

Ethos, tópicos y memoria discursiva en informes de la DIPBA a funciones de cine

Paulina Bettendorff

Universidad de Buenos Aires, Argentina

paulinabdorf@yahoo.com.ar

Resumen

El propósito de este artículo es caracterizar y confrontar el *ethos* (Amossy) que se construye en informes de vigilancia a funciones cinematográficas por parte de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA) en los años sesenta y en la década del ochenta, y analizar la repetición de tópicos (Vitale) ya que ambos apuntan a una memoria discursiva que sostiene el decir de este departamento policial incluso en el periodo de la posdictadura en Argentina. Se organiza un modo de vigilancia que implica una torsión particular del *ethos*: un yo-observador se articula con un yo-espectador-participante que lee los films apelando a tópicos en los que la “transparencia” del lenguaje cinematográfico se superpone a un “enmascaramiento” del comunismo.

Palabras clave: *ethos*, tópico, comunidad discursiva, DIPBA, cine.

Abstract

The purpose of this article is to characterize and confront the *ethos* (Amossy) of intelligence reports, produced by the Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires (DIPBA), about film exhibitions held during the sixties and eighties, and analyze a repetition of topics (Vitale) since both point to a discursive memory during the period of Argentinian post-dictatorship. In these reports, the way of control that is set up defines a particular *ethos* of the spy: the I-observer is also an I-spectator-participant who “reads” the films recurring to topics which overlap the “transparency” of film language with the “masking” of communism.

Keywords: *ethos*, topic, discourse community, DIPBA, cinema.

La Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires (en adelante, DIPBA) fue creada en agosto de 1956 y disuelta en 1998. En el año 1956 se organizaron en Argentina distintas agencias de información tanto a nivel nacional como provincial, entre ellas la Secretaría de Informaciones de Estado, que centralizaba y coordinaba toda la actividad informativa que se producía en el país. Se estableció así un sistema que extendió un control sistemático sobre la sociedad, que fue clave para la estrategia de represión de la última dictadura militar (Funes) y que continuó su accionar incluso después del regreso de la democracia en 1983. Estas agencias de inteligencia llevaron adelante prácticas de espionaje político-ideológico en diferentes ámbitos sociales, entre otros, el político, el gremial, el estudiantil y también el cultural, entre los que se contó el cine.

Esta vigilancia a la cultura por parte de la DIPBA fue determinada ya desde un documento de 1957, que se encuentra en la Mesa “C” del archivo.¹ Allí se establece que además de espiar y seguir a militantes políticos y sindicales, esa central policial debía controlar “la expansión del comunismo también en los medios intelectuales y artísticos” (informaciones que se requieren para el normal funcionamiento del Departamento y la mesa respectiva, 1957. Mesa “C”, Legajo 25). Esta primera delimitación del control determina la caracterización principal de las funciones cinematográficas sobre las cuales se concentró la vigilancia policial: aquellas que se relacionaban con el accionar del partido comunista en Argentina o con países que tuvieran gobiernos comunistas. En este sentido, se pueden relevar distintos tipos de grupos vigilados durante los años sesenta. Por un lado, se encuentran legajos que dan cuenta del espionaje a las delegaciones de países comunistas de Europa del Este, invitadas al Festival Internacional de Cine en Mar del Plata (la URSS, Checoslovaquia, Hungría, Yugoslavia, Polonia). Otros legajos se concentran en ámbitos a los que las embajadas de estos países prestaban copias de películas e, incluso, hay un informe de 1969 con la traducción de una

¹ En la DIPBA se conformó un extenso archivo (al que se puede tener acceso para la investigación desde 2003, cinco años después de la disolución de este organismo) con los legajos que producían los agentes policiales. Éstos se clasificaban en factores (político, social, económico, religioso, estudiantil, laboral) y luego esa información era analizada a través de una estructura en “mesas”. En la Mesa “C” se catalogaban los legajos de personas, organizaciones y actividades calificadas por la DIPBA como comunistas (Kahan).

nota, publicada en el periódico *Novedades de Moscú*, sobre la participación de un cineasta argentino, Lucas Demare, en un festival en la URSS.

Entre estos informes, se destacan sin embargo otros, que remiten a un tipo de control diferente, que se ejerció de forma permanente sobre ámbitos de difusión cinematográfica que escapaban al control de la censura llevada a cabo desde el Instituto Nacional de Cine (INC).² El análisis de los informes de la DIPBA nos permite conocer, entonces, otra forma de censura cultural en Argentina que se llevó adelante de forma “secreta y confidencial”, como indican estos documentos en su propio encabezamiento. Los informes registran la asistencia de agentes de la policía a funciones cinematográficas organizadas por diversos cineclubes en los años sesenta y también con posterioridad, ya en los años ochenta —década que estudiamos como periodo de la posdictadura (Amado, Vezzetti)—, a ciclos de cine-debate realizados por agrupaciones políticas. En estos espacios, no sólo se exhibían películas “prohibidas” por el INC o pertenecientes a una producción no comercial (como documentales o cortometrajes), sino que también se desarrollaba una forma diferente de ver el cine, una sociabilidad cinematográfica (Jullier y Leveratto), sobre la que también se vuelve el control.

Concentrarnos en estos informes nos permite, entonces, observar cómo en un discurso que presenta una importante homogeneidad burocrático-administrativa —consideramos que la DIPBA se conformó como una “comunidad discursiva” (Maingueneau)—, los documentos que remiten al control de funciones cinematográficas presentan una configuración particular, tanto por ciertas características del *ethos* (Amossy) como por la articulación de determinados tópicos (Vitale). Postulamos en este artículo, entonces, que tanto el *ethos* —al que consideramos desde la propuesta teórica de la argumentación en el discurso—³

² Este ente fue creado en 1957. Entre sus funciones, se encontraba la aprobación de guiones para su realización y la calificación de las películas, sistema que permitía o no su exhibición en forma completa o con cortes (ver Oubiña y Gociol e Invernizzi). También se ejercía un control de censura sobre los films desde otras instituciones, como la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina (Ramírez Llorens).

³ Amossy propone en *L'argumentation dans les discours* que, en esta perspectiva, “la argumentación no participa sólo de los textos que buscan hacer aceptar una tesis bien definida, sino también de aquellos que hacen compartir un punto de vista sobre lo real, refuerzan valores, orientan la reflexión” (28, la traducción es nuestra).

como los tópicos recurrentes, apuntan a una memoria discursiva que sostiene el decir de este departamento policial a lo largo de los años. Consideramos, con Charaudeau, que la memoria discursiva o “memoria de los discursos” implica la circulación de discursos que se instituyen como “representaciones alrededor de las que se construyen identidades colectivas que fragmentan, así, la sociedad en ‘comunidades discursivas’” (“La problemática” 27). Estas comunidades reúnen, según el mismo autor, “sujetos que comparten la misma posición, los mismos sistemas de valores” (27). También Maingueneau, al considerar la productividad de la noción de comunidad discursiva, se detiene en la memoria, ya que los textos, indica, “no vienen de un elemento indiferenciado”, sino que se realizan sostenidos por un trabajo de memoria que comprende “la constitución de la identidad discursiva” (119). Este trabajo de memoria, sin embargo, “no deja de tener conflictos, reevaluaciones constantes” (Maingueneau 119; la traducción es nuestra).

Es por esto que en el artículo, luego de presentar algunas consideraciones generales sobre la comunidad discursiva DIPBA, nos enfocaremos en cómo se caracteriza el *ethos*, esto es, cómo se construye una imagen de sí que implica un posicionamiento y la constitución de una identidad discursiva. Observamos en los informes a funciones de espectáculos una caracterización particular: el *ethos* del agente policial que se pretende *observador distanciado* es, al mismo tiempo y conflictivamente, espectador, es decir, *participante* de la función que vigila. A continuación, analizaremos la persistencia de tópicos que apuntan a un sistema de valores en relación con una vigilancia que se enfoca sobre la “infiltración comunista” —reformulada en la posdictadura como la izquierda o el socialismo— y también con una perspectiva dóxica sobre cómo ver el cine.

La comunidad discursiva DIPBA

Tal como ya hemos mencionado, consideramos que la DIPBA constituye una “comunidad discursiva”. Este concepto fue definido por Maingueneau (*Nouvelles tendances*) como un grupo o red de grupos dentro de los cuales son producidos y gestionados textos. Agrega que esta noción atañe no sólo a lo discursivo, sino

también a lo que los grupos implican en el plano de su organización dentro de una institución y los modos de vida que esta conlleva. Lo propone, entonces, como una entrada al estudio del intrincamiento entre el hacer y el decir de una comunidad. En un trabajo posterior, considera a las comunidades discursivas como grupos restringidos que comparten un mismo territorio a través de sus ritos lingüísticos. Estudiar 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 118; la traducción es nuestra).

Beacco (“A propos”) retoma, a su vez, la propuesta de considerar la comunidad discursiva en relación con un “territorio”. Este autor especifica que comunidad discursiva es un concepto “espacial” que “recibe su coherencia de sus prácticas discursivas, cualquiera sea la naturaleza de su organización social y técnica” (117; la traducción es nuestra) y propone que uno de los rasgos que sirve para caracterizarla son los géneros que se desarrollan allí. De esta manera, se articula la caracterización del género discursivo con la comunidad en la cual éste es producido, leído, transmitido. Para llevar adelante este análisis, Beacco propone una cantidad variable de descriptores. Entre éstos, se cuentan la diferenciación entre géneros utilizados para la comunicación interna y externa del grupo; el estatus (jerarquizado) de los productores de los textos establecido en los propios géneros; las condiciones de acceso a los géneros internos (confidencial o público, por ejemplo); las “cadenas genéricas” constituidas por las elaboraciones sucesivas de una misma “materia semántica” (que implican, agregamos, una circulación y reelaboración de esa materia entre distintas comunidades discursivas) y el uso previsto para los textos.

Estos descriptores nos permiten emprender una primera caracterización del corpus. Éste se encuentra conformado por legajos de circulación interna que incluyen diversos informes⁴ en los que un miembro del grupo se dirige a otro

⁴ El término “informe” es el privilegiado en los manuales de vigilancia para nombrar este género y varios de los textos del corpus llevan como título “Información relacionada con...”. Sin embargo, el rótulo más habitual es memorándum. Si bien en Parodi se diferencia el macropropósito de cada uno de estos géneros (“consignar situaciones, procedimientos y/o problemas” [59], para el primero, y “constatar la entrega de información solicitada” [61], para el segundo), su caracteriza-

miembro del mismo grupo y en los que suele encontrarse como encabezado el sello de “estrictamente secreto y confidencial”, determinando así una condición de acceso restringida. A los informes, en los que predomina la descripción, se suman en algunos casos anexos de distinto tipo (recortes de periódico, programas de espectáculos) que funcionan como documentos que ratifican (o duplican) la información presentada en el texto principal.

La lectura de legajos sobre la actividad de un cineclub de la provincia durante un periodo de tiempo prolongado (el legajo sobre el Cineclub Bahía Blanca,⁵ por ejemplo, se extiende de 1960 a 1967) permite demarcar, en cierta manera, cómo se despliega la vigilancia. El primer informe suele constatar el comienzo de actividades de la asociación, enumerar el nombre, el número de documento, la dirección y la filiación política de quienes componen la comisión directiva (especificando si es o no comunista o tiene o ha tenido relación con comunistas), indicar en qué lugar funciona y otros datos tales como la cantidad de socios o la forma en que se consiguen los films para exhibir. La continuación del seguimiento (que no siempre se lleva a cabo) se puede dividir, al menos, en dos tipos: el informe de la función a la que concurrió el agente y la anticipación de funciones que se realizarán. Distinta es, por otra parte, la periodicidad y el tipo de funciones cinematográficas que se vigilan con posterioridad a 1983. Los informes con los que contamos de 1985, 1986 y 1988 dan cuenta del control de exhibiciones específicas de un film, llevadas a cabo por partidos políticos que proyectan bajo el nombre de “cine-debate” documentales relacionados con los derechos humanos o con la Guerra de Malvinas. Entre éstos se pueden mencionar el film *Nunca más*, elaborado por la CONADEP, exhibido en el Ateneo Político y Social de la ciudad bonaerense de Chivilcoy en abril de 1985, y la película *Malvinas: el negocio y la pelea*, de J. E. Grossmann, mostrada en una función organizada por el Partido Justicialista de Almirante Brown, un municipio del Gran Buenos Aires, en marzo del mismo año.

ción coincide. En ambos casos se especifica que circulan en el ámbito laboral, que la relación entre los participantes es entre escritor experto y lector experto, que suelen ser monomodales y que su organización discursiva es predominantemente descriptiva.

⁵ Esta asociación funcionó en la ciudad de Bahía Blanca, en el sur de la provincia de Buenos Aires, entre los años 1954 y 1974.

En lo que respecta a la identificación de los productores de los textos, no encontramos mayores diferencias entre estos dos momentos del corpus, por lo cual consideramos que es un rasgo que da cohesión al discurso de esta comunidad. La identificación de los que firman los informes se realiza de distintas maneras: a veces se hace apelando al nombre de la institución, en otras un “oficial inspector” se dirige al “señor Jefe del Servicio Informaciones policiales” e incluso se apela a referencias tales como “señor jefe de la Brigada E”, “E. 65” o “X90”. Ya sea que se mencione al remitente y al destinatario de la comunicación (los informes siguen habitualmente la organización de una carta administrativa) por medio del nombre de la institución, de un rol dentro de ésta o por una clave interna que elimina la identidad “civil” de quien firma el documento, se remarca con todas estas denominaciones un fuerte efecto de sentido de un *ethos* colectivo, propio de la comunidad discursiva en la que el sujeto garante de lo que se dice se presenta a sí mismo como homogéneo, unívoco, sin fisuras que enfrenten posiciones particulares y que se constituye en parte de la memoria discursiva de la comunidad, sin por ello dejar de sufrir reevaluaciones.

El *ethos* del policía-espectador en los informes de la DIPBA

Como indicamos en el comienzo, retomamos en este trabajo la conceptualización del *ethos* propuesta para la argumentación en el discurso, desarrollada por Amossy. En ésta se define el *ethos* como la imagen de sí del enunciador, que se efectúa en marcos sociales e institucionales y está doblemente determinada por las reglas de la institución discursiva y por un “imaginario sociodiscursivo”, concepto que la autora toma de Charaudeau.⁶ En la teoría de la argumentación en el discurso se considera que el *ethos* se construye a partir de representaciones preexistentes que circulan en ese imaginario y que están, por esto mismo, en estrecho contacto con

⁶ Charaudeau, en “Les stéréotypes, c’est bien. Les imaginaires, c’est mieux”, considera que “imaginario” es un modo de aprensión del mundo que nace en la mecánica de las representaciones sociales y determina que es “sociodiscursivo” en tanto está engendrado por discursos que circulan en los grupos sociales, se organizan en sistemas de pensamiento coherentes creadores de valores, justifican la acción social y se depositan en la memoria colectiva.

una *doxa*. Por otra parte, esta construcción del *ethos* se realiza por la inscripción del sujeto a partir de marcas enunciativas (deícticos, modalizadores, subjetivemas, inclusión de la voz ajena...), así como por la activación de las escenas de la enunciación (Maingueneau). Veremos luego cómo éstas demarcan la imagen de sí del espía y se sostienen en la memoria discursiva, pero también llevan a ciertos corrimientos en la homogeneidad del decir de la comunidad discursiva.

Como ya fue comentado, en los informes de la DIPBA se borran las marcas de un estilo individual, en pos de una cierta homogeneidad burocrática, llegando en algunos casos a desaparecer la identificación del nombre de quien firma el informe. Los textos siguen la organización de una carta administrativa, con fórmulas de apertura y cierre fijas que, en algunos casos, están impresas como si se tratara de formularios (figura 1). Esta recurrencia al uso de formularios en los textos refuerza el efecto de un *ethos* burocrático-administrativo.

Figura 1

PROVINCIA DE BUENOS AIRES
Ministerio de Gobierno
POLICIA

MEMORANDO

Depto. "C" Nº 1901.

Producido por: S.I.P.B.A.

Para información del SEÑOR DELEGADO
DEL S.I.P.B.A. UNIDAD REGIONAL JUNIN.
SU DESPACHO.

La Plata, 31 de Julio de 1967

ASUNTO

Me dirijo a Ud., solicitándole se sirva disponer se informe de acuerdo a lo requerido en hoja adjunta.

ahr.

Esta carta-formulario introduce un informe adjunto sobre el teatro independiente El Chasqui y el Cineclub Chivilcoy (ambos funcionaban en esta localidad de la provincia de Buenos Aires), incluidos en el Legajo 111, Mesa "D"⁷

⁷ En la Mesa "D" se elaboraban expedientes a partir de los registros de las organizaciones de la sociedad civil, como centros culturales, cooperativas, clubes (deportivos y recreativos), asociaciones de colectividades o entidades religiosas. Muchos de los informes del corpus con el que contamos pertenecen a esta mesa si bien el eje de la vigilancia es también en estos casos la "expansión del comunismo".

Notamos aquí que la frase “Me dirijo a Ud...”, que presenta una primera persona que se dirige a una segunda, está impresa, remarcando así la tendencia al uso de formularios en la comunicación. Lo que se agrega a máquina, es decir, aquello que varía, además de la fecha, es el destinatario (“Señor Delegado de la S.I.P.B.A. Unidad Regional Junín”)⁸ y unas iniciales finales, “arh.”, que podrían aludir al autor. Ante esta recurrencia a la función dentro de la Policía y esta suerte de firma que elude una identificación externa al grupo, podemos considerar que el *ethos* previo (Amossy, *La présentation*) coincide en los informes con la pertenencia a la institución policial y que ésta se mantiene estable. El *ethos* está prefigurado en cierta medida por los roles enunciativos establecidos por la escena genérica institucionalizada del informe policial. En ésta, el *yo* se define como una instancia de transmisión de información: se registran datos sin proponer una valoración explícita. Se lee así, por ejemplo, en un informe sobre el Cineclub La Plata, ciudad capital de la provincia de Buenos Aires, del 22 de septiembre de 1960:

Hago saber al Señor Jefe que la nombrada entidad cuenta en la actualidad con 150 socios y 150 socias, mayores de 18 años, estando afiliada a la Federación argentina de Cineclubs, registrándose como fecha de fundación de la entidad de figuración el día 20 de septiembre de 1952, acreditándosele un capital social de \$2.000, provenientes de las cuotas mensuales de sus afiliados. (Archivo DIPBA, Mesa “D”, Legajo 76)

Sin embargo, la participación en una experiencia espectral modifica el tono⁹ de los informes, lo que produce un corrimiento en la configuración del *ethos*: en lugar de presentarse desde el lugar de un *observador*, que refiere la información solicitada en la comunicación burocrática, se muestra como un *participante*, que retoma la reacción de los otros espectadores y se convierte en una suerte de portavoz (y defensor) de éstos. En esos informes se produce así

⁸ La DIPBA recibió distintas denominaciones a lo largo de su historia. Una de ellas (entre los años 1961 y 1977) fue Servicio de Informaciones de la Policía de la provincia de Buenos Aires (y se conocía con las siglas SIPBA).

⁹ Maingueneau propone que “aunque lo niegue, un texto escrito posee un tono que da autoridad a lo que se dice” y ese tono “permite que el lector construya una representación del cuerpo del enunciador” (Maingueneau 91).

un deslizamiento que los hace resaltar: de una organización textual descriptiva se pasa a una abierta argumentación. En un informe del Cineclub Berisso del año 1961, el agente “BE 61” expone en dos folios el porqué de una premiación a la película *Los de la mesa 10* (Dir. Simón Feldman, 1960, basada en una obra de teatro de Osvaldo Dragún). A continuación, reproducimos un fragmento:

Cúmpleme informar al Sr. Jefe, que en el transcurso del mes de marzo, el cine club local, procedió a premiar la película titulada “LOS DE LA MESA 10” (autor comunista).

Que pese a haberse entregado el primer premio a ésta, no es de interpretar que guarde alguna relación con los componentes de la C. Directiva, sino que por el contrario, los integrantes del cineclub son todos jóvenes radicados y nacidos en la zona en su mayoría estudiantes y todos con ideas de neto corte democrático ya que todos son militantes del Radicalismo del Pueblo o de U/C/R/I/. [...]

Que durante la exhibición de la película los concurrentes no demostraron entusiasmo de aprobación pero que la C.D. resolvió entregarles igualmente el 1er. premio.

Que entre la C. Directiva del cine club y la productora “LA SILUETA” existe una gran amistad que data desde hace 3 años atrás, en razón de ser la productora la intermediaria ante los Estudios Cinematográficos Argentinos para proveer películas a la entidad berissense... (Archivo DIPBA, Mesa “D”, Legajo 114)

Este informe es uno de los pocos del corpus que presenta una argumentación en la que se busca distanciar la premiación a una película de un “autor comunista”¹⁰ de las ideas estéticas y, por lo tanto, políticas¹¹ de los “concurrentes”, es decir, los espectadores, a los que está vigilando el agente policial y con los que parece identificarse. La reacción a la premiación está atravesada por una reprobación del enunciador que coincidiría, según su versión, con la respuesta del

¹⁰ Así se lo califica a Dragún, uno de los autores del guion del film, cada vez que se lo menciona en el texto completo.

¹¹ Tal como están presentadas en el informe y, en general, en el corpus, las ideas sobre el film y las ideas políticas se siguen unas a otras.

público: los “concurrentes” (entre los que está incluido el informante de la policía) “no demostraron entusiasmo” ante esa premiación, que sólo se justifica por una relación de amistad. El tono del *ethos* se aleja aquí del lugar del observador que describe sin valorar, como en el caso del informe del Cineclub La Plata, pero también de la escisión con respecto al otro que vigila, conformado por los espectadores, miembros de la asociación. Se presume una cercanía con ellos, no sólo por su desaprobación del film, sino también porque su “localidad” los distanciaría de posturas comunistas. Se suman además argumentos a su no comunismo: los espectadores responden al Partido Radical, en alguna de las dos ramas en las que éste se encontraba dividido en aquel momento.¹²

El *ethos* del agente policial se ve entonces complejizado en su participación corporal de una experiencia que lo ubica *entre* aquellos a los que vigila.¹³ La defensa del no comunismo de la Comisión Directiva y los concurrentes (tal como está formulado en el informe, la diferencia entre una y otros no queda clara) hace surgir un discurso vacilante, que arrastra incluso contradicciones: por ejemplo, así como se afirma que los miembros del cineclub no tienen relación con el autor del film, “conocido como de ideas comunistas”, se lista como una de las razones para la premiación que la película está basada en una obra de Dragún.

Ahora bien, esta posible confusión entre la perspectiva de quien vigila la función y los otros espectadores no ocurre en el periodo que corresponde a la posdictadura, cuando los informes se centran en funciones aisladas de cine-debate, todas las cuales se encuentran clasificadas en el archivo de la DIPBA como “factor político” (los informes de los cineclubes de los años sesenta pertenecen en su mayoría al “factor social”). En el periodo 1985-1988 también encontramos documentos en los que el *yo-vigilante* es un *yo-espectador* que, por ejemplo, califica como “normal” la función de cine-debate organizada por el Partido Justicialista en

¹² La Unión Cívica Radical (UCR), partido político argentino, estuvo escindida en los años que corresponden al primer periodo determinado en el corpus (específicamente entre 1957 y 1971) en la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI) y la Unión Cívica Radical del Pueblo (UCRP).

¹³ Las funciones del cineclub no se constituyeron solamente como la posibilidad de tener contacto con un cine que no se encontraba disponible en el circuito comercial, sino también como una “ocasión de sociabilidad” (Jullier y Leveratto), un espacio de encuentro en el que se podían determinar filiaciones, gustos y, en definitiva, el desarrollo de una cierta “pericia” con respecto al film.

Almirante Brown ya mencionada en la que “no hubo oradores” (archivo DIPBA, Mesa “D”, Carpeta E Varias, Legajo 543), es decir, en la que no se llevó a cabo el “debate” que se había anticipado.

Observamos una diferencia en el tono de estos informes, que se puede apreciar particularmente por cómo se manifiesta la heterogeneidad mostrada (Authier-Revuz): hay aquí una clara demarcación entre el discurso propio y el ajeno, que separa el punto de vista del policía de la perspectiva de los organizadores y también de los otros espectadores. En un informe de 1986, sobre una función de cine-debate organizada por la Juventud Demócrata Cristiana en Lanús, en la que se mostró la película *No habrá más penas ni olvido* (Dir. H. Olivera, 1983), se refiere el debate de la siguiente manera:

Se tocaron en temas generales, la actual política de los Derechos Humanos en Argentina, el desmantelamiento del aparato represivo, el trabajo realizado por organismos de solidaridad de los distintos establecimientos carcelarios, el papel de la Juventud en la vida política argentina y en forma particular en las circunstancias pasadas que le tocó vivir en forma muy especial a dirigentes que dieron su vida por la liberación, la difícil situación económica que está atravesando el país en estos momentos y los errores cometidos por parte de algunos parlamentarios elegidos por el pueblo. “SIC” (Archivo DIPBA, Mesa “D”, Entidades Varios, Legajo 644)

A pesar de no especificar un cambio en la voz enunciativa (no hay marcas gráficas de puntuación), se reconoce en la enumeración de “temas” la manera de hablar del otro, miembro de esa Juventud, con la que no se identifica el enunciador, hecho que se remarca con la palabra final “SIC”, que deslinda retrospectivamente las palabras propias de las ajenas.

En un efecto de sentido conjunto con los otros informes de la época, podemos reconocer que se conforma un *ethos* identificado con la policía y los militares frente a grupos políticos y posiciones de “izquierda” que “usan” los Derechos Humanos como un “típico caballito de batalla” (archivo DIPBA, Mesa “D”, Carpeta Entidades Varios, Legajo 543), frase cristalizada que apunta a desvalorizar la postura del otro. No hay aquí una convergencia en la mirada espectral —el enunciador se distancia de quien se vigila—, pero tampoco se presenta como una instancia de observación

no valorativa: el ethos se refuerza a sí mismo en la comunidad discursiva que se identifica con un posicionamiento de defensa a las Fuerzas Armadas frente a las polémicas que cruzaban la sociedad argentina en estos primeros años del retorno a la democracia, que vieron en el Juicio a las Juntas Militares un “punto culminante de la lucha por los derechos humanos en la Argentina” (Suriano 18).

El enmascaramiento y la transparencia

Como especificamos previamente, las memorias discursivas implican una *doxa* que nosotros vamos a indagar aquí a partir de dos tópicos que atraviesan la posición desde la cual la DIPBA justifica la vigilancia cinematográfica. Al igual que Vitale, quien se apoya en Angenot, llamamos *tópico* a “los ideologemas compartidos por un grupo que constituyen su *doxa*, su opinión corriente, aquello que se considera evidente, fuera de discusión” (Vitale 29). Tal como esta misma autora aclara, los tópicos “conforman los elementos de saber de las memorias, se repiten y transforman [...] como huellas de la heterogeneidad constitutiva” (Vitale 29). Nos detenemos seguidamente en los dos que relevamos con más recurrencia en el corpus, uno de ellos relacionado con una adscripción ideológica al comunismo y el otro a una concepción de transparencia del lenguaje cinematográfico que sustentan encadenamientos argumentativos que articulan lo estético y lo político.

Como ya indicamos, el seguimiento que realiza la DIPBA a las asociaciones de cineclubes en los años sesenta se enmarcaba en una vigilancia social a la “infiltración del comunismo” que desde estos ámbitos culturales tenía como objetivo, según se lee en algunos informes, “captar” a los espectadores. Así se justifica la vigilancia de la DIPBA sobre el “Grupo Cine” de Tandil en 1968:

De acuerdo a versiones recogidas, desde su creación, esta entidad habría estado influenciada por una corriente ideológica *izquierdizante*, circunstancia por la cual se la mantuvo en una permanente y discreta observación... (Archivo DIPBA, Mesa “D”, Legajo 133; la cursiva es nuestra)

Llama la atención el adjetivo “izquierdizante” que se presenta como una suerte de participio activo del verbo “izquierdizar”. Modalizada la afirmación por el condicional (“habría estado influenciada”), esta ideología no patente por parte de este cineclub es, sin embargo, activa. Recordemos que, en definitiva, se vigila la “expansión” del comunismo.

Este control se especifica en los informes, por un lado, a partir de una clasificación de los miembros de las comisiones directivas y los socios de los cineclubes. Para esta clasificación se consideraba la afiliación política, así como si los socios tenían relaciones con el partido comunista o se trataba de “criptocomunistas” (de esta manera es catalogado, por ejemplo, uno de los integrantes del Cineclub Mar del Plata en 1961, de quien “se ignoran otros antecedentes”),¹⁴ es decir, de personas que ocultaban sus ideas tras una fachada.¹⁵ Esta apelación al comunismo oculto, que se conecta con el tópico “los medios culturales como una forma de enmascaramiento para la expansión del comunismo”¹⁶ era un argumento al que se recurría para sostener la continuidad de la vigilancia sobre la agrupación. Bajo una aparente actividad relacionada exclusivamente con lo cinematográfico, se escondía la “verdadera” actividad que desarrollaba el cineclub: “propagar”¹⁷ las ideas comunistas. De esta manera se justifica la atención prestada al cineclub Chivilcoy en un informe de 1967:

Que el día dos de mayo de este año el Cineclub ha iniciado sus actividades en el Teatro “EL CHASQUI” de esta ciudad pasando ese día y el día 15 de junio ppd. películas en forma normal sin haber hecho ninguna clase de propaganda ni comentarios durante la proyección de las mismas. Que a raíz

¹⁴ Archivo DIPBA, Mesa “C”, Carpeta de Varios, Legajo 100. El legajo lleva el título “Actividades de la legación de Hungría en los cineclubes de la Argentina (Distribuiría películas)”.

¹⁵ La DIPBA retomó una clasificación político-ideológica establecida por la Dirección de Informaciones Antidemocráticas (conocida como DIA) que discriminaba entre comunistas (que eran quienes estaban efectivamente afiliados al Partido Comunista), filocomunistas (personas que demostraban simpatía por el comunismo) y criptocomunistas (aquellos que ocultaban su ideología comunista tras otra aparente) (Funes).

¹⁶ Este tópico aparece en los informes de este corpus y también en otros que dan cuenta de la vigilancia a grupos teatrales y literarios.

¹⁷ La “propagación del comunismo” es otra de las metáforas cristalizadas que se repite en los documentos de la época.

de que el nombrado [tachado]¹⁸ es comunista como muchos de los integrantes del Teatro “El Chasqui”, y la comisión directiva del cineclub eligió el local del citado Teatro para pasar sus películas, se les someterá a estricta vigilancia a fin de poder determinar la verdadera ideología de la citada comisión del Cineclub. (Archivo DIPBA, Mesa “D”, Legajo 111; las cursivas son nuestras)

Luego del regreso de la democracia, si bien hay un corrimiento en cuanto al objeto de vigilancia (como ya especificamos, no se apunta a cineclubes sino a funciones de cine-debate), se mantiene sin embargo la caracterización de la peligrosidad de estas funciones, que se realizan fuera del circuito comercial, por la difusión de ideas comunistas. Se especifica, por ejemplo, en un informe sobre una exhibición a realizarse en la Casa de Cultura de Florencio Varela del documental *Malvinas historia de traiciones* el 16 de abril de 1988, que uno de los grupos organizadores es el Partido Comunista. Observamos también que aparecen formulaciones similares a las de los años sesenta. En un informe de 1985 sobre la exhibición del documental *Nunca más* en Chivilcoy, por ejemplo, se establece que esta función fue convocada por “el Ateneo Político y Social de Chivilcoy, en el cual convergen dirigentes Socialistas y *Socializantes...*” (archivo DIPBA, Mesa “D”, Legajo 211; las cursivas son nuestras). Nuevamente, el participio activo —que en este caso no derivaría del verbo *socializar* sino de “volver socialista”— caracteriza a quién se debe vigilar. Asimismo, en un informe que se centra en las actividades del Partido Intransigente (PI)¹⁹ en la zona norte del Gran Buenos Aires —entre éstas se cuenta un ciclo de cine-debate— se remarca el motivo de su control en una gradación o amplificación que estaría en proceso:

De acuerdo a las fuentes consultadas, a nivel juvenil el P.I. y fundamentalmente en las áreas de San Isidro y Vte. López se ha observado toda una posición renovadora, que busca de una u otra manera conformar una especie de

¹⁸ El nombre de las personas que sufrieron la persecución político-ideológica por parte de la DIPBA está protegido por una ley de Habeas Data. Es por esta razón que los investigadores no tienen acceso directo al archivo: a partir de un pedido específico se provee material fotocopiado o digitalizado en el cual los nombres y los números de documento se hallan tachados.

¹⁹ Elste partido fue fundado en 1972, como una continuación de la UCRI, bajo la conducción de Oscar Alende. Su mayor fuerza electoral se produjo a mediados de la década del ochenta.

trasvasamento generacional, inyectando al partido una posición *más* volcada a posiciones de izquierda y de características *más* revolucionarias, que llevaría a la toma de posiciones *más* extremas... (Archivo DIPBA, Mesa “Ds”, Carpeta Varios, Legajo 21 629; las cursivas son nuestras)

Por otra parte, las posiciones de izquierda de los sujetos que se vigilan se condicen con las de los films que éstos eligen mostrar tanto en los años sesenta como en los ochenta (como ya observamos, lo estético y lo político está imbricado desde la mirada de la DIPBA). De aquí se desprende, en parte, el sostenimiento de otro tópico recurrente, en este caso, a propósito de los films: su *transparencia* (Xavier), es decir que se trata al texto fílmico como si no fuera un relato que implicara una manipulación de imágenes y sonidos, sino que se lo toma como una suerte de representación no mediada cuyo sentido se determinara exclusivamente por la historia que se cuenta.²⁰ En un legajo sobre “Actividades de la legación de Hungría en Buenos Aires” se afirma:

Se tiene conocimiento que dicha legación distribuye gratuitamente entre los cine-clubs de Argentina sobre todo en localidades del interior del país, películas de producción húngara, las que son proyectadas por esas entidades entre sus asociados y público en general. De conformidad a dicha información, se escogerían para ese fin producciones que, por su contenido, servirían para propagar en nuestro país las ideas sobre las que se asienta el régimen comunista. (Archivo DIPBA, Mesa “C”, Carpeta de Varios, Legajo 100)

Este tópico de la “transparencia del lenguaje cinematográfico” se sigue encontrando en los informes de los años ochenta. También aquí se presenta que las películas que se exhiben reafirman, en cierto modo, las posiciones y opiniones políticas de quienes son vigilados, en estos casos a propósito de discursos sobre los derechos humanos, conexión reforzada por el género que predomina en las

²⁰ Si bien este tópico se podría postular como contradictorio con el “enmascaramiento”, no funciona de esta manera en el corpus, en el que pueden aparecer en continuidad, sin que esto plantee una problemática o una falta de coherencia interna. En ocasiones, la película, por su transparencia, es la que da el indicio del criptocomunismo de la asociación que se vigila.

funciones: el documental, al que se suele vincular desde la *doxa* con un mayor peso de impresión de realidad que el cine de ficción.²¹ Pero si bien en esta elección se puede postular una diferencia con respecto a los años sesenta (en éstos predomina el cine de ficción), la forma en que se “lee” el relato fílmico es similar. En los informes de los ochenta vemos que reaparece una enumeración de temas representados, sin ninguna referencia a la especificidad del lenguaje cinematográfico (y la manipulación, por lo tanto, de las bandas visual y sonora):

Con respecto al documental, se presentó con el título “MALVINAS EL NEGOCIO Y LA PELEA”, del director Julio Enrique Grossmann; la misma trataba sobre el “Imperialismo; el golpe militar; la represión; el mundial 78; las madres de Plaza de Mayo; el caso Astís; las huelgas obreras; los beneficios de la comisión trilateral, ante la derrota argentina; hundimiento de buques ingleses; las empresas del ex ministro del interior Nicanor Costa Méndez, y su vinculación con el imperialismo”. (Archivo DIPBA, Mesa “Ds”, Carpeta Varios, Legajo 23 787)

Podríamos considerar, en consecuencia, que el cine constituye aquí un elemento de prueba para una argumentación polémica llevada adelante por el otro (partido político, asociación de Derechos Humanos) que organiza la función y que es, en definitiva, la forma en la cual éste sustenta su postura ante los espectadores. Y en este punto es que volvemos a la caracterización del *ethos* del policía en los informes y su articulación en una memoria discursiva: su ubicación ideológica lo marca en el lugar opuesto al de los grupos vigilados, por lo cual se cuida en los informes de deslindar netamente su lugar. Frente a la posibilidad de que las posiciones del vigilante y los espectadores coincidan,²² en los ochenta,

²¹ Nichols plantea que “La diferencia fundamental entre las expectativas creadas por la ficción narrativa y el documental reside en el estatus del texto en relación con el mundo histórico. Esto presenta dos niveles. Indicios dentro del texto y supuestos según la experiencia anterior nos llevan a inferir que las imágenes que vemos (y muchos de los sonidos que oímos) tuvieron su origen en el mundo histórico. Técnicamente, esto significa que la secuencia de imágenes proyectada, lo que ocurrió frente a la cámara (el suceso proflmico) y el referente histórico se consideran congruentes el uno con respecto al otro. La imagen es el referente proyectado sobre una pantalla” (Nichols 56).

²² Dubatti plantea que el espectador percibe el interés de los otros, generándose así una suerte de “complicidad y capacidad de delegación en el otro” (59) que incide en la forma en la cual el

la separación entre éstos es neta. En el contexto de informes “secretos y confidenciales” de circulación interna dentro de la comunidad discursiva que dan cuenta de debates que se desarrollaron sin embargo en ámbitos públicos, el posicionamiento del *ethos* no parece tener una función persuasiva sobre la necesidad o no de la continuación de la vigilancia a un grupo o asociación cinematográfica particular (como sucedía en los años sesenta), sino que la persuasión se vuelve sobre el sostenimiento de la posición enunciativa de la comunidad discursiva DIPBA y sobre la necesidad de la legitimación de la vigilancia en sí.

Conclusiones

En su objetivo de bloquear la difusión de la “expansión del comunismo” (o la ideología de izquierda, como aparece en algunos informes), la DIPBA se muestra atenta a la detección y el develamiento de las tendencias *criptocomunistas* en las actividades cinematográficas no comerciales que se desarrollaron en distintas localidades de la provincia de Buenos Aires. Esta finalidad no se circunscribe a etapas de dictadura, sino que hay una continuidad entre los gobiernos democráticos (en los que se hallaba proscrito, no obstante, el peronismo) y dictatoriales de los años sesenta e incluso se mantiene en los años ochenta, momento de regreso de la democracia en Argentina. Pero, a pesar de que se mantienen ciertos tópicos en la memoria discursiva, también se reconocen reformulaciones en el decir que apuntan, podríamos postular, a una forma de legitimar la propia continuidad.

En la confrontación de los dos periodos que determinamos, se deja seguir un cerramiento de la comunidad discursiva sobre sí misma, que en el regreso de la democracia sigue respondiendo a las posturas de las Fuerzas Armadas. Si en los informes de los años sesenta el *ethos* deja percibir, además de una imagen de *yo-observador*, una faceta de *yo-participante* que se une a los espectadores de las

espectáculo es vivido. Pero si bien considera que hay un principio de integración por el cual se produce la “reunión de las subjetividades” en un “agente intersubjetivo”, ésta no es monolítica u homogénea, sino que “agente o agentes nuevos se manifiestan atravesados por tensiones de consenso y disenso en permanente mutación, armado y desarmado de agrupamientos” (69).

funciones, el *ethos* de los informes de la posdictadura se separa netamente, sin identificarse con los espectadores con los que comparte el espacio de visión ni dejarse llevar por las imágenes de la pantalla que se postulan como transparentes. El *ethos* ya no devuelve entonces, en estos textos, la imagen de un observador-espectador, sino sólo la del miembro de la policía (“un medio propio de este servicio”, como aparece mencionado en tercera persona en el informe ya referido de Chivilcoy de 1985) que recorta, cierra y sostiene la postura enunciativa de la comunidad discursiva.

OBRAS CITADAS

- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Amossy, Ruth. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. París: PUF, 2010.
- Amossy, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. París: Nathan, 2000.
- Authier-Revuz, Jacqueline. "Hétérogénéité(s) énonciative(s)". *Langages* 73 (1984): 98-111.
- Beacco, Jean-Claude. «À propos de la structuration des communautés discursives: beaux-arts et appréciatif». *Les Carnets du Cediscor* 3 (1995): 136-156.
- Beacco, Jean-Claude. "Trois perspectives linguistiques sur la notion de genre discursif", *Langages* 153 (2004): 109-119.
- Charaudeau, Patrick. "La problemática de los géneros. De la situación a la construcción textual". *Signos* 56 (2004): 23-39.
- Charaudeau, Patrick. "Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux". Boyer H., Dir. *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène*. París: L'Harmattan, 2007.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Funes, Patricia. "Desarchivar lo archivado. Hermenéutica y censura sobre las ciencias sociales latinoamericanas". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* 30 (2008): 27-39.
- Gociol, Judith y Hernán Invernizzi. *Cine y dictadura. La censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.
- Jullier, Laurent y Jean Marc Leveratto. *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca, 2012.
- Kahan, Emmanuel. "¿Qué represión, qué memoria? El 'archivo de la represión de la DIPBA': problemas y perspectivas". *Question* v. 1.16 (2007).

- Maingueneau, Dominique. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. París: Hachette, 1987.
- Maingueneau, Dominique. “Le tour ethnolinguistique de l’analyse du discours”. *Langages* 105 (1992): 114-125.
- Maingueneau, Dominique. *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Oubiña, Jorge. “Veinte años de censura inconstitucional en el cine argentino (1963-1983)”. *Cuadernos de historia, crítica y teoría* 1 (2004): 69-85.
- Parodi, Giovanni (ed.). *Géneros académicos y profesionales: accesos discursivos para saber y hacer*. Valparaíso: Editorial Universitaria de Valparaíso. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2008.
- Ramírez Llorens, Fernando. “Sexo, herejías y comunismo. La calificación de películas por la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina: 1954-1964”. Ponencia presentada en las X Jornadas de Sociología de la UBA, 2013. Web. 29 de marzo de 2016. <http://issuu.com/rehime/docs/fernando_ram_rez_llorens_-_sexo__h_a183c5d757378e/1?e=2386355/4429891>.
- Suriano, Juan (dir.). *Dictadura y democracia (1976-2001). Nueva historia argentina X*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- Vezzetti, Hugo. “Los sesenta y los setenta. La historia, la conciencia histórica y lo impensable”. *Prismas. Revista de historia intelectual* 15 (2011): 53-62.
- Vitale, Alejandra. *¿Cómo pudo suceder? Prensa escrita y golpeismo en la Argentina (1930-1976)*. Buenos Aires: Eudeba, 2015.
- Xavier, Ismail. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.