

Pasado y presente de la literatura en la playa.

Alonso, Mercedes.

Cita:

Alonso, Mercedes (2017). Pasado y presente de la literatura en la playa. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/112>

Pasado y presente de la literatura en la playa

Alonso, Mercedes

FFyL, UBA

PARA PUBLICAR EN ACTAS

En la tradición literaria argentina, que ha representado a la nación en la oscilación entre ciudad y campo, la playa es un objeto imposible. Es a la vez ciudad balnearia y espacio natural pero improductivo. La playa es el límite del campo hacia afuera, una frontera indeseable. Al rechazo económico y estético se suma el narrativo, por la ausencia de peripecia que implica un destino pensado para el ocio en oposición con el *tour* como movimiento en busca de nuevas experiencias (Silvestri, 2011). Frente a esas representaciones que efectivamente borraron este espacio geográfico de la literatura argentina durante muchos años, el creciente corpus de novelas contemporáneas que trabajan el espacio de la playa y las ciudades balnearias suele correr la mirada de las prácticas turísticas convencionales hacia la vida de los habitantes locales, fuera de temporada y eventualmente hacia los espacios menos masivos.¹ Las novelas que me propongo abordar, en cambio, se ocupan de los turistas en vacaciones y resuelven el problema narrativo apelando a géneros bien establecidos e introduciendo un crimen que desordena la rutina del verano. *Los que aman, odian* (1946), de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, es un policial clásico y *Un verano* (2015), de Damián Huergo, una novela de aprendizaje o iniciación que culmina en una violación.

La distancia temporal que separa ambas novelas produce variaciones ligadas al movimiento de la literatura, pero también a los cambios operados en las prácticas turísticas y en las ciudades balnearias de la costa atlántica argentina. En la novela de Ocampo y Bioy Casares, el turista es un hombre de clase alta que se aloja solo en un hotel para alejarse de la vida mundana y dedicarse a la práctica intelectual. En la de Huergo, es un adolescente enviado a ayudar en el negocio de temporada de unos familiares para alejarlo de los conflictos familiares. Aunque las novelas se vuelvan sobre lo personal y, alejadas de la gran ciudad, soslayan cualquier conflicto del orden de lo social o económico, están escritas y situadas en dos momentos de crisis de las clases medias. La

¹ He trabajado este problema en una lectura extensiva de novelas y películas sobre la playa en “La playa o el fin de las vacaciones”. IV Congreso Internacional Artes en cruce “Constelaciones de sentido”. Departamento de Artes, FFyL, UBA. 6-9 de abril de 2016.

creciente popularización peronista es un trasfondo insoslayable para toda la práctica literaria del '40; mientras que la imposibilidad de unas vacaciones que excluyan el mundo del trabajo en *Un verano* señala el empobrecimiento de los sectores medios. De una a otra novela también cambia el espacio de la playa: crece la urbanización ligada al desarrollo de la industria turística y con ella muta la geografía natural, económica y social de las ciudades. Cambian los grupos sociales que veranean en la playa, en términos económicos son cada vez menos exclusivos, pero además las ciudades se especializan y se vuelven terrenos casi excluyentes de las familias o de los niños o de los jóvenes. Cambian, entonces, las prácticas y las relaciones que los turistas establecen con el espacio y sus habitantes. La yuxtaposición de las dos novelas permite visibilizar la incidencia de estos cambios en las representaciones que la literatura expone y contesta a través de los recorridos que propone, sus personajes y sus marcos genéricos. Es decir, la interacción entre el espacio referencial y lo específicamente literario.

Los que aman, odian

En la década de 1940, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo junto a otros actores de su círculo como Borges, con quien Bioy compartirá pluma en numerosas ocasiones, están embarcados en un proyecto de revalorización –y nacionalización, según Rivera (1996)– de la literatura de género.² Entonces, escriben un policial y lo sitúan en Bosque de Mar, una localidad inventada pero presuntamente ubicada cerca de Ostende porque así se llama uno de los hoteles de la zona.³ ¿Por qué allí? Tanto el policial clásico, en cuyas coordenadas se inscribe *Los que aman, odian* (1945), como el policial negro que ya estaba en el horizonte de posibilidades en esa década,⁴ suelen ceñirse a diferentes espacios dentro

² Los tres editan la *Antología de la literatura fantástica* (1940). En cuanto al policial, Borges y Bioy serán los más prolíficos con *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) bajo el seudónimo H. Bustos Domecq y la novela *Un modelo para la muerte* (1946), bajo el de B. Suárez Lynch. Bioy Casares, por otra parte, ha explorado también la ciencia ficción en una novela como *La invención de Morel* o cuentos como “La trama celeste”. Pastormerlo (1997) sitúa *Plan de evasión* en el cruce de ambos géneros. Para un desarrollo más extenso de la actividad de ambos en torno al género (antologías, reseñas, colecciones) véase Vicente Francisco Torres (1999).

³ Se podría trazar una geografía imaginaria a partir de algunas playas inventadas por la ficción: Bosque de Mar parece duplicarse en el Pampa de Mar donde Juan Forn sitúa su novela *Puras mentiras* (2001) y en Mar del Pinar, de la serie *La casa del mar* (Juan Pablo Laplace, 2015).

⁴ La diferencia entre el policial clásico o de enigma y el negro está expuesta claramente en Todorov (2003) y Mandel (2011). Para el primero, uno narra la investigación que reconstruye la historia del crimen y el otro narra la acción. Para el segundo, la diferencia está en la investigación como arte o como profesión. Esto, como es evidente, afecta las características y el papel del detective en la historia. Por añadidura, cada uno tiene tipos de crímenes, criminales y espacios característicos.

de la ciudad. ¿Qué es Bosque de Mar como ciudad balnearia, qué posibilidades narrativas tiene en general y qué le aporta especialmente al policial?

Las vacaciones allí invitan a la reclusión. La playa como huida de la ciudad es un tópico de la época y un claro señalamiento del cambio que se busca introducir en el espacio literario. El hotel, ámbito característico no del espacio sino del tiempo de las vacaciones, intensifica ese mismo aislamiento. El protagonista de la novela, Humberto Huberman, va a ese “nuevo balneario” para dedicarse a una tarea intelectual: adaptar el *Satiricon* de Petronio “a la época actual y a la escena argentina” (Bioy Casares y Ocampo, 2005: 10) para la Gaucho Film Inc. La combinación de la cultura alta y la masiva, de la tradición universal y la local (el nombre de la productora es bastante claro) es a la vez un chiste y la revelación del procedimiento de la novela que se propone trasladar el policial clásico a la costa atlántica argentina. En el breve prólogo, Bioy Casares traza una escena de escritura similar. Él y Silvina Ocampo escriben la novela en una Mar del Plata despojada de su agitada vida social al final de la temporada “cuando ya no había casi nadie” (Bioy Casares y Ocampo, 2005: 7). Las coordenadas del policial y las vacaciones se cruzan: el aislamiento en el Hotel Central de Bosque de Mar es funcional al género porque obliga a un encierro que pone a los personajes a interactuar entre sí en un marco acotado. Los roles codificados por el policial (víctima, asesino, investigador) se reparten dentro del espacio cerrado que limita las interferencias y permite que el investigador y el lector controlen las variables.

A la vez, el espacio define una clase burguesa a la que también pertenece el policial entendido como esa literatura “socialmente integradora” (Mandel, 2011) que sostiene la confianza en el eterno retorno del orden. En este espacio, el policial se desentiende de las teorías que vinculan su surgimiento al crecimiento urbano, el aumento del crimen y las respuestas estatales (Mandel, 2011; Mattalia, 2008). La mudanza a la playa, sin embargo, no hace sino reforzar ese gesto de rechazo a la actualidad nacional que caracteriza a este grupo y a partir de la que se ha leído su interés por la literatura de género (Rivera, 1974). Incluso lo dice el narrador: “no he firmado ningún manifiesto contra ningún gobierno, que he preferido la simulación del orden al orden mismo, [...], que he tolerado que pisotearan mis ideales, para no defenderlos” (Bioy Casares y Ocampo, 2005: 123). Sin embargo, aunque el hábitat del hotel parece socialmente homogéneo, la mirada y la trama que se desenvuelve frente a ella revelan una división de clases que coincide con otra fundamental no para el género policial sino para el de las novelas de la playa: la distancia entre los locales y los turistas, los que trabajan y los que

veranean. Por un lado, los escenarios se cargan de marcadores de clase. El narrador empieza a escribir con “una fragante bandeja de té” de China “con sus delicadas porcelana” (9), es médico y lee a Petronio. Esto lo distingue de sus compañeras de hotel: Mary, que posee unas joyas “más fastuosas que genuinas” (36) y se dedica a traducir policiales, y su hermana Emilia. Por otro lado, los personajes se reparten entre los ociosos, –el narrador, Mary, Emilia y los hombres que las acompañan, Cornejo y Atuel– y los que trabajan –los dueños del hotel y su sobrino Miguel, además de todos los encargados de la investigación, uno de los cuales, el doctor Montes, es un personaje “escapado de una novela rusa” (69) por su estado lamentable–. Aunque los una el parentesco, a Humberto lo separa de sus primos una distancia de clase que deja bien en claro: él veranea gratis porque ellos le deben dinero (y no pueden pagarle).

Sonia Mattalia (2008) propone considerar la novela como cuadro de costumbres que revela los rituales de las clases medias. Efectivamente, lo que puede verse específicamente es qué se hace en la playa, que es terreno exclusivo de esas clases, a mediados de los '40. Si en la llegada el narrador se alegra de liberarse de “los convencionalismos de la vida urbana” (Bioy Casares y Ocampo, 2005: 21), la indumentaria que describe a continuación corresponde a un estilo de playa que, además de ser otro convencionalismo, revela que se va allí a pasear con sombrero y bastón. El baño de mar, en cambio, es una actividad ocasional de sus vecinas Mary y Emilia y es vivida como un peligro por los hombres que la desaconsejan. Lo demás son prácticas del hotel: el *gong* que anuncia la hora de la comida cuando se sientan a una “mesa excesivamente larga” (35) en la que se resume toda la sociabilidad posible y que resulta un excelente recurso para el policial porque pone a todos en sintonía temporal y en una visibilidad plena.

Bosque de Mar es el reverso del modelo Mar del Plata estudiado por Pastoriza (2011): ni el espacio de sociabilidad agitada de ramblas y paseos que había sido proyectado ni, y es mucho más relevante en este momento, el escenario del turismo que empezaba a masificarse. Cuando baja del tren, medio de transporte inevitable para la época, la zona y el género, al narrador lo sorprenden las imprecisas instrucciones para llegar a la oficina de correos que indican claramente que se trata de un pueblo: “Deje a su derecha el árbol [...], cruce frente a la casa de Zuleida y no se detenga hasta llegar a la panadería” (Bioy Casares y Ocampo, 2005: 15). Así aparece la historia del lugar en la memoria de los locales: “Cuando nosotros llegamos no había nada; una casilla de chapas, el mar y la arena” (34); “El lugar progresa” hasta ser el pueblo que resume sus avances

en “nuestro hotel, el Hotel Nuevo Ostende, la farmacia” (34). Se trata de una época fundacional para varias ciudades balnearias. Mientras Bosque de Mar se urbaniza, Cornejo exhibe el proyecto para fijar los médanos en Quequén. Lo que hay afuera del hotel es, todavía, radicalmente otro frente a la vida en la ciudad, es naturaleza. El hotel parece “pintorescamente enclavado en la arena: como un buque en el mar, o un oasis en el desierto” (22) porque más allá solo hay arena, dientes de león y tamariscos. De hecho, a pesar de que claramente es un espacio diferente, el narrador se refiere a ese espacio como campo dos veces en sentidos opuestos. En la primera, le atribuye una valoración positiva: “los sencillos placeres del campo” (23) contrarrestan “la vida en la ciudad [que] nos debilita y nos enerva” (22). En la segunda, una negativa: uno de los investigadores del caso había sufrido el “deterioro entre la mezquindad y la penuria esenciales de la vida del pueblo” (70).

Ese lugar incierto, fronterizo se vuelve una doble amenaza. Una es la naturaleza: la tormenta de arena que rodea el hecho policial –“un paisaje infernal; el suelo en disgregado y raudo movimiento, levantándose en remolinos iracundos y en trombas” (65), “El mundo parecía los restos de un incendio amarillo” (85), “un mundo vacío y abstracto, donde los objetos se habían disgregado, donde el aire era caso macizo, áspero, ardiente, doloroso” (119)– y aumenta el aislamiento del hotel y el cangrejal, donde se desarrolla el momento de máxima acción cuando Humberto, Atwell y el comisario Aubrey salen en busca de los supuestos sospechosos, “la más horrenda y la más desesperada visión: una playa estremecida de cangrejos, negra, viscosa, interminable” (122). La otra amenaza es el hecho policial que interrumpe el ocio y convierte el “oasis” que era el hotel –que vuelve a serlo después, por confrontación con la naturaleza desbocada que hace de él “navío que lo recoge [al naufrago]” o como la “isla querida” para Ulises (127)– en “un barco en el fondo del mar, o, más exactamente, [...] un submarino que se ha ido a pique” (57). Las dos amenazas se complementan, la naturaleza desbocada enmarca e intensifica la acción. Cuando todo termina, cuando se vuelve al orden interrumpido, la naturaleza hace lo propio y Humberto puede sentarse a desayunar “contemplando con ojos ávidos el arenal, los tamariscos, el Hotel Nuevo Ostende, la botica, el cielo, que volvían a formar, después de la interminable tormenta, un mundo ordenado, que brillaba serenamente a la luz del sol” (147).

A Humberto solo le queda el consuelo de ejercitar su raciocinio, lo que inscribe la novela en el policial clásico en el que, dice Kracauer (2010), el detective personifica la ratio. “Yo era, en ese limitado mundo de Bosque de Mar, la inteligencia dominante” (85).

Si el policial es de por sí un juego, analogías con el ajedrez o las damas mediante, esta novela, como todos los que producen los integrantes de la tríada que se completa con Borges, lo es dos veces porque introduce un “juego de los cultos” mediante el cual el género se intelectualiza, deviene “de autor” según la doble vertiente establecida por Pastormerlo (1997). Aunque el género siempre esté al borde de su propia parodia, *Los que aman, odian* es más bien una estilización sin extremos. El lugar cerrado y el descubrimiento de que el asesino es un niño remiten directamente a “Los crímenes de la Calle Morgue” de Poe en el que el misterio del cuarto cerrado se resolvía con un mono asesino. Acá el niño introduce una subtrama sentimental que sí se desliza hacia la parodia.

De todos modos, lo que interesa no es la localización del policial en la playa, el efecto del espacio sobre el género sino al revés, la intromisión del género que modifica el espacio. El policial distrae dos veces, como hecho y como género de la literatura, cuando se vive y cuando se escribe. El detective intelectual se aísla en el balneario para realizar tareas que se ven siempre interrumpidas: cuando quiere leer en la playa, lo distraen sus vecinos; cuando vuelve y piensa en trabajar, lo distrae la sociabilidad del hotel; finalmente, el crimen lo arranca por completo de sus tareas y la narración de la historia para entretener a las amigas de su madre (así justifica el texto) reemplaza sus otras actividades de escritura. De nuevo la diferencia entre funciones: a Andrea, la dueña, el hecho no le interrumpe las vacaciones sino el negocio. La utopía se invierte y el paraíso turístico invadido por la intriga criminal revaloriza la vida urbana: “Mis verdaderas vacaciones habían quedado allá, junto a esas costumbres domésticas y hogareñas que parecían perdidas” (Bioy Casares y Ocampo, 2005: 111). El cierre de la novela clausura el espacio de descanso ameno que resultó imposible para Humberto, para las hermanas, para sus amigos e incluso para Miguel que se refugia en un barco encallado a la espera de que el mar se los lleve a los dos después del rechazo y luego la muerte de su amada Mary. Pero también cancela sus posibilidades literarias, lo único que puede salir de la playa es la literatura que el narrador escribe para entretener a las amigas de su madre; doblemente menor, por el género policial y por el género del público al que apunta.

Un verano

La novela de Damián Huergo fue publicada en 2015 y parecería no compartir nada con la de Bioy y Ocampo. Es una primera novela por lo que no viene de una posición consagrada y su lugar dentro de la obra de Huergo, para no decir de la literatura argentina, es todavía incierta. Tampoco se trata de un policial por lo que las coordenadas genéricas

no son un dato que anteceda a la narración sino que se van aclarando a medida que avanza el relato. Sin embargo, *Un verano* retoma donde *Los que aman* había dejado setenta años antes. El escenario es una playa que no tiene nombre, ni siquiera uno inventado, pero que habría que colocar más cerca de Villa Gesell que de ese paraíso del aislamiento refinado que es Bosque de Mar: hay muchos adolescentes y jóvenes, la superpoblación de temporada contrasta con calles de arena y la vida de pueblo de los locales.⁵ En la playa son muchas las cosas que han cambiado. Se trata, sin embargo, de cambios del orden de lo referencial. Si la interacción entre naturaleza y urbanismo es diferente, si son otras las clases que veranean en las playas y si cambiaron sus prácticas, es por modificaciones que pueden comprobarse en el orden social y no por voluntad del novelista que insiste, en cambio, en reescribir los mismos espacios, tópicos y aspectos de la realidad que la novela anterior. Fuera del orden espacial, hay coincidencias en la trama y los personajes. El que viaja es ahora un joven pero su propósito es simétrico al de Humberto, “lo mejor era alejarlo del terreno belicoso en que se había transformado Buenos Aires” (Huergo, 2015: 8) tras el divorcio de sus padres. Mauro es la versión crecida de Miguel, el sobrino de los dueños del Hotel Central: él también queda al cuidado de una pareja, esta vez de amigos de su madre, pero en la que la mujer se llama también Andrea.

Para avanzar todavía más, Mauro, como Miguel, se enamora en estas vacaciones, también se trata de un amor imposible y termina mal. No hay asesinato despechado porque no hay trama ni sentimental ni policial que lo avalen pero sí una violación que señala, al mismo tiempo, el fin de la infancia de Mauro, del verano y de las posibilidades idílicas de la playa. *Un verano* es una novela de aprendizaje, un género que según José Luis de Diego (1998) –cuyo enfoque privilegia porque piensa la tradición dentro de la literatura argentina– tiene al personaje usualmente joven como principio estructurante ya que narra la transformación de su posición frente al mundo y a sí mismo. En este caso, las experiencias que articulan ese cambio tienen que ver con el acceso al mundo adolescente-adulto. La novela se articula en torno al nacimiento del deseo: empieza con una masturbación en la que Mauro usa la ropa sucia de Victoria, que ocupa el departamento de al lado con su grupo de amigos, y termina con la violación en el médano. Pero además el texto multiplica los indicadores del pasaje desde el short de Temperley

⁵ En rigor, identificar a la ciudad balnearia con Villa Gesell implicaría insertar *Un verano* en un campo literario en el que la ciudad tiene su propia tradición en la obra de Guillermo Saccomano (*El viejo Gesell*, 1994 y *Cámara Gesell*, 2012). La voluntad de borrar el nombre podría leerse como una negativa a entrar en una disputa por su representación. Sin embargo, también podría tratarse de otra ciudad y que esa lectura fuera una sobreinterpretación por lo que la dejo al margen.

que recuerda su egreso de la Liga Infantil de fútbol, la incomodidad con el cuerpo, el “olor que todavía no había aprendido a domar con desodorante” (Huergo, 2015: 49), la incomprensión de las conversaciones universitarias de sus nuevos amigos, la primera afeitada. La circularidad intensifica el pasaje: en el principio y en el final se repite lo mismo con variaciones. Además de la práctica sexual, evidente, el bolso vacío de Victoria en el lavadero marca el cambio de las circunstancias: desde que Mauro lo revuelve en busca de la prenda codiciada hasta que lo hace Andrea para tenerle la ropa a tiempo para la partida.

Por otra parte, igual que Miguel, Mauro cubre un lugar intermedio entre los locales y los turistas. Los amigos de la madre, Andrea y Julio, alquilan un lavadero para “trabajar la temporada” (7), vienen de afuera, pero no de vacaciones. Desde ese lugar, que es tanto físico como identitario, se distinguen de los turistas.⁶ Si a la mañana temprano desde el lavadero se percibe una “isla de silencio [que] volvería a ser invadida” (8), Andrea desprecia a los veraneantes y no puede esperar a que se vayan, a pesar de la contrariedad que eso significa para Mauro (y probablemente para su propio negocio). Para él, en cambio, no hay antagonismo. En parte porque trabajar haciendo el reparto del lavadero como contrapartida por sus vacaciones es parte del ritual iniciático de la vida adulta y por lo tanto algo diferente de la rutina. Pero sobre todo porque sus itinerarios conectan los dos grupos –locales y turistas– que son también dos espacios –el interior del pueblo y las casas de alquiler– y dos usos del tiempo –el trabajo y el ocio. “Para él, andar por el pueblo en bicicleta también era dejar la extranjería, mezclarse con las calles de arena, con el sonido perseverante del mar” (16). Mauro interactúa con ambos. Le lleva la ropa a Roberto, ex combatiente de Malvinas que cumple el clásico papel de guía del relato aprendizaje y lo inicia en los boleros y una cierta noción del amor, y juega al fútbol en la playa con los vecinos turistas con quienes se inicia en las prácticas adolescentes y se acerca a Victoria.

El lugar intermedio, sin embargo, incomoda más de lo que armoniza. Así como él es objeto de la desconfianza de Roberto, Mauro se siente ajeno frente a los turistas.

Tenían cuerpos moldeados por horas de gimnasio; barnizados por tardes de reposera y piscina. Vestían las bermudas y mallas que lucían los maniqués en las

⁶ La diferencia también se expresa en la temporalidad: los turistas están marcados por una quincena que no afecta a Andrea y Julio que estaban antes de que llegaran y que seguirán estando después y que se hace electiva en Mauro, que regresa cuando termina la quincena pero porque se fueron los otros y él ya cumplió con el ritual de pasaje. Este aspecto está menos trabajado en la novela por lo que no me extiendo en su desarrollo. Por otra parte, en *Los que aman, odian*, solo aparece en el “Prólogo” como indicador de clase que distingue a los escritores que pueden estar en Mar del Plata hasta que termina la temporada.

vidrieras del centro. Y sus sonrisas se parecían a las que brillaban en carteles de la ruta dos. Mauro se sentía adentro de un aviso. Mejor dicho, un extra, un intruso adentro de una publicidad (30).

Si la distancia de edad la supera Mauro con su destreza para la pelota y después sumándose a los rituales de iniciación que se le proponen (tomar cerveza, quedarse despierto hasta tarde, la playa de noche), hay una diferencia de clase imposible de superar que queda establecida desde que él es el único que se preocupa por perder plata mientras corren en la arena. Mauro está en el medio, de turistas y locales, de veraneantes y trabajadores, pero también en la frontera hacia la adolescencia. Una escena que lo representa esperando “en la columna que separa el lavadero de los departamentos” (49) resume el doble espacio liminar. Frente al trabajo en el lavadero y su vida como hijo, “El portón barnizado [de la casa de los vecinos turistas] era la entrada a un circo prohibido; su espejo, el pase a su país de las maravillas” (51).

Los espacios son definitorios, articulan las prácticas y revelan identidades. Uno es el espacio interior de la casa y el lavadero; otro, el exterior de la playa; en el medio, el de la calle, el exterior urbanizado. Frente a los otros dos, la casa-lavadero (como unidad, puesto que se conectan por un pasillo) aparece como lugar de aislamiento. Allí se refugia Mauro, desde allí Julio y Andrea se distinguen de los turistas. No casualmente el comercio se llama “Nautilus”, como el submarino de *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Verne que remite, a la vez, al Hotel Central que era barco y oasis. La calle, aunque sea un espacio lateral en la trama, tiende a mostrar los contrastes del balneario, remite más a la identidad del espacio que de los personajes. En sus recorridos en bicicleta, Mauro recorre “las casas del bosque”, los “chalets” y lo que está del otro lado de la “avenida ancha”, a donde “no debía ir” (16). La calle es también donde se ve la diferencia entre los mismos turistas, el momento en que se cruzan “los chicos que volvían de bailar con hombres y mujeres que iban a inaugurar la jornada de playa. Como si transitaran dimensiones paralelas” (87). Las prácticas se multiplican y si el Hotel Central imponía la uniformidad con un *gong*, el desarrollo del turismo supone la diversificación de las actividades de vacaciones y del uso del espacio junto con los grupos humanos que lo visitan.

Finalmente, la playa define la forma del turismo y es el lugar de máximo contraste con la representación de *Los que aman*. El narrador, desde la mirada de Mauro, se refiere a ese espacio ocupado como una “puesta en escena que habían montado mientras el sol pinchaba” (29): “carpas y sombrillas de colores estridentes” (16), el “carro repleto de pareos y sombreros” (18), un lugar por el que hay que caminar “en zigzag esquivando

cuerpos, carpas y sombrillas” (18), donde hay balnearios con música y avionetas de promoción que también hacen ruido y donde el mar solo se descubre “arriba de las cabezas amontonadas en la orilla” (77). La playa es puro turismo, nada más diferente al paraíso de reposo que imaginaba Humberto Huberman. Pero como en *Bosque de Mar* había un cangrejal, en este lugar hay otros últimos reductos de la naturaleza. Uno es la playa al amanecer, antes de la llegada del “ejército colonizador” que perturba la arcadia con motores y música: “Ese lugar a esa hora, similar al acento de origen al hablar una lengua ajena, era uno de los rasgos del pueblo que perduraba aún en temporada” y que “Mauro encajaba con su idea de paraíso” (104). El otro es el médano: “repleto de arbustos, cardos, hierba crecida y flores silvestres, era una réplica del Amazonas en pequeña escala” (106) pero también “un laberinto al que le habían borrado la salida” (109) que esconde un desnivel donde a Mauro lo ataca “una ráfaga de olor rancio” (110). El médano guarda lo que oculta la playa, lo que se sale de la puesta en escena de vacaciones. Es en ese escenario en el que, justamente, se perturba la trama idílica. Y como en *Los que aman*, el hecho de violencia se enmarca en una tormenta que se empieza a “tramar” (106) justo antes de que Mauro vaya al médano y cuya primera gota siente cuando ya está en la terminal esperando que salga el micro de sus “amigos”. La naturaleza acompaña los hechos y los estados emocionales, pero el despliegue sublime de la tormenta en la playa se cancela al trasladarse a la ciudad y al momento posterior a la violación en el que la violencia no es goce sino remordimiento y mal tiempo: “Las nubes, bajas y amorfas, se pegaban en el cielo gris como gasas sucias en un tacho de basura” (115). Cancelado lo idílico y lo sublime, la playa se convierte en un espacio más y el regreso, como en *Los que aman*, se hace inevitable.

Algunas constantes hacia una configuración del espacio literario

A lo largo de este trabajo, me interesó mostrar dos representaciones de un espacio poco habitual en la literatura argentina, la playa. Si bien las diferencias entre las novelas *Los que aman, odian* de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo y *Un verano* de Damián Huergo son muchas y no pueden ignorarse porque hacen a la especificidad de los textos, de los géneros, de los contextos de producción, lo que considero relevante es cómo, pese a todo, pueden entresacarse coincidencias fascinantes para pensar la imaginación del espacio que se lee a través de esas particularidades.

En primer lugar, la concepción de la playa como un lugar al que los personajes llegan para escapar o refugiarse de algo. Las dos novelas pueden leerse, sin embargo,

como la confrontación de ese imaginario idílico con una realidad que lo contradice. Por un lado, porque en las dos playas las prácticas de ocio coexisten con las del trabajo que nunca puede ser parte de la arcadia. Si bien esa contradicción afecta a Mauro mucho más que a Humberto, el registro de todo el trabajo que sucede a su alrededor, así como su participación en la investigación del crimen a la par de los que lo hacen de manera profesional, producen una intromisión o interrupción del ocio. Por otro lado, porque en las dos playas existen espacios que están muy lejos de ser idílicos. El cangrejal y el médano son lo que queda sin domesticar de la naturaleza. No son lo incontaminado sino al revés, la descomposición, lo que huele mal y que implica un peligro. Además, están los espacios que defraudan las expectativas: la playa es, en los dos casos, una molestia más que cualquier otra cosa. Finalmente, porque ocurren hechos de violencia. Como dato accesorio, esos dos hechos y sus consecuencias aparecen rodeados por una tormenta, como si el recurso al acompañamiento del clima, que parecería excesivamente convencional, recobraría vigencia en un espacio que, cambios urbanos aparte, ninguna de las novelas puede dejar de concebir como naturaleza semi-salvaje. Esta es una de las constantes: la playa es un espacio en el que todavía es posible el enfrentamiento entre el campo y la ciudad, entre naturaleza y cultura, porque allí coexisten los dos territorios de la literatura argentina.

En segundo lugar, la relación entre el espacio y las formas narrativas. Las dos novelas recurren a géneros que corresponden a los grupos sociales que ocupan las playas mayoritariamente. No es el espacio sino sus usos, un estado social del territorio lo que decanta en la forma. El policial clásico enmarca a las clases altas; la novela de aprendizaje, a los jóvenes. Hilando más fino, el crimen con intriga amorosa pertenece a un policial destinado a mujeres de clase alta, una literatura de entretenimiento (para el que escribe y para las lectoras a las que ficcionalmente se dirige); la iniciación sexual como pasaje deja de lado otras posibilidades de la novela de formación, como la intelectual o artística, y selecciona un protagonista masculino. En el contraste de los géneros se puede historizar medio siglo de prácticas de ocio: el descanso como aislamiento o como entretenimiento continuo, la centralización de la playa como atracción de la ciudad balnearia, el crecimiento urbano y la masificación del turismo. Sin olvidar las particularidades de los textos, se puede pensar en una especificidad literaria de la playa, en el espacio como núcleo productor de historias e imágenes que configuran su representación.

Bibliografía citada

Bioy Casares, Adolfo y Silvina Ocampo (2005[1946]). *Los que aman, odian*. Buenos Aires: Emecé.

De Diego, José Luis (1998). “La novela de aprendizaje en Argentina. 1era parte”. *Orbis Tertius* año 3, n°6. Disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv03n06a01/3967> (Recuperado el 1-04-17).

Huergo, Damián (2015). *Un verano*. Buenos Aires: Notanpüan.

Kracauer, Siegfried (2010). *La novela policial: un tratado filosófico*. Buenos Aires: Paidós.

Mandel, Ernest (2011). *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*. Buenos Aires: Razón y Revolución.

Mattalia, Sonia (2008). *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

Pastoriza, Elisa (2011). *La conquista de las vacaciones*. Breve historia del turismo en la Argentina. Buenos Aires: Edhasa.

Pastormerlo, Sergio (1997). “Dos concepciones del género policial. Una introducción a la narrativa policial borgeana”. Néstor Ponce, et.al. *Literatura policial en la Argentina: Waleis, Borges, Saer*. La Plata: UNLP7FAHCE. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.187/pm.187.pdf> (Recuperado el 1-04-17).

Silvestri, Graciela (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras del paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.

Todorov, Tzvetan (2003). “Tipología del relato policial” en Daniel Link. *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Buenos Aires: La marca editora.

Torres, Vicente Francisco (1999). “Borges y la literatura policial”. *La Palabra y el Hombre* n°111 (153-163). Disponible en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/776/1/1999111P153.pdf> (Recuperado el 1-04-17).