

Narración y reflexividad en *La vuelta completa* de Juan José Saer

Héctor Delgado

Université Paris Sorbonne – Paris IV

hector_delgado@hotmail.fr

Resumen: *La vuelta completa* (1966), primera novela de Juan José Saer, pertenece a un periodo del autor a menudo descrito por la crítica como realista. No obstante, en esta obra se pone en práctica un sistema narrativo en el cual se perfilan ya algunas de las características de la escritura posterior (los vacíos de información, el lugar dado al lector en la construcción del sentido, la autorreferencialidad). Las dos partes que la componen, llamadas “secciones”, conforman un dispositivo narrativo en el cual el relato de tipo objetivista de la primera contrasta con el de la segunda, más apegado a las convenciones realistas. Resalta también la construcción del relato en el relato, a través de la cual se introducen elementos como la parodia y la reflexividad o autorreferencialidad de la obra.

Palabras clave: Narración – realismo – objetivismo – estructura en abismo – reflexividad

I. Las dos secciones

Según las indicaciones de la edición de 1966¹ (omitidas en la reedición de 2005, así como las fechas de redacción, 1961-1963), *La vuelta completa* se compone de dos “secciones”, cuyas tramas respectivas pueden resumirse de la siguiente manera: en “El rastro del águila”, el lector acompaña a César Rey, intelectual que ha dejado la escritura y la militancia comunista para dedicarse a la publicidad, durante un día en esa ciudad anónima de la provincia argentina que constituye el corazón de la zona saeriana. A pesar de que todo parece indicar que ha alquilado un cuarto de hotel para suicidarse, Rey termina por abandonar su proyecto y proponer a Clara, su amante y mujer de su amigo Marcos Rosenberg, irse a vivir con él a Buenos Aires.

En la segunda sección, “Caminando alrededor”, a quien seguimos durante poco más de cuatro días en la misma ciudad es a Pancho, profesor de literatura cuyas estancias en una clínica psiquiátrica son uno de los temas de “Por la vuelta”, cuento de la misma época (*Palo y hueso*, 1965). A lo largo de estos días, fechados del 11 al 15 de marzo de 1961, Pancho decide terminar con su novia Dora al mismo tiempo que se involucra en una relación llena de ambigüedades con la prima de ésta, Beba. Cada vez más aislado y de conducta imprevisible, al final Pancho decidirá internarse definitivamente.

Como puede verse, ambas historias son buenos ejemplos del adelgazamiento de la intriga característico de la escritura de Saer y de su manejo particular del tiempo narrativo: durante los días que abarca cada sección, en efecto, hay una tendencia a eliminar las pausas y las elipsis, y, por el contrario, a multiplicar los detalles (gestos, movimientos, vestimenta de los personajes, pero también lugares e incluso la hora y las fechas), en una suerte de *continuum* narrativo en el cual el relato en tercera persona alterna con los abundantes diálogos de los personajes.

No obstante, a pesar de la complementariedad y la proximidad de las dos historias, lo primero que salta a la vista al considerar la estructura de la novela es una serie de asimetrías que se refieren no sólo a la desproporción notoria entre el número de páginas que las secciones comprenden (unas cien la primera, más de doscientas la segunda), y a sus respectivos espectros temporales (un día en “El rastro del águila”, poco más de cuatro en “Caminando alrededor”), sino también a fenómenos internos de narración. De manera

¹ Juan José Saer, *La vuelta completa*, Rosario, Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1966, col. “Prosistas argentinos”. De aquí en adelante, las citas se referirán a esta edición.

general, podemos decir que si en ambas secciones la instancia encargada del relato principal es un narrador en tercera persona, de tipo no omnisciente, la relación de dicha instancia con el mundo narrado, y en particular el tratamiento de los protagonistas, varía sensiblemente, de una estricta focalización externa, sin comentarios de tipo extra narrativo, en la primera, a una narración algo más compleja, que en varios momentos entra en consonancia con el protagonista, en el caso de la segunda. De tal modo que podemos afirmar que en *La vuelta completa* se ponen en práctica dos sistemas o programas narrativos, en cuyas diferencias trataremos de ahondar en las líneas que siguen.

II. El dispositivo narrativo

La escritura de “El rastro del águila” produce, pues, una fuerte impresión de objetividad debido sobre todo a la débil presencia de funciones extra narrativas en el discurso encargado de contar la historia. Esto significa que no hay comentarios, ni evaluación, y que el narrador se limita a dirigir una mirada constante sobre el protagonista, César Rey, durante el lapso mencionado, pero sin dejar de referir sus palabras y las de sus distintos interlocutores. Hay, en suma, un rechazo no sólo a la omnisciencia y a las incursiones al interior de los personajes, sino también a un discurso normativo. Los efectos de tal procedimiento son particularmente notorios en un episodio central como lo es el del cuarto de hotel “Palace”, en el que asistimos a lo que parece ser la tentativa de suicidio de Rey, ya que la curiosidad del lector queda insatisfecha respecto de sus intenciones.

Otra consecuencia de este programa narrativo es que la mayor parte de la información que se espera habitualmente de los personajes, es decir, relativa a su pasado y a sus rasgos “morales”, nos viene precisamente de su propio discurso, lo cual confiere una importancia especial a las escenas de diálogo. Así, por ejemplo, en la secuencia inicial, vemos a Rey entrar en la oficina de correos y encontrarse con Tomatis y un desconocido, Angel Leto, cuya identidad sólo conoceremos más tarde, pero es sólo a través de su conversación como conocemos la antipatía de Rey por Tomatis y su grupo de amigos (“Ustedes creen que el mundo es una jungla a su disposición, por donde sus excelencias pasan inventando la simpatía. [...] Estoy hasta la coronilla de todos ustedes”) (p. 17). Y es también gracias a la larga secuencia del encuentro entre Rey y Marcos Rosenberg, su amigo de juventud, primero en el bar de la galería y luego en el restaurante “El Cleveland”, como podemos establecer un retrato de ambos (afiliación al partido comunista, inicios como escritor, abandono de la escritura, “desesperación” actual y relación con Clara Rosenberg, por lo que respecta al primero, y militancia en el partido e idealismo, en lo concerniente al segundo). Esta conversación, por otra parte, de una extensión considerable —más de treinta páginas (p. 24-57)—, dará el tono de las siguientes: se trata, como es habitual en Saer, de discusiones de tono muy intelectual, en donde se abordan en desorden temas filosóficos, metafísicos, literarios, políticos, históricos, etc.

En suma, en “El rastro del águila” se pone en práctica una narración de tipo “objetivista”, en la medida en que el discurso principal se limita a funcionar como una mirada puesta sobre uno de los personajes, en un claro procedimiento de delegación en lo concerniente a la expresión de ideas y puntos de vista.

En “Caminando alrededor”, el programa es más o menos el mismo: un narrador en tercera persona acompaña a Pancho en sus desplazamientos durante los cuatro días mencionados, con la diferencia de que, en esta parte, el relato se vuelve también comentario y evaluación de la historia, con una distancia variable por lo que se refiere al tratamiento del protagonista. Esta distancia va desde la focalización externa, como en el caso de Rey, a momentos de particular intensidad en los que se da cuenta de los momentos de crisis de Pancho.

Este nuevo discurso se pone de manifiesto desde las primeras secuencias, en las cuales, al mismo tiempo que vemos a Pancho ir, ese miércoles por la tarde, de la playa a su casa, de su

casa al centro y, por último, a la casa de Dora, tenemos una descripción comentada de su entorno y de sus hábitos de vagabundeo por la ciudad. Así, por ejemplo, en la descripción de la casa y la habitación de Pancho, hecha según un modelo realista comentativo, la fachada de la casa es “una gris fachada típica de las casas construidas alrededor del año treinta, productos de un bienestar reciente otorgado por el comercio, y de un gusto recargado” (p. 118), y la habitación, “una isleta de contemporaneidad rompiendo el orden de un archipiélago montado según la moda del año veinte” (p. 118-119), dentro de la cual no se dejarán sin mencionar una rica biblioteca y los retratos de Nietzsche, Freud y Dostoievsky, en un doble guiño al lector acerca de la intoxicación de lecturas de Pancho, referida en “Por la vuelta”, pero también, por supuesto, acerca del intertexto de la novela.

En una posición apertural, es decir privilegiada, tal descripción no deja duda en cuanto a la nueva relación del narrador con el protagonista pero, además, su interés aumenta si tenemos en cuenta que en “El rastro del águila” la habitación de Rey en el hotel “Palace” es descrita en términos más neutrales y que ambos lugares serán el escenario de momentos paroxísticos de los dos personajes: para Rey, es el lugar del suicidio proyectado; para Pancho, el lugar del insomnio y, como lo veremos, de momentos de particular lucidez y de exaltación solitaria.

Asimismo, la ciudad es abordada desde una escritura afectiva que refiere algunas emociones del protagonista en el tono de la simpatía:

Anduvo casi una hora por las angostas calles de grueso empedrado, pasando frente a casitas nuevas con jardines frontales ahogados de retamas, campánulas y santarritas, y contempló con placer, y no sin nostalgia, las viejas esquinas sin ochava acabadas en el filo atenuado de las casas de adobe y techo de tejas, las viejas casas coloniales mechando de vez en cuando las largas veredas. El barrio viejo de la ciudad, y también la zona del puente, por la libre amplitud del espacio sobre el río, eran los lugares preferidos por Pancho, y cuando le daba el esquinazo a Barco y a Tomatis, cosa que ocurría bastante seguido, Pancho paseaba por ellos horas y horas, alto, amorfo y encorvado, con la cabeza rapada y una barba de tres días, las manos metidas en los bolsillos del pantalón, o entrecruzadas en la espalda. De vez en cuando, al atardecer, se detenía frente a una puerta abierta y observaba el interior de la casa: un patio con aljibe y galería, y una cargada glicina o una parra llenando el patio de sombra (120-121).

Pero la relación narrador-personaje se vuelve aún más próxima en las secuencias correspondientes a las noches del viernes y el sábado, en las cuales se registran, no sin continuar el juego entre lo dicho y lo no dicho, los momentos de mayor exaltación de Pancho. En ambos casos, se trata de escenas de contemplación del cielo nocturno, en las cuales el relato objetivista se desliza al monólogo interior indirecto para referir la lucidez pesimista de Pancho con respecto de la existencia, pero es sobre todo la noche del sábado la que aparece marcada por la conciencia de la muerte de Dios y el sentimiento de orfandad al cual parece hacer referencia el apellido de Pancho, Expósito:

Afuera oscurecía rápidamente; la noche era inexorable, avanzando, borrando rostros, árboles, papeles. Ya no era posible soportar más esa ansiedad equívoca, ese amor a la noche en la que (se irguió, interesado) la fusión era plena, y el mundo volvía a la unidad original del caos.

Ahora permanecía inmóvil y tranquilo. Sin embargo de pronto se levantó, quedando de pie en la penumbra, con los brazos delicadamente extendidos a lo largo del cuerpo. En la sombra se desplazó y abrió la puerta, saliendo de la galería oscura, y recibiendo un golpe de aire frío en el rostro. El cielo estaba azul, lleno de estrellas verdes, como unas frías joyas inmóviles. Inmóvil y tranquilo, mirando el cielo, la pantalla de la noche, y el espectáculo no ayudaba a pensar sino sólo a recordar, mecánicamente, a alcanzar por medio de la contemplación del universo proyectado en el cielo, una ebriedad conocida, gregaria y ancestral: a recordar (no a pensar) la infinitud, la pequeñez humana, la muerte de Dios, la propia muerte. Pero aquello era primario, Tomatis lo había dicho. Sí; lo era (272-273).

Por otra parte, si el programa narrativo es distinto en cada sección, el diálogo, en cambio, es una modalidad dominante en ambas. Es, en efecto, a través de él como se vehicula buena parte de la información relativa a los personajes y se abordan explícitamente, en esta novela perteneciente a una etapa del autor influenciada por el existencialismo, temas como la finitud del hombre, la existencia y la muerte de Dios y la desesperación. Algunos ejemplos de esto son, en “El rastro del águila”, la discusión entre Rey y Rosenberg, pero también aquella que tiene lugar, horas más tarde, entre el mismo Rey y Leto. En ella, Leto dará parte a Rey de sus convicciones socialistas y de su confianza en la existencia de Dios y el sentido de la historia. En “Caminando alrededor”, el célebre discurso de Tomatis sobre la novela que no se debe escribir, el relato intercalado en boca de Barco, que comentaremos a continuación, y la reunión final en casa de Dora. A este respecto, no es sin duda una casualidad que la escena que sirve de conexión entre las dos secciones, es decir, la del encuentro en el bar de la galería, sea precisamente una escena de diálogo, por un lado, entre Rey y Marcos Rosenberg, y, por otro lado, entre los miembros del grupo de Tomatis (Pancho, Barco y Leto). Nos hallamos, pues, frente a un tipo de narración en muchos sentidos opuesta a la que el autor desarrollará más de veinte años después de una novela como *Glosa* (1985), donde los diálogos son en su mayoría absorbidos por el narrador en tercera persona. Sin embargo, a pesar del discurso en apariencia realista, no debemos olvidar el peso de lo no dicho en la estructura de la novela.

III. La historia de fray Bonifacio

Otro de los elementos que contribuyen a la asimetría importante entre las dos secciones de *La vuelta completa* es la inclusión, en la segunda de ellas, de un relato en abismo, procedimiento que se inscribe claramente en la estrategia de delegación que hemos venido describiendo, pues se trata de uno más de los diálogos entre personajes. Sin embargo, en un discurso narrativo en el cual se tiende a eliminar las pausas, la historia intercalada es particularmente notoria no tanto por su extensión, la cual en realidad no rebasa la de la mayoría de las otras conversaciones, como por el hecho de introducir un plano diegético completamente distinto al de la historia principal.

La historia de fray Bonifacio (p. 211-230), a la cual nos referiremos así por el nombre de su “héroe”, es contada por Barco a Pancho la mañana del sábado, es decir el tercer día de “Caminando alrededor”, durante una caminata en la que los dos llegan hasta el puente colgante, y es introducida por una serie de consideraciones acerca de las nociones de centro y periferia, que le son sugeridas a Barco por la ubicación misma del puente en relación con el centro de la ciudad. Este último detalle es importante pues parece insistir en el hecho de que la historia que Barco está por contar, si bien ocurre en un tiempo muy alejado del momento de la narración, el siglo XVII, tiene como escenario la zona del río, uno de los lugares preferidos de Pancho.

En un relato tradicional, tales circunstancias, según señala Lucien Dällenbach en su conocido estudio sobre la puesta en abismo², suelen ser como señales que determinan un relato en abismo en la cual el receptor suele verse reflejado. En otros términos, determinan que el relato que sigue va dirigido al héroe o protagonista con la finalidad implícita de suscitar en él una reacción a nivel de la historia principal³. No obstante, como suele ocurrir en Saer, y como trataremos de mostrarlo, tales códigos son desviados.

² Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París, Seuil, 1978, coll. « Poétique ».

³ Le personnage principal en qualité de *producteur* est plutôt rare. Dans la grande majorité des cas, le rôle de *producteur* échoit à des comparses et c'est celui de *récepteur* que se réserve le protagoniste. Une telle préférence, qui n'a rien d'accidentelle, apparaît commandée par un double souci : suspendre de l'intrigue le personnage principal, afin de pouvoir arrêter la réflexion fictionnelle ; ménager, dans la syntaxe narrative, une pause destinée à permettre ce « passage de l'ignorance à la connaissance » qui, selon Aristote, définit la *reconnaissance*. Il s'agit de montrer qu'à l'égard de son destinataire diégétique la mise en abyme de l'histoire narrée fonctionne comme un véritable *exemplum* (L. DÄLLENBACH, *op. cit.* p. 107).

Los personajes del relato intercalado, ocho monjes franciscanos, son descritos según un modelo que recuerda por su simplicidad a una fábula o incluso a un *exemplum*, es decir, con un retrato físico y moral que los reduce a unos cuantos rasgos y, sobre todo, a una debilidad o defecto. Así, por ejemplo, fray Felipe, el superior de la congregación, es gordo, sufre del estómago y gusta en exceso de los placeres de la mesa; fray Fabiolo es “un fraile viejo, flaco, de carnes como cuero y una nariz ganchuda y filosa, como el pico de un loro” (p. 214), y su secreto es guardar a escondidas dinero, mientras que fray Ireneo, “fraile joven y buen mozo por el que suspiraban todas las mujeres de la ciudad, incluso las casadas, tenía el serio defecto de no permanecer insensible a esos suspiros” (p. 213), y así sucesivamente.

Frente a esta simplicidad, el dilema del octavo monje, fray Bonifacio, designado por Barco como el “héroe” del relato, tiene una dimensión más honda y plantea incluso una problemática existencialista. A diferencia de sus compañeros, fray Bonifacio, hombre bueno, tiene una conciencia profunda del mal pero no tiene defectos visibles. Le gustaría cometer los pecados de sus semejantes pero no se siente tentado. Es, pues, un santo. Su problema es la duda, la falta de temor a Dios y, en suma, la desesperación, el mayor de los pecados, según él mismo (“[S]i la santidad es desesperación, el peor de los pecados, la soberbia o la rebeldía se convierten de un modo automático en pecados menores” (p. 227). El desenlace de la historia sobreviene con un hecho que no por inverosímil resulta menos sugestivo (y es que, como dice Barco, hay que aceptar las convenciones): la llegada accidental de un tigre transportado río abajo por un camalotal le proporciona a fray Bonifacio la ocasión de salir de su conflicto, en un acto que más bien se parece al suicidio. En busca de un milagro que le pruebe la existencia de Dios, y no sin antes pronunciar un monólogo que representa uno de los momentos más graves de la novela (p. 225-230), fray Bonifacio es devorado por el tigre, pero muere reconciliado consigo mismo, convencido de haber encontrado a Dios del otro lado de su desesperación.

Ahora bien, a pesar del estilo digresivo (que parece reflejar por contraste al de la primera sección y hace pensar en textos como *Glosa* o el relato de Pichón Garay en *La pesquisa*), los personajes evitan dar una interpretación a la historia de Barco (“¿Y qué significa todo eso?”, pregunta Pancho. “Nada”, responde Barco. “No hay moralejas ni significados más allá de lo que se dice”) (p. 230). Más aún, esta especie de cuento filosófico parece no producir ningún efecto en su receptor, es decir el “héroe” o antihéroe del relato englobante, Pancho, quien se limita a expresar una breve crítica (“No me gusta el estilo en la última parte”) (p. 230), la cual parece querer disuadirnos de cualquier identificación con el héroe de la historia.

Asimismo, uno de los comentarios de Barco parece advertirnos sobre la tentación de establecer un paralelo directo entre los personajes de la fábula y los de la ficción principal, como lo sugiere el apelativo irónico con el que Rey se dirige a Leto en la primera escena de “El rastro del águila” (*¿Usted también es un franciscano de la nueva generación?*) (p. 17). A pesar de que algunos personajes del relato principal comparten rasgos de carácter con los monjes (el apetito de Tomatis, el carácter colérico de Rey, por dar sólo dos ejemplos), tal paralelo resultaría forzado pues, como lo señala Barco, narrador hiperconsciente de las convenciones, su descripción de los monjes es

una modalidad literaria nomás, porque ocurre que nadie posee en definitiva una característica más marcada que defina rígidamente su personalidad, sino que todas las tendencias aparecen jugando una perpetua imagen cambiante, en perpetua modificación, algo que responde en forma continua a una ley de movimiento (p. 217).

No obstante, es imposible dejar de ver en el conflicto interior de fray Bonifacio, la desesperación, un reflejo de los cuestionamientos de los personajes de la historia principal, en cuyas discusiones, el tema, como hemos visto, ligado al de la existencia de Dios y la finitud del hombre, aparece en más de una ocasión. Así, por ejemplo, en su conversación con Marcos

Rosenberg, Rey expone su visión nihilista de la condición humana (“Sabemos que Dios no existe. Estamos aislados en nuestra condición humana: es un circuito cerrado en sí mismo y de todo lo que pasa adentro somos responsables”) (p. 30)”, a lo cual Rosenberg responde con indignación (“Tu pensamiento es canalresco y primario. [...] Tu pensamiento se jacta de ser el depositario de toda la desesperación humana”) y dando las razones de su compromiso político. Por su parte, en la misma escena, pero del lado de “Caminando alrededor”, Barco se limita a comentar las posiciones de Rey, Pancho y Tomatis: “[T]u desesperación —le dice a este último— es de la misma clase que la de Pancho y que la de Rey. La diferencia estriba en que la de Pancho es mucho más profunda, más seria. Pancho está encarcelado en sí mismo; y Rey y vos, la mayoría de las veces, están escapados de sí mismos. Viven fuera de sí (226)”. Por último, otro personaje que aborda el tema es Leto, en los términos ya citados.

De modo que, en esta novela de corte existencialista, la mayoría de los personajes tiene una posición distinta con respecto del problema planteado por fray Bonifacio. En el caso de César Rey y de Pancho, podemos hablar de personajes desesperados en un sentido filosófico. Pero, como dicen Barco y Rosenberg, hay clases de hombres y clases de desesperación, y es sin duda Pancho quien vive el conflicto de manera particularmente intensa o, por lo menos, es el elegido por el narrador para dar a conocer estados de conciencia que lo llevan a concluir la muerte de Dios. Es precisamente esa relación privilegiada la que sugiere, a pesar de su rechazo a reconocerse en el héroe de la fábula que le es contada, y comenzando por su nombre, un paralelo con fray Bonifacio, el héroe de la historia intercalada.

Pero en este caso una identificación total también es imposible, ya que sus respectivas conclusiones —expresadas en el monólogo de fray Bonifacio frente al tigre y en la escena del sábado en que Pancho contempla el cielo nocturno desde en su habitación— se oponen. Fray Bonifacio es devorado por el tigre pero muere convencido de haber encontrado a Dios. Por el contrario, la noche de ese mismo día (el sábado por la noche), en una de las incursiones más profundas del narrador en el interior de Pancho, se registra, como hemos visto, su conciencia de la muerte de Dios.

Para Pancho, pues, así como para Rey, Dios no existe o ha muerto. El reflejo del antihéroe en el héroe del cuento es incompleto y, a fin de cuentas, imposible. De ahí, quizás, el comentario escueto de Pancho, que parece querer negar toda trascendencia de la historia intercalada en la historia englobante. Pero, en todo caso, la posición de la fábula en la arquitectura general de la novela no sólo da un sentido retrospectivo a las palabras irónicas de Rey sino que su problemática, de tintes existencialistas, puede ser vista como un eco, o un reflejo, de la “desesperación” de los personajes de la historia principal. Por otra parte, en lo que concierne a la función narrativa, en una estructura como la descrita, la inclusión de un relato oral no hace sino poner de manifiesto por contraste los mecanismos de significación puestos en práctica en la novela.

Por último, en otra situación especular que parece desprenderse de otra de las conversaciones entre personajes, la de Pancho y Tomatis el viernes por la noche, éste último, refiriéndose al tipo de literatura que, en su opinión, no hay que escribir, dice: “Tampoco hay que escribir novelas en forma de diario o memorias —dijo con voz remota y en súbito o atenuado falsete— son subgéneros, invertebrados. Hay que organizar... una estructura... que equivalga... a la estructura... de la vida” (168-169, 2001). Es precisamente a este precepto que parece obedecer el programa narrativo de *La vuelta completa*, en su registro sin comentarios de aquello que el propio Saer llama, en repetidas ocasiones, “el río del acontecer”.

Bibliografía

- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París, Seuil, 1978.
- GRAMUGLIO, María Teresa, « El lugar de Saer », in *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, París, Hachette, 1981, col. « Langue linguistique communication ».
- SAER, Juan José, *La vuelta completa*, Rosario, Biblioteca popular Constancio C. Vigil, 1966, col. “Prosistas argentinos”.
- , *La vuelta completa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

Estructura de *La vuelta completa* (1966)

I. PRIMERA SECCIÓN “EL RASTRO DEL ÁGUILA”	II. SEGUNDA SECCION “CAMILANDO ALREDEDOR”
	Miércoles 11/03/1961 Descripción de la casa y la habitación de Pancho.
	Jueves 12/03/1961
	Viernes 13/03/1961 Conversación con Tomatis.
Sábado 14/03/1961 Conversación de Rey y Rosenberg en el bar de la galería. Conversación con Leto en el bar de la galería.	Sábado 14/03/1961 Historia de fray Bonifacio. Conversación entre Pancho, Barco, Tomatis y Leto en el bar de la galería.
	Domingo 15/03/1961 Reunión en casa de Dora, a la cual asisten: César Rey, Clara Rosemberg, Pancho, Leto, Carlos Tomatis, Horacio Barco, Beba, Miguel Ángel Peyretti y Dora.