

Espacios acuáticos e imaginarios contra/tópicos en *Única mirando al mar* de Fernando Contreras Castro e *Híper* de Alejandro de Angelis

Berit Callsen

Introducción

El presente artículo se propone comparar la productividad poética del elemento acuático en dos novelas latinoamericanas: *Única mirando al mar* (1993) del escritor costarricense Fernando Contreras Castro e *Híper* (2018) del autor argentino Alejandro de Angelis.

Poco después de su aparición en 1993, la novela *Única mirando al mar* se convirtió en un clásico de la literatura costarricense y, desde hace varias décadas, forma parte del canon de lecturas escolares (Calderón Salas 173). En esta novela, Contreras Castro desarrolla una crítica social y ecológica, mediante la creación de un escenario inhóspito, cuyo núcleo lo constituye el botadero del pueblo “Río Azul”, denominado “mar muerto” (15). El botadero es habitado por un grupo de figuras marginalizadas por la sociedad, los “buzos”, que se ganan la vida recolectando y vendiendo objetos desechados que se prestan a un segundo uso. En el centro de esta comunidad, en las afueras de San José y espacialmente apartada, habitan Única Oconitrillo, su hijo adoptivo El Bacán, y Mondolfo Moya Garro, quien recibirá el nombre de Moboñombo Moñagallo, luego de su iniciación como buzero, descrita al comienzo de la novela. El topónimo contraintuitivo “Río Azul”, así como la imagen paradójica del “mar muerto”,

constituyen el punto de partida del análisis aquí propuesto que se pregunta por los efectos de una particular estética acuática identificable en el texto.

Situada en otro contexto temporal y cultural, tomando como punto de partida la inundación extrema que aconteció en 2013 en la región de Gran Buenos Aires, la novela corta *Híper* (2018) de Alejandro de Angelis evoca un escenario (post)catastrófico en el cual la crecida del agua invade progresivamente el espacio diegético. Bola, Sañá y Marcos son tres amigos que soportan la inundación en sus propios cuerpos cuando buscan refugio en un supermercado – “Híper”. En un total de 23 capítulos breves, los acontecimientos se narran desde la perspectiva de Marcos, protagonista y narrador autodiegético, cuyo registro minucioso de la catástrofe se desvía poco a poco, en parte, debido al insomnio, como también por la creciente desorientación en un espacio urbano, dominado por el elemento acuático incontrolable. En el análisis de la novela, se prestará atención a la sucesiva transformación del espacio por causa del anegamiento, cuyo efecto se comunica a través de diferentes registros sensoriales y se densifica a nivel auditivo. De esta manera, los análisis siguientes se interesan por las implicaciones estéticas y poéticas de pensar el espacio novelístico desde y con la impregnación líquida, con el objeto de revelar estrategias expresivas que, en parte, trascienden nociones metafóricas del relato. El elemento acuático, instalado de forma casi ubicua en los textos y constituyéndose en núcleo narrativo, contribuye, según nuestra hipótesis, a una noción contra/tópica que se expande a nivel tanto estético como poético y material. Lo contra/tópico se explora aquí, refiriéndose no solamente a la potente subversión de diferentes tópicos acuáticos –la purificación, la limpieza, el movimiento o la claridad–, sino aludiendo, asimismo, a múltiples inversiones y cuestionamientos espaciales, temporales y materiales que se efectúan a nivel textual. Así, se desencadenan actos rebeldes contra el lugar existente.¹ A continuación, se trata de examinar, por lo tanto, las formas y procedimientos que las novelas emplean al crear, en los espacios acuáticos que

1 Utilizamos el signo barra en ‘contra/tópico’, para subrayar la fuerza opositora que desprende el concepto.

escenifican, un tal componente contra/tópico que trasciende un alcance distópico en la dinámica tanto (auto)destructiva como transformativa que le es inherente.

En relación con esta perspectiva teórica, la aproximación que aquí se propone desarrollar, por un lado, se sitúa en discursos ecocríticos recientes, tal como aparecen en los así llamados *Blue Humanities* y en enfoques procedentes de los nuevos materialismos en clave acuática. Así, trata de promover novedosas aproximaciones para el análisis literario gracias al “liquid turn” (Blackmore y Gómez) en el campo de las Humanidades. Por otro lado, la propuesta parte de la idea de una fuerza agente del agua.² En lo que sigue, esta noción agencial se perfilará brevemente en base a la perspectiva que Serpil Oppermann desarrolla en su libro, recientemente publicado, *Blue Humanities. Storied Waterscapes in the Anthropocene* (2023). La propuesta de Oppermann se enmarca en la actitud epistemológica de “pensar con agua” (“think with water”), adoptada a menudo en posturas del así llamado “Hydro-Criticism”. Así, parte de la idea de que elementos acuáticos (ríos, océanos, lluvia, etc.) conllevan una capacidad propia de producir significado, trascendiendo la facultad cognitiva y sensorial humana, por ejemplo, en cuanto a procesos de contaminación que permanecen invisibles para el ojo humano y de los cuales solo el agua puede dar cuenta.³

-
- 2 Sin duda, la idea de un alcance agencial de lo no-humano está presente, con diferentes terminologías, en una gran variedad de posiciones teóricas de los nuevos materialismos. Cabe pensar solamente en la idea de “vibrant matter” de Jane Bennett o en la expresión de los “earth beings” de Marisol De la Cadena, conceptos que, a su vez, se comunican con perspectivas de la ontología relacional (véase Escobar).
 - 3 En este sentido, en la postura de Oppermann se advierte un franco cuestionamiento del ocularcentrismo. Además, su perspectiva se conecta con discursos de la justicia ambiental, haciendo hincapié en la corporalidad y consiguiente vulnerabilidad de elementos acuáticos, sobre todo de ríos. Para profundizar en discursos de justicia ambiental, véanse también: Gallón Droste y Kramm. Para perspectivas adicionales acerca de una corporalidad acuática véanse: Barros Cruz, Blackmore, “Decir lo que nos toca”, Blackmore, “Imaginando culturas hidrocomunes”, Krenak y Neimanis, entre otros.

Su propuesta no solo corrobora una agencia autónoma del elemento acuático, sino que invita a repensar las relaciones entre humanos y agua, a la hora de prestar atención a los flujos narrativos no-humanos. Afirma Oppermann: “This new interpretive horizon, which encourages us to be more perceptive of the stories and meanings of fluid matter, transforms our objectifying attitude to waterscapes and thus generates disanthropocentric modes of thinking” (24). Es clave que esta agencia narrativa, según argumenta la estudiosa, está intrínsecamente ligada a la materialidad del agua. Así que son historias materiales las que se producen a partir del elemento acuático animado y desde la perspectiva líquida: “Vital materialities producing [...] configurations of meanings and narratives that we read as material stories” (25). En función de lo anterior, desde la perspectiva del análisis literario, cabe preguntarse por los modos de escenificación de dicha capacidad narrativa líquida y los efectos que conlleva a nivel estético, poético y material.

Mar basura en *Única mirando al mar*

La novela de Contreras Castro ha recibido una variada atención crítica, destacando las aproximaciones desde el campo de la ecocrítica (Rojas Pérez; Abercrombie Foster), como también aquellas que han analizado su tratamiento irónico y hasta cínico, gracias a su tajante crítica al modelo económico neoliberal establecido en Costa Rica a partir de los años 80 del siglo pasado. Pesa a estos aportes, hasta ahora no se ha prestado mucha atención a la potencialidad de la noción acuática en este contexto.

Abercrombie Foster categoriza la novela no solamente como respuesta crítica a la política neoliberal, sino que la lee como parte de una estética del desencanto, estableciéndose en la literatura centro-americana después del término de los conflictos armados en la región (3). Es interesante que su lectura se vincula, además, a perspectivas de los nuevos materialismos, en tanto que éstas revelan potenciales subversivos y cuestionan constelaciones hegemónicas de agencialidad y poder. De este modo, junto al particular entrelazamiento de lo humano y lo no-humano, resalta la agencialidad de la basura en la novela (211).

Haciendo referencia a las reflexiones de Stacy Alaimo en *Bodily Natures*, Abercrombie Foster afirma: “[...] by showing how human beings are interconnected to material, nonhuman entities, it becomes apparent that these inanimate objects indeed have a material power or agency that impacts human beings, via environmental contamination” (211).⁴ Retomando la perspectiva crítica referida aquí, a continuación, es interesante resaltar, junto con la capacidad narrativa del agua, la conexión inter-material entre agua y plástico o, en términos más generales, entre lo líquido y lo sólido en la novela.

Desde el comienzo, el botadero de “Río Azul” se marca como un lugar apartado, olvidado, en el que rigen otras nociones espacio-temporales y reglas de convivencia propias. Así, el incipit declara: “Más por la vieja costumbre que por cualquier principio ordenador del mundo, el sol comenzó a salir, vacilando sobre el filo de la colina, como si a última hora hubiera decidido alumbrar un día más en vez de precipitarse al abismo de la noche anterior” (3). El amanecer más bien casual refuerza la impresión de un lugar descuidado y aislado, casi oscuro. En lo que sigue se hace evidente que es, sobre todo, el componente acuático (en forma de lluvia, flujo o vapor), el que contribuye a establecer una atmósfera desagradable e inhóspita del lugar, introduciendo lo mojado, pegajoso, resbaloso, fangoso y lo contaminado como características peyorativas: “Entre la llovizna persistente y los vapores tóxicos de aquel mar sin devenir, los buzos tempranos hacían cuenta de los cargamentos extraídos de las profundidades” (3). Adicionalmente, desde un principio, la imagen del agua porta un aspecto moribundo que se transmite al entorno e invade el aire, haciéndose presente sensorialmente, sobre todo en un nivel olfativo y háptico: “Un hedor fétido era la atmósfera pegajosa que se respiraba en el entorno rioazuleño: era el hedor de la sopa de todos los caldos añejos de toneladas de basura aplastada, eran los caldos que se derramaban y

4 Lo que subyace también en esta cita es la idea de la “transcorporalidad” (Kuznet-ski y Alaimo 139) que Alaimo desarrolla, igualmente, en *Bodily Natures* y en otros escritos, concibiendo un entrelazamiento intrínseco que cuestiona perspectivas antropocéntricas y subvirtiendo, así, la posición preponderante del hombre (Alaimo 16).

corrían como un río de veneno entre las grietas del cuerpo ulcerado de la tierra” (5).

Asimismo, parece clave como en las primeras páginas de la novela se expande la topografía no solo de un río venenoso, sino de un río ya muerto sobre el espacio novelístico, haciendo hincapié en el propio régimen espacio-temporal que caracteriza al botadero: “Aquel río letal debió haber nacido, como suelen hacerlo todos, de un riachuelo, haber crecido, y haber ido a parar al mar. Pero en este caso, su nacimiento, desarrollo y muerte ocurrían en el mismo sitio, y era su cadáver el que se filtraba hacía los mantos acuíferos del subsuelo. Arriba en la superficie, los buzos nada sabían de las tumoraciones malignas que crecían bajo sus pies” (5). Aquí, se hace evidente cierta porosidad de la superficie y en esta lenta confusión de lo sólido y lo líquido, la fuerza letal del río tóxico mata el tiempo y congela cualquier movimiento: en vez de fluir hacia un futuro liberado, lo que fue un río rezuma hacia abajo y, en la profundidad del espacio, se esconde como fuerza invisible e incalculable. Este particular régimen espacio-temporal del río muerto refleja un cronotopo invertido que adquiere un valor simbólico para el texto entero y denota, al mismo tiempo, en tanto *mise en abyme*, el estancamiento que rige la acción novelística: Única, El Bacán y Mondolfo repiten su búsqueda de residuos de todos los días y son pocos los eventos que interrumpen esta reiteración de lo mismo, como, por ejemplo, el matrimonio de Única y Mondolfo, o la protesta de los “buzos” que invaden San José cuando el gobierno local quiere cerrar el botadero.⁵

Lo que llama la atención en cuanto a la configuración de lo contra/tópico, es que a lo largo del texto se puede observar una oscilación continua entre la metaforización y la materialización del elemento acuático. De hecho, en el desarrollo de la trama, parece ser cada vez más la mate-

5 Sin embargo, parece clave que la actividad que rige la acción novelística es determinada, de forma preponderante, por fuerzas no-humanas. Así, es en las noches cuando estas asumen el poder total sobre el entorno: “[...] eran noches oscuras, animadas solo por el ruido incesante de los insectos, y de las corrientes profundas del mar de basura” (18).

rialidad líquida que difunde su fuerza tóxica y destructiva, contagiando a humanos, animales y naturaleza:

El agua resbalaba sobre el gabán negro aceitoso de los zopilotes y en todas partes se empezaban formando miles de lagunillas entre las bolsas plásticas. Al darles el mezquino sol de noviembre, las lagunillas, fecundas de larvas de mosca y otros bichos, brillaban prismando la luz y hedían. El colorido espectáculo daba la impresión de que habían asesinado al arco iris y de que su cadáver se pudría lentamente entre la basura. (33)

En otro momento, también “[...] el sol parecía estar a punto de sumergirse en aquel mar muerto como un desecho más” (15), evocando aquí la puesta del sol como muerte metafórica.

Con esto, Contreras Castro evoca finalmente en su novela un mundo no solamente humano, sino también no-humano, echado tanto literal como figurativamente a la basura. El alcance contra/tópico de aquella poética se ilustra en la agencialidad destructiva del agua que infiltra lentamente la superficie desechable, goteando su fuerza contaminadora hacia las profundidades invisibles del botadero. En esta liquidación de lo liquidado, es decir, en la fusión de agua y basura, de lo líquido y lo sólido, de subsuelo y superficie, reside la máxima expresión de inhospitalidad de este lugar que, de forma cínica, se llama “Río Azul”. Es ahí, en este “flujo y reflujo de basura” (4), donde el hijo de la Llorona –otra figura simbólica que aparece en la novela– y El Bacán se ahogan. Donde Única ejerce, finalmente, su contemplación resistente de un espacio marítimo inexistente. De este modo, el desenlace del texto transmite la sugerente subversión de un tópico marítimo cuando expone a Única y Mondolfo a un mar evocado de forma imaginaria, que nuevamente se entrecruza con un elemento material desilusionante:

El minúsculo mar del caño aceptaba el sacrificio y engullía los pétalos como tragándose el sufrimiento, seguro de digerirlo, como había hecho siempre el viejo mar desde que la humanidad inventó el dolor. Mondolfo confiaba en que las olas le devolverían a Única, que le

restaurarían su alma de celofán, y pondrían en sus ojos un intento de mirada; por eso no dejaba de hablar y hablar de la espuma y de los barcos, de los pescadores y de las puestas de sol. (96)

De esta forma, el final de la novela reconduce la liquidez palpable a un espacio imaginario y viceversa, creando en otra oscilación material-metafórica una insólita conjunción de ‘mar caño’ y ‘mar marítimo’. En síntesis, lo contra/tópico desenvuelve su fuerza poética y estética no solo imaginando otro lugar mejor, sino centrándose en un acto disidente contra el lugar existente. Ello implica una multiplicación de la deslocalización distorsionante que coloca el mar en el botadero/caño, la casa en la basura, el niño en el río. El mismo movimiento (auto)destrutivo se observa en cuanto a las coordenadas de un tiempo estancado y, asimismo, con respecto a los registros sensoriales presentes en el texto. Así, llama la atención que, junto con el enfoque en la materialidad acuática, se alude constantemente a un nivel olfativo y háptico, desprendiéndolos del registro visual y perfilando experiencias sensoriales y corporales desagradables que se estancan en lo líquido. En este sentido, el texto cede lugar a una agencialidad material y narrativa del agua que cobra sentido en un contrasentido, en la medida en que encamina historias de contaminación, estancamiento, exceso, pérdida, muerte y desubicación. Adelantándose, casi proféticamente, al descubrimiento de la gran mancha de plástico en el Pacífico hecho por Charles Moore en 1997, la contemplación que el texto emprende de un mar ausente desde un mar de plástico, inmóvil y fosilizado, de hecho, se evoca como comentario cínico a una sociedad consumista y neoliberal.

Digresión contra/tópica - “Craca”

Conviene introducir aquí una breve digresión que nos lleva al parque escultórico del *Museu de Arte Moderna* en São Paulo. Ahí se encuentra, entre muchas otras, la obra “Craca” del artista y ensayista brasileño Nuno Ramos. Por su materialidad y formato especiales, y siguiendo otro movi-

miento contra/tópico, puede figurar en el contexto de nuestros análisis como una especie de “esculturización” de la novela de Contreras Castro.

Imagen 1: La escultura “Craca” rodeada de árboles

Imagen 2: Detalle de la escultura “Craca”



Créditos de imágenes: Berit Callsen

El texto que se encuentra en la placa descriptiva de la escultura, resulta bastante revelador:

Um grande fóssil? O fundo do mar? A obra de Nuno Ramos é um amálgama disforme onde é perceptível a presença de ossos de animais, peixes inteiros, e plantas verdadeiras, encravados de forma aleatória e fundidos em alumínio. Este amontoado de vida de um passado fossilizado é uma espécie de fotografia carnal que remete ao ato da criação da própria vida. A ação do artista sugere que o gesto criativo pode ser algo pouco objetivo, com alto teor de irracionalidade. Assim, essa craca, em que tudo se confunde numa mesma matéria, reduz a condição do peixe único e singular ao conjunto. Seria essa nossa própria

condição no mundo: indivíduos compondo a matéria, a cultura e a sociedade?⁶

Aparte de evocar de manera sugerente la fusión de materialidades líquidas y sólidas –en tanto “amalgama disforme” o “fotografía carnal”, como dice el texto– la escultura cuestiona magistralmente nociones espaciales y temporales convencionales: de esta manera, el “pasado fosilizado”, representado por la escultura, hace referencia a movimientos y a un tiempo congelados. Al mismo tiempo, las formas onduladas tornan lo interior hacia afuera y lo exterior hacia dentro, invirtiendo también categorías espaciales como arriba y abajo. Estamos, así parece, ante un ‘mar muerto’ que ya se está fundiendo, en parte, con la tierra y el pasto.⁷

Otro detalle interesante en cuanto a la fusión material y la ‘organización’ de lo metálico es el hecho de que, después de la lluvia, se reúnen pequeñas cantidades de agua en las cavidades de la escultura, así como hojas y flores de árboles cuando corre el viento. De este modo, lo orgánico y lo inorgánico se comunican y se conjugan una vez más, modificando la apariencia de la misma escultura y del entorno.

6 La traducción al español dice: “¿Un gran fósil? ¿El fondo del mar? La obra de Nuno Ramos es una amalgama amorfa de huesos de animales, peces enteros y plantas reales, intercalados aleatoriamente y fundidos en aluminio. Esta acumulación de vida de un pasado fosilizado es una especie de fotografía carnal que remite al acto de crear la propia vida. La acción del artista sugiere que el gesto creativo puede ser algo poco objetivo, con un alto nivel de irracionalidad. Así, este Craca, en el que todo se mezcla en el mismo material, reduce la condición del pez único y singular al todo. ¿Sería esta nuestra propia condición en el mundo: individuos que componen la materia, la cultura y la sociedad?”

7 En este sentido, parece significativo que Ramos haya utilizado aluminio para crear esta escultura: este metal, antiguamente, se denominaba ‘metal de la tierra’, ya que, después de oxígeno y silicio, es el elemento que más frecuentemente se encuentra en la corteza terrestre. Paradójicamente, por ser un metal ligero, en el imaginario común y, de hecho, en el uso general se asocia muchas veces con lo desechable.

Inundación a golpes en Híper

El incipit de la novela introduce el elemento acuático desde un principio como evento sensorial y espacial preponderante. Así que el protagonista afirma: “En la fiesta escucho las gotas en la chapa. Tapan el sonido y salgo a fumar. La calle está cubierta, de cordón a cordón. El agua brota por los desagües y la basura se acumula, bloqueando la salida. Las bolsas pasan rápido. Alguien corre y se cubre la cabeza con el saco” (1). Parece clave que la sensación auditiva predomina aquí sobre el sentido visual, organización sensorial que se mantendrá durante toda la trama y que contribuye, como veremos, a la instalación del elemento contra/tópico en la novela. Además, lo que se observa desde el comienzo es la organización paratáctica de la sintaxis, reforzando la singularidad de las impresiones, así como el registro detallado de las mismas por parte del protagonista.

A continuación, la combinación del enfoque auditivo y del ritmo paratático subraya la dinámica destructiva que emerge del elemento acuático que se enfrenta al grupo de amigos, entre ellos Marcos, que busca refugio en medio del ambiente desamparado. Cuenta el protagonista: “Escuchamos voces y el agua se revoluciona. Llegan olas con el ruido. Y vemos a varios hombres y mujeres, sobre balsas improvisadas: heladeras, armarios, cuerpos. Vienen a nosotros. [...] Solo se escucha el ruido de los brazos, de los palos, de las ramas, que se hunden en el agua” (13). Al parecer, ante la fuerza del agua ya no se distingue entre elementos animados e inanimados, todos ellos se vuelven objetos expuestos a la corriente incontrolable de la catástrofe hidrológica y se hacen presentes en un nivel sonoro que sigue superponiéndose al sentido visual.

Por consiguiente, otro efecto que se desprende de la inundación y que se establece como elemento básico del movimiento contra/tópico en el texto es el control espacial del agua que influye no solo en la percepción sensorial de las figuras, sino que modula también su proxémica, es decir su movimiento en el espacio y la regulación de distancias. Al poco tiempo, Marcos y sus compañeros tienen que nadar para sobrevivir. Así, los movimientos figurales dependen de la corriente –golpes, desvíos e inmersiones son algunos de los efectos que se experimentan repetidamente y que se destacan también en múltiples observaciones del

protagonista. De esta manera, Marcos afirma, por ejemplo: “La corriente empuja, trago un poco de agua. Mi pie derecho pega contra algo duro. Duele” (11). El cuerpo del protagonista queda expuesto al agua que ya no se logra vencer.

De este modo, la corriente se impone como fuerza propia que invadirá hasta el lugar de refugio que el grupo en torno al protagonista cree haber encontrado en el supermercado “Híper”. Los pasajes reunidos en el capítulo “El desembarco” recogen la fuerza acuática de manera sugerente, trazando al mismo tiempo una imagen dudosa del supermercado: también a partir del mismo nombre, éste se establece como símbolo polivalente en la novela, al hacer coincidir la sobreabundancia autónoma del elemento acuático con el desmesurado consumo y la hiperinflación argentina (Peinador 144). Advierte Marcos: “Las luces del cartel del “Híper” nos iluminan la cara. Contra el muro el agua golpea violenta. A un costado una familia viaja agarrada a una rama tan grande como un árbol entero. [...] Nuestro bote choca contra la pared, al fin. Nos agarramos al borde de ladrillos pero el movimiento del agua no nos deja afirmarnos del todo. La corriente parece vencer la contención” (15). Nuevamente, resulta evidente que el ser humano está francamente expuesto a fuerzas ajenas: golpes y choques indican movimientos no dirigidos en el entorno acuático que –en un nivel metafórico– reproducen, sin duda, los efectos críticos de la precaria economía argentina a finales de los años 90. A continuación, la trama se desarrolla en el lugar central de la novela. Como hemos destacado anteriormente, el supermercado se escenifica como lugar ambivalente que, por un lado, siendo uno de los pocos lugares secos en el entorno urbano, se convierte en el puesto de observación desde el cual Marcos registra el siniestro de la inundación y que, por otro lado, poco a poco, se vuelve escenario contra/tópico, asediado por el agua. Manteniendo su tono neutral, el protagonista afirma:

Las puertas del Híper se abren y se cierran, descontroladas. Suenan las alarmas. Se mezclan con las sirenas que hace un rato ya escuchamos a lo lejos. El agua derrumba una parte del muro y empieza a invadir el terreno. Corremos para entrar. [...] Desde la puerta miramos como la pared cae. Entre las pilas de palets, bolsones de harina y heladeras que

tapan la salida, todavía vemos pedacitos del afuera. El agua empuja y avanza. (15–17)

El espacio novelístico se divide en este momento todavía en un afuera y un adentro y el protagonista focaliza solo recortes de la catástrofe circundante; no obstante, también desde esta perspectiva reducida, la impresión de una proxémica descontrolada por la corriente se establece, una vez más, como imagen preponderante que resalta en el ambiente contra/tópico:

Veo siluetas flotar y las imagino botes que vienen a rescatarnos. Pero no, siempre es otra cosa que la corriente arrastra hasta la costa. La cabina de un 1114 oxidada que se mueve lento y trae consigo restos de basura. Un pedazo de chapa de vidrio que da saltos sobre la orilla con cada ráfaga de viento. [...] Cada tanto viene una oleada y parece que trae todo más acá. Los carritos encastrados entre sí se balancean y producen un ruido metálico, pero no se separan, y el sonido se repite, durante algunos minutos, junto con ese movimiento hipnótico. (19)

Aquí se hace notable no solamente el movimiento autónomo y el sonido particular de objetos sueltos en el agua, sino que se pone énfasis en el desuso de los mismos: son objetos de la vida diaria que ahora, por la inundación, se han vuelto inútiles y desechables. Por otro lado, en este pasaje se intuye ya una inclinación a lo onírico que, en las “siluetas flotantes” de los objetos, así como en el “ruido metálico” y en el “movimiento hipnótico” de los carritos del supermercado, prepara la digresión imaginaria que se dará en los capítulos siguientes de la segunda parte del texto. La supuesta monotonía auditiva desemboca aquí, sin embargo, en un desenlace explosivo de la constante amenaza acuática cuando la corriente descontrolada entra al supermercado: “La presión del agua sacude las puertas. Entra por las hendijas de a chorros y nos empuja. El ruido de vidrios que estallan tapa los gritos. Los escombros, los autos, los cuerpos, golpean contra las paredes como proyectiles. Corremos para no morir” (21).

Por medio de estas últimas escenas evocadas se refuerza la impresión de que la distorsión acuática se imprime en una doble vía narrativa, espacial y auditiva, conllevando una particular estética filmica. A la plasticidad e inmediatez sensorial de las imágenes creadas a nivel textual contribuye, sin duda, el hecho de que el tiempo de la narración sea el presente de indicativo. La consiguiente coincidencia de experimentar y narrar reduce el espacio reflexivo en el protagonista y aumenta su exposición a la autonomía acuática.

En la segunda parte del texto, se entreve una dudosa tranquilidad (post)catastrófica inducida por los desvíos en parte imaginarios, en parte oníricos y hasta alucinatorios de Marcos. El insomnio se establece como impresión central en el capítulo del mismo título:

Me quedo despierto esperando que todo vuelva a ser como antes, o lo más parecido posible. [...] Me imagino, navegando por las calles del barrio, en busca de ese lugar donde nada haya cambiado. Un lugar que conserve las formas que conocimos antes. Y cuando el sueño casi me vence, cabeceo, y la noche se pone tan negra que apenas veo el agua, y solo escucho el ruido del salpicar, del golpe de alguna ola contra las paredes. (23)

Causado por otro ruido monótono, en este caso acuático, el espacio diegético se abre ahora definitivamente a un mundo imaginario, movimiento digresivo que adquiere, sin duda, una cualidad de fuga y evasión y establece un nuevo alcance del elemento contra/tópico. El capítulo “La Nada” representa la consiguiente ausencia de referencias espaciales y temporales, recogiénola en estructuras fragmentarias: “[...] todo parece lo mismo. Agua y techos. Agua y árboles. Basura flotando o atascada en alguna parte, ratas merodeando sin exaltarse por nuestra presencia. Seguimos, sin saber a dónde [...]” (29). A continuación, en su viaje por barco, el grupo de amigos encuentra a un viajero solitario, así como a un grupo de mujeres cuya existencia es cuestionada por el mismo protagonista (“No estoy seguro de que sea real. Espero a que hable” (33)). La constante transición entre sueño y vigilia, entre realidad e imaginación se tematiza, por lo tanto, a nivel diegético con el efecto de aumentar la

indecisión entre dichos ámbitos. De este modo, el narrador personaje parece ser cada vez menos confiable. Así, en un momento llega a dar cuenta exacta de sus impresiones sensoriales que elaboran un ambiente devastado, cuando afirma:

El agua está mansa. Si cierro los ojos podría olvidarme de todo. De no ser por el olor a podrido que invade el aire, de la descomposición de los cuerpos, de la basura, de los animales muertos. Las columnas de concreto dejaron de temblar y las olas no salpican. El agua es un detalle en la devastación. Nunca había estado tan calmo desde la inundación, y se disfruta. Hasta las ranas parecen sedadas. Con el movimiento suave y silencioso de la corriente apenas se escuchan. (47)

Sin embargo, en otra situación, informa sobre experiencias más bien surrealistas al interior de un castillo, al cual el grupo entra “en busca de un mejor lugar para quedarnos...” (41). Aquí predominan, nuevamente, las imágenes oníricas: “Una araña colgada en el centro del hall enciende sus luces de colores y el agua empieza a retirarse y el lugar se seca” (53). Finalmente, el grupo vuelve en el barco al supermercado, la inundación todavía no cesa completamente, pero “el agua retrocedió” (56), como refiere Marcos. Evento definitivo que se efectuó cuando el grupo estuvo ausente y que da lugar a un alivio ambivalente en el presente: “Nuestras risas se mezclan con el ahogo y el llanto” (56).

Resumiendo, podemos decir que en *Híper* el imaginario contra/tópico se establece por medio de la continua deslocalización incontrolable de objetos y personas en medio de la inundación. La corriente arrastra cosas, acumula objetos, inunda a personas y conlleva, así, una transformación existencial en la destrucción del espacio. Asimismo, el registro temporal en presente de indicativo introduce cierta noción atemporal en la novela, hecho que solo se interrumpe con el retroceso del agua, evento central que los personajes, significativamente, no presencian. Finalmente, la transición al mundo onírico conlleva otro efecto de distorsión que, igualmente, quiebra el orden espacio-temporal convencional funcionando, de este modo, como reflejo digresivo (o como comentario grotesco) de la catástrofe. No es menos significativo que, a nivel estético, la narra-

ción retoma el movimiento acuático del desvío. A nivel sensorial, resalta el énfasis en el registro auditivo. Reiteradamente, el narrador refiere los choques, golpes y salpicones del agua contra su entorno, configurando, así, una corporalidad sonora que se introduce como sugerente fuerza autónoma en el texto. De este modo, la materialidad acuática se pone de relieve como motor de la narración y centro de la atención figural.

A manera de conclusión

Ya sea en forma de una lenta difusión o como brusca irrupción, el agua está omnipresente en *Única mirando al mar* e *Híper*, trabajando en la escenificación de espacios acuáticos que relucen como escenarios inhóspitos, abandonados y desamparados. Como se ha demostrado, a nivel textual, toda una serie de elementos contribuyen a la conformación de una noción contra/tópica que se erige como cualidad principal de estos lugares. Así, en primer lugar, el particular manejo de coordenadas temporales y espaciales –la congelación y hasta la suspensión del tiempo, así como transformación líquida del espacio, junto con la constante transposición ajena de objetos y personas– se conecta causalmente con el ubicuo elemento acuático, ya sea del río letal o de la corriente desatada.

En ambas novelas, además, lo líquido conlleva una noción destructiva que se densifica en los microcosmos del botadero y del supermercado donde se sitúan grupos sociales aislados. En este sentido, ambos textos conciben lugares simbólicos que en el gesto acumulativo desencadenan fuerzas (auto)destructivas y denuncian, así, un modelo económico neoliberal. De esta forma, el elemento acuático se conecta con una sobreabundancia que se suprime a sí misma y que se hace presente, tanto a un nivel metafórico como en un sentido material. El agua deviene en elemento catalizador de estas estéticas negativamente acumulativas, reuniendo en múltiples situaciones lo líquido y lo (anteriormente) sólido, agua y basura, así como lo humano y lo no-humano.

En tercer lugar, tanto en *Única mirando al mar* como en *Híper*, se entreve un alcance material del elemento acuático que rige las estéticas y poéticas expuestas. Así, el agua impulsa su propio valor semántico y se

difunde al curso narrativo. Su materialidad se perfila sobre todo a un nivel sensorial, respondiendo al registro olfativo, háptico y auditivo y recogiendo, de esta forma, una perspectiva acuática que cuestiona la preponderancia visual. Finalmente, cabe constatar que narrar a partir (o a pesar) de la inundación y la filtración tóxica deja entrever en el comportamiento de los personajes, sin embargo, indicios de poder manejar la catástrofe, ya sea mediante la risa ambivalente o la contemplación imaginaria. Lo contra/tópico encierra, por lo tanto, un gesto resistente.

Bibliografía

- Abercrombie Foster, Jennifer. "Gender, Waste, and the Uncanny Home in Única mirando al mar." *A Contracorriente. Una revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. 17, no. 1, 2019, pp. 203–221.
- Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Indiana University Press, 2010.
- Barros Cruz, María José. "Introducción." *Descolonizar como poética: Aguas libres en la literatura y las artes latinoamericanas recientes. Dossier. Mitologías hoy*, 28, editado por María José Barros Cruz y Damaso Rabanal, Universitat Autònoma de Barcelona, 2023, pp. 1–4.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press, 2010.
- Blackmore, Lisa. "Decir lo que nos toca: apuntes sobre inmersiones en cuerpos de agua." *Cubo Abierto*, vol. 3, 2020, pp. 8–19. <<https://macli.ma.pe/2020/12/11/cubo-abierto-3/>>. Último acceso 19.08.2023.
- . "Imaginando culturas hidrocomunes: investigaciones interdisciplinarias y prácticas curatoriales entre ríos." *Materia fluvial. Configuraciones estético-políticas de las cuencas de América. Dossier Heterotopías. Revista del área de estudios críticos del discurso*, 10, editado por Franca Maccioni y Mónica Bernabé, Área de Estudios Críticos del Discurso, FyH, UNC, 2022, pp. 37–66.
- Blackmore, Lisa y Liliana Gómez. "Beyond the Blue. Notes on the Liquid Turn." *Liquid ecologies in Latin American and Caribbean Art*, editado por

- Lisa Blackmore y Liliana Gómez, Routledge, pp. 1–10, 2020. <<https://doi.org/10.4324/9780367199005>> Último acceso 07.08.2023.
- Calderón Salas, Minor. “Única mirando al mar: entre la transgresión y la norma.” *Letras*, vol. 35, 2003, pp. 173–184.
- Contreras Castro, Fernando. *Única mirando al mar*. Kindle, 1993.
- De Angelis, Alejandro. *Híper*. Pixel, 2018.
- De la Cadena, Marisol. *Earth beings. Ecologies of practice across Andean worlds*. Duke University Press, 2015.
- Escobar, Arturo. *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Ediciones UNAULA, 2014.
- Gallón Droste, Elizabeth. “Navigating futures through rivers of gold.” *Critical Reviews on Latin American Research*, vol. 9, 2021, pp. 75–85. <https://www.crolar.org/index.php/crolar/article/view/375/pdf_1>. Último acceso 07.08.2023.
- Kramm, Mattias. “When a River Becomes a Person.” *Journal of Human Development and Capabilities*, 2020, pp. 1–13. <[doi:10.1080/19452829.2020.1801610](https://doi.org/10.1080/19452829.2020.1801610)>. Último acceso 15.08.2023.
- Krenak, Ailton. *Futuro ancestral*. Companhia das Letras, 2022.
- Kuznetski, Julia y Stacy Alaimo. “Transcorporeality: An Interview with Stacy Alaimo.” *Ecozon*, vol. 11, 2020, pp. 137–146. <[doi:10.37536/ECOZONA.2020.11.2.3478](https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2020.11.2.3478)>. Último acceso 07.08.2023.
- Neimanis, Astrida. *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury Academic, 2017.
- Oppermann, Serpil. *Blue Humanities. Storied Waterscapes in the Anthropocene*. Cambridge University Press, 2023.
- Peinador, Minerva. “Lo que Híper saca a flote: distopía de una Argentina líquida en La Plata postinundación, entre la autenticidad, la supervivencia y el delirio.” *Cuerpos en oposición, cuerpos en composición: representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánicas actuales*, editado por Berit Callsen y Angelika Groß, Vervuert/Iberoamericana, 2020, pp. 129–154.
- Rojas Pérez, Walter. *Flujo y reflujo en Río Azul: Análisis ecocrítico de “Única mirando al mar”*. Editorial Porvenir, 2006.