

La playa o el fin de las vacaciones

ALONSO, Mercedes / FFyL, UBA - meralonsa@gmail.com

Eje: El cine y los géneros literarios narrativos Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: representación del espacio-playa-cine y literatura

> Resumen

La playa, o el modo en que aparece en el imaginario social, es un espacio ambiguo, entre la utopía natural y la continuación del hacinamiento urbano pero siempre sinónimo de vacaciones. Las ciudades balnearias de la costa argentina, desarrolladas en paralelo a la construcción de la idea del ocio veraniego, se fueron volviendo un destino convencional, un ocio libre de sorpresas adecuado para clases medias igual de convencionales y por lo tanto un espacio rechazado por quienes tuvieran otras aspiraciones. En los últimos años, sin embargo, numerosas obras han vuelto la mirada sobre el potencial narrativo de ese espacio, a contrapelo de la ausencia de peripecia reclamada para el descanso vacacional.

Es objetivo de este trabajo analizar el modo en que esos materiales intentan despegar el espacio de su representación convencional para convertirlos en un territorio posible para la ficción. A modo de ejemplo, pueden mencionarse las películas *Una novia errante* (Katz, 2007), *Aguas verdes* (De Rosa, 2009), *Ostende* (Citarella, 2012) y *Mar* (Sotomayor, 2014) y las novelas *Pinamar* (Vanoli, 2011), *Cámara Gesell* (Saccomanno, 2012), *Con la muerte auestas* (Urrutibehety, 2014). Por la vastedad del corpus, el método incluye un recorrido por la serie para identificar recurrencias en cuanto a la función del espacio y a su relación con el género y las tramas y una mirada más cercana sobre escenas y fragmentos para indagar con más detalle en el modo en que se representa el espacio de la playa.

En *Mar* (2015) de Dominga Sotomayor, el protagonista Mar, por Martín, se la pasa zambulléndose en el mar tras repetir "Me voy a al mar, ¿me mirás?" Además de a su novia, la petición se dirige a la cámara para que se ocupe de ese instante de vacaciones en la playa. El imperativo es un problema. Las ciudades balnearias de la costa argentina, desarrolladas en paralelo a la construcción de la idea del ocio veraniego, se fueron volviendo un destino convencional, un ocio libre de sorpresas, destinado a reproducir la sociabilidad del lugar de origen que configuró el opuesto del tour como movimiento en busca de nuevas experiencias (Silvestri 2011). Esa nueva forma fue convirtiendo a la playa en sinónimo de vacaciones, a medio camino entre la utopía natural pensada para alejarse de los males de la civilización –como lo es en su origen cultural de acuerdo con Corbin (1994)- y la continuación de la agitada vida urbana, como se fue consolidando en la Argentina a partir del modelo de Mar del Plata (Pastoriza 2011).

Como objeto de representación estética, la playa no logra configurarse como paisaje pintoresco y es incapaz de representar a la nación (Silvestri 2011). Su colocación es imposible en una tradición como la argentina en que el arte ha representado a la nación en la oscilación entre los opuestos ciudad/campo. La playa tiene algo de los dos, es ciudad turística y espacio abierto y natural, pero además de la ambigüedad, en tanto naturaleza es el límite del campo, una frontera indeseable por improductiva. Rechazo económico, estético y también narrativo, por convencional y predecible, por la ausencia de peripecia que reclama el objetivo de descanso. Sin embargo, el cine y la literatura de los últimos años desafían ese prejuicio aunque con cierta disimetría. De acuerdo con Alan Pauls (2006: 93), que le ha dedicado un ensayo a la experiencia playera en la vida y en las películas, la playa es decorado "más que frecuente" del cine y una "rareza" en la literatura. Cabe preguntarse por el sustento de ese enunciado. De acuerdo con el listado de producciones literarias y cinematográficas argentinas sobre la playa y las ciudades balnearias que elaboré para este trabajo no existe tal diferencia: hay nueve de cada una desde mitad de los '90 hasta hoy. La diferencia puede ser de visibilidad puesto que, siendo como son dos sistemas muy diferentes de producción y circulación, la gran parte de lo que se publica en literatura pasa desapercibido, lo que no ocurre con el cine.

Por otra parte, si el “descrédito intelectual” del que habla Pauls (91) es más real, se debe tal vez a lo que está antes, a una cierta tradición que tiene hitos significativos en el cine y no tanto en la literatura. Es decir, que mientras la década del '60 ostenta productos tales como *Los inconstantes* (1961) y *Los jóvenes viejos* (1962) de Rodolfo Kuhn –ambas situadas en la emergente Villa Gesell- y *Piel de verano* (1962) de Torre Nilsson –en Punta del Este-, las novelas playeras solo cuentan con el antecedente de *Los que aman, odian* (1949), de Bioy Casares y Silvina Ocampo. No es solo un problema de número. Mientras que las tres películas mencionadas son parte central del trabajo de directores reconocidos, la novela de Bioy/Ocampo se cuenta entre la producción intencionalmente “menor” como queda claro por su inclusión en la colección *El séptimo círculo* que Borges y Bioy dirigieron entre 1945 y 1956 para instalar el policial en el mercado argentino; es decir, para darle un lugar dentro de la literatura pero diferenciado del resto de su producción. En Uruguay, que puede servir como punto de comparación en tanto muestra una posibilidad que no se registró de este lado del río, para la misma década en que el cine argentino empieza a registrar la playa como escenario narrativo posible, se producen una serie de textos que serán apodados “literatura de balneario” y desacreditados por pasatistas, igual que la playa.¹

Si a ese circuito queda confinada la playa en el campo literario, el cine incluye las dos posibilidades a la vez. Lo señala Nicolás Suárez (2015) en un comentario a la proliferación de películas playeras en el BAFICI 2015 que propone contraponer a la saga de *Los bañeros* (en sus cuatro encarnaciones 1986-2014), una ambivalencia que también tiene su tradición en un pasado en el que Kuhn y Torre Nilsson coexisten con objetos de consumo como *En una playa junto al mar* (Cahen Salaberry, 1971). En la oposición podrían entrar los documentales que no encuentran paralelo en la literatura: el iniciático *Balnearios* (Llinás, 2001) y los contemporáneos de Flavia de la Fuente – *15 días en la playa* (2013) y *El paseo* (2014)- que registran el costado menos turístico, menos temporada de San Clemente del Tuyú. Lo vendible de la playa, que parece predestinado por las características del destino vacacional y de todas las atracciones, bienes y servicios que se le asocian, es parte del descrédito que le atribuía Pauls pero no es excluyente de otras búsquedas en el cine y ni siquiera se registra en la literatura, que solo muestra la contracara “seria” de ese espacio.

La pregunta es entonces, por un lado, cómo hacen las novelas y las películas para contar algo en un espacio/tiempo (la playa, las vacaciones) cuyo atractivo está en la ausencia de aventuras, cómo construyen narrativas a contrapelo del relax vacacional. La otra es cómo inscriben esa peripecia en la contracara de la banalidad dominante en la “literatura de balneario” y en lo peor del cine comercial. El objeto de este trabajo no son los textos y los filmes tomados de manera aislada sino la literatura y el cine de la playa como un género que puede ser definido a partir de sus repeticiones. Este tipo de trabajo demanda un método que encuentre en los trabajos de Franco Moretti (2015) en torno a lo que llama “lectura distante”, la posibilidad de pensar unidades por fuera de los textos para observar la regularidad del campo literario- y cinematográfico en este caso- saltando las particularidades de cada texto en particular, no porque no importen sino porque es imprescindible para poder formular una generalización.

Como en este caso la unidad es el género y la generalización se orienta a tratar de dar forma a una literatura y un cine de playa o de balneario, establecí algunas coordenadas que resultaba útiles con algunos descriptores clave que ayudaran a identificar los elementos comunes: el espacio (el lugar como referente real o imaginario y su estatus como gran ciudad balnearia o destino alternativo y también los diferentes espacios dentro del circuito playero), el tiempo (temporada/fuera de temporada), los protagonistas (locales/turistas y algunas particularidades dentro de cada grupo) y lo argumental. Esta última categoría fue la más compleja porque implicaba cuestiones menos reductibles a pequeños descriptores. El género que se atribuía a cada obra resultó de ayuda, especialmente en el cine donde esta categoría funciona en la distribución y promoción. Además, cuando hice abstracción de las historias que contaban, empezaron a aparecer recurrencias en los objetivos que perseguían los personajes y en los hechos que tenían lugar en el espacio de la playa. Del análisis de las repeticiones de estas categorías a lo largo del corpus y del modo en que se combinan en cada caso surge la descripción que presento del modo en que la playa se hace espacio posible para los géneros narrativos en el cine y la literatura.

Espacios, tiempos, personajes

¹ El nombre y la valoración vendrían de Benedetti si bien no se ha podido dar con la fuente. Véase Aparain (1988). El desarrollo del género debería ponerse en relación con la promoción de ese país como destino turístico.

Una de las ideas previas que tenía al empezar a trabajar el material era que cualquier producción artística que se preciara iba a tratar de apartarse de la imagen convencional de la playa de las vacaciones de la clase media. Las tres categorías apuntaban a confirmar eso llevándolo al plano duro de la cuantificación. En cuanto al espacio, me basé en la división de Pastoriza (2011) de dos modelos de ciudad balnearia: la masividad e hiperurbanización de Mar del Plata y las playas solitarias que configuran no solo estilos urbanos sino formas diferentes de entender las vacaciones, el descanso y el espacio mismo de la playa. Esperaba que la balanza se inclinara hacia el segundo polo de esa oposición; deberían haber faltado turistas en temporada en playas conocidas.²

Los datos, sin embargo, resultan ambiguos. En cuanto al lugar, las novelas alternan entre las playas más masivas (Villa Gesell en tres, Mar del Plata en dos y Pinamar en uno) y los lugares sin nombre o inventados entre los cuales uno solo (Huelgo) presentaba características compartidas con las grandes ciudades balnearias. Es decir que tres de las cuatro novelas donde no hay un referente real imaginan espacios diferentes a la gran ciudad balnearia, no tanto como opción para otros paladares, como sucedía en la precursora *Los que aman, odian*, que se situaba en una Ostende ideal para el alejamiento de la civilización, sino a su fracaso como ciudades turísticas por la imposibilidad o incapacidad de sus habitantes de venderlas como tales. Las películas también mantienen el equilibrio. Aunque desaparece Mar del Plata, aparece una vez Villa Gesell, una Aguas Verdes y dos Mar de Ajó y, del otro lado, Mar del Sur, Mar de las Pampas y Ostende una vez cada una.

Resultaba entonces indispensable cruzar el lugar con el tiempo. Cualquier ciudad masiva fuera de temporada, deviene otra cosa. O se transforma en pueblo fantasma o, al menos, pierde su cualidad balnearia y turística. Cuatro novelas y nueve películas ocurren, sin embargo, en temporada. Se acaba la representación equitativa de los dos términos del par y su distribución entre los dos lenguajes. Aunque la presencia de lugares masivos sea menor, el cine prefiere la temporada, una inclinación turística que se termina de completar con la categoría de los protagonistas. El “fuera de temporada” de dos de las tres películas que transcurren en ese tiempo no es el opuesto de la temporada –como el invierno, por ejemplo- sino un remplazo: alguna circunstancia obliga a vacacionar en otra época del año. Esta categoría también completa la disimetría con la literatura que ostenta seis novelas donde los protagonistas son locales y otra donde vienen de afuera pero para montar un negocio durante la temporada. O sea que solo una novela se trata de puros turistas mientras que estos son una aparición menor, secundaria o inexistente en todas las demás. Esa tercera posibilidad del trabajador de temporada aparece también en dos películas aunque no termina de equilibrar la balanza. Todo parecía volver a la oposición de Pauls: hay playa (como destino veraniego para turistas) en el cine y no en la literatura. Hay que ver entonces qué pasa en esas producciones donde espacio, tiempo y personajes coinciden en unas convencionales vacaciones playeras; qué tipo de acontecimiento pueden tener lugar en un espacio-tiempo que no debería presentar conflicto ni aventura. A la vez, hay que preguntarse qué otras narrativas aparecen en todas las producciones, qué es lo que la playa, el balneario permite que pase, a qué le hace de escenario.

Historias

El eje argumental permite visualizar el tipo de historias que se sitúan en la playa. El espacio es algo más que paisaje o telón de fondo y suele favorecer o rechazar algunos temas o géneros. La coincidencia del tipo de historias o de conflictos entre las diferentes producciones analizadas permitiría ver qué idea de la playa, qué representación de las vacaciones es la que vehiculiza este subgénero y, eventualmente, cuál es su sentido, dónde reside el interés por contar historias situadas en este escenario.

Lo primero que llama la atención es la recurrencia en el cine y la literatura de las historias donde alguien se pierde en la playa. No significa que todas las historias sean iguales porque justamente la idea de “perderse” o “desaparecer” está usada como categoría abarcativa y generalizadora en la que cabe una multiplicidad de hechos, pero no deja de llamar la atención por lo que significa en términos de representación del espacio: la doble extensión de arena y agua oculta más de lo que muestra. Vale la pena ahora sí entrar en

² Habría que tener en cuenta que las ciudades cambian por lo que mientras Pastoriza (2011) ubica en esta categoría alternativa las playas surgidas por oposición al modelo marplatense en busca del contacto con la naturaleza, como Pinamar o Villa Gesell, hoy esos mismos lugares han crecido en su estructura urbana y en el imaginario para formar parte de los destinos masivos y son otros los balnearios apartados.

particularidades para ver la amplitud de posibilidades a pesar del marco común. En la mayor parte de las películas y las novelas, sin diferencias significativas en la distribución, el hecho de perderse es voluntario. Alguien se recluye de manera permanente en el pueblo costero para huir de su pasado en *Un mundo menos peor* (Agresti, 2011), en *Puras mentiras* (Forn, 2001) y en varias de las historias que cuenta *Cámara Gesell* (Saccomanno, 2012). A veces la fuga no implica un ocultamiento desesperado pero sí un cambio de vida: pasa en otras de las historias de *Cámara Gesell* y en las historias de los personajes secundarios de *Una novia errante* (Katz, 2007). Finalmente, la huida transitoria: las vacaciones en *Pinamar* (Vanoli, 2010) y en *Un verano* (Huergo, 2015) son la oportunidad de dejar atrás un Buenos Aires convulsionado por hechos políticos y de superar algún momento complejo en lo personal, algo más que las vacaciones como interrupción programada de la rutina. En estas últimas, la playa adquiere esa calidad edénica que permite un nuevo comienzo pero no en las primeras, donde adquiere más relevancia lo apartado de los pueblos costeros, la soledad que implican fuera de temporada, la idea de orilla como distancia máxima.

Esa mirada negativa sobre la playa, a contrapelo del descanso y el ocio veraniego, produce otra trama: desapariciones que nos son voluntarias. En *Verano maldito* (Ortega, 2011), la playa es el escenario de la desaparición misteriosa y por lo tanto de la búsqueda –en línea con *Bajo la arena* (Ozon, 2000) o *La aventura* (Antonioni, 1960), lo que de paso permite la incursión en el espacio fuera de temporada– mientras que en *Pinamar* uno de los hermanos desaparece sin dejar rastros después de unas vacaciones pero la conexión con el espacio es menos específica. Finalmente, en *Con la muerte auestas* (Urrutibehety, 2014), la desaparición es un secuestro durante la última dictadura militar. Aunque aparentemente desconectado del espacio, el traslado de la violencia política de sus escenarios urbanos habituales al pueblo costero parece desmontar la imagen edénica de la playa y su imaginario aislamiento de los conflictos socio-políticos. Aunque el núcleo narrativo las emparenta, en realidad esta novela avanza en sentido opuesto a las de Vanoli y Huergo que colocaban en la playa la posibilidad de escapar del conflicto político de la gran ciudad. Esa oposición podría estar en ideas contrapuestas sobre la playa pero resulta más interesante analizarlo en relación con las otras variables: *Con la muerte auestas* instala el conflicto político en la playa porque cuenta la vida de los habitantes locales fuera de temporada mientras que las otras dos la convierten en lugar de escape para los que vienen de la gran ciudad.

Un caso límite de la desaparición es el de los asesinatos que aparecen en *Mares del sur* (Jitrik, 1997), *El silencio del mar* (García Luna, 2015) y en *Ostende* (Citarella, 2011). Las dos novelas inscriben el asesinato en una trama policial como si siguieran la tradición de Bioy Casares y Ocampo pero virasen a la serie negra en la que también se debería incluir *Con la muerte auestas*. No hay enigma en la playa, dice Pauls (2006: 40), porque goza de un “régimen evidente” en el que todo es visible. Si bien es verdad que el policial negro es justamente el que se desprende del enigma, creo de todos modos que lo que hace esta literatura es desobedecer ese régimen de visibilidad para postular otra idea de la playa. En el cine, en cambio, no hay policial, tal vez por un menor desarrollo local del género.³ Si se ampliara la categoría hacia el misterio, en cambio, podría incluirse *Ostende* así como cierta zona de *Puras mentiras* y *Cámara Gesell*, cuya narrativa central es un caso de corte policial que revela los mecanismos del poder en una tradición muy propia del género aunque no pertenezca a él. En general, sin embargo, en las películas en las que hay un misterio –*Verano maldito*, *Un mundo menos peor* (Agresti, 2011)– la búsqueda es personal y toma la forma del drama. Lo importante es qué significa esto en términos de representación de la playa y las vacaciones. Conexión entre hechos y tiempo-espacio, entonces. Solo en una de las novelas y una de las películas en esta categoría los que se pierden son turistas en temporada, las demás involucran solo a los habitantes locales, en parte porque en algunos casos el que aprovecha el espacio de la playa para “perderse” de su vida anterior se transforma en un local. Si en la literatura esa ausencia de turistas se explica por su ausencia en general, en las películas es necesario ver qué otros acontecimientos sí involucran a los que vienen de afuera. Si la playa no es un edén para quienes la habitan todo el año, ¿lo es en temporada para los que van en busca de la utopía del ocio despreocupado?

Hay turistas plenos en cuatro películas: *Mar* (Sotomayor, 2015), *Forastero* (Ferreyra, 2015), *Aguas Verdes* (de Rosa, 2009) y *Una novia errante* (Katz, 2007) además de *Ostende*. Algunos límites: las últimas dos ocurren fuera de temporada aunque sean vacaciones y haya hasta vida de playa y las mismas dos y *Forastero* ocurren en playas menores en cuanto a caudal turístico (*Ostende*, *Mar de las Pampas*, *Mar del Sur*). Sin embargo, en todas se representa la rutina de playa y balneario: tomar sol, la sombrilla, meterse al mar, las salidas al centro,

³ La prueba está en que sí existen en las series para televisión. En los últimos años *Bajamar, la costa del silencio* (Spiner, 1995), basada en la novela de García Luna, y *La casa del mar* (Laplace, 2015) situaron policiales en la playa.

los video juegos, el cono de papas fritas. La posibilidad de la narración depende justamente de la interrupción de esa rutina pero salvo el asesinato de *Ostende* no hay grandes acontecimientos. Lo que sí sucede es el quiebre de la utopía. Katz opone las vacaciones románticas al viaje solitario, Ferreyra las vacaciones infantiles a las de la adolescencia, lo que supone un conflicto de crecimiento. Las dos restantes, en cambio, transforman el conflicto en enredo: las vacaciones familiares perturbadas por un extraño en de Rosa, las vacaciones en pareja por la intromisión materna en Sotomayor. Solo en la comedia se puede narrar la cara visible de las vacaciones en la playa, la de los turistas en playas convencionales sin intrigas, misterios ni daños irreparables para los personajes o para la imagen del lugar. Esas dos son, por lo tanto, las únicas en que los personajes efectivamente van a la playa como práctica habitual sin que el espacio sea un oponente por razones geográficas, climáticas, etc. Es diferente lo que sucede en las novelas. *Pinamar* explora el turismo en la zona del pasado anterior a la desaparición pero está marcado por esta; en *Un verano*, el protagonista participa de prácticas turísticas aunque vaya técnicamente a trabajar pero el conflicto adolescente y el amor de verano, lejos de los enredos de comedia, se resuelve en una violación. *El ojo claro* (Tursi, 2015) es la única novela de la playa en la que no hay un crimen o un misterio, pero prácticamente no involucra turistas ni sus prácticas sino la vida de los locales al margen de las temporadas.

› **Final**

Lo utópico es imposible de narrar porque carece de aventura. La llegada a un destino realmente ideal implicaría necesariamente un final. Recuerdo en este sentido el cuento “Tres caminos a la playa” (2015) de Martín Andrés Hain, excluido de este corpus de novelas, en el que tres medios de transporte se dirigen a tres destinos playeros diferenciados, igual que los pasajeros, según su estatus. La peripecia en ese caso no está en la playa sino en la ruta: un accidente conecta a los tres, cambia el destino de algunos personajes pero cuando los que siguen camino efectivamente bajan de sus transportes el cuento termina porque por más accidentado que fuera el camino o más sospechoso el paraje al que llegan, su aspiración son las vacaciones y allí están y no hay más nada que contar. En todas las novelas y las películas que componen este corpus, en cambio, la historia empieza con el viaje o directamente en la playa. Entonces algo tiene que pasar.

Las respuestas a esa necesidad, como se ha visto, son varias. Una gran mayoría de novelas corre el foco hacia la playa fuera de temporada y la vida de sus pobladores. Los turistas son, en todo caso, una presencia que caracteriza el espacio o que refuerza por oposición aquello en lo que parecen querer ahondar: la vida secreta del balneario, la parte oculta del destino turístico. En ese quiebre de la imagen estereotípica, los crímenes y misterios son un recurso inmejorable para exacerbar el contraste. No puede haber respuestas concluyentes sobre por qué el cine ha preferido, en cambio, la temporada. En parte, está la tradición ya mencionada. Pero también es posible que cuente con géneros, como la comedia, en la que se hacen posibles otras tramas narrativas, la intromisión del extraño, el enredo, etc. Existe también un interés en la exploración visual del espacio, cuya interacción con lo ya abordado queda para otras investigaciones (si el paisaje acompaña o contrasta con el clima instalado por los acontecimientos, por ejemplo), pero que hace de la amplitud y el vacío de la playa un digno espacio en el que la cámara puede perderse junto con las personas (el caso de *Verano maldito* es significativo en ese aspecto) pero que también convierte lo trivial en representable dándole profundidad a lo invisibilizado por la convención (el recurso a la nostalgia en *Forastero* y *Tres veranos* funciona de esa manera).

Probablemente estos rasgos no alcancen para formar un género, hay demasiada variedad –de hecho, hay varios géneros involucrados– y faltarían más elementos comunes. Por otra parte, para establecer límites más claros habría que pensar en otras ficciones que introducen el conflicto en vacaciones en otros destinos. Si la narración, al contrario de las vacaciones, depende del conflicto, habría que ver si toma formas específicas de acuerdo al escenario. Sin embargo, lo que el corpus revela es algo más que las constantes en la representación del espacio. El análisis no revela tanto sobre la imagen de la playa, que corre por fuera de la literatura y el cine, y a veces en contradicción con ellos, sino sobre la forma de en que es posible narrar un espacio para convertirlo en objeto estético. La playa se vuelve interesante cuando se aparta de lo establecido. O se le resta la temporada, los turistas o el ocio (fuera de temporada, locales, trabajadores) o cuando no, y vuelvo al caso de las comedias, la apuesta está en un recurso del género, la inversión que centra la historia en cómo todo puede salir al revés de lo planeado. El accidente no solo quiebra la normalidad, la rutina para introducir el

relato sino que reivindica, y vuelve aprovechable, un espacio banalizado por otras narrativas y otras imágenes.

Bibliografía

- Aparaín, M. D. (1988). "A modo de introducción". En Aparaín, M. D. (director), *Cuentos del mare nostrum*. Montevideo, Trilce.
- 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.
- Moretti, F. (2015). *Lectura distante*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Pastoriza, E. (2011). *La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en la Argentina*. Buenos Aires, Edhasa.
- Pauls, A. (2006). *La vida descalzo*. Buenos Aires. Sudamericana.
- Silvestri, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras del paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Edhasa.
- Suárez, N. (2015). "Los balnearios del nuevo cine argentino", en *Informe Escaleno*, abril. Disponible en: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=325>

Corpus

Novelas

- Bioy Casares, Adolfo y Silvina Ocampo (1946). *Los que aman, odian*. Buenos Aires: Emecé.
- Forn, Juan (2001). *Puras mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara.
- García Luna, Raúl (2015). *El silencio del mar*. Buenos Aires:
- Huergo, Damián (2015). *Un verano*. Buenos Aires: Notanpüan.
- Jitrik, Noé (1997). *Mares del sur*. Buenos Aires: Tusquets.
- Sacomanno, Guillermo (2012). *Cámara Gesell*. Buenos Aires: Planeta.
- (1994). *El viejo Gesell*.
- Tursi, Adriana (2015). *El ojo claro*. Buenos Aires:
- Urrutibehety, Gabriela (2014). *Con la muerte auestas*. Buenos Aires: Letra Sudaca.
- Vanoli, Hernán (2010). *Pinamar*. Buenos Aires: Interzona.

Películas

Agresti, Alejandro (2011). *Un mundo menos peor*.

Aristarain, Adolfo (1979). *La playa del amor*.

Citarella, Laura (2011). *Ostende*.

De Rosa, Mariano (2009). *Aguas verdes*.

Ferreyra, Lucía (2015). *Forastero*.

Katz, Ana (2007). *Una novia errante*.

Kuhn, Rodolfo (1962). *Los inconstantes*.

Ortega, Luis (2011). *Verano Maldito*.

Santos, Federico (2011). *La playa*.

Sotomayor, Dominga (2015). *Mar*.

Torre Nilson, Leopoldo (1961). *Piel de verano*.

Tosso, Raúl (1999). *Tres veranos*.

