



Devenir más-que-humano: representaciones del ecogótico en *Agua de charco, agua de río, agua de barro*, de Teresa Puppo

Avril López Coitinho

Universidad de la República
avrillopezcoitinho@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-5703-5976>

Recibido: 15/05/2026
Aprobado: 24/06/2026

Resumen:

Este trabajo propone un acercamiento a la novela *Agua de charco, agua de río, agua de barro* (2022), de la escritora uruguaya Teresa Puppo, desde una perspectiva ecocrítica y ecofeminista. A partir del vínculo entre la protagonista y el mundo natural, el texto configura una sensibilidad ecogótica que desestabiliza las fronteras entre lo humano y lo no humano mediante procesos de devenir animal y monstruoso. El análisis propone que estas transformaciones corporales permiten pensar formas alternativas de subjetividad, afectividad y comunidades interespecíficas, en las que el cuerpo aparece como una entidad relacional y transcorpórea. Asimismo, se sostiene que la monstruosidad femenina funciona inicialmente como una potencia de fuga frente a las categorías normativas de género; sin embargo, el ingreso de Clara a la pubertad reinscribe su cuerpo dentro de una feminidad inteligible para el orden patriarcal. De este modo, la novela articula una crítica simultánea al antropocentrismo y a las estructuras de dominación patriarcales, al tiempo que plantea una ética de la coexistencia, el cuidado y de la interdependencia material entre cuerpos humanos y no humanos.

Palabras clave: ecocrítica; ecofeminismo; devenir animal; monstruosidad; literatura uruguaya.

More-than-Human Becoming: Representations of the EcoGothic in *Agua de charco, agua de río, agua de barro* by Teresa Puppo

Abstract:

This paper proposes an ecocritical and ecofeminist reading of the novel *Agua de charco, agua de río, agua de barro* (2022) by the Uruguayan writer Teresa Puppo. Through the relationship between the protagonist and the natural world, the novel constructs an ecogothic sensibility that destabilizes the boundaries between the human and the nonhuman through processes of animal and monstrous becoming. This analysis argues that these bodily transformations make it possible to imagine alternative forms of subjectivity, affectivity, and interspecies communities, in which the body emerges as a relational and transcorporeal entity. Likewise, the paper argues that feminine monstrosity initially functions as a form of escape from normative gender categories; however, Clara's entrance into puberty reinscribes her body within a femininity intelligible to the patriarchal order. In this sense, the novel articulates a simultaneous critique of anthropocentrism and patriarchal structures of domination,

while also proposing an ethics of coexistence, care, and material interdependence between human and nonhuman bodies.

Keywords: ecocriticism; ecofeminism; animal becoming; monstrosity; Uruguayan literature.

Devir mais-que-humano: representações do ecogótico em *Agua de charco, agua de río, agua de barro* de Teresa Puppó

Resumo:

Este trabalho propõe uma leitura ecocrítica e ecofeminista do romance *Agua de charco, agua de río, agua de barro* (2022), da escritora uruguaia Teresa Puppó. A partir da relação entre a protagonista e o mundo natural, o romance constrói uma sensibilidade ecogótica que desestabiliza as fronteiras entre o humano e o não humano por meio de processos de devir animal e monstruoso. A análise propõe que essas transformações corporais permitem pensar formas alternativas de subjetividade, afetividade e comunidades interespecíficas, nas quais o corpo aparece como uma entidade relacional e transcorpórea. Além disso, sustenta-se que a monstruosidade feminina funciona inicialmente como uma potência de fuga frente às categorias normativas de gênero; contudo, a entrada de Clara na puberdade reinscreve seu corpo em uma feminilidade inteligível para a ordem patriarcal. Desse modo, o romance articula uma crítica simultânea ao antropocentrismo e às estruturas patriarcais de dominação, ao mesmo tempo em que propõe uma ética da coexistência, do cuidado e da interdependência material entre corpos humanos e não humanos.

Palavras-chave: ecocrítica; ecofeminismo; devir animal; monstruosidade; literatura uruguaia.

La novela *Agua de charco, agua de río, agua de barro* (2022), de la escritora y artista uruguaya Teresa Puppó, sigue a una niña, Clara, que comienza su pubertad y vive en un entorno rural de Uruguay. En su día a día, la protagonista interactúa con animales, bosques, agua, elementos que se representan a lo largo de la historia como bajo una atmósfera sombría, extraña y ominosa. La narración articula el modo gótico con la configuración material del entorno. En la obra se plantea una representación estética que, más allá de lo literario, conlleva implicancias políticas en torno a las relaciones y organización de las prácticas y actividades antropocéntricas sobre la naturaleza y el ambiente geográfico, además de las dinámicas interespecíficas que se relacionan con la violencia social. Desde esta perspectiva, propongo explorar cómo, a partir de la inquietud que el texto pone en escena, se insinúa una propuesta ética de cuidado, o, al menos, un señalamiento que exige atención. En una lectura ecocrítica, la novela propone una forma de existencia relacional en la que el devenir animal y monstruoso no supone una degradación, sino una alternativa ética y ontológica al orden antropocéntrico. Se demuestra, a través del modo gótico, una representación de la violencia antropocéntrica que atraviesa el cuerpo de Clara, frente a la que emerge una forma de subjetividad transcorpórea que, en relación con lo no humano, desestabiliza la centralidad del sujeto y habilita una ética de lo más-que-humano, además de configurar formas alternativas de subjetividad y comunidad.

El ecogótico

El gótico en Latinoamérica es un género cultivado en diversos registros que explora las tensiones estéticas y políticas adaptándose a cada país, teniendo en cuenta las diversas geografías, las tradiciones nacionales, los conflictos históricos y sociales. Está presente y arraigada una tradición de la literatura gótica en América desde que comienzan a desarrollarse las literaturas nacionales, lo que permite leer la novela de Puppó como una inscripción contemporánea de estas tensiones en clave material y vincular. Cortázar, en su ensayo *Notas sobre el gótico en el Río de la Plata* (1975), habla de la apropiación asimilada a la literatura rioplatense del gótico, que, lejos de ser una reproducción del gótico inicial que tuvo origen en Inglaterra en el siglo XVIII, tomando el término de Ángel Rama (2008), fue asimilado en el proceso de *transculturación* en todo el continente de forma orgánica, adaptándose a cada particularidad de las identidades nacionales. Por otra parte, María Negroni

(2009) hace énfasis en la condición de la literatura fantástica del continente vinculada a la tradición gótica (p. 9), conectando al género con las formas en las que se ha desarrollado en la literatura uruguaya y en los paisajes rurales.

A partir de estas consideraciones, se permite leer en la novela al gótico no como un género rígido, sino como un modo, distinguiéndose por un conjunto de elementos o recursos estéticos que varían dependiendo de diversos factores temporales y geográficos, siendo lo ominoso, lo espectral o lo sombrío algunas de sus características. El gótico funciona como una sensibilidad estética flexible que puede atravesar distintos géneros, geografías y formas narrativas mediante la incorporación de elementos ominosos, siniestros o terroríficos. Más que constituir un grupo cerrado, el modo gótico opera como un conjunto de procedimientos que permiten resignificar paisajes, cuerpos y vínculos con lo no humano, incluso en textos que no se presentan explícitamente como góticos (Mackey, 2022, p. 253).

En la historia del gótico, si bien el mundo natural siempre fue uno de los temas principales que el género planteó como problema, se introduce ahora la perspectiva materialista de una naturaleza con *agencia*. Se inserta dentro de las teorías de los nuevos materialismos el término de *agencia*, según la teórica Jane Bennett, como la capacidad de las cosas no humanas para afectar en los procesos sociales y políticos. Teniendo esto en cuenta, se explica que no solo la vida humana tiene la capacidad de afectar el mundo, sino que todas las materialidades son interdependientes (Bennett, 2022, p. 70). A partir de esta noción es posible estudiar cómo en las obras literarias los seres no-humanos tienen potencia de afectar la narrativa, las formas de vinculación con los humanos, además del ambiente.

Es así como, teniendo en cuenta el contexto actual de la crisis medioambiental, se plantea el ecogótico como un movimiento que problematiza las formas de relacionamiento de los humanos y su entorno, se expresa cómo la violencia y el horror, transformados en algo cotidiano, pueden plagar cualquier paisaje, lugar, espacio o territorio. En este planteo sobre las dinámicas entre humanos y no humanos, Mackey (2022) define al modo de la siguiente manera:

Ecogótico, entonces, es una síntesis o fusión de términos que destaca los binarios que permean la literatura gótica (por ejemplo, en binomios como humano/naturaleza, masculino/femenino, urbano/rural), al igual que la manera como el miedo y la monstruosidad se construyen justamente en torno a la transgresión de estos límites (p. 257).

La literatura que se posiciona desde este modo, desde una perspectiva materialista, deconstruye la dialéctica planteada en los orígenes fundacionales de las naciones latinoamericanas: civilización/barbarie, ciudad/campo y naturaleza/cultura. El desplazamiento hacia lo material que el ecogótico plantea permite abrir la posibilidad de introducir este enfoque como un movimiento que se inserta en la literatura gótica. Además de la utilización de los recursos clásicos, se plantea la posibilidad del descentramiento del sujeto humano a partir de la desjerarquización de los binarios hombre/animal, naturaleza/cultura. La centralidad de una agencia no humana permite plantear nuevas formas de pensar los contactos entre humanos y mundo natural, desde la horizontalidad y desde una epistemología contrahegemónica. Desde esta perspectiva, el modo gótico no se limita a producir una atmósfera de horror, sino que funciona como una forma de conocimiento que permite leer cómo, frente a la violencia de las estructuras antropocéntricas, emergen formas alternativas de existencia y comunidad.

La representación del ambiente natural en la novela

El modo ecogótico se materializa en la novela de Puppo a través de la configuración del entorno y su relación con los cuerpos. El ambiente adquiere una presencia activa que interviene en la experiencia de la protagonista, convirtiéndose en uno de los principales espacios donde se manifiesta la desestabilización de los límites entre lo humano y lo no humano.

Desde el comienzo del libro, la relación con el ambiente se da desde la vinculación horizontal. La novela construye una relación material entre el cuerpo de la protagonista y el entorno que habita. Desde las primeras escenas, el espacio natural funciona como un agente que afecta, modifica y redefine la experiencia corporal. Cuando la protagonista, Clara, se interna en el monte, la vegetación no solo la rodea, sino que la toca y la hiere: «La uña de gato la sorprendió y las espinas le arañaron el brazo» (Puppo, 2022, p. 41). Del mismo modo, el contacto con el barro no es meramente descriptivo, sino sensorial y ambivalente: «El barro espeso y cremoso

(...) se le metió entre los dedos como una caricia suave y tibia» (Puppo, 2022, p. 42). En este tipo de pasajes, el entorno se presenta como una materialidad activa que interviene directamente sobre el cuerpo, desdibujando desde el comienzo los límites entre lo humano y lo no humano.

Bajo esta lectura, la pregunta central que atraviesa toda la novela es: ¿Dónde termina un cuerpo y comienza el otro? Entendiendo que, en el entorno natural, tanto plantas, animales, el paisaje y el ambiente tienen agencia y se afectan unos a otros, la división humano/no humano es deconstruida. La pregunta no remite únicamente a una indeterminación de la percepción material, sino a una desestabilización ontológica del sujeto. En los fragmentos antes mencionados, el cuerpo de Clara se presenta como una superficie de contacto en la que lo humano y lo no humano se entrelazan. En esta línea, se puede leer la novela en conjunto con la propuesta teórica de Bennett (2022), en la que «un cuerpo humano afectivo y parlante no es *radicalmente* distinto de los no-humanos afectivos y expresivos con los cuales coexiste y compite, a los cuales aloja y produce o de los cuales se sirve, consume y disfruta» (pp. 248-249), así se propone crear un campo ontológico sin demarcación entre agencias.

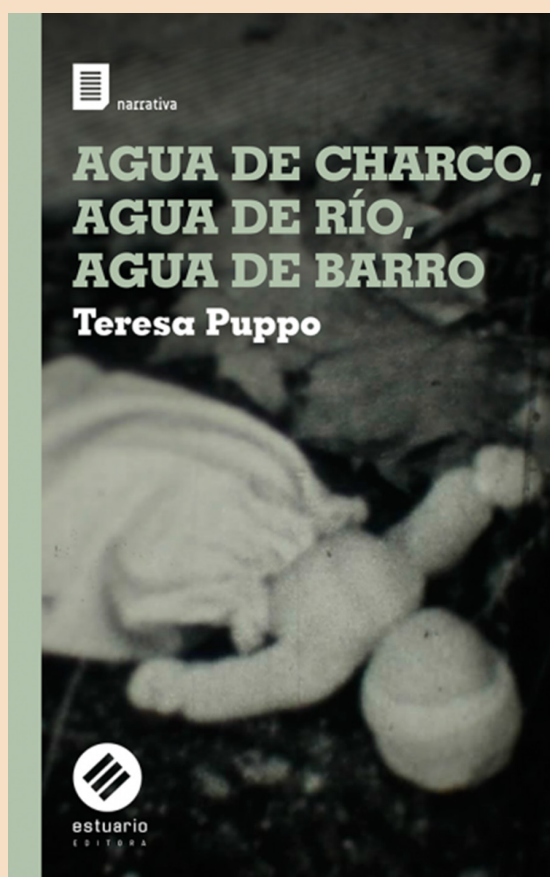


Fig. 1. Portada de la novela

Este proyecto coincide con el actuar de Clara y lo que el texto expone: la afectividad se practica a partir de formas contrahegemónicas, las diferentes comunidades son dotadas de agencia. Lo que la novela pone en escena es una forma de subjetividad relacional, en la que el cuerpo se configura a partir de su exposición y apertura al entorno.

De la misma forma, el contacto con el barro no es simplemente descriptivo: «Barro espeso y cremoso que se le metió entre los dedos como una caricia suave y tibia» (Puppo, 2022, p. 42). Sin embargo, en la novela la naturaleza no es dócil ni domesticada, en este caso la amenaza de hundimiento está presente:

Los pies se le hundieron en el fondo del barro espeso y cremoso que se le metió entre los dedos como una caricia suave y tibia. Para avanzar, despegaba un pie del barro para apoyar su peso sobre el otro, provocando un gorgoteo del que emanó un intenso olor a humus, a tierra descompuesta, a profundidades desconocidas, mientras se hundía más y más. Dio otro paso y el barro le llegó hasta las rodillas y al instante casi hasta la mitad de los muslos (Puppo, 2022, p. 42).

En correspondencia con este fragmento, el ecogótico se muestra como un modo en el que «la agencia y voz de ensamblajes monstruosos y no-completamente-humanos se vuelve insistente, amenazante, implacable» (Mackey, 2022, p. 251). En las obras representadas a través del modo gótico, el enlace entre lo humano y el entorno natural, en un principio, se plantea la amenaza de lo desconocido. Entendiendo que la dialéctica humanidad/naturaleza configura nuestra forma de relacionarnos con el mundo natural, un primer acercamiento a este puede plantearse desde la inquietud.

Sin embargo, es desde esta inquietud que el cuerpo que escucha aprende a relacionarse con la materia, el fragmento continúa: «Inconsciente, dejó caer el cuerpo hacia adelante e impulsándose con los brazos, liberó las piernas y las estiró y sabiéndose rescatada de las honduras flotó en el agua terrosa, cara al sol» (Puppo, 2022, pp. 42-43); entorno y cuerpo se producen a la vez, uno es reflejo del otro. Clara, en el contacto con el territorio, construye un mapa, o una figuración —según el término de Rossi Braidotti—, como una lectura atenta del espacio material en el cual un sujeto se inscribe:

[las figuraciones] formas de trazar mapas más materialistas de posiciones situadas, o inscritas y encarnadas. Una cartografía es una lectura del presente basada en la teoría y marcada por la política. Una aproximación cartográfica cumple la función de proporcionar tanto herramientas interpretativas como alternativas teóricas creativas (Braidotti, 2002, pp. 14-15).

El acercamiento de Clara al mundo natural es una figuración que traza un mapa, rompe con la perspectiva fija del territorio y propone formas de acercamiento activas y contrahegemónicas. En la novela, a partir del desplazamiento de la importancia de lo antropocéntrico, se propone un análisis de la propia categoría de lo humano. A partir de las formas de interacción con el mundo material desde lo afectivo, se puede trazar una cartografía del territorio como un agente vivo. Entonces, el actuar de Clara es una forma de acción política, como Bennett (2022) describe: «Un acto político no solo irrumpe, sino que lo hace de tal manera que modifica radicalmente lo que las personas pueden “ver”: vuelve a repartir lo sensible; echa por tierra el régimen de lo perceptible» (p. 229). En el amalgamamiento con el ambiente, «colmada de perfumes, sonidos y caricias acuosas», Clara modifica el régimen del efecto de lo sensible: «La piel se le convirtió en un paisaje de puntitos erizados, un bosque de tallos de pelo, enhiestos» (Puppo, 2022, pp. 42-43). Con esta metáfora, al convertirse ella misma en paisaje, se une a este en un acto político de devenir más-que-humana. A la pregunta inicial de ¿dónde termina un cuerpo y comienza el otro?, se responde con el actuar horizontal de Clara: en realidad, se demuestra que la división de lo humano/no humano es una construcción deliberada. Cuerpo y ambiente se construyen a la vez y a la par, en conjunto.

Devenir animal

La configuración del entorno como una materialidad activa permite, como se ha visto, desestabilizar la idea de sujeto autónomo, mostrando cómo el cuerpo de Clara se constituye en relación con aquello que la rodea. Esta continuidad entre lo humano y lo no humano no se limita al contacto con el paisaje o los elementos, sino que se intensifica en relación con el resto de los animales. En estos encuentros, la distancia entre sujeto y entorno se reduce aún más, dando lugar a zonas de indistinción humano-animal. De este modo, lo que en el contacto con el ambiente aparecía como una apertura material, en la relación con lo animal se transforma en un proceso de devenir que pone en cuestión la centralidad misma del sujeto humano.

El devenir animal es el proceso de reconocimiento de que humanos y animales no humanos estamos «integrados, incorporados y en simbiosis» (Braidotti, 2009, p. 143), a través del desplazamiento de la centralidad del antropocentrismo en las formas de actuar y de afectar el ambiente. Lo que se busca resaltar es, a través de la teoría materialista, la importancia de la vida en todas sus formas para proponer una ética horizontal. Como explica Braidotti (2009), existe en la identidad de cada individuo una constitución que implica, *a priori*, una interrelación de lo humano y lo animal (p. 154), a su vez, «una relación transformadora o simbiótica que hibridiza, cambia y altera la “naturaleza” de cada uno (...) sitúa en primer plano la ética y política de la Relación, es decir, la zona intermedia o el *milieu* del continuo humano/no humano» (p. 154). Se entiende el devenir entonces como un proceso relacional en el que el sujeto se desestabiliza y se construye a partir de su interacción con otras formas de vida. En la novela, Clara no se limita a reconocer a los animales como un otro, sino que, en esta reciprocidad, su propia condición se ve alterada, evidenciando que la vida que la atraviesa no puede reducirse a lo estrictamente humano.

Una de las primeras escenas en las que se ve un cambio en la interacción con un animal es cuando Clara se encuentra con un grupo de liebres:

Clara tiene hambre, la liebre tiene hambre. Sostienen las miradas. Clara la mira desde la altura de niña e imagina a la liebre estaqueada, ya no liebre, sino carne, imagina costillas doradas y muslos crujientes chorreantes de grasa. La boca se le llena de saliva acuosa. La liebre, por su lado, imagina a Clara estaqueada, costillitas doradas y lomo crujiente, ya no niña, sino carne (Puppo, 2022, p. 22).

Hay en ambas un reconocimiento que las iguala: el hambre, la necesidad. Esta experiencia, profundamente violenta, une a ambos sujetos y devela un sentido en común: ambas son un cuerpo consumible, ambas son carne. La escena construye una relación especular en la que la diferencia entre sujeto y objeto de consumo se desestabiliza: Clara imagina a la liebre como carne, pero, simultáneamente, es imaginada por el animal como carne. Esta reciprocidad rompe la jerarquía que tradicionalmente ubica a lo humano como sujeto y a lo animal como objeto, situando a ambas en una posición de vulnerabilidad. Sobre esto, como explica David del Príncipe (2019): «Indeed, the Gothic is wont to remind us that we are shaped not only by where we come from, but what we eat, and how we interact with the environment and all forms of life» (p. 2). Además, «the act of meat-eating implies a breach of both human-nonhuman and life-death distinctions, suggesting a monstrous state of cross-species corporeality and ontological liminality that I call the “in-human” » (p. 3), el gótico suele insistir en la dimensión material del cuerpo y en su inscripción en redes de consumo y transformación. En esta identificación, Clara toma otro camino: «Y Clara, aunque carnívora y hambrienta, se conforma al ver alejarse su banquete (...) comería pasto e higos de tuna, aunque se pinchara un poco las manos» (Puppo, 2022, p. 22). A nivel ontológico, el reconocimiento de Clara y la liebre, una en la otra, plantea un acercamiento sobre la constitución del ser de ambas. Esto trae consigo formas de relación no regidas por la lógica del dominio, más sensibles.

Así, la escena no solo refleja las condiciones de precariedad de ambas (el hambre que comparten), sino que desestabiliza la distinción entre lo humano y lo animal al situar a ambos cuerpos en una misma lógica de despojo y consumo. Desde este punto de vista puede pensarse, siguiendo a Gabriel Giorgi (2014), que la irrupción del animal insiste sobre los modos de vida como un signo político:

Ese animal que había funcionado como el signo de una alteridad heterogénea, la marca de un afuera inasimilable para el orden social —y sobre el que se habían proyectado jerarquías y exclusiones raciales, de clase, sexuales, de género, culturales—, ese animal se vuelve interior, próximo, contiguo, la instancia de una cercanía para la que no hay «lugar» preciso y que disloca mecanismos ordenadores de cuerpos y de sentidos (p. 13).

Entonces, el animal ya no funciona como un opuesto dialéctico, sino que en el texto se construye una zona de indistinción en la que Clara deja de afirmarse como un sujeto separado y comienza a inscribirse en una red de relaciones materiales que desbordan lo humano. En el episodio de la liebre la relación entre lo humano y lo animal se configura a partir de una lógica de reconocimiento mutuo que desestabiliza las jerarquías entre especies. Este proceso alcanza un nuevo nivel en el desarrollado en el capítulo central del libro: «Clara mira el agua», donde el encuentro con una tararira intensifica esta indistinción, que adquiere una dimensión corporal más directa. Deja de tratarse de una identificación o reconocimiento mutuo para ser una experiencia en la que el cuerpo de Clara entra en contacto con una materialidad animal que la afecta de manera inmediata y directa: se inscribe en un proceso de devenir animal-tararira.

Este desplazamiento se construye desde el ingreso al río, donde el entorno se convierte en un lugar inquietante, mediante los recursos del ecogótico. El capítulo comienza con Clara buscando un lugar fresco: «Se internó en el monte que se hizo cada vez más espeso, cada vez más verde y sombreado. Los helechos de hojas gigantes se apretujaron debajo de los árboles más viejos, sarandíes, ceibos, sauces de troncos gruesos y corteza arrugada» (Puppo, 2022, p. 41), una vez más se plantea la mirada afectiva. Clara camina por el ambiente comprendiéndolo como un agente vivo, una vez que llega al río, entra en este. A partir de este momento, la narrativa se plantea en tono siniestro, la percepción de la protagonista se organiza desde el miedo:

(...) un miedo atropellado, un miedo con escalofrío. El vértigo de pensar que no tocaba el fondo porque no había fondo, la certeza repentina de que bajo sus pies se abría un abismo hacia las profundidades, una especie de cielo al revés, un agujero que seguramente llegaría hasta las honduras interminables de las aguas sombrías, pobladas de animales siniestros, de tarariras hambrientas y agazapadas (Puppo, 2022, p. 44).

De esta forma, el río no funciona como un escenario pasivo, sino como una instancia activa que produce afectos y reconfigura la experiencia corporal. Desde una perspectiva ecogótica, este tipo de representación pone en escena el temor frente a una naturaleza que escapa al control humano y evidencia la condición de interdependencia entre sujeto y su entorno; lo natural deja de ser un espacio seguro para volverse una fuerza inquietante. Se pueden leer estos fragmentos desde la perspectiva ecogótica como «representaciones literarias de pavor o el miedo de la agencia de aquello que está más allá de nuestro control o poderes de dominación. Explora la *inevitabilidad* de que los humanos estemos *entrelazados* con nuestro entorno natural» (Mackey, 2022, p. 256). Es en este sentido que, en un primer momento, se representa a la figura central de este capítulo: la tararira.

El contacto entre Clara y la tararira se transforma en una experiencia de acoplamiento corporal; el pez deja de aparecer como una figura amenazante y se convierte en una presencia que habilita una relación de proximidad y sincronía:

(...) percibió la sombra oscura de un pez que nadaba en círculos, sin acercarse demasiado, sin atacarla. Poco a poco se tranquilizó y la presintió amigable. (...) Nadaron juntas, las manos de Clara acariciaron el lomo sumiso, la aleta dorsal enhiesta y dócil, y acoplándose al movimiento del pez se apoyó contra el cuerpo sinuoso (Puppo, 2022, p. 45).

El movimiento compartido entre ambos cuerpos desdibuja la distinción entre sujeto y objeto, dando lugar a una forma de coordinación en la que el cuerpo de Clara deja de imponer su propia lógica para adaptarse al ritmo del animal. La irrupción del pez desde un contacto marcado por la afinidad da el comienzo de un proceso de devenir, una ruptura en la percepción del cuerpo de la niña.

Como escribe Braidotti (2009), la escena con la tararira puede leerse como la materialización de un proceso de cambio: «El devenir es un proceso no transitivo: no se llega a ser algo en particular (...) Es la vida al borde, pero no más allá. Esa situación no carece de violencia, pero es profundamente compasiva» (p. 226). El devenir no implica que el cuerpo de Clara se transforme en otro, sino que entra en una zona de inestabilidad en la que sus límites dejan de ser precisos. La coordinación entre ambos cuerpos y la adaptación de su movimiento al del animal evidencian que su corporalidad se organiza desde una lógica relacional. A su vez, este proceso de transformación trae cierta violencia, la exposición del cuerpo a una materialidad que lo desborda también habilita una nueva forma de sensibilidad. Como plantea Braidotti (2009, p. 226), el devenir supone una forma de sensibilidad ética que surge cuando el sujeto reconoce sus propios límites y se abre a encuentros corporales con múltiples otros; de este modo, la experiencia del cuerpo deja de ser individual y autónoma para configurarse desde una lógica relacional e interdependiente. Leído de esta forma, el vínculo con la tararira se sitúa en una zona ambivalente en la que coexisten contactos, vulnerabilidades y transformaciones que habilitan nuevas formas de relacionamiento de comunidades interespecíficas.

En el proceso de contacto con la tararira hay una intensificación del devenir, en un nivel corporal, dejan de existir demarcaciones claras entre lo humano y lo no humano. Este momento de transformación puede leerse a la luz de lo que Jane Bennett (2022) propone para pensar un campo ontológico de continuidad, en la que todas las materialidades son fuerzas afectivas y expresivas, y, en consecuencia, no hay una distinción radical entre un humano y un sujeto no humano (pp. 248-249). Entonces, en este contacto con el animal, Clara no sufre una metamorfosis, sino que emerge de algo que ya estaba en esta continuidad: «Asombrada, se sintió pez» (Puppo, 2022, p. 45). Esta afirmación surge de la emergencia de una dimensión de lo viviente que ya formaba parte de su propia corporalidad. En esta secuencia, Clara actúa desde una lógica corporal que ya no responde a capacidades humanas, sino a las de una tararira:

Nadó con velocidad, hambrienta, hacia una mojarra dorada, la atrapó de un tarascón (...) El cardumen se abrió en flechas veloces mientras ella se retorció dando dentelladas ávidas, a un lado, a otro. Atrapó algunas presas que tragó con voracidad y cuando calmó el hambre se acercó a las aguas bajas y dejó que su cuerpo se apoyara sobre el lecho barroso, y quedó ahí, blanda, adormecida en el barro tibio (Puppo, 2022, p. 46).

El hambre, la velocidad y la percepción fragmentada configuran una forma de experiencia en la que el cuerpo se organiza en función de una dinámica vital que desborda la racionalidad antropocéntrica. Esta intensificación no contradice la idea del devenir como proceso no transitivo, sino que evidencia que este, más allá de desarrollarse en una dimensión simbólica o de la percepción, puede inscribirse en la materialidad misma del cuerpo. La escena representa la desestabilización de la idea misma de sujeto humano autónomo delimitado

por un cuerpo como sistema cerrado. Hay una reconfiguración de lo corporal de la que emergen otras formas de lo viviente, cuya agencia es material, sensorial y corporal. Desde esta perspectiva, la forma de moverse en el mundo de Clara a partir del contacto con la tararira y la transformación constituye una experiencia de afecto, en el sentido propuesto por Suely Rolnik (2019):

No se trata aquí de una emoción psicológica sino de una «emoción vital», que puede ser contemplada en estas lenguas mediante el sentido del verbo afectar: tocar, perturbar, sacudir, alcanzar; sentido que, sin embargo, no se usa en su forma sustantivada. (...) Componen una experiencia de apreciación del entorno más sutil, que funciona de un modo extracognoscitivo (...) prefiero denominarlo «saber-del-cuerpo» (p. 47).

Hay una reconfiguración en la forma de vivir en el entorno, Clara fue afectada por el animal, así como la tararira por Clara.

El episodio se complejiza en el momento en que la relación entre Clara y la tararira se reinscribe en una lógica de captura y consumo. La protagonista vive en un estado de vulnerabilidad, como se mencionó en el episodio de la liebre, en su actuar, muchas veces la orienta el hambre. Al final del capítulo ambas aparecen unidas por una tanza, situadas en extremos opuestos de una relación que vuelve a poner el foco en la jerarquía entre sujeto (Clara) y presa (la tararira), existe una vez más la posibilidad de que el animal sea un alimento: «Ahora solo tenía que tirar la tanza y sacarla del agua, dejarla un rato sobre el pasto hasta que se muriera boqueando (...) Podrían comer y charquear la carne que sobrara, eso les aseguraría comida deliciosa un buen tiempo» (Puppo, 2022, p. 47). Sin embargo, esta lógica se ve interrumpida. Frente a la posibilidad de matar al animal, Clara experimenta una reacción que deriva de su vínculo con este: «Le dio pena la tararira, una pena inmensa, una pena de hija, pena de madre muerta.» (Puppo, 2022, p. 47). Esta afección se presenta como efecto de la relación previamente establecida, que ha desdibujado los límites entre ambos cuerpos para situarlos en un vínculo horizontal.

A continuación, Clara libera a la tararira como manifestación del afecto que han construido, a partir de la imposibilidad de sostener una relación de dominio sobre aquello con lo entró en una relación de continuidad material y afectiva. El devenir no solo reconfigura la percepción y el cuerpo, sino que altera las condiciones mismas de la acción. Clara ahora forma parte del cardumen de tarariras y lo reconoce, como explica Bennett (2022): «Cada miembro y protomiembro del ensamblaje posee una cierta fuerza vital, pero también existe una afectividad que es propia del agrupamiento en cuanto tal: una agencia del ensamblaje. (...) cuerpos afectivos que forman ensamblajes» p. 74). La potencia de la agencia del ensamblaje le da a la protagonista y a los demás sujetos con los que se vincula de forma afectiva un poder que va más allá de lo antropocéntrico.

De este modo, la escena de la liberación de la tararira desplaza la lógica antropocéntrica de apropiación y consumo; además, abre la posibilidad de una ética interespecífica fundada en la vinculación horizontal, comunal y afectiva. La vida deja de organizarse en torno a jerarquías estables para pensarse como una red de interdependencias en la que la violencia ya no puede ejercerse sin afectar al propio cuerpo.

Devenir monstruo/mujer

En el encuentro con la liebre, la identificación se establece a partir de una lógica especular, en un paralelismo; en la experiencia con la tararira, esta relación se intensifica hasta volverse corporal, lo que se pone en juego es una progresiva desestabilización de los límites que organizan la distinción entre lo humano y lo no humano. Este proceso no se agota en la dimensión interespecífica.

En el marco del modo ecogótico, donde las fronteras entre categorías se vuelven inestables y lo ominoso emerge de aquello que desborda los órdenes establecidos, esta apertura hacia lo animal habilita una transformación aún más radical: el devenir monstruoso. Desde este enfoque, lo monstruoso aparece como una intensificación de los mismos procesos de indistinción que ya operaban en la relación con el ambiente y los animales: «This refusal to participate in the classificatory “order of things” is true of monsters generally: they are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration» (Cohen, 1999, p. 6). El monstruo, al igual que el animal, trae consigo una crisis de las categorías ontológicas que sostienen la centralidad antropocéntrica.

De este modo, el cuerpo de Clara, ya descentrado de su condición de sujeto autónomo, se convierte en el espacio donde convergen múltiples fuerzas, tanto biológicas como sociales y materiales, que reconfiguran

su identidad. En este punto, el devenir animal se articula con el devenir mujer/monstruo, en tanto ambos implican una transformación que responde a un proceso de contaminación, vulnerabilidad y reconfiguración constante. Los episodios de devenir monstruoso van en consonancia con lo que Donna Haraway (1999) propone como la promesa de los monstruos, como «posibilidad ineludible para cambiar los mapas del mundo, para construir nuevos colectivos a partir de lo que no es más que una plétora de actores humanos y no humanos» (p. 153). Donde humanos y no humanos transgreden las fronteras establecidas de sujeto y objeto, se habilitan los territorios fronterizos.

La figura de las brujas hermanas, o «las perras», condensan en la novela una zona de indistinción en la que lo femenino, lo animal y lo monstruoso aparecen como dimensiones superpuestas de una misma forma de existencia. Antes de que Clara entre en contacto con ellas, la narración construye a la figura de las brujas desde el imaginario colectivo del monstruo femenino: «Se decía muchas cosas de las dos hermanas que vivían allí (...) las noches sin luna se transformaban en perras salvajes y salían a cazar al naranjal. Se decía todo lo que se dice de las brujas» (Puppo, 2022, pp. 52-53). El monstruo se construye incluso antes de su aparición, desde el rumor social y el exterior, como analiza Cohen (1999, p. 4), funciona como construcción cultural del miedo y las ansiedades de la época. La monstruosidad relacionada a lo animal, en este caso, existía incluso antes de un cambio corporal, las brujas son, a la vez, mujeres y perras. Esta hibridez las posiciona en una zona de indistinción y de amenaza.

En una alternativa que se introduce como azarosa, Clara, volviendo a su casa, debe cruzar por «el rancho de las perras»; este es el primer encuentro de la niña con la bruja en su cuerpo de mujer:

Su camino de regreso siempre era cambiante. Podía improvisar reglas: cuando llegaba a un cruce o a un sendero cerraba los ojos y giraba, dando dos o tres vueltas sobre sí misma, al parar abría los ojos y la consigna la obligaba a seguir caminando hacia adelante, en esa dirección (Puppo, 2022, pp. 51-52).

Esta apertura de Clara introduce lo ominoso en el episodio, la escucha del ambiente y de las señales naturales: «(...) el vuelo bajo de un águila, un tero que gritara para proteger su nido de intrusos, el sonido inesperado de un trueno, un movimiento repentino de ramas» (Puppo, 2022, p. 52), proponen una forma de moverse en el mundo desde la afectividad y la experiencia material e intuitiva. Se abandona la lógica racional, el conocimiento no surge del dominio, sino de la exposición directa del cuerpo receptor con el ambiente. La naturaleza, en este caso, funciona como casa encantada, en los términos del ecogótico que explica Ferrari (2024): se busca «aprovechar esta sensibilidad ecológica generalizada para hacer más convincente el dispositivo desestabilizador que introduce en la historia el terror fantástico» (p. 506). La sensibilidad de Clara le permite habitar en las desestabilizaciones que el mundo natural produce.

Así, Clara llega a la casa de las brujas, tras un breve intercambio, una de ellas le ofrece una naranja de su árbol. Esta acción induce a Clara y a la bruja en otro episodio de devenir animal/monstruo: la protagonista se marea y le zumban los oídos por lo dulce de la fruta, pierde la capacidad de hablar, se retuerce mientras la bruja la observa (Puppo, 2022, pp. 55-56). El cuerpo de Clara es poroso, y la naranja, que no es hechizo, sino intercambio material, se incorpora a ella mediante el contacto transformándola. La bruja es consciente de cómo la materialidad de lo comestible puede afectar, siguiendo a Bennett (2022), quien describe al acto de comer como «conformación de un ensamblaje de elementos humanos y no-humanos, todos los cuales tienen una capacidad agencial» (p. 119); la continuidad de lo material desdibuja las fronteras. Lo monstruoso, en parte, está en esta consciencia del borramiento de lo corporal, en el entrar en contacto con la continuidad de los materialismos, siendo estos vistos con capacidad de agencia y no como objetos. La transgresión de la transcorporeidad (Alaimo, 2012, p. 561) como el reconocimiento de la interconexión del yo con el mundo que da paso a la transformación monstruosa. De esta forma, el cuerpo ya no se organiza desde la razón, sino desde los contactos materiales que lo atraviesan y reconfiguran.

La transformación inducida por la naranja continúa convirtiendo a Clara en cachorro:

Sintió como si se le estirara la piel en las sienes y las orejas se le movieran hacia atrás y hacia arriba. Se le agarrotaron los músculos del cuello. La lengua se le destrabó y empezó a emitir sonidos guturales (...) Finalmente, Clara ladró. Un ladridito agudo, suave y cariñoso hacia la perra, que ahora la miraba sonriente, con mirada amorosa (Puppo, 2022, pp. 56-57).

El proceso de cambio no solo se manifiesta como alteración física, sino como una reorganización completa de la percepción y de la experiencia corporal. El cuerpo de Clara comienza a responder a impulsos,

sensaciones y afectos que la vinculan con lo animal. La pérdida momentánea del habla resulta significativa en este proceso; el lenguaje como forma privilegiada de contacto con el mundo humano se suprime para dar paso a otros sentidos que acercan a la niña a lo animal. El cuerpo comienza a hablar desde los afectos y las intensidades materiales, el ladrido es el ingreso a otra forma de comunicación.

El episodio sigue mientras la bruja/perra observa: «Se echó sobre el piso de tierra junto al cachorro, y empezó a lamerlo, limpiándolo (...) Confusión de cachorro y perra» (Puppo, 2022, p. 56). Esta confusión condensa la pérdida de límites entre las categorías corporales, sexuales y ontológicas. Clara ya no ocupa una posición estable entre niña, animal o futura mujer, sino que habita en un espacio liminal en el que todas estas dimensiones coexisten; juega con otro cachorro y este intenta encontrar leche en ella, «sin darse cuenta de que Clara era perra niña y no su madre perra» (Puppo, 2022, p. 57). Como señala Cohen (1999), el monstruo puede ser cualquier alteridad que, a través de la construcción cultural, conforma al cuerpo monstruoso (p. 7) estas diferencias, sobre las que se construye la categoría tienden a ser culturales, políticas, económicas, o sexuales.



Fig. 2. Teresa Puppo

Clara y la bruja tienen la raíz monstruosa en la diferencia sexual de la feminidad, además, en la capacidad epistemológica y ética de actuar en el mundo a través de la lógica de la transcorporeidad: «Feminine and cultural others are monstrous enough by themselves in patriarchal society, but when they threaten to mingle, the entire economy of desire comes under attack» (Cohen, 1999, p. 15). En este punto, el devenir monstruoso se articula con el devenir mujer. La monstruosidad femenina en la novela no surge como una desviación excepcional, sino como el resultado de un cuerpo que atraviesa transformaciones materiales imposibles de contener dentro de categorías estables. Las brujas, las perras y la propia Clara encarnan formas de existencia híbridas que desorganizan las fronteras entre mujer/animal/monstruo, poniendo en crisis las lógicas patriarcales que buscan disciplinar tanto los cuerpos femeninos como las relaciones con lo no humano.

Este devenir mujer/monstruo también se observa en el episodio en el que Clara, esta vez como vampira, al borde de la pubertad, deja de verse en los espejos. En este fragmento, el devenir monstruoso y el devenir mujer se superponen. La monstruosidad ya no aparece únicamente como transformación interespecífica o como hibridez corporal, sino como una forma de nombrar la pubertad femenina:

Lo que no estaba era su imagen reflejada, ella misma, Clara. Sabía que los únicos que no se ven en los espejos, los que no tienen reflejo, los que perdieron hasta la sombra, los seres más infames en esta tierra son los vampiros. (...) Le pareció notar que el colmillo de la izquierda era un poco demasiado puntiagudo. Lo repasó con el índice, pensativa. Luego a la derecha. Lo mismo. Decididamente los colmillos estaban más puntiagudos que antes (Puppo, 2022, p. 64).

Esta ruptura entre el cuerpo y su representación es aceptada por parte de la protagonista rápidamente. La novela no construye lo monstruoso desde el horror, sino como alternativa ética, desde la familiaridad y la continuidad. El texto puede leerse desde la propuesta de Haraway del otro inapropiado/ble, o la promesa de los monstruos, como una relación crítica y deconstructiva que excede la dominación: «Ser inapropiado/ble es no encajar en la *taxon*, estar desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas, pero tampoco es quedar originalmente atrapado por la diferencia» (Haraway, 1999, p. 126). El monstruo ya no aparece como accidente o contaminación externa, pasa a ser una condición latente del propio cuerpo: Clara empieza a pensar que quizá siempre fue monstruosa. La novela no separa el crecimiento del cuerpo puberal, lo «natural», de lo monstruoso:

Sí, seguramente se estaba convirtiendo en vampira. O había sido vampira desde siempre, pero vampira niña, vampira sin colmillos y ahora que toda ella cambiaba, ahora que le tenían que crecer las tetas, que le iban a salir pelos en el cuerpo, también le iban a crecer colmillos (Puppo, 2022, p. 64).

En este fragmento están en un mismo nivel los colmillos, el pecho y los vellos corporales. La feminización del cuerpo se vuelve indistinguible de la transformación monstruosa, el devenir mujer y el devenir vampira aparecen como procesos simultáneos. Además, al plantear la posibilidad de haber sido vampira desde siempre, Clara no piensa la monstruosidad como algo que irrumpe desde afuera, sino como una condición latente del cuerpo que la pubertad solo vuelve visible.

El devenir monstruo/mujer culmina en el reconocimiento de que la transformación corporal es irreversible. La menstruación, para Clara, aparece como el signo definitivo de ingreso a una corporalidad otra, atravesada por mutaciones, sangre y pérdidas que la novela construye desde una sensibilidad ecogótica. Al final de la novela, Clara nota que va a comenzar a menstruar y, por consejo de una amiga, decide realizar un ritual para intentar impedirlo:

Tuvo que esperar una noche sin luna para rogarle a la bruja santa, para decirle que no quiere pelos en el cuerpo, ni los pechos hinchados, ni que mane sangre de su cuerpo. (...) Irene le dijo que espere hasta que haya una noche sin luna, que aguarde hasta que todo esté oscuro como la noche más sombría (Puppo, 2022, pp. 97-98).

El devenir mujer se plantea como un cambio monstruoso. La sangre menstrual se inscribe dentro de la misma lógica corporal que los colmillos vampíricos, las mutaciones animales y los anteriores devenires monstruosos. El cuerpo femenino se presenta como un cuerpo que deja de pertenecerle completamente al sujeto y comienza a responder a fuerzas materiales que lo exceden. La sangre menstrual vuelve visible la porosidad corporal que la novela viene construyendo desde los devenires animales: el cuerpo femenino se transforma, sangra, muta, y se encuentra atravesado por fuerzas que el sujeto no controla.

Para rechazar el cambio de la pubertad, Clara va en busca de la bruja santa, quien aparece como una presencia compuesta por múltiples materialidades y fuerzas naturales. Su llegada se manifiesta mediante sonidos, texturas, movimientos atmosféricos y elementos orgánicos que impiden fijarla dentro de una forma única o reconocible:

Clara escucha llegar a la bruja, es un aleteo agitado de miles de alas, es una caricia en el aire, un resplandor incandescente, una lluvia de espuma. (...) Y espera, quieta, anhelante, y en la espera percibe el roce de las telas de araña, leves, pegajosas, cubiertas de rocío y sabe que flota envuelta en la inconsistencia de ese manto (Puppo, 2022, p. 99).

De este modo, la novela desplaza la monstruosidad desde la figura individual hacia una lógica relacional y ambiental, donde lo humano, lo animal y lo vegetal se entremezclan constantemente. El personaje de la bruja santa existe en la indeterminación y los bordes que lo monstruoso plantea; a la vez, es la figura que Clara tiene como referencia. Entonces, el devenir monstruoso se presenta para la niña como la posibilidad de liberación: «Antes de abandonarse pasó la lengua sobre sus dos armas nuevas, los colmillos incipientes» (Puppo, 2022, p. 65).

Las órdenes para establecer el pacto con la bruja son claras: la niña debe cerrar los ojos y no ver a la bruja (Puppo, 2022, p. 98); ella quiere permanecer en lo inaprensible, lo monstruoso: mirar implica clasificar y volver estable. A pesar de esto, Clara quiere ver para saber: «Mirar para reconocer a la bruja santa, saber si la bruja es luz o es oscuridad» (Puppo, 2022, p. 99). Sin embargo, el monstruo ecogótico rompe con esta lógica binaria, entonces, cuando Clara no se resiste y mira, el ritual fracasa:

(...) siente el grito de la bruja, un grito estridente y ensordecedor como el grito de un rayo; y en las manos, las uñas aserradas, las garras filosas, las espinas. Son uñas de gato, son espinas de la cruz, ramas de espinillo, pajas bravas filosas, tallos de cardos y sus flores violetas, hojas de caraguatá (Puppo, 2022, p. 100).

La prohibición de mirar resulta significativa porque sostiene el carácter inclasificable de la figura monstruosa. Clara intenta reconocer a la bruja, determinar si pertenece a la luz o a la oscuridad, pero el monstruo ecogótico, precisamente, desestabiliza esas oposiciones binarias. Mirar implica fijar una identidad y volver inteligible aquello que opera desde la ambigüedad y el exceso. La curiosidad reproduce una necesidad de clasificación que entra en tensión con la lógica relacional e indeterminada que encarna la bruja.

A pesar de las órdenes de no ver Clara lo hace y pierde la posibilidad del pacto:

(...) tiembla, pero no de miedo ni de dolor ni de frío, tiembla porque sabe que mañana va a tener sangre en la vagina, que ahora no puede aspirar a los conjuros de la bruja. Y tiembla porque sabe que está ya muerta, que ya no respira, que murió la niña (Puppo, 2022, p. 100).

La muerte de la niña no implica únicamente el abandono de la infancia, sino la imposibilidad de permanecer como subjetividad autónoma. Hasta ese momento, Clara había atravesado múltiples procesos de transformación: animal, monstruo, vampira; transformaciones que desdibujaban los límites entre lo humano y lo no humano, y habilitaban formas alternativas de sensibilidad y relación con el mundo material.

El ingreso a la pubertad introduce una lógica distinta: el cuerpo deja de ser únicamente un territorio de mutación y pasa a ser capturado por las estructuras simbólicas y sociales que organizan la feminidad; la menstruación aparece menos como un devenir que como una fijación. Clara comprende que su cuerpo comenzará a ser leído desde categorías normativas asociadas al género y al deseo masculino: «La bruja santa no conspiró para ella. No la ayudó. No se convirtió en vampira, no tuvo esas armas nuevas, no obtuvo colmillos filosos y aterradorantes» (Puppo, 2022, p. 101). La imposibilidad de convertirse plenamente en vampira o bruja señala el fracaso de esa potencia monstruosa como vía de fuga frente a la feminidad hegemónica. En lugar de adquirir atributos monstruosos capaces de desestabilizar el orden social, su cuerpo desarrolla los signos reconocibles de la pubertad femenina:

Clara es púber, y una pelambre incipiente, suave y oscura, comenzó a cubrirle el pubis y las axilas, sus pezones formaron puntas de caracoles, una gota de sangre color sangre resbaló por su pierna y ella se volvió a encontrar en los espejos (Puppo, 2022, p. 101).

La declaración de la muerte de la niña adquiere un sentido profundamente político: lo que desaparece no es solo la infancia, sino una forma de subjetividad todavía ilegible e incapturable para el orden patriarcal. La reaparición final de Clara en los espejos marca esta reinscripción dentro de una identidad visible y reconocible para la mirada social. Antes, la ausencia del reflejo la vinculaba con la indeterminación monstruosa y con una corporalidad que escapaba a las clasificaciones estables. Ahora, el espejo devuelve la imagen inteligible: Clara se convierte en mujer y, con ello, en un cuerpo expuesto a las formas de disciplinamiento y sexualización que la novela evidencia inmediatamente después, cuando, caminando por la calle, un hombre en bicicleta la acosa. Es pertinente el análisis de Rita Segato (2003) sobre el tema:

La mirada fija, como la violación, captura y encierra a su blanco, forzándolo a ubicarse en un lugar que se convierte en destino, un lugar del cual no hay escapatoria, una subjetividad obligatoria. (...) La *gaze* es ese mirar abusivo, rapaz, que está al margen del deseo y, sobre todo, fuera del alcance del deseo del otro (p. 41).

Este hombre intercepta a Clara apenas después de que la narración confirma su ingreso a la pubertad, evidenciando cómo la feminización del cuerpo implica también su exposición al deseo, la vigilancia y la violencia masculina. Clara queda inserta en esta subjetividad obligatoria, en el destino que Segato describe. Entonces, la monstruosidad, que antes funcionaba como espacio de fuga e indeterminación, queda desplazada por una identidad corporal plenamente legible para el orden patriarcal. Al perder la potencia monstruosa y quedar encerrada en la categoría «mujer», la identidad de Clara se construye desde la diferencia jerárquica de género. La potencia de la comunidad que se construía por el intercambio sensible del afecto, en forma horizontal entre lo humano y lo no humano, en esta situación con el hombre en la bicicleta se convierte en un intercambio vertical de subordinación. Desde la perspectiva de Segato (2003), quien usa la metáfora del

canibalismo para describir cómo de estos actos se extrae de lo femenino el poder y la fuerza (p. 31), la captura simbólica del cuerpo femenino produce inmediatamente la vulnerabilidad social y el despojo. La potencia del devenir es captada por el orden patriarcal.

Conclusiones

Aun cuando la novela concluye con la reinscripción del cuerpo de Clara dentro de una feminidad inteligible por el orden patriarcal, el texto no abandona las posibilidades relacionales que atravesaron sus devenires animales y monstruosos. A lo largo de la narración, el contacto con lo no humano produce una sensibilidad que desplaza al sujeto de su posición antropocénica y lo reinscribe dentro de una red material de interdependencias. La novela construye una ética del devenir-con, entendida en los términos de Haraway (2019), como la imposibilidad de pensar sujetos y objetos como entidades previas y autónomas: «Los seres asociados ontológicamente heterogéneos devienen lo que son y quienes son en una configuración del mundo semiótico-material relacional. Naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo» (p. 36).

Los devenires analizados muestran que la subjetividad de Clara se constituye a partir de encuentros corporales con lo más-que-humano. La experiencia con la liebre, la tararira y la perra-bruja desplaza la centralidad del sujeto humano y evidencia la continuidad material entre especies. A su vez, los devenires monstruosos revelan cómo la inestabilidad de las categorías ontológicas y corporales permiten imaginar formas alternativas de existencia. Finalmente, el devenir mujer introduce una tensión fundamental en la novela, ya que la apertura relacional que caracteriza los devenires anteriores se ve parcialmente capturada por las estructuras patriarcales que organizan la feminidad.

La experiencia corporal de Clara evidencia que el cuerpo humano se encuentra constantemente atravesado por afectos, sustancias, animales, vegetales y materialidades que lo modifican. Desde esta perspectiva, la novela se aproxima a una sensibilidad ecofeminista que «redefine la realidad, cuestionando la dominación patriarcal androantropocéntrica y neoliberal» (Puleo, 2023, p. 34). Así, el ecogótico en *Agua de charco, agua de río, agua de barro*, no funciona únicamente como estética de lo ominoso, sino también como una forma de imaginar vínculos alternativos entre cuerpos humanos y no humanos.

La novela propone, incluso desde la violencia y la pérdida, una historia atravesada por contactos, vulnerabilidades y coexistencias materiales. Como escribe Ursula K. Le Guin (2022), se trata de buscar «la naturaleza, el sujeto, las palabras del otro relato, la historia no contada, la historia de vida» (p. 36). Desde esta perspectiva, la potencia política de la novela reside en imaginar otras formas de habitar el mundo desde la interdependencia, el afecto y el cuidado interespecífico.

Referencias bibliográficas

- Alaimo, S. (2012). Sustainable This, Sustainable That: New Materialisms, Posthumanism, and Unknown Futures. *PMLA*, 127(3), 558-564. <https://www.jstor.org/stable/41616846>
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Braidotti, R. (2002). *Metamorfosis*. Madrid: Akal.
- Braidotti, R. (2009). *Transposiciones: sobre la ética nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Cohen, J. (1999). *Monster theory: reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cortázar, J. (1975). Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (25), 145-151. https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1975_num_25_1_1993
- Del Príncipe, D. (2014). Introduction: The EcoGothic in the Long Nineteenth Century. *Gothic Studies*, 16(1), 1-8. <https://doi.org/10.7227/GS.16.1.1>
- Ferrari, E. (2024). La naturaleza como casa encantada: la ecología al servicio del terror en Mariana Enríquez y Luciano Lambertini. *Lexis*, 48(1), 503-531. <https://doi.org/10.18800/lexis.202401.017>
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Haraway, D. (1999). Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y sociedad*, 30, 121-163.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.

- Le Guin, U. (2022). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Buenos Aires: Rara Avis.
- Mackey, A. (2022). Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense. *Revista CS*, (36), 247-287. <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>
- Negrón, M. (2009). *Galería fantástica*. México: Siglo XXI.
- Puleo, A. (2023). El ecofeminismo, conciencia feminista profunda de la crisis socioambiental. En C. Güemes y F. Cos Montiel (Eds.), *Cuidados y ecofeminismo. Consolidar avances y construir futuros igualitarios en Latinoamérica* (pp. 25-37). Madrid: Fundación Carolina.
- Puppo, T. (2022). *Agua de charco, agua de río, agua de barro*. Montevideo: Estuario editora.
- Rama, A. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El andariego.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.