

10. Lista de anexos

<u>Anexo A. Mapas de S.V. Demarcaciones de los entrevistados, recorrido de la visita guiada y mapeo colectivo</u>	2
<u>Anexo B. Guía Turística de Barrio San Vicente</u>	4
<u>Anexo C. Línea del Tiempo de S.V.</u>	15
<u>Anexo D. Guión de Entrevistas</u>	17
<u>Anexo E. Imágenes del Carnaval de S.V.</u>	23
<u>Anexo F. Imágenes del Campo de la Ribera</u>	28
<u>Anexo G. Decalaje y análisis textual de <i>San Vicente Superstar</i> y <i>Cordobeses/as del Bicentenario</i></u>	33

Anexo A. Mapas de S.V. Demarcaciones de los entrevistados, recorrido de la visita guiada y mapeo colectivo

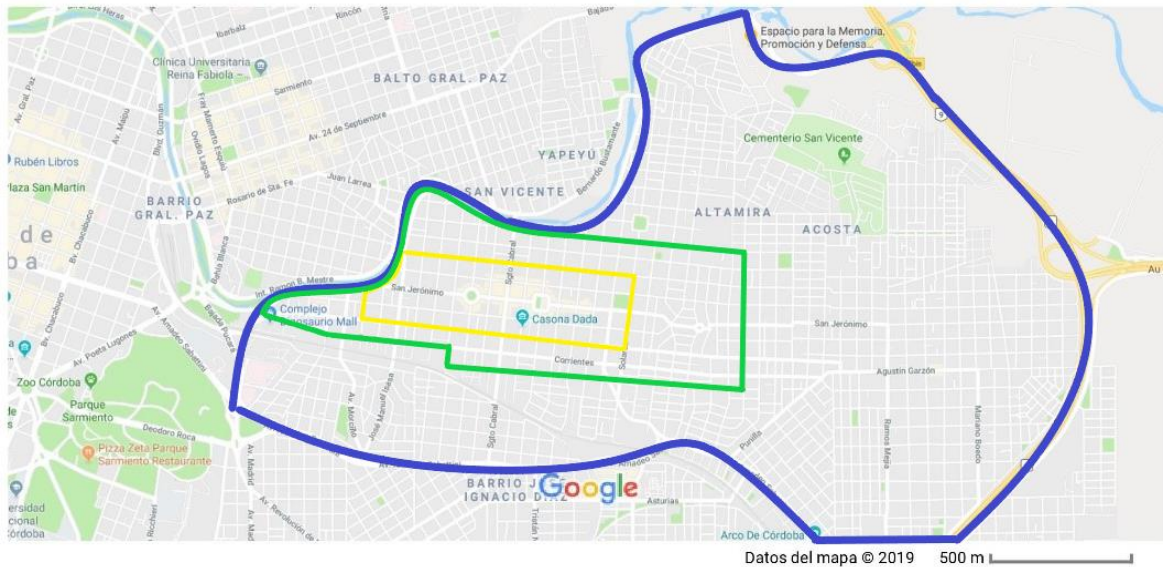


Figura 1. Mapa del territorio de San Vicente según los vecinos entrevistados:

Demarcación Extensa ● Demarcación Intermedia ● Demarcación Reducida ●



Figura 2. Mapa del recorrido de la Visita Guiada confeccionado por la Red de Vecinos, expuesto en el Museo Fotogalería Recuerdos Sanvicentinos.



Figura 3. Mapeo Colectivo de San Vicente confeccionado por Radio la 5ta Pata, Red de Vecinos de San Vicente y Biblioteca Popupar Julio Cortazar. Recuperada de:

<https://ia800703.us.archive.org/14/items/MapaDeSanVicente/PlanoMapeoFinal.pdf>

Anexo B. Guía Turística de Barrio San Vicente

*Guía turística de Barrio San Vicente 2.
Red de Vecinos y Asociaciones de San Vicente-Comisión Turismo y Cultura del barrio.*

Guía turística de Barrio San Vicente

Un recorrido por sus calles, su historia y su cultura



Hornos de Cal del Pucará

Es una publicación de la Red de Vecinos de Barrio San Vicente
Comisión de Turismo y Cultura del barrio.

Segunda edición corregida
-2004/2010-

-Pág 1-

PRÓLOGO

El presente trabajo surge como fruto de un proceso reflexivo de maduración de una propuesta que nació en un grupo de vecinos nucleados en la Comisión de Turismo y Cultura de Barrio San Vicente –junto a la colaboración de personal del Centro Cultural- en el año 2004.

Desde aquellos comienzos, en los que por primera vez cumplimos aquel sueño de realizar un recorrido turístico por los barrios-pueblos de Córdoba –ya perfilado en la década del ochenta por la Arq. Marina Waisman-, muchas historias han enriquecido este recorrido. Tanto los vecinos del barrio como turistas de todas partes de la ciudad, del país y del mundo, han permitido que esta iniciativa comience a ser reproducida en otros barrios para que otros vecinos y vecinas puedan reflexionar y construir juntos las historias que hacen a la identidad propia de cada barrio, retornando asimismo a los espacios públicos, lugares fundamentales en la vida de los barrios.

En nuestro caso, también hemos crecido integrándonos en la Red de Vecinos y Asociaciones de Barrio San Vicente, lo cual nos ha permitido seguir sumando vecinos a este proyecto que es de todos y todas.

Convencidos de la importancia que este proyecto tiene como fuente de desarrollo local, de preservación del patrimonio cultural y de la memoria viva de los barrios, es que entendimos que debíamos seguir trabajando la historia de nuestro querido San Vicente. Para lograr este propósito, hemos retomado parte de la “Guía Turística de Barrio San Vicente” (2004) recopilada por el vecino Arq. Luis Carreño, a lo que hemos sumado material del libro “Historia de mi barrio. La República de San Vicente” (1988) de Pedro Ordóñez Pardal, voces de vecinos que nos fueron acercando testimonios a lo largo de estos años y materiales de investigación propios.

Porque aún quedan muchas historias por contar y porque cada día los vecinos construimos nuestra historia a través de voces particulares que subyacen dentro de las tramas que atraviesan la ciudad, los invitamos a seguir sumando esfuerzos para continuar consolidando esta iniciativa.

El nacimiento del barrio...

El barrio San Vicente nace hacia finales de siglo XIX, concretamente el 19 de junio de 1870. Inicialmente, su fundador Don Agustín Garzón tuvo como iniciativa desarrollar un pueblo que tempranamente se vio poblado por familias del centro de la ciudad, las cuales adoptaron a este lugar como un espacio de descanso durante las vacaciones de verano o los fines de semana.

Esta clase social determinó un perfil socio-cultural específico que impactó, según diversos testimonios, en el carácter festivo de la población de las entonces Quintas de San Vicente.

Este paisaje barrial, sin embargo, comenzó a modificarse hacia fines de 1897 con el arribo de los Hornos de cal viva situados en la Bajada del Pucará y con el desarrollo de los Molinos Leticia, entre otras industrias que se incorporaron a las incipientes industrias de otros tiempos, tales como el Matadero del Este.

Como consecuencia, se observó un cambio importante en la composición poblacional del barrio, que paulatinamente experimentó la llegada de inmigrantes y obreros que generaron transformaciones a nivel social, cultural e infraestructural.

Un ejemplo clarificador fue la planificación del barrio obrero estilo inglés llevada a cabo por el Ingeniero Cisneros Malbrán y por el Arquitecto Kronfuss, sector de San Vicente que hoy representa un testimonio viviente de esa etapa.

De esta manera, San Vicente dio nacimiento a una comunidad de clase media y obrera a partir del desarrollo de nuevas fuentes laborales, hecho que ha dejado su impronta hasta nuestros días.

Los orígenes de un mito: "La República de San Vicente"

Muchas veces, al transitar las calles de la Ciudad, oímos que al referirse a Barrio San Vicente, la gente suele hacerlo con el título de "La República". Ahora bien, ¿cuándo nace esta denominación?

Si recorremos las páginas del libro "Historia de mi barrio. La República de San Vicente" (1988), Ordóñez Pardal relata que todo comenzó con los corsos.

Los tradicionales corsos de San Vicente se hacían todos los años en tiempos del carnaval, aproximadamente desde la misma fundación del barrio. Sin embargo, hacia el año 1932 el comisionado municipal de la época, Ricardo Belisle -designado por el interventor provincial del momento, Carlos Torino-, decidió que durante ese año no se realizarían los corsos de San Vicente en el barrio sino en el centro. Disuelta la comisión sanvicentina por la Municipalidad, y obviando la prohibición oficial, un grupo de jóvenes provenientes principalmente de las familias del centro del barrio decidió realizar el corso a pesar de todas las dificultades impuestas: "El día lunes 8 de febrero de 1932 desde temprano, empezó el santo y seña entre los vecinos de San Vicente. 'Esta noche habrá corso' y la voz corrió como reguero de pólvora. Numerosas comisiones de jóvenes de ambos sexos recorren el barrio invitando a concurrir a la calle San Jerónimo a las 18 horas. No habrá palcos ni guirnaldas para la iluminación, y el que tenga auto que concurra con su familia, que se realizará el corso. Si interviene la policía, 'ya veremos qué pasa' es la contestación". (Ordóñez Pardal, 1988: 98)

Así transcurren las horas y el corso efectivamente se realiza, convocando incluso a las familias que se encontraban en el corso oficial del centro, quienes se trasladan al barrio.

Frente a esta situación, el comisionado decide cortar el alumbrado de la calle San Jerónimo. Sin embargo, los vecinos extraen electricidad desde sus domicilios y la resistencia continúa. Ante esta situación, las autoridades mandan a reprimir a la población por medio de la fuerza pública.

Si bien en un principio el comisario Abel Gordillo Peña decide actuar con serenidad, evitando exacerbar aún más los ánimos, un

agente de la seccional primera detiene al Sr. Ángel García. "Esto permitió que interviniera el comisario Gordillo Peña, quien ordenó la detención de ambos. Así las cosas, trajo como consecuencias una reclamación colectiva por la libertad del Sr. García. Más de quinientas personas acompañaron al detenido hasta la puerta de la comisaría 5ª a los gritos de '¡viva la libertad!' '¡abajo la dictadura!' (...) Como a las 22hs, el señor García fue puesto en libertad y una manifestación lo acompañó por calle San Jerónimo al grito de ¡viva la República de San Vicente!" (Ordóñez Pardal, 1988: 98)



Murga "La Sin Bombo".

Curiosidades:

Rememorando la revolución de 1932, en el año 1963 y luego en 1971 se organizaron dos comisiones vecinales que le dieron forma a "La República" como institución. (Para más información, consultar a Ordóñez Pardal -1988-)

Del corso revolucionario también nació la bandera de San Vicente, de color rojo y verde, que identificaría la resistencia vecinal.

**El Centro Cultural San Vicente.
Ex Mercado Marcos Juárez
San Jerónimo 2850**

“Si queremos hablar del Centro Cultural, nos tenemos que referir a Samuel Palacios, que bien lo podemos señalar como uno de los pioneros, como Agustín Garzón, del progreso sanvicentino, puesto que por ordenanza del 3 de agosto de 1886 se le autorizó construir un mercado en la plaza General Paz (...) Una vez realizado, pidió se le denominara ‘Marcos N. Juárez’ (...) (Archivo Municipal de Córdoba. ‘Actas, ordenanzas y documentos municipales. 1887. A-I-12. Fol. 359; Juan Pérez Castellano, ‘Mercados de ayer. El mellizo de San Vicente’. La Voz del Interior. Córdoba, 20 de junio de 1993). El nombre tenía signo de acatamiento político y, para que nadie dudara, alguien pintó el apelativo con torpes trazos en el frontispicio del edificio. Palacios entregó luego el Mercado a la Municipalidad, por contrato firmado el 20 de diciembre de 1889. Era original la factura de la edificación, puesto que bajo el arco que tenía en la parte central pasaban los coches tranviarios. Duró muchos años, hasta que en 1927, el 22 de septiembre, y en el mismo lugar, el intendente municipal, ingeniero Emilio F. Olmos, inauguró otro mercado. Décadas más tarde, aprovechando la estructura del edificio, remodelándola, la Municipalidad inauguró allí el 2 de julio de 1981 el ‘Centro Cultural San Vicente’, intendencia del Tte. Cnel. Alejandro Gavier Olmedo. El 9 de noviembre de 1985 se inauguró la biblioteca ‘Julio Díaz Usandivaras’, poeta nativista de renombre internacional.” (Carreño, 2004: 6) Cabe señalar también que el proyecto de refuncionalización del edificio fue llevado a cabo por el Arq. Miguel Ángel Rocca.

En cuanto a las actividades que se desarrollan en la actualidad, podemos mencionar diversos talleres culturales, servicio de registro civil y recursos tributarios, a las que se suma la sala de arte “Roberto Viola” y el Museo y Foto galería barrial-comunitario “Recuerdos Sanvicentinos”, inaugurado por la Comisión de Vecinos de Turismo y Cultura con colaboración de personal del Centro Cultural el 11 de noviembre de 2004.



Imagen de la antigua fachada del ex Mercado Marcos Juárez.

Inmueble contemplado en la ordenanza de preservación patrimonial N° 11.190/06 (Categoría alta N°146)

**Parroquia Inmaculada Concepción
San Jerónimo 2721**

“Iglesia construida en los comienzos del siglo XX, en cuyo interior se encuentran bellos murales realizados por el artista plástico Carlos Camilloni. Fecha 1912/14. Sus comienzos están en la idea misma del fundador del barrio. (...) Es así que el 3 de junio de 1874 donó un terreno (...) Hacia un costado de ese terreno se edifica la capilla de San Vicente, allá por el año 1877 (...) teniendo ‘once metros de largo por seis de ancho, gruesas paredes de setenta centímetros sostienen la bóveda que es de medio punto. Existen dos puertas de madera, una principal de dos hojas mirando al norte y una secundaria mirando al oeste, y una cruz de hierro forjado en lo alto de su frente.” (Remo Domingo Bordese. ‘La histórica capilla de San Vicente’. En “Revista San Vicente”, febrero de 1993) Bordese anota luego que la parroquia de San Vicente fue erigida por auto del obispo Fray Reginaldo Toro el 6 de noviembre de 1900. Durante su acción parroquial comenzó a trabajar la iglesia de la Inmaculada Concepción y quedó inaugurada el 10 de mayo de 1914, siendo bendecida la torre el 12 de diciembre del mismo año. Es interesante destacar que la decoración interna de ese

tempo fue realizada por un artista altamente prestigioso como Carlos Camilloni (...) Por gestiones del padre Juan González el templo aludido y la capilla de San Vicente, ubicada junto a él, fueron declarados de 'interés municipal' por las autoridades comunales de la ciudad de Córdoba, encabezadas por el doctor Eduardo P. Cafferatta, el 28 de mayo 1983". (Carreño, 2004: 6)

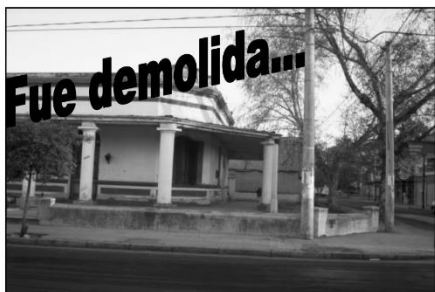
Inmueble contemplado en la ordenanza de preservación patrimonial N° 11.190/06 (Categoría media N°135)



Inmueble contemplado en la ordenanza de preservación patrimonial N° 11.190/06 (Categoría media N° 101)

**Cuando el barrio era de quintas:
Estados Unidos esquina Ambrosio Funes**

"Uno de los pocos ejemplares de casa-quinta que restan en el barrio. En cuanto a la primera, se la conocía como la casa de galerías sostenidas por pilares de mampostería y su pequeño jardín da una idea de lo que debió ser la edificación corriente del barrio en la época en que era principalmente lugar de veraneo. (...) La superficie total del terreno es de 470mts² (...) Su origen fue para recibir invitados. Esta edificación perteneció a la familia Riera Vives, quienes habitaban en una casa grande que se encuentra en diagonal con esta vivienda y que se caracterizaba por tener un gran jardín que desde la calle Estados Unidos se podía ver con un aljibe revestido de mayólicas en el centro del mismo". (Carreño, 2004: 6)



Inmueble contemplado en la ordenanza de preservación patrimonial N° 11.190/06 (Categoría media N°126)

**Casa La Fraternidad:
Estados Unidos 2962**

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, la zona experimentó la llegada de inmigrantes, quienes le otorgarán al barrio un perfil obrero. Esta situación fue propiciada en gran medida por la llegada del ferrocarril Central Argentino, posterior Estación Mitre.

Dentro de este marco, según los datos catastrales de la Provincia de Córdoba, hacia el año 1918 se construyó la Casa La Fraternidad. De acuerdo a testimonios orales, su primer propietario fue el Sr. Eduardo Martín, periodista y redactor del periódico "La Voz del Interior", hasta fines de la década del cincuenta. Esta propiedad privada será vendida hacia el año 1957 al Banco Provincia de Córdoba, transformándose de este modo en la primera sede de la institución en el barrio. Años después se venderá al Sindicato de Ferroviarios "La Fraternidad", manteniéndose en su dominio hasta la actualidad.

Además de ser un centro de actividades culturales para los vecinos del barrio y sede social de la comunidad ferroviaria, el inmueble tiene un importante valor patrimonial por su estilo clasicista.

Si bien el sindicato, desde su sede central, manifestó en el año 2006 su interés por vender esta sede, su encargado Don Avelino Moreno y vecinos agrupados en la

Red trabajamos para lograr su declaratoria de interés patrimonial a los fines de reforzar su reconocimiento y su preservación futura. Finalmente, logramos este propósito durante el año 2008 a través del decreto 3546 firmado el día 28 de agosto.

Actualmente, la casa recuperó el brillo de otras épocas y sigue siendo una importante institución cultural de nuestro barrio.

La Casa La Fraternidad es un inmueble contemplado en la ordenanza de preservación patrimonial N° 11.190/06 (Categoría alta N°125)

La casa del fundador

Don Agustín Garzón fue el fundador de Barrio San Vicente. Desde su juventud se dedicó a los negocios y a las obras públicas. Así fue como compró los terrenos de lo que entonces se conocía como “el Bajo de Ariza” a Don Francisco Fresnadillo y Pastora Vélez y Ariza. Guiado por su vocación católica, realizó una serie de donaciones de terrenos que permitieran consolidar su sueño de constituir un nuevo pueblo en la ciudad. Asimismo, el fundador construyó su casa en el mismo barrio, el cual adoptó durante los primeros tiempos un perfil veraniego. “Para ello se han construido hermosas casas quintas, empezando por el propio Don Agustín Garzón que edifica una verdadera mansión, con amplias galerías y cuya ubicación era en la manzana comprendida por las calles, hoy Estados Unidos, San Jerónimo, General Pedernera y Obispo Castellanos y cuya huerta se extendía entre estas dos últimas calles hasta Obispo Maldonado. Esta finca existió hasta 1949 y desapareció al lotearse lo que es hoy Barrio Parque San Vicente”. (Ordóñez Pardo, 1988: 17)

En reconocimiento a los restos que quedan del solar donde vivió el fundador, la Comisión de Vecinos de Turismo y Cultura de Barrio San Vicente colocó una placa recordatoria hacia el año 2005 para recordar al fundador en nuestro barrio y a su particular impronta.

El mirador de la Ciudad Calle San Jerónimo y Acosta de Barrio Parque San Vicente

“Se trata de una pequeña plazoleta ubicada en la subida de la calle San Jerónimo, muy próxima a donde funcionó el Hipódromo Nacional. Es un lugar con una de las mejores vistas de la ciudad de Córdoba; es como una terraza cuyo horizonte se confunde con las terrazas de la Torre Ángela del centro de la ciudad, permitiendo al observador que mira hacia el oeste, cuando el cielo está limpio, ver hasta las Sierras Grandes, incluido el camino de las Altas Cumbres y el brillo metálico de la bóveda del Observatorio Astronómico de Bosque Alegre. Tiene una visión aproximada de 180°, sin interferencias visuales debido a la altura de la misma abarcando un radio que comienza en el Parque Sarmiento y llega por el norte hasta Altos de General Paz, pudiendo ver por las noches las luces de los vehículos de la avenida de circunvalación, la fábrica Palmar y el nuevo Mercado de Abasto y, si el centro de Córdoba está limpio, las luces de las pistas del Aeropuerto de Córdoba.” (Carreño, 2004: 8)

La Casa de Hierro Eiffel

“Dicen que dicen... dijeron que en la República de San Vicente, existía una extraña casa que había venido de muy lejos, que tenía ruedas y que sobre ellas se había transportado. También se afirmó que por las noches rechinaba como si se quejara...” (Carreño, 2004: 7)

“Cuando corrían los últimos años del siglo XIX, la barriada actual de San Vicente se llamaba ‘La Colonia’, lugar de esparcimiento en el verano y los fines de semana. Fue allí en donde un americano - léase “norte-americano”- decidió establecer dos chalets prefabricados que había hecho traer de Francia. La peculiaridad de éstos era que aparte de ser totalmente de hierro, se montaban con mucha facilidad, y podían cambiarse de lugar a voluntad. Uno de ellos se levantó en la intersección de las calles

Estados Unidos y Diego de Torres y el otro en San Jerónimo y Solares (...) El primero estuvo muy poco tiempo en ese sitio, pues enseguida se lo desarmó y se lo envió a la ciudad de Mendoza; el segundo quedó en donde primitivamente se lo estableció, montado sobre pilotes de hierro y con una escalera casi vertical que permitía el acceso a la casa, debido a la altura a que ésta se levantaba del suelo.

En el año 1922, el chalet de la calle San Jerónimo y Solares fue adquirido al americano por el súbdito alemán Carlos Rooner, quien a su vez se lo vendió al Sr. Bartolini que, a pesar de ser el nuevo propietario, no lo ocupó sino que lo alquiló a Rooner por dos pesos cincuenta de aquel entonces. Según lo que se dice, cuando Rooner habitó la casa, ésta ya contaba con cincuenta años de vida (...) Aproximadamente en 1935, el Sr. Bartolini decidió trasladar de lugar el chalet hacia un lote ubicado a cincuenta metros del sitio primitivo. La descomunal mudanza se realizó casi sin desmontarlo, pues se desarmaron sus galerías, dejando su estructura central casi intacta. Una vez hecho esto se colocaron rodillos por debajo del resto de los componentes. Luego del traslado, lo habita la familia Pérez Cornejo como inquilinos hasta que en el año 1948 se lo adquirieron al Sr. Bartolini. 'El chalet de hierro', como la gente lo llama, consta de dos habitaciones de hierro en paneles y está revocado, lo que da la impresión -cuando se encuentra dentro- de estar en una casa común. (...) Su dueño, el Sr. Pérez Cornejo, piensa -como otra gente especializada- que vino de Francia, que su diseñador fue el famoso ingeniero Eiffel, constructor de la no menos famosa torre Eiffel.' (Carreño, 2004: 7)

Si bien en la actualidad el inmueble está en venta, los vecinos han recolectado en numerosas oportunidades firmas para exigir al municipio su preservación.

Entre los avances, podemos decir que el inmueble no sólo está reconocido como inmueble de valor patrimonial de categoría alta N° 216, sino que fue declarado de interés cultural por la Cámara de Diputados de la Nación el día 18 de noviembre de 2004. Esta documentación se encuentra contemplada en la orden del día N°1706.



Casa de la familia Kurth
Solares 1091 y López y Planes

“Se trata de una tipología de vivienda muy particular, ya que es una de las pocas construcciones antiguas que no tiene ochava. Fue construida sobre las calles 10 (hoy Solares) y 11 (hoy López y Planes). Cabe destacar que la legislación municipal que establece la obligatoriedad de la ochava es de 1868. Su construcción se remonta hacia 1860, según lo atestigua el plano N° 50 del ‘Catastro Machado’, obrante en los archivos municipales del año 1889 y depositados actualmente en el Paseo de las Artes. De acuerdo con esta fuente, esta vivienda figuraba como única construcción consolidada en una zona rodeada de quintas que le daban a la construcción una prestancia señorial. (...) La planimetría de la vivienda que fuera constatada por ‘Aquí San Vicente’ mantiene, aún hoy, su núcleo central intacto, tal como lo diseñaran sus originales propietarios (...) Según los memoriosos del barrio, fue la casa-quinta del Gobernador Eleazar Garzón. Hoy viven en ella la familia de la señora Nora Mensaque Saavedra de Kurth y su esposo. (...) La casa fue heredada por sus padres, que fueron los compradores últimos de esta vivienda, después de haber pasado por otros propietarios. La familia Kurth está

orgullosa de su vivienda y tratan en lo posible de mantenerla con sus características históricas, como un exponente testimonial de la arquitectura sanvicentina en su época colonial.” (Carreño, 2004: 8)

Inmueble contemplado en la ordenanza de preservación patrimonial N° 11.190/06 (Categoría baja N° 187)

Las curtiembres en el barrio (Gentileza Beatriz Gibaut y Ana Terradas)

Eugenio León Gibaut nació en París en 1881. Emigró a la República Argentina y se casó en Buenos Aires con Eusebia Picabea, uruguaya descendiente de vascos franceses nacida en 1884. Tuvieron once hijos, de los cuales sobrevivieron nueve. Se radicaron en Córdoba, en Barrio San Vicente, ocupando una casa-cuarta sobre la calle Obispo Castellanos 1205 (antigua numeración). Allí nacieron sus últimos seis hijos.

De oficio curtidor, Gibaut levantó su fábrica en un predio de media manzana sobre Obispo Maldonado 2819 (antigua numeración) y las calles Gorriti, Matheu y Diego de Torres, aproximadamente en 1910.

Entre sus hijos se destaca Enrique Antonio Gibaut, quien continuará con el oficio. Desde muy joven, trabajó en la curtiembre de su padre y al poco tiempo de casarse con Mercedes Sánchez López, se instala por cuenta propia.

Alrededor del año 1925 amplía su industria con un lavadero de lana al que fue incorporando, con el correr de los años, modernas maquinarias y sub-rubros como la confección de colchones y almohadas.

Con la aparición de la “goma pluma” se pierde paulatinamente el uso de la lana para colchones y almohadas y, por lo tanto, debe reestructurar la empresa con nuevas inversiones tendientes a sostener la fuente de trabajo, convirtiéndose en un lavadero de bolsas harineras provistas por los molinos Río de la Plata, Minetti, Leticia y otros del interior.

En el presente, ya transitando el siglo XXI, las curtiembres han perdido el brillo que ostentaron en otras épocas. Sus imponentes estructuras, que por momentos supieron estar

llenas de vida al ser fuentes de empleo de numerosas familias del barrio, hoy observan silenciosas el paso del tiempo. No obstante esta situación, su valor se preserva en la medida en que reflejan una importante etapa histórica del San Vicente industrial y de la incidencia que la historia nacional ejerció sobre nuestra “República”.

Recuerdos de Ana Terradas, hija del dueño de otras curtiembres ubicadas en Agustín Garzón y Solares.

“Recuerdo las pilas y pilas de cueros que llegaban a la curtiembre y que se ponían en remojo en grandes piletas. Después se metían dentro de unos enormes toneles llamados fulones. Estos fulones se movían por electricidad mediante unas poleas de suela de unos veinte centímetros de ancho. En todo este proceso para curtir el cuero, se utilizaba el temible ácido muriático y el inofensivo y amigable tanino. Si se le agregaba algo más, lo desconozco. Los cueros salían blandos y curtidos. Se los colocaba sobre un gran mármol y allí se les quitaba el resto del pelo por medio de un grueso cilindro que tenía un borde filoso. Después los cueros eran estaqueados clavándolos en unos marcos de madera. Esa es una tarea que a veces se me permitía hacer. Mis hermanos habían hecho para mí un marco más chico y yo estaqueaba los cueros más pequeños...”

Colegio Santa Margarita de Cortona Estados Unidos 2929

“Con igual espíritu, Garzón donó el terreno para la instalación de la casa madre de la Congregación de las Hermanas Terciarias Misioneras y Franciscanas, fundada por la Madre Tránsito Cabanillas de Jesús Sacramentado a la edad de 57 años, el 8 de diciembre de 1878, comunidad religiosa de la que fue primer director espiritual el Padre Quirico Porreca (Hna. Blanca L. López, ‘Rev. Madre Tránsito Cabanillas de Jesús Sacramentado, Fundadora de las Hermanas Terciarias Misioneras Franciscanas de la República Argentina’, 1978). La obra comenzó con esfuerzo; laboriosamente avanzó en piedad y letras, puesto que inmediatamente fue fundado el Colegio Santa Margarita de Cortona, ya que las necesidades religiosas eran atendidas en la pequeña capilla de la Inmaculada

Concepción. La iglesia tuvo su piedra fundamental el 2 de diciembre de 1887, siendo inaugurada varios años después. La construcción del templo fue mirada por el vecindario como un evidente signo de gran adelanto..." (Carreño, 2004: 8)

Su fundadora, Tránsito Cabanillas, fue declarada primera beata argentina por el Papa Juan Pablo II.



Inmueble contemplado en la ordenanza de preservación patrimonial N° 11.190/06 (Categoría media N° 108)

**Instituto Secundario
Domingo F. Sarmiento**

"Una de las instituciones que honran al Barrio San Vicente es el Instituto Secundario Domingo Faustino Sarmiento, fundado el 11 de agosto de 1957. En los primeros tiempos se cursaban dos ciclos de enseñanza de bachillerato común y comercial. (...) En sus comienzos funcionó, desde el 17 de marzo de 1958, en la escuela municipal Esteban Echeverría con 160 alumnos. En 1959, por razones de espacio, se traslada a la Escuela José M. Bedoya y alcanza 240 alumnos y 35 profesores, la mayoría ad-honorem. En 1960 ya son 300 alumnos y 40 profesores. En mayo de 1973 (...) sus alumnos llegan a 900 y a casi 100 los profesores. A base de grandes sacrificios el Instituto ha seguido avanzando paso a paso. Construyó el

propio edificio en la manzana donde fuera la vieja cancha del Club Lavalle, en López y Planes al 1900." (Ordóñez Pardal, 1988: 113).

En la actualidad, el Colegio tiene nivel secundario y terciario con distintas especialidades y, durante el año 2007, festejó sus primeros 50 años.

**Colegio y Capilla San Antonio de Padua
San Jerónimo 1799**

"El 24 de julio de 1909 el Reverendo Padre Juan B. Gherra firma la escritura de un terreno en el barrio San Vicente. Estaba destinado a la creación de un oratorio, que la señora Marquesa Petra R. de Perea Muñoz dedicara a la memoria de su esposo Don Antonio Perea en la manzana de las calles cuya esquina daban a la 7 y a la 34 (Pellegri y San Jerónimo), pues en aquellos tiempos muchas calles de San Vicente se denominaban por números. Se excavan los cimientos para salones y la Iglesia, y ya el 25 de agosto de 1909 Fray Zenón, Obispo de Córdoba, 'concede la creación de un oratorio festivo'. El 24 de abril de 1910, en pleno Centenario de la Independencia Patria, el Ilustrísimo Señor Juan Yonis, Obispo de Santiago del Estero, bendijo el nuevo oratorio de San Antonio de Padua de los Padres Salesianos y al mismo tiempo se coloca la piedra fundamental del nuevo templo. (...) El 19 de mayo de 1910, el Padre Gherra celebra la primera misa en el oratorio con asistencia de 150 personas mayores y 130 niños. Las obras prosiguen muy lentamente y entre 1910 y 1924 se abre un paréntesis. La construcción quedó paralizada muchos años. La Iglesia San Antonio de Padua se abre al público creyente el 4 de junio de 1917. Hasta 1929 funciona en el Oratorio un Centro Juvenil y en 1930 se abre el colegio San Antonio de Padua con 250 niños y se forma el 309 Batallón de Exploradores de Don Bosco. (...) En 1953 se crea el secundario con el ciclo de bachillerato nocturno. El barrio San Vicente está

orgullosos de tener una institución escolar religiosa como el colegio San Antonio.” (Carreño, 2004: 9)

Inmueble contemplado en la ordenanza de preservación patrimonial N° 11.190/06 (Categoría media N° 46)

Hornos de Cal Pucará
Bv. Reconquista 674

“Ya en 1887 eran unas fábricas de cal muy importantes en la entrada de la ciudad de Córdoba; para esos tiempos, poseía un grandísimo horno construido con el sistema serrano, el cual puede verse actualmente en algunas de sus partes. Posteriormente, parte de estas fábricas fueron compradas por el señor Miguel Thea. (...) La fábrica surgió como consecuencia de la gran demanda de materiales para la construcción y a la par del ferrocarril, ya que las vías que pasan frente a los Hornos llegaban hasta Malagueño y La Calera y también pasaban por las canteras de Villa Revol. Originalmente se trataba de un pequeño tren a vapor de seis ruedas con diez vagones de carga, un furgón para valores, encomiendas y postales. Este tren corrió aproximadamente hasta 1910, fecha en que fue reemplazado por la línea de trenes mayores. Con el tiempo, la cal viva también fue reemplazada por la cal hidratada y entonces los hornos cumplieron su ciclo productivo.” (Carreño, 2004: 2)

Ex Molino Leticia
Agustín Garzón al 1000, esquina Concordia

“En 1898 Juan y Domingo Minetti disponen la construcción del molino sobre una hectárea de terreno, en la entrada del barrio San Vicente y en cercanías de la vía férrea del entonces Central Argentino, hoy conocido como General Bartolomé Mitre. Su instalación produjo un cambio en la fisonomía de esta parte del pueblo San Vicente, ensanchando la ciudad hacia el este. (...) En el molino ‘Letizia’ fue habilitado el 30 de enero de 1900 el motor eléctrico que pondría en marcha toda la moderna maquinaria y a partir de ese

momento comenzó la producción; este motor fue instalado por la Compañía Luz y Fuerza. El edificio se trataba en realidad de un modelo propio de la arquitectura de la revolución industrial inglesa, difundida a escala mundial por los mismos medios que ese hecho genera y afincada en nuestro país por transculturación. Es una arquitectura internacional, contando con todas las comodidades necesarias. Tenía cuatro pisos en donde estaban instaladas las diversas y costosas maquinarias con tecnología alemana. (...) El domingo 14 de abril de 1940, el edificio del Molino y Fábrica de Aceite tuvo un incendio que marcó un hito en la historia del Molino Leticia; las pérdidas fueron casi totales, calculadas en más de un millón de pesos moneda nacional, pero no hizo que se perdiera el interés por tener nuevamente al molino y a la fábrica en marcha; es así que, en 1942, arribaron las nuevas máquinas de origen inglés. El edificio fue construido esta vez de siete pisos y fue entonces el de mayor capacidad productiva de la provincia y uno de los principales del país. Y fue justamente el día 4 de agosto, día de Santo Domingo - en homenaje a don Domingo Minetti, ya fallecido, quien fuera iniciador y digno presidente de la Sociedad Minetti y Cía Ltda. S.A. desde su fundación-, cuando se pusieron en marcha las maquinarias del nuevo Molino Leticia.” (Carreño, 2004: 2)

Durante años estuvo cerrado, pero durante el año 2007 fue acondicionado para ser en la actualidad un centro comercial.

Barrio Obrero Kronfuss
Agustín Garzón entre calle Uruguay y Molinos Leticia

“Con la instalación del Molino Leticia se produce una segregación de esta zona respecto al centro de la ciudad. (...) Así es como el molino se transforma en epicentro para el agrupamiento de este sector sanvicentino, puesto que veinte años después de iniciado el siglo una comisión presidida por el doctor Félix Garzón Maceda insistió en la construcción de un núcleo de ‘casas para obreros’, calle de por

medio con el molino. Este emprendimiento fue el primer barrio obrero de Córdoba, obra que se consideró 'la más importante después del Dique San Roque' en su momento y que marcó un nuevo rumbo en la urbanística, la arquitectura y la promoción social de la ciudad y del país. La piedra fundacional del barrio fue colocada el 10 de diciembre de 1921, estando a cargo del emprendimiento la Dirección de Arquitectura de la Provincia. La orientación de las obras y la construcción de las viviendas estuvieron en manos del ingeniero Cisneros Malbrán, contratista de la obra. Pero es a Juan Kronfuss, el arquitecto centroeuropeo que 'descubrió' la arquitectura colonial para los argentinos y que ofició como jefe de proyectos de la mencionada repartición provincial, a quien se atribuye el diseño de este barrio obrero. El sitio se dividió en 99 pequeños lotes, distribuidos en seis manzanas que se distinguen por su trazado irregular, ocupando el terreno comprendido entre las calles Agustín Garzón, Corrientes y Uruguay, en el que se dejó lugar para una plazoleta ubicada en un recinto formado por el quiebre en una de sus manzanas, con un trazado diferente del tradicional damero. De las 24 esquinas que posee, sólo cinco están con ochavas y tiene varios pasajes que no son rectos ni paralelos. Sus ideas sobre las bondades de la arquitectura colonial llevaron a Kronfuss a adoptar formas neocoloniales muy sencillas; aún cuando poseen claras reminiscencias del barroco alemán, es lo que le da una fisonomía particular a estas viviendas organizadas en torno a patios. En 1995 se proyectó una tarea de rehabilitación y restauración que devolviera al conjunto edilicio sus valores perdidos, pero hasta la fecha no se pudo lograr la instrumentación de una legislación para la protección patrimonial.

Como hecho curioso, diremos que se suma a las particularidades de este sector de barrio, una vivienda vecina que completó el número previsto de 100 viviendas. A esta última y descontextualizada morada se la conoció como la 'la casa de las mitades', puesto que se construyó con las mitades de los ladrillos sobrantes de la obra principal." (Carreño, 2002: 3)



Numerosos inmuebles del barrio están reconocidos en la ordenanza 11.190/06 por su valor patrimonial.

Casa del Pintor Francisco Vidal
Agustín Garzón 2458

"Es esta vivienda, una construcción con un buen espacio y mucha luminosidad, pintaba. Su atelier tenía muy buena luz natural desde el sur que iluminaba sus obras (...). Francisco Vidal nació en San Vicente en 1897. (...) Contando con 14 años ingresó a la Academia de Bellas Artes que dirigía el Sr. Caraffa, ubicada entonces en calle Rivera Indarte (...) Egresó a los 19 años de edad de la Academia Provincial con su diploma. Esto fue en 1916, es decir, 20 años después de oficializada la Academia. Sus maestros fueron Emilio A. Caraffa, Manuel Cardenosa y Francisco Lesta en dibujo y Emiliano Gómez Clara le enseñó color. Ese mismo año, la Comisión Nacional de Bellas Artes le adquirió dos dibujos acuarelados que había enviado por primera vez a salones de Capital Federal. En la docencia se inició como profesor auxiliar de la misma Academia y en 1923 ganó la beca de la provincia para perfeccionarse en Europa. Durante tres años trabajó en España, Italia y Francia. Al regresar al país lo designaron profesor de colorido y luego director, sucediendo en el cargo a Emiliano Gómez Clara. Se retiró de

la docencia en 1950. (...) Ganó numerosos premios y expuso en diversas partes del mundo. En 1939 decoró un panel en el despacho del Ministerio de Hacienda de la Capital Federal. En 1943 fue designado miembro delegado de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Capital Federal. La Sala de Audiencias del Superior Tribunal de Justicia de la Provincia de Córdoba fue decorada por este pintor y en 1967 ilustró la obra "Sonetos Intemporales" de Lorenzo de Amaya. El maestro Francisco Vidal falleció el 14 de febrero de 1980." (Carreño, 2004: 3-4)

Casa del Pintor José Malanca
Juan Rodríguez 1337

"Don José Malanca (1897-1967) es uno de los plásticos más distinguidos de nuestra Ciudad de Córdoba. Esta casa donde vivió hasta su muerte, fue diseñada y construida por el artista, como así también su decoración y la construcción de todo el mobiliario de la vivienda, siguiendo como línea de diseño las guardas diaguitas que tanto lo habían impresionado. Para la parte constructiva contó con la colaboración de un pariente suyo por parte de su madre, don Benito Burgos Morassut, italiano de origen y de profesión constructor y que vivió en los altos de San Vicente. Fue también constructor del edificio de la fábrica de fideos Ottonello en la calle Entre Ríos. A cargo de este constructor estuvieron también los departamentos de la esquina de San Jerónimo y Juan Rodríguez que fueron diseñados siguiendo la fuerte influencia de la arquitectura peruana (...).

En cuanto a su vida, nace en este barrio de Córdoba en 1897 e ingresa a la Academia Provincial de Bellas Artes en 1920. Sus maestros fueron Emiliano Gómez Clara y Fernando Fader. (...) En 1923 viaja a Europa con Francisco Vidal, Antonio Pedone y Héctor Valazza, ganadores de la beca provincial y generosos participantes con Malanca del codiciado viaje. Permanece tres años en el extranjero y obtiene el primer premio en la Mostra Regional Toscana. (...) Gana la beca provincial y decide recorrer América. Entre 1927 y 1930 viaja por Bolivia, Perú, Estados

Unidos, Panamá, Cuba, México y Chile. Expone en Nueva York y en Chile. Durante los años que siguen realiza numerosos viajes y exposiciones, hasta 1967, cuando expone por última vez en Villa Carlos Paz. El 8 de junio sale rumbo a Catamarca y La Rioja en busca de sus paisajes. El 31 de julio fallece en el caserío riojano de Angulos, en el silencio de un rancho criollo." (Carreño, 2004: 5)

Inmueble contemplado en la ordenanza de preservación patrimonial N° 11.190/06 (Categoría media N° 145)

Material utilizado

- ✂ CARREÑO, Luis. (2004). "Guía Turística de Barrio San Vicente. Una recorrida por sus calles, su historia y su cultura". Publicación de la Comisión de Vecinos de Turismo y Cultura de Barrio San Vicente.
- ✂ D'AMICO, Desirée. (2006). "Las cortineras en San Vicente y su impacto socio-cultural". Publicación de la Comisión de Vecinos de Turismo y Cultura de Barrio San Vicente.
- ✂ ORDÓÑEZ PARDAL, Pedro. (1988). "Historia de mi barrio. La República de San Vicente".
- ✂ Ordenanza 11.190/06. Patrimonio cultural.

Compilación de la guía: Desirée D'Amico (miembro de la ex-Comisión de Turismo y cultura y de la Red de Vecinos y Asociaciones de San Vicente)

Revisión y corrección de redacción: Ezequiel Rogna (miembro de la Red de Vecinos y Asociaciones de San Vicente)

Coordinadores de la visita (año 2010): Agustín Cano, Juan Premat y Desirée D'Amico (miembros de la Red de Vecinos y Asociaciones de San Vicente)

Información de contacto:
redsanvicente@yahoo.com.ar
www.comisionturismoycultura.blogspot.com



Figuras 1 y 2. Paneles de la línea del tiempo de San Vicente, confeccionados por la Red de Vecinos, expuestos en la Fotogalería Recuerdos Sanvicentinos.

Anexo D. Guión de Entrevistas

Categoría Principal*	Categorías	Eje	Preguntas
Sentido de Comunidad	Comunidad	<p>Territorio</p> <p>Lectura de la Realidad Barrial</p> <p>Pertenencia</p> <p>Interdependencia</p>	<p>¿Qué es San Vicente? ¿Hasta dónde llega? ¿Podría dibujarnos un plano aproximativo? (Disponer lápiz y papel).</p> <p>¿Cómo ve el barrio hoy? ¿En qué condiciones se encuentra en cuanto a infraestructura, servicios, actividades culturales y recreativas?</p> <p>¿Qué sentimientos tiene usted por San Vicente? ¿Se siente parte del barrio?</p> <p>¿Qué relación tiene con el barrio y sus vecinos? ¿Se encuentra con sus vecinos habitualmente, con qué frecuencia? ¿Para cuales actividades o con qué fines?</p> <p>¿Cree usted que el barrio tiene una identidad y una idiosincrasia particular? ¿Qué lo diferencia de otros barrios de Córdoba?</p> <p>¿Cuáles son los emblemas o símbolos de San Vicente? ¿Qué personalidades o personajes reconocidos ha tenido el barrio?</p> <p>¿Qué hitos en su geografía o su arquitectura?</p>

			que haya vivido en esas actividades, algo que lo haya sorprendido?
	Organización	Organización Colectiva	¿Qué importancia cree que tiene organizarse entre varias personas en torno a una problemática? ¿Piensa que hay problemas que se pueden resolver u objetivos que se pueden alcanzar colectivamente y no individualmente? ¿Cuáles? ¿Qué y cómo piensa usted que aportan los distintos participantes al trabajo conjunto? (Experiencias, saberes, perspectivas, recursos).
		Modalidad Organizativa	¿Cómo se organizaban o se organizan los espacios donde usted ha participado? ¿Su organización está fijada según una estructura formal o es variable según las coyunturas? ¿Las decisiones se toman según jerarquías establecidas o mediante el acuerdo común?
	Redes Sociales y Comunitarias	Redes en la Cotidianidad	¿Qué importancia cree que tienen el tendido de redes de colaboración y ayuda mutua en la vida comunitaria? ¿En la

		Organización en Red	<p>cotidianeidad, dónde y cómo ve que los vecinos se ayuden, presten recursos o compartan saberes y experiencias?</p> <p>¿Conoce usted alguna organización social o comunitaria que se organice a modo de Red? ¿En el barrio, conoce a la “Red de Vecinos de San Vicente” o a la “Red Social La Quinta”? ¿Qué opina sobre estas? ¿Qué opinión tiene en general sobre el modo de organización en Red, y según usted entiende, que beneficios o dificultades podría conllevar?</p>
	Comunicación	<p>Comunicación Cotidiana</p> <p>Medios Comunitarios de Comunicación</p>	<p>¿Por qué medios se comunican los vecinos del barrio? ¿En la vida cotidiana, donde y como se comunican los vecinos? ¿Se da un tipo de comunicación familiar o íntima entre los vecinos del barrio?</p> <p>¿Existen en San Vicente medios de comunicación barriales o comunitarios? ¿Conoce o ha oído hablar de la radio comunitaria “¿La 5ta Pata”, o la revista barrial “El Portal de San Vicente”? ¿Qué opinión tiene de estos medios, que utilidad tienen o pueden tener para los vecinos del barrio?</p>

		Medios Masivos de Comunicación	<p>¿Qué incidencia cree que tienen los medios masivos de comunicación nacionales o provinciales en la vida del barrio?</p> <p>¿Estima usted que se condicen las imágenes del barrio que se muestran en noticieros y diarios, con la experiencia de los vecinos que lo habitan? ¿Qué utilidad y que efectos negativos encuentra usted en el papel de los medios masivos de comunicación respecto a la vida del barrio?</p>
	Espacios de Encuentro		<p>¿En qué lugares se encuentra la gente del barrio? ¿Por qué y para qué? ¿Cómo se encuentran, puede describir cómo es ese encuentro? ¿Qué entiende por encuentro? ¿Qué condiciones favorecen a que se den encuentros en el barrio? ¿Y a su vez, que actividades u objetivos comunes son favorecidos por el encuentro de los vecinos?</p>

Anexo E. Imágenes del Carnaval de S.V.



Figura 1. Pedro Ordóñez Pardo, Presidente de la República de San Vicente. Material ilustrativo de las Visitas Guiadas. Red de Vecinos de San Vicente, 2013.



Figura 2. Pedro Ordóñez Pardo, Presidente de la República de San Vicente, junto a Julio Ceballos, quien porta la Cruz al Mérito por su aporte al barrio. Material ilustrativo de las Visitas Guiadas. Red de Vecinos de San Vicente, 2013.



Figura 3. Comparsa Los Sin Bombo. Material ilustrativo de las Visitas Guiadas. Red de Vecinos de San Vicente, 2013.



Figura 4. Comparsa El Ciclón de Colonia Lola. Recuperada de:
<http://sanvicenteseencuentra.blogspot.com/2017/11/comparsa-el-ciclón-de-colonia-lola.html>



Figura 5. Comparsa Los Zorzales de Barrio Maldonado. Recuperada de: <http://www.diaadia.com.ar/cordoba/zorzales-maldonado-51-carnavales-50-anos>



Figura 6. Todo San Vicente protesta porque no se permite realizar los corsos. (18 de enero de 1932, p.3). Diario Córdoba, p.3. Archivo del CISPEN.



Figura 7. La República de San Vicente, victoriosa paseó su burla, por un curso magnífico. (10 de febrero de 1932). Diario Córdoba, p.7. Archivo del CISPREN.



Figura 8. Córdoba que proclamó la República de San Vicente ha donado tres premios para los Corsos Revolucionarios. ¡Honor al vencedor! (11 de febrero de 1932). Diario Córdoba, p.7. Archivo del CISPREN.



Figura 9. ¡Transaron! La comuna ha reconocido a la República. (13 de febrero de 1932). Diario Córdoba, p.5. Archivo del CISPREN.



Figura 10. Con una fiesta de proporciones fantásticas, las damas de San Vicente reafirmaron anoche la República. (14 de febrero de 1932). Diario Córdoba, p.5. Archivo del CISPREN.



Figura 11. La República de San Vicente despidió brillantemente al Carnaval. (15 de febrero de 1932). Diario Córdoba, p.7. Archivo del CISPREN.

Anexo F. Imágenes del Campo de la Ribera



Figura 1. Vista actual externa del CCDTyE, sección conservada tal como fuera durante la última dictadura militar argentina. Recuperada de: <http://www.apm.gov.ar/clar/sitio-hist%C3%B3rico>



Figura 2. Vista panorámica desde el patio interno del Espacio para la Memoria Campo de la Ribera. Recuperada de: <http://www.apm.gov.ar/em/estructura-represiva-estatal-en-c%C3%B3rdoba>



Figura 3. Imagen del acto de apertura del Espacio para la Memoria en el año 2010. Recuperada de: <http://apm.gov.ar/lp/2010-34-a%C3%B1os-del-golpe-apertura-del-espacio-para-la-memoria-campo-de-la-ribera>

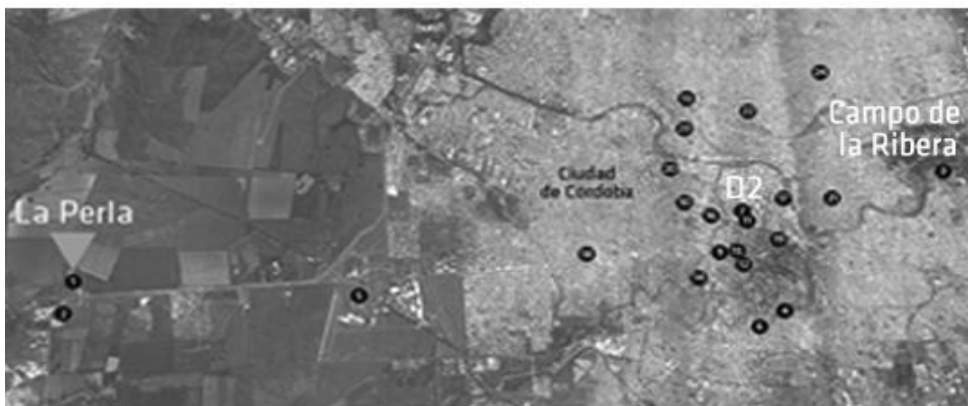


Figura 4. Imagen satelital donde se señalan los principales Centros Clandestinos de Detención de la Ciudad de Córdoba. La Perla, la D2, y el Campo de la Ribera.

<http://www.apm.gov.ar/sites/default/files/styles/patron1-foto-ppal-horiz-540x240/public/mapaRepresion2.jpg?itok=Aua250qO>



Figura 5. Imagen satelital de la Seccional Quinta de la Ciudad de Córdoba, donde se observa la proximidad entre el Campo de la Ribera y el Cementerio San Vicente. Recuperada de:

http://archivo.lavoz.com.ar/galeria.asp?nota_id=54617#



Figuras 6 y 7. Imágenes de las fosas comunes exhumadas en el Cementerio de San Vicente por el EAAF. Recuperadas de: <http://www.lavoz.com.ar/cordoba/terrorismo-estado-capitulo-cordoba> http://archivo.lavoz.com.ar/galeria.asp?nota_id=434585



Figura 8. Vista del patio interno del CCDTyE desde uno de sus calabozos. Recuperada de: <http://www.apm.gov.ar/clar/museo-de-sitio>



Figura 9. Ganchos de los cuales se sujetaban los detenidos en el momento de las ejecuciones. Recuperada de: <http://www.lavoz.com.ar/?q=content/inauguran-el-tercer-espacio-de-la-memoria-en-cordoba-4>

Anexo G. Decalaje y análisis textual de *San Vicente Superstar* y *Cordobeses/as del Bicentenario*

ESCENA N°1
LOCACIÓN: Puerta de la Iglesia, frentes de las casas de Mario y Lidia, y de Teresa, el Callejón.
FUNCIÓN: Salir de misa, regresar cada cual a su casa.
DESPLIEGUE: Música extradiegética, primera impresión de la obra; “Valsecito Criollo”: sólo cumple la función de indicar una referencia de diseminar un sema que induce un ambiente, crea una atmósfera (REF. Costumbrismo, lo criollo). Salir de la Iglesia (REF. Feligreses, Catolicismo, San Vicente de Paul, Agustín Garzón). Turco y Lucho hacen un comentario sobre Tono (HER. Tematización “Marca enfática del sujeto que será el objeto del enigma”, Planteamiento, el comentario es un “índice metalingüístico” que señala la existencia de un enigma). Lidia ceba mate (REF. Costumbrismo, lo criollo). Música nupcial, diegética; la novia, los padrinos (REF. Catolicismo). Comentarios, “van discutiendo (SIM. Lo oculto, lo conflictivo) en forma exagerada” (PAS. El exceso, la desmesura). Relaciones/no-relaciones: de grupo, Turco, Lucho y Tono; de pareja, Mario y Lidia; soledad, “Teresa de 40 años” (SEM. Se instala el sema “Solterona” que se irá saturando, definiendo a este personaje por el resto de la obra).
ESCENA N° 2
LOCACIÓN: Calle frente a la casa de Mario y Lidia
FUNCIÓN: Tomar mates, discutir.
DESPLIEGUE: Lidia, ama de casa aburrida, está encerrada todo el día, quiere salir (SEM. Ama de casa agobiada). Discute con Mario, su marido; cuando pasa Tono “ella se transforma, sonrío” (PAS. Los afectos como transformaciones -sintaxis pasional: desde el hastío, el odio que le produce su marido, hasta la sonrisa y el sonrojo, la alegría y la vergüenza que le producen la visión de Tono). Mario, fastidioso, mal-agerado, espeta a su mujer “Dejá de joder”, no quieren que lo moleste, que le demande “salir” porque trabaja todos los días, es un obrero explotado (SEM: Agresividad; cumple una función de índice hermenéutico, nos indica el rasgo específico en su personalidad que anticipa el modo como se desenlazará la historia). Mario, en referencia a Tono que pasa sin saludar y responde vacilante: “¿Y a este que le pasa?”. Una transformación en la actitud de Tono es advertida: se comienza a enunciar la gran frase hermenéutica (HER. Tematización: “Antes paraba a conversar ¿y ahora pasa de largo?”. Planteamiento: Lidia se transforma, sonrío; Tono vacilante. Formulación, Promesa o Petición de Respuesta: “¿Y a este qué le pasa? Engaño: “¿Por qué juega en la primera de Los Andes se ha pillado?”; el circuito de destino del falseamiento es de Mario a sí mismo. Equívoco, Respuesta Parcial: Lidia “Es muy bueno ese muchacho”; Mario “Me parece que andás mirando mucho a ese pibe vos. Mirá si se confunde y te tira un lance”.

Bloqueo, Engaño: “Ay Mario, dejá de hablar macanas ¿querés?”. Respuesta parcial, atisbo de revelación: Lidia mira para donde se fue Tono.

ESCENA N°3

LOCACIÓN: Una esquina, Espacio de Encuentro.

FUNCIÓN: Congregarse, agruparse la barra de jóvenes en la esquina (SEM. “Una linda joda”).

DESPLIEGUE: Lucho, con sorna, bromea sobre el desempeño deportivo de Tono, se “caga de risa” (Ref. Clubes deportivos barriales: Los Andes, Lavalle, Palermo, Juniors). Con voz de falsete le dice al Turco, que va llegando, que se apure. El Turco responde “Échele agua a la gordita”, y cuenta una anécdota en la que su madre lo incitaba a que moje a una chica durante el carnaval. La historia, relatada en tono jocoso, termina con sus padres mojados enfurecidos (REF. El humor cordobés, el carnaval: desacralización, cuestionamiento de la autoridad, inversión de roles instituidos, irreverencia). Lucho es joven, inmaduro, estudia, su padre lo controla. Su padre es bravo, nunca dio bola en el barrio, por eso hablan mal de él, comentan que ha matado “despachado a más de uno” (REF: las habladurías, los chismes de los vecinos, que conforman la *doxa*, que falsea, injuria, distorsiona, engaña, pero también infiltra verdades “Cuando el río suena piedras trae”). Turco, le asignan un mote, “Negro Sucio” (SEM. Figura: red impersonal de símbolos manipulada bajo el Nombre Propio ≠ Persona: exceso de sentidos, libertad moral dotada de móviles. Barthes, 2013 p.100-101), un sobrenombre peyorativo (REF. Motes, tuteos, “Lo Popular”). Este personaje imita, ironiza, tiene un trato familiar, es jocoso, irreverente con su madre (SEM. Bufón, Arlequín) no tanto con su padre, quien se enoja por haber sido despertado mientras dormía su siesta (Ref. Costumbrismo, “La siesta es sagrada”). Tono es agrandado, ambicioso, quiere salir en televisión. Siente pertenencia por Los Andes, el club barrial en el cual se desempeña. Es objeto de afecciones destacado en esa escena. En la barra de amigos ríen, se divierten (PAS. Alegría) pero Tono cambia, “reacciona” (PAS. Reacción, preocupación) ante el impacto de la revelación de que saben que le anda “poniendo los gorros a Don Mario con la Rosarina” (HER. Revelación o Desciframiento: para el público, para el lector, y para Tono: “La gente ya lo sabe”. Engaño insostenible: “No loco, estás equivocado”. Existen pruebas irrefutables, verificaciones: “Si te habré visto haciéndole la guardia a Doña Lidia en la Esquina”, “No te acordás que estábamos juntos cuando te la levantaste en el baile del Rosedal”).

ESCENA N°4

LOCACIÓN: Frente a la casa de Teresa.

FUNCIÓN: Pedir acompañamiento a una amiga/Denegararlo.

DESPLIEGUE: Teresa sale, busca apoyo de una amiga (SIM. Apertura, comunicación, sexualidad, exogamia -Lucho externo a la comunidad, de acuerdo a Rildo Pedernera vivía en barrio Juniors-, fallas inmunológicas: va a quedar embarazada). Intenta ampararse en la comunidad, para que la proteja, la cuide, le sirva de censor. En esta ocasión, sin embargo, aquella fracasa en su función inmunológica dejándola indefensa ante un elemento extraño. Teresa vive con su madre que le prohíbe salir (SIM. Castración, prohibición de comunicarse, aislamiento). Los mandatos de su madre son incontrovertibles (SEM. Sumisión, dependencia, simbiosis, que se aglutinan otorgándole consistencia al sema "Solterona").

ESCENA N°5

LOCACIÓN: La esquina.

FUNCIÓN: Reunión de la barra de jóvenes.

DESPLIEGUE: Turco bromista, molesta, le toma el pelo a una vecina tratándola de suegra (SEM. Irreverencia, "Bufón"). La vecina amenaza con ir a denunciarlos a la Comisaría 5ta. El Turco retruca con otra chanza: "Tráigame un durazno de paso".

ESCENA N°6

LOCACIÓN: Frente a la casa de Mario y Lidia.

FUNCIÓN: Conversar con los vecinos, "chusmear", quejarse, burlarse, discutir.

DESPLIEGUE: La vecina busca soltar la lengua de Lidia y Mario, inducir el chismerío. Trata a los jóvenes de la barra de "cosos". Lidia se prende al chisme, no le gusta la gente de San Vicente, "hay cada negro ordinario en este barrio", en contraposición, valoriza positivamente a Buenos Aires. Mario hace un chiste grosero sobre Lidia: es ordinario, confirma con su *exemplum* la premisa mayor del silogismo introducido por su esposa. La vecina se va porque no quiere ser testigo de nada raro, ríe a solas (PAS. Vergüenza ajena: La *vergüenza* es una tristeza, acompañada por la idea de una acción que imaginamos vituperada por los demás. Ética, Parte III, Proposición LIX, Definición XXI, P.201; Spinoza, 2004). Lidia se queda seria, se está cansando (PAS. Hastío, agobio, enojo). Mario, arrogante, encolerizado, enajenado, amenaza con golpear a Lidia: "Entrate adentro antes que te alce de un patadón" (SEM=PAS. Mario es definido por una pasión, por la violencia: "Agresivo"). Los semas que definen los personajes en general lo son adjudicados, adscriptos por los otros. Luego, por sus dichos y acciones. Rara vez los personajes se auto-describen verbalmente, con palabras. La identidad, lo propio, es una atribución que viene de los otros, del Otro, de la Comunidad. No hay un sujeto que se autodefina sino como parte, al interior de una comunidad. Esta auto-adscripción sería tan artificiosa como la alegoría del Barón de Münchhausen, que pretendiera escapar de una ciénaga levantándose por sus propios cabellos.

ESCENA N°7

LOCACIÓN: Plaza Urquiza (REF. Donde se cortejaban los enamorados del barrio).
FUNCIÓN: Cita amorosa, “pieza usual del arsenal novelesco” (Barthes, 2013, p. 92).
DESPLIEGUE: Elena preocupada por la mirada de los otros; luego, quizá, por el “qué dirán”. Intenta poner límites, cuidar las apariencias, pretende rechazar a Lucho. Es virgen, inocente, inexperta, manipulable (SEM. Doncellez). Desea, quiere mucho a Lucho. Celosa, no quiere que Lucho esté con otra. ¿Temerosa? Evade responder (PAS. Preocupación, seriedad, miedo, reticencia). Lucho, implora, quiere abrazarla, la besa (SEM: Loco; asumido por él mismo “Me tenés loco”, atribuido por Elena “Sos loco”: hay una coincidencia, una recurrencia semémica. Como en la interpretación de los test psicológicos, en la composición de un personaje es importante prestar atención a las recurrencias, convergencias y divergencias de los semas emergentes). Lucho excitado, manipulador, jocosos, libidinoso, insistente: “Vamos atrás de la tapia” (PAS. Excitación sexual, lujuria, voluptuosidad). Lucho se obstina, Elena resiste (SIM. Se instala la Antítesis Doncellez ≠ Sexo, sexualidad inclusive).
ESCENA N°8
LOCACIÓN: La Esquina. Casa de Mario y Lidia.
FUNCIÓN: Congregarse “La barra de la esquina”: charlar, bromear, vagar.
DESPLIEGUE: Tono es aplicado, disciplinado, los ejecutivos de “Los Andes” le regalaron un reloj por ser el deportista más concentrado. Está orgulloso porque puede viajar, aunque sea dentro de los límites de la Provincia (REF: Río Ceballos, Ferreira, Río Cuarto). Turco, bromista, con sorna, se burla de Lucho: “¿Sabés a dónde tenés que ir a concentrarte vos? A lo de Las Ponce” (REF. Burdel, lupanar del barrio. SIM. Sexualidad). Extrovertido, comunicativo, charla con Teresa, hila una broma tras otras (SEM. Bufón). Carencia, estrechez económica, pobreza: sólo va a ir al baile si consigue dinero. Teresa sumisa, dócil, obediente: sólo va a ir al baile si su mamá quiere acompañarla (SIM. Castración/Simbiosis). Titubeante, vacilante, irresoluta, dependiente, “pasiva” (PAS. De la pasividad se induce la tristeza, la incapacidad de dispensarse afectos alegres, de incrementar activamente su potencia de actuar. Spinoza, 2004). Pacata, se retira debido a una broma de connotación erótica del Turco (SIM. Tabú del sexo). En el baile actúan las Chunchinas (sic.), “Las Chichi” (REF. banda de cuarteto cordobés de los 70s). Mario, autoritario, prepotente, da órdenes: “Lidia, prendeme la radio”. Maltrata a su mujer forzándola a bailar con él, acaba por tirar la radio (SEM. Agresivo). “Lo que te pasa es que estás con bronca porque no te he sacado a pasear” (HER. Mario se vuelve a engañar a sí mismo, al menos parcialmente, sobre las razones del alejamiento de Lidia. Tenemos además revelaciones sobre la violencia de Mario; una pelea con su esposa, un forcejeo, un pasaje al acto: todos índices de peligrosidad, esbozos que avisan, anticipan el desenlace final: doble homicidio “pasional”). Lidia, de mala gana, pero obedece, enciende la radio (PAS. Repulsión, bronca).

ESCENA N°9

LOCACIÓN: La esquina. Ordenación temporal: superposición, sincronía, escena simultánea a la anterior.

FUNCIÓN: Dispersarse “La barra de la esquina”: bailar, bromear, despedirse.

DESPLIEGUE: Tono no sabe bailar cuarteto (REF. El cuarteto, lo cordobés). Está malhumorado, rechaza acompañar al Turco hasta la Terminal a comprar un pasaje, no tienes ganas, está embolado (PAS. Desánimo, abulia, fastidio). Mirá hacia la casa de Mario (HER. Repuesta Parcial: otea buscando a Lidia). Turco, tiene que viajar a Buenos Aires para hacerle los trámites de la jubilación a su padre (REF. La Capital, es referida por segunda vez, en contraposición a Córdoba, el Interior: “Dios está en todas partes pero atiende en Buenos Aires”). Turco es burlón, socarrón, chancero: “Chau, loco, dale un saludo a tu hermana -Tono: Si no te puede ni ver mi hermana a vos- No me puede ver porque siempre estamos con la luz apagada ¡chau locazo!” (SEM. Bufón. PAS. Regodeo, alegría). Silencio: la radio deja de sonar. Apagón: se desactivan las luces. Luego veremos que este efecto de iluminación tiene una función: dispone un salto temporal, una aceleración, una modificación en la duración del relato, debido a la cual se pasan por el lado ciertos hechos (REF. Retórica: Elipsis).

ESCENA N°10

LOCACIÓN: Frente a la casa de Mario y Lidia. Mañana del día domingo (se induce por un efecto de sonido, el doblar de las campanas).

FUNCIÓN: Ir a la Iglesia, ser interceptada/interceptar, conversar, discutir.

DESPLIEGUE: Doña Dominga pasa de largo delante de la casa de Mario y Lidia para ir a la Iglesia. Es interceptada por Mario: es su hijo. No saluda, no tiene tiempo. Se queja de que su mujer lo controla, no lo deja visitarla. Se queja de que no le pasa dinero. Desafilia, cuestiona la estirpe de su hijo: “No parece que llevaras mi sangre ¿De qué estás hecho vos?” (SIM. La filiación, el tener sangre en las venas, ser apasionado, sexuado. La desafiliación, la desherencia equivale simbólicamente a la ex-comunión). Dominga es metida, lengua larga, habla por hablar, dice macanas, llena la cabeza (REF. Sociolecto popular). Es hipócrita: blasfema, le pega una cachetada a su hijo camino a la Iglesia (SEM. Agresividad: este sema se transmite, se comunica como herencia de madre a hijo. Finalmente, cometiendo un doble asesinato “pasional”, Mario reafirma, consolida su identidad, su filiación, su procedencia). Doña Dominga instiga a su hijo a que compruebe con sus propios ojos la infidelidad de Lidia: “Por qué no venís temprano esta noche y vas a ver” (HER. Revelación. Dominga es hipócrita y lenguaraz, sin embargo, le revela a Mario una verdad determinante respecto a las razones del alejamiento de su esposa). Mario es usado, Lidia se aprovecha de él. Estrechez económica: es peón en el Matadero de Este, no tiene dinero, no le alcanza para mantener a su mujer y a su madre. Su identidad está en duda, sujeta a la des-afiliación. Desheredado ¿Excomulgado? No se aviva, es ingenuo, cándido, cobarde, “cagón”,

pusilánime (REF. Retórica. Metonimia: la cadena sinonímica se despliega, se desplaza, se disemina, se abre de un modo potencialmente indefinido. PAS. Cobardía, pusilanimidad. La revelación de su madre induce una transformación anímica en Mario, que se queda serio, seco, petrificado). A su parecer los vecinos: “Hablan por envidia” (PAS. “La *envidia* es el odio, en cuanto afecta al hombre de tal modo que se entristece con la felicidad del otro y se goza con su mal”. Ética, Parte III, Proposición XXIII, p. 198). El problema residiría en la intrusión, en la intromisión en la vida del otro, en ese efecto de masificación al que es susceptible la comunidad. Mario conmina a su madre: “Yo no me meto en su vida, usted no se meta en la mía” (SIM. Fallas inmunológicas: podemos llamar a esta máxima la “Regla de Inmunidad”, que exhorta a cada quien a ocuparse de lo suyo, a no inmiscuirse, a no meterse en lo de los demás. Un principio de no injerencia mutua. Desde afuera, no se deben violar las barreras que definen y resguardan la comunidad; desde adentro, no se deben franquear las barreras de la intimidad. Sin embargo, una comunidad es tal en la medida en que fuerza los goznes del sistema inmunitario: “Si la *communitas* se caracteriza por la libre circulación del *munus* -en su doble aspecto de don y veneno, de contacto y contagio-, la *immunitas* es aquello que lo desactiva, aquello que lo deroga reconstruyendo nuevos confines protectores hacia el exterior del grupo y entre sus propios miembros”. Esposito, 2009, p.73). Lidia, hablada por Doña Dominga, es dominante, interesada, vividora, se porta mal, es infiel, se enreda con un chico, una “yegua”. La misma Lidia -como objeto dinámico, recortado por un objeto inmediato, o un *thema* que se comenta en un *rhema*-, hablada por Mario, es buena y respetuosa (SEM. Infiel, Mala ≠ Fiel, Buena: divergencia semémica: dos puntos de vista, dos relatos de una historia). En esta escena se da un forcejeo del sentido por el cual se producen las condiciones de enunciación y visualización de la verdad cardinal de esta historia (HER. Tematización, Planteo: “Dicen cada cosa”. Petición de respuesta: “¿Qué dicen? Hable, no se quede callada”. Bloque, respuesta suspendida: “Mejor me callo”. Engaño, negación, de Mario a sí mismo: “Hablan de envidia”, “No tiene nada que decir”, “¡Cállese mamá, deje de hablar macanas!”). Por último, la negación de Mario a admitir la infidelidad de su esposa se encuentra con un tope, una pared, ante la presunción de evidencias (SIM. Lo real es atisbado, vislumbrado).

ESCENA N°11

LOCACIÓN: Plaza Mariano Moreno, frente al Mercado, en diagonal a la Iglesia.

FUCIÓN: Ojear un suplemento “prohibido” de una revista.

DESPLIEGUE: Tres colegialas: Nora instiga, induce, excita una transgresión (PAS. La excitación es comunicada junto a la información. Semiótica narrativa: recuperando el Esquema de la Comunicación, propio de los Enunciados Traslativos, R>O>D, cabría agregar que mediante este no se transfieren exclusivamente objetos sino también afectos. Greimas, 1973, p.207-208). Comparte con sus amigas adolescentes el suplemento sobre sexo de la revista Chabela (REF. Publicaciones de la época: Nocturno, Tita Merello; Chabela, preguntas a una sexóloga). Nora acerca el fruto

prohibido: un mensaje reservado a los adultos (SIM. Retórica. Hace estallar la barrera de la Antítesis Doncellez ≠ Sexualidad). Ella ya lo ha mordido: “Éste es un suplemento que viene herméticamente cerrado con un ganchito que hice volar y me lo leí todo durante la siesta” (Semiótica narrativa, sintaxis modal: hizo-sabe-es = valor realizado). Ñati se acopla de inmediato. Es boluda, aunque no “tan estúpida”. Sabe, pero no todo (Sintaxis modal: quiere-puede-saber = valor actualizado. Se halla en condiciones de entrar en conjunción con el objeto de valor vedado). Marta, contrariamente, no toma parte activamente en la transgresión, en todo caso transgrede por negligencia (Sintaxis modal: persevera en mantenerse en conjunción con el valor ignorancia y disjunta del saber prohibido, al cual rechaza. SIM. Se resiste a sufrir una transformación, se aferra al paraíso adánico inalterado, asexual: basta recordar la relación develada por Freud entre la reproducción sexuada y la muerte, de cuya exclusión se sigue la inmortalidad de las amebas). Censura a Ñati por una expresión soez (SEM. Pacata, mojigata, santurrona). Ñati le retruca: “Vos cada día más pavota, avivate o no te vas a juntar más con nosotras” (SIM. Excomunió. Es amenazada con el aislamiento, el ostracismo. Debe transgredir la barrera de la oposición: Ingenua, Pavota ≠ Entendida, Guasa. La comunidad reclama el pecado común, original, que todos se ensucien las manos por igual. El sacrificio paterno en Freud, el común *delinquere* en Baas: “La culpabilidad es siempre comunitaria y la comunidad siempre culpable”, 2008, p.40).

ESCENA N°12

LOCACIÓN: Plaza Mariano Moreno, Puerta de la Iglesia.

FUNCIÓN: Ser descubiertas comentando la revista “prohibida”, ser reprendidas, puestas en penitencia / Dialogar, filosofar, colaborar en la búsqueda de la verdad.

DESPLIEGUE: Esta escena puede dividirse temática y funcionalmente en dos partes: la primera, el descubrimiento y amonestación de las colegialas; la segunda, el diálogo, la diatriba entre el cura y el médico sobre la verdad:

1) Nora y Ñati se regodean, se ríen socarronamente del problema planteado por uno de los suscriptores a la sexóloga de la revista. El Padre Domínguez las descubre: “¿A ver si es tan divertido? ¡Tráigame eso para acá!” (PAS. Del alborozo a la seriedad. HER. Petición de respuesta). Empujan a Marta para que ella comparezca ante el Padre (SIM. Chivo emisario o expiatorio, portavoz grupal, depositario pasivo del mal-estar común. Pichon-Rivière, 1985; Fistetti, 2004). Marta se rehúsa, toma distancia: “Ellas son Padre, que leen cosas raras” (REF. Retórica: Eufemismo, se evade pronunciar el nombre del tabú). Nora reacciona inmediatamente contra Marta: “¿Sos alcahueta, no?” (REF. Lunfardo, dialecto, cronolecto de las colegialas). Ñati quiere disimular, le falta el respeto al Padre, lo tutea, bromea, es una “caradura”. Nora quiere engañarlo, le dice que son apuntes lo que estaban leyendo (HER. Engaño, de Nora hacia el Padre

Domínguez). El cura lo advierte: “¿Y estos son los apuntes de una señorita? ¿A usted le parece bien esta mugre?” (HER. Revelación, Desciframiento: leen una revista de contenido sexual reservada para adultos. SIM. Se ha vulnerado la oposición Doncellez ≠ Sexo: la transgresión, cuyo objeto es valorado negativamente como una “mugre”, exige una amonestación). El Padre Domínguez es quien indaga, reprende y finalmente sanciona la transgresión: pone en penitencia a Ñati: “Usted es graciosa. En penitencia me reza diez Nuestros y quince Avemarías”. A Nora: “Y usted tome esto, ya voy a hablar con su padre”. Finalmente, expulsa a las tres colegialas: “Ahora se me van, no quiero verlas más por la plaza”. Mientras se saluda con Nora, la impulsa a tomar represalias contra Marta: “¡Hacela cagar por alcahueta!” (SIM. Anatema. Marta, que resiste su transformación, manteniéndose impoluta, inmaculada, en consecuencia, es excomulgada: se urde un castigo violento).

2) En contrapartida, la sanción del Padre Domínguez es indulgente: es un pastor comprensivo, benévolo, misericordioso (PAS. “La *benevolencia* es un deseo de hacer el bien a quien nos mueve a conmiseración”. Por su parte: “La *misericordia* es el amor, en cuanto afecta al hombre de tal modo que se goza en el bien del otro y se entristece con su mal”. Ética, Parte III, Proposición LIX, Definiciones: XXXV, P.202; XXIV, p.198.). El cura se preocupa por sus feligreses, su rebaño, es caritativo con los pobres: se insinúa que auxilia económicamente a Doña Dominga. Se preocupa por mantener en condiciones la parroquia, el espacio común, refugio de la feligresía. Busca un cerrajero, va a comprar pan para tomar mates con una vecina (REF. Biblia, Nuevo Testamento: la multiplicación de los panes. Lo anterior unido a un anclaje local, el costumbrismo del mate). En palabras del Doctor Rinaudi, el cura está: “¡Siempre peleando con su boliche!”. El Doctor Rinaudi es bromista, sacrílego, hereje, iconoclasta; asimila la parroquia con un boliche, lo sagrado y lo profano. Es incrédulo de Dios, de las imaginaciones supersticiosas. Es ateo, o más adecuadamente, agnóstico; sólo se fía de lo humano; es un humanista: “Yo no creo en paraísos terrenales, ni en adanes, ni en evas, ni en vírgenes con hijos, ni en historias sagradas. Creo en los hombres” (REF. Se instala un paradigma que opone Dios ≠ Hombre; paradoja que encierra la Córdoba de doctores jesuitas. Rildo Pedernera: “En el cura y el médico, Iriarte enfrentaba simbólicamente la ciencia y la espiritualidad, lo concreto y aquello que uno intuye, siente, sueña”). En palabras del Padre Domínguez, el médico investiga, analiza, estudia: “Quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos”. Para este lo material y el hombre mismo tienen un principio y un fin; es un materialista. El cura lo inquiere: “¿No es verdad Dr. Rinaudi?”. El médico responde: “Se supone” (HER. REF. Búsqueda de la verdad: se trata de un diálogo conducido en conformidad con la mayéutica socrática. Asimismo, discurren, caminan juntos, como los peripatéticos. El cura, platónico, lanza un terrible desafío, inquiere sobre la verdad. El doctor, replica como un sofista, relativizándola, reduciéndola a un mero supuesto. Procede como Poncio Pilato, que ante la aseveración de Cristo de que la suya era la voz de la verdad, impugnara: “*Quid est veritas?*”. En la opinión de Nietzsche, éstas son las únicas palabras valiosas en el Nuevo Testamento, en tanto critican e incluso aniquilan la idea

de una verdad absoluta. El Anticristo, 1997, Cap. XLVI, p.86). Según el cura, los que piensan como Rinaudi no se detienen a considerar la energía superior a la que todos pertenecemos; una comunidad universal, ilimitada. Sólo se han fijado en los que erraron, siguen malos ejemplos, no reparan en la virtud de hombres como San Vicente de Paul, “que llegaron a elevar sus cuerpos y sus metes a dimensiones superiores” (REF. El santo patrono-patronímico, que lega su nombre al barrio). El Doctor Rinaudi responde irónicamente: “¿Los elegidos de Dios?”. No obstante, para el Padre Domínguez, Dios no puede elegir (REF. Rildo Pedernera agregaba “Dios no castiga ni premia”), porque “de alguna manera nosotros también somos Dios”. Esto explica que creemos y destruyamos, formemos y deformemos. En esa potencia de actuar se advierte la incidencia de la humanidad: “Allí entraría política, filosofía y todo lo que influye en la vida del hombre”. A esta lista Rinaudi agrega la religión, que ha intervenido decisivamente en la mitad de la historia. Domínguez concede, la Iglesia Católica ha cometido errores, porque está compuesta por hombres con energías puras e impuras: “Pero está surgiendo una nueva Iglesia que le va a demostrar a usted y a muchos la existencia de Dios” (REF. Teología de la Liberación, opción por los pobres, 1979). Entonces, el Doctor Rinaudi solicita un esclarecimiento: “Padre Domínguez ¿Puede explicarme quién es Dios? Pero no me venga con que es un barbudo que premia a los buenos y castiga a los malos, ya soy un hombre grande”. El cura accede: “Le voy a decir algo más sencillo. Dios vendría a ser algo así como la sonrisa de todos los hombres que usted ama o amó. Cuantos más hombres haya amado, o mejor dicho, cuantos más hombres sonrían, más grande será su Dios” (REF. Rildo Pedernera: “Queréndote decir que Dios es alegría, es vida”. Asimismo, para Spinoza, Dios es una substancia infinita de la que los hombres somos modos de ser. El amor que le consagramos participa de su naturaleza infinita: “Este amor a Dios no puede ser manchado por el afecto de la envidia, ni por el de los celos, sino que se fomenta tanto más cuantos más hombres imaginamos unidos a Dios por el mismo vínculo de amor”. Ética, Parte V, Proposición XX, p. 295. Este bien no es propiedad privada, no se agota por el uso individual, puede ser poseído igualmente por todos los hombres: “El supremo bien de los que siguen la virtud es común a todos, y todos pueden gozar de él igualmente”. Ética, Parte IV, Proposición XXXVI, p.237. Y la felicidad que resulta del goce del bien común, que es efecto de la composición activa con los otros hombres, es la virtud misma. PAS. Alegría, Beatitud). La escena termina con el cura y el médico caminando juntos hacia el callejón, para ir a tomar unas copas de ginebra.

ESCENA N°13

LOCACIÓN: Puerta de la casa de Teresa.

FUNCIÓN: Buscar una amiga, contar un problema, pedir compañía / acompañar.

DESPLIEGUE: Elena busca a su amiga para contarle una mala noticia: no se casa, sino “lo otro” (REF. Retórica: Eufemismo para designar un aborto). Siente miedo, bronca, ira, insulta a Lucho que “no quiere saber nada”: “¡Es un hijo de Puta!”. Es incauta, crédula, confiada. No conoce a la gente que no conviene: “¡Pero vos también

Elena! ¿Cómo fuiste a caer con ese tipo? ¡Sabés que clase de gente son!”. Es comprensiva, indulgente: “¡Son como todos! ¡Como vos, como yo! Metemos la pata, nos equivocamos, ahora me toca a mí, tengo miedo” (PAS. Bronca, ira, miedo: “El *miedo* es una tristeza inconstante que brota de la idea de una cosa futura o pretérita, de cuya efectividad dudamos de algún modo”. Ética, Parte III, Proposición LIX, Definición XIII, P.196). Lucho arregló el encuentro con la partera, habló y le dio la plata para pagarle. El temor de Elena es que todos en el barrio conocen a la partera, si la ven entrar sola se van a avivar. Por eso acurre a su amiga, para que le aporte su buen nombre (SIM. Capital simbólico: una buena chica, una doncella asexuada, castrada). Teresa se indigna con Lucho (PAS. “La *indignación* es el odio hacia alguien que le ha hecho mal a otro”. Ética, Parte III, Proposición LIX, Definición XX, P.198). Accede a acompañar a Elena; hace una excepción y no le pide permiso a su madre: “Bueno, total después le digo que estuve en la iglesia” (SIM. La interrupción de la *pregnancia* aparece como un castigo divino, desde un punto de vista alegórico, o como una consecuencia factible de la transgresión del paradigma Doncellez ≠ Sexo. REF. Sin embargo, la tematización del aborto es solamente una de las problemáticas colectivas que la obra enuncia y visibiliza. El campo de problemáticas, el área de conflicto que el texto circunscribe incluye: la pobreza, la marginación, la discriminación, la violencia de género; los tabúes sobre la sexualidad; los tótems o fetiches del celibato, la monogamia; las transgresiones como el sexo antes o fuera del matrimonio, la infidelidad, la prostitución. El texto de la obra de Iriarte dista de ser cándido, ingenuo; pone en escena opciones, tensiones, contradicciones generalmente sin desenlace, a causa de cuya misma indefinición transfieren, comunican cada incógnita al público-lector).

ESCENA N°14

LOCACIÓN: La calle, indeterminada.

FUNCIÓN: Vender en la calle, interactuar con las vecinas-compradoras, emborracharse.

DESPLIEGUE: Doña Dominga, de 60 años, ebria, alcoholizada, vende achuras - hígado, panza, quijada, cuajo, ocote-, anuncia su mercadería a los gritos. Exhibe un comportamiento inadecuado, indecoroso, bromea, hace chistes obscenos (SEM. Alcohólica). Interactúa con las vecinas, arregla encargos, hace trueques: “No se me olvide de hacerme el geranio pensamiento blanco que le pedí” (REF. SIM. Capital social, redes de intercambio, comercio informal, trueque: $F \text{ trans } [S_1 \rightarrow (O_1 \cup S_1 \cap O_2)] > < F \text{ trans } [S_2 \rightarrow (O_1 \cup S_2 \cap O_2)]$). De acuerdo a Greimas, la fórmula del intercambio es la unidad de comunicación de los valores. Del Sentido II, A.J., 1989, p.48). Cuando Dominga pasa por la casa de Mario escupe (SIM. Repudio, maldición: el desenlace funesto del matrimonio de su hijo es inminente).

ESCENA N°15

LOCACIÓN: Callejón, casa de Teresa (SIM. El callejón, bambalina por donde entran y salen los actores, configura un punto de fuga simbólico, el borde, el margen donde nacen las palabras o mueren en el *mutis*. Es la frontera que define un adentro y un afuera de la comunidad, y que discrimina lo que público puede ver o lo que le resta vedado).

FUNCIÓN: Volver de la partera-abortista, descomponerse, desplomarse.

DESPLIEGUE: Teresa, preocupada, brinda apoyo a Elena: “Apoyate en mi brazo”. Siente culpa, necesita hacer catarsis: “Dios mío. Mañana voy a misa a confesarme” (SEM. Culpa, arrepentimiento). Idea excusas que le den cuenta a su madre del malestar de su amiga. Elena, se siente mal, mareada, descompuesta; se preocupa por el qué dirán, de que pueda enterarse el cura. Se desploma (SIM. La dolencia de Elena puede interpretarse alegóricamente como una fatalidad, castigo divino, o fácticamente como la des-composición de su salud resultado de un aborto realizado clandestinamente en condiciones inadecuadas). Teresa se asusta, grita (PAS. Sobresalto).

ESCENA N°16

LOCACIÓN: Frente a la casa de Mario y Lidia.

FUNCIÓN: Consolar al niño por su perro muerto / acordar una cita amorosa.

DESPLIEGUE: Lidia interpela al público, pregunta si vieron a la perrera. Reprende a Carlitos, su hijo, por llorar a los gritos, luego lo consuela, se compadece (PAS. Conmiseración: “La *conmiseración* es una tristeza, acompañada por la idea de un mal que le ha sucedido a otro, a quien imaginamos semejante a nosotros”. Ética, Parte III, Proposición LIX, Definición XVIII, P.197). Le promete a su hijo que le van a conseguir otro perro. Intenta curarlo dándole “agua con jabón y aceite”, es en vano (REF. Medicina tradicional, popular. SIM. El perro envenenado, se desplaza metonímicamente como un maleficio, augura otras muertes). Tono aparece, la cita para esa noche. Lidia a primeras rechaza, luego sigue una negociación: “No, Tono, olvídense esa locura” / “Dele, Doña Lidia, nadie se va a enterar” (HER. Cuando Tono afirma que nadie se va a enterar, engaña a su amante, puesto que sabe que los vecinos ya lo saben) / “No, Tono, fue cosa de locos” / “De locos enamorados” (PAS. El amor “alegría acompañada por la idea de una causa exterior”, va unido aquí a la audacia; “deseo por el cual alguien es incitado a hacer algo peligroso, que sus iguales tienen miedo de afrontar”. Ética, Parte III, Proposición LIX, Definiciones: VI, P.195; XL, P.203). Finalmente, Lidia accede fijando la hora de la cita: “a las once”. Tono se va, Mario llega. Lidia lo informa de que han matado al “Buby”. No fue un vecino, fue la Municipalidad (REF. Oposición Estado ≠ Comunidad). Mario calla a Carlitos, le promete que le van a conseguir otro perro. Reprende a su hijo: “por los animales no se llora tanto, vamos a ver si cuando yo me

muera va a llorar así". Mario, "el hombre de la casa", provee, se ocupa de los problemas: "Yo me voy a llevarlo al basural y de ahí me voy a trabajar". Lidia indaga: "¿A qué hora volvés?". Mario, duda, sospecha: "A la una". Se pone firme: ¿A qué hora vengo siempre? (HER. Principio de revelación, respuesta parcial de Mario a sí mismo. Este *inside* es acentuado con un *mutis* y un efecto de iluminación: uso de media luz). Sigue un dialogo entre Lidia y su hijo en voz en *off*, en donde ella le enseña las constelaciones en el cielo, y tras de ver pasar una estrella fugaz, lo mueve a cerrar los ojos y pedir tres deseos: "Cuando sea grande quiero ser médico... quiero jugar al fútbol en la primera de Lavalle y... quiero... disfrazarme de indio" (HER. Esbozo: Sólo en la escena N°28, penúltima de la obra, acabaremos de acceder por *après-coup* a la carga dramática de estas informaciones).

ESCENA N°17

LOCACIÓN: Casa de Mario y Lidia

FUNCIÓN: Concretar cita amorosa-infidelidad / ser descubiertos y asesinados.

DESPLIEGUE: Tono aparece, aguarda, otea: "enciende un cigarrillo, da unas pitadas, hace un silbido llamando a Lidia" (ACC. Acechar, emitir señales de cortejo amoroso). En seguida, Lidia: "Sale de la casa, indiferente, como simulando no ser vista, y luego de un ratito le hace un ademán a Tono como invitándolo a pasar" (ACC. Salir a la búsqueda del amante, responder a las señales del cortejo amoroso). Acto seguido: "Entran y por las ventanas se translucen las siluetas de ambos personajes abrazados. Luego quitándose la ropa. Por el otro extremo del escenario aparece Mario" (ACC. Consumar la infidelidad, aproximarse el marido engañado). Mario, inmediatamente: "Cuchillo de carrear en mano mira como no creyendo. Lloro en silencio. Se decide a entrar. Entra. Griterío de Tono y Lidia". (ACC. En los segmentos del relato donde priman las catálisis -zonas de reposo, de seguridad, dilatadas mediante descripciones, diálogos, soliloquios-, las palabras proliferan entretejiendo los códigos sémicos, simbólicos y culturales. Inversamente, en los segmentos del relato donde toman protagonismo los núcleos o funciones cardinales -según Barthes, "*moments de risque*", 1966, p.10, cuando prima la elipsis y el tiempo de la historia se acelera-, las palabras sólo alcanzan a nombrar fugazmente los términos y secuencias de las acciones. El doble asesinato "pasional" es el segmento cardinal prevalente de la historia; no es sino hasta que Mario apuñala a su mujer y su amante que escuchamos un breve parlamento de los personajes). Tono: "Desesperación -¡No, Don Mario... no... ay! ¡Yo no quería!- Puñalada. Tono muere" (PAS. "La *desesperación* es una tristeza que surge de la idea de una cosa futura o pretérita, acerca de la cual no hay ya causa de duda": su muerte era inevitable. Ética, Parte III, Proposición LIX, Definición: XV, P.196). Lidia: "Grita - ¡Socorro! No Mario, no que es un chico... ¡Socorro!... perdoname Mario... ¡Ayúdenme!- Mario le pega y la apuñala también a ella. Lidia alcanza a escapar, llega a la vereda, pero Mario la alcanza y la termina de matar empujándola a la pieza" (SIM. Se transgreden dos antítesis: Pubescencia ≠ Sexo - Matrimonio ≠ Poligamia. REF. Esta

doble transgresión alegóricamente, de acuerdo al código novelesco, amerita el castigo máximo: la muerte). Mario: “Llora -¿Por qué me hiciste esto Lidia, por qué?-" (HER. El pasaje al acto de Mario es seguido por la pregunta retórica sobre las razones que condujeron a su mujer a serle infiel. Sin embargo, para el público-lector las mismas han sido develadas con creces. SEM: Recluida, aburrída, hastiada, maltratada, enojada, insatisfecha. PAS. Tono y Lidia: Impaciencia, goce sexual, desesperación / Mario: Asombro, consternación, pasmo, estupor, marasmo, inclemencia, confusión. “El *asombro* consiste en la imaginación de alguna cosa, en la que el alma queda absorta porque esa imaginación singular no tienen conexión alguna con las demás”. La ira, “deseo que nos incita por el odio, a hacer mal a quien odiamos”, pasión previsible entre los móviles de un asesinato, sin embargo no aparece denotada. Ética, Parte III, Proposición LIX, Definiciones: IV, P.194; XXXVI, P.203).

ESCENA N°18

LOCACIÓN: La calle.

FUNCIÓN: Cantar un cuarteto sobre Caperucita Roja.

DESPLIEGUE: Presentación imaginaria de una banda femenina de cuarteto cordobés: situada en una determinada coordenada del relato, pero externa a la diégesis. La letra de la canción que no se cita en el guión de la obra es la siguiente: Lalalalalala... Lalalalalala... ¿Lobo está? / Pobre Caperucita que por ver a su abuelita el lobo se la comió. / Si sales a pasea fíjate a dónde vas, / más vale desconfiar, no todo es la verdad. / No te vaya a pasar como en el cuento aquel de la Caperucita que se dejó engañar. / El lobo anda suelto y te puede comer. / No vayas por el bosque / ¿Lobo está? -Melodía cantada de “Juguemos en el bosque mientras el lobo no está” (REF. ¿Lobo está? Juego infantil donde se huye de un jugador que encarna un lobo). / Bis: Pobrecita Caperucita que por ver a su abuelita el lobo se la comió (REF. Si la escena anterior induce un efecto de realidad por la primacía del código proairético -la voz de la empírea, el referente que pretende denotarse a sí mismo-, en esta escena imaginaria, manifiestamente ficticia, hablan exclusivamente citas, las referencias, es decir, el código cultural. Las Chunchinas, sic. Las Chichis, fue una banda de cuarteto cordobés de los años 70s que animaba los bailes populares. La letra de la canción recupera un cuento popular basado a su vez en una antigua máxima latina “*Homo homini lupus est*”, encumbrada por Thomas Hobbes en su *Leviatán*. Para Hobbes: “las pasiones llevan a la parcialidad, el orgullo, la venganza y cosas semejantes cuando falta el terror hacia algún poder”, 2003, p.161. En consecuencia, los hombres se verían llevados a introducir entre ellos la república como una “restricción” que los resguarde de la situación de guerra irrestricta -“*Bellum omnium contra omnes*”- a la que los impelen las pasiones naturales, cuando no hay un poder visible que los mantenga refrenados por miedo a un castigo. Otro modo de concebir es el de Spinoza: “Contrariamente a los pensadores que establecen el poder sobre la capacidad de dar muerte -así, Hobbes prueba la igualdad de los hombres por su igual capacidad de matar a su prójimo-. Spinoza medita sobre la vida y no sobre la muerte. Piensa entonces la potencia -y la

razón- no como poder contra el mal, sino como aptitud para componer y para construir todos más grandes”. Suhamy, A., P.141. Entonces, para Spinoza, la comunidad de los hombres no se asienta prevalentemente en el miedo mutuo, sino en el mutuo socorro, pues, dada su naturaleza análoga, nada conviene más a un hombre que otro hombre, de modo que el amor y la alegría que resultan de la composición de los mismos son el principal aliciente de su vida en común).

ESCENA N°19

LOCACIÓN: La calle.

FUNCIÓN: Escribir un poema sobre San Vicente, recitándolo en voz alta.

DESPLIEGUE: Don Sanón, poeta, escribe lo que va diciendo. Todo refiere a sus recuerdos de San Vicente. Recuenta algunos bailes de Córdoba de los años 50-60-70s: Coliseo, Rosedal, Copiapó Central. Esto “se mezcla con” experiencias formadoras: “el primer pucho, la primera novia” (ACC. Dirigirse al público). Se revuelve el brebaje: “una vuelta para aquí, una vuelta para allá”. Se adicionan personajes pintorescos del barrio: “Robertito y su violín, Cola’e cabra y su nariz”. Formación académica: Los Salesianos -Colegio San Antonio de Padua-, Escuela Municipal 208, Escuela Rivadavia Nocturna. “¡Se bate bien y sale un hombre, o se queda, qué sé yo!” (REF. Mitología religiosa, el *homīnem*, moldeado en humus por los dioses; Prometeo, Jehová, etc. SIM. El origen, engendramiento: nos componemos del barro de nuestro barrio. PAS. La enmienda sobre el hombre que “se queda” remite a sentimientos de apego y pertenencia). Se añaden músicos: Roque Salerno, Hugo Forestieri, Enrique Rodríguez, “y después lo sazonas bien con cuarteto” (REF. El cuarteto cordobés; música cadenciosa, rítmica, connotada como un condimento). El club barrial del que es hincha: “Si gana Lavalle me chupo de gusto, y si pierde de bronca, pero igual me chupo” (SEM. Poeta, apasionado, bebedor). “Mi barrio” (PAS. Sentimiento de pertenencia). El Cine Urquiza, que derrumbó una tormenta, pero “cuando paso todavía lo veo” (REF. SIM. El barrio del recuerdo: oposición actualidad-realidad ≠ memoria). Los olores fuertemente impregnados en la memoria, de las industrias del barrio -El Matadero del Este, las Curtiembres-, las quintas con sus plantaciones de flores y frutos: “no le mezquino nariz... hace falta para mezclar con la Santa Rita de Doña Leopoldina, o los jazmines de Doña Luisa... ¿Vamos a lo de Salas? Dicen que hay dátiles allá”. Reitera: la Plaza Lavalle, Lavalle, Lavalle. Por último, los límites del barrio: “Del Río Primero hasta las vías -del Ferrocarril Mitre-, del cruce al cementerio, “se bate bien, se amasa con amor ¡se mete al horno a fuego lento y sale un San Vicente! que si lo prueba, seguro que se lo lleva”. Lo propio, la identidad de este barrio se define por oposición con otros barrios y con el centro de la ciudad: “Claro, tiene para elegir, hay barrios residenciales, además está el centro”. Opciones que, por lo demás, están vedadas al poeta: “Pero para mí no ¿saben qué pasa? que no soy de trasplante, y ¡enseguida me seco!” (ACC. Anotar: cristalizar un recuerdo, producir un registro poético, mnémico-subjetivado ≠ histórico-

objetivado). “Yo no soy de trasplante y enseguida me seco” (SEM. Don Sanón: poeta memorioso, apasionado, apegado. SIM. PAS. La memoria como los datos históricos pasados por un tamiz subjetivo. Mientras que la sociedad pretende edificar racionalmente sus relaciones sobre las objetivaciones de la historia, la comunidad remite sus vínculos afectivos a las subjetivaciones de la memoria: los sentimientos de amor, pertenencia, apego al barrio, a duras penas se adecuan a los criterios historiográficos de validación).

ESCENA N°20

LOCACIÓN: La calle.

FUNCIÓN: Saludar a un vecino poeta.

DESPLIEGUE: Se anota nuevamente en la dirección de escena la edad de Teresa: 40 años (SEM. Se reactiva el significante “Solterona”). Teresa interpela a Don Sanón preguntándole si escribe versos de amor (PAS. Anhelos amoroso: se muestra interesada, intrigada por el amor). Sanón responde: “Por supuesto, de amor, después se lo alcanzo así lo lee y si le gusta se lo puede quedar, se lo regalo” (HER. Equívoco: ambos se refieren a dos clases distintas de amor. El poeta no alude al amor íntimo de pareja, en el que pareciera estar interesada Teresa, sino al amor por lo común, por el lugar de pertenencia, apropiación e identificación. SIM. El recuerdo, la poesía como un regalo, un don que se comparte).

ESCENA N°21

LOCACIÓN: Indeterminada, no indicada, diegéticamente se infiere frente a la casa de Teresa.

FUNCIÓN: Interpelar al público-lector, implorar que le inventen una historia.

DESPLIEGUE: Teresa: “A mí me han puesto aquí, pero no figuro para nada en la historia” (SEM. Toda esta escena consiste en una diseminación del sema “Solterona”). Teresa se auto-caracteriza como intrascendente (SEM. Insignificante), por su exiguo rol en la obra, en el barrio, en la vida de papel que personifica: “Mi papel es muy pobre en esta obra, ¡bah!, es muy pobre en San Vicente, en la vida” (ACC. Resistirse a llorar). Suplica connotar, significar: “¡Invéntenme una historia!”. No importa cuál sea, ni que no sea verdad, “piense en algo”. Aunque sea un sentido mínimo, pero que trace una marca, una singularidad, una diferencia. “Yo nunca estuve con nadie que no sea mi mamá” (SEM. Sumisa, sometida, tiranizada. SIM. Simbiosis. No hay un espacio que la separe de su madre, donde pueda plasmarse su subjetividad, no hay corte: es tiranizada por el deseo del Otro). “No soy fea, pero nunca ningún hombre, ningún muchacho me dijo ¿Querés ser mi novia?”. Le hubiese gustado que dijeran que es su pubertad estuvo con un hombre casado, que quiso dejar a su mujer, pero ella no quiso. Sólo asume la acción imaginariamente: “¡Podemos inventar! Yo siempre invento cuando estoy sola, después me olvido”. (REF. Los recuerdos que no son enmarcados

por la Memoria Colectiva son efímeros, volátiles. Halbwachs, 2005). Su madre nunca la dejó flirtear con alguien, “porque decía que los del barrio no eran para mí” (SIM. Barrera inmunitaria: es distanciada del *co-munus* para prevenir el contagio. Ese mandato no es únicamente externo sino que conforma su fantasma: Teresa reprendía a Elena por fiarse “en esa clase de gente”). Teresa manifiesta una imposibilidad imaginaria de transformar su situación: “Se le pasó el tren”. Lo perimido, o fuera del tiempo es lo que define su condición (SEM. La Solterona). “Ya nadie me mira, se han acostumbrado a verme como la señora que canta en el coro de los casamientos -en los Salesianos- (ACC. REF. Cantar. Refranes populares: “No tener vida propia”, “Estar de prestado en la fiesta de otros”), y me respetan como si fuera un cura más” (SEM. Celibato, voto de castidad). Se inventa otra historia falsa: “Una vez un cura se enamoró de mí ¡En serio! No, claro que no”. Le gustaría connotar, aunque fuera una historia funesta, un *pathos* negativo, triste: como la de Elena que la arruinó la partera y no pudo tener más hijos, o como la de la finada Lidia, que la mató el marido porque la descubrió con un jugador de Los Andes (HER. Se dan dos revelaciones al público: la infertilidad de Elena como resultado de una mala praxis, y se confirma la muerte de Lidia). Quiso hacerse cargo del niño huérfano, Carlitos, pero su madre no se lo permitió: “Allí podría haber tenido una historia, pero mi mamá me dijo ¡Estás loca! ¡Y si sale con el instinto del padre! Y no me lo dejó criar” (SIM. Se ha perdido la última oportunidad para inscribirse en la historia, en el sentido. Sin embargo, veinte años más tarde, en la escena N°26, nos enteraremos que su vida de papel aún le tenía reservada una última oportunidad. SEM. El sema agresividad que caracterizara a Mario amenaza transmitirse metonímicamente como una herencia a su hijo). “Yo también quiero entrar en la historia, es feo nunca haber hecho nada importante” (SIM. La mayor de las tragedias, la insignificancia). “Es como ser una cosa, es como estar muerta y ver” (REF. Sarrasine, de Balzac; parlamento de Zambinella: “El mundo está desierto para mí. Soy una criatura maldita, condenada a comprender la felicidad, a sentirla, a desearla, y como tantas otras, obligada a verla huir de mí en cada momento”. En la lexia 404 de S/Z, Barthes, destaca el intolerable lugar del castrado, ser de ninguna parte, situado en el *ne-uter*, excluido de la antítesis, de la transgresión sexual, queda por fuera de la clasificación, del sentido y de la vida como historia (SIM. “La bolsa o la vida”: si uno entra en el esquema del *communis*, del don y el contradon, se arriesga al contagio y la muerte, pero la otra opción es la absoluta insignificancia, la inexistencia misma). En *off*, se oye la voz de su madre que la llama, se sobresaltada (ACC. Sobresaltarse): “Voy mamá, estoy regando las plantas -al público-. Cuando ella se muera me quedaré sola y vieja. Todos me tendrán pena menos yo ¡Me odio! ¡Seré la que no vivió! ¡Ahí está! Esa seré yo en la historia. Vieron que en los barrios siempre hay una o uno que no vivió; bueno, esa seré yo ¡La que no vivió!”. Finalmente, Teresa encuentra un sentido, constituirse grado cero de la historia; se entrega entonces la inmanencia, aunque contrariada asume su insignificancia. “¡Hablaré de todos! de mí no dirán nada ¡No tienen qué!”. Cantará en las bodas, y desde el armonio adivinará el tiempo de embarazo que tienen las novias, porque al vestido blanco no se lo puede engrupir. La vuelve a llamar su mamá: “¡Teresa!”. Asustada: “¡Voy mamá! -Al *mutis* y casi en un gemido- Ay,

mi vestido blanco". (SIM. El vestido, símbolo nupcial de pureza, que nunca vestirá. Simbiosis: es interrumpida nuevamente por su madre).

ESCENA N°22

LOCACIÓN: El callejón, entrando.

FUNCIÓN: Regresar el cura y el médico, ser interrumpidos.

DESPLIEGUE: El Padre Domínguez le pide un "encarguito" al Doctor Rinaudi. Es manguero, pedigüño. Persuade, manipula por buenas causas. El Doctor, en palabras del cura, "siempre ha colaborado con el barrio" (SEM.PAS. Bonhomía, conmisericordia; semas-pasiones que comparte con el Padre Domínguez). Los interrumpe un muchacho (ACC. Interrumpir): "Perdone que lo moleste ¿Cómo le va, Padre? -Al médico- ¡Me manda mi mamá a ver si sabe algo del Mario!". Su madre es Doña Dominga. El Doctor Rinaudi le informa que no hay novedades: "Hablé con el abogado, dice que va a tener que tragarse unos meses, quizás años". Mario fue acusado de premeditación, alevosía y ensañamiento: "¡Fueron muchas puñaladas, che!". Doña Dominga ha puesto sus esperanzas en el médico (PAS. "La *esperanza* es una alegría inconstante, que brota de la idea de una cosa futura o pretérita, de cuya efectividad dudamos de algún modo". Ética, Parte III, Proposición LIX, Definición XII, P.196). Rinaudi es cauto, modera las expectativas: "Sí, pero son médico no abogado". Habló con ministros, hizo *lobby*, pero le dijeron que hay que esperar. Le pide al joven que le haga comprender a su madre, que está delicada de salud. Doña Dominga no recibió la tenencia de su nieto debido a su alcoholismo, porque "chupa". La señorita Teresa estaba interesada, pero a último momento su madre no quiso. El cura se resigna: "Es la ley de la vida"; el médico se indigna: "¡Qué unos se jodan y otros no!" (PAS. Resignación ≠ Indignación). Rinaudi le pide disculpas al Padre por su mal humor: "Hoy he tenido un mal día" (PAS. "El *humor* que caracteriza al individuo es pasajero: define un momento de la existencia afectiva de ese individuo". Semiótica de las Pasiones. Greimas, A. J., Fontanille, J. 2017. p.80). Accede al donar los bancos que le solicitara el cura, y ofrece un plus: "Y alguna otra cosa que le haga falta". Se conmisericordia: "Comprendo que esos niños deben tener alguna educación". Duda, le pide consejos al Padre Domínguez. Es diligente, está apurado, atareado: tiene irse a atender enfermos. Invita al padre a tomar un coñac que le han regalado (SIM. Nos encontramos con dos transformaciones narrativas: 1- El don de los bancos; el médico, a quien fueran atribuidos, renuncia a estos en favor de los niños: (S₁UONS₂). 2- La transferencia recíproca de un consejo y una invitación a beber coñac, es un claro ejemplo de "comunicación participativa". Mientras que en el Doctor debe disyuntarse de una medida de su coñac para convidárselo al Padre, este último no queda disyunto de su consejo por brindárselo al médico. La fórmula de la transferencia de un saber desde el Padre-Destinador al Doctor-Destinario se graficaría del modo siguiente: (Dr∩OUDro)→ (Dr∩O∩Dro). "Así, durante la comunicación verbal, el *saber* del destinador, una vez transferido al destinatario, es «compartido» con él sin que el destinador se vea privado del mismo". Del Sentido II, Greimas, A.J., 1989, p.53). El Padre Domínguez es benévolo, amigable, predispuesto a escuchar y aconsejar: "¡Pero

cómo no amigo, cuando usted quiera!”. Antes de despedirse pide otra donación: “Lo acompaño. Por casualidad ¿No tendrá alguna muestra gratis de algún antigripal? El Doctor Rinaudi señala el exceso: “¡Pero Padre Domínguez! ¡Usted vive manguendo!”. El cura replica: “¿Qué quiere, que la gripe me mate?”. Se van discutiendo (ACC. Discutir. SIM. El médico acusa el carácter paradójico de la donación, la tensión irresoluble en la que se sostienen sus términos: ¿Hasta dónde, hasta qué límite es posible donar-se?).

ESCENA N°23

LOCACIÓN: La calle.

FUNCIÓN: Vender achuras, emborracharse, despotricar.

DESPLIEGUE: Doña Dominga vendiendo achuras, grita, mezcla llanto y voceo (ACC. Vender, llorar. PAS. “La *tristeza* es el paso del hombre de una mayor a una menor perfección”. Ética, Parte III, Proposición LIX, Definición III, P.194). Frente a la casa de Mario se detiene (ACC. Detenerse): “En esta casa se desgració mi hijo ¡Casa maldita!” (SIM. Maldición. En la escena N°14, Dominga escupió la entrada de la casa de su hijo: ella es la destinadora funesta del maleficio del que se lamenta). Despotrica, blasfema: “Por causa de esa yegua mal parida que lo gorreaba con el hijo de la Anselma; el que jugaba al fútbol ¡20 años apenas tenía el pobre difunto! Pero la clandestina ésta lo engatusó a mi muchacho, y ahora está en la cárcel”. Toma vino del pico de la botella (ACC. Emborracharse). “¡No se lo voy a perdonar nunca! De dónde vino a caer ésta, a arruinarnos a todos” (SEM. Lidia sigue atestándose de semas aún después de muerta: Yegua mal parida, gorreadora, clandestina, engatusadora, advenediza. SIM. Advenediza: Así como Lucho, que persuadiera a Elena a transgredir la antítesis Doncellez ≠ Sexualidad, y luego la forzara a abortar, Lidia ha venido de afuera; en la escena N°3, Lucho la llamó “La Rosarina”. Clandestina, Intrusa: Recurrentemente, el “mal” es lo que se inmiscuye de modo subrepticio, lo que se entromete, lo externo no asimilado, impropio. La calamidad que constituye en nudo de la obra es la incapacidad de la comunidad para componerse con lo extraño, foráneo, ajeno. El sistema inmune falla en su función de protección y la comunidad entra en paroxismo, permanece perpleja. Apertura, comunicación, sexualidad, exogamia: son los elementos que hacen entrar en cortocircuito las antítesis que la obra connota con insistencia). Mario conoció a Lidia en la noche, en el baile “El Rosedal”. Doña Dominga se lamenta: “¡Por qué le habré dicho a mi muchacho!”-Llora-“¡Me hubiera mordido la legua antes de decirle lo que le dije!” (ACC. Lamentarse, llorar. PAS. “El *arrepentimiento* es una tristeza acompañada por la idea de algo que creemos haber hecho por libre decisión del alma”. Ética, Parte III, Proposición LIX, Definición XXVII, P.199. HER. Fue Dominga quien le reveló a Mario la infidelidad de su esposa, instigándolo a tomar acciones al respecto). “¡Pobrecito, estaba como loco! ¡Pero a mí también me llenaron la cabeza!” (PAS. No ha actuado por libre decisión del alma, sino que ha sido determinada a obrar por una causa singular). Toma vino, llora (ACC. Alcoholizarse, llorar). “Pero toda la culpa la tuvo esa sucia, siempre quería andar en la calle, había nacido aburrida, quería andar

paseando ¡Muy bien que la mató!”. Aunque confirma su veredicto inicial, no puede evitar conmiserarse: “Pobrecita” (PAS. Conmiseración).

ESCENA N°24

LOCACIÓN: Cementerio San Vicente. Fenómeno de alteración del orden temporal: Prolepsis externa parcial. Su función es servir de epílogo; queda elidido un extenso periodo cronológico indeterminado, de unos 20 años aproximadamente (Genette, G. 1972).

FUNCIÓN: Congregarse para conmemorar a la madre difunta. Discutir, reírse, irse juntos.

DESPLIEGUE: Alberto entrando con Lita trata de encontrar la tumba de su madre (ACC. Buscar una tumba). No escucha a su mujer, que le cuenta sobre su día laboral en la peluquería. Está cansado. Encuentra la lápida. Se conmiseró con su madre porque hace tres años que no la visitaban. Una fractura de pierna y luego un concurso de peinados de su mujer se lo habían impedido (SIM. La memoria que lucha con los avatares de la vida, contra el paso del tiempo: Memoria ≠ Vida-Tiempo). Se queja de las “pavadas” que habla su mujer: la manda a que limpie los floreros mientras el lustra la placa que puso su padre. Lita reclama atención de su marido, acomoda las flores (ACC. Acomodar flores). Cuando ve llegar a Elena junto a Manuel exclama: “¡Allá viene la Elena con el marido! Junala como se vino ¡Esta con tal de relajar no respeta ni el cementerio!” (REF. Lunfardo. Relajar: descalificar, humillar). Lita empieza “con la misma historia de siempre”. Difama a Elena, asume una actitud amenazante: “¡Mejor que no joda ella, si no, sabés como le va a ir!” (PAS. Belicosidad, agresividad). Alberto le exige: “¡Respetá a la vieja, Lita!”. Elena aparece, saluda a Alberto con un beso, y cuando se dispone a hacer lo mismo con Lita esta se agacha (ACC. Esquivar el saludo, cortar el rostro, dejar de cara. Las cuñadas prescinden en su trato de la consideración mutua, empeñándose en un trabajo agresivo de cara. En esta estrategia conflictiva de interacción: “El método general consiste en que la persona introduzca hechos favorables respecto de sí misma y desfavorables respecto de los otros”. Según Goffman, la capacidad de asestar tales estocadas a veces es llamada “malevolencia”. Ritual de la Interacción, 1970, p.29). Manuel saluda a Lita con un elogio: “¡Lita, cada día estás más buena moza!”. Ella contesta: “¿Sí, te parece? Tu mujer sí que derrocha pinta” (ACC. Estocada: ironía, sarcasmo). Manuel responde diciendo que cada día le sale más cara. Elena lo censura: “¡Haceme el favor, y dejate de hablar estupideces!”. Alberto reclama: “¡Che, respeten a la vieja!” (SIM. Alberto se constituye en el guardián de la memoria de su madre, arbitrando el enfrentamiento entre su hermana y su mujer). Manuel llama la atención de Alberto y Lita sobre una pulsera que le regaló a su mujer por el día de la madre. Lidia replica con malicia: “¡Y pa’qué le regalás a este si no es madre!” (ACC. Estocada: destacar una falta. SIM. Por el monólogo de Teresa en la escena N°21 alcanzamos a dimensionar cuan lacerante es este comentario, pues no tener descendencia no ha sido resultado de una opción para Elena, sino de una incapacidad. SEM. Yerma, Infértil). Elena, herida, contra-ataca: “¡Es simbólico, che! No

perdés la oportunidad de estar tarasqueando ¡Te morís de envidia!” (SIM. Maternidad simbólica, fecundidad, trascendencia. SEM. Retórica. Metáfora: figura a Lidia con una perra que lanza mordiscos. PAS. “La *envidia* es el odio, en cuanto afecta al hombre de tal modo que se entristece con la felicidad del otro y se goza con su mal”. Ética, Parte III, Proposición LIX, Definición XXIII, P.198). Lidia da acuso de recibo: “¡Envidia, haceme el favor! -Pelea- ¡De qué querés que te tenga envidia!” (ACC. Pelear). Alberto insiste por tercera vez, suplica: “¡Che, por favor, respeten a la vieja!”. (ACC. Resguardar la memoria de la difunta, arbitrar una pelea). Lita: “¡Pero es ella la que busca lío!”. Elena: “A vos no te aguanto más” (SEM. Elena: Busca-lío. Lita: Inaguantable). Se escuchan llantos en *off*. Lita: “Cartón lleno. Ahí viene la Clara, y como de costumbre mandándose la parte. ¡Y ahora que empina el codo!”. Elena: “Alberto ¿Es cierto que a Clarita de le dio por tomar? ¡Qué vergüenza, ya me lo habían dicho!” (SEM: Clarita: jactanciosa, alcohólica. PAS. Vergüenza ajena). Clara, sostenida por su marido, saluda con palabras indiscernibles, muerde un pañuelo, llora, grita: “¡Ay, mamá!”. Manuel: “Ahora viene el ataque de nervios”. Lita: “¡Siempre la misma papelonera, y a la pobre vieja bien que la hizo sufrir!” (SEM. Papelonera, teatrera, exagerada, afectada. Hipócrita, farsante: hizo sufrir a su madre). Clara se lamenta sin consuelo porque su madre la ha dejado sola. Alberto y Elena tratan de calmarla. Humberto manda a Lidia a buscar agua: esta sugiere que no es agua lo que le hace falta a Clara (REF. Eufemismo irónico por sexo: supuesto alivio para la histeria de conversión). Alberto la reprende por cuarta y última vez: “¡Terminala, Lita! ¡Ya me estás haciendo calentar! ¡Te voy a asentar un trompadón que te van a tener que soplar para despertarte!” (SEM. PAS. Violento, Amenazante). Lita: “¡Mirá cómo te tiemblo!” (SEM. PAS. Temeraria, Indomable). Clara reacciona, pregunta qué pasa (ACC. Reaccionar). Lidia, responde: “¿Nada, qué va a pasar? ¡La payasa siempre armando líos! Elena, retruca: “¡Dejala, si se muerde se envenena sola!” (SEM. Retórica. Metáfora: figura a Lidia como una serpiente venenosa. ACC. Batacazo: “En nuestra sociedad, a las respuestas o réplicas exitosas se las llama a veces batacazo. En teoría es posible que un batacazo reciba un contrabatacazo, y una réplica sea parada con una contrarréplica”. Ritual de la Interacción, 1970, p. 30). Luego se da un breve intercambio entre los hombres. Los temas de conversación: fútbol y negocios. Manuel no pudo escuchar el partido de Talleres porque le faltaron dos empleadas en la confitería. Humberto se mofa: “Ah, Manolito ¡Quién te ha visto, y quién te ve!”. Manuel, protesta: “Acabala con eso de Manolito ¡Sabés muy bien que me llamo Manuel!”. El primer quiosco que tuvieron con Elena se llamaba Manolito, “pero eso era antes” (SEM. En la designación del nombre propio Manuel ≠ Manolito se da una batalla de sentido, en la que Elena y su marido procuran despegarse de su antigua identidad narrativa, mientras que sus parientes, inversamente, se esfuerzan por remitirlos a un estado diegético previo). Elena le pregunta a Clara cómo están sus hijos: “¡Hermosos! La nena se eximió en todas las materias ¡Pero a Josecito se lo llevaron al servicio militar!”. Elena: “¡Hace tanto que no los veo!”. Lita aprovecha para asestar otra estocada: “¿Y vos no sos la madrina del chico?”. Elena: “¡Pero no hay tiempo para nada!” (SIM. Si bien Lidia procura destacar una falta, pero Elena no se muestra tocada: pudiendo cumplir una función vicaria de la maternidad, sin obstante, prioriza dedicarse a sus negocios). Se precipitan batacazos entre las cuñadas. Lita: “¿Qué será yo

entonces? ¡Con el chico, la casa, la peluquería!” Elena, replica: “¡Pero che, ocupá una muchacha!”. Lita dispara con artillería pesada: “¿Para qué? Para tener una extraña en casa, y a parte cuando menos te descuidás ¡sale enredada con tu marido!”. Elena desvía su atención hacia Manuel: “Eso lo dice por vos ¡por el lío que tuviste con esa negra el año pasado! ¡Qué vergüenza!” (ACC. Lita sale airosa: le cierra la boca a su cuñada, haciendo que se vuelva hacia su marido. SEM Clara, aprovecha para consultarle a Lita: “Y hablando de maridos ¿Cómo se porta el tuyo?”. Malicia). Lita contesta: “Mirá Clarita ¡A tu hermano lo conocés vos mejor que yo!”. Clara: “¡Es que no lo sabrás conducir al chico!”. Lita, remata: “Puede que tengas razón ¡Pero para conducir a los Salas hay que ser Mandrake!” (SEM. Aire de familia. Aunados por su patronímico, los Salas comparten una naturaleza común: son indóciles, indomeñables. Para conducirlos habría que poseer poderes sobrenaturales). Alberto, cambiando de tema, pregunta en qué año murió su madre. No recuerdan con exactitud, y no saben interpretar los números romanos escritos en la placa. Manuel: “¡creo que en el sesenta!” (REF. Única fecha que se anota a lo largo de toda la obra. Se trata de una información o, en palabras de Barthes, de un informante: “El informante (por ejemplo, la edad precisa de un personaje), sirve para autentificar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real: es un operador realista, y a ese título, posee una funcionalidad incontestable, no a nivel de la historia, sino a nivel del discurso”. Introduction à l'analyse structurale des récits, 2015, p.11, traducción propia. En otra parte, sobre una referencia cronológica aislada, Barthes afirma: “es puro efecto de realidad: nada tan «real» como una fecha”. S/Z, 2013, p.221). Lita: “¿Te fijaste la pulsera que le regalaron a tu hermana?” Clara: “¿A ver Elenita? ¿Es de oro?” Elena: “¡Claro, che!” (SEM. En contraste con los informantes, datos inmediatamente significantes, que sirven para ubicar en tiempo-espacio, la otra gran clase de unidades narrativas, los índices, portan siempre significados implícitos, reenvían a una personalidad, a un sentimiento, a una atmósfera, a una filosofía. Introduction à l'analyse structurale des récits, 2015. En este caso, cuando Elena nos comunica el material del que está hecha su pulsera, *i.e.*, de oro, no nos brinda tanto una información útil para comprender el decurso de la historia, sino un índice que connota una actitud, una idiosincrasia, una posición económica. Elena y Manuel son nuevos ricos, que alardean de la su nueva situación socioeconómica: la pulsera de oro es entonces un índice de prosperidad, lujo, ostentación, jactancia). Por su parte, Clara desliza que a ella le han prometido un viaje a la “Difuntita” (REF. Difunta Correa: creencia popular pagana). Elena impele a Humberto a que cumpla: “Yo cumplo en la medida que puedo ¡A mi mujer no le falta nada, y si se queja, se queja de llena!” Se vuelve hacia Clara: “¡Se ve que me andás sacando el cuero con la familia!” Clara: “¡Si no abrí la boca!” Elena intenta explicarse: “Yo sólo dije...”. Lita aprovecha para asestar su última estocada: “Eso te pasa por metida ¡Lo mejor es no meterse!” Finalmente logra su cometido, Elena contemporiza: “¡Tenés razón, los comedidos siempre salen mal!” (ACC. Fin de la batalla. Elena capitula. Las cuñadas alcanzan un acuerdo: convienen, consensuan, concuerdan). Alberto bromea: “Elena, ¿es cierto que el otro día lo hiciste cagar al Manolito?”. Manuel: “¡Terminala!”. Risas de todos. Alberto: “¡Cagó el galán!”. Más risas (SEM. Manuel: Infiel, mujeriego, lujurioso. SIM. La risa generalizada anuncia un final feliz de la escena, la

comuni3n familiar. PAS. “La *alegría* es el paso del hombre de una menor a una mayor perfecci3n”. Ética, Parte III, Proposici3n LIX, Defini3n II, P.194). Esta vez Lita exige que respeten el cementerio. Clara sugiere que vayan todos a su casa a comer fideos. Elena acepta pero propone que la reuni3n sea en la confitería. Clara accede pero antes quiere pasar a buscar los fideos y dos botellas de vino. Elena, mientras van saliendo: De eso tengo que hablar con vos, decime, vos andás tomando ¿no?”. Clara: “¿Qui3n te dijo eso? Qué calumnia ¡agua t3nica! ¡eso tomo!”. Salen los hombres: “Irán desapareciendo hablando del último partido de fútbol o bien hablando de alg3n match de box comentado en los últimos tiempos” (REF. Efecto de realidad: el momento presente del relato es el presente de extra-discursivo del que participa el público-lector).

ESCENA N°25

LOCACI3N: Calle, indeterminada.

FUNCI3N: Cirujear, cantar, contar su historia.

DESPLIEGUE: Miguel de las Delicias, muchacho, cantando: “Que noche llena de hastío y de frio. La noche trae un extraño lamento, parece un pozo de sombras la noche, y yo en las sombras camino muy lento, y entre tanto...” (ACC. Cantar. REF. Tango, Garúa: “aunque quiera arrancarla, desecharla, la recuerdo más. Garúa, sólo y triste va este corazón transido”. PAS. Tristeza). Miguel interrumpe su canto, hacia el público: “Dame cien mangos loco ¡Qué te hacen cien mangos! No te viá decir que es para comprar pan, pa’qué te viá engrupir, yo ando cirujeando, yo vivo bien así, yo estoy bien” (ACC. Cirujear, mendigar. SEM. Franco, honesto, no engaña. Cirujear es un modo de vida satisfactorio). Tiene estudios, podría haber sido abogada, en Rosario tiene una hermana médica que trabaja en un hospital. Cuando quiere visitarla, lo corren: “No saben esos ¡estoy mucho mejor que ellos! Y te viá decir por qué: ¡porque yo le disparé a la cosa! El hombre es malo ¡Yo con mis perros soy feliz! Nunca me han mordido, en cambio el hombre sí. El hombre muerde” (SIM. Los otros lo expulsan, él se evade: le dispara a la cosa. REF. Isotopía. La máxima latina introducida en la escena N°18: *Homo homini lupus est*. Miguel es feliz viviendo entre animales. Spinoza critica a quienes pretenden auto-excluirse de la comunidad humana, huyendo a vivir entre las bestias, e impulsa a hacer caso omiso de sus admoniciones: “en realidad, las cosas están hechas de manera que de la sociedad común de los hombres nacen muchos más beneficios que daños. Ríanse cuanto quieran los satíricos de las cosas humanas, detéstelas los teólogos, y alaben les melancólicos cuanto puedan una vida inculta y agreste, despreciando a los hombres y admirando a las bestias: no por ello dejarán de experimentar que los hombres se procuran con mucha mayor facilidad lo que necesitan mediante la ayuda mutua, y que sólo uniendo sus fuerzas pueden evitar los peligros que los amenazan por todas partes”. Ética, Parte IV, Proposici3n XXXV, p.236). Miguel pregunta: “Che, loco ¿vo lo ai escuchau a Don Edmundo Cartos? ¿Te acordai? Cantaba así: Altiva y soberbia, cual diosa pagana, pasaste a mi lado mostrando rencor, y desde aquél día yo sé que he perdido, la gloria inefable de un sueño de amor” (REF. Modismo cordobés: Miguel habla como un joven de barrio. ACC. Cantar, recordar una canci3n.

REF. Ilusión Azul. Describe una mujer soberbia, rencorosa, fingida, traidora: “ni me sorprende tu enorme falsía, porque son hermanas: mujer y traición”. PAS. Tristeza, dolor, nostalgia). Miguel: “Ay loco, se me acabó la voz ¡Yo podría haber sido artista, cuando cantaba lindo! Pero no me importó” (REF. Lingüística. Empleo del infinitivo compuesto, “podría haber sido”: denota lamento, arrepentimiento). Cambia repentinamente de tema: “Éxodo, matanza, pobres judíos, yo les tengo lástima, yo he leído, no vai a creer que no he leído, loco ¡yo sé de la Inquisición! ¡Mataron y siguieron matando!” (REF. La Biblia, el Antiguo Testamento, el Éxodo, Moisés, las Tablas de la Ley, la Tierra Prometida. Historia. La Santa Inquisición, 1184, Bula del Papa Lucio III. Penas para la herejía: excomunión, torturas, muerte). “El hombre es malo ¡Jode el hombre, yo me he separau de todo! Yo me chupo un poquito con vino y canto” (SIM. Evasión de la realidad común. Métodos: alcoholismo y melomanía). “Me dicen «Miguel de las Delicias», porque yo siempre digo que la vida es una delicia” (SEM. Nombre propio: “Cuando se recoge en el discurso el nombre propio de su héroe no se hace más que seguir la naturaleza económica del Nombre: en el régimen novelesco (¿en otras partes también?) es un instrumento de intercambio: permite sustituir por una unidad nominal una colección de rasgos planteado una relación de equivalencia entre el signo y la suma”. Barthes, S/Z, 2013, p.101. REF. Según Rildo Pedernera, Miguel era un filósofo. Epicureísmo, Hedonismo: “La vida es una delicia, sólo hay que saber vivirla”). “Y yo sé lo que te digo -llorisquea-, a veces me pongo así, pero te digo ¡Yo vivo bien! toi tranquilo con mis perros. Yo les compro la comida, me voy al matadero y allá me regalan cosas ¡La vida es linda, no la muerte! Es jodida ¿no? ¡Es una cosa así de, ah, la mierda!” (PAS. Tristeza, tranquilidad: la última a costas de la primera. REF. Industria de San Vicente, el Matadero del Este. SIM. Psicoanálisis: La apología de la vida, unida al espanto ante la idea de la muerte, aparece como una «formación reactiva» ante la mención del significante “matadero”). Canta: “Han brotado otra vez los rosales, junto al muro del viejo jardín, donde tu alma salió un juramento, amor de un momento, amor de un momento” (REF. Tu Olvido: “Amor de un momento que lloro su fin... Ojos falsos que así me engañaron... Más los años al pasar me hicieron comprender la triste realidad, que tan sólo es ilusión lo que amamos de verdad”. PAS. Tristeza. SIM. Desilusión amorosa: Ilusión Amorosa ≠ Triste Realidad). “¡A mí también me han querido! Yo también, pero yo quería otra cosa, yo no lo quería así... ¿Viste?” (SEM. Inconformismo. REF. Lingüística -¿Viste?-, función fática del lenguaje: “Hay mensajes que sirven sobre todo para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona («Oye, ¿me escuchas?»), para llamar la atención del interlocutor o confirmar si su atención se mantiene”. Jakobson, R. Lingüística y Poética, 1960, p.5). “Yo he andado por todos lados, por el sur, por el norte” (SEM. Trotamundos). Trabajó en la zafra y en el puerto. En Buenos Aires, por ser cordobés, le decían “Cabecita Negra” (REF. Tensión Capital ≠ Interior). En una pelea lastimaron a uno de sus compañeros, y él no podía ver la sangre, le decían “Caquita” (SEM. PAS. Impresionable, sensible, cobarde). Tampoco podía ver que se maten entre hermanos por diferencias políticas: un radical y un demócrata (REF. Política. Argentina, primera mitad del siglo XX. SEM. PAS. Sensible, impresionable, piadoso, delicado. Etimología, Lat. Delicado, Miguel de las Delicias: raíz común *de-lacĕre*: seducir, atraer). “¡El hombre

es malo!” (SEM. Recurrencia: una isotopía puede indicarse por recurrencia, convergencia o divergencia, mientras los clasemas remitan a un núcleo sémico común). “¡Cristo! Ese sí que era buen tipo ¡lástima que dio demasiada bola! Él tendría que haber dejado un legado que dijera «¡Mi nombre no puede ser utilizado por ninguna institución!»... ¡Moisés! Otro gran tipo, hizo las tablas de la ley ¡y nadie les dio pelota!” (REF. Biblia. Nuevo Testamento: Cristo, se implicó demasiado con la comunidad humana. Antiguo Testamento: Moisés, dio a los hombres las Tablas de la Ley, pero nadie ha cumplido con ellas. SIM. La tragedia de esta obra se desencadena debido a la transgresión del noveno mandamiento del Decálogo: “No codiciarás a la mujer de tu prójimo”; y Mario es encarcelado por violar el quinto: “No matarás”). Miguel conoció a artistas de la época; en la milonga Medio Mundo “cantaba las canciones La Monjita y La Brisa ¿Te acordás?” (REF. La Monjita: “No tiene la novia su amante carnal, es Cristo que espera la flor de su seno, y es nube de incienso el lecho nupcial. Consagrada al cielo se va la monjita, adiós dijo al mundo y a todos adiós”. SEM. Excluida, castrada: convergencia con la inmaculada castidad de Teresa. REF. La Brisa: “Recuerdo imborrable de horas vividas de ilusión, mientras la tarde moría y el sol nos enviaba un beso de amor. Más no éramos iguales y eso nos separaba, un mundo de distancia había entre los dos. Tú eras de familia muy rica y distinguida, yo en cambio solamente era un trabajador. Vivías entre el lujo, en un regio palacio, ningún amor sincero podías tu sentir”). “Era de familia la Rosa -llorisquea-. Yo la quería a la Rosa... la casó la madre... yo no quisiera que me viera” (HER. Revelación de Miguel al público: su melancolía es producto de una desilusión amorosa. REF. Psicoanálisis. Psicosis melancólica: regresión narcisista que lleva a retirarse del mundo exterior y a desprenderse de todo objeto de investidura. PAS. Humildad: “La *humildad* es una tristeza que brota de que el hombre considera su impotencia o debilidad”. Consiste en “el deseo de hacer lo que agrada a los hombres, o de omitir lo que les desagrade”. Ética, Parte III, Proposición LIX, Definición XXVI, P.199, y Definición XLIII, p. 203. La humildad es la pasión opuesta al *contento de sí mismo*, entendido como “una alegría que brota de que el hombre se considera a sí mismo y considera su potencia de obrar”. Ética, Parte III, Proposición LIX, Definición XXV, P.199).

ESCENA N°26

LOCACIÓN: Asilo de ancianos. Fenómeno de alteración del orden temporal: Prolepsis externa parcial; 25 años después del segmento temporal comprendido en la escena N°21.

FUNCIÓN: Hacer-nada: descansar, tomar mates, tejer, conversar.

DESPLIEGUE: Esta escena puede dividirse funcional y metalingüísticamente en dos partes: la primera, la conversación entre Luis y Teresa; la segunda, la conversación entre Manuel y Anselmo sobre la conversación entre Luis y Teresa.

1) Luis Salvatierra, se aproxima a Teresa: "Buenas tardes... disculpe... ¿molesto?" (ACC. Iniciar la interacción). Teresa: "No. Siéntese, yo ya me voy". Luis: "Ah, no. Entonces me voy yo... por favor ¡quédese!". Teresa: "¡No, si a esta hora suelo ir a tomar mates!" (ACC. Malentendido. Lingüística. Empleo del verbo «Soler»: verbo que se refiere a acciones que suceden de forma habitual o frecuente. Rutina: horario en que se toma mate. REF. Costumbrismo). Luis: "¿Ustedes ceban mates?" Qué bien. En el pabellón de nosotros, no ¡Los hombres somos tan inútiles!" (SEM. Particularidades de género: Inutilidad masculina). "Lo del mate es una compañía... Lo que es yo me paso todo el día con las manos en los bolsillos. Aquí no hay nada para hacer" (SEM. Actividad ≠ Inactividad; tomar mates ≠ no sacar las manos de los bolsillos). Teresa: "Bueno, bastante habrá trabajado en su vida ¡Es hora de que descanse!". Luis: "¡Descanso! ¡Aburrimiento querrá decir!". Teresa: "Y sí, yo por eso tejo" (SEM. ACC. Discrepancia sobre el modo en que se define un estado: como acción o inacción. PAS. Aburrimiento. Método de evasión: tejido). Luis, busca un tema de conversación: "¿Hace mucho que vino aquí?". Teresa: "¿Al asilo?". Luis: "¡Señora, esto no es un asilo, es una casa de reposo para gente mayor!". Teresa: "Duele decirlo ¿verdad? «Asilo de Ancianos». Anciano; que palabra linda y respetable cuando se es joven, pero que miedo nos da cuando llegamos". Luis: "Casi todos llegamos. Cuando no nos morimos... yo creo que es preferible". Teresa: "¿Qué?". Luis: "¡Morirse antes!" (PAS. Miedo. SEM. Discrepancia sobre el modo en que se designa el espacio de convivencia: como Asilo de Ancianos o Casa de Reposo. SIM. Muerte. Tabú sobre la palabra: se omite pronunciarla). Teresa, censura: "¡No diga esas cosas, hombre! ¿Usted no es católico?". Luis asiente, Teresa prosigue: "Y bueno. Tiene que agradecerle a Dios por tenerlo vivo y en pie" (SEM. Recurrencia del sema «catolicismo», partiendo del nombre del barrio: San Vicente de Paul. SIM. Vida). Teresa: "¿Cuántos años tiene?". Luis: "¿Setenta y seis, y Usted?". Teresa: "¡Ciento noventa! -Sonrisa indiscreta de Luis- Grandote, ¿no aprendió con tantos años que a las mujeres no se les pregunta la edad?" (SEM. Indiscreción). Luis, insiste preguntándole hace cuánto está en la Casa de Reposo. Muy triste, Teresa responde que hace un mes (PAS. Tristeza, enfatizada). Sólo hace veinte días Luis empezó a verla en el patio. Teresa: "No, no salía -Recordando-, ¡los primeros días lo pasé llorando!". Pero ya pasó: "Sí, una se adapta". Luis: "Yo no he podido acostumbrarme todavía. Hace dos años que estoy" (ACC. Recordar, llorar. Modos de interacción: La vida en común está regida según los diversos *Rhythmós* de acercamiento, contacto ≠ distanciamiento, aislamiento ¿Cómo Vivir Juntos? Barthes, R. 2005. SEM. Adaptada ≠ Inadaptado). Teresa: "¡Bueno hombre, no sea chico! ¿Me imagino que se habrá hecho de amigos?". Luis: "¡Qué me voy a hacer de amigos! ¡Son unos viejos odiosos!". Teresa: "¿Y por qué no se va?". Luis: "¿Adónde? El único hijo que tengo está en Norteamérica" (SEM. Infantilismo, Soledad: en la sociedad posmoderna, este último sema designa una de las problemáticas principales de la gerontología). Luis: "¿Y usted tiene hijos?". Teresa: "No -lo piensa, luego miente-, la única hija que tuve murió hace dos años, y los nietos no tienen paciencia" (SEM. Impaciencia, negligencia. HER. Engaño, de Teresa a Luis: ella se avergüenza de no

haber tenido historia, de considerarse insignificante). Teresa va a sentarse al patio todos los días a la misma hora, Luis le consulta: “¿No le molestaría que venga a charlar con usted?”. Teresa, lo mira detenidamente: “No, ¿por qué habría de molestarme?” (ACC. Rutina. Recibir una invitación para acompañarla. Aceptar. HER. El detenimiento en la mirada de Teresa nos insinúa una revelación: ha comprendido el interés romántico de Luis hacia ella, y desde ese momento lo mira «con otros ojos»). Luis: “Yo me llamo Luis Salvatierra, soy jubilado de la Provincia ¿Y usted?” (ACC. Presentarse. Requerir el nombre propio de su interlocutora. SEM. Lingüística. Sujeto y predicado: Luis Salvatierra, jubilado de Provincia. Necesidad gramatical de atribución: el sujeto llama a su verdad, su propiedad, su predicado). Ella responde: “Teresa Aguirre -piensa y miente-, viuda de Aguirre” (ACC. Obtener/Otorgar la información requerida. SEM. Lingüística. El sujeto exige ser predicado. HER. Engaño, de Teresa a Luis: se ve movida a desplegar su mentira, debe adicionar informaciones). Luis: “Espero que no se enoje, pero me he tomado el atrevimiento de traerle un chocolatín, para usted -Luis le ofrece el chocolatín. Ella dulcificará su mirada y su actitud, lentamente recibe el chocolatín y lo parte en dos ofreciéndole la mitad a Luis-” (ACC. Ofrecer/Aceptar un dulce. SIM. Retórica. El chocolate tiene un efecto metonímico en Teresa: dulcifica su mirada y su actitud. Ella lo comparte: lo común compartido). Luis: “Hasta mañana, Teresa”. Ella, asimismo: “Hasta mañana, Luis”. *Mutis* de los dos (ACC. Despedirse con la expectativa de reencontrarse regularmente).

2) Don Manuel, a Don Anselmo: “¿Qué me dice usted? ¡Déjeme de joder! Un hombre viejo haciéndose el pibe, ¡el novio!, es cómico, no me diga, y esa otra vieja dándole el pie ¡Termínela!” (ACC. Murmurar, despellejar. SEM. Chismoso, mal hablado. SIM. El parloteo es un trabajo metalingüístico: hablar sobre el significado de las prácticas o pláticas de los otros). Anselmo: “Y, hay todo en este mundo, Don. Hay veces que uno llega a viejo y no se descarga del todo y tiene necesidad de compañía. Digo: ¿no tendrá miedo a la soledad?” (SEM. Comprensivo, empático. Admitir todas las posibilidades del mundo: existen infinitos modos de ser. PAS. Gregarismo: necesidad de compañía, miedo a la soledad). Manuel: “¡Eso es! ¡Miedo! Eso es lo que tienen. Yo lo vencí y estoy bien satisfecho. ¡Yo en mi vida he triunfado! ¡Fui muy pobre y llegué a tener cinco confiterías!” (PAS. Miedo, Insatisfacción ≠ Domino del Miedo, Satisfacción. SEM. *Self-made man*. Triunfo, Meritocracia: transformación de a pobre a rico a través del esfuerzo individual). Manuel, continúa: “Dios no me dio hijos con mi mujer, la finada Elena, no podía, lo que es yo ¡si habré pagado parteras!” (ACC. Pagar abortos. SEM. Recurrencias: Infiel, mujeriego, lujurioso). Cuando enviudó ya era grande, tenía 65 años; no se casó de nuevo para no dejarle a una “viva” el esfuerzo de toda una vida. Siempre ha pensado: “¡El que quiera pescado, que se moje el culo!” (SEM. Meritocracia. PAS. Recelo, desconfianza, avaricia: los semas pasionales nos definen en referencia a los modos en que nos componemos con los otros. Es así que “el exceso de acumulación, como el de retención, sólo puede ser interpretado en relación con una norma que regula los intercambios entre los sujetos dentro de una comunidad”. En consecuencia, la retención, con el juicio peyorativo que la acompaña, sólo puede

entenderse si se supone una común disposición a la redistribución: “La avaricia no es pues la pasión del que posee o busca poseer, sino *la pasión que obstaculiza la circulación y la redistribución de los bienes en una comunidad dada*. Ello corresponde a un hecho de uso por medio del cual una praxis enunciativa, propia de una comunidad, transforma en pasión un determinado dispositivo sintáctico producido en el nivel semionarrativo”. Greimas, A. J., Fontanille, J. 2017, p.101). Manuel despidió a su empleada doméstica porque le desaparecían cosas; contó vínculos con la parentela porque le traían problemas, lo saqueaban (PAS. La avaricia lo condujo a recluírse, aislarse, hasta confinarse en el Asilo de Ancianos). “Pagué esta casa para que me atiendan bien, y vivo tranquilo y no con el miedo de vivir solo ¡Que un día cualquiera entra un ratero de esos y me liquida por unos míseros pesos!” (PAS. Miedo, tranquilidad. No concibe otro tipo de relaciones que las motivadas por un interés pecuniario; incluso el peligro, lo que se puede temer, es la propia avaricia proyectada en los otros). Anselmo: “Entonces usted también le tiene miedo a algo, ¡al menos a los ladrones!”. Manuel: “¡Pero es un miedo lógico, Don Anselmo!” (PAS. La soledad no es de temer por la carencia de los beneficios de la compañía, con la alegría que esta suscita, sino por el peligro de las intrusiones que induce la avaricia). Anselmo: “¡Todos los miedos son lógicos o tienen un porqué! ¡Yo le tengo miedo a la muerte! ¡A desaparecer en la nada!” (SEM. Recurrencia: comprensivo, empático. PAS. Miedo a la muerte). “Nadie volvió para contarle” (SEM. Escepticismo). Anselmo duda si ha hecho bien las cosas, si ha sabido vivir como debía “por miedo a no largarme, a no saltar las vallas”. Le hubiera gustado ser cantor, pero nunca se animó, ni siquiera lo intentó (SEM. Cobarde, temeroso, retraído, irresoluto. Lingüística: Empleo del subjuntivo pluscuamperfecto para denotar arrepentimiento). En la vida ha hecho de todo, ha andado más de un camino: “¡Y me falta poco para ir al horno en el que todos nos vamos a encontrar!” (REF. Mitología. Alusión alegórica al infierno: no puede interpretarse literalmente como una creencia religiosa, pues el personaje se atribuyó previamente el sema «Escepticismo») “¡Y sin embargo todavía me siento un chico! ¡Con todo el egoísmo de una criatura! Lástima que el cuerpo no da más. Y hasta con los miedos de un chico, qué ridículo, ¿sabés a qué? A la oscuridad” (SIM. Real ≠ Imaginario: mientras el cuerpo se degrada, deviene decrepito, el narcisismo y el temor permanecen inalterados. Psicoanálisis: el inconsciente es atemporal, no cree en su propia destrucción, en su propia muerte). Cuando a la noche un ruido lo despierta, le hace “¡tun... tun... el corazón, como cuando era chico!”. Manuel: “¡Todo lo que usted quiera! ¡Pero no me diga que eso de buscar una mujer a esta edad! No me va a decir que es para *indifruñdi dishegui* ¿no? ¡Porque a esta altura, ni con una carriada de apio!”. (SEM. PAS. Convergencia: recordemos que Manuel sólo admite como lógico el miedo a la avaricia ajena. La única lógica que reconoce es la del interés egoísta, de la extracción, de la expoliación. Le es inconcebible una lógica de la cooperación y el respeto mutuo, del bien común. Reprueba, denuesta la relación entre Luis y Teresa porque a esa edad no puede ser para *indifruñdi dishegui*. REF. Neologismo, perífrasis disparatada con la que se connotaba el significante «Sexo» en el sketch de ancianos de La Tuerca, programa televisivo cómico de principio de los 80s). Anselmo: “¡Claro! ¡Pero eso no es todo en la vida! ¡Hay otras cosas!”. Manuel: “¿Ah, no? «Eso» y la guita, es lo único

importante... Ah, ¡Y la salud, eso sí!” (SIM. Psicoanálisis. Neurosis ≠ Perversión: Anselmo duda sobre su vida, admite sus miedos, acusa la hiancia de la falta. Es empático, comprensivo, registra a los demás con sus deseos y temores. Manuel, inversamente, se muestra absolutamente satisfecho, seguro de sus éxitos. No exhibe empatía alguna, sólo repara en los otros como medios para satisfacer sus deseos, sólo como objetos de utilidad y expoliación. Semiótica narrativa. Estructura elemental de la significación: Cuadrado semiótico de la Vida-Muerte. Eje Complejo: Vida = deseo, amor, temor, sexo, vivir para contar <---> Muerte: nada, desaparecer, no volver para contar. Eje Neutro: No Vida = Aburrirse, no hacer nada, estar solo, chismorrear, murmurar sobre otros es “No tener vida” <---> No Muerte = Descansar, tomar mates, tejer, estar acompañado, compartir un chocolate. Esta escena despliega principalmente el eje neutro, mientras se ocupa del examen por cada personaje del eje complejo. Estos se encuentran ya en una casa de reposo, prevalentemente entre la pasividad y la inactividad, después de haber transitado la parte considerada activa de sus vidas. Como lo entiende Barthes, lo Neutro -2004- consiste en todo lo que desbarata el paradigma; lo que habilita la distinción de múltiples matices; lo que dispone la suspensión -*époché*- de las órdenes, conminaciones, arrogancias, intimidaciones; lo que refrena el afán de control, de saber-poder, de dominación. En la escena se da una tensión en cómo se elabora el pasaje subjetivo hacia lo neutro. Elena lo nombra descanso -No Muerte-, mientras que para Luis es sólo aburrimiento -No Vida-. Mientras Anselmo admite la compañía como paliativo ante el temor a la muerte, Manuel reniega de lo neutro y desprecia todo lo que no sea arrogancia en la vida -sexo, dinero, voluntad, fortaleza-. Sin embargo, aunque situados en una etapa de la vida presuntamente neutra, no quedan por eso excluidos del sentido. Como un acto lingüístico en la conversación de Elena y Luis, o metalingüístico en la murmuración de Manuel y Anselmo, sus historias se siguen desplegando. Dentro del eje complejo, aún son capaces de participar del término vida, o de posicionarse frente a las implicancias de su contrario, la muerte. En cuanto al eje neutro, todavía pueden optar en cuál de sus dos términos situarse: No-vida o No-muerte. Mientras puedan desplazarse entre estos términos participan de la relación de doble presuposición de los esquemas, Vida ≠ No Vida ↔ Muerte ≠ No Muerte, que define al sentido: “Proponemos que se llame semiosis a la relación de doble presuposición que vincula entre sí a los dos esquemas”. Greimas, 1973, p.159).

ESCENA N°27

LOCACIÓN: Antigua casa de Mario y Lidia. Fenómeno de alteración del orden temporal: Prolepsis externa parcial. Han pasado al menos diez años después de la última aparición de Mario en el relato, en la escena N°17. La localización exacta de este segmento temporal persiste indeterminada: puede llegar a tener lugar hasta 25 años después, si fuese sincrónico a la escena del Asilo de Ancianos.

FUNCIÓN: Volver al barrio, a la casa donde se vivió y se mató.

DESPLIEGUE: Mario, “vuelve de la cárcel, aparece sombrío, mirando todo el barrio, se detiene frente a su casa, mira detenidamente, llorisquea musitando algunas cosas entre dientes”. (SEM. Sombrío: ser sólo una sombra de lo que se fue. PAS. Tristeza). “Aparece la vecina que deberá ser interpretada por la misma actriz que hiciera el personaje de Lidia” (SIM. Recurso teatral: Vecina = Lidia. La historia es cíclica, se repite, pero en su recursividad se presenta la posibilidad de modificarla). Vecina, bondadosa: “¿Qué desea señor, busca a alguien?” (SEM. Bondad). Mario: “¡No, disculpe niña, ya me voy! -Al ver que ella se queda mirándolo-. No piense que soy un ladrón, sólo que viví en esta casa hace muchos años, y estaba recordando” (SEM. Tener la apariencia de un ladrón. PAS. Recordar. Etimología: *re-cordis*, volver a pasar por el corazón. A partir de la escena N°19, el tópico «rememoración» toma consistencia en los versos del poeta Sanón, tornándose prevalente en las tres últimas: en el Asilo, con el examen de la vida de los personajes, y en la vuelta llena de reminiscencias de Mario ya anciano al barrio). La vecina vive hace diez años en esa casa. Mario le pregunta si conservan una parra que él plantara. Ella le responde que sí, y lo invita a pasar a verla. Mario le pregunta dónde está su marido; como cuando él era joven, se encuentra trabajando en el Matadero del Este. Mario: “Vea m’hija, le voy a dar un consejo... jamás, ¿me oye?, ¡jamás haga pasar a nadie a su casa mientras no esté su marido! ¿Tiene hijos?”. Vecina: “¡Cuatro, dos y dos!”. Mario: “¡Vaya nomás! ¡Atiéndalos! ¡Y disculpe!”. Vecina: “¡Buenas, permiso! -Entra-”. (SIM. Mario tiene un trato paternal con la vecina. Posee la sabiduría de la experiencia: ha aprendido de los errores, y comunica su aprendizaje para que los otros no los repitan. Memoria Histórica ≠ Memoria Mítica: los personajes concebidos como sujetos activos, no son meros intérpretes de un libreto que se repite, sino que pueden modificar el curso de los acontecimientos. Verón, E., Aniversarios, 1999).

ESCENA N°28

LOCACIÓN: La calle. Continuación de la prolepsis externa. Tiempo cíclico: las Estaciones, Febrero, el Carnaval.

FUNCIÓN: Encontrarse con un joven disfrazado de indio, ser invitado/rechazar a sumarse al baile.

DESPLIEGUE: Efectos de sonido: se escuchan en *off* ruidos de corso y bailes. Luego el griterío del Indio. Mario: “¿Qué hace un indio solo?”. Indio, mareado, con una botella de vino en la mano: “Buenas, Don. No, yo venía con la comparsa, pero como no tenía permiso ¡No me han dejado entrar al baile! Permiso ¡No sé para qué carajo lo quieren! ¡Total, pa’lo que bailo yo! ¡Con este vinito quedé conforme lo mismo! Me voy pa’las casas sin molestar a nadie -al público- ¿No es así, niñita? ¿A usted caballero, lo he ofendido acaso?” (SEM. Solitario, amistoso, comunicativo, mareado, alcoholizado. REF. Edictos de Carnaval de la Provincia de Córdoba, 11 de febrero de 1977: Obligatoriedad de portar en el pecho un permiso de disfraz otorgado por comisarías. SIM. Recurso teatral: interpelar al auditorio, incluirlo en un colectivo de identificación;

la comunidad del barrio San Vicente). Colombina, pasa corriendo como yendo para el baile, y al pasar grita: “¡Loco Observatorio!” (REF. Colombina: Personaje femenino de la italiana *Commedia dell’Arte*. Musa y compañera entre los sirvientes. Figura que ha sido recuperada en los carnavales del Río de la Plata. A menudo aparece asociada con Arlequín, su eterno amado, y Pierrot, eterno desamorado. SEM. HER. La única función de la Colombina es introducir un significant: plantea una incógnita que exige una historia de vida como respuesta). Mario: “¿Cómo le dijo?”. Indio: “¡Loco Observatorio! Así me dicen a mí”. Mario: “¿Por qué?”. Indio: "Porque siempre ando mirando las estrellas, yo las conozco a todas ¿Ve? Allá están las tres Marías... ¡es el puñal de los troveros! Me acuerdo cuando era chico, yo vi caer una estrella y mi mamá me dijo: «Cierre juerte los ojitos y pida tres deseos». Y pedí: quería ser médico, no llegué ni a sexto grado; quería jugar en la primera de Lavalle, y jugué, pero en la cuarta y me echaron; ¡el único deseo que me han cumplido las estrellas fue disfrazarme de indio!” (SEM. HER. Revelación, del Loco Observatorio al público-lector: ahora sabemos que se trata de Carlitos, el hijo de Mario y Lidia, ya mayor. El auditorio fue testigo del momento íntimo entre Carlitos y su madre, poco antes de que fuera asesinada. Esta revelación pasa inadvertida para Mario, que desconoce los deseos infantiles de su hijo. No hay desciframiento para Mario, y, en consecuencia, tampoco para el Loco Observatorio: su encuentro transcurrirá como el de dos desconocidos). Indio: “¿Usted no se disfraza, Don?”. Mario: “¡No, ya estoy viejo para eso! -Por un paquete que tiene- ¡Acá tengo mi disfraz!”. Indio: “El carnaval no tiene edad ¡Dele, disfrácese!” (REF. El carnaval es inclusivo, no distingue entre clases sociales, edades, público o protagonistas: todos están igualmente invitados a participar. Bajtín, M. M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* 1993). El Loco observatorio le sugiere que se cambie en el Callejón. Mario acepta: escondido, se encima un pantalón y se pone una gorra simulando un viejo disfraz de apache francés. Indio: “¡Ahora sí! ¿Vamos al baile? ¡Huy, cierto que no tenemos permiso! A ver, cántese algo, ¡los apaches cantaban!”. Mario, hace un esfuerzo por recordar, pero no lo consigue: “¡No, no puedo! ¡Chau, Indio!”. Indio: “¡Chau, Apache!” (REF. SIM. La tragedia, a fin de cuentas, consiste en una incapacidad de la mirada: Edipo no se quita los ojos por lo visto, sino porque se han revelado impotentes para ver. Historia circular, ciega: La revelación genera impotencia, conmueve, causa compasión. Su destinatario es el público-lector que recibe todo el impacto dramático, sin poder modificar el desenlace. Recordemos que sin embargo, para el Carnaval nunca es tarde: «El Carnaval no tienen edad»). Carlitos se va, aparece una murga de sólo tres miembros, Mario intenta detenerlos, pero confundidos en su canto se van.

ESCENA N°29

LOCACIÓN: La Calle. Carnaval de San Vicente.

FUNCIÓN: Rememorar, fantasear, soñar despierto.

DESPLIEGUE: Mario: “Este no es mi San Vicente ¡me lo han cambiado! ¡Cuánta tristeza! Un indio solo, ¡una Colombina!, ¡tres murgueros! ¡Antes sí que la gente si divertía!; había tanto papel picado por las calles que podíamos hacernos colchones y dormir en el suelo, las serpentinatas no dejaban andar a los autos” (REF. Historia de los carnavales sanvicentinos: su concurrencia fue mermando a partir de las restricciones impuestas por la última dictadura, y la posterior ordenanza municipal que lo relocalizara en el Parque Sarmiento. Estado ≠ Comunidad. SIM. Edad de Oro: siempre el pasado fue mejor, más alegre). Mario: “¡Si me parece verlo! Allá viene la carroza de San Vicente, ¡con su reina! ¡La de Alto Alberdi! ¡La de Altamira! ¡Las murgas!” (REF. Barrios populares de la ciudad de Córdoba. SIM. Real ≠ Imaginario: se desencadena la ensoñación de Mario). Empieza a escucharse el tema que servirá de fondo para la canción de San Vicente. Mario: “¡Si me parece que todavía tengo en mis oídos esa música! ¿No la oyen ustedes? ¡Es la música de mi San Vicente!” (PAS. Lingüística. Pronombre posesivo antepuesto: sentimiento de apropiación/pertenencia). “La música eleva su volumen y comienzan a aparecer todos los personajes con diferentes y lujosos disfraces como si fuera un retorno al famoso carnaval de San Vicente” (SIM. Ese «como si» del símil, de la analogía, define la especificidad de lo imaginario. SEM. Famoso. Lingüística: adjetivación del Carnaval del barrio). “Cuando todos los personajes están en escena bailan y cantan la canción de San Vicente con ritmo carnavalero. A Mario, en un rincón, le parece estar soñando” (SIM. Lo imaginario: apariencias). Todos cantan la canción de San Vicente Superstar: “¡San Vicente, cuánta alegría!, ¡más de mil payasos hay en la vida! ¡Arlequín está llorando por su Colombina, y sigue bailando igual!” (PAS. Alegría. SEM. Cosmología carnavalesca. REF. Enunciador Colectivo. Historia. Teatro griego: *choros* de los ditirambos y dramas satíricos. Biblia. Marcos, 5:9 «Mi nombre es legión, porque somos muchos». Fuenteovejuna, Lope de Vega: “¿Quién mató al comendador? ¡Fuenteovejuna lo hizo!”. El canto común, indivisible, indecible, donde el origen supuestamente individual, la pretendida fuente privada del sentido se con-funde. Refranes populares: “Al mal tiempo, buena cara”). “¡San Vicente, cuanta nostalgia, trae a mi recuerdo tu alegría! ¡Y en tu afán de sorprendernos con historias repetidas, aumenta tu fantasía!” (PAS. Nostalgia. SIM. Historia circular: lo novedoso o sorprendente, es una alteración, desviación, desprendimiento de lo recurrente. San Vicente mítico: aumenta su fantasía). “¡San Vicente, vuelvo a decirte, que en este gran circo que es la vida, los fantasmas del pasado que recorren la ciudad, te gritan: Superstar!” (REF. Refrán popular: «La vida es un carnaval». Refrán letrado: «All the world’s a stage», William Shakespeare, As you like it. Rildo Pedernera sostenía que, como Shakespeare, Miguel Iriarte fue capaz de reconocer lo universal en lo particular, las perennes pasiones humanas entre sus vecinos, en su comunidad. SEM. La obra termina enunciando el Nombre Propio de la obra, el círculo se cierra: es el fin. REF. Rildo Pedernera sostiene que, Iriarte, procurando hacer atractivo el título de su obra, había replicado el nombre de la reconocida opera de rock Jesus Christ Superstar, 1971, con música de Andrew Lloyd Webber y letras de Tim Rice). “Bailando van desapareciendo. Mario queda solo. Desaparece la música, vuelve todo a la normalidad. Mario se da cuenta que sólo fue obra de su fantasía y comienza a irse llorando bajo, hasta que desaparece. Apagón” (SIM. Psicoanálisis. Principio de Realidad: recuperar

la conciencia, despertarse, volver en sí. La comunidad imaginaria desaparece, se restablece la normalidad, Mario cae en la cuenta de que esta última escena fue pura ficción. REF. Notamos que el recuerdo es una clase de imagen, cuya única especificidad consiste en referirse al pasado. Ricoeur, P., La memoria, la historia, el olvido, 2013. PAS. En la entrevista que mantuviera con Rildo Pedernera, marqué la paradoja aparente entre la crudeza de la vida de Mario y su recuerdo idílico del barrio. El San Vicente de antaño es connotado alegremente, y su alteración produce nostalgia. Según Pedernera, la clave para dilucidar esta supuesta contradicción se sitúa en la perspectiva asumida: Mario deja de lado su vivencia personal, individual, adquiriendo una mirada global, colectiva. El protagonista es capaz de discernir entre su padecimiento -por haber sufrido una infidelidad, por haber estado preso, etc.-, y “muchas más cosas, más amplias, más lindas”, entre cuales se destacan los carnavales, que le dieron felicidad a la gran mayoría de los vecinos del barrio: “He ahí el enfoque amplio y generoso de este autor, director, actor, porque él no se enfocó en esa persona sola, no, él vio todo lo que envolvía, lo que hizo su vida en realidad, lo que le dio intensidad a su vida, todas las vivencias. El personaje en ese caso, y Miguel Iriarte como autor, deja de lado eso, entonces amplía la mirada. San Vicente no es este tipo que fue engañado y asesinó, no, San Vicente es mucho más”. Parafraseado en términos peirceanos: el punto de vista individual define la ignorancia, el sesgo, el error, mientras que la perspectiva asintótica de una comunidad de límites indefinidos potencialmente determina lo real, la verdad. Algunas consecuencias de cuatro incapacidades, 1868. La felicidad verdadera es un bien común).

NÚMERO DE ESCENA/DURACIÓN	
LOCACIÓN	
FUNCIÓN	
IMAGEN SONORA	IMAGEN VISUAL
BANDA DE RUIDOS-MÚSICA Y BANDA DE VOZ	PUESTA EN ESCENA Y PUESTA EN CÁMARA
ESCENA N°1 / 00.00-01.42	
LOCACIÓN: Sucesión de imágenes de la ciudad de Córdoba. Sin locación permanente.	
FUNCIÓN: Presentación de la serie documental. Contrato de enunciación.	
<p>Silencio durante la exposición de las placas de patrocinadores y ficha técnica. Con las primeras ilustraciones comienza a sonar “Cordobeses”: Instrumental de guitarras, balseado, con su melodía silbada. Breve intervención de un acordeón. Estilo folclórico local (REF. Lo cordobés, Costumbrismo).</p>	<p>Placa con el título: “San Vicente. Cordobeses y cordobesas del bicentenario” (SEM. Nombre Propio. Presentación de la serie). Collage de fotografías con el Centro Cultural de San Vicente en el centro. En el pie los nombres de instituciones que patrocinan. Segunda placa con la ficha técnica del documental y los nombres de las autoridades de la UNC (REF. Condiciones de producción: instituciones y financiamiento). Montaje de ilustraciones y fotografías de la Ciudad de Córdoba que va desde las más antiguas hasta las recientes. Finaliza con filmaciones actuales de mercados, plazas, la cañada, el Río Suquía, murales, stencils, gente caminando en las peatonales (REF. Retórica. Sinécdoque: <i>pars pro toto</i>. Breves capturas de Córdoba). Epígrafes sobreimpresos a las imágenes: “Ciudad frontera, ciudad campana, ciudad rebelde,</p>

	<p>ciudad nostalgia, aquí soñamos, aquí recordamos, aquí cantamos, aquí somos. Cordobeses del Bicentenario” (SEM. REF. La ciudad es colmada de semas que la definen, y que hacen referencia a su fisonomía e historia, e. g., las campanas de las iglesias en referencia a la impronta jesuita, la rebeldía de la Reforma Universitaria, del Cordobazo, etc. Lingüística. Conjugación en primera persona. Es la ciudad del recuerdo, del canto y de la existencia colectiva presente. Los semas nostalgia y recuerdo inducen una atmosfera de evocación, de rememoración).</p>
<p>ESCENA N°2 / 01.43-3.39</p>	
<p>LOCACIÓN: Sucesión de imágenes del Barrio San Vicente. Sin locación permanente.</p>	
<p>FUNCIÓN: Presentación del capítulo de la serie documental.</p>	
<p>Sonido ambiente: cantos de pájaros, ruidos de autos, gritos de niños, ladridos de un perro (REF. Periferia de la ciudad). A los 02.14 comienza a sonar Carnavalera, finaliza con la escena (REF. Canción del Chango Rodríguez, músico folclórico cordobés. Una alusión a los Carnavales de San Vicente. PAS. Felicidad, alegría). Un vecino parece dirigirse al camarógrafo: “¿Qué están por hacer maestro? Yo me prendo para el reportaje”. (ACC. Interactuar con un desconocido, externo a la comunidad). Otra voz: “¿Es un documental de canal 10?” (REF. Condiciones de producción: documental de Canal 10). “Acá somos todos trabajadores, hay gente honesta”. Responde otra voz, entre risas: “Sí, hay cuatro o cinco”. Replica el primero: “Este no trabaja, este no trabaja” (SEM. Los vecinos comienzan a autodefinirse: trabajadores, honestos, humoristas). Como introducción al episodio nos encontramos con este intercambio entre el realizador y los participantes del documental, que tiene el efecto de advertirnos sobre la condición de producto o montaje de la realidad que presenta.</p>	<p>Sucesivamente tomas del Río Suquía, Capilla del Colegio San Antonio de Padua, Plaza Urquiza, frentes de casas, Kronfuss, Hospital Materno Provincial, Villa la Maternidad, el trolebús línea "C" pasando por calle San Jerónimo frente a Plaza Mariano Moreno, el Centro Cultural San Vicente exterior e interior, Museo-fotogalería “Recuerdos Sanvicentinos”, columpio, calesita, señores en la Plaza Mariano Moreno, una pareja que se besa frente a un bar, una señora apoyada en el frente de una casa, dos niños bajo un puente al lado del Río, hombres jugando al pool en un bar, empleados del cementerio con nichos fúnebres de fondo, un gato asomando por una ventana (REF.</p>

<p>Desde el comienzo se opera una de las “técnicas a través de las cuales la empresa del documental se comenta a sí misma, develando el lugar privilegiado desde el cual performa su representación de la realidad”, Butchart, G., <i>Transfer Media: Ethics, Semiotics, Documentary</i>, 2013, p.5, traducción propia. Butchart denomina esta técnica doblado del modo de tratamiento visual, mediante la misma se pone ese tratamiento a la vista, se lo expone al menos en parte, tratándolo directamente: en este caso cuando un participante alude verbalmente a la presencia de la cámara. Es un índice que pone al descubierto el mecanismo por el cual las imágenes, y por tanto la realidad que estas componen, han sido construidas. Esta previa del episodio, clase de <i>backstage</i>, pone en juego además lo que Butchart ha denominado redoblado del modo de tratamiento visual. El mismo opera “cuando un documentalista devuelve su propio punto de vista, cuando los espectadores son testigos del punto de vista del documental tornando la mirada hacia sí mismo”, Butchart, G., 2013, p.5, traducción propia. Esto sucede cuando el trabajo de la producción de imágenes es incluido en la pantalla, en este caso en la banda sonora, rompiendo la ilusión de continuidad generada por la diégesis. El documental reflexivamente se comenta a sí mismo, expone críticamente los mecanismos mediante los cuales construye su realidad).</p>	<p>Sergio Schmucler, director del documental, destacaba la decisión de dejar que hable la «naturaleza urbana del lugar», por eso la extensión del tiempo dedicado a las imágenes: “Entonces vemos rostros, rostros directamente, por eso se ve, no sé si te acordás, como hay planos medios de gente. El barrio es su gente, el barrio es sus calles, sus casas, sus emociones; gente jugando al billar, una chica que besa a un chico, una señora que pasa y te cuenta la historia de su vida”). Luego, en el frente de una casa se leen las siglas SV escritas con aerosol. El nombre San Vicente es completado con un efecto especial, digitalmente (SEM. REF. Epígrafe. El conjunto funciona de tal modo que las imágenes puestas en serie vienen a anclarse simbólicamente por la asociación al nombre del barrio. El ícono tiene un valor referencial dudoso sin un símbolo que lo determine).</p>
<p>ESCENA N°3 / 03.40-06.03</p>	
<p>LOCACIÓN: Centro Cultural/CPC de San Vicente. Interiores.</p>	
<p>FUNCIÓN: Narración de la historia del Corso Revolucionario de 1932, cuando emergiera la calificación de San Vicente como República.</p>	
<p>Sonido ambiente casi imperceptible. Voz de un hombre, Mario Romero, que será en narrador de la historia del Corso Revolucionario del '32: “En 1932 tenía que realizarse normalmente en corso aquí en San Vicente. El comisionado de ese entonces era un señor Belisle” (REF. Funcionario de facto durante la dictadura de Uriburu, 1930-1932). “Él decidió hacer los corsos en el centro, y los suspendieron a los corsos estos. Cuando la gente de San Vicente se entera decide hacerlos lo mismo, y hace una convocatoria, se empiezan a juntar los autos, la gente” (SIM. Estado-Interdicción ≠</p>	<p>Interior del Centro Cultural/CPC San Vicente, figura de un hombre, Mario Romero, sentado en un banco de cemento, plano americano, perfil ¾, viste informal, un pantalón color crema y una chomba roja. Aparece el epígrafe “La república” superpuesto a la imagen. Luego portadas de diarios antiguos, 1932:</p>

Comunidad-transgresión). “El comisionado le manda a cortar la luz, la luz pública, con la que se alumbraban. ¿Entonces qué hicieron los vecinos? Sacaron la luz de adentro, pusieron lamparitas, sol de noche, farol, lo que sea, con la luz de los autos empezaron a alumbrar la calle. Cuando lo quieren realizar manda la orden que se reprima. Entonces detienen a la comisión del curso de San Vicente, los llevan presos acá a la Seccional Quinta” (SIM. Comunidad-transgresión ≠ Estado-represión). “Y bueno, se amontona la gente, se pone de acuerdo y van y reclaman para la liberación de la gente de la comisión. Esta gente era muy dura, la policía, no quería saber nada. Entonces se hace un alboroto, una rebelión” (SIM. Estado-represión ≠ Comunidad-rebelión). “Y entonces un hombre grita: ‘¡No queremos depender más de la Municipalidad ni de nadie, queremos ser República!’. Entonces otro grita: ‘¡Viva la República de San Vicente!’. Es ahí donde queda como República de San Vicente este barrio” (SEM. Emergencia del apelativo del barrio. SIM. Emancipación, independencia; de ser denominado Colonia, San Vicente pasa a auto-designarse República). “Después los dejaron hacer normalmente a los cursos, los siguieron haciendo normalmente. Vieron que no podían contra el pueblo. Tal es así que en ese momento, me estaba olvidando, se hace una bandera” (REF. SIM. Insignia patria). “Querían hacer una bandera con los colores azul y blanco pero era un día domingo y no conseguían tienda abierta, y la única tienda abierta que estaba los únicos colores que tenía eran rojo y verde, por eso está la bandera de la República de San Vicente en el museo que es roja y verde” (SIM. La anécdota sobre la confección de la bandera, aparentemente inocua, replica paródicamente los relatos míticos de la creación de las insignias nacionales. Escenifica un coronamiento bufonesco, que delata el carácter carnavalesco de la República sanvicentina desde su fundación. Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, 1993). “Realmente una República porque tiene de una maternidad a un cementerio, desde cuando nacemos hasta cuando nos vamos” (SIM. Los semas Vida ≠ Muerte, en principio opuestos irreconciliables, quedan sin embargo incluidos dentro del significante San Vicente: el barrio, como espacio de existencia, es omnicompreensivo).

Nº1) Título: “Habrá curso en avenidas Gral. Paz y Vélez Sarsfield”. Bajada: “A último momento se solicitó permiso para realizar también en San Vicente”. BAILES y REUNIONES.

Nº2) Cintillo: “Informaciones generales. Los Principios. Es 4 de Febrero de 1932. Página tres”. Título: “No se permitirá la realización de cursos de carnaval en San Vicente”.

Nº3) Volanta: “UNA INCIDENCIA”. Título: “Apagando las luces, fue como se evitó que el curso se llevara a cabo”. Entradilla: “En conocimiento, ayer, las autoridades municipales, de que el domingo por la noche se había realizado en el pueblo de San Vicente un curso improvisado o deliberadamente preparado, para ir en contra de la resolución con [...] tamente hasta la una de la madrugada en que, muchos concurrentes, obedeciendo a una voz de orden, se trasladaron en numerosa columna al centro, a los gritos de ‘¡San Vicente!!’, ‘¡San Vicente!!’. En suma. La tenacidad de aquel vecindario ha vencido la resolución comunal, que prohibía los cursos, y ya para el sábado y domingo se anuncia la realización de desfiles organizados y de iluminación especial, cobrándose un”. (REF. Efecto de realidad. La filmación de diarios del momento viene a documentar lo sucedido. Los mismos no adicionan información novedosa, pero el diseño anticuado de sus portadas, el tipo de caligrafía y los modismos propios de la época, evidencian que lo

	relatado ha sucedido. Su captura se auto-justifica en la “necesidad incesante de autenticar lo «real»”. Barthes, 1994, p.185).
ESCENA N°4 / 06.04-07.23	
LOCACIÓN: Calle San Jerónimo. Carro de café.	
FUNCIÓN: Relato de la vida cotidiana de un vendedor.	
<p>Sonido ambiente de la calle, ruido de autos que frenan y aceleran (REF. Área transitada). El relato de un hombre -dueño del carro-, comienza con una voz en <i>off</i>. A los 06.25 aparece la figura del hombre: “¿Cortado o café con leche? ¡Ahí estamos amigo! Un ratito nomás. Ahí está” (SEM. Cordialidad, amistad). “El once del marzo de año pasado me quedé sin trabajo, bueno, y tuve la idea, digamos de hacer algo como ser una venta de algo, y bueno, se me dio esto, armé el carro, lo armé completo, lo que es armado y soldadura, y bueno, y de ahí empecé y llegué un día acá” (REF. SEM. Historia de vida: desempleado, emprendedor). “Tengo un amigo que es el kiosquero, muy amigo mío, y empecé vendiendo café y un poquito de licuado, digamos. Se vendía nueve cafés, seis, siete licuados, y bueno, ahí sí, ahí empecé digamos la venta, digamos (SEM. Amistad). “El día de mi vida es levantarme cuatro y media de la mañana, empezar, venir acá, armar el carro, calentar la máquina de café, bueno de ahí ir a comprar, a hacer las compras, digamos, que las compras serían: criollos, facturas, medialunas. En mi casa yo tengo mi, digamos, mi panificadora pequeña, que yo hago pastafrola, bizcochuelos, y eso lo traigo a la mañana. Y después hago las compras y bueno, ya viniendo acá saco el carrito afuera, porque yo lo tengo en un local, saco el carrito afuera y ahí empiezo a acomodar todo, ya esperando, digamos, a las seis y media de la mañana el carrito ya está disponible para que venga el cliente (REF. Vida cotidiana: “En una primera aproximación podríamos definir la cotidianidad como el espacio y el tiempo en que se manifiestan en forma inmediata, las relaciones que los hombres establecen entre sí y con la</p>	<p>Un carrito de aluminio con una máquina de café, un pote de azúcar, vasos plásticos, la figura de un hombre sirviendo un café. Se superpone a la imagen el epígrafe “Café”. En el fondo se ve la calle San Jerónimo y un remis estacionado. En un cambio de plano aparece una lona azul que cubre el carrito con letras escritas en blanco: “MICHAEL CAFÉ AL PASO”. El hombre viste una remera roja con la leyenda en inglés: “BULL TRANSPORTE</p> <p>WWW.BULLTRANSPORTE.COM. AR” (REF. La calle San Jerónimo es la arteria central del barrio, a lo largo de la misma se encuentra el área comercial más transitada de San Vicente y sus alrededores. Como lo indica la cartelera del café, es un lugar de paso. SEM. El comercio lleva el nombre de su dueño, Michael, lo que connota un trato próximo, familiar, amigable).</p>

naturaleza en función de sus necesidades, configurándose así lo que hemos denominado sus «condiciones concretas de existencia» [...] Vida cotidiana es la forma de desenvolvimiento que adquiere día tras día nuestra historia individual. Implica reiteración de acciones vitales, en una distribución diaria de tiempo. Por eso sostenemos que cotidianidad es espacio, tiempo, y ritmo. Se organiza alrededor de la experiencia, de la acción, del aquí de mi cuerpo y del ahora de mi presente”. Ana P. de Quiroga, Psicología social y crítica de la vida cotidiana, 1986 p.70-71. Frente a la historia heroica, sobre los grandes hechos y personajes notables, el documental antropológico enfoca su mirada en la historia popular que componen los pequeños hechos de la vida cotidiana. Respecto a otros géneros narrativos, este tipo de documental es entendido como “la filmación de una vida cotidiana que se caracteriza porque trata con eventos y personas reales”. Novelo O., V. Video documental en antropología, 2001, p.55).

ESCENA N°5 / 07.24-09.16

LOCACIÓN: Escuela José María Bedoya. Oficina de la dirección.

FUNCIÓN: Relato de la historia de vida de la vicedirectora, en relación al establecimiento educativo.

Sonido ambiente: ruido de autos, canto de pájaros, gritos de niños (REF. Indicios que inducen la atmósfera de establecimiento educativo). Voz en *off* de una mujer. A los 08.03 se sincroniza la figura de la mujer con el sonido de su voz: “Me llamo Graciela Mendoza, estoy en la escuela desde el año 1994, vine trasladada desde la escuela Rivadavia” (SEM. El personaje se autodenomina, empieza a llenarse de contenidos. REF. Otro establecimiento del barrio). “Ahí empezó mi tarea fundamental que vine como titular. En el año 2002 participo del concurso para vice, y bueno, este, por suerte lo gané y pude elegir la escuela, un gran orgullo porque la quiero a esta escuela” (PAS. Orgullo, querencia). “A la escuela esta vinieron mis padres, mis tíos, que son sanvicentinos, es más, muy contentos por la escuela porque mandaron también a primos, y en general toda la familia ha estado viviendo a esta escuela; es histórica y

Frente de la escuela José María Bedoya. Edificio antiguo, 1913, de dos pisos, amplio balcón en el primero y escalinata frente a las puertas. El siguiente encuadre es del hall, se ve una pizarra con la palabra “BIENVENIDOS” y ventanas detrás. Se superpone a la imagen la inscripción “La Bedoya” (SEM. Presentación del establecimiento: es una escuela centenaria, monumental, hospitalaria). A través de las ventanas se divisa el patio interno de la escuela, niños con guardapolvos blancos, dos personas mayores, una mujer y un hombre, maestros, conversando. En otro

la llevamos todos en el corazón” (SIM. La familia, filiación, herencia: la comunicación de afectos de generación en generación. SEM. Gentilicio «sanvicentino». PAS. Alegría, amor: «Llevar algo en el corazón». SEM. REF. Graciela se define por relación a sus vínculos con la escuela. Historia de vida: “El relato de una vida debe verse como el resultado acumulado de múltiples redes de relaciones que día a día, los grupos humanos atraviesan, y a las que se vinculan por diversas necesidades. Esta manera de comprender la historia de vida nos permite descubrir lo cotidiano, las prácticas de vidas dejadas de lado o ignoradas por las miradas dominantes, la historia de y desde los de abajo”. Mallimaci, F. y Jiménez Béliveau, V., 2006, p. 176. Para Sergio Schmucler, rescatar el relato de los habitantes del barrio permite reconstruir un universo que pasa desapercibido al discurso hegemónico: “Ahora, todo eso construye un San Vicente que ¿Dónde está? ¿Cuál es ese San Vicente? Ese San Vicente es uno de los infinitos San Vicente que puede haber. Es el San Vicente, o cada uno de los barrios que están narrados bajo esta lógica. La emoción de la directora hablando de la escuela, donde el énfasis es que su familia estuvo en esa escuela”). Graciela caracteriza la escuela: “En este momento funcionan diecinueve secciones, aproximadamente entre veintiocho y treintaicinco, tenemos un grado con treinta y siete alumnos. O sea que ha aumentado mucho la matrícula desde el año pasado a este año. Para nosotros una gran alegría porque quiere decir que la escuela es buscada” (PAS. Alegría. SEM Reconocimiento: contento de sí producto de la aprobación prodigada por otros). “A la mañana funcionan 10 secciones, a la tarde nueve, y, este, tenemos un alumnado con una variedad, porque vienen de distintos barrios, algunos propios de San Vicente, y otros de barrios aledaños: Altamira, Barrio Müller” (REF. Barrios de la Seccional Quinta de la ciudad, «provincias» de la República de San Vicente).

encuadre se muestra un pizarrón negro con la leyenda “Nos prohibieron leer. Nos prohibieron pensar”. Se ve un grupo de niños entrando a un aula. Murales coloridos (REF. Presumiblemente, una alusión a la censura impuesta por la última dictadura militar argentina, cuyo inicio es conmemorado en el calendario escolar: 24 de Marzo, Día Nacional de la Memoria por la Verdad y Justicia). Luego aparece la figura de la vicedirectora, plano medio, tras de un escritorio con sellos y papeles. En el fondo una computadora, estanterías con libros y globos terráqueos. Luego planos de las galerías, niños jugando (SEM. Estas capturas contribuyen a completar la caracterización sémica de una vicedirectora: es quien sella, certifica, gestiona, quien se sienta del otro lado del escritorio, del lado del poder estatal, de la burocracia. Las estanterías y el globo terráqueo particularizan el ámbito de la administración escolar).

ESCENA N°6 09.17-11-34

LOCACIÓN: Plaza Lavalle.

FUNCIÓN: Narración fantástica-real, de una experiencia infantil.

Sonido ambiente: Ruido de autos, cantos de pájaros casi imperceptibles (REF. Índices que reenvían a la atmósfera de un espacio verde urbano). Voz de un hombre: “Esta es la Plaza Lavalle, y lo que le voy a contar me pasó a mí cuando yo tenía nueve años. Pasó que mi tía nos trajo a mí y a mis primos a esta plaza a jugar un sábado a la mañana, y bueno, como hacíamos seguido, veníamos a esta plaza a meternos en estos juegos, pasó que vimos que había un revuelo, había mucha gente, y policías en el medio de la plaza” (HER. Tematización y Planteamiento del enigma: ¿Qué congrega a vecinos y policías?). “Lo que sucedió fue que, nosotros nos sorprendimos cuando vimos que había un cuerpo tapado con diarios en el medio de la plaza, y se veía, se veía parte del cuerpo, estaba de un color muy blanco, azulado y fue ahí que nos dio miedo. Tuvimos miedo, sentimos temor de lo que nos estaba pasando” (HER. Formulación del enigma: Se trata de un cadáver ¿Mas de quién? PAS. Miedo) “Pero inmediatamente la policía y la gente mayor nos separó, nos sacó del lugar porque no coincidía niños con un cadáver, y bueno, entonces fue que nos alejaron del lugar” (HER. Respuesta suspendida: catálisis que suscita suspenso). “La sorpresa nuestra fue que con el tiempo, o sea, pasaron los días de que había sucedido eso, y ahí nos empezaron a contar, a tratar de explicarnos lo que había pasado porque alguien nos tenía que dar una explicación” (HER. Promesa o petición de respuesta. PAS. Sorpresa). “Sí, fue así que nos dijeron que sí, que había gente que había comentado, que ese viernes a la noche, viernes por la madrugada habían sentido gritos y sonidos fuertes en el aire, y bueno, el relato que nos hicieron fue que había sido una pelea de dos brujas, que la había sorprendido a una de ellas a la mañana, y ella cayó, cayó, hizo un ruido muy grande, aquí en el centro de esta plaza (HER. Revelación o desciframiento: un fenómeno mágico, paranormal, un enfrentamiento entre dos brujas). “A partir de ahí, bueno, ya se tejieron montones de cosas que nos imaginamos, por supuesto que pasó el tiempo, ya, no sé si me lo imagino como real, pero que quedó, hay gente que lo recuerda. Yo lo digo porque lo viví pero hay gente que se lo digo y me dice, sí, sí, como si recordaran alguna vez un relato” (SIM. La

Figura de un hombre con una chomba roja, plano contrapicado (REF. Hablando sobre las virtudes del documental antropológico, Sergio Schmucler enfatizaba la posibilidad de visibilizar la construcción del barrio que producen sus vecinos: “Entonces, es como un viaje a un lugar fantástico; fantástico en el sentido de creación de los propios habitantes“. Esta aproximación permite: “Mostrar estas cosas, o si, de pronto, la posibilidad de que un actor amigo, que es del barrio, te cuente la leyenda de las dos brujas, mientras camina por la plaza central”). Se alcanzan a divisar los frentes de comercios, y copas de tipas, que identifican la locación como la Plaza Lavalle (REF. Lindera a la calle San Jerónimo, uno de los espacios verdes públicos más concurridos de la zona). El hombre se pasea circularmente por la plaza y la cámara lo acompaña, con un efecto empañado. Se ven subibajas, columpios y un tobogán. El cielo celeste, con algunas nubes. Luminosidad natural (REF.SIM. El efecto niebla, distorsión del foco, es una «operación ficcionalizante» que evoca un estado de somnolencia y ensoñación. Dentro del documental nos deslizamos del pretendido dominio de la realidad hacia la ficción, sin solución de continuidad. El préstamo y simulación de mecanismos, según Genette, nos mueve a moderar la pretensión de distinguir *a priori* entre la ficción y la no ficción dos regímenes narrativos diferenciados. En

<p>naturaleza común de las imágenes pertenecientes a la fantasía y a la memoria, en ciertas ocasiones obstaculiza su discriminación. Ricoeur, P., La memoria, la historia, el olvido, 2013).</p>	<p>Varela, G., Procedimientos autenticantes en programas televisivos veristas, 2008).</p>
<p>ESCENA N°7 / 11.35-12.46</p>	
<p>LOCACIÓN: Calle San Jerónimo. Puesto de Revistas.</p>	
<p>FUNCIÓN: Relato de la vida cotidiana de un puestero.</p>	
<p>Sonido ambiente de la calle. Voz de un hombre: “Buenos días, me llamo Rodolfo Toledo soy habitante de este barrio y titular de esta parada de venta desde hace veinte años” (SEM. El primer atributo con el que Rodolfo llena su nombre propio es la pertenencia: el pertenece al barrio, el puesto de revistas le pertenece. Titular: Es legalmente propietario). “Todos los días me levanto cinco menos cuarto de la mañana, y comienzo mi actividad laboral en esto. Hago reparto de los diarios, las revistas, y luego a la siete de la mañana estoy abriendo el kiosco, seis y media, siete. Cierro trece treinta por la mañana y después de esa hora vuelvo a hacer el reparto ya de la mercadería que llega fuera de hora, incluidos los diarios de Buenos Aires, cobranza de clientes y pago de proveedores. Y a la tarde el horario es mucho más reducido” (REF. Ritmo de trabajo, rutina, vida cotidiana). “También tengo mi vida personal obviamente ¿no? -¿Qué hacés?, le pregunta el entrevistador fuera de foco-. Tengo una profesión, analista de sistemas, que también ejerzo dentro del tiempo que me deja esta actividad, por ser padre de familia de tres hijas no puedo vivir de una sola actividad” (REF. Producción y reproducción social: profesión y vida familiar. La breve intervención del Schmucler, indagando sobre el quehacer del entrevistado, alcanza para romper la ilusión de del narrador omnisciente que aparenta no participar de los acontecimientos filmados. Esta pregunta corta la pretendida inmediatez propia del <i>direct cinema</i>, “donde el realizador nos ofrece un registro sin trabas o mediaciones,</p>	<p>Un hombre frente a cámara, plano medio, parado en la vereda, viste una chomba color verde musgo a rayas blancas, a su izquierda un kiosco de revistas. En el fondo, un hombre sentado en una silla frente a un local con un cartel que dice “ESCOLAR”. Algunos transeúntes que pasan (REF. Calle San Jerónimo, centro comercial de la Seccional Quinta).</p>

tal vez el ideal de lo que podríamos llamar el documental científico, pues lo observado aparenta manifestarse como independiente del observador”, Gallardo I., F., Antropología Visual y documentalismo antropológico: historia y compromisos, 2002, p.16. De este modo se deja constancia de la “compleja presencia” del etnógrafo mediante preguntas, entrevistas o comentarios dirigidos a cámara. Con el *participatory cinema*, la cámara deja de ser un mero ojo observador, convirtiéndose en un participante de la acción que provoca el acontecimiento filmado). “Últimamente lo que más interesa es el policial, y bueno, las noticias deportivas como siempre. El niño puede apuntar a revistas escolares por una influencia hogareña también, en cambio lo del adolescente tiene muy poco acceso, es decir, muy poco interés en la lectura, puede tener el acceso pero no tiene el interés. Hoy el adolescente o el niño mismo es internet y sacar las cosas de ahí, más sencillo (REF. Pormenores del trabajo: productos que se venden según el rango etario. SEM. El personaje o actor se define como comerciante, profesional, propietario, padre de familia: un pequeño burgués. Sin embargo, aparece una contradicción entre su auto-representación, y el tiempo de trabajo excesivo al que debe someterse para mantener a su familia. Esta contradicción era señalada por Sergio Schmucler como un desacople entre Ideología ≠ Practica: “El quiosquero que está hablando en San Vicente es un hombre de una ideología, que yo te diría que aplaudiría probablemente que saquen la Villa la Maternidad, pongan el puente, y que crezcan edificios ahí salvajemente. Sin embargo, en su práctica cotidiana, en su vida cotidiana, está diciendo otra cosa, y eso me parece interesante”).

ESCENA N°8 / 12.47-15.45

LOCACIÓN: Plaza Lavalle.

FUNCIÓN: Comunicación de la historia, objetivos y actividades de la Red de vecinos de San Vicente.

Sonido ambiente: ladridos, luego ruidos de autos y cantos de pájaros. Comienza a escucharse la voz de una mujer, Graciela, luego otra, de Julia, después vuelve a oírse

Encuadre de la calle Agustín Garzón, desplazamiento de su margen derecha donde se ve el Dinosaurio Mal,

a Graciela en *off* hasta que a los 15.25 sincroniza con su figura: “La Red nace, comienza a ocuparse de la problemática patrimonial del barrio. Esto, porque vemos un avance del desarrollo inmobiliario, que viene a desplazarse para el lado, desde Nueva Córdoba hacia San Vicente y General Paz” (SEM. Presentación de la Red de Vecinos. Lingüística: *shifters* o conmutadores: desplazamiento desde la tercera persona del singular, que otorga una entidad independiente a la organización, a la primera del plural, que denota la enunciación colectiva. El sujeto gramatical de esta enunciación emerge a partir del diagnóstico de una problemática común, que compromete la necesidad de preservar el espacio de convivencia. REF. Las necesidades y fines comunes son considerados condiciones de posibilidad de la organización colectiva: disponen la composición de redes. Quiroga, 1986; Fraser, 1991; Dabas, 1998). “Es tan creciente la demolición de inmuebles con valor patrimonial en la zona, y en este barrio especialmente, que es uno de los barrios más antiguos de Córdoba, uno de los primeros barrios pueblos de Córdoba, entonces vemos que se desplaza este eje inmobiliario, y la gente empieza a ver que hay casas con alto valor patrimonial que se empiezan a demoler” (REF. Revista El Portal, N°2, medio de comunicación de la Red de Vecinos: “La voracidad del desarrollo inmobiliario encuentra en los barrios cercanos al centro un terreno fértil para sus negocios, empeorando la calidad de vida de los vecinos, porque genera problemas en los servicios públicos y de infraestructura, pérdida de espacios verdes y de ocio, por nombrar algunos. Y haciendo que algunos sectores de la ciudad sean accesibles para cada vez menos personas: aumento de alquileres, impuestos, alimentos”). Graciela continúa: “Comienzan las reuniones, se hacen en el Centro Cultural San Vicente, comienza una comisión, primero se llama de Cultura del barrio, donde se hace todo un relevamiento a través de caminatas. Comienzan las caminatas del barrio con los vecinos, a hacer ver que tenemos realmente el patrimonio de la zona y que es muy valioso (REF. La máxima de la Red de Vecinos: «No se quiere ni se cuida lo que no se conoce»). “Entonces ocurre que a partir de ahí se comienza también a generar unas guías turísticas que las seguimos realizando en el barrio, para valorizar la zona, concientizar a los vecinos de su propia identidad barrial e histórica, que tiene

ex Molino Leticia, a la izquierda, en la que se enfoca Villa la Maternidad. Una pared con un mural, un auto viejo color verde, la cámara se detiene en un letrero que dice "ÁREA RECREATIVA JUVENIL VILLA LA MATERNIDAD" (REF. SEM. Presentación de la Villa, incluida en el episodio del documental sobre barrio San Vicente: otra «provincia» de la República). Luego un pando de un mural con figuras de casas, gente, una topadora manejada por una figura antropomórfica que en lugar de cabeza tiene un signo de dólar (\$), y la consigna "PROHIBIDO APLASTAR CASAS PARA ECHAR (REF. Presentación de la problemática de Villa la Maternidad. SIM. Dinero ≠ Habitación). Se superpone a la imagen el nombre “Red de Vecinos”. Más allá en el mural se lee "2008-DESALOJO". Posteriormente, una toma del frente de la Casa de la Fraternidad del gremio ferroviario. Otros frentes de casa particulares. La Casa de Hierro de Eiffel (SEM. La superposición del nombre de la organización comunitaria a las imágenes de la Villa y otros inmuebles insinúa su campo de acción: la protección del habitad, del espacio de convivencia). Figura de una mujer -Graciela Castro- que viste una campear de jean, sentada en un banco de la Plaza Lavalle. Después un paneo de tres mujeres -Desirée, Lita y Julia- rodeadas de estantes con libros. Frente de la Biblioteca Popular Julio Cortázar. Interior del Centro Cultural San Vicente, una mujer observando el Museo (REF. Presentación de los espacios de acción y

este barrio ¿no? Entonces se hacen talleres de historia oral, por un lado, se realizan estas visitas guiadas que las realizamos una vez al mes” (REF. SIM. La identidad comunitaria como un capital simbólico. Varela, S. y Pol, E., 1994). Se intercala la voz de Julia: “Ha caído mucho la actividad, una conversa con la gente, puntualmente hay algunos que sí, te dan porque son amigos, porque quieren apoyar la causa” (REF. Capital cultural. Redes de apoyo mutuo. Gonçalves de Freitas, M. y Montero, M., 2003). Retoma la palabra Graciela: “Aparece como comisión desde el año 2001, se incorporó la Biblioteca Julio Cortázar, se incorporó en un primer momento dos centros vecinales que están acá en la zona” (REF. Condiciones de posibilidad, contexto histórico: “La crisis económica, política y social que se precipitara en Argentina en el año 2001 ha sido un quiebre que, a la vez que habría obstaculizado la satisfacción de las necesidades básicas de amplios sectores de la población, habría posibilitado la creación de nuevos espacios de encuentro y participación. Las asambleas barriales, las fábricas recuperadas por los trabajadores (Fernández, 2007), los clubes de trueque, comedores y roperos comunitarios (D’Amico, 2011), nacerían como iniciativas colectivas en respuesta a las necesidades sociales que el Estado en default habría dejado de satisfacer”. Pérez Castellano, J. y Rodríguez Amieva, J., 2012, p.11). “Tenemos trecientas sesenta casas fotografiadas, entonces esto nos lleva a nosotros también a generar una cosa muy interesante en el Centro Cultural, un museíto del barrio ¿Con qué? Con las fotos que traían los vecinos, porque los vecinos también decían ‘Bueno, mi casa también tiene que tener cierto valor’, entonces traían fotos, y después se fue, digamos, ampliando esta fotogalería con objetos que traía la gente del barrio” (REF. Museo-fotogalería “Recuerdos Sanvicentinos”. SIM. El reconocimiento del valor de la historia propia, local, barrial, comunitaria).

actores: la Biblioteca Cortázar, el Museo-fotogalería, y las vecinas que componen la red comunitaria).

ESCENA N°9 / 15.46-18.57

LOCACIÓN: Casa de José Malanca y Blanca del Prado-

FUNCIÓN: Relato de la historia de la locación, y de la vida del pintor José Malanca, por una de sus hijas.

Sonido ambiente: cantos de pájaros, ruido de autos. Comienzan las imágenes con la voz en *off* de la mujer, Ana Malanca. Se repite el efecto de sincronización-desincronización: “Me han pedido que cuente un poco la historia de esta casa, que albergó a dos vidas muy especiales que fueron la de mi papá, José Malanca, y Blanca del Prado” (REF. Contrato de narración explicitado. SEM. Vidas especiales: “Don José Malanca (1987-1967) es uno de los plásticos más distinguidos de nuestra ciudad de Córdoba. Esta casa donde vivió hasta su muerte, fue diseñada y construida por el artista, como así también su decoración y la construcción de todo el mobiliario de la vivienda, siguiendo como línea de diseño las guardas diagonales que tanto lo habían impresionado [...] siguiendo la fuerte influencia de la arquitectura peruana”. Guía turística de Barrio San Vicente, Red de Vecinos, 2013, p.12. “Blanca del Prado, que había nacido en Arequipa en 1903, se trasladó más tarde a Lima donde frecuentó asiduamente a José Carlos Mariátegui, quien no sólo la distinguió con una amistad especial, sino que reconoció la calidad de su poesía (varios textos de Blanca figuran en las páginas de Amauta). Es en ese entorno donde conoce al pintor argentino de origen italiano José Malanca con quien se casa en 1930. Poco después el matrimonio se instala en Córdoba, donde había nacido Malanca. En esta ciudad, su segunda patria, pero con el pensamiento y el corazón puestos en su Arequipa y en el Perú, se escribe la obra de Blanca del Prado”. Cornejo Polar, J., Expreso Lima, 2004). Continúa Ana Malanca: “Mi papá hizo esta casa, empezó a construirla en el año, este, se casó con mi mamá en 1930, pero la casa la empezó a construir en el '32, en 1932, en el '33 la acabó, es muy visitada por escuelas, jardines de infantes, bueno, escuelas secundarias, primarias, grupos del CEPRAM -Centro de Promoción del Adulto Mayor-, del PUAM -Programa Universitario para Adultos Mayores-, es decir, yo nunca les digo que no porque entiendo que no se puede guardar la cultura” (REF. Historia de la casa y usos actuales: Casa Museo, abierta a la comunidad). “Acá está el famoso balcón de Jáuregui -indica un cuadro-, que es de Ayacucho, es un balcón muy conocido, típicamente colonial, y bueno, que muchas veces ha sido expuesto. Esta

Patio delantero de la casa de José Malanca, rejas de metal, muchas plantas y la puerta de entrada abierta. Entra una figura de mujer -Ana Malanca-. Paneo del jardín lateral, se superpone a la imagen el apellido "Malanca" (SEM. Introducción a la escena. Presentación de la casa apuntada por el apellido de su dueño). Luego, interior de atelier del pintor. Se observa a la izquierda un óleo sobre un atril, un paisaje serrano. Una pared al fondo con pinturas encuadradas, una ventana, y arribadas dos mesas con sillas (SEM. Se retrata el espacio de trabajo del pintor. REF. Nos es dada a conocer la temática de su obra: Paisajismo). Ana viste una camisa roja, un chaleco celeste de lana, y usa anteojos. Revisa un libro con imágenes (SEM. Se presenta a la narradora. Sergio Schmucler destacaba la significatividad de una perspectiva subjetivista, asentada en la memoria, frente a los documentales con pretensiones objetivistas, históricas, realistas: “Lo otro es de una inexistencia, de una abstracción que no sé qué dice. Yo muchas veces pienso cuando veo esos documentales, como formales en ese sentido, no sé qué le dice a la gente, qué sé yo. Ves la casa Eiffel, entonces, yo no le puse ningún dato, no le puse nada. Y bueno, ¿Por qué? Porque era un homenaje a ese silencio en que existen las cosas, o ese bullicioso silencio en el que existen. De Malanca no dije quién es Malanca, no, que hable su hija que lo adora y que ha construido una especie de panteón para su padre. Yo

es una de las carbonillas -indica un dibujo- que nos han quedado, una a cada hermana, en realidad no quedaron más, todas se vendieron o se regalaron, porque él de diez cuadros que hacía, quizás solamente vendía tres y regalaba siete, en esa proporción siempre nos reímos con mi hermana” (REF. El relato se inclina desde la casa hacia la vida y obra de José Malanca: “En cuanto su vida, nace en este barrio de Córdoba en 1879 e ingresa a la Academia Provincial de Bellas Artes en 1920 [...] En 1923 viaja a Europa con Francisco Vidal, Antonio Pedone Héctor Valazza, ganadores de la beca provincial y generosos partícipes con Malanca del codiciado viaje. Permanece tres años en el extranjero y obtiene el primer premio en la Mostra Regional Toscana [...] Gana la beca provincial y decide recorrer América. Entre 1927 y 1930 viaja por Bolivia, Perú, Estados Unidos, Panamá, Cuba, México y Chile. Expone en Nueva York y en Chile. Durante los años que siguen realiza numerosos viajes y exposiciones, hasta 1967, cuando expone por última vez en Carlos Paz”. Guía turística de Barrio San Vicente, Red de Vecinos, 2013, p.12. SEM. Generosidad: de Malanca, por regalar sus cuadros; de sus compañeros, por compartirle sus becas). “Viajaba en su Ford ‘A-31’, nunca lo cambió, lo compró en el año ‘40 para ir a ‘Estancita’, a su pedacito de tierra que todavía lo tenemos” (SEM. Modestia, vida frugal, campestre). “Él murió de un infarto en Angulos, a 30 kilómetros de Famatina, el departamento Famatina en la Rioja, a 70 de Chilecito. Él fue a pintar, salió de aquí el 8 de junio de 1967, para volver, este, llevaba muchas telas, por supuesto, pero iba a volver antes del día del Perú, que siempre lo festejábamos, que era el 28 de Julio, por mi mamá, y bueno, nos extrañamos de que no volvía, y el 31 de Julio recibimos por la policía que vino hasta de aquí, la triste noticia de que había fallecido allá en Angulos en un ranchito” (REF. “El 8 de junio sale rumbo a Catamarca y La Rioja en busca de sus paisajes. El 31 de julio fallece en el caserío riojano de Angulos, en el silencio de un rancho criollo”. Guía turística de Barrio San Vicente, Red de Vecinos, 2013. SEM. Modestia, pobreza, criollismo). “Pero, a pesar de que fue un dolor muy grande para todos, para la familia, los amigos, fue muy doloroso todo, pero muchos nos decían que bueno, había muerto en su ley, porque había muerto pintando -se distingue congoja en la voz de Ana-, hacía una hora y media que había estado

creo que eso se ve, se ve a una hija recordando a un pintor. Digo, ¡es Malanca!, pero no puse la fecha, no puse nada, ni la importancia nacional, internacional, nada, es una señora que cuenta en una casa añosa y entrañable”. Desde esta perspectiva: “El documentalismo es una performance de la memoria. Es una empresa de evaluación, enseñanza, de dejar trazos, hacer registros, y, por lo tanto, de no olvidar”. Butchart, G., Transfer Media, 2013, p. 1). Luego se para frente a la pintura del Balcón de Jáuregui, un portal que sostiene un balcón colonial de madera, muy adornado. Luego indica una carbonilla con la figura de un hombre con sombrero en un papel oscurecido. Se enfocan dos pinturas de paisajes serranos, una de un monte con árboles, y la otra de un rancho humilde. Luego se hace zoom en una tercera de un camino que dirige a un caserío (REF. Balcón de la Casona Jáuregui, en Ayacucho, Perú. Paisajes serranos: montes, ranchos, caseríos. SEM. Latinoamérica colonial y campesina). Posteriormente un paneo ascendente desde las manos de Ana, que sostienen una paleta con diversos colores, hasta detenerse en un plano medio de Ana, de perfil $\frac{3}{4}$. Se observan ventanas y cuadros por detrás (PAS. El plano de Ana, que sostiene la paleta de su padre, y se muestra emocionada. El sonido ahogado de su voz y su gesto de aflicción se superponen, indicando su emoción enfáticamente).

<p>pintando, que había muerto ante el paisaje” (SEM. Idiorritmia. Entereza, vivir y morir en la propia ley. PAS. Dolor, tristeza, consuelo: morir pintando, haciendo lo amado).</p>	
<p>ESCENA N°10 / 18.58-19.53</p>	
<p>LOCACIÓN: Sucesión de imágenes de San Vicente, con foco en la «provincia» de Maldonado. Sin locación permanente.</p>	
<p>FUNCIÓN: Retrato de la zona: casas, espacios públicos, Campo de la Ribera, Cementerio.</p>	
<p>Sonido ambiente: voces, ruido de autos, un fragmento de una canción de quarteto. Ruidos de autos, ladridos, ruido de los cascos del caballo que lleva el carro. Las campanas de cementerio. Cantos de pájaros. Escena sin desarrollo verbal salvo por la breve audición de una mujer que dice: “Cuántas cobrás por el kiosco ¡Qué ojos celestes!” (REF. Antropología visual. Sergio Schmucler: «El bullicioso silencio en que existen las cosas». Costumbrismo: quarteto cordobés, humor cordobés).</p>	<p>Frente de una casa, una niña asoma por la puerta; frente de otra, una mujer que ya había aparecido en la escena N°2 sentada en una silla, a su lado en el piso un hombre joven, y a su lado un perro (SEM. Retrato de una barriada popular: espacios y vecinos. Plasmación del «Tono visual del barrio»: Sergio Schmucler destacaba el trabajo de Marcos Rostagno, director de fotografía de la serie documental: “La forma del relato visual también tenía que ver, y yo me acuerdo que él como buen fotógrafo está más vinculado a la poesía que yo como productor-realizador, digamos, entonces me parece que efectivamente le encontró un tono visual a cada barrio”). En frente de todos, un cartel con la siguiente leyenda escrita a mano con una caligrafía casi ilegible: "PELUQUERÍA BESASO. LO QUE HAY". (REF. Humor cordobés). Luego una esquina, un anuncio con la palabra "MARMOLERÍA", un grupo de mujeres paradas con un cochecito, un niño en brazos y otro a pie. Un cartel con el símbolo de prohibido estacionar.</p>

Luego una esquina con un gran árbol del que pende un pequeño santuario (REF. Religión, catolicismo, culto popular). Atrás un Renault 12 blanco. En primer plano un cartel que indica con una flecha "ESPACIO DE LA MEMORIA EX C.C. DE D. CAMPO DE LA RIBERA" (REF. El Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio apenas es aludido por su señalética). Luego una toma del frente del Cementerio de San Vicente, entrada a la sección judía que se identifica por una estrella de David. Se superpone a la imagen la palabra "Cementerios". Pasa gente caminando, un perro los sigue. Luego la entrada islámica, con una gran arcada estilo árabe. Pasan un hombre y una mujer en un carro tirado a caballo. (SEM. Marginalización: Campo de la Ribera, Cementerio, población pobre = medio de transporte anticuado; auto viejo, carro tirado a caballo; trabajo informal). Luego, el frente de la entrada principal. Grandes columnas blancas. Travelling por el interior del cementerio: árboles, fosas, lápidas y nichos fúnebres (REF. Diversidad de cultos: Catolicismo, Judaísmo, Islamismo).

ESCENA N°11 / 19.54-22.27

LOCACIÓN: Sucesión de imágenes de San Vicente, con foco en la «provincia» de Maldonado. Sin locación permanente.

FUNCIÓN: Relato de la historia de vida que la vincula a San Vicente, por una vecina octogenaria.

Sonido ambiente: ruidos de autos que pasan, cantos de pájaros. Voz de una mujer, en algunos momentos se dificulta la audición: "Para mí no hay como San Vicente" (SEM. Superlativo, Incomparable, «Superstar»). "Tengo mis tres hijos varones, que han sido de Lavalle, del Club Lavalle, ahora son de Unión San Vicente, y venía acá al Mercado..." (REF. Clubes del Barrio, Mercado Marcos Juárez). "Mi esposo, por eso digo, sesenta años hacen que estoy casada pero tengo ochenta, o sea que mire, mi abuela vivía donde es la Plaza Urquiza que pasaba la carreta, a donde era el Cine Urquiza, ahí nacieron mi mamá, mis tías, mi abuelo vivía ahí, todos (SEM. Ciudadanía Sanvicentina: procedencia/descendencia en la República. REF. Plaza, Cine Urquiza). "¿Y el Cine ya no está?" -pregunta el entrevistador detrás de cámara-. "No, no está más el Cine Urquiza, el Cine Urquiza era donde uno iba matiné, tarde y noche: matiné iban los varones que daban películas de cowboy, todo eso, después estaba la tardecita, que íbamos a ver con la mamá, así, las películas argentinas, esas cosas" (REF. Uso de los espacios de encuentro en el barrio. Cine Urquiza. Segmentación de los espectadores por género: varones ≠ mujeres). "Y acá veníamos a comprar la carne" -indica hacia el frente-. "Era el mercado" -entrevistador-. "El Mercado, y acá eran todas casas viejas, no había otra cosa acá. Esta casa sí, me acuerdo -indica la casa que está a sus espaldas-, porque era una escuela, que no sé si eran maestras-maestras, pero que venía usted y dejaba los como era" (REF. Uso de los espacios de encuentro en el barrio. Mercado: donde se compraban los suministros. Vivero: Casa donde naciera José Malanca, luego convertida en escuela). "Yo vivo bien, gracias a Dios, tengo tres hijos varones: uno es taxista, mis nietos son taxistas; otro reparte pan, allá está con la chata -indica hacia su izquierda-, y bueno, gracias a Dios. Han trabajado en Fiat, mi esposo ha trabajado treinta y seis años en TRANSA, se jubiló, a los tres años falleció, tuve la mala suerte que falleció" (REF. Familia de clase trabajadora: empleo en taxis, fabril, molienda -cuenta más adelante que su padre trabajaba en el Molino Leticia-). "Pero yo vivo bien, porque si usted no molesta nadie lo va a molestar". (SIM. Denominamos esta máxima la "Regla de Inmunidad": Exhorta

La figura de una mujer mayor, parada firmemente, frente a una casa antigua algo derruida -un vivero situado por calle San Jerónimo frente al Mercado-, con una bandera argentina pintada en su pared y avisos escritos a mano en hojas de papel pegados en su ventana (SEM. Antigüedad: convergencia sémica entre la casa añosa y en la señora octogenaria) Se superimprime a la imagen la palabra "Vecina" (SEM. Prototipo de sanvicentino/a. Es la vecina modélica). "La señora viste de modo humilde e informal, una remera a rayas azules y celestes y un pantalón de jogging. Lleva una maceta de plástico bajo el brazo y una billetera negra en la mano. El plano es medio, y la escena termina cuando sale de foco al agacharse a buscar algo, quizás una bolsa" (SEM. Humildad: la vecina prototípica del barrio es de clase trabajadora).

<p>a cada quien a ocuparse de lo suyo, a no inmiscuirse, a no meterse en lo de los demás. Un principio de no injerencia mutua. REF. Por otra parte, alude al libro anónimo de la sabiduría doxástica: “Una colección de máximas y proverbios concernientes a la vida, la muerte, el sufrimiento, el amor, las mujeres, la edad, etc.”. Barthes, R., 2013, p.209-210). Puede inducirse que el entrevistador le pregunta cuándo/cómo conoció a su marido: “A mi esposo, a los quince, y él me dijo que tenía veinte, eran mentiras. Cuando fue a mi casa le dice mi papá ‘¿Cuántos años tiene usted?’, ‘Veinte’. Él dice: ‘No, mentira porque a usted lo trae el ómnibus de la escuela militar y lo baja aquí en la esquina’. Mi papá trabajaba en el Molino: ‘Yo de acá lo veo, dice, y la chica viene acá al almacén porque la chica va a la escuela con ella y ahí la para. Pero le voy a decir una cosa, le doy permiso, dice, que venga hasta la puerta, para que no me la pare más en la calle’. Bueno, y me casé, y tengo tres hijos varones, tengo nietos, bisnietos y unas hermosas nietas” (REF. Anécdota, Historia de Vida: como conoció a su marido. Luego, los frutos de ese encuentro: la descendencia. SEM. Ciudadanía Sanvicentina: En total, desde el abuelo de la entrevistada, hasta sus bisnietos, cuentan seis generaciones de sanvicentinos). “Bueno mi'jo, mucho gusto” (SEM. Despedida Amable. Modismos de Córdoba, propios de las clases populares).</p>	
<p>ESCENA N°12 / 22.28-27.40</p>	
<p>LOCACIÓN: Barrio Maldonado, otra «provincia» de la República de San Vicente.</p>	
<p>FUNCIÓN: Mostración de los carnavales de San Vicente, presentación la comparsa los Zorzales de Maldonado.</p>	
<p>Sonido ambiente: repique de tambores, ruido de silbatos, cascabeles, gritos de la muchedumbre. Cambio de locación. Sonido ambiente: voces de niños, cantos de pájaros. A los 25.37 comienza a sonar música de murga, extradiagética. Una grabación ambiental en la que se superponen el ritmo de los tambores con gritos de una muchedumbre. Esta grabación continua mientras se escuchan la voz del locutor</p>	<p>Una comparsa bailando en la calle, sus miembros disfrazados con trajes plateados o rojos, capas negras con estrellas, espejos u otros accesorios brillantes, y estrafalarios sombreros. Cascabeles cuelgan de sus pantorrillas. Una muchedumbre los rodea. Se</p>

y luego los versos del cuarto hombre. Finalmente, acompañando a los créditos, vuelve a escucharse la melodía silbada de la canción "Cordobeses". Una voz acusmática, fuera de campo, posiblemente de un locutor, amplificada por parlantes: "Con sus tradicionales colores amarillo y rojo, de barrio Maldonado, están aquí, su inicio allá por el año 1993, cuántos carnavales, cuánta fiesta, cuántos lugares de la provincia de Córdoba que están en ustedes, a donde han dejado su impronta también, qué lindo, qué lindo es tenerlos sumados a esta fiesta, más de trecientos integrantes, ellos son los queridos Zorzales de barrio Maldonado" (SEM. Presentación de la comparsa. Se incluye Maldonado en un documental sobre San Vicente). Las voces *in*, en pantalla, de cuatro hombres, el segundo de izquierda a derecha toma primero la palabra y la porta la mayor parte de la escena. Segundo hombre: "Nosotros debe ser la única comparsa tradicionalmente del barrio, es los Zorzales de Maldonado, aquí sale, el ochenta por ciento del barrio sale disfrazado, en la comparsa. En ese momento que se inició la comparsa éramos catorce. Aquí tengo a mi izquierda uno de los fundadores de la comparsa" (SEM. Tradiciones, costumbrismo. Lingüística. Enunciación colectiva: empleo de la primera persona del plural). Cuarto hombre: "Sí, yo fui". Segundo hombre: "René". Cuarto hombre: "Del primer día" (SEM. Presentación de los relatores/personajes de la escena: los fundadores). Segundo hombre: "Nosotros sin el apoyo de la familia no te digo que no seríamos nada pero no tendríamos el éxito que tiene la comparsa porque sin el apoyo de ellos no sería lo mismo. Aquí, supongamos, mi esposa, mi esposa me hace el disfraz a mí, para que yo salga a divertirme, a hacer divertir la gente. Eh, a mi nieto, a mi hijo que han salido, todo así, y así de todos, la mayoría de las esposas, las madres de los chicos participan, los ayudan en todo eso, a que esto sea cada vez más grande, por eso el éxito de esta comparsa. Esto prácticamente es una familia la comparsa de los Zorzales" (SEM. Apoyo familiar, redes de ayuda mutua: "son ayudados por sus familias para divertirse", según Sergio Schmucler). "El que sale disfrazado una vuelta es porque verdaderamente lo siente, no por diversión, sino porque verdaderamente lo siente, esto se lleva en la sangre" (PAS. La pasión por el carnaval es un sentimiento verdadero, se lleva en la sangre, no es sólo entretenimiento). Primer hombre: "Hay

sobreimprime a la imagen el nombre "Zorzales de Maldonado". Cambio de locación. Cuatro hombres de entre cincuenta y sesenta años. De izquierda a derecha, dos vestidos con chombas, el siguiente con un chaleco con una trama dorada, sombrero y una bincha con los colores de la bandera argentina, el último con un saco negro y una camisa roja brillante. Atrás se observa una ventana que tiene dos trajes con plumas colgados, y un estandarte rojo que dice "COMPARSA LOS ZORZALES DEL MALDONADO" (REF. Antropología visual. Objeto/Campo: "Conceptualmente la antropología visual recorre todos los aspectos de una cultura desde la comunicación no verbal, el entorno construido, las representaciones rituales y ceremoniales, la danza, el arte y hasta la cultura material". Ruby, J. 2002, p.2. Sergio Schmucler: "Entonces, las imágenes que yo pongo del carnaval tienen una ternura especial, desde mi punto de vista, pero son patéticas. Es decir, los cuatro hombres que hablan están en una imagen muy extraña. No busqué ninguna cámara lenta, ni verlos como se disfrazan. Es decir, son unos hombres contando, son cuatro hombres contando la experiencia de cómo son ayudados por sus familias para divertirse. El periodismo nunca hubiera hecho eso, el periodismo te hubiera cortado cada tres segundos la imagen, no te hubiera dejado ver ese tipo vestido como está, tratando de expresarse, con las enormes dificultades que tienen para expresarse frente a una cámara". El cine etnográfico se define como la filmación en vivo, sin

diferentes formas de ensayar, el indio tiene su forma, el diablo su forma, el apache su forma, el conjunto de baile, las rumberas es otra forma. Ellos son los que más ensayan. Nosotros ya, estos últimos años ya no ensayamos. Los que ensayan acá continuamente son las batucadas” (SEM. Múltiples modos de ser, de prepararse, de ensayar. Práctica cotidiana: las comparsas carnavalescas implican una preparación continua, involucran a la comunidad en una actividad recursiva). Segundo hombre: “No hay como el corso de San Vicente, era una tradición que el progreso lo quitó, porque más se pierde el corso de San Vicente por el progreso en sí, que viene a ser el trole que trajeron, entonces con el pretexto de que no se puede cortar el trole porque es cableado eso, nos van dando un lugar, otro y así se está perdiendo la tradición del corso en sí, que el nombre lo dice, ‘San Vicente’, no puede ser que sea en el Parque -Sarmiento- el corso de San Vicente” (SEM. Superlativo: el corso de San Vicente no tiene parangón, es insuperable. REF. SIM. Tradición ≠ Progreso: el trolebús, externo, entrometido, “que trajeron”. Pero es sólo un pretexto, los festejos se podrían seguir realizando en el barrio, e. g., que esos días se corte el recorrido de ese medio de transporte. Galimatías: El corso de San Vicente en Nueva Córdoba). Tercer hombre: “Abran cancha tus robijos (sic.) que van a quedar extendidos los Zorzales del Maldonado los más conocidos, lo que es de goma y lo que es de alambre con una puga se asoma al grito le pegamos y al grito le retrucamos, araca la cana hermano somos los reyes de la faca” (REF. Lunfardo. Puga: púa, aguijón, clavo, estilete, punta. Araca: voz de alarma. Faca: cuchillo, daga, arma blanca. SEM. Marginalización, estar fuera de la ley: «Reyes de la Faca»). A los 25.37 comienza a sonar música de murga, extradiegetica. Una grabación ambiental en la que se superponen el ritmo de los tambores con gritos de una muchedumbre. Esta grabación continua mientras se escuchan la voz del locutor y luego los versos del cuarto hombre. Acompaña a las imágenes finales la voz de locutor que inició la escena: “En el escenario y abajo del mismo los Zorzales de Maldonado, toda, toda una fiesta, allí se han sumado ellos, que vienen con sus colores tradicionales” (SEM. Fiesta, tradicionalismo). Por último se escucha la voz del cuarto hombre, primero en *off*, después sincroniza con su figura cuando empiezan a correr los créditos: “Soy apache

escenografía, guiones preparados ni actores profesionales, priorizando tomas largas desde una distancia proxémica media, mostrando largas secuencias de interacciones y los cuerpos completos. Novelo O., V., Video documental en antropología, 2001). Luego se suceden imágenes de corsos: un niño con un inmenso tocado de plumas, como un apache, luego dos mujeres con pequeñas niñas disfrazadas en brazos, otra mujer con una bebé, un grupo de niñas disfrazadas con prendas coloridas, dos hombres vestidos de apaches a caballo con un estandarte que dice "COMPARSA LA REVELACIÓN SAN VICENTE" y una muchedumbre alrededor, un hombre y dos niños vestidos de apaches, un joven con un estandarte que dice "SEMILLAS DEL CARNAVAL 2001-2009", un grupo de mujeres jóvenes disfrazadas en pose de baile, una señora con un traje anaranjado, alas y sombrero de plumas, un grupo de jóvenes tocando panderetas, entre ellos uno disfrazado de Freddy Krueger, una chica que viste un lago traje blanco y porta un estandarte que donde se lee "SANGRE CARNAVALERA 2004-2009 B° EL QUEBRACHO", un hombre de verde con un casco con plumas y enormes cuernos de toro, el cuarto hombre de los Zorzales con un joven apache, otro apache de plumas violetas, un grupo de niños con trajes azules y amarillos tocando redoblantes, una foto vieja de unos jóvenes a camisas rayadas tocando el redoblante en un estadio de fútbol, la comparsa de los apaches nuevamente, un hombre con un sombrero de plumas al hombro, otro hombre

cordobés nacido allá por la sierra, el que no vence la muerte ni el más pesado revés, soy de la tierra de Paz, el general más valiente, apache pierna y consciente para fajar un fastrás, para chorear soy audaz que de mi marca no hay otro, nunca me muerdo el poroto, y esto es decirles de más, soy para el tango un resorte, y al marcar la media luna, quedan los mistos ahijuna mirando al lado del Norte, y si me mando otro corte manyan los giles cabreros, porque soy ñudo aparcerero no hay cordobés que me corte” (REF. Historia. General José María Paz: militar cordobés, 1791-1854, que participó en las guerras de la independencia argentina. Lunfardo: Fastrás: puñetazo, bofetada, sopapo. Misto: pobre, ingenuo, pusilánime. Manyar: Comer, alimentarse / adivinar una intención, comprender darse cuenta de lo que se habla. Gil cabrero: persona que descubre a alguien que intenta robarle. Término gauchesco. Ñudo aparcerero: nudo compañero. Sincretismo de dialectal: Capital, Lunfardo ≠ Interior, Lengua gauchesca. Canción El Apache Cordobés: escrita por Ramón Aguirre, es una variante del Apache Argentino. SEM. Bravura, fortaleza, valentía, delincuencia, inmunidad, compañerismo. Marginalización, estar fuera de la ley: «para chorear un fastrás». Maldonado se encuentra en los márgenes, es a la vez límite de San Vicente y de la Ciudad de Córdoba. Los servicios públicos son deficitarios, es una zona abandonada por el Estado. En este caso, los márgenes de la ley se situarían asimismo en los márgenes de la ciudad). Finalmente, acompañando a los créditos, vuelve a escucharse la melodía silbada de la canción "Cordobeses".

con un disfraz inclasificable abrazando a un joven apache, otro con un sombrero de plumas enormes, un estandarte que dice "COMPARSA LOS HALCONES DEL SUQUÍA", un joven haciendo malabares con fuego, una pequeña niña con una diana de plumas blancas, dos grupos de mujeres disfrazadas, cuatro jóvenes vestidos de verde, una foto del diploma de ciudadano honorario de la República de San Vicente para Pedro Ordoñez Pardo, finalmente con los créditos aparece el cuarto hombre de los Zorzales diciendo unos versos (REF. Esta sucesión heterogénea de imágenes, retahíla excéntrica, extravagante, absurda, grotesca, plasma apropiadamente la cosmovisión carnavalesca. Entremezcladas la niñez y la vejez, lo tradicional y lo contemporáneo, lo autóctono y lo foráneo, se manifiesta la diversidad inclasificable del carnaval, se expresa la segunda vida del pueblo, su vida festiva: “La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un «mundo al revés»”. Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, 1993, p.16. Así, en los relatos de San Vicente se unen y confunden la seriedad y el humor, la realidad y la ficción, la memoria y la imaginación. Por último, mientras el cuarto miembro de los Zorzales recita los versos que lo colman sémicamente, se recorta en convergencia un primer plano de su rostro: “el dejar que se muestre y exprese la personalidad del entrevistado o el ambiente de

	intimidad que puede dar un buen -y cercano- encuadre de la cara del entrevistado". Novelo O., V., 2001, p.58).
--	--

