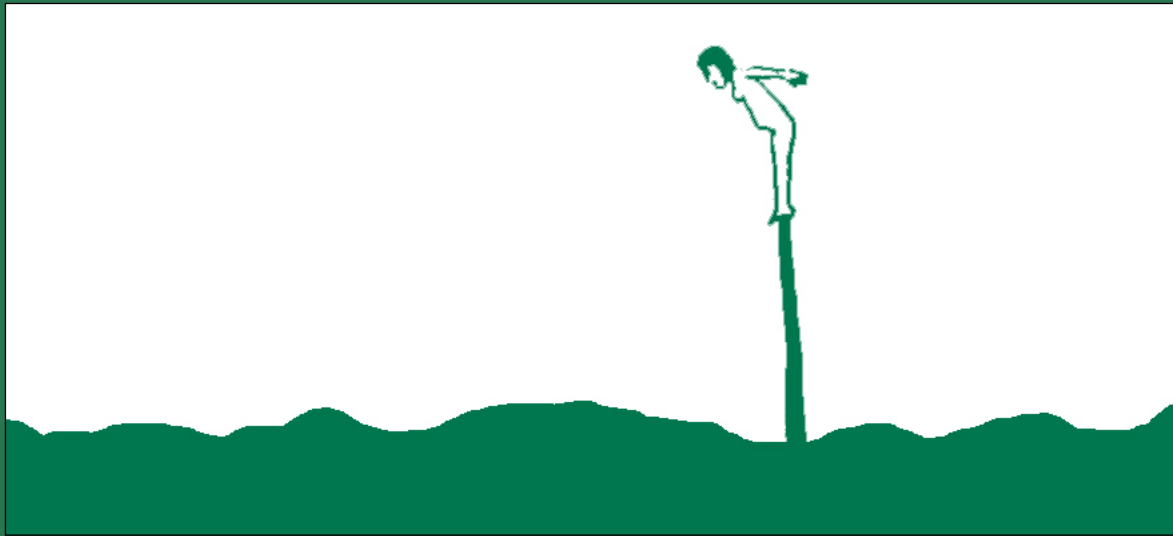


#16

# LA CASA EN LA PLAYA: LA COSTA COMO FRONTERA

**Mercedes Alonso**

*Facultad de Filosofía y Letras, UBA*



**Resumen** || *Puras mentiras* (2001) de Juan Forn, *Diario de la arena* (2010) de Hugo Burel y *La costa ciega* (2009) de Carlos María Domínguez, tres novelas rioplatenses contemporáneas, comparten la figuración de casas en la playa como espacios que, lejos del imaginario turístico, sirven para aislarse del mundo. La playa se convierte en un territorio de frontera que alberga sujetos que buscan situarse al borde —del espacio, de la vida— para producir una transformación. En este trabajo, se analiza la representación del espacio (la casa y la playa) en relación con los temas y motivos presentes en las novelas y con los modos de construcción del relato con el objetivo de sugerir dos posibles derivaciones: la forma en que la literatura piensa el espacio de la costa y la relación entre espacio narrativo y formas narrativas.

**Palabras clave** || Playa | Representación del espacio | Literatura rioplatense | Literatura latinoamericana contemporánea

**Abstract** || The three contemporary novels from the Río de la Plata region analyzed in the article, *Puras mentiras* (2001) by Juan Forn, *Diario de la arena* (2010) by Hugo Burel y *La costa ciega* (2009) by Carlos María Domínguez, imagine beach houses as spaces that, far from the touristic ideal, allow their inhabitants to isolate themselves. The beach turns into a border that shelters those seeking to place themselves on an edge—of space, of life—to produce a transformation. The article analyzes the representation of space (the house and the beach) linked to the topics and motives present in the novels and to their narrative structure. It also aims to suggest two possible derivations: the way in which literature considers coastal spaces, and the relationship between narrative space and narrative forms.

**Keywords** || Beach | Representation of space | Literature of the Río de la Plata | Contemporary Latin-American literature

## 0. Introducción

La casa en la playa, en el imaginario turístico, es sinónimo de aislamiento relajado y separación gozosa del mundo por tiempo limitado. En cambio, quienes ponen casas en la playa en *Puras mentiras* (2001) de Juan Forn, *Diario de la arena* (2010) de Hugo Burel y *La costa ciega* (2009) de Carlos María Domínguez, lo hacen como medida desesperada frente a situaciones límite de las que pretenden escapar manteniéndose, justamente, al borde. La localización se convierte en una forma de exilio, el viaje opuesto al turismo por su temporalidad y sus objetivos. La playa es más frontera que destino —una forma del abismo— y el tiempo es todo lo ilimitado que la geografía le permite porque el agua invasora y la arena movediza son amenazas permanentes para los hombres y sus sueños arquitectónicos. El tiempo y el espacio son otros frente a los del turismo: o bien las playas son diferentes de las elegidas para las vacaciones o bien están enrarecidas por el cambio de función o por la ocupación fuera de temporada.

En *La costa ciega* el que se fuga de su vida pasada es Arturo y es él quien planta una casa en la inmensidad de la playa, sujeta a todo tipo de arbitrariedades climáticas. Sin embargo, la propensión de los pueblos costeros a ser refugio de personajes que huyen, los hace también escenario de encuentros que producen relatos. Justo antes de llegar a la costa, en una estación de servicio, Arturo conoce a Camboya y en el diálogo entre ambos se produce una historia nueva sobre el pasado que es reconstruida por el narrador. En *Puras mentiras*, el que huye y ocupa una casa en una playa desamparada por el turismo es Z., quien en una equivalente estación de servicio a la entrada del pueblo, encuentra a Nieves, su *partenaire* narrativa, que si no aporta datos a la construcción de su historia sí la justifica al darle un destinatario. Por último, *Diario de la arena* tiene a Vernier ocupando una destartalada casilla donde, como excepción frente a sus desocupados congéneres, trabaja custodiando el arenal que lo rodea y en el que pretende ocultarse. Para reemplazar la falta de compañía que impide el diálogo, Vernier tiene un interlocutor escrito en los papeles dejados en la casa por su anterior ocupante.

Las circunstancias y los nombres pueden variar, pero las tres novelas, contemporáneas y rioplatenses, comparten motivos que las entrelazan como si contaran diferentes posibilidades de una misma historia. Primero, las casas en las que se instalan los protagonistas como lugar de exilio, de aislamiento y salida del mundo. Segundo, la idea de fuga que preside esa elección, una forma del viaje con motivos y trayectos específicos. Tercero, el pueblo costero como macroespacio en donde esa fuga y esas casas adquieren sentido. Por último, la forma que adoptan esas tramas y los espacios a los que

se adosan, particularidades de los relatos, de sus voces narrativas, que también emparentan a las tres novelas, como si el exilio o las costas inhóspitas merecieran formas propias de la narración<sup>1</sup>.

## 1. Casas

La casa de *La costa ciega* es la única que no está sola. El pueblo Las Malvinas es un conjunto de ranchos, «unos desmoronan socavados por las crecientes, a otros los tumba el viento y unos pocos sostienen su ambición [...] como el dibujo de un arquitecto que se hubiera vuelto loco» (Domínguez, 2009: 20)<sup>2</sup>. Si el panorama a la llegada de Arturo es de por sí desalentador —nada se sostiene en pie en ese espacio—, el desenlace del relato está preanunciado por la recorrida, su casa es la última, la más apartada. De las tres novelas, esta es la menos pródiga en descripciones pero las comodidades no pueden ser muchas si lo que se destaca, además de algún mobiliario y los objetos que Arturo lleva consigo, son dos elementos básicos, el farol y la garrafa, imprescindibles por la ausencia total de servicios que revelan y que obligan a la autonomía de cada vivienda. Forn, es más preciso en la notación de lo mismo: «una casilla de madera que daba a la playa» con «dos sillas desvencijadas del rudimentario tinglado sin terminar que miraba a la mugre que traía la rompiente» (Forn, 2001: 78). Las descripciones marcan la insistencia sobre lo precario que caracteriza la casa y la situación de quien la habita, si bien es el único caso en el que la residencia es permanente, existen ciertos derechos del inquilino y algunas circunstancias ajenas a él que le permiten trabajar para mejorarla. Análoga en su punto de partida, aunque permanezca inmutable, es la casa que la arenera le entrega a Vernier en *Diario de la arena*, un escenario que se repite, de acuerdo con Ainsa (2001), las casas semiabandonadas en playas fuera de temporada que habitan otros personajes de la narrativa de Burel. Vale la pena citar la descripción completa. La casilla...

Era una construcción simple, con techo a dos aguas y montada sobre un piso separado de la arena por unos pilotes de pino repartidos por todo el perímetro. Alrededor de la planta habitable —hecha de troncos ennegrecidos— había un alero y una especie de porche con tablas con una baranda elemental, endeble. Las ventanas, pequeñas, tenían unos postigos de madera rústica. El techo y el alero eran de dolmenit y en un ángulo de dos paredes habían construido una chimenea de piedra y material de unión que debía pertenecer a una estufa de leña. Detrás de la casilla, se veía la estructura del molino de viento que la alimentaba de electricidad. Al costado, a unos metros de la casilla, la bomba manual del pozo artesiano tenía un aspecto antiguo e inútil. Junto a la bomba, había una pequeña torre con un tanque de doscientos litros para almacenar agua y desde este salía una cañería que abastecía a la casilla. Un poco más atrás, se divisaba un galpón de chapas, con puerta de doble hoja cerrada con cadena y candado. Y eso era todo. (Burel, 2009: 27-28)

## NOTAS

1 | Una cuarta casa para esta serie aparece en *La casa de papel* (2004), también de Domínguez, en la que un gran lector, hastiado de su vida y de algunos desengaños, reutiliza sus libros como ladrillos para construir su última morada, la de él y la de ellos. Queda fuera de este trabajo por esas particularidades desmesuradas, además de para no insistir en textos de un mismo autor y por la brevedad que obliga a clasificar el texto como *nouvelle*. Los rasgos compartidos, sin embargo, son significativos: la fuga, la casa en la playa como forma de liquidar una vida (material o simbólicamente) y un relato que se arma a partir de la develación de una incógnita, en este caso a cargo de un investigador.

2 | Para no abundar en referencias, indico CC para *La costa ciega*, PM para *Puras mentiras* y DA para *Diario de la arena*.

---

El molino y bomba corroboran el aislamiento que reclama autosuficiencia mientras que los materiales y el estado general reiteran la precariedad que contrasta con la previsión de los pilares, único elemento que separa la casa de la desprotección de las otras casas frente a las inclemencias climáticas. En contraste, se agregan «el olor a encierro, a salitre y a humedad» (Burel, 2009: 29), que resumen los peligros de la zona: la soledad y el clima. Y se agrega, también, un objeto fuera de lugar que se repite en la novela de Forn. Aquí, «una silla mecedora, un extraño lujo entre tanta precariedad» (33). Allá, la silla mirando al mar en la que hay «algo hipnótico, demasiado tentador» (Forn, 2001: 79) como aquello a lo que mira: «el mar es el mar: algo tiene su cercanía. Incluso un mar turbio y una playa desolada como esta» (84). Las casas se adaptan a las necesidades de sus ocupantes, determinan sus destinos o al menos los representan. Desprovista de las condiciones para hacerlo, en la casa de *La costa ciega* no suceden ni la reflexión ni la introspección que sostienen estas otras moradas; es solo estación de paso, portal o cruce de caminos.

## 2. Fuga

No solo el viaje hacia los pueblos es resultado de una fuga sino que las condiciones de vida en esas casas, tanto las generales, compartidas en los tres relatos, como las específicas de cada exiliado, son el resultado de un tipo particular del viaje y de sus diferentes motivos. La historia de *Diario de la arena* es la única situada en el pasado: los años de la dictadura uruguaya (1973-1985) son el marco en el que Vernier, que trabaja en una imprenta, imprime con tibia buena voluntad unos folletos que, según su jefe, lo comprometen a él y a la empresa. Continuando la buena voluntad, el jefe lo despide pero le consigue este trabajo en la arenera que le permite sacárselo de encima y también lo pone lejos, en un paraje aislado y por eso supuestamente a salvo. El viaje de Vernier es coyuntural pero esconde un costado personal, el exilio político le viene bien como exilio romántico tras separarse de Leticia. Los términos se repiten con énfasis invertido en la novela de Forn: Z. sale de una ciudad donde la crisis, el «escalofriante porvenir tercermundista que nos espera si las cosas siguen así» (Forn, 2001: 33) es palpable, lo que desde el presente solo puede leerse como la previsión del estallido de la crisis argentina en diciembre de 2001, pero no sale por eso sino enloquecido por un matrimonio fracasado y la muerte de la ex esposa. Los mismos elementos se reconfiguran una vez más en *La costa ciega*. Arturo huye de los fracasos amorosos: Cecilia, en el pasado, y Rosie, más reciente. La relación con la coyuntura política está en la primera: la desaparición de Cecilia no es abandono amoroso, sino asesinato político durante la última dictadura argentina (1976-

---

1983). La segunda presencia en la casa, Camboya, intensifica ese costado. Ella también escapa del recuerdo de Cecilia, que es su tía, de su herencia política y de la ruptura con el mandato familiar «Durante años su padre la había abrumado con la heroica Cecilia y su desinteresado sacrificio por los pobres» (Domínguez, 2009: 163).

Los viajes, sin embargo, toman formas diferentes. El de Vernier es directo, lo llevan a la casa y lo dejan allí donde debe someterse al trabajo absurdo de «vigilar y administrar» (Burel, 2009: 21) un arenal. El de Z. es casi lo opuesto, empieza sin destino preciso y toma la forma de salto al vacío: «aceleró a fondo a campo traviesa, apuntando como una flecha al centro de esa esfera naranja [el amanecer]; como quien se arroja desde la terraza de un edificio a una pileta de natación veinte pisos más abajo» (Forn, 2001: 45). Una vez en la playa, a la que llega más por azar que por determinación, también se pliega a la rutina de trabajo pero solo en la medida en que es necesario para la supervivencia; es una ocupación pero no un objetivo. El de Arturo es el extremo final de un recorrido que empieza siendo ascendente —viaja en tren para ir a trabajar mientras piensa en «el modo de llevar otra vida» (Domínguez, 2009: 69), logra alquilar un cuarto en una pensión y consigue trabajo en una imprenta, como Vernier— pero se vuelve descendente tras la pérdida de Cecilia, se convierte en mendigo a fuerza de buscarla en las estaciones, sale por el Tigre hacia Palmira donde vive la familia y conoce a Rosie que fuerza la última fuga. Todo en la historia de Arturo es un viaje y una frontera: trenes y estaciones en la ciudad, el Tigre y el río, el Uruguay y la playa como punto final. De alguna manera, Arturo versiona a Vernier: los dos trabajan en imprentas e imprimen folletos políticos durante la dictadura (una uruguaya, otra argentina; unos que se descubren, otros que pasan desapercibidos) y los dos consideran el cruce de esa frontera nacional como posibilidad de escape: Arturo va al Uruguay; a Vernier el jefe le sugiere ir a Buenos Aires como primera opción de escape, aunque nunca se concrete.

Como fin de un trayecto, la playa a la que llega Arturo es la última frontera, no hay viaje más allá. Por eso, su modo de ocupar el espacio difiere de los otros, no hay ninguna voluntad de permanencia en esa casa que si bien cuenta con una chimenea que hace que Camboya se sienta «en un lugar [...] extraño» (Domínguez, 2009: 66) que no es un hogar ni el escenario de una reconstrucción sino un final: de la memoria de Cecilia y de la propia vida de Arturo, el exilio como suicidio. Las otras dos se distinguen de esta porque si bien son casas elegidas para ocultarse, antes o después adquieren un sentido reparador. Aunque forzados, por el exilio primero, por la imposibilidad de irse después, Vernier y Z. fijan residencia en la playa. Z. espeja su voluntad de empezar de nuevo y reconstruirse a sí mismo en las obras que realiza en la casa; Vernier acepta ser «el señor de la arena, el verdadero y único propietario de ARENAS DEL ESTE» (Burel, 2009: 241), fundador de una comarca literaria aunque

después de cambiar la casa de la arenera por un barco encallado que resume el sentido del viaje y la representación del espacio de la playa que comparten las tres novelas: un lugar donde se encalla.

### 3. Lugar

La playa es el lugar para perderse. Se lo dice Alcides, el dueño del bar que es también el centro del pueblo Pampa del Mar, a Z. en *Puras mentiras*: «Llegan todos igual acá, no importa el entripado. Porque, en el fondo, decime qué diferencia hay entre andar escapándole al pasado o al futuro» (Forn, 2001: 49). Él llegó así, buscando a su hermana que también se había fugado hacia alguna parte, y así se mueven otros tantos personajes que relatan sus historias para componer un inventario de fugas, desapariciones y cambios de identidad: los que vagan de playa en playa a los que pretendió unirse Alcides en el pasado; Alexis, el caribeño del médano que le cuenta a Nieves cómo se instaló enamorado del párroco del pueblo; Bam Bam Hernández, protagonista de una historia contada a su vez por otro y que el dueño del videoclub le cuenta a Z. en un capítulo que se llama, justamente, «Cómo dejar de ser uno mismo», la madre de Nieves que deja el pueblo para irse más al sur y esconder la vergüenza del origen de su hija, inaceptable para un pueblo y sus habladurías. La descripción geográfica que hace Z. repone la composición de un pueblo donde todos vienen de afuera: del sur, del oeste, de Buenos Aires. En *Diario de la arena* lo dice Aurora, la hija del dueño de la única biblioteca del pueblo: «describió Arenales como un lugar de paso que se transformaba para muchos en permanente» (Burel, 2009: 178), como le sucede a su padre, que si bien parece haber construido una vida ahí también resulta estar varado porque nadie le puede arreglar el auto. Es, incluso, la historia de Molina, el militar que persigue a Vernier, en parte en uso de sus facultades represivas y en parte estimulado por la lógica del pueblo chico, que llama la atención sobre cualquier recién llegado. Y es, sobre todo, la historia de Aarón Wenceslao Díaz, el antiguo ocupante de la casa de la arenera que cuenta su historia en el diario que Vernier encuentra y cuya lectura constituye su único pasatiempo. En Las Malvinas no lo dice nadie porque no hay nadie más que los dos que huyen cuyas historias —entretejidas por el narrador— cubren la totalidad del relato.

El territorio, sin embargo, es ambiguo, a medio camino entre la tierra de los confines y el espacio de descanso vacacional que tanto Z. como Vernier, Aarón Wenceslao Díaz o Camboya, recuerdan asociado a la infancia. «Un mundo hasta entonces solo entrevisto en alguna excursión de la infancia [...]. Para mí el este siempre había sido el verano» (Burel, 2009: 26). Esa utopía de las vacaciones se

reconfigura, en el mejor de los casos, como aislamiento terapéutico. En el primer capítulo de *Puras mentiras*, narrado por Z., él comenta un libro de Vasco Pratolini que transcurre en un sanatorio para tuberculosos<sup>3</sup>. Su viaje se piensa un poco así, un aislamiento forzado que, sin embargo, resulta beneficioso: «unos cuantos días en una playa sucia y yo era un tipo recuperado para los cánones de la medicina» (Forn, 2001: 110). La historia es más o menos la misma para Vernier, que no lee a Pratolini sino *El astillero* de Juan Carlos Onetti, la historia de «un pobre tipo empeñado en resucitar una empresa fundida» (Burel, 2009: 139), según Molina que lee a Onetti en clave subversiva. Aunque vea su trabajo como una especie de purgatorio —«soy un fugitivo que se ha anticipado a su castigo por una culpa todavía no formulada» (55)— después de un tiempo su salud mejora producto del trabajo manual al que lo obliga la precariedad de su situación, «curtido por una intemperie dura pero tonificante» (105). La playa-purgatorio coincide con los sentidos que W.H. Auden (1967), puesto a analizar la representación del mar, le atribuye al desierto, su opuesto complementario. Un lugar al margen de la comunidad y por lo tanto fuera de la ley a donde solo se va obligado o para escapar de la ciudad<sup>4</sup>. Las novelas reúnen los opuestos y llevan el desierto a orillas del mar. En Arenas del Este la playa es casi solamente arena mientras que los protagonistas de los otros textos transitan siempre las zonas marginales con respecto a la vida de playa como espacio vital (el pueblo) o recreativo.

El uso turístico de la playa existe como falta. Los tres pueblos se pueden pensar como la inversión de la trivialidad atribuida en la década de 1960 a la «literatura de balneario»; cuando cambia el pueblo, cambian también las historias que se sitúan en ellos como espacios de reflexión y renovación. Gatti (2013) lo señala para Arenas del Este, que es el reverso del turismo, no solo porque Vernier llegue para trabajar sino porque en la narrativa de Burel hace de contrapeso al otro pueblo inventado, el balneario de Marazul. Después habría que colocar Las Malvinas, un pueblo de pescadores —el único con un referente real—, desligado del turismo que se desvía por un camino que se abre, justamente, en la estación de servicio en que se encuentran Arturo y Camboya. Pampa del Mar es, en cambio, un intento de balneario. Aunque siempre deficiente, está sujeto a la temporalidad propia de estos espacios, el pueblo cambia con la llegada del verano. La oposición con el turismo, sin embargo, se replica fronteras adentro: desde la casilla de Z. se divisa «a lo lejos», el «lado bueno» (Forn, 2001: 164) de la playa donde aparecen turistas que siguen sus rutinas como un trasfondo que contrasta con la acción principal.

Fuera de esas ocasionales apariciones, que aumentan gracias a la publicidad del periodismo que aparece tras la fuga de Z. con

## NOTAS

3 | Se trata de *Crónica de mi familia* (1947). Un texto de Juan Forn sobre su relación personal con ese libro que puede leerse en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-152061-2010-08-27.html>

4 | Las asociaciones que el desierto tiene en la literatura rioplatense están al margen de esta consideración aunque pueden resultar productivas para pensar la emergencia de la playa como un territorio que no estuvo contemplado en la prolífica oposición entre ciudad y campo porque participa de las dos. La idea de desierto, como la inclusión de «pampa» junto con «mar» en el pueblo de Juan Forn, reinstalaría a la playa del lado del campo pero con las connotaciones negativas del siglo XIX y no como el territorio económicamente productivo canonizado en la literatura posterior (Rosa, 1990). Sin embargo, igual que el desierto de los románticos argentinos, la playa compensa estéticamente por sus falencias económicas o naturales.



Nieves, Pampa del Mar es un pueblo fantasma, «nunca se convirtió en el lugar turístico que iba a ser. El hotel quedó abandonado a medio construir» (Forn, 2001: 65) y el bar, único centro del pueblo, reemplaza a los turistas con los pescadores y la poca gente que lo habita. En Arenas del Este, un «médano habitado y parcelado» (Burel, 2009: 142), lo fantasmagórico se refuerza con las alusiones a su carácter de pueblo inventado: «al estar en un bajo parecía irreal, envuelto en una bruma extraña para la hora» (45). Las casas son todas iguales y el aspecto general reenvía a los detalles de abandono de la cabaña de Vernier:

En la calle no se veían árboles, pero tampoco gente. Ni siquiera vehículos que circularan: solo algunos automóviles muy viejos que, más que estacionados, daban la impresión de estar abandonados al borde de la vereda. El cantero central tenía bancos de cemento [...]. Cada dos bancos, una columna recta y de metal oxidado. (46)

De la misma manera, la gente que barre incesantemente una arena que no deja de acumularse también es, como el trabajo en la arenera, una imagen del absurdo. En *La costa ciega*, los ranchos a medio destruir son lo único que existe en Las Malvinas —de nuevo, tampoco hay gente— pero la imagen se completa con otras zonas que se involucran en la historia que comienza con la desolación del pueblo de Dallas, «sobre el último tramo de la costa uruguaya» (Domínguez, 2009: 13).

Los tres territorios comparten esa calidad de frontera absoluta. En parte por esos medios términos entre la playa y el páramo, entre lo real y lo inventado, entre el pueblo y la naturaleza. Pero sobre todo, porque son el límite simultáneo de la tierra y de las historias de quienes llegan allí. El espacio acompaña al destino de sus personajes. No hay determinismo; no es que la naturaleza decida por los hombres sino que estos buscan hacer coincidir sus propósitos con el espacio. La costa del mar es para el olvido, el abandono del pasado, el cambio de identidad. Como los navegantes de la tradición literaria, quienes se lanzan a las costas se desprenden del hastío de la vida en tierra firme, aunque no salgan al agua abierta. El mar es el paisaje acorde para hombres y mujeres vencidos; el «agua violenta» de Bachelard (1978) que se corresponde con la conciencia desdichada en alternancia con la otra imaginación de la materia: el agua como ensoñación del destino funesto del «complejo de Ofelia», ambas unidas por la figuración de la muerte que toma diferentes formas en estas novelas.

La imagen de la frontera aparece en el relato de los trayectos. Después de ese «último tramo» en el que están los personajes de *La costa ciega*, Camboya sigue caminando hasta que «el frío y el ruido del mar cobraron una presencia ineludible» (Domínguez, 2009: 46). Z. también atraviesa varias fronteras: la que califica de imprecisa

---

entre la ciudad y el campo cuando la avenida se convierte en ruta y se rodea de «tierra y verde» (Forn, 2001: 39) y la que separa al campo de la playa: «el olor a mar entró de golpe [...], la calle se hizo de arena y de pronto vi, al fondo, la turbia enormidad del agua» (78). El tercer espacio que irrumpe en una literatura usualmente oscilante entre ciudad y campo es la única frontera precisa. No solo está marcada por la naturaleza sino por los signos de precariedad que también abundan en la novela de Burel: «un cartel indicaba el desvío hacia el pueblo, por un camino de tierra» (2009: 55). Lo único que existe después de esta frontera es el sur como profundización de lo mismo: la fuga de la madre de Nieves hacia Puerto Madryn y el camino que trazan los protagonistas para buscarla y que, aunque no lleguen tan lejos, resulta en una última parada en un pueblo tan perdido que no tiene ni bar en la terminal y que es una especie de agujero negro de la memoria donde Z. llega a un límite (territorial y personal a la vez) de donde solo puede volver transformado; es decir, una forma de muerte de un yo, de un pasado.

El recorrido en la novela de Burel también señala la precariedad del destino en el trayecto: «debe abandonarse la ruta nacional que conduce a la frontera y tomar un camino accesorio, de ripio, que serpentea entre humedales, bañados y campos despoblados de animales y gente, hasta llegar al final de esa senda» (Burel, 2009: 21), y en la entrada al pueblo: «Al fondo del camino hay una entrada desprovista de tranquera y una arcada de madera semipodrida, con un simple rótulo pintado con letras torpes y mal trazadas» (21). La similitud es significativa: estos pueblos son el final de los caminos, están fuera del circuito privilegiado por el turismo y por las obras públicas. Todo es precariedad en una frontera que, en el caso de Burel, tiene un sentido marcadamente geográfico: la radio capta emisiones brasileñas, la policía no tiene jurisdicción. La costa, la frontera, queda fuera del territorio y de sus regulaciones o, como sugiere el narrador de *La costa ciega* cuando señala que «el océano se encarga de hacer cumplir la ordenanza que prohíbe edificar a menos de 200 km de la costa» (Domínguez, 2009: 19), las únicas regulaciones son las que impone el espacio natural.

Esa función del océano se traslada a la arena como protagonista de la novela de Burel; un «mar de arena» (Burel, 2009: 40) que cumple la misma función amenazante: «la arena parece decirme: todo habré de sepultar un día, en especial esa casa inmunda en donde vivís» (52). La imagen es la de la arena movediza, territorio incierto que refuerza la idea de frontera, la precariedad y la imposibilidad de permanencia. Algo de eso que intuía Aarón Wenceslao Díaz en su diario cuando apuntaba que si el mar simboliza el inconsciente «se me ocurre que la arena debe simbolizar algo también» (86), lo que vuelve a remitir a la asociación descrita por Auden (1968). Lo que hay en la novela de Burel, en la creación de Arenas del Este como

pueblo opuesto o complementario al de Marazul, es precisamente ese reemplazo: el abandono del mar como elemento privilegiado de la playa en favor de la arena que trae las connotaciones del desierto, el escenario de desolación que Gatti (2013) pone en serie con la narrativa uruguaya contemporánea, y otras historias posibles. Entre ellas, la extensión de su influencia al pueblo que está sujeto a sus movimientos y al de las estaciones, como la primavera que marca la emigración de varios y el suicidio de otros.

En las otras novelas, en cambio, lo que traga y lo que cae es agua; el mar y la tormenta<sup>5</sup> son las presencias de la naturaleza que intervienen en la historia como si en este espacio no se pudiera abandonar el imaginario de lo sublime, esa confrontación del hombre con su propia finitud que en la historia de la invención de la playa trazada por Alain Corbin (1994) alterna con lo pintoresco como su opuesto. En *Forn* es menor pero determinante. El temporal es el motor narrativo: porque cierran las rutas, Nieves y Z., que avanzan hacia el sur para buscar a la madre de Nieves, quedan varados en el pueblo más remoto y más perdido y finalmente los encuentran y estalla el escándalo. Pero también es el momento de detención en el que él le cuenta su gran historia de amor a Nieves y entonces piensa y no solo le cuenta a ella sino a sí mismo como si le hablara su ex mujer muerta y completa esa tarea de rememoración que había precedido la fuga hacia la playa.

En *La costa ciega* mar y tormenta son un mismo fenómeno desbocado que no permite que sobrevivan ni las construcciones ni los árboles ni el mismo suelo que el agua se traga periódicamente. Los anuncios enmarcan la llegada de Arturo y Camboya al rancho de la costa. Lo único que encuentra Arturo es «un árbol arrastrado por la marea, con el lomo cubierto de conchillas y una rama inclinada que parecía pulida por un orfebre» y «varios ranchos quebrados, otros con los techos caídos» (Domínguez, 2009: 20); ella encuentra la misma devastación, aunque ya bajo una forma más amenazante: «así andaba todavía, intentando poner su cabeza de pie entre espumajos de yodo y porquerías que arrastraba el mar, hecha un desastre, un verdadero desastre que podía empeorar porque en el cielo se movían grandes nubes azul cobalto» (60). El *crescendo* entre una llegada y la otra responde al conflicto narrativo. La amenaza del cielo precede al encuentro que reconstruye una memoria que no buscan ni ella ni Arturo. Como en *Puras mentiras*, la tormenta es telón de fondo y circunstancia propiciatoria del ejercicio de la memoria; las fuerzas de la naturaleza acompañan la trama. Si la playa parecía un escenario propio para el olvido porque el agua y la arena se tragan y esconden el pasado, la tormenta es el desastre climático que perturba el escenario y el desastre personal que frustra la utopía del remanso.

---

## NOTAS

5 | En la bibliografía que aborda los tópicos y metáforas del agua, únicamente Ignacio Padilla (2010) incluye la lluvia a la que coloca en relación dialéctica con la sequía como fuerza devastadora presente en la literatura latinoamericana. En estos textos, sin embargo, no es esa lluvia —que inunda y destruye lo productivo— la que interviene, sino la desmesura.

## 4. Relatos

Las tres novelas están estructuradas en torno a una paradoja: los personajes van a la playa para escaparse (del pasado, de la memoria, de sí mismos) pero terminan por recomponer una memoria que se teje como relato. Esa masa discursiva, parecen decir las novelas, es lo único capaz de resistir los embates de la naturaleza desbocada de las costas del mar. La formulación es muy clara en la novela de Domínguez. El encuentro de Arturo y Camboya liquida el anonimato y el silencio que necesitaban como condición para el olvido porque el diálogo reconstruye la historia de Cecilia —lo que tienen en común— a partir de los fragmentos que aporta cada uno y que son posteriormente recuperados por el narrador —anónimo— que en un bar de Dallas le cuenta toda la historia a Ema, que no casualmente teje mientras él reproduce alternativamente uno y otro lado de la historia hasta formar un todo<sup>6</sup>. Aunque el narrador se muestre ecuánime, solo Camboya puede haber transmitido la historia porque es la única que escapa a la tormenta. El orden causal es, sin embargo, al revés: Camboya elige el relato de la memoria y por eso escapa siguiendo el camino inverso al de llegada, el que la lleva de vuelta a Valizas, la ruta y Montevideo, el espacio fuera de la zona del olvido. Cuando avanza a través de la tormenta «Tenía la sensación de caminar por un pasadizo que la devolvía a la soledad y a las decisiones que debería tomar cuando recuperara la cédula» (Domínguez, 2009: 163). Casi como un símbolo, ese registro institucional de la identidad la lleva de vuelta a Arturo, de quien obtiene las partes faltantes de un pasado que es también su identidad. Arturo, en cambio, elige negar la historia que acaba de recomponer. Su muerte, abrazado al árbol a medio doblegar que había visto durante la llegada, es una elección que le permite permanecer en la costa y garantizar el olvido<sup>7</sup>. En la historia que tejen entre Arturo y Camboya, la familia de Doghram —otros personajes que comparten sus memorias—, condensa esta oposición. El traslado con su familia al Uruguay y el aislamiento del mundo responden a la voluntad de ocultar la identidad de sus hijas apropiadas durante la dictadura militar. Él también viaja hacia el olvido pero no hacia la costa porque busca una construcción más que una destrucción: «el reemplazo de una memoria por otra, primero retroactiva, después proactiva, y en la estabilidad del olvido» (132). La dupla memoria/olvido encarna en sus hijas: Rosie, la única capaz de recordar algo del pasado, es la «heredera de la memoria familiar» (33) fraguada por su padre mientras que Sarah, que padece alguna alteración mental, es la depositaria de las historias destinadas al olvido porque «borraba la historia de su cabeza» (147). De esa historia que es objeto del relato ensamblado de Arturo y Camboya surge el sentido de la memoria, es ese retazo del pasado el que Camboya decide preservar del olvido, ocupada con una cuestión que excede lo personal a diferencia de

---

## NOTAS

6 | Si se siguiera atentamente el orden del relato, es el narrador el que cuenta cada parte antes de contar el momento del encuentro en que cada personaje se lo cuenta al otro.

7 | El que resiste la tormenta trepado a un árbol es un motivo reiterado en la narrativa de Domínguez. En sus otras apariciones, en el cuento «El árbol de las garzas» de *Mares baldíos* (2014) y en *Tres muescas en mi carabina* (2002), sin embargo, sucede en una isla del Delta y no sólo resulta exitoso sino que marca el momento de la fundación de un espacio. La diferencia en el desenlace implica una oposición entre ambos espacios, las islas se pueden inventar pero no hay fundación posible en la costa del mar.

Arturo que no solo quiere borrar su propio pasado sino la verdadera identidad de Rosie.

Esta secuencia reúne tres elementos recurrentes que ligan las novelas entre sí: el relato como forma de supervivencia, la necesidad de combinar varias voces para construir la historia y los espacios de sociabilidad pueblerina como sitios privilegiados para la transmisión de historias. La estructura se repite en *Forn*. Así como la novela caracteriza el espacio a través de la exhibición de una galería de personajes que escapan, también organiza una serie de narradores, en un sentido textual pero también como personajes que se representan contando historias propias o ajenas: Alexis en el médano, Alcides en el bar, Nieves al del videoclub. Z. recibe esas historias directa o indirectamente: Alexis habla con Nieves y debe ser ella quien lo retransmite, el del videoclub cuenta lo que le fue contado por otro. Si bien él no es el narrador de toda la historia, sí lo es en los capítulos que la enmarcan y por lo tanto una voz dominante en todo el relato. En esos capítulos, además, Z. narra su propia historia, para un destinatario ausente, la ex esposa. La coincidencia de objeto entre el discurso de Z. y lo que narra la novela permitiría pensar que Z. es efectivamente el narrador enmascarado en la esquiwa tercera persona —que para colmo lo llama «Z.»— pero resulta indistinto. Lo que sí importa es que toda esa narración es necesaria para que la voz de Z. se dirija a esa mujer de la que huye al principio. Una vez más, el relato es la construcción del sentido: «las cosas que nos pasan cobran sentido cuando las oímos contadas; recién ahí entendemos» (*Forn*, 2001: 122). Y es también condición de supervivencia: en la noche más oscura en el pueblo más perdido, Z. le habla a ella y recién entonces puede volver a Pampa del Mar pero para empezar de nuevo (allí, entonces, la reconstrucción de la casa como morada definitiva, etc.).

En la novela de Burel no hay escucha sino lectura. Vernier encuentra oculto en la casa el diario de Aarón Wenceslao Díaz, antiguo ocupante y ex empleado de la arenera, su par pasado. La reproducción de sus fragmentos es una recuperación de la memoria como un saber que a él le permite resistir la soledad y el aislamiento al tiempo que trata de descifrar el misterio del mismo Díaz, desaparecido sin dejar más rastro que el texto que Vernier quema a medida que lee, como si completara el trabajo de la arena que se traga todo lo demás o como si la existencia de esas hojas sueltas se volviera innecesaria una vez que la historia es fagocitada por el relato del propio Vernier.

Los relatos comparten la narración como construcción y preservación de la memoria, pero también comparten una forma que es propia de esa actividad: la suma o superposición de voces que en *Forn* se revela por la multiplicidad de narradores y que en Domínguez se manifiesta por el encastramiento de relatos como si fueran muñecas

---

rusas. El caso de Burel es ligeramente diferente aunque preserva la multiplicidad y la inclusión de una historia en otra. Hay un narrador al principio y al final que invierte el marco de Forn; el narrador en tercera abre y cierra para ceder la voz principal a la primera persona de Vernier. La homogeneidad de esa voz está interrumpida por el diario de Aarón Wenceslao Díaz, el único narrador de la serie que escribe en lugar de hablar. La función, sin embargo, es la misma; si por un lado espeja en sus tribulaciones la situación presente de Vernier, también lo ayuda a recomponer parte del misterio que en la playa, siempre, implica el encuentro con otro, más allá de que esté diferido por la escritura.

Los recuerdos y su relato son, entonces, algo que hay que recomponer. *La costa ciega* propone una teoría de la memoria, fundamentada en la recolección de datos y en la narración misma. Si para Camboya el pasado era «como los restos de un *puzzle* al que no solo le faltaban piezas, también la clase de figura que debían componer porque todos tenían una historia distinta que contar» (Domínguez, 2009: 76), las piezas faltantes que aporta Arturo necesitan del narrador que recibe e hilvana los relatos de los personajes para que tengan un orden. La metáfora de esa forma de narrar es Ema, que escucha en el bar al narrador. Los dos tejen, él la historia; ella, prendas sin sentido que arma y desarma para transformarlas en otras como una Penélope que no difiere una decisión sino la resolución de un relato que se demora en múltiples ramificaciones y digresiones —por las que reclama, pero que siempre escucha—. Lo central es la composición: el narrador no sabe, dice cuando Ema lo elogia: «Yo solo se lo cuento» (149). Lo que importa no es la información sino el relato: la composición y el acto verbal.

En las otras novelas se pueden presuponer funciones similares. El narrador de *Diario de la arena* introduce la historia de Vernier como este, el diario de Aarón Wenceslao Díaz. Vernier, que es su sucesor como empleado de la arenera, ocupante de la casa, «señor de la arena» y fundador del espacio, bien podría ser también su sucesor como escritor de un diario —el del título, tal vez— leído por el narrador para rescatar la memoria de Vernier que también desaparece en la playa, no enloquecido y fantasmático como el otro sino en las entrañas del barco encallado donde fija residencia. En *Puras mentiras*, el narrador que hilvana sí es el protagonista, de allí la incertidumbre que pende sobre todas sus palabras (sus puras mentiras), especialmente porque él mismo pone en duda las versiones de los demás. Él compone su historia con las palabras de los otros, pero sobre todo con el relato de Nieves, porque ella conoce otra parte de los hechos —«para saber cómo sigue la historia, hace falta que ella esté presente para contármela» (Forn, 2001: 175)—, pero también por eso de que las historias solo cobran sentido cuando las oímos contadas. A la vez, es él mismo el que

acusa permanentemente a Nieves de manipular las versiones de los hechos y a sí mismo de no poder recordar con exactitud. «Será porque cada vez que lo cuenta, ella le agrega algo. A veces me pregunto qué fue exactamente lo que le conté» (79). La falta de credibilidad que se atribuye a sí mismo inunda sobre todo el capítulo final, en el que intenta reconstruir su historia de amor —que es también lo que le cuenta a Nieves en el hotel, pero en otra versión—, llena de baches, omisiones y tergiversaciones reconocidas: «Yo no sabía recordar sino fabular» (246). La memoria es relato, tejido, reconstrucción, pero también novela.

La ilación de fragmentos y versiones con las imprecisiones de *Puras mentiras*, las digresiones de *La costa ciega*, los trazos que se pierden en *Diario de la arena* son la forma de narrar que le corresponde al espacio de la playa-páramo. En parte por el poder del espacio para hacer desaparecer todo, pero especialmente porque la forma embrionaria del relato que aparece en las tres novelas es el chisme, la manera en que la información circula en lugares que son, ante todo, pueblos. Ese funcionamiento resulta similar al que Sylvia Molloy (1979) señala en *Los adioses* de Juan Carlos Onetti: el chisme es un núcleo de ficción. La filiación de las novelas con este autor avala esta relación; en Onetti abrevan Forn y Burel para construir sus ciudades o pueblos imaginarios<sup>8</sup> mientras que Carlos María Domínguez lo elige explícitamente como tradición en la que insertarse en la biografía que le dedica en colaboración con María Esther Gilio: *Construcción de la noche: la vida de Juan Carlos Onetti* (1993). La referencia también es explícita en *Diario de la arena*, en la que *El astillero* es la única otra lectura que Vernier logra hacer en la playa además del diario, como si buscara claves para su historia. Parece que fuera por su tarea de sostener una empresa fundida —lo que lee Molina— pero también es esto: la búsqueda de una forma de tramar la historia a través de relatos que circulan desde diversas fuentes. Las novelas reproducen el esquema según el cual el chisme origina un diálogo o «transacción» (Molloy, 1979). En las novelas los relatos circulan porque el destinatario se vuelve emisor: del diario de Díaz al diario de Vernier y al relato del narrador; la historia de Arturo a Camboya transmitida presuntamente por esta al narrador que se lo cuenta Ema; todos a Z., este a sí mismo, a su ex esposa, a nosotros.

Por otro lado, las novelas comparten con Onetti la espacialidad que instala esa forma de diálogo: el almacén como lugar donde se intercambian historias (Molloy, 1979). El bar de Alcides en *Puras mentiras* es el centro del pueblo, espacio privilegiado de sociabilidad y, por lo tanto, de la circulación de los relatos que escucha Z. desde atrás de la barra y de los que se cuentan sobre él. Lo advierte Alcides —«como hablan de mí como van a hablar de vos, y de todos los que llegan a Pampa del Mar escapándole al futuro o al pasado» (Forn,

## NOTAS

8 | Fernando Ainsa (2001) trabaja esa asociación en la narrativa de Burel pero la hace extensiva a una multiplicidad de escritores uruguayos contemporáneos. Onetti es, por otra parte, autor del cuento «La casa en la arena» (1949) que se emparenta con estas narraciones por hacer de ese sitio el escenario para un ocultamiento que alcanza su máxima tensión dramática durante una tormenta, a pesar de que la playa es de río —no hay mar en Santa María— y la casa, un chalet.

---

2001: 64)— y lo replica Z. en el mostrador del videoclub que también sirve para la narración. Por eso es en el único pueblo sin un espacio semejante, el último, donde Z. hilvana su propia historia en soledad, sin interlocutor (esto es, como narrador en términos textuales). En *La costa ciega*, el narrador anónimo habla con Ema en el bar. Allí el que cuenta no es el dueño o el dependiente, la figura local que recibe las historias, sino el que viene de afuera trayéndolas. Como en la doble tradición que establece Walter Benjamin (2001), el narrador-viajero se complementa con el narrador que permanece y conserva la memoria; en este caso, el dueño del parador que produce dos versiones: la policial —que también existe en *Puras mentiras*— y su réplica en la chismografía pueblerina, «repetida a los peones frente a la heladera de dos puertas, los estantes vacíos y una horma de queso rancio» (Domínguez, 2009: 15). En *Diario de la arena*, los chismes circulan en el bar y almacén donde Vernier descubre que un pueblo no es un buen lugar para esconderse porque todos reparan en su «condición de recién llegado y en el tono ciudadano de mi manera de hablar» (Burel, 2009: 47), el prostíbulo y en parte, también, la biblioteca donde se conserva la memoria del pueblo y Vernier escucha otras versiones que son la materia con la que él construye su relato.

Las novelas mantienen la estructura divergente y la veracidad incierta de los chismes pero corrigen su dispersión y su carácter pasajero. La permanencia del relato es condición de supervivencia. Literalmente en *La costa ciega*, en la que solo Camboya, que se lleva la historia para narrarla, es capaz de escapar a la tormenta; en sentido figurado en *Puras mentiras*, por el carácter reparador que tiene la reconstrucción del relato como memoria para Z., que narra para cerrar y seguir adelante —al revés que Arturo que recuerda para deshacerse de la memoria y morir— y como forma de trascendencia en *Diario de la arena*, en la que el diario de Aarón Wenceslao Díaz y el relato de Vernier permanecen cuando ambos hombres dejan la casa y la identidad para convertirse, sucesivamente, en «señor de la arena», uno como vagabundo del médano, el otro como habitante del vientre del barco donde «siente que él está hecho de sal, de soles inextinguibles, de noches estrelladas, de viento y lejanía» (Burel, 2009: 240). El de Vernier es el único texto que subsiste frente a la destrucción del diario de Díaz, del secuestro de *El astillero*, de la destrucción de la biblioteca. Si el suyo es el relato fundacional de Arenas del Este, las otras dos novelas pueden leerse de la misma manera, como fundación de un espacio en el que lo único que resiste a los embates naturales son las historias que empiezan con el rumor de los chismes y se articulan en la voz de los narradores que los hilvanan para darles sentido.



## Bibliografía citada

- AINSA, F. (2001): «La alegoría inconclusa: entre la descolocación y el realismo oblicuo», *El cuento en red*, 4, 1-15. <[http://bidi.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido\\_fasciculo.php?id\\_fasciculo=245](http://bidi.xoc.uam.mx/tabla_contenido_fasciculo.php?id_fasciculo=245)>, [06/20/2016].
- AUDEN, W.H. (1967): *The Enchafèd Flood, Or, The Romantic Iconography of the Sea*, New York: Vintage Books.
- BACHELARD, G. (1978): *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, W. (2001): «El narrador» en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid: Taurus, 111-134.
- BUREL, H. (2009): *Diario de la arena*, Montevideo: Alfaguara.
- CORBIN, A. (1994): *The Lure of the Sea. The Discovery of the Seaside in the Western World 1750-1840*, Berkeley: University of California Press. Trad.: Jocelyn Phelps.
- DOMÍNGUEZ, C. M. (2009): *La costa ciega*, Buenos Aires: Mondadori.
- FORN, J. (2001): *Puras mentiras*, Buenos Aires: Alfaguara.
- GATTI RICCARDI, G. (2013): «Hacia el mar: ¿Fuga o viaje para el rescate de la memoria? Playas y costas como lugares de huidas y recuerdos. Una lectura posible de la “literatura de balneario”» en *Sociedad, escritura, memoria: idiosincrasias uruguayas en la narrativa contemporánea. Seis ensayos sobre el espacio cultural oriental*, París: Books on Demand GmbH.
- MOLLOY, S. (1979): «El relato como mercancía. Los adioses de Juan Carlos Onetti», *Hispanamérica*, vol. 8, 23-24, 5-18.
- PADILLA, I. (2010): *La isla de las tribus perdidas. La incógnita del mar latinoamericano*, Buenos Aires: Debate.
- ROSA, N. (1990): *El arte del olvido: sobre la autobiografía*, Buenos Aires: Puntosur.