Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 6 (1994)

Artikel: Trópicos y tópicos : la novelística de Manuel Puig
Autor: Kunz, Marco
Kapitel: 3: Cae la noche tropical (1988) : trama y estructura
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840956

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

3

CAE LA NOCHE TROPICAL (1988): TRAMA Y ESTRUCTURA

¡No te vayas, recuerdo, no te vayas!
¡Rostro, no te deshagas, así,
como la muerte!
¡Seguir mirándome, ojos grandes, fijos,
como un momento me mirasteis!
¡Labios, sonreídme,
como me sonreisteis un momento![145]

La voz y la mirada. Una voz que habla: aquí, en la penumbra, en la memoria, desde lejos, por teléfono. La mirada que dice lo que la voz calla. La voz que tiene miedo de callarse, de extinguirse para siempre. El ansia de volver a ver lo que el recuerdo cubre con un velo. Dos voces, conversaciones al anochecer. La mirada que lee: el periódico, las cartas, la novela. El texto leído como si alguien nos hablara.

La voz y la mirada son dos elementos omnipresentes en *Cae la noche tropical*: funcionan como indicios de procesos psíquicos, como móviles de comportamiento y como principios organizadores de la novela. En la narrativa de Puig, el intento de captar con exactitud la voz de los que hablan es una preocupación fundamental (v. 4). La mirada obsesiona al autor argentino: las distintas maneras de ver (o de creer y querer ver), la deformación de lo visto por las palabras que lo describen. Antes de analizar detalladamente la última novela de Puig, una presentación de conjunto va a familiarizar al lector con el espacio ficticio en el cual nos moveremos después, un espacio que existe exclusivamente en la medida en que es enunciado por la voz de los personajes y enfocado con la mirada de éstos.

---

145. Juan Ramón Jiménez, *El recuerdo,* 3.1, en: *Antología poética* (ed. Germán Bleiberg; Madrid, Alianza, 1983/84), t. II, p. 115.

Desde hace algunos años, Luci reside en Río de Janeiro, cerca de su hijo Alfredo, llamado el Ñato, en un bloque de viviendas estrechas, con vista al edificio de enfrente donde se encuentran las ventanas del apartamento de otra argentina, Silvia Bernabeu (46), una psicóloga divorciada. El segundo hijo de Luci se quedó en Buenos Aires: "Uno vive con la mujer y diez gatos, a miles de kilómetros de distancia, y el otro peor, está casado con la carrera" (V, p. 70). Nidia vive en Argentina cerca de su familia. Visita a su hermana para aliviar los achaques de la vejez en el clima caliente del Brasil y sobre todo para olvidar lo inolvidable. Hace poco, su hija Emilsen murió de cáncer a los 48 años: "[...] para mí la vida se acabó cuando se me fue Emilsen" (II, p. 30). Ambas mujeres han perdido sucesivamente a muchas personas queridas -la madre, los maridos, la hija, los amigos de su generación- cuya ausencia no logran remediar los chismes. Luci y Nidia luchan contra la memoria que o les falla cuando quieren acordarse de algo agradable o las martiriza con su insistencia en lo vejatorio. "Nidia, ¿viste que una no habla más que de muertos? Qué tristeza es esta edad" (I, p. 13), dice Luci con consternación. Las dos ancianas se debaten entre impulsos contradictorios, el olvido anhelado como reposo para su mente cansada, por un lado, y los esfuerzos por recordar con que se aferran a la vida, por otro, pues olvidar es acercarse a la muerte[146], esa noche final cada día más inminente.

El sentimentalismo no desacredita nunca la sinceridad de las emociones: Luci y Nidia se expresan según sus posibilidades limitadas, determinadas hasta cierto punto por modelos ajenos, como las de cualquier locutor. La nostalgia a menudo es cursi, aunque sus causas y objetos no lo sean. La estética de Puig reivindica la respetabilidad de esta cursilería considerándola como portadora auténtica de valores íntimos que de otro modo no se pueden manifestar. Sin embargo, la nostalgia encierra numerosas

146. Quizás el verbo *caer* del título alude ya al tema de la muerte y del olvido. El *DRAE* define una acepción figurada y familiar de *caer* como "morir, acabar la vida" (s.v., 23). En muchos contextos morir equivale además a "caer en olvido". Por ejemplo en *Sangre de amor correspondido*, donde Josemar dice: "Un amigo se muere y uno se hace de otros amigos, y se olvida, eso es la muerte. La muerte es lo peor que hay, porque si alguien se muere la gente se olvida de él" (XII, p. 202). El gitano Melquíades, en *Cien años de soledad* de García Márquez, se siente olvidado, "no con el olvido remediable del corazón, sino con otro olvido más cruel e irrevocable que el conocía muy bien, porque era el olvido de la muerte" (ed. de Jacques Joset; Madrid, Cátedra, 1986), p. 125.

trampas. Cuando Luci reconstruye de memoria fragmentos de la *Sonatina* de Rubén Darío (V, pp. 83-84) evoca instantes gratos y nota con satisfacción que todavía se acuerda de estos versos que rezan: "el feliz caballero que te adora sin verte, y que llega de lejos, vencedor de la Muerte, a encenderte los labios con un beso de amor" (V, p. 84). Nidia, en cambio, ha olvidado como fue la mirada del muchacho soñador que le recitó esta poesía modernista en su juventud: nunca volvió a escuchar su voz "que sueña con cosas lindas nomás", que "espera lo mejor de la vida" (V, p. 86). El "vencedor de la Muerte", tan triunfante en la *Sonatina*, sólo les infunde a las hermanas la amargura de un mundo desaparecido para siempre:

> "Ay, Nidia, ahora me corrió a mí el escalofrío, me acordé como si fuera ayer de ese bar, y esos muchachos engominados. Estarán todos muertos también ellos". (V, p. 83)

Intentan escapar a la depresión y al insomnio mediante somníferos o tratan de disipar los recuerdos obsesionantes durante largos diálogos sobre los amores frustrados de Silvia con José Ferreira (53). Como si quisieran llenar el vacío dejado por los muertos, Luci y Nidia se empeñan en pormenorizar los problemas sentimentales de Silvia que no tienen sentido pero, por lo menos, proporcionan distracción a la propia existencia y ahuyentan el espectro de la muerte.

La historia amorosa de Silvia, narrada en retrospección por Luci, ocupa la mayor parte de las conversaciones entre las hermanas y ofrece numerosos nexos con las penas y preocupaciones de éstas. Se lee como una combinación de motivos estereotipados de la novela rosa o del correo del corazón con rasgos de un psicoanálisis vulgarizado, presentado todo en un estilo dialogado, cuyo afán mimético acierta minuciosamente.

Desde que Silvia vio a Ferreira por primera vez, en una clínica donde éste visitaba a su esposa moribunda, le llamó la atención su semejanza con otro hombre, el mexicano Avilés al que había querido muchos años atrás. La impresionaron sobre todo su voz y su mirada, insistente y huidiza al mismo tiempo, "mirada de persona que necesita un amparo, como de un chico que perdió la madre" (I, p. 14), "esa mirada exacta de criatura tierna" (I, p. 18):

> "Según ella todo está en la mirada y en la voz. [...] La mirada de persona muy sensible, que se impresiona fácilmente por las cosas, o que se lo puede impresionar, sí, ésa es la palabra, o hasta herir. Y la voz, porque según ella es muy grave, y con una linda sonoridad, como cuando

> se habla en una iglesia. Y eso no es todo, porque allá en el fondo se le nota como un temblor". (I, p. 17).

Por pura casualidad, Silvia volvió a encontrar a Ferreira en el consulado argentino de Río de Janeiro y se animó a entablar una conversación. Fueron juntos a una cafetería donde Ferreira le describió su vida de asesor fiscal, llena de mortificaciones que tenía que aguantar para liquidar sus deudas y ganar lo necesario para el sustento de su familia. Silvia deseaba establecer una relación más íntima: deseaba sentirse necesitada y Ferreira le daba la impresión de carecer de alguien que cuestionase su modo de ser y su visión del mundo, papel que ella quería desempeñar. Tras una búsqueda telefónica y varias postergaciones, Ferreira aceptó una cita en casa de ella. El encuentro empezó sorprendentemente con un precipitado acto sexual:

> "[...] ella no estaba casi arreglada, ni peinada casi. Apenas la cara lavada. Y lo notó muy agitado, como si hubiese corrido. Y se lo preguntó. Y él le dijo que no, que estaba nervioso y nada más, porque tenía muchas ganas de verla. Y ahí ella se debe haber sonreído, le debe haber dado alguna señal, tal vez sin darse cuenta, porque el hombre se le echó encima y no la soltó más. Casi sin hablar". (V, p. 73)

Silvia invitó a su amante a acompañarla a una pequeña isla donde ella asistiría a un congreso de psicólogos (VI). Esperaba profundizar la relación durante esta semana, soñaba con paseos nocturnos en la playa. Ferreira, en cambio, prefería pasar todas las noches en una lancha de pescadores, invadido del ansia repentina de revivir recuerdos de su juventud. Les quedó un solo día de reposo, que pasaron en compañía de una colega portuguesa de Silvia. Silvia se dio cuenta del interés que ésta mostraba hacia Ferreira. Empujada por un impulso espontáneo, se apartó de los dos, valiéndose de un pretexto, para darles la ocasión de hacer el amor durante su ausencia, escena que Silvia observó escondida en la selva. De vuelta en Río, Ferreira no volvió a llamarla.

Hasta aquí el resumen de cómo Luci le presenta a Nidia lo ocurrido antes de su llegada, pues la hermana mayor asiste sólo a la última fase de espera y desesperación de Silvia que, en el punto culminante de su crisis, intenta suicidarse (VII). A partir del capítulo VIII se truecan los papeles: ahora Nidia cuenta la continuación en sus cartas a Luci. Ésta, aunque de mala gana, se ha visto obligada a seguir a su hijo a Lucerna, adonde Alfredo ha sido trasladado por la empresa multinacional en que trabaja. Del clima salubre del trópico, Luci ha pasado forzosamente a Suiza, otra zona mítica ambivalente para ella, una especie de anti-trópico,

símbolo del frío en todos los sentidos: "esta heladera, esta tumba" (VIII, p. 132), "la loma del diablo" (p. 131), pero también "esta divina ciudad a orillas de un lago" (p. 136), llama a Lucerna en su única carta que envía a Nidia antes de morir. Nidia sigue escribiéndole sin obtener respuesta: Alfredo prefiere ahorrarle a su tía el sobresalto que le causaría la triste noticia de la muerte. Los parientes han decidido esperar hasta que Nidia vuelva a Buenos Aires: "el hijo de ella teme mucho al choque emocional que significaría decirle la verdad mientras ella esté sola en Río" (VIII, p. 147), escribe Alfredo a Silvia, y es por esta vía indirecta, la carta del hijo a la vecina, por la que el lector de la novela se entera de lo sucedido.

En las cartas de Nidia, el interés principal se desplaza pronto de Silvia a otro blanco, un joven oriundo del campo pobre, llamado Ronaldo, guardián de noche del bloque de enfrente, con "ojos tan grandes, pero siempre como acordándose de algo, lo que les echa sombra es algún pensamiento triste" (VIII, p. 142). Ronaldo le hace ver a Nidia la cara negativa del trópico. Le muestra el Brasil como país del tercer mundo. Nidia descubre la pobreza, la desnutrición, la falta de albergue de los emigrantes del Nordeste brasileño que buscan una manera de sobrevivir en la metrópoli carioca, en suma, conoce lo real espantoso de Latinoamérica. A pesar del choque con la realidad del subdesarrollo, Nidia se ilusiona con quedarse en Río: "Me parece otra vida. Me parece que no soy yo [...] Me quiero quedar acá y me voy a quedar acá" (IX, p. 166), escribe a su hijo Nene. No hace caso de las amonestaciones de los parientes porteños, preocupados por la salud de Nidia, que quieren persuadirla que vuelva a vivir cerca de ellos. Nidia intenta emanciparse del cuidado familiar. Hace planes para organizar su vida en Río, sueña con crearse un nuevo hogar y rodearse de una familia sustitutiva. Ronaldo la acompaña en sus paseos, agradecido de poder aumentar así sus modestos ingresos. Además, Nidia se las arregla con una vecina (Nieves) para que la niñera de ésta, Maria José (de 13 años), duerma en su apartamento. Se propone también hacer venir a Wilma, la esposa que Ronaldo ha dejado en el Norte, para tener compañía y consolar al muchacho cediendo una habitación de su piso al matrimonio joven. Pero Ronaldo abusa de la confianza de Nidia y desaparece, con Maria José y el dinero destinado a pagar el viaje de Wilma. Desilusionada, Nidia vuelve a Buenos Aires, donde le dan la noticia funesta de la muerte de Luci. Cuando Silvia la llama por teléfono, Nidia afirma que se quedará definitivamente en Argentina. No obstante, en la última página leemos en un informe de vuelo de las Aerolíneas Argentinas que, el 24 de febrero de 1988, la pasajera N. de Angelis, "señalada para atención especial por su avanza-

da edad y alta presión arterial", ha tomado el avión "Buenos Aires-Nueva York con escala en Río de Janeiro" (XII, p. 221).

Esta breve nota final es característica de la técnica narrativa de Puig. Se busca en vano a un narrador único en *Cae la noche tropical*. Puig emplea los mismos recursos con los cuales ha experimentado en sus obras anteriores para evitar la preponderancia de un solo punto de vista: el diálogo entre los personajes, por un lado, y varios textos de tipo utilitario, por otro, constituyen la obra entera. La novela es un "collage" de unidades textuales aliterarias, de conversaciones cotidianas (en doble sentido, pues se reanudan día tras día y tratan, en parte, de asuntos baladíes) y de documentos escritos sin pretensiones estéticas. Sólo la selección de estos textos, su orden premeditado en el entramado novelesco y la refinada red de relaciones intertextuales internas revelan la existencia de algún principio estructurador, de una especie de supernarrador imparcial que no "narra" nada, sino que se contenta con presentar los materiales recogidos como si se tratara de someter al criterio del lector el expediente de una investigación sobre los personajes.

El rasgo estructural más llamativo de las novelas de Manuel Puig es la bipartición. Sus primeras cinco obras tienen todas 16 capítulos numerados que se dividen en dos mitades de ocho a ocho. Las 23 unidades narrativas, no numeradas, de la sexta novela, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, se distribuyen en dos partes de 12 y 11. *Sangre de amor correspondido* consta de 12 capítulos (6:6) más un epílogo que repite literalmente fragmentos del capítulo primero. Ambas partes suelen contener casi la misma cantidad de páginas: la simetría es perfecta. El número dos no es sólo el principio organizador de la macroestructura del texto, a menudo el dualismo caracteriza también el conflicto interior de los personajes y su constelación en parejas antónimas: Gladys y Leo (*The Buenos Aires Affair*), Molina y Valentín (*El beso de la mujer araña*), Larry y Ramírez (*Maldición eterna*), y ahora Nidia y Luci. Sólo en *Pubis angelical* predomina la tripartición al nivel de los personajes, pues Ana tiene dos dobles oníricos y dos interlocutores en el hospital. La división en dos partes siempre está motivada por un giro importante en la trama, que exige una reorientación de la lectura. Un ejemplo basta para aclarar lo dicho. En *El beso de la mujer araña* (VIII), una conversación entre el director de la prisión y Molina modifica, a ojos del lector, toda la relación entre el homosexual y Valentín Arregui. Aquí nos enteramos de que Molina tiene el encargo de sonsacar a Arregui informaciones acerca de su grupo político. La curiosidad de Molina, sobre todo sus preguntas personales a Valentín, aparecen ahora bajo otra luz. Este saber obliga a releer la prime-

ra mitad de la novela y a reinterpretar ciertos indicios. El lector se vuelve receloso cuando se insinúa la posibilidad de una motivación egoísta de Molina para buscar un acercamiento humano al compañero de celda, y al mismo tiempo se desvía su atención de los latentes móviles homoeróticos que en el desenlace se revelan ser de una importancia capital.

Aunque en *Cae la noche tropical* Puig haya renunciado por primera vez a la bipartición explícita, también esta novela se compone de dos partes de extensión casi idéntica[147]. Se distinguen nítidamente por el predominio de una modalidad discursiva determinada. La primera mitad de la novela (cap. I a VII) se sitúa bajo el signo de la oralidad: diálogo, comunidad de las voces. Contiene la transcripción bruta[148] de las conversaciones de Luci y Nidia, sin ningún marco narrativo: faltan "verba dicendi" (que suelen abundar en diálogos novelescos) y acotaciones escénicas (como lo haría esperar la forma seudoteatral). Ni siquiera se identifica en el margen a las locutoras como es usual en el género literario del diálogo:

147. La bipartición de *Cae la noche tropical* no es perfectamente simétrica: la primera parte abarca siete capítulos, la segunda sólo 5. No obstante, si consideramos como rasgo distintivo las modalidades discursivas oralidad vs. escritura, los textos escritos intercalados en los cap. IV y VII corrigen el aparente desequilibrio cuantitativo. Quizás esta interpenetración mutua (tómese también en cuenta la vuelta al discurso directo en la conversación telefónica de XII) haya impedido la separación explícita en dos mitades. Puig comentó la génesis de la simetría estructural de sus novelas en un seminario sobre su obra en la Universidad de Göttingen, 1981: cf. Amícola, *op. cit.*, pp. 264-266. Sobre la bipartición, cf. también Jonathan Tittler, *Order, chaos, and Re-order: The Novels of Manuel Puig*, en: "Kentucky Romance Quarterly", XXX, 1984, pp. 187-201.

148. Está claro que una transcripción de una conversación real tendría un aspecto más desordenado, con muchísimas interrupciones, errores, frases truncadas, reformulaciones de oraciones mal empezadas, etc. Estos rasgos se encuentran también, en menor medida y siempre motivados por razones estilísticas o dramáticas, en los diálogos de Puig, pero la coherencia entre los diversos capítulos dialogados los empareja con el teatro y, sobre todo, la pieza radiofónica. La técnica empleada en *Cae la noche tropical* se utilizó ya en los primeros dos capítulos de *La traición de Rita Hayworth*, allí incluso con mayor número de interlocutores, lo que hace a veces bastante difícil la atribución de un enunciado a un personaje determinado. Es la forma característica de casi todos los diálogos de Puig, por ejemplo en *El beso de la mujer araña* (donde se encuentran también fragmentos textuales presentados tipográficamente como escenas teatrales), *Pubis angelical* y *Maldición eterna*.

un nuevo aparte con un guión inicial basta para indicar que otro personaje ha tomado la palabra. Quién hable despréndese únicamente de lo dicho, del contexto y de la regularidad de la alternancia de intervenciones. Toda la información sobre las hablantes, sobre la situación y los antecedentes, se encuentra dispersa en el discurso directo. Sólo en el capítulo IV se intercalan algunos artículos de periódico (de los cuales el texto reproduce nada más que los fragmentos que Luci lee realmente), y al principio del capítulo VII encontramos una carta de Silvia a Luci (escrita, poco antes del intento de suicidio, para describirle los ojos de Avilés).

A partir del cap. VIII, en cambio, dominan casi exclusivamente documentos escritos: escritura monologada, soledad de la mirada lectora. Se trata sobre todo de cartas (en conjunto 15 si se cuentan también las traducciones que Silvia hace de la correspondencia en portugués entre Nidia y Wilma) y actas policiacas sobre la desaparición de Maria José, redactadas en la Comisaría de Leblón, barrio donde se encuentra el apartamento de Luci (dos actas de denuncia, tres declaraciones de testigos y una de acusado en el cap. XI). Al final de la novela, después de un retorno significativo al discurso directo, una conversación telefónica entre Nidia y Silvia, se añade el informe de vuelo ya mencionado.

El cambio del modo discursivo dominante corresponde a una cesura decisiva en la relación entre las dos hermanas, su separación definitiva, y a un desplazamiento de enfoques: Nidia, que antes escuchaba pasivamente, adopta ahora una actitud activa. *Cae la noche tropical* es más una novela sobre la liberación de Nidia que sobre los amores de Silvia y Ferreira. Cuando la escritura sustituye la oralidad, las voces se multiplican. Si en la primera parte las dos interlocutoras, Luci y Nidia, han estado siempre presentes (por lo menos Luci como lectora de los escasos textos escritos), a partir del capítulo VIII aparecen documentos que no van ni firmados por, ni destinados a una de ellas: las cartas de Silvia a Alfredo (y viceversa), las actas policiacas y el informe de vuelo. Antes de esta ruptura, el lector comparte su saber con los personajes, éstos le llevan incluso cierta ventaja. Siendo el diálogo nuestra única fuente de información, dependemos de lo que Luci y Nidia se dicen, y como pueden controlar lo que se comunican, nos privan de muchos datos que un narrador omnisciente probablemente nos brindaría. En la segunda parte, en cambio, sabemos mucho más que Nidia. De simple testigo el lector se vuelve primero cómplice de algunos personajes que le ocultan algo a Nidia y después llega a ser el único privilegiado que dispone de todos los materiales contenidos en la novela. El próximo capítulo se ocupará de los problemas que resultan tanto de los modos de interacción comunicativa y de enunciación como de la plurali-

dad de puntos de vista. Prestaremos también atención a las técnicas empleadas para suministrar la información al lector.

El esquema en las páginas siguientes facilitará la orientación: indicamos para cada unidad textual el modo discursivo empleado y los nombres de los personajes que intervienen, es decir a) como interlocutores, b) como autor y destinatario de las cartas (el signo -> designa a quién escribe y quién recibe la misiva), c) como receptor de un texto escrito (Luci en cuanto lectora) o d) como testigo cuya declaración se registra en las actas policiacas. Las conversaciones tienen lugar en Río de Janeiro en 1987, para los demás documentos consignamos, si poseemos los datos, lugar y fecha de redacción. Clasificamos los artículos periodísticos según su temática y, si es necesario, señalamos su carácter fragmentario.

ESTRUCTURA

Cap.	*Modo discursivo*	*Personajes*	*Páginas*
I	Diálogo	Luci, Nidia	5-18
II	Diálogo	Luci, Nidia	19-34
III	Diálogo	Luci, Nidia	35-55
IV	Diálogo	Luci, Nidia	57
	Artículos de periódico:		57-68
	-Arquitectura colonial		57-58
	-Novedades: rock		58-60
	-Sciascia denuncia carrerismo (fragmentos)		60-62
	-Relojes: estilo (fragmentos)	Luci (lectora)	62
	-Perfil del consumidor (fragmentos)		62-63
	-Bahía de las 365 islas (fragmentos)		63-65
	-Bikinis		65-66
	-Minitangas		66
	-Arquitectura colonial (repetición fragmentaria)		67
	-Bahía de las 365 islas (repetición fragmentaria)		67-68
	Diálogo	Luci, Nidia	68
V	Diálogo	Luci, Nidia	69-86
VI	Diálogo	Luci, Nidia	87-116
VII	Carta (Río, sin fecha)	Silvia → Luci	117-123
	Diálogo	Luci, Nidia	123-130
VIII	Carta (Lucerna, 8-10-1987)	Luci → Nidia	131-139
	Carta (Río, 15-10-1987)	Nidia → Luci	139-144
	Carta (Lucerna, 21-10-1987)	Alfredo → Silvia	144-147

IX	Carta (Lucerna, 27-10-1987)	Alfredo → Nidia	149-150
	Carta (Río, 4/5-11-1987)	Nidia → Luci	150-165
	Carta (Río, 4-11-1987)	Nidia → Nene	165-168
X	Carta (Río, 12-11-1987)	Silvia → Alfredo	169-174
	cont.: carta (traducida)	Nidia → Wilma	170-172
	Carta (Lucerna, 19-11-1987)	Alfredo → Nidia	174
	Carta (Río, 25/26-11-1987)	Nidia → Luci	174-189
	cont.: carta (traducida)	Wilma → Nidia	183-186
XI	Carta (B. A., 18-11-1987)	Nene → Nidia	191-192
	Documentos policiacos	192-196	
	-Acta de denuncia (16-12-1987)	Otávio	192-194
	-Declaración de testigo (17-12-1987)	Nieves	194-195
	-Declaración de testigo (17-12-1987)	Nidia	195-196
	Carta (Río, 19-12-1987)	Silvia → Alfredo	196-201
	Documentos policiacos (21-12-1987)		202-207
	-Acta de denuncia	Orlando	202
	-Declaración de acusado	Otávio	202-204
	-Declaración de testimonio	Antonia Maria	204-207
XII	Carta (B. A., 5-1-1988)	Nidia → Silvia	209-212
	Carta (Río, 31-1-1988)	Silvia → Nidia	212-215
	Conversación telefónica (Río -> B. A.)	Silvia → Nidia	215-220
	Informe de vuelo (B.A. -> Río, 24-2-1988)	Comisario de a bordo	221

(cont. = contiene; B.A. = Buenos Aires)