

//Dossier// Alejandra Nallim (coord.)
Literaturas de fronteras y fronteras literarias en la Argentina

Las playas de Amalia Jamilis. Sobre exclusiones y recuperaciones parciales en el sistema literario argentino

Mercedes Alonso¹

Recepción: 23 de octubre de 2023 // Aprobación: 2 de diciembre de 2023

Resumen

Un conjunto de cuentos de Amalia Jamilis que transcurren en la playa hacen visibles diferentes conceptualizaciones de la frontera. Por una parte, como delimitación que establece la inclusión y exclusión de autores en el sistema literario y selecciona los espacios predominantes de representación. Jamilis alterna posiciones en el campo a lo largo de la historia de sus ediciones y lecturas. Sus cuentos de playa interrogan la distribución espacial de la literatura argentina entre el campo, la ciudad y las regiones. En un sentido diferente, la playa es un espacio fronterizo que recorre la literatura de la autora desde sus primeros libros de la década de 1960 hasta el último, de 1998. Borde, zona de tránsito y transformación, la orilla del mar y del sistema define una poética del cuento.

Palabras clave

sistema literario - espacios literarios - frontera - playa - cuento

Abstract

A group of short-stories by Amalia Jamilis that take place on the beach make visible different conceptualizations of the border. On the one hand, the border as a delimitation of the literary system that establishes the inclusion and exclusion of authors and selects the predominant spaces of representation. Jamilis alternates positions in the field throughout the history of her editions and readings. Her beach stories question the spatial distribution of Argentine literature between the countryside, the city and the hinterland. In a different sense, the beach is a frontier that runs through the author's literature from her first books in the 1960s to the last one in 1998. Borderland, zone of transit and transformation, the edge of the sea and of the system defines the poetics of her short-stories.

Keywords

literary system - literary space - border - beach - short-story

¹ Doctora en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Ayudante de primera regular en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. E-mail: meralonsa@gmail.com

Aquí hay dragones: la zona de exclusión

La frase del subtítulo es la traducción de “hic sunt dracones”, la frase que, en los mapas medievales, señalaba los mares peligrosos o desconocidos que se poblaban de monstruos, a falta de otros datos cartografiados. Algo semejante podría señalar las zonas de exclusión del sistema literario; lo desconocido que amenaza la forma en que definimos y entendemos la construcción a la que convencionalmente se denomina “literatura argentina”. Más allá de las fronteras establecidas, hay un espacio de existencia conocida pero poco transitado y, por lo tanto, confuso.

Los cuentos de Amalia Jamilis que transcurren en la playa pueden ubicarse ahí, en el límite externo que hace visible diferentes fronteras superpuestas. Dos son las del sistema literario: la que divide los nombres que se incluyen de los que se excluyen (o que se incorporan como sus márgenes, sus olvidados, etc.) y la que hace lo mismo con los espacios. La primera deja a la escritora afuera por largos años. Lo señala Elvio Gandolfo en el prólogo de la reedición de sus dos primeros libros hecha por Eduvim en 2015: es llamativo el contraste entre el prestigio de sus editores y el olvido posterior. Es llamativo también que la recuperación no haga sino señalar la marginalidad: se la recupera porque fue olvidada y se lo hace en el marco de otras operaciones semejantes destinadas a desenterrar autoras —es decir, mujeres— dejadas afuera del sistema, bajo el supuesto de que la exclusión responde al género. La colección “Narradoras argentinas” de la editorial de Villa María es el contexto más inmediato, pero la operación es más amplia e incluye otras editoriales que pertenecen a otros sectores del mercado. En el primero, entran también Elvira Orpheé, Syria Polletti, Marta Lynch, Luisa Mercedes Levinson; en el segundo, Sara Gallardo, que ha sido uno de los rescates más exitosos.

Hay una jerarquía en los rescates, dentro de la que Jamilis ocupa una de las posiciones más bajas. A modo de ejemplo, en un recorrido por las escritoras argentinas, que funciona como comentario de la colección de Eduvim que dirige junto con Juana Luján y Carolina Rossi, María Teresa Andruetto (2022) le dedica una oración dentro de un párrafo compartido con Leonor Picchetti y Fina Warschaver. La única presentación que le corresponde es la marca de exclusión: “A Amalia Jamilis (1936-1999) cuentista excelente, se la olvidó pronto tal vez porque vivió y murió en una ciudad del interior de una provincia”. Lo mismo se ve en el análisis que hacen Abal y Bordón (2023) sobre la colección. El primero de los dos párrafos sobre Jamilis establece su exclusión gradual: de su aparición en la revista *V de Vian* a una ausencia del campo literario tal que, a fines de los 90, todos suponen que está muerta, lo que

también comenta Gandolfo en el prólogo mencionado.² Los dos ejemplos hablan del proceso de marginación del que participan: no pueden decir más porque tampoco se dijo nada antes.

La otra frontera es la que traza los límites de los territorios representados y representables en la literatura argentina que, en palabras de Martín Prieto (2006), alternan entre Buenos Aires, si es urbana, y el campo, si no lo es. Todo lo demás es regionalismo, pero este selecciona los espacios de “tierra adentro” y entonces la playa, que está hacia afuera, en el límite terrestre, pero no en el centro, no tiene lugar en el imaginario ni en el sistema. La ventaja es que, si el campo es “un ambiente progresivamente artificial, una especie de paisaje de segundo grado, con mayor peso simbólico que fortaleza experiencial” (Prieto, 2006, p. 352) y sobre el regionalismo pende la amenaza del costumbrismo, la playa goza de cierta libertad.

La tercera frontera es ese territorio. Ahí arranca esta indagación. No en las exclusiones o sus causas —¿el sistema deja afuera a Jamilis porque escribe sobre la playa? ¿porque ella también vive al margen de Buenos Aires, en Bahía Blanca?—, sino en la construcción de un espacio literario que no solo es una frontera geográfica y literaria —accidentes, en todo sentido— sino que aparece en los cuentos como un límite hacia el cual los personajes se empujan, un lugar separado y diferenciado de la cotidianeidad y la normalidad urbanas. El relato de esta construcción tiene dos momentos, que son las fronteras de la carrera de Amalia Jamilis. El primero es a fines de los 60 y tiene lugar en dos cuentos de sus primeros libros —justamente los recuperados por la edición de Eduvim—: “Otro verano” (*Detrás de las columnas*, 1967) y “Ola de calor” (*Los días de suerte*, 1969). El segundo es a fines de los 90, en dos cuentos de *Parque de animales* (1998), que es su último libro: “Puesta de sol en Melillán” y “Los animales de verano”. La distancia cronológica hace visibles continuidades y rupturas. Graciela Batticuore, Loreley El Jaber y Alejandra Laera (2008) definen la frontera como “una región, un proceso, un discurso” (p. 16). Piensan en el siglo XIX, pero siempre hay otro límite que correr en la expansión literaria hacia lo inexplorado. En los cuentos de Jamilis, la configuración social, afectiva y geográfica de la playa se transforma junto con los modos narrativos que la escriben: la frontera, como dicen las autoras, repercute en los relatos. Mejor dicho, está hecha de ellos. El cambio que se nota entre unos cuentos y otros dice algo

² Los datos provienen de ahí. La aparición de Jamilis en la revista que dirigió Sergio Olguín entre 1990 y 1999 merece más precisión. Ella no participa de la revista ni se publican sus cuentos. La recuperación consiste, en realidad, de dos textos críticos de Gandolfo en los números 33 y 42 (los pre-textos del prólogo): el primero es el relato de la recuperación; el segundo, una necrológica extendida. Más allá del contenido de los artículos, la presencia de Jamilis en una revista que se proclama “culturalmente incorrecta” la ubica, en vida, del lado de la marginalidad.

sobre el contexto literario y la colocación de Jamilis dentro de él; más sus formas de incluirse que las posibles –quizás insondables– causas de su exclusión.

Todos los veranos

En la década del 60, mientras Cortázar corta camino entre zonas urbanas a través de puertas (o portales) que establecen el contacto o la fusión con la otredad –según el análisis de Rama (1975)–, Jamilis usa pasadizos hechos de una materia diferente: el viaje a la playa y las vacaciones, por un lado; el recuerdo, por otro.³ Hay un lado de acá en San Clemente o Pinamar y un lado de allá en Buenos Aires, pero “acá” hay tantas playas como veranos. “Los animales del verano”, que cierra la serie en el último lugar del último libro de cuentos de Jamilis, establece la discontinuidad: cada temporada es un pueblo de playa diferente, aunque estén en el mismo lugar geográfico: “ese pueblo de mar otra vez desconocido para Nicolás Amoedo, después de un otoño, un invierno y una primavera endeble por la falta de expectativas” (Jamilis, 1998, p. 140).

En el cuento de 1998 hay una causa concreta, visible, de esta variación, que son los ritmos económicos de los lugares que explotan la temporada: “cada año aparecían solares nuevos, artificios de fibra plástica y vidrio refractario: supermercados, plazas, hiperkioscos, pabellones, todo un poco sórdido y pobre, como si, una vez terminados, vulnerasen el espacio concedido” (Jamilis, 1998, p. 140).

En los cuentos del 60, en cambio, la memoria está contenida en los lugares; cada uno produce la evocación a la vez que toma su sentido de ella. En “Otro verano”, el recuerdo viene con la música:

A veces nos sucede en medio de un solo de guitarra de Grapelly, aunque también me acuerdo de una vez que pusieron ‘Cotton tail’, con Ermelín, y debió tratarse sin duda de una asociación de ideas, porque en el Cheyenne nunca hubo nada de Ermelín, pero igual Bayón y yo nos miramos un rato en silencio, y era que yo me acordaba... (Jamilis, 2015, p. 93)

El cuento empieza con el pasaje que es su marco de lectura y sigue con párrafos que pautan el ritmo de la evocación: “Yo me acuerdo, Bayón”, “Me acuerdo”; formas que

³ La alusión a Cortázar tiene lugar en los cuentos. En “Los veranos falsos”, Walter dice que a veces piensa en el suicidio pero que tiene “miedo de que los colegiales, muy temprano, me encuentren tirado en la vereda” (Jamilis, 2015, p. 57). La frase hace pensar en “Carta a una señorita en París”, incluido en *Bestiario* (1951), que termina con la preocupación del narrador por su propio cuerpo, “que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales” (Cortázar, 2011, p. 146).

incluyen o implican al interlocutor en el recuerdo. Hay dos tiempos, dos espacios y una sola vuelta atrás para indagar en lo que no se dice: el silencio compartido durante la música y el recuerdo del futuro con el que termina el primer párrafo: “la línea horizontal de la playa, que Belén, enfundada en su malla verde, tan ceñida, no interrumpe como antes, no puede ahora interrumpir” (p. 93).

En “Ola de calor”, los recuerdos aparecen por asociación con los lugares, como si emanaran de ellos: “Fue sin duda a raíz del quiosco de música de la playa que se acordó de la glorieta del Alberta” (Jamilis, 2015, p. 308); una vez, incluso, es verdaderamente una puerta lo que produce el salto: “Ahora, a punto de empujar la puerta vaivén del London, evocaba casi a su pesar el vestíbulo amplio y un poco anticuado, con sus muebles de caoba” (p. 316). El pasaje no tiene la lógica arquitectónica de Cortázar, sino otra más adecuada a la playa de las vacaciones: el souvenir, la foto. Hay una puerta, pero el pasaje no es lo que está del otro lado o el movimiento hacia allá, sino la misma puerta, el objeto que actúa por condensación. Los espacios, como la música del otro cuento, retienen el tiempo pasado en un límite sutil entre la nostalgia y el fantástico. Los “muebles pasados de moda”, las mayólicas “que parecían haber sido olvidadas por algún turista de gusto decadente” (p. 317) son fantasmas adecuados a la sensibilidad de los recuerdos de las vacaciones.

Los viajes a San Clemente son tres, pero caben en una sola frase, que es una definición del pueblo de playa y de la relación del protagonista con él: “La primera impresión que le dio San Clemente [...] fue de belleza” (Jamilis, 2015, p. 302). Las dos parentéticas que quedan encajonadas dentro de la oración principal dan cuenta de los dos pasados: el verano de hace más de diez años en que “lo pasaron tan bien” con Dolan, Villanueva y “las mujeres del motel Alberta” (p. 302) y la luna de miel con Dolores, hace diez años, motivada por la belleza que ella anticipa a través de sus descripciones. Los pasajes también están hechos de estructuras sintácticas y narrativas.

Inmediatamente después del primer recuerdo, está el de Buenos Aires: los bancos de Reconquista y de San Martín; los bares de Avenida de Mayo; el Arizona, en Avellaneda, donde trabaja la Lituana. El protagonista le atribuye a ella, una de las mujeres con las que comparten el verano, la articulación de los dos espacios: “Ahora se daba cuenta con perfecta claridad que los días de San Clemente resumían significados, marcaban caminos, y que la presencia de la Lituana se ubicaba en el punto exacto donde esos caminos convergían” (Jamilis, 2015, p. 318); “la convicción de que los días transcurridos en el Alberta habían arrastrado consigo algo sustancial, una suerte de clave” (p. 315). El pasado aparece a través de los sentidos: “Su recuerdo de aquella primera época estaba poblado de olores, de sonidos, de

colores” (p. 302); entre ellos, el olor a vainilla de la piel de la Lituana y el de la tormenta marina en el aire. La evocación establece un contraste con el olor de los pinares que llega desde el exterior y el “olor a vino y a aserrín” (p. 312) del jardín del hotel que se impregnan en el calor del presente. Pero también está la narración que la reconstruye y la persigue entre tiempos y espacios que se superponen más de lo que se continúan. El sentido de los pasajes es menos la indagación en los hechos del pasado que la confrontación del presente con un tiempo que se percibe más deseable.

El pueblo es uno y otro a la vez según las edades, las compañías, la perspectiva, que parecen transformar hasta la geografía. En la juventud, la aventura amorosa coincide con la aventura de navegación. Hace más de diez años, en San Clemente, había islas desconocidas: un “archipiélago formado por diminutas islas rocosas”, “penínsulas nunca vistas, con sus propias playas y bahías” (Jamilis, 2015, p. 303) y “una isla que estaba a cien kilómetros de San Clemente, apenas una onda encorvada y levantada en un extremo” (p. 313) donde, con lógica más turística que conquistadora, los amigos compran postales y un jersey para la Lituana. En el presente, en cambio, hay unos hoyos en el mar que impiden bañarse, a pesar de la ola de calor del título: “una especie de maldición” (p. 303), “algo insólito” (p. 310). De un tiempo a otro, cambia el modo narrativo de la playa, de la literatura de aventuras a la distopía.

El contraste es inverso al que indicarían las convenciones sociales según las que el hotel y la esposa deberían ser mejores opciones que el motel y “sus” mujeres. “Ola de calor” resuelve la contradicción con otro pasaje a través de la puerta del London. En lugar de la regresión hacia el pasado que se condensa en ella como reminiscencia, su uso como salida provoca un tránsito entre formas de estar en la playa.

Y ahora había empujado la puerta del London [...]. Cuando miró hacia el agua, los guardavidas empezaban a quitar las señales de peligro y una marea humana corría hacia las crestas blandas que rompían junto a la arena. [...] Corrió, vestido como estaba, hacia la imperceptible marejada que, de a poco, desde la línea del horizonte aumentaba en ondas ordenadas, barriendo los remolinos, y se dio cuenta aliviado de que esa progresión indicaba la cercanía del viento, por fin, del agua por fin, del término del calor por fin, por fin, por fin. (Jamilis, 2015, p. 321)

Antes hay un deseo, “esa necesidad impostergable de arrojar al mar, de dar brazadas y brazadas hasta sacarse de encima el sudor, el calor, el aturdimiento” (p. 303); después, el agua, donde también se condensa el tiempo; la zambullida feliz disuelve el calor y la distopía en el sitio donde se recuerdan la navegación, las islas y la aventura.

La representación de la juventud del pasado, de la playa y de la relación entre ambos contrasta con la que aparece en “Otro verano”. Están San Clemente y el *snipe*, pero la etapa es anterior, más adolescente que joven: en lugar del Alberta y la Lituana, está Belén, “Con su cara redonda e infantil, con un vago sabor a malicia y a juegos de chicos” (Jamilis, 2015, p. 94), “un cuerpo apenas ondulado” (p. 94), que les gusta a los dos amigos; a uno “sin habilidad, con torpeza de muchacho que tiene miedo” (p. 94). La playa es el lugar de un pasaje en el sentido del relato de aprendizaje; sobre todo, del descubrimiento del deseo.

Los espacios corresponden a esa trama: la noche de los cafés, la música y la calle; el día de tomar sol en un escondite. Este es el lugar que importa: no es la orilla de los usos convencionales, adultos, visibles, ni el mar de la zambullida feliz, sino “un foso detrás de unos pinos, junto a un sendero de despojos, que olía fuertemente a resina” (Jamilis, 2015, p. 93). El lugar del pasaje tiene algo de lo obsceno, lo que se sustrae o se oculta a la mirada porque no debe ser visto: lo que tampoco se dice pero se sugiere entre el pudor de los cuerpos semi desnudos que toman sol, los restos o residuos y el olor agresivo de la naturaleza no controlada, a la que se acoplan las corvinas y las aguavivas, “húmedos cuerpos sin forma” (p. 95), que andan por el agua el día en que los amigos matan a Belén. El foso es y no es la playa; está separado y la contradice: “El foso era profundo. Un foso amarillo y profundo, de arenas doradas que relucían con un extraño color ocre, cerca del mediodía” (Jamilis, 2015, p. 94). La frase tuerce el lugar común de la publicidad turística; pasa del dorado al ocre, de lo deseable a lo “extraño”.

La relación de los amigos con Belén se asienta en el foso –donde toman sol y le enseñan a fumar– y tiene su misma ambigüedad: primero les parece “un juguete”, después la quieren y, al final, la entierran en la arena. Lo obsceno es el cuerpo que despierta un deseo que no pueden satisfacer y el crimen. Ninguno se nombra, pero ambos se cuentan. El deseo es una forma de hablar sobre el cuerpo, la “malla verde, tan ceñida” (Jamilis, 2015, p. 93), “esas piernas largas que nos hacían pensar en una bailarina o en una gimnasta” (p. 95), y el crimen, algo que le ocurre:

arrojamos sobre el cuerpo quieto, estirado perezosamente, los primeros grandes puñados de arena, y vimos cómo se agitaba primero, quería luego erguirse y caía abatido después. Cómo la arena seguía cubriendo la malla, las largas piernas, el pelo color cauba, hasta tapar el foso por completo (p. 96).

El tratamiento de Belén –lo que los amigos hacen con ella, el modo en que el cuento habla de ella– traza la continuidad entre los dos momentos: es objeto de deseo y cuerpo del

delito; cuerpo deseado y objeto del crimen. El cuento de Jamilis articula lo no dicho, lo invisible en el espacio de la playa. La intriga y su resolución se establecen en el paisaje. Al principio, “la línea horizontal de la playa” que Belén no interrumpe; después, el foso, la frontera de la zona turística donde se cruza el umbral hacia la juventud, donde se produce “ese sentimiento [que] iba a marcarnos para toda la vida” (p. 95), que es el deseo, el amor, el despecho y la culpa, y donde se explica la frase inicial mediante su inversión. Belén no puede tapar la línea de la costa porque la playa, su materia, la tapa a ella: “la arena seguía cubriendo la malla, las largas piernas, el pelo color caoba, hasta tapar el foso por completo” (p. 96).

El episodio aparece en otros dos cuentos de *Detrás de las columnas*. “Error en febrero” es el interrogatorio que forma parte de la investigación policial por la desaparición de Belén. “Los veranos falsos” supone una versión alterna en la que Belén sigue con vida –o se recuerda intencionalmente mal el episodio– y la playa es lugar de otro rechazo en la vida adulta. Después del pasaje, todo está degradado: la mujer no es el objeto de deseo que era la prima; no hay vacaciones sino un fin de semana de junio, durante el “falso” veranito de San Juan. Los viajes, sin embargo, coinciden en el despecho y en una misma aparición. El enteramiento de Belén en “Otro verano” y el rechazo en este ocurren el día en que van a ver las aguavivas. También en esto “Los veranos falsos” revela un deterioro, porque lo que encuentran no son aguavivas confundidas por el verano falso, sino “la masa compacta de gusanos y larvas de mariposas, entremezclados como una repugnante gelatina” (Jamilis, 2015, p. 60); el límite señalado por los monstruos, también degradados. En estas aguas ni siquiera hay dragones.

La escena remite al asco animal en la playa que *Don Segundo Sombra* (1926) y *Los que aman odian* (1946) ubican en los cangrejales. La novela de Güiraldes traza el borde de la pampa; la playa para los reseros es donde termina su territorio, incómoda para cabalgar, peligrosa para los animales porque es lo opuesto del campo (Pastormerlo, 1996). Si tiene un rasgo redimible, está en el “doble cielo” (Güiraldes, 1989, p. 120) que Fabio no tiene tiempo de mirar. En la tierra, en cambio, descubre “un cañadón de bordes barrocos y negros, acribillados como a balazos por agujeros de diversos tamaños” y a sus habitantes, un “bicherío indigno” (p. 133) “que se paseaban ladeados, en una actitud compadronea y cómica” (p. 132), pero con un lado monstruoso:

estaban mutilados de una manera terrible. Les faltaban pedazos en la orilla de la cáscara, una pata... A uno le había crecido una pinza nueva, ridículamente chica en comparación de la vieja. Lo estaba mirando, cuando lo atropelló otro más grande,

sano. Este aferró sus dos manos en el lomo del que pretendía defenderse y, usando de ellas como de una tenaza cuando se arranca, un clavo, quebró un trozo de la armadura. Después se llevó el pedazo al medio de la panza, donde al parecer tendría la boca (p. 239).

En la novela de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, una sucesión de horrores acompaña el clímax: las “ráfagas de dos olores”, el barro y la “gigantesca putrefacción” (Ocampo y Bioy Casares, 2005, p. 121), el cangrejal, que es “la más horrenda y la más desesperada visión: una playa estremecida de cangrejos, negra viscosa, interminable” (p. 122), y el cadáver de una ballena que los combina: huele a podrido mientras es “recorrido y devorado por los cangrejos” (p. 122). Jamilis introduce un giro de la tierra al mar, que es donde está el problema: los animales, los restos, los remolinos. En la playa aparecen la abyección y el peligro porque es donde termina la tierra; su fauna es la forma moderna de los monstruos medievales.

Pero hay otro giro con respecto al asco animal de los textos anteriores. La playa de Güiraldes es el espacio informe del aire insano y maloliente que Corbin (1989) sitúa en el imaginario del siglo XVII. El mar es el caos y la orilla, una ruina que anticipa el horror del contacto con los seres viscosos que lo habitan. En la Argentina, el desorden anterior a la civilización se actualiza como lo opuesto del campo después del desarrollo de las ciudades balnearias, pero antes de su masificación y de su invención literaria.⁴ La de Bioy Casares y Silvina Ocampo es el margen de los centros turísticos. Bosque de Mar, donde transcurre la historia, no es Mar del Plata y lo mismo que lo hace atractivo –la distancia, el escaso desarrollo turístico– lo vuelve peligroso. La novela muestra la contradicción; la huida de las masas veraneantes del peronismo tiene su precio: el horror de las zonas incultas o el aburrimiento de la ciudad vacía desde la que escriben para pasar el tiempo, según cuentan en el prólogo. San Clemente, en los cuentos de Jamilis, tiene lugar para todo: la navegación deportiva y las muertes violentas; los animales informes y los cuerpos deseables, las sombrillas y los despojos en la orilla del mar

⁴ Elisa Pastoriza y Juan Carlos Torre arman el relato de la invención del balneario en torno a Mar del Plata en *Mar del Plata. Un sueño de los argentinos* (2021). Un abordaje a partir de un conjunto más amplio de ciudades puede encontrarse en Pastoriza. *La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en la Argentina* (2011)

Horizonte de expansión

Los cuentos de *Parque de animales* reconfiguran el borde. En “Puesta de sol en Melillán”, la playa es una zona de exploración y expansión que está siempre más allá de lo alcanzable. En “Los animales del verano”, la aparición del animal es el hecho insólito en torno del que gira la historia en lugar de cumplir la función contextual de los cangrejos que caracterizan el margen indeseable y las aguavivas que indican una época o una hora. El comienzo del cuento marca la distancia con los anteriores. En la primera línea, el animal gana protagonismo y espacio: “Abajo la mancha borravino [que es el animal] se está agrandando” (Jamilis, 1998, p. 139); el resto del párrafo relega las formas animales habituales a tema de conversación pasatista de verano: “Se habla del regreso de las aguavivas y de los explosivos de Prefectura para disgregar los cardúmenes”, “de la pesca de la corvina negra y de las peste roja que afecta a los bivalvos” (p. 139).

Una parte del giro que se opera en la playa y en la literatura de Jamilis en los 90 tiene que ver con el modo de apartarse del realismo. Si en los cuentos de los 60, esto pasa por el quiebre del orden espacio-temporal —los pasajes, las superposiciones—, en estos hay hechos que están fuera de lo normal: la ausencia visible del mar, la presencia de un animal inclasificable. La forma de esa ruptura es diferente en cada cuento, pero lo que acompaña a las dos es la pérdida de las referencias reconocibles. No hay San Clemente, Pinamar ni bares del centro porteño. “Puesta de sol en Melillán” opera ese giro borrando literalmente el lugar de referencia. No solo Melillán no existe en los mapas, sino que en la ficción es un “escondido rincón”, un lugar donde los pasajeros que bajan del ómnibus lo hacen “como si se tratara de un error” (Jamilis, 1998, p. 26) y que frustra reiteradamente el propósito del conocer el mar con que viaja el protagonista, Saborido. Cuando su compañero de conscripción lo invita a la playa, los dos descubren que no lo conocen: uno porque nunca lo vio, más que en la televisión, que “no era la misma cosa” (p. 23); el otro porque comprende que “conocer el mar sería algo más definitivo que internarse en el agua, dar unas brazadas y sentir, mientras uno se dejaba flotar boca arriba, con leves impulsos, el páramo de las olas”, pero no sabe “exactamente de qué se trataba” (p. 23). El mar es una elipsis. Esa es la intriga del cuento y el carácter ominoso que va adquiriendo el espacio.

En parte es una figura de la imaginación. Saborido “[p]odía imaginarse a sí mismo haciendo palanca con brazos y piernas, acometiendo con cada ola esa interminable viscosidad líquida” (Jamilis, 1998, pp. 24-25);

estimulado por la ilusión del encuentro, dominado por la certidumbre de que, al doblar cualquier esquina se encontraría de golpe con la vista del mar, con el plano cerúleo del agua, con una bahía vasta como una explanada, con sus muelles y sus dársenas. (p. 26)

Si existe, está en el pasado, como en la imagen que reconstruye la chica del motel según lo que le contó un grupo de turistas: las escalinatas, el muelle, la música por la noche, la playa a la mañana, la navegación. “Parece que esto era como una gran fiesta...Pero se terminó. Se terminó, ¿entendés?” (p. 37).

El viaje de Saborido defrauda las expectativas; no solo las suyas, sino las que integran el imaginario turístico. Melillán se resiste a la práctica de reconocimiento que es propia de este tipo de viaje. El turista, según la taxonomía de viajeros que elabora Nicolás Rosa (2006), es el que busca lo ya visto en la otredad controlada.⁵ Al principio de “Puesta de sol en Melillán”, el mar se sugiere sin dejarse ver: está en el “aire pleno que arrastraba olores de mar” (Jamilis, 1998, p. 26), en “el brutal sonido del mar cristalizado en el aire” que “le iba ganando despacio los sentidos” (p. 35) a Saborido. Lo único visible, al final, es “la indescriptible luz añil del océano” (p. 38) y el horizonte indistinguible durante la puesta de sol: “el confín ya no era sol ni agua, sino más bien una fusión” (pp. 38-39); la playa, “un foso enlutado” (p. 39). El reconocimiento no se produce porque no hay paisaje o, al revés, no se produce el reconocimiento de un espacio que no se puede describir porque las formas no pueden distinguirse ni organizarse.

Hay algo ominoso en la ausencia del mar que se registra en las reacciones de las personas a las que Saborido les pide indicaciones —“lo estudió por un momento como si fuera un maniquí”, “se repuso” (Jamilis, 1998, p. 30), “se extrañó”, “rompieron en nerviosas carcajadas” (p. 31)— y en las marcas que deja lo que no se dice —“Vivir en Melillán es realmente...” (p. 34); “la playa era algo...” (p. 37). Hay algo también en el pueblo, que el cuento sugiere con las historias de los habitantes que parecen haber quedado atrapados: los que se mudaron a la casa de veraneo tras el despido del marido; el despachante del bar del pueblo que llegó “por un error” (p. 34), “de paso”, pero “aquí me ve” (34); los turistas que dejan sus cosas en el motel pero nunca vuelven a buscarlas. Incluso Saborido considera quedarse cuando la chica del motel le ofrece trabajo. “Era simple pensar que ya no regresaría a Alto San Pedro, [...] regresaría al motel y le diría a la chica que era capaz de hacer casi cualquier cosa” (p. 38).

⁵ Algo semejante plantea Jonathan Culler (1981) cuando piensa al turista como semiólogo que lee signos de la cultura en los paisajes ya demarcados.

Las formas de la ausencia del mar, la serie de negaciones que van de lo desconocido a lo inaccesible, lo invisible y lo incomprensible (inasible, indescriptible) producen desplazamientos. Lo que debería aparecer en el agua o en la playa se traslada al cuerpo de Saborido, que tiene “bigote de animal acuático” y una “bermuda decorada con chozas y palmeras tropicales” (Jamilis, 1998, p. 21), y al del hombre que lo recibe al principio del cuento “resoplando como un cachalote” (pp. 21-22). Los elementos de la aventura, que podría ser la forma narrativa del mar, se degradan. No hay navegación hacia islas vírgenes, como en el pasado de “Ola de calor”, sino una de esas “botellas que encierran pequeños veleros o naves de vapor de un desvanecido color sepia” (p. 32) como objeto decorativo de las casas de Melillán. Otros se convierten en términos comparativos: Saborido “iba por el camino como un naufrago” (p. 29), las casas del pueblo “aparecían como islotes” (p. 30).

De manera más elaborada, el viaje al mar se hace metáfora. Saborido piensa que la experiencia de conocerlo “dividiría [su vida] de allí en adelante en dos islas sin patria ni conexión posible” (Jamilis, 1998, p. 26); la playa es el “límite de sí mismo” (p. 26), más que uno geográfico. A medida que camina hacia donde le indican que está el mar siente que “algo rezumante, algo sin control ni razonamiento, sin convicción y sin propósito comenzaba a despertarse desde una víscera profunda y a ascender” (p. 35). La sensación se asemeja a la del personaje de “Ola de calor” antes de la zambullida feliz. Sin embargo, el encuentro imaginado con el agua no se produce, ni por la vista ni por la inmersión, ni, quizás por eso, tampoco el giro en la vida de Saborido. Melillán defrauda también esa expectativa. Sin embargo, marca el giro que sí se produce en la narrativa de Jamilis. Los cuentos de los 60 tienen la playa como escenario de un pasaje: crecer, fugarse de una realidad opresiva; la asociación está implícita a la vez que es producto de una relación material entre las vivencias y el espacio. Los de *Parque de animales*, en cambio, ponen en palabras la relación entre los hechos y la subjetividad; hacen evidente la metáfora.

Si Saborido piensa en la playa como un lugar de cambio; la transformación de “Los animales del verano” cuestiona la línea que divide las especies. Nicolás se siente “afectado por el abatimiento de la bestia” (Jamilis, 1998, p. 142); lo observa “solidario con su terror de naufrago” (p. 142). El cuento se monta sobre esa sensibilidad para producir los intercambios lexicales entre sus dos ámbitos narrativos –la playa del animal, la casa familiar–. Por ejemplo, los temas de conversación de Nicolás con sus padres llegan a “ese punto cenagoso” (p. 145) en el que resuena el foso, “esa especie de trinchera” (p. 142), que habita el animal.

Su cuerpo es la frontera, la puerta que traza los límites y articula los pasajes. No solo pertenece a “una especie desconocida” (Jamilis, 1998, p.139), sino que sus atributos son

ambiguos. La “constitución de paquidermo” (p. 140) contradice la “apariencia traslúcida” (p. 142). El animal está hecho de una materia compuesta, indistinguible e indefinible como la línea del horizonte de Melillán: “la densa piel, ese cuerpo perlado que, bajo cierta luz parece caparazón, no sólo resulta incandescente sino hecha de una materia de pesadilla, como si alguien hubiera molido juntos caracoles y vidrio, molusco pétreo y virutas” (p. 154). La “condición anfibia cercana a la desidia” (p. 139), por otro lado, usa la clasificación para señalar lo mismo. Si su inscripción categorial lo ubica entre el agua y la tierra, el modificador la vuelve inestable, no es una condición biológica sino un accidente. “La playa era un estado al que debía resignarse” (p. 140); no solo el animal es múltiple e inclasificable, sino que extiende esa característica al espacio. Su cuerpo-frontera define la playa, que es a la vez tierra y agua; médano, orilla y mar.

El animal es un monstruo por su aspecto y porque desborda las categorías y, por lo tanto, según la definición de J. J. Cohen (1996), interroga los límites, las fronteras. Por eso, no produce exactamente asco sino esa sensación entre el horror y la fascinación: “Nicolás se acercó y pudo ver detrás del surtidor de chorros y espuma, la boca blanquecina, como de ventosa, los dos ojos por fin, los párpados de saurio que lo observaban casi joviales, el cristalino iridiscente de pura claridad” (Jamilis, 1998, p. 145). El animal marca también la ambigüedad que lo une y lo separa de los animales de los otros cuentos, que acá son los parásitos y otros seres secundarios –en el orden del cuento– que habitan el hoyo en el que se hunde “recurriendo a la defensa tradicional de las almejas y los cangrejos” (p. 142): “En el fondo, una oquedad de lapas verdosas, de caparazones y pinzas nacaradas, moluscos rosados, aguavivas de cándido color coral, truculentas orugas” (p. 144).

El modelo a escala del mar que ocupa el animal en el médano reproduce menos sus condiciones de vida en el agua que las prácticas de playa de Nicolás, que nada con sus amigos “en un pozón de aguas misteriosas [...] con hilachas de algas y una bordura de espuma que se pulverizaba en gruesas babas de yodo” (Jamilis, 1998, p. 145), “un mundo inmóvil de ácaros, parásitos, moluscos, miríadas de vida caprichosa, señales de un sistema derramado en canales subterráneos, como en un acuario, pero debajo” (p. 149). El pozo es un lugar de pasaje, de intercambio entre espacios –el médano y el mar–, entre especies y entre dos modos narrativos de la playa. En “Los animales del verano” no existe la diferencia entre hundirse y zambullirse que podría oponer los dos cuentos del 60: el asesinato de Belén enterrada en el médano en “Otro verano”, la evasión feliz en “Ola de calor”.

Nicolás nada con el animal, en el mismo medio y como él. La escena de inmersión empieza como los pasajes temporales de los otros cuentos: “Pero ahora” (Jamilis, 1998,

p.149). En cambio, no hay zambullida, Nicolás ya “se ha internado en el agua” (p. 149) y se aproxima al animal porque se le acerca y porque comparten una misma forma de estar en el agua: “junto a la respiración, una especie de bufido amasa el aire” (p. 149-150). El mar “de pronto viscoso” (p. 150) es la materia de una frontera, de una zona de contacto en la que se produce la relación entre especies. La duración es acotada; el límite del proceso relacional está señalado por otra adversativa: “Pero, de pronto, un cambio de ritmo” (p. 150). Nicolás vuelve a la costa forzado por el frío que no afecta al animal, pero la experiencia dura más que el tiempo de permanencia en el agua. En la zona de frontera, se combinan los modos narrativos. El cuento trasciende la metáfora; la experiencia corporal y el proceso interno son indistinguibles. “Nicolás comprende el desperfecto de la realidad, allá, en la costa y que esta lustrosa goma que navega a su lado no pertenece al código de premeditaciones, traiciones y apariencias de la orilla” (p. 150).

Casi en los mismos términos piensa Jon Anderson (2014) los lugares relacionales en los que los elementos humanos y no humanos convergen en torno de prácticas acuáticas. Las materias –animal, humano, agua– se funden; hay un momento en que las fronteras quedan abolidas y se producen todo tipo de intercambios. Las respuestas cognitivas y emocionales que genera la experiencia efímera constituyen identidades, no solo de los sujetos sino de los lugares que parecen inhabitables porque limitan el tiempo posible de permanencia o porque están en cambio permanente. Anderson piensa el agua, pero su liquidez puede extenderse a la orilla. El pueblo de playa, visto por Nicolás, que es un turista estacional, es un lugar diferente cada verano. El último, en el presente del relato, produce desconcierto: “La costanera había sido diezmada: nuevos edificios, como prisiones verticales de un duro color terracota, avanzaban hacia la costa tapando la vista de las antiguas construcciones, que así perdían la panorámica del mar” (Jamilis, 1998, p. 151). El pueblo participa del pasaje. No es la puerta que se cruza ni el souvenir al que se le adhiere la memoria, sino que es parte de un mismo proceso que afecta a los tres órdenes: animal, humano y urbano.

“Puesta de sol en Melillán” defrauda la expectativa sobre los cuentos que transcurren en la playa. Saborido viaja a la playa y cruza enramadas, pero no hay más pasaje ni aprendizaje que el que consiste en distinguir el imaginario de la realidad; la fantasía del territorio. Leído como premisa del otro cuento de playa que forma parte de la misma colección, abre camino para un giro en la narrativa de Jamilis. En “Los animales del verano”, el animal no es el contexto ni marca una zona de exclusión; es un par. El final del cuento sugiere un asesinato como hace “Otro verano” con la muerte de Belén; no hay diferencia en la forma de disponer de los cuerpos ni de narrar la violencia contra ellos. La playa no es el

escenario de un cambio, el lugar que los personajes usan para operar un pasaje –el deseo y la violencia del médano, la evasión de la zambullida– sino que es parte de él; el pueblo como registro de una realidad que, temporada a temporada, exhibe la inestabilidad en los bónex y la especulación inmobiliaria que preocupan a los padres de Nicolás, marcas de época como podía ser el jazz en los cuentos de los 60 y que muestran, también, los pasajes, la constante transformación, de la narrativa de Jamilis.

Devenir playa: reivindicación del margen

La frontera como zona inexplorada y horizonte de expansión es el territorio de la literatura de aventuras. Dentro de la obra de Jamilis, esa trama está en la novela juvenil *Aventuras en la bahía de las luces* (1986). En el cruce de los dos géneros de frontera –la literatura juvenil y de aventuras serían, cada una, lo marginal, lo no dicho o no escrito de la literatura argentina– aparecen la navegación y las islas vírgenes que en los cuentos son una fantasía, una metáfora o, a lo sumo, un flash del pasado. Desde ese texto liminal se puede traccionar la aventura para leer sus restos en los cuentos, en los que la playa es un destino turístico, que es lo contrario del viaje de descubrimiento y exploración. Los elementos de la aventura están desplazados como la iconografía playera en la bermuda de Saborido, pero afectan el espacio.

En lugar de ir a conocer lo desconocido, como en la exploración, o a reconocer lo ya conocido, como en el turismo, los cuentos vuelven desconocido, extraño, el destino convencional de vacaciones: le inventan dragones. A la vez que descubren el deseo, los amigos de “Otro verano” hacen una playa siniestra del otro lado del entretenimiento en el agua; en “Ola de calor”, la zambullida feliz es un salto más allá de la frontera establecida por la prohibición de bañarse y por las normas de una sociabilidad adulta que confina a los interiores acondicionados del hotel; Saborido explora y llega a la playa, que solo le devuelve un vacío de imagen que lo obliga a una percepción diferente; “Los animales del verano”, finalmente, le da otra vuelta de tuerca –la alusión es intencional: Jamilis practica una sutileza de lo siniestro que puede ponerse en la tradición de Henry James– a los elementos que están dispersos en los otros cuentos: el médano y el mar, que eran opuestos, se conectan por el recorrido del animal y se unen en el pozo que habita junto con las alimañas que quedan desplazadas de su lugar de horror playero por la presencia de un monstruo mayor.

Si en los otros cuentos esas criaturas diminutas marcan la diferencia entre la playa y las tierras inexploradas que la representación cartográfica protegía con monstruos marinos; en este, que viene a cerrar la obra narrativa de Jamilis, la playa es el agua no navegada, territorio de seres que desafían los esquemas de conocimiento y comprensión del mundo. Como esas

zonas, produce una escritura que es la forma en que se dejan marcas en los territorios que no las habilitan: agua, arena, espacios que resisten la estabilidad. De la misma manera, su lectura produce marcas en el sistema literario, que, aunque quiera parecer lo contrario, es igual de inestable, ya que depende de las intervenciones que se hagan en él. Leer a Jamilis desde la playa es ubicarla en relación con otras literaturas de y sobre las fronteras para intervenir en el sistema antes que para armar uno paralelo con las exclusiones. Leerla, en definitiva, para que las fronteras alteren el paisaje de las literaturas de la argentina.

Bibliografía

- Abal, S. D. y Bordón, Ma. B. (2022). Existencias secretas y olvidos infames: apuntes sobre “Narradoras Argentinas”, una colección de mujeres. *Estudios de Teoría Literaria* 11 (26), 86-99. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/6374>
- Anderson, J. (2014). Merging with the Medium? Knowing the Place of the Surf Wave. En J. Anderson y K. Peters, *Water Worlds: Human Geographies of the Ocean*. Ashgate.
- Andruetto, Ma. T. (2022). Mujeres y escritura: románticas, burguesas, intimistas, superficiales, mediáticas, tilingas, desclasadas, facilistas. *Seminario Borrando Fronteras*, IV Feria Internacional del Libro de las Universitarias y Universitarios, UNAM.
<https://centrodocumentacion.com.ar/mujeres-y-escritura-romanticas-burguesas-intimistas-superficiales-mediaticas-tilingas-desclasadas-facilistas/>
- Augé, M. (1998). *El viaje imposible*. Gedisa.
- Batticuore, G., El Jaber, L. y Laera, A. (2008). Aventura y relato. Apuntes para una historia literaria de la frontera. En *Fronteras escritas: cruces, desvíos y paisajes en la literatura argentina*, pp. 1-21. Beatriz Viterbo.
- Cohen, J. J. (2006) [1996]. *Monster Culture (Seven Theses)*. En J. J. Cohen (ed.). *Monster Theory: Reading Culture*, pp. 3-25. University of Minnesota Press.
- Corbin, A. (1989). *O território do vazio. A praia e o imaginário ocidental*. Companhia das Letras.
- Cortázar, J. (2011). *Cuentos completos I*. Alfaguara.
- Culler, J. (1981). Semiotics of Tourism. *American Journal of Semiotics* 1 (1/2), 127-140.
DOI: 10.5840/ajs198111/25
- Güiraldes, R. (1988). *Don Segundo Sombra*. Colección Archivos.
- Jamilis, A. (1998). *Parque de animales*. Catálogos.
- Jamilis, A. (2015). *El reconocimiento y otros cuentos*. Eduvim.

- Ocampo, S, y Bioy Casares, A. (2005) [1946]. *Los que aman, odian*. Emecé.
- Pastormerlo, S. (1996). *Don Segundo Sombra*: un campo sin cangrejales. *Orbis Tertius* 1 (2-3), 89-100. <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv01n02-03a05>
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus.
- Rama, A. (1975). Julio Cortázar. *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*, pp. 173-188. Planeta.
- Rosa, N. (2006). Una teoría del naufragio. *Relatos críticos. Cosas, animales, discursos*, pp. 9-42. Santiago Arcos.
- V de Vian*. <https://ahira.com.ar/revistas/v-de-vian/>