

LA ACTUACIÓN COMO TRABAJO Y VOCACIÓN EN EL ARCHIVO DE LA DIPPBA: MEMORIA DISCURSIVA Y DISOCIACIÓN DE NOCIONES EN EL DISCURSO DE VIGILANCIA AL TEATRO

PERFORMING ARTS AS VOCATION OR LABOR IN THE DIPPBA ARCHIVE: DISCURSIVE MEMORY AND DISSOCIATION OF NOTIONS IN THE SURVEILLANCE DISCOURSE ON THEATER

Paulina Bettendorff
Instituto de Lingüística, FFyL, UBA
paulinabettendorff@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-5715-6188>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.211>

Fecha de recepción: 09.03.24 | Fecha de aceptación: 12.05.24

RESUMEN

Durante la segunda mitad del siglo XX, la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) desarrolló y sostuvo un discurso secreto de vigilancia cultural. La desclasificación del archivo de la DIPPBA ha permitido conocer una serie de legajos de vigilancia teatral en los que se configura una memoria discursiva (Courtine, 1981, 1994, 2006; Charaudeau, 2004; Moirand, 2018; Paveau, 2013) que justifica un control que no se circunscribe a la representación de las obras, sino que toma también la organización laboral de actores y actrices como elemento de “interés informativo”. Este artículo se centra en la dimensión argumentativa de la memoria discursiva (Vitale, 2015), específicamente en la vinculación entre nominación (Siblot, 2001, 2007) y técnicas argumentativas (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1989), para establecer cómo estas se articulan en la legitimación de la práctica del control cultural. Se reconoce una polémica a propósito del nombre de los grupos teatrales sustentada en una disociación de nociones que escinde el teatro como actividad *laboral* y como práctica *vocacional*. Esta técnica argumentativa fundamenta, en los años 60 y 70, la concepción de que los teatros independientes —caracterizados como vocacionales— “enmascaran” la “infiltración del comunismo”. En los años 90, esta articulación se olvida en la memoria discursiva y hay una reconfiguración de sentidos: la actuación se subsume al trabajo como la parte de un todo en conexión con reclamos laborales que surgen durante el contexto de la implementación de políticas económicas neoliberales en la producción cultural bonaerense.

PALABRAS CLAVE: memoria discursiva, argumentación, nominación, polémica, teatro.

ABSTRACT

In the second half of the 20th century, the Intelligence Department of the Province of Buenos Aires Police (DIPPBA) developed and maintained a secret discourse of cultural surveillance. The declassification of the DIPPBA archive has made it possible to discover a series of theatrical surveillance files in which the configuration of a discursive memory (Courtine, 1981, 1994, 2006; Charaudeau, 2004; Moirand, 2018; Paveau, 2013) justifies a control that is not limited to theater plays, but also takes into account the work organization of actors and actresses as an element of “informative interest”. The article focuses on the argumentative dimension of discursive memory (Vitale, 2015), specifically

on the link between naming (Siblot, 2001, 2007) and argumentative techniques (Perelman and Olbrechts-Tyteca, 1989), to determine how this articulation legitimizes the practice of cultural control. The article establishes that a controversy regarding the name of theater groups is based on a dissociation of notions that divides theater as a work activity and theater as a vocational practice. This dissociation founded in the sixties and seventies the conception that independent theaters —characterized as vocational— “masked” the “infiltration of communism.” In the nineties, this articulation is forgotten in the discursive memory, and there is a reconfiguration of meaning: the performance is subsumed to work as part of a whole, in connection with labor claims that arise in the context of the implementation of neoliberal economic policies in the cultural production of the province of Buenos Aires.

KEYWORDS: discursive memory, argumentation, naming, polemic, performing arts.

INTRODUCCIÓN

En el año 2003, fue abierto a la consulta pública el archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA), que constituye el archivo de la represión desclasificado más extenso de la Argentina.¹ Aquí se recoge la producción discursiva de esta central de inteligencia policial entre su creación en 1956 y su cierre en 1998, e incluye algunos documentos producidos por una dependencia anterior de la policía bonaerense denominada de “Orden Social y Público”, que se remonta a la década de 1930, y por otros servicios de inteligencia que formaban parte de la comunidad informativa argentina, principalmente la Secretaría de Informaciones de Estado (SIDE). Entre fines de la década del 50 y los años 90 del siglo pasado, la DIPPBA tuvo entre sus objetivos el control de distintas expresiones culturales que se desarrollaron la provincia de Buenos Aires: puestas en escena teatrales, funciones cinematográficas, representaciones de títeres, conferencias y lecturas públicas, entre otros, fueron vigiladas sistemáticamente por agentes de este servicio. Ese control era registrado en informes de inteligencia que se guardaban en legajos conservados en el archivo.² De esta extensa

¹ Da Silva Catela (2011) define 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.

² El legajo constituye la unidad documental del archivo de la DIPPBA. Estos se identifican, predominantemente, por un asunto que se indica en la carátula. Pueden ser estudiados como un *hipergénero* (Maingueneau, 2009) propio del discurso administrativo que admite en su configuración textos que responden a una variedad genérica: en el caso de la DIPPBA, informes de inteligencia, pedidos de informe, partes diarios, télex, recortes periodísticos, programas teatrales de mano, cartas, etc. El modo en que se organizan internamente los documentos que se reúnen en un legajo posibilita el reconocimiento de una construcción particular del blanco de la vigilancia —que es asimismo el blanco de la argumentación del discurso— en diferentes períodos.

producción informativa, la presente investigación se centra en el discurso de vigilancia a las artes del espectáculo,³ que se constituyó de forma paralela o convergente —según las décadas— con el discurso de la censura.

Entre las distintas expresiones vigiladas en vinculación con las artes del espectáculo por parte de la DIPPBA, el ámbito sobre el que recayó el mayor celo informativo fue cuantitativamente el teatro. En efecto, un relevamiento del archivo ha permitido reconocer, desde fines de los años 50 hasta los años 90, 258 legajos sobre grupos y eventos relacionados con el teatro, 69 sobre la actividad cinematográfica, cuatro legajos sobre grupos de títeres y uno solo sobre un circo. La construcción de una serie de legajos acerca del teatro permite llevar adelante un estudio que tiene en cuenta no solo cómo se configuró un tipo de discurso de vigilancia, sino también cómo se sostuvo. En suma, es posible seguir en el archivo una memoria discursiva (Courtine, 1981, 1994, 2006; Charaudeau, 2004; Moirand, 2018; Paveau, 2013; Vitale, 2015) de la vigilancia teatral.

En el corpus de legajos de vigilancia teatral, se puede reconocer cómo se desarrolló una “lectura teatral” secreta y confidencial —según el sello que encabezaba los informes— a partir de la expectación de funciones teatrales públicas por parte de los agentes policiales (Bettendorff, 2022). En los años 60, el discurso de la DIPPBA marca principalmente a los llamados teatros independientes⁴ como sospechosos de “infiltración comunista en la cultura”⁵ y despliega un arsenal argumentativo (Angenot, 2012) que busca “develar” esa infiltración en obras, autores, públicos (Bettendorff, 2021). Durante la última dictadura cívico-militar argentina, el discurso del control cultural converge con el discurso de la censura y la vigilancia se expande a todas las formas de producción teatral, incluidos los elencos oficiales.

³ Entiendo a las artes del espectáculo como “artes de espectadores”, es decir, expresiones que implican una copresencia efectiva de espectadores —entre los que se encuentran en muchas ocasiones los mismos agentes de inteligencia— en un momento y un lugar determinados en los que acontece el *convivio* (Dubatti, 2007).

⁴ Dubatti (2012) define a los teatros independientes como “una modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias” (p. 81). Con este nombre, se engloba principalmente a agrupaciones teatrales que mantienen cierta continuidad temporal, que tienen un “domicilio” —no necesariamente una sala propia, sino un lugar de reunión para sus integrantes, un espacio físico en el que se encuentran—, que se autosustentan (por ejemplo, por medio de bonos y contribuciones) sin buscar un rédito económico con la actuación.

⁵ Este es un sintagma repetido en el corpus de vigilancia a los teatros, por ejemplo, en la carátula de un legajo del año 1967, que funciona como un compendio de la actividad cultural controlada por la DIPPBA: “Infiltración comunista en el ámbito artístico” (Archivo DIPPBA, Mesa C, Legajo 309).

En este corpus es posible realizar, a su vez, un recorte diferente, que lleva a reconocer otra vigilancia, ya no centrada en las funciones del espectáculo y la puesta en escena, sino en la organización laboral de los teatros, específicamente respecto de la actuación.⁶ Entre dos secciones del archivo de la DIPPBA, la Mesa B y la Mesa DE,⁷ se puede organizar otro grupo de legajos en el que primero se escinde y luego se subsume el teatro al trabajo. La determinación de si la actuación es o no es una actividad laboral se imbrica en la memoria discursiva de la DIPPBA con la argumentación que sostiene la vigilancia a este ámbito y justifica el control a quienes llevan adelante esta actividad.

El objetivo de este trabajo es determinar cómo en la memoria discursiva de la DIPPBA la vigilancia a la producción de las obras o, más puntualmente, al oficio de la actuación en el teatro conlleva una categorización dóxica que se sostiene en la recurrencia de una técnica argumentativa particular: la disociación de nociones (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1989), que escinde el teatro, por un lado, como una actividad *laboral* y, por otro, como una práctica *vocacional*. En el artículo, luego de las consideraciones teórico-metodológicas, se establece que esta disociación de las nociones en el discurso de la DIPPBA se vincula interdiscursivamente con una polémica que se dirime en otros ámbitos del discurso social (Angenot, 2010) y que desaparece cuando se observa una reorganización de la memoria discursiva en la que la actuación se subsume al trabajo como la parte de un todo. Se examina, por último, cómo se reconfigura argumentativamente en la memoria discursiva de la vigilancia cultural la concepción del teatro. De esta manera, se pretende ahondar en la relación entre nominación y argumentación —retomando la propuesta de Koren (2016) de considerar la dimensión axiológica de los procedimientos de nominación— y también en el funcionamiento de la dimensión argumentativa de la memoria discursiva (Vitale, 2015).

⁶ Si bien aparecen menciones a otros oficios teatrales en los legajos de la DIPPBA, la atención de la información recae principalmente en los actores y las actrices que conforman los grupos. Esto se releva en particular en los antecedentes —género policial que presenta en forma de lista datos sobre la identidad de las personas vigiladas— que están incluidos en los legajos.

⁷ En el archivo de la DIPPBA, los legajos estaban catalogados y clasificados en factores (político, social, económico, religioso, estudiantil, laboral). La información era luego analizada a través de una estructura en “mesas” o “secciones”. La actividad laboral se registraba en la Mesa B. La mayoría de los legajos relacionados con el teatro se encuentra en la Mesa DE, en la que se elaboraban expedientes a partir de los registros de las organizaciones de la sociedad civil, tales como centros culturales, cooperativas, clubes (deportivos y recreativos), asociaciones de colectividades o entidades religiosas. En esta mesa, se incluían dos factores: el social y el religioso.

CONSIDERACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

En su formulación señera a propósito de la memoria discursiva en el discurso político, Courtine (1981) determina que esta apunta al estudio del retorno, la transformación o el olvido de enunciados ya dichos con anterioridad en la actualidad de un acontecimiento discursivo. Por su parte, Charaudeau (2004) postula una relación entre tres tipos de memoria y la conformación de comunidades: una “memoria de los discursos”, una “memoria de las situaciones de comunicación” y una “memoria de las formas de los signos”. Afirma que, en vinculación con la primera de estas, la memoria de los discursos —construida a partir de saberes, conocimientos, creencias sobre el mundo— conforman identidades colectivas que fragmentan la sociedad en “comunidades discursivas”. Por tanto, la DIPPBA puede ser estudiada como una comunidad discursiva, puesto que se establece como un grupo en el que se comprueba un intrincamiento entre el hacer y el decir (Maingueneau, 2005), y también porque en su discurso se desarrolla una memoria discursiva.

En formulaciones más recientes, Moirand (2018) define la memoria discursiva como el recuerdo y el olvido de discursos o “decires” —ya sea tanto discursos referidos o representados de otros, así como formulaciones o modos enunciativos— que son producidos, o transmitidos, por una comunidad lingüística. En un cruce con el dialogismo bajtiniano, la autora propone el concepto de “memoria interdiscursiva” a partir de la indagación de un “dialogismo intertextual a muchas voces” (p. 106). El estudio de la memoria discursiva no se presenta como propia de un solo tipo de discurso (ya sea político, científico, periodístico...), sino que implica cómo un discurso entra en relación con otros. Por otro lado, a partir de una propuesta que conecta el Análisis del Discurso con una perspectiva cognitiva, Paveau (2013) plantea una memoria en el discurso o memoria cognitivo-discursiva que está ligada a condiciones sociales, históricas y cognitivas de producciones de discursos y que se separa de la imagen de la memoria como simple almacenamiento o diccionario para volverla un agente activo en la producción de discursos. En este sentido, define el concepto de *prediscursos* como contenidos semánticos (saberes, creencias, prácticas) que no son discursos producidos antes, sino las anterioridades del discurso. Enumera como elementos prediscursivos, entre otros, los etimologismos, la enunciación patrimonial, los “nombres de memoria”, las tipologías y las metáforas. Por su parte, Vitale (2015) propone el concepto de memoria retórico-argumental. En su trabajo, incorpora el análisis de la dimensión retórica de la memoria

discursiva en relación con la repetición de tópicos y técnicas argumentativas y la conformación del *ethos*. Vitale establece que la memoria discursiva tiene una dimensión argumentativa, ya que participa del objetivo persuasivo del discurso y también —agrego aquí— legitima la práctica de la comunidad discursiva, en este caso el control a la cultura.

Moirand (2007) estudia “los nombres como lugares de inscripción de dominios de memoria” (p. 48), conexión que ha sido indagada también, entre otros, por Krieg-Planque (2009) y Calabrese (2009). Analizar la nominación (Siblot, 2001, 2007) de grupos teatrales en el archivo de la DIPPBA en vinculación con el retorno y el olvido de una técnica argumentativa permite considerar la repetición, pero también los desvíos en la memoria discursiva. Siblot (2001) propone un “dialogismo de la nominación” —retomando a Bajtin y desde planteos cercanos a los de Moirand a propósito de la memoria interdiscursiva— en tanto toda “nominación” moviliza relaciones interdiscursivas. En el marco de una perspectiva praxémica,⁸ afirma:

[...] en cada actualización, en función de contextos situacionales y comunicativos, en función además de estrategias discursivas, el locutor opta por una apelación, simple o compleja, lexicalizada o no, en la que enuncia su toma de posición y su punto de vista ante el objeto nombrado (p. 15, la traducción es nuestra).

Por lo tanto, la opción de nominación apunta también a la posición de quien enuncia en relación con otras nominaciones posibles en el interdiscurso. En el caso del discurso de la DIPPBA, las nominaciones de los grupos teatrales señalan interdiscursivamente polémicas a propósito del “nombre” de las formas de hacer teatro en Argentina y funcionan, a su vez, como disparadores de memoria que implican controversias y polémicas que remiten a diferentes discursos sociales antagónicos (Amossy, 2017) acerca de la concepción que une o separa el teatro del trabajo.

En el discurso de inteligencia, la nominación de los distintos tipos de teatro se articula con (pero también se olvida de) una estrategia argumentativa particular a propósito de si se trata o no de una actividad laboral: la disociación de nociones. Esta técnica argumentativa es definida por Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989) como una negativa a reconocer la existencia de un enlace entre elementos. Según los autores, en la disociación se muestra que “un enlace estimado como admitido, presumido o deseado no existe” (p. 627). La otra técnica argumentativa que vincula el teatro y el trabajo en el

⁸ La praxémica apunta a mostrar que el sentido se construye según los trayectos que recorre el lexema, al que denomina *praxema*.

discurso de vigilancia en los últimos años del funcionamiento de la DIPPBA es la inclusión de la parte en el todo. Sobre esta técnica, en la que “el todo engloba la parte” (p. 359), se suele considerar que el primero es más importante que la segunda; por lo cual se establece una jerarquía entre uno y otra apoyada en un punto de vista cuantitativo.

A partir de reconstruir una polémica que se dirime en el ámbito público a propósito de la nominación de diferentes tipos de teatro —que implica al discurso académico y periodístico especializado, así como definiciones de los mismos teatristas—, se observa en este trabajo cómo esta atraviesa el discurso de la DIPPBA. Se confrontan distintos informes y legajos del archivo y se reconoce una tensión entre repetición y olvido en el discurso de vigilancia al teatro por parte de la DIPPBA. Seguidamente, se releva cómo la nominación de los modos de hacer teatro se articula con una clasificación que presenta como una evidencia o como una separación “natural” una disociación que, en otros ámbitos, es centro de polémicas, puesto que se disputa la legitimidad sobre quién “hace” (el) teatro y, más ampliamente, quién y cómo se define qué es y qué no es trabajar en el teatro. La heterogeneidad discursiva dada por la migración de nominaciones y la retoma o la caída de estrategias argumentativas determina el posicionamiento enunciativo de esta comunidad de inteligencia y cómo esta concibe el teatro y fundamenta la vigilancia.

LA ACTUACIÓN COMO TRABAJO Y VOCACIÓN

La clasificación laboral del teatro en el archivo de la DIPPBA se corresponde, hasta cierto punto, con divisiones y enfrentamientos que se reconocen en el campo teatral desde al menos la década del 40 y que se sostienen aún en los 60. Por un lado, se puede seguir un recorte particular que diferencia la actuación de otras labores propias del teatro (y que divide el “elenco” del “equipo técnico”) y, a propósito de esta, una “problemática construcción identitaria” de los actores y actrices como trabajadores, tal como especifica Mauro (2018) en su estudio sobre la conformación de sociedades y gremios actorales, particularmente con respecto a la Asociación Argentina de Actores. Esta asociación fue creada en 1928 y tenía en sus inicios un “carácter más mutualista que gremial” (Mauro, 2018, p. 196). Se trata de una sociedad configurada como representante de los actores de teatro que pertenecen a un circuito que se reconoce a sí mismo como “profesional” y que se diferencia de otro de los circuitos teatrales del momento, sobre todo del que se autodenomina “independiente” y que, desde este punto de vista, se califica como “vocacional”, es decir, como un ámbito *amateur*.

En la concepción fundacional del teatro independiente argentino —con el grupo Teatro del Pueblo, dirigido por Leónidas Barletta, en la ciudad de Buenos Aires en 1930—, se propugna un teatro con un “fuerte compromiso social” (Barletta, 1961) en el que todos los actores de los grupos tienen la misma jerarquía, realizan distintas actividades relacionadas con su funcionamiento, no cobran un sueldo y están organizados como una asociación sin fines de lucro, en abierta oposición a la organización de los teatros llamados, desde este lugar, “comerciales”. Esta oposición entre actores de un tipo de teatro y otro se mantiene discursivamente en los años 60, a pesar de que ya en ese momento los actores del teatro independiente reivindican para sí mismos una profesionalización y cobran un sueldo.

Esta polémica se da tanto en el discurso de los teatristas mismos como en el discurso académico y periodístico sobre el teatro, y puede relevarse en diferentes publicaciones de la época. Se la encuentra, por ejemplo, en el primer libro académico sobre el teatro independiente de Marial (1955), quien discute que este se oponga al “teatro profesional” y afirma que se diferencia del “teatro comercial” y del “teatro oficial”. Esta categorización, que parece basarse en una concepción económica del teatro o, mejor dicho, estar fundamentada en los medios de producción, supone una adscripción estética (respecto de las obras dramáticas elegidas y la puesta en escena) y una valoración a propósito de los grupos teatrales. Esta postura difiere de otras, también asociadas al discurso teatral. Por ejemplo, el autor dramático Juan Oscar Ponferrada se atribuye, en una entrevista de 1950, la creación del término “teatro vocacional” cuando organiza en 1946 un concurso que engloba con este nombre a los teatros “independientes”, “experimentales” y “filodramáticos” (como se cita en Ordaz, 1982). Esto también se advierte en una nota publicada en el número 12 de la revista teatral porteña *Platea* en 1960, en la que se reproduce una mesa redonda titulada “¿Qué opina usted de los vocacionales?”. Allí, el actor y director Narciso Ibáñez Menta, quien desarrolló su actividad en el teatro “comercial”, el cine y la televisión, afirma lo siguiente, marcando una clara oposición con un “ellos” que remite al teatro “vocacional”:

Ante todo, esa denominación de “vocacional”, que ellos se adjudican, pertenece, realmente, a los que han entregado su vida por una profunda vocación. El teatro es una Vocación con mayúscula, a la cual hay que darlo todo, y no tomarla como un “hobby”, porque ahora es “bien” pertenecer a un conjunto vocacional, como en otros tiempos lo fue ir a los conciertos (como se cita en Rodríguez & Fernández Frade, 2003, p. 148).

En el número 14 de esa misma revista (también en 1960), aparece una respuesta del actor y director Onofre Lovero⁹ en una nota titulada “¿Qué opinan los independientes de lo que se ha opinado sobre los ‘vocacionales?’”, realizando en esa frase un deslizamiento de un término a otro:

[...] tanto “vocacional” como “amateur” y “filodramático” son términos que no se adecuan a la definición; la costumbre [...] hace que sean aplicados con despectivo énfasis, absolutamente inaceptable para quienes a su afición o vocación dramática han sumado una aptitud profesional avalada por treinta años de labor ininterrumpida y cada vez más elevada. (como se cita en Rodríguez & Fernández Frade, 2003, pp. 148-149).

Como se deja entender en estas citas, en esta polémica “vocacional” —que se une a “independiente”— se disocia de la actuación como profesión: los vocacionales no tendrían al teatro como un trabajo, sino como un “hobby” o una actividad secundaria o “colateral” (retomo aquí un término de la DIPPBA); en otros términos, una actividad paralela a la que se considera como la actividad laboral o el trabajo. La disociación entre el teatro como profesión y como vocación se muestra, entonces, como un núcleo polémico que recorre el discurso sobre el teatro y de los teatristas mismos desde la década del 40 hasta los 60. Por otra parte, se puede identificar que si desde algunas posturas el teatro independiente “renueva” la estética teatral en Argentina (Marial, 1955), para otros se trata de un movimiento de menor importancia o de un *hobby*, y, en ese sentido, lo diferencian del teatro como una “profesión” y —volviendo al archivo de la DIPPBA, donde se reencuentra esta polémica— como un trabajo.

En los legajos de la DIPPBA, se alternan principalmente las nominaciones de “teatro independiente” o “teatro vocacional” —en ocasiones como si se tratara de sinónimos— y se lo separa apelando a una nominación que lo ubica en uno de los polos de la polémica —aquel que no reconoce este teatro como trabajo—, del “teatro profesional”. En ciertos informes producidos en los años 60 que se identifican con el asunto “actividad teatral de la semana”, se listan de modo diferenciado las funciones del “Teatro profesional” y las del “Teatro vocacional”, presentando como evidencia esta disociación de nociones, como si fuese una descripción no conflictiva. Esto se aprecia, por ejemplo, en la siguiente reproducción (ver Figura 1) de un fragmento de un informe que reseña la actividad teatral de la ciudad de La Plata el fin de semana del 24 y 25 de mayo de 1960:

⁹ Onofre Lovero fue uno de los fundadores en 1952 del Teatro Los Independientes de la ciudad de Buenos Aires, grupo que tiene un legajo en el archivo de la DIPPBA.

Figura 1. Informe de actividad teatral semanal de la DIPPBA

La Plata, 26 de Mayo de 1960.-

Al Señor Jefe de la División Búsqueda
Crio. Insp. Ricardo Fontana
S/d. _____

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

TEATRO PROFESIONAL: No hubo.

TEATRO VOCACIONAL: 24/5/60 LIBRO BLANCO 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. Apolíticas

Fuente: Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 72, La Plata, f. 5

Además, se reconoce esta disociación de nociones en el ordenamiento de los legajos en el archivo. Los legajos correspondientes a cada uno de estos teatros tienen una ubicación diferente en las secciones o mesas del archivo: los legajos del teatro que se clasifican como trabajo están ubicados en la Mesa B, que corresponde al factor laboral, mientras que los legajos que se identifican como de teatros “independientes” o vocacionales” están archivados mayoritariamente en la Mesa DE, en el factor social. Pero esta clasificación no es unívoca ni estable, tal como se repara a partir de la lectura de los informes que los componen.

El legajo de la Asociación Argentina de Actores no está identificado con este nombre, sino que lleva el asunto “Sindicato de Actores de la República Argentina”. Este corrimiento en la nominación dada por la DIPPBA de “asociación” a “sindicato” podría señalar un reconocimiento de la actuación como actividad laboral, reforzando su clasificación en la Mesa B. Este legajo tiene como fechas extremas 1969 y 1984 y no se referencia a una localidad particular de la provincia. Los informes, que no están ordenados cronológicamente, corresponden a 1984 (se especifica que no hay ninguna sección de este sindicato en la provincia); a 1969 (se adjunta un recorte periodístico del diario *La Gaceta* titulado “Amenaza con un paro la Sociedad de Actores”, a causa de la detención de tres actores); a 1971, año en el que se detalla la composición de la comisión directiva de la

asociación y se identifica la ideología de esta como “comunista”, y un último informe de enero de 1975, que está reformulado para ser elevado a una instancia superior de la comunidad de inteligencia.

Este texto, que es el más desarrollado del legajo por su extensión, no constituye estrictamente un informe sobre la actividad gremial de la asociación. De hecho, el asunto que lo identifica es “Actividad social” y se reproduce un fragmento de un reportaje a Irma Roy, actriz que era miembro de la comisión directiva en ese momento, en una radio de Mar del Plata. En discurso directo, se refieren los comentarios de la actriz sobre la temporada veraniega, la inflación, el precio de las entradas al teatro; afirmaciones como “Esto se ha convertido ya en un lugar para ricos y entonces es absurdo que en un gobierno de orden popular esto se convierta en un lugar sectario” (Archivo DIPPBA, Mesa B, Caja 985, Carpeta 127, Legajo 201, f. 9, informe del 30/01/75). Se recortan de sus dichos (se dice explícitamente que estas son las “declaraciones [...] de interés informativo”)¹⁰ aquellos que implican una crítica a la situación económica del país y al gobierno, de forma genérica y dóxica. Este último informe del legajo apunta, entonces, a una consideración de la actuación no desde su accionar gremial —hacia donde señala la ubicación del legajo en el archivo—, sino “social” —como se indica en el asunto del informe—, en la que los actores y las actrices son vigilados por cierta influencia sobre la opinión pública. Se puede señalar, además, que en este legajo se identifica una presentación de sí o *ethos* (Amossy, 2018) de la DIPPBA en tanto comunidad lectora/oyente de los medios de comunicación, puesto que la vigilancia a este sindicato estaba mediada por la lectura de diarios y por la escucha radial.

En la confrontación de la indicación del factor del último informe frente al del legajo, se reconoce una disociación de las nociones con respecto a la concepción de la actuación: actividad laboral-actividad social. Y es de este último modo como se clasifica mayoritariamente la vigilancia que lleva adelante la DIPPBA sobre la actividad teatral que se encuentra en la Mesa DE. En esta, se vigila casi en exclusivo a lo que se categoriza como “teatro independiente”. De estos teatros, se lleva un formulario de registro que es

¹⁰ El informe comienza con la siguiente introducción: “De la grabación de las declaraciones que formulara la actriz IRMA ROY a periodistas de LUC RADIO ATLÁNTICA de esta ciudad en la segunda semana del corriente mes, la primera parte se refiere a su estancia en esta, como así, a comentarios referentes a su área de actividad artística y a connotaciones personales en donde hace comentarios de su hija por ejemplo. En cuanto a la parte de estas declaraciones que son de interés informativo, seguidamente se transcribe el diálogo captado en cinta magnetofónica...” (Archivo DIPPBA, Mesa B, Caja 985, Carpeta 127, Legajo 201, f. 9; las mayúsculas están en el original).

en algunos casos el mismo que el de los sindicatos. En los listados de los antecedentes de los miembros de las comisiones directivas de los diferentes grupos, se consigna la profesión. Esta coincide en muy pocos casos con la de “actor” o “actriz”, tal como se puede observar en el siguiente listado (ver Figura 2) de los integrantes del teatro independiente El Chasqui, de la ciudad de Chivilcoy del año 1962:

Figura 2. Antecedentes del grupo teatral El Chasqui en legajo de la DIPPBA

CHIVILCOY:

- a)-Teatro Independiente del Oeste "EL CHASQUI".-
- b)- Ubicado con sede en la calle Gral.Rodriguez n°.70.-
- c)- Director del "Chasqui", [REDACTED], hijo de [REDACTED] y de [REDACTED], nacido en Chivilcoy el día 9 de Octubre de / 1927, profesión pintor, L.E.n°. [REDACTED] D.M.17, domiciliado en la calle Guido n°.38, de Chivilcoy, el causante se halla registrado en ésta Delegación, con el cuestionario C.1. como Comunista activo, ya que el mismo fué candidato a Consejero Escolar por el Partido Comunista en las elecciones realizadas en el / año 1960.-
- d)- Integran dicho teatro las siguientes personas: Pro-Srio: [REDACTED]; Argentino, clase 1940, empleado, hijo de [REDACTED] y de [REDACTED] nacido en Chivilcoy en día 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, hallándose registrado en esta Delegación, con el cuestionario C.1.- [REDACTED]; Hijo de [REDACTED] y [REDACTED] ssi, nacido en Chivilcoy el día 22 de Agosto de 1928, posee L.E. n°. [REDACTED], profesión fotógrafo, 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 Demócrata Cristiano.-//////////////////////si

Fuente: DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 111, “El Chasqui Teatro Independiente del Oeste”, Chivilcoy, f. 18¹¹

Entre las profesiones listadas de los integrantes de la comisión directiva, aparece un pintor, un empleado, un industrial, dos fotógrafos, un comerciante. Se produce así un refuerzo argumentativo del control que se realiza sobre estos teatros: quienes forman parte de estos grupos no son actores ni actrices, por lo que su participación en el ámbito teatral

¹¹ Por ley, cuando se desclasificó el archivo de la DIPPBA, se estableció la protección de la identidad de las personas que sufrieron la persecución de la inteligencia policial; por esta razón, los nombres se encuentran tachados en la reproducción de los informes.

estaría “velando” o “encubriendo” sus “verdaderos” objetivos, esto es, según la DIPPBA, la infiltración del comunismo a través del teatro. Y coadyuva también a que no se considere la actuación como una actividad laboral.

La concepción de cierto tipo de teatro como una forma de ocultamiento de una actividad otra justifica, entonces, la caracterización de un teatro oficial, *dependiente* del gobierno de la provincia de Buenos Aires, en el que actores y actrices están contratados, como “teatro vocacional”. El legajo caratulado “Teatro de La Plata”¹² establece como “carácter de la entidad” que este es un “TEATRO VOCACIONAL, dependiente del TEATRO DE LA COMEDIA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES” (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 161, La Plata, f. 56; las mayúsculas están en el original). Este legajo es más extenso que los de la Mesa B. Tiene 114 fojas, varias de las cuales se centran 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, entre los que se cuenta el elenco, es decir, actores y actrices. Esto llevó a un cese de actividades en el teatro luego de una asamblea y a la presentación de una comisión de “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. El acontecimiento es seguido en 15 fojas del legajo. Además de recortes periodísticos adjuntados, se puede leer aquí un relato pormenorizado de un informante especializado en el ámbito teatral platense que se identifica con el nombre clave de C46:¹³

En el día de la fecha [13/11/1960] la gente fue al teatro y este estaba cerrado y alrededor de las 19.30 hs. luego de que la gente se había reunido en el bar cito en la calle 47 entre 8 y 9 se encontraron que Manzanos [el director del teatro] había ido con personal policial, quedando en los alrededores del teatro policías de investigaciones, siguiendo en consecuencia hacia el diario el día [sic] donde expusieron [el personal artístico y técnico] sus puntos de vista para que la opinión pública se entere de lo que en realidad ha ocurrido, también se dirigieron a El Argentino y al Plata con idénticas intenciones (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 161, La Plata, f. 57).

¹² Se trata de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, uno de los dos teatros oficiales de la década del 60 que dependían del gobierno provincial. Fue creado en 1958 y entró en funcionamiento en 1959. Su historia se reconstruye en Sánchez Distasio y Radice (2007).

¹³ La mayoría de los informes sobre la actividad teatral de la ciudad de La Plata entre 1959 y 1961 está firmada por este agente. C46 se presenta como un conocedor del ambiente teatral que se mantiene al tanto de todas las actividades desarrolladas por los teatros tanto independientes como oficiales y comerciales o profesionales. Se destacan entre sus informes los que corresponden a un teatro oficial de la provincia, el Teatro Popular Bonaerense, en los que se incluyen anécdotas ocurridas en ensayos y datos sobre conversaciones privadas durante las dos giras que realiza la compañía por la provincia en 1960 y 1961.

La vigilancia a los reclamos laborales de teatristas no pone en entredicho la clasificación de estos como vocacionales en la foja de inicio del legajo. Y en este caso, a diferencia del informe del legajo de la Asociación Argentina de Actores que se centra en lo “social”, el “interés informativo” —además de las obras que se ponen en escena— está en las actividades gremiales organizadas por sus integrantes. Se podría señalar, en consecuencia, una inversión entre la nominación del teatro y la vigilancia: el teatro “profesional” es vigilado por su incidencia en la opinión pública, mientras que el teatro “vocacional” —clasificado de este modo, aunque se trate de un teatro oficial— es controlado por la actividad gremial de sus integrantes. Se puede señalar, además, otra diferencia: si el primero es vigilado a través de la mediación de la prensa, este teatro —y los teatros independientes en general— son controlados de modo directo: el agente de la DIPPBA está presente en los acontecimientos sobre los que informa.

LA ACTUACIÓN, UN TRABAJO ENTRE OTROS

Los teatros independientes nombrados como vocacionales son vigilados por la DIPPBA a lo largo de toda la década del 60 y del 70, incluso para consignar su “no existencia”, tal como se lee en informes producidos durante la última dictadura en varias localidades de la provincia.¹⁴ Luego del regreso de la democracia en 1983, la vigilancia a los teatros se reduce a pocos legajos y permanece vinculada no con el factor social ni con el laboral, sino con el factor religioso ante ciertos “disturbios” o pedidos de censura por la presentación de obras caracterizadas como “herejes”; por ejemplo, la puesta de la obra teatral italiana *Misterio bufo*, de Darío Fo, en 1984 en la ciudad de Buenos Aires. El retorno de la vigilancia al teatro en relación con el trabajo se da en la década del 90 ante la organización de protestas de trabajadores teatrales debido a la implementación de políticas neoliberales en el ámbito cultural durante la presidencia de Carlos Saúl Menem.

Un legajo de 1992, perteneciente al “factor laboral”, ubicado en la Mesa B y caratulado con el asunto “AGEPBA” (se trata de la sigla que identifica al “Acuerdo de Gremios Estatales de la Provincia de Buenos Aires”), vuelve a traer la nominación “teatro independiente” a los informes de inteligencia, pero ya no como “vocacional”, sino intrincadamente ligado a los reclamos gremiales. Se puede señalar aquí un acontecimiento

¹⁴ La “no existencia” de teatros independientes se repite en dos legajos de los años de la última dictadura cívico-militar argentina que reúnen informes de muchas ciudades bonaerenses, como si se buscara saturar la vigilancia. Se trata de un legajo de 1979 (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Legajo 309) y otro de 1981, ubicado este último en la mesa que reunía informes de aquello que se clasificaba como “delincuencia subversiva” (Archivo DIPPBA, Mesa DS, Legajo 18843).

discursivo (Indursky, 2003)¹⁵ dado por un olvido. El legajo incluye dos informes y un volante que reformulan el mismo acontecimiento: una manifestación de la agrupación AGEPPA en la que se representa una obra de teatro. La obra es el eje del informe reformulado, tal como lo marca su título: “AGEPPA- Dramatización”. No hay una identificación particular sobre el grupo que la realiza. Se lo menciona solo como “un grupo de actores del Teatro Independiente” y se cuenta brevemente la obra: “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” (en la reformulación los “estatales” son nombrados como “servidores estatales provinciales”) (Archivo DIPPBA, Mesa B, Carpeta 2, Legajo 34, f. 4). El acontecimiento teatral independiente no es vigilado en los 90 porque “oculta” otra actividad, sino por poner en escena y acompañar la conflictividad laboral de esos años.

Este legajo entra en serie con otros que corresponden al mismo año y a los dos años siguientes (también ubicados en la Mesa B y en La Plata): uno se centra en el Teatro Argentino (un teatro oficial) y otro 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”. Se reconoce que ya no se recurre a la disociación de las nociones en la clasificación teatral: los teatros comerciales/oficiales y los teatros independientes son caracterizados de modo similar y ambos se encuentran afectados por las mismas problemáticas: la precariedad laboral, los contratos y sueldos impagos, la falta de respuesta por parte del Estado ante sus reclamos.

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

Ampliando informe gremial 098, personal de reunión de información han [sic] logrado establecer que ante la falta de respuesta por parte del ejecutivo comunal, ante la grave situación que está atravesando el sector. [sic] 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 estos trabajadores en el texto; incluso ciertas reformulaciones borran que se trate de actores y actrices. Reaparece en estos legajos la

¹⁵ Indursky (2003) define el acontecimiento discursivo como una ruptura en el orden de lo repetible que produce una reconfiguración de la memoria discursiva.

vigilancia mediada por la lectura de diarios, pero se observa aquí un pasaje particular: la diferenciación de profesiones teatrales consignada en los periódicos es reformulada en los informes de la DIPPBA por una nominación genérica de “trabajador”. De tal modo, en el legajo caratulado “Sindicato de Actores de La Plata”, se incluye un recorte periodístico titulado “Conflicto gremial en la Comedia Municipal” en el que se lee: “[...] el organismo [la Dirección de Cultura Municipal] no habría cumplido con los pagos de cerca de 500 contratos firmados oportunamente con *payasos, magos y músicos* que hacen ciclos artísticos diversos que promueve la mencionada dirección” (Archivo DIPPBA, Mesa B, Factor Laboral, Carpeta 3, Legajo 24, f. 5; las cursivas son nuestras), mientras que en un informe que reformula ese artículo se indica: “la comuna platense no puede cumplir los quinientos contratos firmados oportunamente con *los trabajadores* que cumplen tareas en la comedia municipal en el Pasaje Dardo Rocha y otros teatros de nuestra ciudad...” (Archivo DIPPBA, Mesa B, Factor Laboral, Carpeta 3, Legajo 24, f. 6). Asimismo, en otro recorte periodístico se informa sobre una “Asamblea de *actores* platenses” (Archivo DIPPBA, Mesa B, Factor Laboral, Carpeta 3, Legajo 24, f. 18), mientras que en el informe de la DIPPBA se la menciona como una asamblea de “*trabajadores* afiliados a AATRA” (está corregido a mano AAA, sigla de la Asociación Argentina de Actores) (Archivo DIPPBA, Mesa B, Factor Laboral, Carpeta 3, Legajo 24, f. 19). De manera 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, Carpeta 3, Legajo 24, f. 27 y 28; las cursivas son nuestras).

Su especificidad, por lo tanto, no está en el ejercicio de una profesión o en el seguimiento de una vocación como en los años 60 y 70, sino en su contratación laboral. Las acciones que se les asignan en tanto trabajadores corresponden a la de cualquier protesta gremial: concentraciones, manifestaciones, movilizaciones, asambleas. Las reformulaciones del discurso periodístico en el discurso de inteligencia apuntan a destacar e incluso ampliar el léxico gremial y a esfumar el que remite con particularidad al ámbito teatral. Aparece aquí otra estrategia argumentativa. No hay ya una disociación de nociones, sino que la comunidad discursiva reformula cómo nombra a quienes vigila en otra dirección: presenta a la actuación (y el teatro) como una parte de un todo mayor, el “trabajo”. En los legajos de los años 90, el “interés informativo” se centra en los reclamos laborales y no en un accionar específico del teatro que pueda influir en la opinión pública

sobre un gobierno o en el supuesto ocultamiento de una “infiltración”, tal como sucedía en los años 60.

CONCLUSIONES

El detenerse en la nominación de los grupos teatrales, que se articula en la memoria discursiva de la DIPPBA con dos técnicas argumentativas específicas, permite considerar cómo el retorno de un elemento puede implicar tanto una repetición como un desvío que reorganiza sentidos. En la confrontación realizada en la serie de legajos sobre vigilancia teatral, se reconoce que la división entre tipos de teatros (profesional/vocacional) se “olvida” en los 90: la nominación de “teatro independiente” ya no enfrenta posturas de formas de hacer teatro o pertenencias partidarias ocultas. La caída de la técnica de la disociación de las nociones en los informes de la DIPPBA y la aparición de la técnica de la inclusión de la parte (el teatro) en el todo (el trabajo) señala, asimismo, la interdiscursividad de la memoria. Este desvío o corrimiento se encuentra también en el discurso de los teatristas. En un artículo que reflexiona sobre el trabajo en el teatro independiente platense desde finales de los 90 hasta las primeras décadas de este siglo, un actor y una actriz de esa ciudad describen el teatro independiente a partir de un “omnipresente sentimiento de precariedad (laboral)” (Basanta & Del Mármol, 2017, p. 190). Estos actores retoman la polémica de los años 60 entre profesional y vocacional, pero no para separar al teatro independiente de la atribución despectiva de lo vocacional, sino para reforzar la consideración de su actividad como un trabajo y —cito— “no como un hobby o un pasatiempo” (Basanta & Del Mármol, 2007, p. 188). La actuación ya no se disocia entre una que se reconoce como trabajo y otra como vocación, sino que se afirma como trabajo.

La estrategia de la inclusión de la parte en el todo hace resonar en el discurso teatral una problemática laboral extendida en la sociedad. Este desvío de la memoria discursiva puede llevar a determinar otro olvido en el discurso de la DIPPBA en relación con los teatros: el control de los espectáculos como actividad cultural. Subsumidos como “trabajadores”, actores y actrices son vigilados por su presencia en el ámbito público de la protesta laboral; las obras de teatro y las funciones aparecen en los informes de la DIPPBA ya no para leer las “intenciones que ocultan”, sino en tanto (re)presentación —evidente— de la conflictividad laboral. El discurso de vigilancia al teatro del archivo de la DIPPBA, constituido como un discurso de secreto de Estado, muestra cómo la concepción interdiscursiva de qué es el teatro —o, mejor dicho, de los teatros en plural—

define un posicionamiento de la comunidad discursiva que orienta y argumenta la práctica del control cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMOSSY, R. (2017). *Apología de la polémica*. Prometeo.
- AMOSSY, R. (2018). *La presentación de sí: ethos e identidad verbal*. Prometeo.
- ANGENOT, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI.
- ANGENOT, M. (2012). La noción de arsenal argumentativo. La inventividad retórica en la historia. *Rétor*, 2(1), 1-36.
<https://www.aaretorica.org/revista/index.php/retor/article/view/143>
- BARLETTA, L. (1961). *Manual del actor*. Ediciones del Teatro del Pueblo.
- BASANTA, L. & DEL MÁRMOL, M. (2017). ¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense. En P. Ansaldo *et al.* (Comps.), *Teatro independiente. Historia y actualidad* (pp. 185-195). Ediciones del CCC.
- BETTENDORFF, P. (2021). Los teatros independientes en la mira de la DIPPBA. En P. Bettendorff & N. Chiavarino, *Discurso y control cultural en Argentina. Literatura, teatro, cine* (pp. 113-160). Santiago Arcos.
- BETTENDORFF, P. (2022). Escenas de expectación: imagen de sí y corporalidad del agente de inteligencia en informes sobre funciones de cine y teatro. En M. A. Vitale (Coord.), *Rutinas del mal. Estudios discursivos sobre archivos de la represión* (pp. 139-173). Eudeba.
- CALABRESE, L. (2009). La vida cotidiana del acontecimiento: denominación y memoria en la prensa escrita. *Figuraciones*, (6), 47-57.
- CHARAUDEAU, P. (2004). La problemática de los géneros. De la situación a la construcción textual. *Signos*, (56), 23-39.
- COURTINE, J. J. (1981). Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens). *Langages*, (62), 9-128.
- COURTINE, J. J. (1994). Le tissu de la mémoire : quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage. *Langages*, (114), 5-12.
- COURTINE, J. J. (2006). *Metamorfoses do discurso político: derivas de vida pública*. Claraluz.

- DA SILVA CATELA, L. (2011). El mundo de los archivos. En F. Reátegui (Ed.), *Justicia transicional: manual para América Latina, Brasilia y Nueva York: Comisión de Amnistía* (pp. 381-403). Ministerio de Justicia de Brasil/Centro Internacional para la Justicia Transicional.
- DUBATTI, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- DUBATTI, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Biblos/Fundación OSDE.
- INDURSKY, F. (2003). Lula lá: estructura e acontecimiento. *Organon*, (35), 101-121.
- KOREN, R. (2016). Introduction. *Argumentation et Analyse du Discours*, (17). <http://journals.openedition.org/aad/2295>
- KRIEG-PLANQUE, A. (2009). A propos des « noms propres d'événement ». Événementialité et discursivité. *Les Carnets du Cediscor*, (11), 77-90.
- MAINGUENEAU, D. (2005). Comunidad discursiva. En P. Charaudeau & D. Maingueneau (Eds.), *Diccionario de análisis del discurso* (pp. 101-103). Amorrortu.
- MAINGUENEAU, D. (2009). *Análisis de textos de comunicación*. Nueva Visión.
- MARIAL, J. (1955). *El teatro independiente*. ALPE.
- MAURO, K. (2018). Identidades y apelaciones antagónicas de los trabajadores del espectáculo (1902-1955). *Telón de Fondo*, (27), 176-231.
- MOIRAND, S. (2007). De la nomination au dialogisme : quelques questionnements autour de l'objet de discours et de la mémoire des mots. En A. Cassanas, A. Demange, B. Laurent, & A. Lecler (Eds.), *Dialogisme et nomination* (pp. 27-61). Presses universitaires de la Méditerranée.
- MOIRAND, S. (2018). *Los discursos de la prensa diaria: observar, analizar, comprender*. Prometeo Libros.
- ORDAZ, L. (1982). El teatro independiente. En AA.VV., *Historia de la literatura argentina. Los contemporáneos* (Vol. 5) (pp. 121-144). CEAL.
- PAVEAU, M.-A. (2013). *Os pré-discursos: sentido, memória, cognição*. Pontes.
- PERELMAN, Ch. & OLBRECHTS-TYTECA, L. (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Gredos.
- RODRÍGUEZ, M. & FERNÁNDEZ FRADE, D. (2003). Recepción del teatro independiente. En O. Pellettieri (Comp.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La Segunda Modernidad (1949-1976)* (Vol. IV) (pp. 142-156). Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

SÁNCHEZ DISTASIO, A. & RADICE, G. (2007). La Plata (1956-1976). En O. Pellettieri (Comp.), *Historia del Teatro Argentino en las provincias* (Vol. II) (pp. 31-74). Galerna.

SIBLOT, P. (2001). De la dénomination à la nomination. Les dynamiques de la signifiante nominale et le propre du nom. *Cahiers de praxématique*, (36), 189-214.

SIBLOT, P. (2007). Du dialogisme de la nomination. En A. Cassanas, A. Demange, B. Laurent, & A. Lecler (Eds.), *Dialogisme et nomination* (pp. 329-337). Presses universitaires de la Méditerranée.

VITALE, M. A. (2015). *¿Cómo pudo suceder? Prensa escrita y golpismo en la Argentina (1930-1976)*. Eudeba.

CONFLICTO DE INTERESES

El autor no presenta conflicto de intereses.

FINANCIAMIENTO

Investigación financiada por la Universidad de Buenos Aires