Buenos Aires. El pedido para actuar en el teatro municipal implicó un conflicto con el intendente (que lo rechazó) y que se resolvió luego en un debate en el Concejo Deliberante (que lo aprobó). El seguimiento puntual de todos los hechos relacionados con esta puesta en escena lleva a que el agente de la DIPPBA participe como espectador en una de las funciones. Si bien el relato de la función se realiza en tercera persona, ciertas marcas enunciativas apuntan a una subjetividad que se encuentra involucrada y también afectada por la representación. Después de la determinación de ciertos datos sobre la puesta ("La primera función se realizó el día 13 con la obra de Alvaro Yunque<sup>5</sup> [sic] 'Un diamante en el apéndice', farsa en tres actos." f. 63), se describe al público presente, luego se reseña la obra y, por último, se da cuenta de la reacción del público y una hipótesis sobre la posible evaluación del jurado, como si el relato del informe siguiera el

---

<sup>4</sup> Esta contradicción es mitigada en un informe que se encuentra a continuación en el legajo, que constituye una reescritura de este por parte de la Dirección Central de la DIPPBA y que está dirigida a otro servicio de la comunidad informativa, la Dirección de Informaciones Antidemocráticas: allí se elimina la caracterización de *El avaro* como farsa.

<sup>5</sup> El error ortográfico señala también un desconocimiento del ámbito teatral, al igual que la equiparación de "farsa" con "obra realista". Este error es llamativo en tanto se incluye como adjunto del informe el programa de mano de la función, en donde el nombre de Álvaro Yunque está destacado tipográficamente por el tamaño y el uso de negrita.

orden de la experiencia del espectador (llegada al teatro, espera en el hall, función, comentarios posteriores entre el público). La reseña de la obra privilegia el argumento, que es presentado como si se tratara de un melodrama en lugar de una farsa, efecto dado por el énfasis en una caracterización del protagonista a partir de sus infortunios (esta reseña no coincide con la presentación de la obra en el programa de mano, incluido en el legajo). A continuación del argumento, se lee la evaluación de la función por parte del agente:

Esto es a grandes rasgos la obra en sí pero los integrantes de Tablado Popular, continuando con su labor propagandista del ideario de izquierda, resaltan en sus diálogos [sic] temas que encajan perfectamente y que se individualizan fácilmente, diferenciando la lucha del hombre de clase humilde, pero honesto y el hombre adinerado, pero adinerado en base a la esclavitud de la clase proletariada [sic]. Tanto es así que hacen figurar como lema de la joyería “El tiempo es oro” y durante el desarrollo de la obra, dos empleados, que junto con el que se traga el diamante forman el trío de empleados de la joyería, trabajan constantemente con el grito del joyero “Trabajen-Trabajen”. Además uno de sus integrantes en uno de sus diálogos deja aclarado que no es católico. También ridiculizan a la Policía, ya que cuando actúa el que [hace] de Sargento y al pronunciar la palabra “lay”, el personaje de médico aclara que se debe decir [sic] “Ley”. También ocurre con la palabra “doctor”. Estos dos casos despiertan risas en el auditorio. (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 150, Bahía Blanca, f. 64)

Se reconoce aquí una configuración diferente del *ethos* del informe de 1959, si bien no por su voz, sí por su corporalidad. Ya no se trata de un *ethos* distanciado que transmite información recogida de otros para una instancia superior, sino un *ethos* involucrado en el acontecimiento teatral en tanto espectador. Por un lado, se observa una mirada que a pesar de que diferencia “la obra en sí” (el argumento) de la puesta en escena (la “labor” de Tablado Popular) confunde personaje con actor (se afirma que es uno de los “integrantes” del grupo teatral quien dice no ser católico), marcando una continuidad entre el “ideario” de los teatristas<sup>6</sup> y la representación, como si hubiera una correspondencia transparente entre unos y otra. Por otra parte, los elementos que se mencionan como aquellos que “resaltan” los actores y actrices son diálogos y un cartel que están en la obra de teatro, apuntando de esta manera a una forma de ser espectador que coincide con la que propone Ubersfeld para el espectador occidental: “se interesa preferentemente por la diégesis, sigue el desarrollo del discurso, atiende al desenlace: el espectador tiene una percepción horizontal del teatro” (1997: 316). El agente policial antes que detenerse en elementos de la puesta, destaca momentos de la obra (la “ridiculización” de la policía) que, como un *punctum*, lo “pinchan”, lo molestan, lo diferencian incluso de los otros espectadores con los que comparte la sala. Se configura de esta manera una imagen de sí de un espectador identificado –y afectado– con la representación en escena.

---

<sup>6</sup> A diferencia del informe de 1959 aquí se reconfirma la caracterización del grupo como comunista. Esta ya se enuncia como una afirmación en informes anteriores, particularmente el que se centra en el debate del Concejo Deliberante.

## *C46, informante teatral*

La localidad que presenta mayor cantidad de legajos sobre la actividad de teatros independientes en la provincia de Buenos Aires es La Plata. La mayoría de estos tiene como fecha de inicio 1960. En torno a este año, reconocemos otra particularidad: la repetición en varios legajos de informes firmados por el mismo agente, C46. Esta forma de identificación (una letra y un número) es recurrente a fines de los años cincuenta y comienzos del sesenta en la zona de La Plata, Berisso y Ensenada. La letra señala la pertenencia a una brigada en particular, el número identifica al agente. Pero, por ciertos indicios que encontramos en los legajos (varios de sus escritos están reformulados para “adecuarlos” a las características propias del *ethos* de la DIPPBA), creemos que C46 no es un agente sino un informante, es decir, un “medio no orgánico” que proveía la información que luego se elaboraba en la DIPPBA.<sup>7</sup>

C46, a diferencia del agente de Bahía Blanca, se presenta como un conocedor del ambiente teatral platense, que se mantiene al tanto de todas las actividades desarrolladas por los teatros tanto independientes como oficiales (en distintos legajos se encuentran textos firmados por C46 que tienen como objeto “informar sobre la actividad teatral del fin de semana”, como si se tratara de una agenda cultural periodística). Se destaca entre sus informes los que corresponden al legajo del Teatro Popular Bonaerense (TPB)<sup>8</sup>, no solo por su extensión (282 fojas) sino también porque el inicio del legajo está dado por un incidente en una función en la ciudad de Mercedes. Se trata de una actuación que realizó el TPB en 1960, durante su primera gira por la provincia. La narración de la función sigue un orden similar al que se lee en el informe de Tablado Popular, con una diferencia en el punto de vista: la preparación de la obra se hace desde el lugar de los teatristas (primero se cuenta la llegada del TPB a la ciudad en tren, luego el montaje del tablado, a continuación el arribo de los espectadores y, por último, la función y la reacción del público). La obra que se pone en escena es *Una libra de carne*, de Osvaldo Dragún. En la parte central del informe se lee:

Una vez comenzada la representación, y con más público que la capacidad que se pudo dejar entrar, la misma se desarrolló en la parte artística normalmente, pero en cuanto a la comunicación con el público, esta fue fría en todo momento, no siendo festejado ninguno de los chistes con doble intención de la obra, festejando y oyéndose en forma aislada algún aplauso, más que todo por la mímica de los personajes que por su palabra.

---

<sup>7</sup> Sobre los “medios orgánicos” y los “no orgánicos”, ver el documento de la CPM “Historia institucional de la DIPPBA. La inteligencia policial a través de sus documentos”. Disponible en <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/archivo/historia-institucional-dippba/historia-institucional-dippba.pdf>.

<sup>8</sup> Si bien se trata de un teatro oficial, su caracterización en el legajo 124 de la Mesa DE lo aproxima a los teatros independientes: por las actividades previas de sus integrantes, por las relaciones que establecen con grupos independientes en las ciudades en las que se presenta durante la gira (hay incluso un gráfico en forma de red con las conexiones de teatros independientes de la provincia con el TPB), por las obras que pone en escena.

En un momento en que el Abogado acusador de la obra incita al público de la misma, con sus palabras, se oyó de 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 XXX, 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 en su casa a hacer ruido por una persiana del mismo... [...]

...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 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. (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 124, Mercedes, f. 2)<sup>9</sup>

En este relato, el argumento de la obra es pasado por alto, no constituye aquello que se destaca desde la mirada del informante. Sí se comenta la puesta (su “normalidad”) y, sobre todo, la reacción del público a lo que ocurre en el escenario (los aplausos aislados por la mímica de la actuación, pero no así por las palabras de la obra). Es particular también aquí una identificación entre personaje-actor inversa a la de Bahía Blanca: quienes reciben el ataque de los espectadores no son los actores, sino los personajes, como si quien informa diferenciara con claridad qué es lo que despierta la indignación de ciertos espectadores, esto es, la obra de Dragún –que es caracterizada como comunista en un informe posterior–, no así la actuación. Podríamos concluir que la obra y la puesta es lo que, desde la mirada del informante, es lo conocido, aquello sobre lo que no es necesario explayarse –aunque sí debe hacerlo en informes posteriores en los que instancias superiores dentro de la comunidad de inteligencia requieren una ampliación sobre las actividades del TPB–; lo imprevisto, lo que se resalta en el informe es el lugar del espectador. Participante del *convivio*, C46 mira la función de los espectadores.

### *El experto de la SIDE*

Por último, nos detenemos en un legajo producido por otro servicio de inteligencia, la Secretaría de Informaciones de Estado (SIDE), que también fue creada en 1956. Entre sus tareas se encontraba la orientación, centralización y coordinación de los distintos servicios de inteligencia. Es frecuente encontrar en los legajos de la DIPPBA sobre la vigilancia teatral documentos en los que se indica que se envían copias a la SIDE. Pero también se encuentran comunicaciones en el otro sentido, particularmente cuando se requieren informaciones de un grupo teatral porteño que se presenta en la provincia. Este es el caso del legajo de Nuevo Teatro, que reúne informes de la SIDE pedidos por la DIPPBA ante su presentación en 1960 y 1967 en La Plata.

---

<sup>9</sup> En tanto los datos de las personas vigiladas por la DIPPBA están protegidas por una ley de *habeas data*, el nombre y apellido, así como el número de documento y dirección se tachan en las copias que se proveen a los investigadores. Representamos con XXX las tachaduras de los documentos.

El informe de 1967 compila información de este grupo teatral, creado por Pedro Asquini y Alejandra Boero, desde 1953 hasta el 27 de septiembre de 1966. El informe está organizado en siete entradas, cada una de ellas identificada con una fecha. La particularidad de la última es que se trata de la reseña del estreno de la obra *Ese mundo absurdo*, de Enrique Wernicke.

En este informe, la reseña de la función se enfoca en lo que ocurrió en la escena (no hay comentarios sobre la llegada del público ni su reacción al final). Se relata primero una presentación por parte de representantes de distintas asociaciones teatrales, quienes hablan en el escenario, y luego continúa la obra:

“ESE MUNDO ABSURDO”, está integrado por 9 sainetes, estructurados en tres ciclos: “LA LUCHA POR LA VIDA”, “LA POLÍTICA” y “LOS TRIUNFADORES”, titulándose los sainetes: El poeta, La casita, La máquina de escribir, La concordia, El oso, La cama, Verdad-mentira y La sombra del sauce. A través de todos los episodios, un común denominador los envuelve: el afán de WERNICKE por exaltar la injusticia que supone la existencia en nuestros días de pobres y poderosos. En tanto un numeroso grupo de canillitas (alumnos de la escuela de NUEVO TEATRO; que pagan por aprender), gritan frases de clara intención satírica. En general, todo el espectáculo respira un espíritu brechtiano, pero ajustado a las limitaciones de Wernicke. BRECHT utiliza el teatro para realizar su propaganda comunista. WERNICKE, con mucho menos talento, hace lo mismo, pero se queda a mitad de camino. Cuando se procura realizar sátira política y social en el teatro, son insuficientes las partidas desde una base ideológica dada sino que es necesario el talento y el ingenio que WERNICKE no posee, sino en dosis homeopáticas. (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 94, Capital Federal, f. 6)

El texto continúa con la enumeración de los distintos rubros de la puesta en escena (dirección, escenografía, letra y música de las canciones, actores y actrices), sin comentarios, solo indicando que todas las personas que participaron de la puesta son “comunistas” o “izquierdistas”.

Este informe no lleva la firma de un agente; el *ethos* queda enmarcado, por lo tanto, en la identidad colectiva de la comunidad de inteligencia, que es la que se constituye como garante de la palabra. Su decir, sin embargo, está fuertemente cargado de una subjetividad individual, particularmente en la valoración de Wernicke, autor de la obra teatral. Se deja oír en esta parte del texto un tono despectivo, que afirma desde un saber propio de la literatura contemporánea (en la comparación con Brecht). La opinión a propósito de cómo se debe realizar una sátira política y social en el teatro, además, se presenta como una afirmación categórica, una verdad no discutible, que puede realizar quien posee cierta autoridad (en este caso dado por la experticia literaria). Su mirada, igual que en el informe de Bahía Blanca, se fija en la obra dramática sin mayores consideraciones a propósito de la puesta en escena (solo hay una referencia sobre cómo “grita” el grupo de canillitas, interpretado por los alumnos de la escuela de Nuevo Teatro, diferenciando así personajes y actores), pero sin quedarse en la diégesis, como lo haría un espectador común.

Por otra parte, a diferencia de los dos anteriores, el *ethos* de este agente-espectador teatral se muestra distanciado del *convivio* en el que participa, como si este se redujera al texto dramático y no compartiera el espacio con otros espectadores: mira la obra para discernir sobre el talento del escritor. En su análisis,

se observa una concepción biografista del texto dramático que se sustenta en la creencia en un “origen unívoco” y en la “intencionalidad como clave de la creación” (Premat, 2006: 311), propia de cierta teoría literaria que se reencuentra en el siglo XX. Los elementos de la puesta, así como quienes la realizan, son accesorios, un comentario marginal que sigue el orden de presentación habitual de un programa de mano y sobre el que no se propone ninguna evaluación. Los otros espectadores con los que se comparte la función ni siquiera son mencionados.

## › **Conclusiones**

El análisis del *ethos* de estos informes nos permite observar cómo se muestran los agentes de la DIPPBA en el “trabajo del espectador” (Dubatti, 2007) y cómo esta escenografía enunciativa hace surgir una corporalidad del *ethos* diferente a la que predomina en otros textos de esta comunidad discursiva, dada por un cambio en la escenografía enunciativa. A su vez, la confrontación de informes producidos en distintas localidades apunta a señalar que esa imagen de sí de agente de policía-espectador está configurada desde ciertas representaciones de un imaginario sociodiscursivo (Charaudeau, 2007) que distingue tipos de espectadores a partir de la familiaridad o la distancia con ciertos saberes: “espectador común” (o “espectador occidental”, desde la clasificación de Ubersfeld), que se deja llevar por la historia que se representa en la escena; espectador-teatrista; espectador-crítico literario.

En las continuidades y rupturas de la vigilancia, observamos que en distintos momentos la mirada en la que se posa cada una de estas imágenes de sí en tanto agente-espectador teatral se reconfigura y adquiere distinta relevancia. Si en los sesenta, la mirada alterna, según la localidad, entre obra-puesta en escena-público; en los años de la última dictadura cívico-militar el *ethos* de quien vigila los espectáculos se aproxima, en general, al que caracterizamos en relación con la SIDE, en cuanto a su experticia literaria y también por el lugar central que se le otorga a la obra dramática en la evaluación de inteligencia. Luego del regreso de la democracia, en los años 80 y 90, también predomina un *ethos* experto, pero no a propósito de la literatura o el teatro sino de la pericia técnica de la inteligencia, y con un distanciamiento mayor que no construye la información a partir de “trascendidos” (como observamos en el legajo de Tablado Popular), sino en declaraciones que se pueden verificar. La mirada se posa, sin embargo, en el mismo aspecto que releva C46: se controla la respuesta del público, los debates y polémicas que posicionan a espectadores en distintos grupos en relación con la obra teatral representada.

## Bibliografía

- Amossy, R. (2019). *La presentación de sí. Ethos e identidad verbal*. Buenos Aires, Prometeo.
- Bettendorff, P. (2018). *El archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de Buenos Aires (DIPBA) ante los espectáculos "independientes". Una aproximación retórico-discursiva a la vigilancia a grupos de teatro y cineclubes (1958-1981)*. Tesis de Maestría. Buenos Aires, FFyL, UBA. Versión digital disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4244>.
- Charaudeau, P. (2007). "Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux". En Boyer H. (dir.). *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, L'Harmattan, París.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- Funes, P. (2007). "Los libros y la noche. Censura, cultura y represión en Argentina a través de los Servicios de Inteligencia del Estado". *Dimensões*, n° 19, pp. 133-155.
- Jameson, F. (1997). *Periodizar los sesenta*. Córdoba, Alción.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel.
- Maingueneau, D. (2009). *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_ (1992). "Le tour ethnolinguistique de l'analyse du discours", *Langages*, N° 105, pp. 114-125.
- Premat, J. (2006). "El autor: orientación teórica y bibliográfica". *Cahiers de LI.RI.CO*, N° 1, pp. 311-322.
- Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.