

David Viñas o la piedra de toque



María Gabriela Mizraje

Universidad de Buenos Aires

I. Golpe

La narrativa de uno de los intelectuales de perfil más fuerte y polémico en la Argentina y uno de los escritores de estilo más definido y fascinante, David Viñas, había permanecido sin voz desde los años del exilio impuesto por la dictadura militar (1976–1983). Tras esa pausa prolongada más allá de la democracia, en la que los ensayos y artículos del autor nunca olvidaron lo literario pero insistieron una y otra vez en lo político, la década del 90 sorprendió con dos novelas de Viñas de corte netamente diferenciado entre sí y de marcado contraste con el resto de la producción ficcional argentina de entonces.

Tras ellas, otra década de silencio, en lo que a nueva ficción publicada del autor se refiere, continuó hasta 2006, cuando con la notable novela *Tartabul o los últimos argentinos del siglo XX* (con una expresión muy suya) salió al ruedo.

Aquellos libros del fin de siglo XX, *Prontuario* (1993) y *Claudia conversa* (1995), surgidos en un momento de la Argentina y del mundo en el que arrasó la globalización neoliberal, siguen representando la expresión de la confianza viñesca en la resistencia literaria. De ellas, abordaremos especialmente *Prontuario*, que es el texto en el cual no sólo se recupera el país sino donde también viejas huellas, como la del judaísmo, vuelven a introducirse en la letra de su universo.

Pensando el presente siempre desde la memoria histórica, y desafiando al poder desde un lugar de riesgo y énfasis, el discurso viñesco de *Prontuario* opta por un lirismo cada vez más sutil, delata una fuerte proyección autobiográfica y problematiza desde otra perspectiva el lugar asignado a los géneros tanto discursivos como sexuales. En este último marco, la otra novela, *Claudia conversa*, apostando a una escritura más accesible (por medio de una estructura más lineal, entre otros procedimientos) diseña un lugar de mujer argentina sin precedentes en la narrativa local. En ambos casos se muestran las dificultades de la construcción de un lugar de intelectual.

De este modo, la narrativa post-exilio de Viñas vuelve al espacio de la literatura como entramado esforzado y peligroso. Sus novelas de los noventa abordan las relaciones entre poder e intelectuales que no transigen (un tópico a estas alturas, que no por serlo resulta menos arduo), así como las contradicciones internas de la “intelligentzia”, lo que es mucho más atractivo y desgarrado.

II. Mezcla

Una faena boxística, una danza o cualquier aproximación podría ser *Cuerpo a cuerpo*, y es la otra gran novela de y sobre la dictadura, escrita por Viñas en 1979. Desde entonces, y tras la siempre olvidada *Ultramar* de 1980, el largo silencio que se había abierto en ese género es el que llegó a interrumpir *Prontuario*, retomando varios de los contenidos e incluso palabras de aquélla: básicamente, se trata de dos escritores y dos crueles censuras. La distancia temporal (y no ya la espacial) torna la escritura de *Prontuario*, aunque no menos difícil, menos violenta, menos crispada que la del '79, pero algo del orden del desgarramiento permanece. Cabría mencionar aquí otros textos de Viñas que completarían, en paralelo, el nudo de esas tramas. De aquel mismo período, particularmente el drama que precede a *Prontuario*, *Rodolfo Walsh y Gardel* (1993) –Gardel es un canario que acompaña en el monólogo teatral al autor de *Operación masacre*–, trabaja igualmente sobre el modelo del escritor acosado por la presión despótica, hasta el asesinato. De los últimos tiempos, su desbordante novela *Tartabul* también trae los forcejeos de personajes vinculados a la escritura con las tiranías del medio, el poder político y el mercado.

Este *Prontuario* opera como una piedra de toque en la que puede reconocerse una larga historia, la misma que se abría en su narrativa de la década del '50, y no oculta, como se dijo, cierta vena autobiográfica.

Si un *Prontuario* es el lugar elegido para que queden estampadas *Las malas costumbres* (1963), sin duda en el itinerario de preferencias o quehaceres más o menos marginales entrarían desde la literatura hasta la homosexualidad. Sin embargo, quien tiene su *ficha* de prontuariado es un tipo de individuo que puede reconocerse mediante dos o tres rasgos que resultan, en el mejor de los casos, una sinécdoque de su persona; en el opuesto, una parodia. Reducir a un ser humano a algunas características supuestamente definitorias siempre implica un modo de la domesticación, de la posibilidad de poseerlo gracias a una tipología, de achatarlo superponiéndole los adjetivos que funcionan como epítetos de (la que se cree) su sustancia.

El *Prontuario* en principio es un libro o, mejor, una reunión de hojas, un asiento de datos donde pueden hallarse documentados los sujetos que interesan, los sujetos respecto de los cuales hay algo para contar y un juicio de valor para hacer. En él residen la minucia de la cronología conviviendo con la descripción y el retrato realistas, la genealogía acoplada con la *sentencia* y el estilo veloz, entrecortado.

“Cuando hay apuro se escribe telegráficamente” (afirma el texto de Viñas), eso es prontuario: una escritura rápida para salir de un apuro. Una condensación. Allí, apretados, duermen los datos que pueden desplegarse. Mediante el prontuario se pone en evidencia, se clasifica, se ajusta y se condena.

La literatura argentina es pródiga en personajes prontuariados. Desde *Las tablas de sangre* (1844) de José Rivera Indarte durante el período rosista (lejano antecedente textual del famoso informe de la CONADEP, *Nunca Más* de 1984), pasando por *Martín Fierro* (1872 y 1879) y *Juan Moreira* (1879–80)¹, o por las figuras teñidas de “diversión” de ese Comisario de Pesquisas que fue “Fray Mocho” –José Sixto Alvarez– (*Vida de los ladrones célebres de Buenos Aires y sus maneras de robar*, 1887; *Memorias de un vigilante*, 1897; *Un viaje al país de los matreros*, 1897), hasta el desplazamiento al *Prontuario de lo grotesco* de Manuel Kirs, en mayo de 1934, o la novela homónima de “Quebracho” (seudónimo socialista de Liborio Justo, hijo del enfático Agustín Pedro): *Prontuario (Una autobiografía)*, 1940; *El hombre prisionero* (1938) de Héctor P. Agosti o *El recuerdo y las cárceles (memorias amables)* de Rodolfo Aráoz Alfaro en 1967 y los textos de Rodolfo Walsh, ejemplos de distintas vertientes.

1. Sólo algunos ejemplos atractivos reproduzco aquí brevemente. Por un lado, la “Filiación del profugo y asesino Juan Moreira a Saber”, una *ficha* de agosto de 1869 que no pertenece a la obra de Eduardo Gutiérrez (1879–80) sino que se trata de un documento del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires (del que conservamos la grafía y puntuación originales). (continúa en página 89)

El prontuario y la genealogía honorable en tanto su contracara operan como dos formas de inscribir el nombre, una para relucir desde el pasado, la otra para mancharse hasta el futuro.

Elaborar un prontuario desde una perspectiva contraria al poder hegemónico es no sólo situarse en el otro extremo de una definición posible sino además hacerse cargo de la definición de los otros y trabajar desde allí, con el objetivo de invertir sus signos. Ambas líneas convergen en el libro de Viñas: el prontuario como resumen de datos utilizables, ya se trate de la anotación personal, civil o de la institucional, policial. El protagonista-narrador de la novela confecciona su propio prontuario, esto es, realiza una doble acumulación: acopia datos para recordar y datos para ser recordado, como dos trabajos de supervivencia. Escribe y esa escritura se inaugura en el comienzo y en el final de estos movimientos. Por los unos se salva (entre comillas), por los otros se condena en un presente que trata hasta la exasperación el hecho de ser tiempo situado entre dos momentos narrables: un tiempo pretérito narrado (que se está narrando) y un futuro a narrar. Tal vez porque una escritura de la supervivencia no puede ser sino eso: relato que urge y que resuelve la trascendencia en sus formas de expresar un ahora que casi se vacía. Por ello, entre tanto recuerdo y verbo que privilegia el pasado, la instancia del diálogo aparece como anclaje que permite remontarse hasta la época de la guerra civil española sin perder de vista el presente (que es el de la última dictadura militar en la Argentina).

El protagonista muestra el desorden aparente de sus asociaciones; la novela está atravesada por los borradores del trabajo de un escritor que pretende abarcar toda la historia de la literatura (en un sentido muy laxo) de su país, y particularmente de su ciudad. En esos papeles que constituyen múltiples monólogos dialogados, Ramón se da órdenes, se gusta a sí mismo, se alienta, se autoexhibe.

En la sopesada e intrincada estructura de la novela van desfilando el abuelo paterno por los *potreros*, los despejados aires del tío judío por las *tres chimeneas*, el padre como un *tábano*, las mujeres en el *reñidero*, la *fratellanza* de los colegiales durante la década del '30 (que remite, desde ya, a *Un dios cotidiano* –novela de 1957), y el *oficio* del escritor.

Cargados de referencia autobiográfica, cada uno de estos nombres (*potreros*, *tres chimeneas*, *tábano*, *reñidero*, *fratellanza*, *oficio*), alineando capítulos en serie, se alternan con otros capítulos, que van creciendo y traen la anécdota del presente, agrupados bajo el título *al margen*.

Condensando lo vital, lo narrativo y lo ensayístico (las interpretaciones históricas de Viñas y las propuestas críticas), el texto trabaja a distintos niveles para la postulación de su universo, donde, por ejemplo, las “tres chimeneas” aluden al barco que condujo a la madre de Viñas desde Estados Unidos hacia Bahía Blanca, tras haber partido de Odessa y sin haber podido hacer tierra en América del Norte por un sencillo imprevisto: “la *bobe* tenía conjuntivitis y por ello la detuvieron al pie de la Estatua de la Libertad”. Pero ese hecho a Viñas le permite graficar y concluir que “la mayoría de la clase media de esta ciudad proviene de un proyecto inmigratorio frustrado, que era *ir a América*, y América por definición eran los Estados Unidos”.²

Leída la novela junto a sus libros de crítica o sus intervenciones verbales, pueden seguirse más certeramente tales recorridos.

“Al margen” son los propios escolios del diccionario. Una glosa que también es un diario; y un diario que glosa la vida del protagonista. Así lo marginal –como no es de sorprender– va ganando espacio hasta convertirse, con el *oficio*, en lo central de la trama (de hecho, la mayor cantidad de capítulos corresponde a la serie *Al margen* y el segundo

2. Viñas se refirió en distintas ocasiones a este episodio. Para situarnos en el mismo período de aparición de *Prontuario*, citamos la conferencia que diera en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, junto a Osvaldo Bayer y Rubén Dri, sobre “Intelectuales y Poder”, el 14 de octubre de 1993, convocado por los estudiantes del Centro de Estudios Universitarios José Carlos Mariátegui, en el marco de sus “Primeras Jornadas para la Recuperación de la Memoria Colectiva. Los 70 en los 90”.

3. Veintiún capítulos para *Al margen* y dieciocho para *Oficio*.

lugar a *Oficio*.³ Comparable, en cierta forma, al procedimiento de Rodolfo Walsh en su relato "Nota al pie", de *Un kilo de oro* (1967), muy gustado y citado por Viñas.

De esta forma, el título de la última parte (VI), "Se me mezclan los papeles", acciona como resortes dos campos semánticos a partir de su opción gramatical, el de las personas y el del tiempo. Presente a pleno, presente que *se* impersonaliza, porque los "verdugos" se encubren y penetran en la vida privada.

La mixtura de tiempos, al fin de cuentas, no es total; ambos saben de muerte y de apuesta pero, más allá de la analogía de la violencia que puede establecerse desde los textos de los conquistadores españoles (ordenados por las fichas) hasta el contexto inmediato del narrador, la historia pesa pero el presente abruma, la historia mortifica pero el presente amenaza, la historia es posibilidad de una interpretación y el presente posibilidad de un desafío.

Hay un punto de fuga en esa expresión central: "Se me mezclan los papeles" es un enunciado de doble cara que no termina de decir 'me mezclan' (ellos) ni 'mezclo' (yo), los papeles son mezclados y el "me" es menos un 'por mí' que un 'para mí'. Los sobrantes de la mezcla dejan su rastro como indicios futuros o definitivamente pretéritos; construyen una preterición, un modo ambiguo de decir que están y que no están; una invitación también a la relectura, a ser rastreados a lo largo de la novela que acaba de concluirse; una promesa trunca (de decir lo que no se dirá), un desdén inconcluso (de no decir lo que ya está diciéndose). Que se mezclen los papeles implica varias desazones al mismo tiempo: fundamentalmente una confusión de roles y la forma en que se desorganiza el trabajo del intelectual realizado con tanto esmero. Las hojas que se extravíaan o van a parar a otro lugar son las que pueden buscarse en la relectura, las que suman sentidos al texto y las que acaso no se encuentren presentes porque han sido destruidas.

III. Pasaje

Los papeles mezclados aluden a pérdidas pero también pueden conducir a hallazgos más o menos imprevisibles. Hay otros papeles que se confunden en las figuraciones y decires de *Prontuario*, porque la mezcla facilita la apariencia y reordena algo de lo representado.

"Es que ese pasaje cuesta uno y la cáscara del otro. Ahí van, ¿ves? ¿O no los viste pasar?... 'Stickson arrastrando los pies; tiene un tic en el ojo derecho; se le mezclaron los papeles: es comilón y le dio por disfrazarse de machito. Stickson José Juan. Traductor de Pavese, *La luna e i fallò*'. Así (en una "Fratellanza" de la parte IV) acaba la ficha de Stickson; aquella que él mismo imagina (o sabe) que los otros tienen de él, es la que él delata y simultáneamente propone para ser definido.

La chica de "Las malas costumbres" (un cuento) "Realmente parecía un muchachito". A este homosexual de la novela "le dio por disfrazarse de machito". Camuflajes y adaptaciones, ése es el pasaje costoso; pasaje, a su vez, de traducciones llamativas.

Si algo falla está en el origen (no en la traducción). Hay un equívoco en el discurso que se apropia del discurso del otro (y lo sugiere). La falta de una letra que sobra. El exceso de letra habla de la contigüidad entre dos palabras italianas y de la resonancia en otra.

Un asunto de repetición y de límites. (El comienzo de ese capítulo es abundante en marcas fogosas: el protagonista comparando a Stickson con un dragón, por ejemplo).

Entre el error y el fuego se desplaza el deseo homosexual de Stickson. Es una de sus faltas. José Juan “comilón disfrazado de machito” y el ocultamiento de un falo en un fallo. El texto dice “fallò” (y no “fallo”: faltas, errores) donde debería decir “falò” (fogatas, fuegos intensos y breves), para aludir al libro de ese otro traductor, además de narrador, que era el fino Cesare Pavese.

Ciertos masculinos plurales están en juego, palabras de formación ‘no común’, usos raros y otras acepciones; un cambio de acento (de falò a falo). Un cruce múltiple en el que la lengua se da cita entre la ostentación y el escamoteo de un dato prontuariable. Porque, paradójica y recíprocamente, lo que se oculta en la lengua propia es lo mismo que se muestra en la del otro, pero se presenta con una intensidad distinta. Dato prontuariable, entonces, que, de algún modo, se escapa por todas partes. En italiano igual que en español (como si el texto quisiera sugerirnos que las culpas –como los sueños– no tienen fronteras).

El fallo de la policía es inequívoco: homosexual y culpable. El texto elegido (de 1947) tampoco permite confusión, es el de un escritor de izquierda en los años del fascismo y la Guerra Mundial. Y paralelamente señala la otra referencia de contorno: una mujer (porque aquella traducción, la de *La luna y las fogatas*, en su momento y en la Argentina había estado a cargo nada menos que de Adelaida Gigli⁴).

Y un desplazamiento final, de *fratellanza* en *fratellanza*, del título a la revista de 1953 (ícono de la Generación del ‘55): un camino de iniciados en la cultura homosexual, una cadena de iniciales y nombres que nos permite ir de “Stickson José Juan” a Juan José Sebrelli en el juego de las reelaboraciones ficcionales, donde el significado inglés detrás del apellido novelesco se destaca firmemente.

Igualmente “Al margen” y “A media lengua” (parte V), y de manera análoga a los “perros amontonados” del primer capítulo, “dos cuerpos ruedan por el suelo y se mezclan en un solo manchón junto al zócalo. ‘Parecen una yegua revolcándose’”. Se trata de un par de mujeres. El gesto no es de amor sino de agravio. También las pasiones se mezclan; modos de *cuerpo a cuerpo*, ya que el cuerpo a cuerpo puede denotar y connotar tanto un encuentro erótico como una lucha. El texto da su propio indicio en este sentido, del momento de lo enunciado (los años 70) no menos que de la enunciación (los años 90). Dictadura y fin de siglo, ya sea por abuso y arbitrariedad, ya por comodidad e indiferencia, vienen a compartir algunos rasgos. Entre cansado y alerta, el protagonista asegura su “Señal de los tiempos: que me besen o me injurien, por teléfono, ya me resultan lo mismo”.

IV. Mutantes

Cuando no sólo los actos sino tampoco los gestos significan, un beso no es una sinécdoque de amor ni una injuria una sinécdoque de odio o, en todo caso, ambas figuras se tornan intercambiables; en medio de tal desvaloración crítica y vertiginosa de los sentidos, apuntar hasta ser apuntado se convierte en una de las tácticas⁵.

El prontuario se presenta como instancia en la cual aprontar la lectura, y la escritura. Si hay algo “pronto” en esa escritura es el estilo escueto, las oraciones breves, los apuntes yuxtapuestos para el diccionario. La otra prontitud es el apuro por escalar ese texto, la urgencia por cumplir y entregar lo pedido, ya que se trata de un trabajo por encargo.

El texto hace pasar al *prontuario* por todas sus acepciones: lo represivo, el ayudamemoria, el resumen, las reglas de la literatura como ciencia–arte. En ese orden, Cayró es tanto un prontuariente como un prontuariado, por eso de manera complementaria la marca de

4. Adelaida Gigli, compañera de la época de *Contorno*, fue pareja de D. Viñas y madre de dos de sus hijos, ambos desaparecidos durante la dictadura militar argentina, sobre cuyo fondo histórico trabaja la novela.

5. Apuntar a puño y letra, apuntar con el dedo (señalar), apuntar con un arma. Estas polisemias también pueden rastrearse en Rodolfo Walsh, por ejemplo, en la acepción de la Remington (máquina de escribir y arma de fuego).

la destrucción pasa principalmente por su texto, una especie de ciclo de Sísifo para este gigante de la memoria. Su letra se apronta a fin de cumplir con una doble exigencia: el mundo del trabajo queda superpuesto al mundo de un reto personal en el que también se juega la pasión, de modo que los apuntes crecen incesantes.

Los verdugos, afuera, acechan, como en *Rodolfo Walsh y Gardel*. Dos formas de la mudez en el límite (la del canario Gardel, que ya no canta –su música es sólo un mito, insalvable e inolvidable en la construcción de la nacionalidad–, y la de Walsh encerrado al borde de la muerte), dos formas en las que el exceso de palabra se complementa o se ve estrangulado en un tipo de afasia que, sin embargo, no deja de ser indicio, de señalar, de delatar.

El silencio, lejos de una alternativa de la complicidad o de la entrega, consiste en la denuncia sobria del que sigue la lucha incluso gesticulando. (De modo análogo, a pesar de su declaración impotente, nada en verdad al personaje de *Prontuario* le resulta lo mismo, precisamente porque constata que todo ha cambiado –hasta el recorrido del colectivo– y silente se abruma.)

El del drama de Viñas es un Gardel acallado, un canario que tiene un notable antecedente en *Los años despiadados* de 1956: la jaula que sube, escalando la pared como una montaña, durante la mudanza de Rubén, ante los ojos azorados de la madre, y dentro de ella el canario flauta, de la mejor clase, que es paradójicamente mudo. La amenaza de la imposición del silencio siempre pesa en las obras de Viñas, cuyos personajes –como el autor mismo– no hacen más que conjurarlos. No en vano el último de sus títulos, para una novela inconclusa, fue *Déjenlo hablar a Pons*. *Prontuario* hace vibrar las voces.

Aquel pájaro insólito del teatro también se había prefigurado en Crótalo y Lola en el balcón de *Cuerpo a cuerpo*, presencias silenciosas participando de la humillación y el dolor de su dueño, Goyo (Gregorio Yantorno), en un ambiente entre kafkiano y mansillesco. Al fin de cuentas, un mutuo refuerzo entre la literatura ‘extranjera’ y la ‘nacional’, porque si gracias a la primera de esas filiaciones, la de Gregorio, se advierte la opresión –tal el Samsa de F. Kafka–, mediante la segunda, la de Goyo, se evidencia la condición servil –tal el Goyito de Lucio V. Mansilla, respectivamente autores ineludibles del mapa universal y local de la literatura. Tortuga y pájaro, en la obra del exilio –que es, sin duda, la más importante de la literatura argentina del período–, al igual que Gardel, son testigos del dolor del escritor amenazado, *interlocutores* primarios, en contraste con Peixoto, el loro de Payo (un militar homicida), animal que grita –en réplica grotesca–: “Subordinación y Valor”.

Las contigüidades entre ambas novelas sobre la dictadura (*Cuerpo a cuerpo* y *Prontuario*) son múltiples; condensándolas, en ambas se trata de formas de *exposición*, como sus solos títulos sugieren pero exposición, sobre todo, en el sentido de que sus personajes quedan expuestos, se arriesgan. “Mi boca con mi mano tapo” –sintagma que es casi una consigna con que se ordena insistentemente el texto del ‘79: sirve de título a varias de sus partes– es el ademán seriado, el control que impone un recurso de supervivencia que también empieza a anticipar al Gardel del drama, combinado con un “Yo: en grande; mi voz por un megáfono”. Una voz enfática, que se amplifica y dice dos veces, una voz de largo alcance, como un grito sin esfuerzo. El teléfono⁶ va recorriendo las tres obras –las dos narrativas y el guión teatral– hecho una “tortuga negra” o un “tábano” hasta convertirse definitivamente en una serpiente. La animalización se crispa y los extensos diálogos mantenidos con los “verdugos”, a través de ese aparato extraño y familiar, son conversaciones donde se prueba la *inteligencia*, al borde de una hilaridad irónica y desgarrada.

6. La importancia asignada al teléfono, entre otros trazos aún más significativos, pone en diálogo también este *Prontuario* de Viñas con otra escritora del realismo y de su generación, Beatriz Guido en *Escándalos y soledades*, novela que abre la década en cuestión (1970). Puede valer la pena recalcar que cuando, al cierre, la autora nos explica que “Los personajes de *Escándalos y soledades* son imaginarios. A veces se comunican entre sí con palabras, voces, sueños, relatos, pesadillas, indignadas imprecaciones y textos de...”, David Viñas es uno de los nombres de la lista.

V. Murar

El “oficio” consiste en la elaboración de un *Diccionario del hombre salvaje porteño*, un ABC en los mismos años en que Adolfo Bioy Casares publica su flaubertiano *Diccionario del argentino exquisito* (el *Breve* es de 1978). Frente a “argentino” (el editor le propone al protagonista Cayr6 ese adjetivo), porteño; frente a “exquisito”, salvaje.

El escritor de la novela está urgido por un editor alemán y graciosamente inteligente, llamado Zimmer, nombre que, en el otro extremo de un circuito, remite al periodista a sueldo de *Dar la cara* (1962), quien se queja de su profesión diciendo “que el periodismo era un asco y que no veía la hora de largar y vivir como la gente. –Un asco que te hace figurar mucho y ganar poco, Glasber –se quejaba Zimmer. Cosa de intelectuales. A ellos podrá gustarles, a mí no... Ya no estoy para eso”.

En la distribución de parlamentos entre editor y escritor resulta llamativo cómo el personaje de Ramón Cayr6 se presenta de a ratos con una apariencia menos sutil que la del empresario.

Las resoluciones de porteño salvaje ante la alternativa de argentino exquisito tienen un afán de precisión e irreverencia que orienta tanto la jactancia como la propuesta: acotar y barbarizar.

El proyecto del heterodoxo diccionario se compara a una montaña a la que hay que repar (el escritor de esta novela habla de su “Aconagua” o, algo más mó dico, de su “Fitz Roy”, que tiene un ascendiente materno; el de la anterior hablaba de su “Meta”). Aconagua es señal de frontera, de límite, además del punto más alto de América. La operación por la cual menos enfáticamente se opta en otro momento por Fitz Roy reproduce la de lo porteño respecto de lo argentino, se trata aquí también de acotar, de volver un poco más accesible el plan de por sí inconmensurable (como *Contorno* frente a *Imago Mundi*). Achicar las dimensiones de los referentes es también bajar las pretensiones y tornar más vehiculizable la esperanza. Un movimiento semejante, aunque no idéntico, puede advertirse entre muro y pared. Por el diccionario, por la montaña, por la pared, se acumulan fichas y fechas.

Las dimensiones del entonces y el ahora cifran, entre muralla y muro, un enorme lamento que escande la escritura. Del judaísmo checo-alemán a Jerusalem se tipea el dolor que enfrenta un solitario.

La novela incursiona, como acabando de saldar una deuda con el pasado, en el judaísmo, que hasta el momento no había tomado drásticamente el proscenio en la literatura de Viñas, aunque sí había ido incorporándose, incluso con énfasis en ciertas páginas. Indicios como el de *En la semana trágica* de 1967 o la apertura salmódica ya de su primera novela, *Cayó sobre su rostro* (1955) o el antológico final de *Dar la cara* basten para el recuerdo. Esta última incluye una impactante definición de ser judío, que es una declaración de principios, un extenso verbo de coraje, donde Bernardo Carman reflexiona, disecciona el alcance de la palabra “judío” en la interpretación de los otros y traza coordenadas para discernir matices del antisemitismo (con el fin de no minimizarlo y tampoco amplificarlo), cuando la entrañable ciudad de Buenos Aires se siente como un campo de batalla y todo termina.

Aquí, en *Prontuario*, como en su novela de 1955, que stampa las remotas palabras del otro David –el Rey– como epígrafe, también se habla de “...cosas reservadas de antiguo, las cuales hemos oído y entendido; que nuestros padres nos las contaron”.

La principal diferencia radica en que, si en las obras del pasado, el judaísmo debía entrar como necesidad de defensa frente a los atropellos, ahora la presencia judía llega con las ocurrencias del tío Yébel y la fonética de la tía Eliza, se hace presente permitiendo el despliegue de un universo infantil fuertemente poético. Si la narrativa anterior había recogido con tanta fuerza los mundos llegados por la línea masculina y paterna, aquí Viñas sale en busca además, muy vivamente, de los aires maternos a través de toda una constelación familiar, donde se rescata la ternura (no por ello quedará ausente la violencia, antes lo contrario, pero el texto permitirá demorarse en aquella atmósfera).

La seducción y algo del orden de una leve extrañeza hacen que la obra no se inserte en el costumbrismo de una familia judía en las primeras décadas del siglo sino que se sumerja en una búsqueda del tiempo perdido, a partir de la cual ir contrapunteando el presente. De hecho, la novela trabaja con los dos ejes temporales ya aludidos, para cada uno de los cuales, a su vez, se desarrollan diferentes espacios (varios en el caso del pasado).

Básicamente está Buenos Aires, la capital, el centro (en el presente) y la periferia acampesinada (en el pasado). Cierta similitud con un recorrido de Borges (de los arrabales preferidos en 1923 al centro de 1969), aunque con una visión muy distinta de la ciudad. Itinerario que, a su vez, tiene un antecedente remoto en uno de los textos más populares de la literatura argentina de fines del siglo XIX, que es justamente un poema de más angustia que placer, con tono confesional, “El borracho” o “El temulento” (1887) de Joaquín Castellanos⁷.

7. “¡Yo antes amé la vida del desierto,/ A donde libre el corazón se expande [...] ¡Hoy busco las ciudades; hoy prefiero/ La sucia fonda que con luz mezuina [...]” asegura el yo poético de J. Castellanos en su largo poema, posteriormente llamado, de manera más solapada “El temulento”.
(continúa en página 89)

Mareada, la novela de Viñas, hace que todas estas dicotomías aparentes, judío/ católico, pasado/ presente, ciudad/ campo (también otras oposiciones binarias como historia/ ficción, hombre/ mujer) entren –y acaso logren diversas síntesis– en los márgenes de los papeles que va borroneando el protagonista, porque la estructura de la novela es la de un texto a varias voces (con un único narrador), un texto que alterna e intercala –nunca superpone.

Sin embargo, aunque los compartimentos sean estancos es, previsiblemente, la contigüidad la que ofrece combinaciones múltiples. El lector debe seguir el relato de la infancia, seguir en forma paralela el relato del protagonista adulto y seguir el intersticio entre ambos. De este modo enfrentamos, por ejemplo, la *Muralla* del personaje niño y el *Muro* de Ramón, ya grande, que establecen, a su vez, dos formas del aislamiento, del conjuro y lo que es más notable de la relación con las palabras. El pequeño Ramón se aleja y escribe en la muralla en la que confía. El viejo Ramón, solo, o más bien desolado, habla con el muro amigable, se apoya en él. Es un muro que sabe de los lamentos.

El personaje niño de los años de los curas conjura su soledad junto a una pared en la que amontona días y datos por escrito. El personaje adulto de los años de los coroneles se apoya en otra pared y habla, desesperado, con ella, mientras amontona las palabras para su diccionario. Un gesto con algo de J. Cortázar (“Instrucciones para hablar solo en Buenos Aires”), de E. A. Poe y el goticismo (“este tipo de marcha ‘emparedada’”) y de la vanguardia de los ‘20 (“el método más eficiente es el que se podría llamar ‘mural’”).

En el asentar(se) lo que sabe, lo que busca, yendo de la escritura a la oralidad, se mueve el registro. La pared cambia de género. La “Muralla” de la infancia es reemplazada por el “Muro”. Un diálogo entre hombres. (Cada grafito resulta una confesión subrayada). Mediante esta colección de trazos se puede ser una pared de datos, red de datos, pared de fortaleza. Pared, piedra, montaña, lápida.

Ya en *Dar la cara* se destacaban “Las murallas”. Hay que defender las murallas y apoyarse en ellas, escribir en murallas y lograr que caigan: como las de Jericó, murallas aturdidas que se derrumban ante el peso de las trompetas.

Una dilatada tradición las sostiene, desde Jerusalem hasta la China, en contra del enemigo –sin olvidar el más próximo muro de Berlín, derribado en 1989 y cuya caída acaso no fuera deseada desde el punto de vista del narrador–, frente a Wall Street, y al encierro de Poe en Philadelphia con su “Gato negro”, entre la pesadilla de Pink Floyd y el tango “Amurado” (de vejez y de amor) de José de Grandis y, sobre todo, el de la “Vieja pared del arrabal,/ tu sombra fue mi compañera”, de la “Madreselva” de F. Canaro y L. C. Amadori. Dentro de ese circuito heterogéneo, la atmósfera de Viñas, que no ignora ninguna de tales connotaciones, podría filiarse, más que con las restantes, con la dimensión bíblica, entre otras cosas porque es la que más pone en juego el sonido de la palabra e insinúa lo posible.

Entre las inscripciones en pared y piedra que escanden el mapa de la literatura argentina –ya Lugones, ya Rojas–, ninguna se estampa tan decisiva como la del inobjivable autor de *Facundo*, tanto que por ellas es encarcelado. Sarmiento desafía al gobierno en los baños del Zonda con la escritura indeleble de “On ne tue point les idées”.

La pared también es un punto límite para el personaje de la novela de Viñas que ficha al sanjuanino, entre tantos otros: desde los ladrillos que sostienen la gran metáfora de la construcción (textual y nacional) hasta el plano donde los orines y las letras pueden mezclarse, generando una escritura maloliente o desperdiciando literatura –o produciendo literatura entre desperdicios– o mezclando líquidos vitales: la orina, la tinta, la sangre. Destilándose en un país que, de exilio a exilio (de Rosas hasta la Dictadura militar), quiere seguir afirmando que “Las ideas no se matan”.

VI. Fichas

Toda la sensibilidad desplegada que acabamos de verificar, el lenguaje y el perfil del personaje nos permitirían decir que ésta es quizá la más poética (si cabe el adjetivo) de las novelas de Viñas. El tono suspendido –aunque contrapunteado por el discurso realista de la preocupación por el entorno–, que ya se venía insinuando esporádicamente, logra en esta obra una concreción inesperada para cierta perspectiva crítica. De otro modo, *Tartabul* lo retomaría.

Por su parte, el trabajo con las figuras –y muy especialmente con las metáforas– así como la conquista de la oralidad, con todo su ritmo y su color, ya marcaban su narrativa desde los inicios (baste sólo una ojeada a *Los años despiadados* para comprenderlo).

La épica de esos héroes tan machos y comprometidos de otros textos, que son *Los dueños de la tierra*, se detienen en una furia de *Jauría* o en el desbocado galope interior de *Hombres de a caballo*, o bien, con coraje, se enfrentan a ellos, acá da paso a la lírica del recuerdo de un hombre cuya fuerza no radica en los signos ostensibles de una charretera más o menos vistosa, o del vigor muscular en un circuito para ciclistas, sino en otros signos, simbólicos, del orden de la literatura, y en convivencia con personajes de una sexualidad distinta.

No es lo mismo como decisión ideológica y escrituraria denunciar el poder que focalizar el margen (en los ejes marcados: homosexualidad, judaísmo, literatura...). Tal pasaje –del poder denunciado a los márgenes recorridos– parece ser otra de las

marcas propias de la literatura del fin del siglo XX (dentro de la cual la de Viñas se distingue, a su vez, por su atipicidad y especificidad, con una riqueza insoslayable).

Ese personaje memorioso, desbordado y puntual, dramatizado y perseverante que es el intelectual de la novela, hace la crítica a la sociedad pasando por la crítica de los textos que clasifica, glosa e interpreta, consiguiendo que un doble sistema de citas recorra su *Prontuario*: uno es el de las citas de la literatura argentina (paráfrasis a veces; comentarios otras; textuales muchas; invenciones el resto que, por lo tanto, a partir de ese momento se convierten, a su vez, en citas de la literatura argentina). El otro es el de la cita tácita, constante y amenazadora entre los verdugos y Ramón.

De este modo, la novela es, al mismo tiempo, como un gran ensayo, un andamio por la historia de la literatura argentina, literatura argentina y sociedad, ese gran proyecto que Viñas siempre acecha y que logra una nueva versión dos años después de *Prontuario*.

En la reelaboración de esa empresa, publicada en 1995 y 1996, en dos volúmenes: *De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista* y *De Lugones a Walsh*, respectivamente, lo que cae es la 'realidad', acaso por la redundancia que su autor empieza a advertir con la política, porque este viejo y nuevo estudio ha dejado de denominarse *Literatura argentina y realidad política* para llamarse más llanamente *Literatura argentina y política*. Ampliada y corregida la propuesta de otro tiempo, además del título que muestra un *ajuste de términos* con el presente, no pocos elementos atraen nuestra atención. Que se adosaran capítulos que iban a aproximarlos a la actualidad respecto de la versión de 1964, cae dentro de lo esperable (ya no se trata de los sesenta, sin embargo algo de su recorrido permanece intacto). No es tan previsible, en cambio, que ahora, para Viñas, la literatura argentina empiece antes. No llega a ocuparse de sus contemporáneos vivos y compensatoriamente hace arrancar la historia de la literatura argentina no ya en aquel episodio paradigmático de violación, constituido por *El matadero* de Esteban Echeverría, episodio a partir del cual Viñas había elaborado una de sus más grandes metáforas como crítico, sino que, igual que el personaje de su *Prontuario*, comienza con Lavardén (el poeta dieciochesco famoso por su "Oda al Paraná"). La realidad sigue siendo ese núcleo que reconoce la ciudad, y ahora también el río.

La insistencia y la tentación permanente por Buenos Aires (presente como preocupación en toda la obra de Viñas, desde el periodismo hasta el teatro)⁸ hace síntesis con la preocupación literaria: *Prontuario* es también una acumulación de antecedentes de la ciudad, el recorrido textual (todo lo que se ensaya dentro de la novela) en cruce con el recorrido urbano acaba diagramando la dimensión incomparable de la *cita*. Es este marco lo que explica el despliegue, bajo el rótulo *Oficio*, de aquel diccionario de Buenos Aires y del hombre porteño, mediante apuntes que además recuerdan cómo todo diccionario supone una antología.

En tal trabajo de selección, el primer autor que aparece es Arturo Cancela, se alude al segundo y más famoso de sus *Tres relatos porteños* (1922): "Una semana de holgorio". El último autor va a ser, mencionado metonímicamente, Leopoldo Lugones con tres de sus textos de prosa: *Las industrias de Atenas* (1919), *El payador* (1916) y el *Roca* (1938).

Entre Cancela y Lugones se extiende un año: 1919, que –ahora mediatamente– refuerza la presencia judía en la novela. Un texto sobre esa fecha y otro de ella, un arco de humor trágico. Una tragedia que dura bastante más que una semana⁹.

Al llegar a los ensayos de Lugones, allí, junto al alejamiento de lo lírico, asalta la posibilidad de un suicidio que se alude oblicuamente: ese capítulo final que corresponde al *Oficio* y comienza refiriéndose a *Las industrias de Atenas*, evidencia un corte.

8. Sobre este punto, y contemporáneos a *Prontuario*, pueden verse sus artículos en el diario *Página 12*, entre muchos otros. Cf. la recopilación titulada *Menemato y otros suburbios* (2000).

9. La famosa semana de enero de 1919 en Buenos Aires, y con repercusiones en el interior del país, fue de gran violencia en la represión oficial como respuesta a reclamos gremiales. Entre otras víctimas, hubo un especial ensañamiento en contra de los judíos. Es esa la semana que Cancela tematiza en su relato y la que la historiografía recuerda como "Semana Trágica".

Se interrumpe la ficha que le compete a Lugones en el diccionario, reproduciendo así la interrupción del *Roca* notoriamente en el vocablo “Nación”: es esa la palabra que se convierte en Na(da). Y luego el protagonista sigue hablando del deseo (también interrumpido hasta donde se nos muestra) de llegar al Tigre, a esa boca animalesca y letrada, a la sombra devoradora de un diccionario inconcluso.

La elección de un título (*Las industrias de Atenas*) que guarda una doble alusión –al mundo griego y al mundo urbano que más interesa, que es la **Atenas del Plata**, con su consiguiente catálogo de obras sobre la ciudad– va a reforzar una proximidad, un deslizamiento.

Delta como fin, como lugar al cual se quiere acceder, como condensación del abecedario y la muerte. Como si ahí donde la letra se trunca, se truncara la vida.

La última ficha es también la última apuesta¹⁰. Podría describirse así: *De Lugones a Walsh* el ensayo extratextual, de Walsh a Lugones, ida y vuelta, un colectivo, dentro del texto. Un suicidio que deja inconclusa la palabra de La Nación. Un país y una escritura que no van más; un recuerdo y un sueño. El aparentemente firme autor de *Roca*, y los sesenta. La desprotección de un hombre sin pestañas, sin dientes. Los ojos y la boca expuestos. Y Lugones en el bolsillo¹¹.

VII. Ínsulas

En el otro extremo, “Más allá del archipiélago” (título de la primera parte), la sumatoria del aislamiento, ese reto de la soledad multiplicada que es un archipiélago, hace de lo desmembrado un relato y un entramado familiar y así lo conjura. También aquí es posible entender un más allá de los sesenta e, isla por isla, de Cuba. Hay ecos que podrían acercar nuevamente el texto a lo autobiográfico: ese título puede leerse como una remisión indirecta a Victoria Ocampo, mediante la que se le estaría haciendo un guiño al género. Ella es la única mujer de la cual editor y escritor pactan hablar (Silvina no, Eva tampoco, Cayr6 sugiere: “Victoria: ella sí que era de esta ciudad”). Pero si el tomo I de la *Autobiografía* de V.O. es *El Archipiélago*, y sus capítulos centrales y más fragmentarios se llamarán: “Hacia el archipiélago” y “El archipiélago” (como metáfora programática del criterio de selección de la memoria, a partir del cual operar), la propuesta inicial de *Prontuario* va a ser no “hacia” o “en” ese lugar sino “más allá de” él. En parte porque allí no se camina imaginariamente desde antes del pasado para llegar al pasado (haciendo, por lo tanto, del pasado una especie de futuro), sino que se camina desde el presente, y el futuro es una dimensión autónoma que se espera.

La asociación conduce los caminos de archipiélago, isla, Cuba y Tigre. Un reducto en el Paraná, como Gironde, como Haroldo Conti, como el mismo Walsh; ahí se dirige cada uno de los personajes principales de *Prontuario* menos por recreo que por situaciones límite, en las que no queda prácticamente nada en qué creer. Allí intenta llegar Cayr6, desesperado.

R. (Ramón) J. Cayr6, nombre del protagonista, es la sonoridad que reúne la instancia de la familia con la del oficio, como dos formas de lo entrañable, porque atrás de ese nombre emergen otros.

R. (Roberto) J. Payr6, de la misma generación que el abuelo del protagonista (1867–1928), con el alias corrosivo de su personaje prontuariado (“Laucha”) y con su descomunal propósito de novela histórica nacional, por un lado.

10. El último grafito es, quizá, un epitafio: “Ya no pasa más por aquí”.

11. “En el bolsillo: la ficha sin terminar, es una ‘media palabra’ [...] Y salió para La Na, sin puntos suspensivos [...]”. De este modo se abre el capítulo final de *Prontuario*, el que sale para La Na es *Roca* en el libro de Lugones sobre él. La Na es el diario *La Nación*, pero la palabra de Lugones queda inconclusa en esta biografía del presidente. Deja allí el texto y se suicida en el Tigre donde escribe. *La Nación*, claro está, es mucho más que un periódico, es también la Argentina. Salir para La Na es, al mismo tiempo, en el quiebre, dirigirse a La Nada. La Nada del país, La Nada de la muerte. El escritor de la novela de Viñas tiene –juega– esa última ficha. Quiere llegar al Tigre, a su boca.

Por otro lado, a partir del nombre es lícito llegar a un abuelo, Antonio José Viñas (con un abuelo, Antonio J. Cayró, empieza hermosamente la novela: “Zurdo era mi abuelo el paterno”), que posibilitará un seudónimo a su autor (múltiples artículos de Viñas aparecieron firmados con este nombre, desde sus inicios hasta el exilio); y a un compañero de escrituras y expectativas: Ramón Alcalde (1922–1989), ese dedicado “camarada de *Contorno*”, al que esta novela (como de manera grupal *Cosas concretas* de 1969) le está ofrecida.¹² Dos modos de una memoria empecinada en rescatar cada vez.

12. La dedicatoria de Prontuario reza: “A la memoria de Ramón”.

VIII. Cifrado

Al final de la novela una cifra tan condensatoria como redonda cruza sin ser dicha: sesenta. Sesenta los años, los de la edad aproximada e inferible del narrador (dijimos que está en la escuela en los tiempos de la guerra civil española). Y otros, ya más míticos: el *fuego* de los años ‘60 se insinúa con su espesor y su relieve perdidos (sin dientes, sin pestañas). La espera es vana; pero si, cuando la historia termina, los 60 ya no circulan y su rastro se pierde, el texto sin embargo corrobora otra negación no menos contundente: que éste no es el fin de la historia¹³.

13. Vale la pena detenerse en tal desenlace, para explicitar lo que postulamos...
(continúa en página 90)

Si en el cierre la mezcla es tal (como señaláramos) que hay papeles que faltan, hay *indicios* al margen de una pérdida de oficio y *fratellanza*. Se pierden, aproximadamente, tantas páginas como letras del alfabeto existen. Y se sugiere la pérdida de otro final, no sólo el del diccionario sino también el de la novela.

Este señalamiento, que se inscribe en la serie de las interrupciones ya nombradas, construye una posición narrativa única, ya que hace de ese ‘margen’ tan mirado por la teoría que es el *paratexto* un lugar de privilegio. Al final del texto de la página 249 se le ofrece un final alternativo en el índice que está colocado detrás. Las 256 páginas ‘reales’ –incluido el índice y el pie de imprenta– de la novela se seguirían con los papeles que faltan, que se perdieron en la mezcla. Según tal índice –tal dedo que apunta–, las páginas serían más de 279 y no sabemos exactamente cuántas. Todos los capítulos sumados están en la década de los setenta¹⁴. Cuestión de palabras o de números. En este país, los desaparecidos son una cifra discutida. De esta otra forma la novela también nos dice que *la historia sigue*.

14. Funcionando hacia adentro y hacia afuera al mismo tiempo, el índice de la novela, con una portada con la que se señala a sí mismo como cualquier otro capítulo –es decir, tipográficamente presentado como lo que es (también)–, el título “Índice” aparece en la página 251, se despliega entre la 253 y la 255 (la página 256 corresponde al pie de imprenta e inmediatamente sigue la tapa).
(continúa en página 90)

“Unos nos fuimos como pudimos:
otros se quedaron también como pudieron.
Todos tratamos de ser sobrevivientes
y, por ahí, precursores.”



Notas

1. Sólo algunos ejemplos atractivos reproduzco aquí brevemente. Por un lado, la “Filiación del profugo y asesino Juan Moreira a Saber”, una *ficha* de agosto de 1869 que no pertenece a la obra de Eduardo Gutiérrez (1879–80) sino que se trata de un documento del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires (del que conservamos la grafía y puntuación originales). Por otro lado, una cita que corresponde a la *Causerie del jueves*, “Ciencia”, de Lucio V. Mansilla en su *Entre-nos* de 1889. La tercera transcripción es de *Prontuario* de Viñas y se refiere al personaje llamado Stickson. Cada uno de estos ejemplos muestra un modo distinto de pensar la “falta” (desde la denuncia hasta la burla) y representa una línea en ese sentido.
 - a) “Patria – Buenos Aires: [...]
 - Color.. blanco–colorado:
 - Estatura.. regular–mas bien alto y grueso:
 - Ojos..pardos: [...]
 - Señal particular.. oyoso de viruelas:
 - Viste chiripá, usa de poncho, manta de paño y también de vicuña;
 - Sombrero de felpa y calza botas de becerro. Lleva por ábitos, un pañuelo de ceda en el pescueso...”
 - b) “Y ¿cómo es entonces que no me ha ido mejor?
 - ¿Qué me falta?, ¿qué me sobra?
 - A ver. Hagamos, como quien dice, una filiación.
 - Salud: Robusta.
 - Edad: La del margen.
 - Estado: Racional (soy casado).
 - Genio: Reactivo (me enojo con facilidad, pero luego no más me compongo).
 - Señales particulares: De buena familia.
 - Patria: Buenos Aires (es decir autonomista).
 - Profesión: Erudito a la violeta.
 - Pues, señor, ¿qué me falta?
 - ¡Caramba! Yo soy un hombre completo.”
 - c) “...un metro ochenta y siete de altura; se le cae la comida por atrás, pero buen físico para campeón de básquet; tez morena; ojos pardos; renguea un poco de la pierna derecha; índice de Piñé 91; frecuenta un bar de la calle Preboste; le falta un pedazo de pelo en el ángulo de la sien izquierda...” (En página 78)

7. “¡Yo antes amé la vida del desierto,/ A donde libre el corazón se expande [...] ¡Hoy busco las ciudades; hoy prefiero/ La sucia fonda que con luz mezquina [...]” asegura el yo poético de J. Castellanos en su largo poema, posteriormente llamado, de manera más solapada “El temulento”. Borges, a su vez, reabre su *Fervor de Buenos Aires* en 1969, y al marcar el contraste con el momento de su composición (1923) asegura: “En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad”. Estos contrastes de larga data, en el marco de una narrativa tan altamente preocupada por el mapa ciudadano, como la del último fin de siglo y como siempre lo ha sido la de David Viñas, merecen atención. (Más adelante volveremos sobre el tópico de la ciudad en *Prontuario*.) (En página 84)

13. Vale la pena detenerse en tal desenlace, para explicitar lo que postulamos:
- “–¡Señor!
 –¿Sí?
 –¿Tiene fuego?
 Ese hombre se cruza mientras va encendiendo un fósforo; ya a mi lado, hace una pantalla con la mano y me acerca el fuego. “No tiene pestañas ni dientes”.
 –Gracias –suelto humo–. Dígame, señor –doy otra pitada–; ¿tarda mucho en venir?
 –¿El colectivo que lleva al Tigre?
 –Sí.
 –Ya no pasa más por aquí.”

Así termina *Prontuario*, por la toponimia desplegada que aquí no transcribimos, ese colectivo es el 60, el colectivo urbano más importante de Buenos Aires, el más frecuente, el más abarcador del mapa ciudadano, el más utilizado. El 60 en Buenos Aires es una especie de colectivo por antonomasia. (En página 88)

14. Funcionando hacia adentro y hacia afuera al mismo tiempo, el índice de la novela, con una portada con la que se señala a sí mismo como cualquier otro capítulo –es decir, tipográficamente presentado como lo que es (también)–, el título “Índice” aparece en la página 251, se despliega entre la 253 y la 255 (la página 256 corresponde al pie de imprenta e inmediatamente sigue la tapa). En su desarrollo final, el índice termina así:

Oficio.....	243
Tres chimeneas.....	246
Oficio.....	248
Índice.....	251
Al margen.....	272
Oficio.....	275
Fratellanza.....	277
Oficio.....	279

Si extratextualmente por la propia experiencia de Viñas con la dictadura militar argentina se repasan ciertos números biográficos, por la fratellanza el 77 puede conducirnos a su exilio en España (María Adelaida ya desaparecida desde 1976 y Lorenzo Ismael temporariamente afuera), así como por el oficio el 79 puede remitirnos a *Cuerpo a cuerpo*. (En página 88)