

## **Retóricas y políticas del arrastre: por una estética de lo inestable en la era del Antropoceno**

\* Recibido el 1ro de marzo de 2023

Aceptado el 20 de abril de 2023

Gisela Here<sup>1</sup> y Adrián Cangi<sup>2</sup>

### **Resumen**

Nuestro tiempo es el de las políticas del “diseño de sí” y la monetización del *Eros* y el *ethos* en la figura del “empresario de sí”, que predica un “autocuidado” como “cuidado” de la “naturaleza”. ¿Cómo pensar, desde los lenguajes sensibles, líneas de fuga en una contemporaneidad asediada por la crisis climática y los discursos eulógico-salvacionistas?

El mundo de los insectos, larvas y embriones es efecto y afecto de procesos de inestabilidad y metamorfosis cuyo movimiento despliega problemas estético-políticos que desarman cualquier idea de lo estable, incluyendo el binomio naturaleza/cultura. Bajo esta idea, proponemos pensar el lugar de los lenguajes de las artes y del diseño como una invitación a dejarse afectar por las tramas bio-estético-políticas de lo no-humano y, a partir de allí, fabular y “arrastrarse” hasta desencadenar un nuevo desorden del *sensorium*. Esta retórica del arrastre implica un modo del rastro que abre potencias hacia una “estética ampliada” de la inestabilidad y la metamorfosis.

**Palabras clave:** metamorfosis - Gaia - naturaleza - larvas - *sensorium*

---

<sup>1</sup> Diseñadora gráfica y Magíster en Diseño Comunicacional (FADU/UBA). Profesora adjunta regular en la carrera de Diseño Industrial (UNDAV). Auxiliar docente en las carreras de Diseño Gráfico y Diseño de Imagen y Sonido (FADU/UBA). Tesista de la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas (UNDAV). Contacto: ghere@undav.edu.ar

<sup>2</sup> Posdoctor en Filosofía y Letras (USP-FAPESP). Dr. en Sociología, Filosofía y Letras (USP). Especializado en Estética y Teoría del arte (UCM). Profesor e investigador UBA, UNLP y UNDAV. Director de la Maestría y Centro en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas (UNDAV). Asesor audiovisual del Malba (2001-2007). Contacto: adriancangi@hotmail.com. alejandra.adela.gonzalez@gmail.com

**Abstract**

Our times are those of the politics of “self-design” and monetization of *Eros* and *ethos* in the figure of the “entrepreneur” which preaches “self-care” as a form of “nature-care”. Is it possible, for the languages of arts, to trace “lines of flight” in a contemporaneity besieged by climate change and self-indulgent discourses? The world of insects, larvae and embryos is effect and affection of instability and metamorphic processes whose movement unfolds aesthetic-political problems that disassemble any idea of stability, including the pair nature/culture. Under this statement, we propose thinking the place of the languages of the Arts and design as an invitation to be affected by the bio-aesthetic-political net of the non-human and, from there, to fable and to drag till it triggers a new disarray in the *sensorium*. This rhetoric of dragging implies a way of the trace that opens *potentias* towards an “amplified aesthetic” of the instability and the metamorphic.

**Keywords:** metamorphosis - Gaia - nature - larvae - *sensorium*

**Resumo**

Nosso tempo é o da política do “design de si” e da monetarização do *Eros* e do *ethos* na figura do “empreendedor de si” que prega o “cuidado de si” como “cuidado” com a “natureza”. Como pensar, a partir de linguagens das artes, linhas de fuga em uma contemporaneidade assediada pela crise climática e pelos discursos eulógico-salvacionistas? O mundo dos insetos, larvas e embriões é efeito e afeto de processos de instabilidade e metamorfose cujo movimento apresenta problemas estético-políticos que desarmam qualquer ideia de estável, incluindo o binômio natureza/cultura. Sob essa ideia, propomos pensar o lugar das linguagens das artes e do design como um convite a deixar-se afetar pelas tramas bio-estéticas-políticas do não-humano e a partir daí fabular e

engatinhar até desencadear uma nova desordem do *sensorium*. Essa retórica do arrastro implica uma forma de trilhar que abre potências para uma “estética estendida” de instabilidade e metamorfose.

**Palavras-chave:** metamorfose - Gaia - natureza - larvas - *sensorium*

## 1. La pregunta por nuestro tiempo

Habitamos un tiempo en el que la crisis climática y la tecnificación de la vida parecen haber desbordado unos niveles que hace una década solo imaginábamos como posibles escenarios para ficciones distópicas. Con esta afirmación no queremos traer el discurso apocalíptico, que compara la aceleración de la máquina capitalista con el “fin de los tiempos” en favor de una “arenga” mesiánico-salvacionista. En ese sentido, la historia ha demostrado que es inútil establecer un único y gran responsable. Esto quiere decir que la pregunta por nuestro tiempo es compleja e involucra un centenar de aristas imposibles de abordar, a pesar de un “perspectivismo de los puntos de vista”. Aunque para nosotrxs hay “una” arista cuyo abordaje sería ineludible y es la que considera la caída del humanismo en cuanto sistema que articula el privilegio de un sujeto universal cuyos intereses “proyectaron” el sometimiento de la “naturaleza” y “buscaron” la “colonialidad del saber/poder” como bandera de una conciencia iluminada. Este principio predica un pensamiento que declaró la superioridad ontológica del ser humano como el único “animal político” capaz de producir y tener al resto de los vivientes como recurso disponible, liquidando a su paso otros modos de vida humana y no-humana que despliegan otra ecología social con el medio<sup>3</sup>.

El “hombre” que se concibe a sí mismo como naturaleza humana –como núcleo de la Modernidad en cuanto analítica de la finitud sostenida en la positividad del

---

<sup>3</sup> Martin Heidegger resulta claro en la conferencia de 1962 “Lenguaje de tradición y lenguaje técnico”, cuando observa con desconfianza la representación teórica-informática del lenguaje cibernético en Norbert Wiener y en Von Weizsäcker como una propiedad no reservada exclusivamente al hombre o que el hombre puede compartir con las máquinas. Es que Heidegger percibe dos géneros de lenguaje no reductibles entre sí: el lenguaje natural y el lenguaje de señales, el lenguaje poético y el lenguaje técnico sobre los que pivota la especie. Habitamos estas narraciones y estas nos habitan. El hombre no parece el mejor jugador de esta escena porque se encuentra perdido en la trama ilusoria de la interfaz. Parece que las obligaciones y pasiones más importantes de nuestra especie ya no responden ni a teorías de la decisión ni de la elección, sino a modos de la inserción en un mundo del que somos efectos.

lenguaje, del trabajo y de la vida— es aquel que ha acuñado un potente discurso eulógico que dio lugar a una cultura insular en la que todo el campo del pensamiento occidental se invirtió. A Nietzsche no le pasa desapercibido en *La genealogía de la moral* que la auto-atribución de excelencia del “hombre” proviene de una auto-celebración indirecta de un orden primero imperial y luego monárquico, en el que se celebra o alaba a los señores. Este modo de alabanza al dominio objetivado y al poder de nombrar se transformará a través de un largo proceso histórico en un despliegue del “Yo”, que funciona como principio democrático de la alabanza a sí mismo o del diseño político de la personalidad. Es así que cada uno se presenta como una “isla” que reclama su derecho individual a la existencia, como si el universo humano solo sirviera para fines tácticos en cuanto conjunto o se difuminara en la inexistencia. Nada parece detener a una cultura insular en su festejo sin fin: ni el acabamiento de la tierra en manos del Antropoceno, ni virus de todo tipo que diezman a la población mundial. Es más, parecen haberla reforzado a través de la figura del “empresario de sí” y del *influencer*, en cuyos relatos eulógicos fomentan una presunta ética de los “cuidados de sí” y de la “Naturaleza” a través de la promoción de productos “naturales”. Esta “Naturaleza” embanderada en las redes sociales no es más que una entre tantas narrativas moralizantes de la biopolítica global, solo que esta en particular parece haber coronado un “imperativo estético” de la presentación del “yo” bajo un supuesto *ethos* de los cuidados que tiene su corolario en la especulación con criptomonedas y universos del ciber mundo.

## 2. Volver a la “Naturaleza”

Oscilante entre la epifanía del pequeñoburgués cosmopolita que romantiza la vida en un paraíso virgen y el fantasma del poeta maldito hastiado de la moralina moderna, pareciera como si la fórmula “volver a la naturaleza” fuera la única respuesta para salvarse de los virus y la crisis ambiental. ¿Qué significa “lo natural” en esos enunciados? ¿Mudarse al campo y comprar por *Instagram* productos orgánicos? La metáfora de una “Naturaleza” externa, reactiva, que dispara virus y desastres ambientales hizo que se multiplicaran las narrativas sobre el “fin del mundo” con prédicas tanto de una obligación para con el “cuidado del planeta” como de un retorno a “lo natural”. Es este el escenario en el que irrumpió una cultura de *influencers* que, en un buen número, homologan el “cuidado de sí” y el “diseño de sí” con el cuidado de la “Naturaleza” para luego –bajo el semblante de un *ethos*– monetizar el *green washing* de empresas y corporaciones. Ante este escenario: ¿qué lugar ocupan los lenguajes sensibles o los lenguajes de las artes? ¿Es que acaso resta un horizonte de acción para el arte de los modos o maneras de vivir, de la poesía o el diseño, de la fotografía o la escena, de la pintura o la escultura, dentro de una cultura insular como la de las redes sociales? ¿Cómo sería pensar espacios, grietas y umbrales en los que se planteen otras acciones en un tiempo sitiado, tanto por el “diseño de sí” como por la permanencia de binarismos modernos como el de naturaleza/cultura? Mantener el eje de esta oposición significa adentrarse en un terreno que ya no es estable y, en esa clave, pensadores como Philippe Descola (2012) señalan que aludir al concepto de “naturaleza” hace evidente su sentido como recurso explotable y explorable, mas nunca como el lugar en el que se habita. Esto es lo mismo que decir que la idea de “volver a lo natural” no sería más que reponer una forma de violencia en aquellas existencias sobre las cuales los humanos

pretendieron demostrar su jurisdicción, ya sea como bellos objetos de la contemplación o como recurso disponible (Descola citado en Morizot, 2020). Por su parte, Bruno Latour (2017) en sus conferencias deja clara la idea de que no hay tal “Naturaleza” a la cual debamos regresar, y que mucho menos hay en ella una capacidad de instituirse en agente ordenador o “ley natural”. Decir que es necesario “volver a la Naturaleza” como si se tratara de una salvación no tendría ningún sentido, pues “la naturaleza no es más que un elemento de un complejo de al menos *tres elementos*: aquel que le hace contrapeso, la cultura, y aquel que reparte los rasgos entre los dos” (p. 33). La naturaleza está permeada por la cultura y la cultura por la naturaleza. Solo habitamos una “historia natural” o una “mecnósfera”, que unifican solo de modo nominal una diversidad de planos de multiplicidades.

La noción de “Naturaleza” como la pensaron en distintos modos, tanto Heidegger como Deleuze & Guattari, es un universo infinito, un entramado de fuerzas indiferentes a la vida humana, que escapa tanto como la noción de “vida” a su representación, solo podemos percibir sus efectos. En ese sentido, Bruno Latour, James Lovelock e Isabelle Stengers evocan de distintos modos la noción de “Gaia”: como concepto o construcción “híbrida” (o no sexuada) y no como un sinónimo de Naturaleza, porque es un entramado de funciones locales de información con pretensiones de entender un englobante hecho de datos empíricos y de una concepción realista de lo ilimitado aún desconocida por la razón de la ciencia natural. Para Latour, “Gaia” no es equivalente a Naturaleza, sino que se trata de un “cuasi-objeto” híbrido (Naturaleza artificial o Historia natural llevada al extremo de un híbrido puro). En su concepción, todo agente es *causa sui* y todo objeto “cuasi-objeto”. En este sentido, el híbrido Gaia es un cuasi-objeto que se sustrae parcialmente de la red de información en

la que opera. Es una entidad “infrafísica”, mitad objeto y mitad fuerza de la Naturaleza, mitad red técnica y mitad dimensión real de un campo de fuerzas desconocido. Se comprende mejor por qué Gaia para Lovelock o Latour no es ni “Madre Naturaleza” ni “Pachamama inca” resucitadas como objeto de la política contemporánea: Gaia no pertenece a lo sagrado.

### **3. Cristales, pantallas y terrarios**

El capitalismo es tal vez la forma más acabada del “parasitismo”: produce enfermedad y relaciones de explotación invisible (Zilio, 2022, p. 96), tanto de humanos como de no-humanos. Es a partir de una política del parásito que los sistemas de “inteligencia artificial” y los “algoritmos” desguazan infinidad de datos en imágenes, medidas, intercambios y transacciones que se convierten en una nueva forma de plusvalía. Bajo este orden del “algoritmo parasitario”, los cerrojos represivos modelaron la historia de hombres y mujeres hasta convertirlos en parte de un humanismo antro-p-técnico y fármaco-pornográfico que se ocupó de aquellos que no podían por sí solos. Y allí vemos cómo millones de personas necesitan exhibirse en escenas en la web, en un “porno de sí”, como reducción del sujeto a un goce infinito de actuar y ver. La política del parásito en las redes requiere de cada quien un “diseño de sí” para una cultura de algoritmos en la que la escena se convierte en el requisito para “conocerse” solo al ser visto. Quien no es visto públicamente revela la máxima angustia. El deseo de visibilidad performativa se expone en plataformas que, estando en manos de pocos, permiten la exhibición sin permiso de millones con deseos apremiantes de ser vistos en su intimidad. Esta visibilidad pública de la infelicidad psíquica del deseo es la que parece reunir simultáneamente mutación antropológica y decadencia. En nuestras sociedades de



control pos-disciplinarias, la tecno-bio-política está operando sobre la determinación de cómo apropiarse de las vidas, al costo de una infelicidad psíquica donde la “visibilidad pública” ha devenido central.

De acuerdo con Marion Zilio (2022) la invención de los “vivarios acristalados” en el siglo XIX ilustra el primer momento de este “diseño de sí”: quien observa como *voyeur* la vida de otros no-humanos termina siendo presa de su propio reflejo en el cristal. Tanto el vivario como el terrario cumplieron una función específica que fue la de transportar y dominar plantas e insectos de tierras colonizadas. Estas estructuras acristaladas permitieron la conservación de las muestras vivientes y fueron la gran metáfora de la dominación y el sabotaje colonial de Nuestra América. El vivario trazó su epílogo como la promesa moderna de la arquitectura de cristal iniciada con el *Crystal Palace* de la primera Gran Exhibición Internacional de 1851 en el Hyde Park de Londres. Comisionado por el Príncipe Andrés durante el período Victoriano, el *Crystal Palace* es, en toda su escala y transparencia, lo mismo que los vivarios: una loa a la exhibición del poderío colonial a través de la objetivación y dominación de otros. Es en este momento en el que la colonialidad del poder estabiliza los conceptos de raza y naturaleza en nombre de un humanismo blanco y universal. Este humanismo enmarcado entre 1492 y 1945 se sostiene por la fábula de la figura del “hombre” fabricado para dominar a la naturaleza por la epopeya de su conquista a través del trabajo humano. Puede decirse que se trata del acontecimiento de una humanidad “trascendente”, cuya confianza se debe más a la fábula épica del progreso que a la emancipación de lo viviente. Hablamos del mismo humanismo que proyecta una arquitectura de cristal inspirada en los vivarios y que inaugura la exhibición de la “naturaleza” como espectáculo de la civilización occidental frente a la “invisibilización” del genocidio y

del extractivismo. Y así como hablamos del mismo humanismo, hablamos del mismo cristal que un siglo más tarde se convertirá en la pantalla que devuelva el reflejo de una contemporaneidad fascinada tanto con la ubicuidad de su propia presencia como con la posibilidad de proyectar ese reflejo al mundo (Zilio, 2022, p. 17). Ya no hay insectos, plantas o larvas al otro lado del cristal, sino un sujeto diseñado por sí mismo bajo el imperativo estético de la porno presentación de sí. Ser ese reflejo en el vivario contemporáneo de las redes significa ser observado y controlado ya no por un biólogo o un entomólogo, sino por un algoritmo. Ahora bien, ¿cómo salir del vivario? ¿De qué manera alterar los modos perceptivos para dejarnos afectar por otras relaciones que escapen al control maquínico del algoritmo?

#### **4. ¿Cómo componer para un nuevo desorden del *sensorium*?**

Los filósofos y científicos contemporáneos piensan que Gaia oscila de manera simultánea entre una figura conceptual empírica y una trascendental, en las que aún pesa sobre la ciencia y la técnica contemporánea la necesidad de “desvelar” a la Tierra en su totalidad, sin pensar que al hacerlo solo se responde a una peligrosa imagen del dominio total del pensamiento con aristas fascistas. El Antropoceno capaz de ser una fuerza geológica está en peligro frente a Gaia, porque esta nos rodea, aunque al mismo tiempo reacciona sin cesar: desde erupciones hasta tsunamis, desde enfermedades de las aguas hasta poluciones que han herido nuestro ozono. Ha dejado de ser el nicho de equilibrio para el animal humano al cual protegía. Aquello que provocaba el juicio estético de lo bello abandonó el lugar relegado al “sin concepto” y a la “finalidad sin fin”. Ese concepto que Kant reservaba para el razonamiento asoma ahora como una potencia ontológica sin fronteras entre humanos y no-humanos, entre lo animado y lo

inanimado, hacia las fuerzas y flujos que tienen el potencial de “volverse activos, afectivos y expresivos” (Bennett, 2022). A la luz de una nueva percepción del binomio naturaleza/cultura y de la tesis de Gaia, ¿cómo sería componer con otros vivientes no-humanos, minerales, vegetales, cosas y materias? ¿Con qué figuras y con qué retóricas? ¿Es posible imaginar otras poéticas del “ensamblaje” para inventar mundos en los que nos pensemos no como productores ni creadores, sino como parte de algo mayor que está “co-creándose” permanentemente en una composición de todas las materias existentes?

Donna Haraway (2019b) responde con el *worlding*: prácticas de fabular especulaciones de lo que somos y podríamos ser. Desde el instante en que asumimos que nada en el mundo se “autoproduce”, sino que se hace en un *ser-con*, en un *devenir-con* otros simpoiético, activamos la oportunidad de introducirnos en una estética no antropocentrada que, lejos de ser la manifestación sensible de la conciencia del espíritu o el libre juego entre imaginación y entendimiento, se amplía en un pasaje entre márgenes que siempre fueron porosos. Con Haraway, fabular e imaginar se convierten en dos figuras indispensables para mezclar, combinar, enlazar y *compostar* especulaciones de cómo sería un lenguaje sensible desacoplado de las herencias del humanismo. De hecho, el discurso interpretativo acerca de la cualidad singular de los lenguajes del arte no debería provenir de categorías trascendentes sino de la propia inmanencia material y estilística de las obras. En la tradición del arte occidental, bajo este nombre se producían los acuerdos normativos para una naturaleza humana entre una facultad pasiva y una facultad activa, con miras a la determinación de los regímenes representativos. Hoy ya no nombra estos acuerdos sino el pensamiento de cada nuevo desorden del *sensorium*.

Si Deleuze y Guattari abrieron el camino para pensar los devenires hacia modos de existencia que la tradición moderna marginó en nombre de una sustancia eterna y estable, es vital interesarse por estos desplazamientos que van de lo uno hacia lo múltiple, en cuanto potencias que producen alteraciones del *sensorium* y que a su vez invitan a redimensionar el tiempo que habitamos. Pensar en los devenires es interesarse por aquello que Pierre Montebello denominó “ontologías oscuras” o “todos esos seres invisibles, sin peso, sin masa, sin gravedad, todas esas existencias menores, aminoradas, insignificantes” (Montebello, 2016, citado en Zilio, 2022, p. 92). En ese sentido, creemos que para pensar el lugar de los lenguajes sensibles al calor de la crisis del humanismo y del Antropoceno, es vital componer poéticas con el reino de los insectos, embriones, larvas y lombrices. Nos interesa dejarnos afectar por las tramas bio-estético-políticas que estos vivientes provocan, para que de este modo podamos fabular lo que llamaremos una retórica del *arrastrarse*. En este movimiento pretendemos dejar la huella que indique el sendero hacia una estética ampliada de la inestabilidad y la metamorfosis, así como la posibilidad de encontrar otros restos y materias para un *compost* que se pliegue con los lenguajes de las artes.

## 5. Poéticas de lo inestable

¿Qué valor pueden tener aquellos procesos de inestabilidad y metamorfosis animal que despliegan tensiones entre un campo de transformación de las fuerzas y un campo de adecuación a los medios y envolventes? ¿Qué importancia es la que puede traer lo larvario, lo embrionario, lo que podríamos nombrar con un neologismo poético como lo

“*insectivo*”<sup>4</sup> ante lo intempestivo del presente? ¿En qué momento la palabra *larva*, que cargó históricamente con todos los sentidos peyorativos, podría convertirse en una afirmación para pensar una subjetividad en transformación y en mutación? El mundo de las larvas y los insectos encarna el efecto y afecto de una transformación permanente y se vuelve un problema estético-político al poner en crisis cualquier idea de lo fijo y lo perenne. Interesarse en este mundo no solo exige un desprendimiento, tanto de la jerarquía de lo humano como de la historia evolucionista sino también una apuesta por un pensamiento “decolonial” y “ecofeminista”. De ahí en más, pensar las condiciones sensibles desde los bordes de la Modernidad se hace inseparable de la situación geográfica de las prácticas y los repartos del sentir que ya no pretenden salvar la verdad universal de Occidente y sus gramáticas<sup>5</sup> del poder de creación del llamado humanismo blanco, cristiano, secular e ilustrado.

Si partimos de la base de que en la filosofía de los siglos XIX y XX se produjeron problematizaciones en torno a la “identidad humana”, a partir de cuestionamientos procedentes de la ciencia que fueron asumidos por las teorías de los campos y corpúsculos, de los cuantos y de la mecánica ondulatoria, de la complementariedad metaestable y de la génesis del cristal; decimos que todas son teorías que valoran las indagaciones de la física y de la química ejerciendo la crítica de las formas *a priori* en favor de procesos de gradación de intensidades dispares. En este

---

<sup>4</sup> Introducimos este neologismo para evitar utilizar los términos “entomología” o “zoología” y en su lugar hacer uso del juego fonético y sonoro de las palabras “insecto”, “intensivo” e “intempestivo”; para dar cuenta de las fuerzas que atraviesan el universo de las larvas, los embriones y los insectos, en cuanto aquello que reúne en la gradación de potencias *intensivas*, por un lado, e *intempestivas*, por otro.

<sup>5</sup> Entendemos por gramáticas del poder a la organización articulada de la percepción, la reflexión y la experiencia que orientan la estructura nerviosa de la conciencia en el vínculo con otros y consigo mismo. Las gramáticas de Occidente solo encubren un linaje colonial conocido como la historia sistemática de la “bestialización”, que ha sembrado su parte maldita como oscura condición en la herida colonial, la miseria efectiva, la sinrazón asesina.

contexto, sustancia, forma y materia son sustituidas por procesos de formación que privilegian la energía potencial, la diferencia de magnitudes, la resonancia interna, para poder pensar la ontogénesis de la individuación de lo viviente. Este enfoque permite abordar a los seres vivos como problemáticos y plenos de regiones de incertidumbre. Se trata de regiones que en cuanto intensidades dispares permiten una problematización hacia el interior de las relaciones con lo larvario y lo *insectivo* en términos de procesos de formación y transformación, es decir, de metamorfosis. Si Horacio González en *La crisálida* (2001) dejó planteada la relación entre metamorfosis y dialéctica, como dos procesos y procedimientos de formación del pensamiento con vinculaciones y diferencias, no queda duda de que la primera haya sido también una categoría capital que está en Ovidio, que está en las fábulas antiguas, que está en Nietzsche y que, curiosamente, también está en los saberes sobre los procesos de formación y expresión del mundo animal. Emanuele Coccia (2021) habla de la metamorfosis como un camino para pensar un corrimiento, tanto del *anthropos* como de las lógicas del evolucionismo darwiniano y el privilegio de lo viviente en su concreción morfológica final. Contraria a esta tesis, para el naturalista Linneo, el *imago* es la forma definitiva del insecto y a partir de ahí la metamorfosis queda reducida a un simple estadio que condena a las larvas y ninfas a una existencia “ilusoria” carente de la entidad suficiente como para merecer la atención del científico. Esto nos lleva a pensar en aquella oposición histórica entre obra terminada, por un lado, y procesos de formación/procesos de expresión, por otro. El *imago*, en cuanto destino de los lenguajes de las artes, ha sido privilegiado en las estéticas occidentales; en cambio, todo aquello que está haciéndose, todo aquello que está inacabado, ha sido descartado o, en el mejor de los casos, considerado una anécdota. Es entonces que podríamos afirmar que todo principio de belleza, en cuanto

proceso que se despliega en el tiempo, no puede ser otra cosa que lo monstruoso y lo informe. En definitiva, esto es lo que plantea el sistema de la naturaleza de Linneo como condición para valorar el *imago* y no lo inacabado monstruoso, que no va hacia la forma pero que forma parte de lo que hace posible la “belleza natural”. Lo curioso es que las fuerzas inestables son constituyentes –pero descartables– para el estatuto de la forma, pues, como hemos mencionado, dan lugar a lo “bello natural”, por ejemplo de la mariposa, aunque luego debamos olvidar ese proceso de formación. Claramente, la estética kantiana supo establecer que el juicio de lo bello emana en la contemplación desinteresada de la naturaleza, concibiéndola como espectáculo acabado producto de un ente supremo que decidió un orden y una regularidad en su aparición. Cuando Kant declara que “la rosa es bella”, piensa no en el proceso de formación de la flor, sino en esa representación terminada de pétalos abiertos y ordenados. Si para el juicio de la “belleza natural” hace falta imaginación, entendimiento, una “finalidad sin fin” y una contemplación desinteresada, la contemplación de la potencial “rosa contenida en una semilla”, ¿no hace bella a la semilla también?

En el mundo de los lenguajes sensibles, este problema se manifiesta en el marcado interés por el resultado por sobre los procesos con los cuales se genera una obra. Cualquiera diría que se trata de momentos aislados, pero lo cierto es que aquello aislado no solo comprende las fuerzas que constituyeron la obra sino también todas las bifurcaciones y posibilidades no pensadas del resultado final. Aquí nos encontramos con dos caras de la estética: por un lado, la estética pensada desde el proceso de formación y procedimiento de expresión en conjunción con lo inacabado y lo informe de las fuerzas; y, por otro, la estética pensada desde el símbolo, el *imago*, la imagen constituida y la forma determinada. En este punto se produce una tensión, que en

occidente le debemos a Nietzsche el haberla planteado tan claramente frente a la tradición aristotélica: la forma no se liga nunca con un contenido, se liga siempre con una fuerza. Hay voluntad de arte porque hay una voluntad de fuerza que se vincula con el proceso de formación de una materia variable. El pensamiento de lo inacabado de la larva en Linneo se traduce como el horror al campo de los procesos de formación; el mismo horror que hizo que horas enteras de experimentación y proceso de obras hayan sido quemadas en la historia de la pintura. Si hubiéramos visto completos los procesos, ¿encontraríamos alguna variación impensada? El caso de Turner es bien conocido: su obra queda en manos de un teórico y amigo que decide quemar todo el proceso de *Lluvia, vapor y velocidad*, que incluía experimentaciones cromáticas y manchas inacabadas previas a la obra final. ¿No podrían estos esbozos haber derivado en otros modos impensados de *imago*? Sin dudas, el *Sistema de la naturaleza* de Linneo y la *Analítica de lo bello* de Kant atraviesan todos los diccionarios de Occidente como jerarquía de una belleza natural (e incluso artificial) que se percibe equilibrada, formalmente simétrica, relativamente definida y altamente determinada. Es por eso que deberíamos releer a Kant no a favor de una teoría equilibrada de la belleza, sino contra lo inacabado y contra el proceso de formación.

## 6. Teorías de lo monstruoso

Retomando a Marion Zilio y su *Libro de las larvas* (2022), nos encontramos con aquella noción del rechazo casi “universal” hacia las larvas: están emparentadas con el asco, con el mundo de lo abyecto, pero sobre todo con la muerte. Sabemos que desde las culturas más antiguas se intenta evitar la corrupción de los cuerpos muertos mediante diversas técnicas de conservación que alejan a larvas y gusanos de la carne sin vida.



Según Georges Didi-Huberman (2016), las larvas encarnan el camino inverso de la metamorfosis vida-muerte humana:

Un hombre muere, se convierte en momia –al menos es envuelto en un sudario, luego en una alimaña en la tierra; mientras que una mariposa sigue el camino inverso, alimaña en tierra, luego se convierte en momia –crisálida– y, finalmente, en libre y espléndido imago. (Citado en Zilio, 2022:42)

En otro orden de ideas, los historiadores clasicistas asientan que el principio de la palabra “larva” reside en el derecho romano y en el tributo a los muertos: con el vocablo *larvae* se denominaba a aquellas almas errantes de los “muertos malos”, delincuentes y asesinos cuyo culto debía hacerse de manera mandatoria el día después del tributo a los “buenos muertos”, para evitar que los *larvae* condenaran a los vivientes con mala fortuna y desgracias (Zilio, 2022). No muy distinta es la percepción que se tenía de la larva (y el insecto) en el pensamiento medieval, con la tesis de la “generación espontánea” que hacía de todo escenario de lo inmundo (como ser lodazales, carroña y podredumbres) condición única y necesaria para que eclosionaran estas criaturas. Aquello que nace espontáneamente de la corrupción, afirmaban, no puede ser otra cosa más que creación del diablo. ¿O acaso no es maligno ese ser que sigue vivo aun desmembrado, aun en lo putrefacto? Hoy por hoy, ya es parte del sentido común la afirmación de que lombrices, larvas e insectos sanean el suelo a medida que procesan los desechos hasta convertirlos en *humus*, en tierra fértil, en fuente de vida para la oxigenación del planeta. Zilio se preguntará entonces: ¿por qué este reino ha sido calificado de *inmundo* cuando el latín *mundus*, que implica al *κόσμος* griego, significa orden, limpieza y armonía? Si tanto larvas como insectos ordenan y limpian los suelos, ¿no estarían entonces más cerca del mundo que de lo in-mundo?

Si la historia de Occidente no hubiese sido pensada desde Aristóteles a partir de una teoría orientada al “molde” (*hyle*), probablemente no hubiésemos relacionado a las larvas con lo inmundo y su monstruosidad no hubiera quedado reducida al registro de los bestiarios medievales. En consecuencia, toda la teoría del bestiario es una teoría del monstruo como “mezcla de formas” que tarde o temprano deviene en proceso de individuación modular como eso que “no llegó” a la forma como molde establecido. Este tema es central para pensar la individuación a partir de la pregunta sobre si se parte de una teoría del “molde pre-formado” o de una “modulación de las fuerzas vivientes deformantes”. Gilbert Simondon (2015) dedicó gran parte de su vida a estudiar esta oposición contra Aristóteles y la tradición de la teoría del “molde pre-formado”, en cuanto este permite que la identidad sea constituyente de lo que se modula, por lo que establece así una relación entre molde, identidad y línea evolutiva. Contraria a esta tesis, larvas, insectos, parásitos y ninfas serían una “metaestabilidad”, es decir, una diferencia de fuerzas en movimiento a las que Simondon llama “disparidad”. A partir de este concepto, podríamos otorgar a todos los reinos la posibilidad de variación y así salir de la idea de los moldes y las identidades constitutivas. Si relacionamos esto con las teorías estéticas es clave preguntarnos: ¿qué es la teoría platónica de lo inteligible y lo sensible sino un molde prefijado para controlar lo sensible? Hay que afirmar que esto sigue en pie desde el mundo griego hasta el mundo romántico de distintas maneras: como una teoría del molde, o bien como una teoría del monstruo; por lo tanto en la historia de Occidente la disparidad como proceso de modulación no es constitutiva de todo lo viviente y, justamente, esa va a ser la pregunta de Simondon. Es decir, no fue una alucinación que hubiera un molde, un patrón, una medida de las cosas; si bien era mucho más interesante políticamente pensar lo dispar, el problema era que para el

mundo griego lo dispar estaba en Oriente, en el mundo de los monstruos persas peligrosos para el equilibrio de la tierra. Por tal razón, entendemos que la genealogía del molde parte de una política de la estabilidad y es en ese sentido que el anclaje de las ciudades griegas siempre partió de un molde y no de una modulación viva, como es el caso de las ciudades medievales (mal llamadas “ciudades retardadas”) cuya fundación surge con el movimiento orgánico de los trayectos comerciales.

### 7. Prácticas de la mascarada

En el dominio de los insectos, las ninfas y las larvas encontramos casos en los que sucede un “auto-diseño” con el entorno: por ejemplo, el *Reduvius Personatus* –también llamado “cazador enmascarado”– que ostenta la peculiaridad de “vestirse” con su ambiente y devenir su propio escenario. De acuerdo con el parasitólogo francés Jules Guiart, este heteróptero “se disimula sumergiéndose en el polvo y en los detritus, de donde viene el nombre específico del animal; esta larva vive de rapiña y, gracias a su enmascaramiento, puede aproximarse a los pequeños animales de que hace presa” (Guiart, 1967, pp. 601-602). Justamente “reduvius” viene del latín *reduvia* que significa “despojo” o “remanente”; así como el adjetivo *personatus* (también del latín) carga con el calificativo de la “mascarada” y el “simulacro”. Resulta atractiva la idea de que en la etimología de este insecto haya un componente de lo teatral y que el trasfondo de su existencia esté en inventarse una máscara y un vestuario para interpretar en un escenario en el que convive con otros de su mismo reino. En la acción de ir mezclándose con el propio ambiente, el *Reduvius Personatus* imagina y diseña una política del ocultamiento para devenir territorio: a la vez volverse exceso y lujo en una actitud casi “neobarroca”. Severo Sarduy lo manifiesta en *La Simulación* (1982) cuando sentencia que los insectos

revelan apetencia por el “barroco”, desde el momento en el que se disfrazan con piedras y hojas, acción que para el autor define el carácter artificial inherente al concepto de naturaleza. De este modo, el mimetismo animal abandona la explicación funcionalista que sostiene una necesidad biológica antecedente a la acción; y en ese sentido Sarduy es claro: el principio del “camuflaje” no está en la protección –pues este no impedirá que los insectos sean devorados por sus predadores–, sino más bien en un “deseo irrefrenable de gasto, de lujo peligroso, de fastuosidad cromática” (Sarduy, 1982, p. 16), acción que vuelve a los insectos fenómenos *hipertélicos*.

Simondon define la “hipertelia” como el rasgo de algunos objetos técnicos caracterizados por la adecuación excesiva a una función particular o a una demanda del ambiente, esto es, cuando “algo excede las finalidades para las que fue pensado” (Simondon, 2007, p. 71). Desde esta definición, es fácil decir que *lo insectivo*, aparte de *intensivo* y de *intempestivo*, es también *hipertélico*: no hay molde pre-formado (*a priori*) ni finalidad última que determine un modo de la mostración, sino una sobre-adequación al medio para volverse mucho más que el medio. Y si esta característica es tan evidente en el despliegue de juegos de color, de lujo, de transformaciones en el reino animal, ¿por qué históricamente se les ha negado la capacidad expresivo-creativa? En esta clave, Étienne Souriau dice, en las primeras páginas de *El sentido artístico de los animales* (2022), que es necesario hacer a un lado el prejuicio que versa sobre un arte demasiado noble “como para que osemos comprometerlo hasta el punto de hallarle raíces en la animalidad” (p. 10). Por lo tanto, si la mascarada de los insectos no tiene que ver con una condición utilitaria de defensa o de cortejo, sino más bien con un fenómeno hipertélico que tiende al derroche, ¿podemos pensarla también como un

proceso de auto diseño o de presentación de sí? Ahora bien, ¿qué puede aportar la ampliación de un pensamiento de diseño hacia el mundo de las larvas y los insectos?

Marion Zilio traza un recorrido que va desde las larvas, el parasitismo y el “diseño de sí” a partir del caso de algunos insectos que, para hacerse de un nido, devienen su anfitrión mediante una serie de artificios que hacen del insecto/parásito un maestro de la simulación. Es el caso de unas avispa sin alas que fingen ser hormigas para así ser acogidas y alimentadas por sus anfitrionas que las confunden con crías. Este ejemplo, al igual que el del *Reduvius Personatus*, nos habla de la voluntad de ser confundido con el ambiente y fundirse en la multitud hasta volverse imperceptible; en cierto punto, volverse máscara. Zilio llama a este “maquillarse del ambiente” la “ética del camaleón” (2022, p. 113), es decir, una estética y una política del mimetismo y del maquillaje. Entendemos que esta idea tiene su base en el ejercicio “cosmético” del auto producirse en un doble movimiento: como atavío para volverse visible ante sí y ante el ambiente y como mascarada para volverse invisible ante el reconocimiento facial y los sistemas de control. Tal vez sea posible pensar que, ante el imperativo estético del “diseño de sí” contemporáneo, una política del diseño como doble juego del maquillaje y la máscara constituyan una línea de fuga hacia la imaginación de mundos-otros que configuren cuerpos y pueblos por venir aún no identificados.

A fines del siglo XX, se denominó con el término “posmoderno” el elogio excesivo del maquillaje en la contracultura de las décadas del ‘70 y ‘80, fundamentalmente porque cargaba con una voluntad de escapatoria de la condición política del hacer mundo. A la luz de lo planteado en el párrafo anterior, resulta interesante hacer una revisión de esta cuestión, porque aquello que emergía en dicha crítica no era ni más ni menos que una “conciencia lúcida” que veía la acción cosmética de una manera

altamente negativa frente a las representaciones políticas y su necesidad de una posición menos teatral, estética e histriónica. De hecho, esta llamada “conciencia lúcida” revivió toda la teoría crítica de Voltaire a Rousseau respecto de la “falsa teatralización” o “falsa gramática” para atacar una actitud del maquillaje y la exuberancia. Esto retorna por otros medios a partir de una valoración del “devenir ambiente” en insectos y larvas; retorna no como un modo “posmoderno” de la existencia, sino como una revisión completa del no distinguirse del medio, retorna a partir de vincularse con él. Parecería recuperarse esta tradición ya no como un sentido posmoderno de la experiencia o de la existencia, sino como un sentido ecológico, decolonial y político de ligazón con nichos<sup>6</sup> más pequeños; aparece entonces aquí un carácter de respeto ecológico al ambiente en el cual “se” existe y con el cual “se” mimetiza. En otras palabras, si “cosmética” contiene ya al “cosmos”, quiere decir que la acción de una presentación de sí con el ambiente se vuelve un gesto cosmológico y ecológico, en palabras de Zilio, “las formas animales, sus adornos, su simetría, sus ocelos, su mimetismo, su cosmética pues [...] expresan una resonancia cósmica” (p. 133).

## 8. Potencias de lo insectivo

“Imperar” significa “comandar”, “disponer”, “gestionar”. El imperativo categórico es un comando para la gestión, una ley con validez universal para la acción práctica que tiene su fin en la ética. El humanismo ha fracasado porque el imperativo ético se transformó en un imperativo estético, donde el diseño se multiplica en todas las prácticas de la existencia. Podemos decir que el “cuidado de sí” como práctica ardua ha

---

<sup>6</sup> El filósofo italiano Massimo de Carolis (2017) llama “nicho” a la acción de habitar intensivamente un ambiente del que se es parte y con el que formo parte de una existencia posible.

dejado lugar a un “diseño de sí”, pleno de efectos que modelaron la manifestación del Yo como auto-diseño y auto-posicionamiento en el mundo. Nietzsche anticipó este modo de vida en el que el sujeto tiene interés vital en la imagen que le ofrece el mundo exterior, y lo hizo con la frase “moral de rebaño”. En *Más allá del bien y del mal* (1886), percibió en las prácticas morales que el movimiento democrático constituye la herencia del movimiento cristiano. Y supo ver que si eso se desarmaba nadie podía escapar del auto-diseño en el que cada quien puede con su deseo fabular de verse a sí mismo como artista.

Sin embargo, la mayor provocación que Nietzsche introduce es la de encarnar un modo de ser activo, en el que cada quien se diseña para la generosidad del derroche. Nada tiene que ver esta generosidad del gasto o del derroche con el “diseño de sí” del “empresario de uno mismo”. Lo que zanja la relación entre un diseño para la generosidad y un diseño para el ahorro es la figura del crédito-deuda. Es cierto que los discursos eulógicos están vinculados a la auto-alabanza de una economía de la generosidad. Sin embargo, su reverso es la deuda y el resentimiento. El diseño afirmativo para el gasto resulta más cercano al “cuidado de sí” antiguo que al de la racionalidad del ahorro. El diseño de sí y el empresario de uno mismo se han articulado como una tendencia de una ética protestante del trabajo y del ahorro capitalistas, porque siempre tienen la expectativa de ahorrar más de lo que invierten y hacer de la vida una empresa para el rédito económico. Entonces, la “inocencia del devenir” como un arte del derroche vital y afirmativo de la que habla Nietzsche alaba la generosidad explícita o la virtud que se regala, pero nunca el monopolio del ahorro que se diseña. Resistir a las prácticas neoliberales de gobierno solo es posible en el mismo plano del adversario. En este caso, se trata de verificar en el “diseño de sí” la construcción de “convenciones

creativas” que son parte de una batalla cultural pero que no es posible entender sin una batalla política.

Este diseño afirmativo para la generosidad es el que reponen los modos y las relaciones con el ambiente que hemos encontrado en el mundo de larvas e insectos. ¿Qué es si no aventurarse en una presentación de sí que *deviene-con* el ambiente? ¿Qué son entonces los fenómenos de hipertelia y la exuberancia barroca de coleccionar los restos de ese ambiente si no un diseño afirmativo en el que lo expresivo de cada viviente revela una donación para otros actores y actantes? Los biólogos modernxs han sido muy reacios a decir que un color exuberante en la piel de un sapo no era solamente para alertar sobre el veneno pues, para la ciencia objetiva y antropocentrada, separar la función cromática como un excedente era algo impensable. Es decir, si la postura, el color y el canto en el reino animal son tres dimensiones del territorio y las tres son excesivas (no necesariamente funcionales), ahí empezaríamos a ver que hay una buena cantidad de gasto expresivo no justificado y eso es lo que podríamos llamar una teoría del gasto o una teoría del *potlatch*, pensando antropológicamente, aunque se podría pensar en términos de un universo barroco como lo expuso Sarduy (1982) con su tesis de la simulación del mundo de los animales, sobre todo en su riqueza expresiva y de mascarada. Georges Bataille (2002) llamó al excedente el “gasto improductivo”, al afirmar que no hay nada funcional del orden del arte buscado allí. Lo que hay que buscar es todo lo que excede como una lágrima. Buena parte de lo que no tiene explicación funcional, aunque sí la tenga expresiva, permite producir el carácter de “atracción”. Porque uno podría decir que el afecto no necesita de la visión, las relaciones de afección no la necesitan y así es como para muchos de estos animales la visión tal vez no sea su órgano más favorecido, sin embargo, crean una condición de



expresión excesiva y no funcional. La condición expresiva acompaña este proceso de mutación. De ahí en más, pensar el lugar de los lenguajes sensibles pasa a ser una acción no solo de fábula, de compostaje o *worlding* como sostiene Haraway; sino también afectiva, de composición, de entramados, que mediante el arrastre larvario se vuelve visible en un gesto de donación para el ambiente, para volverse invisible ante los dispositivos de control.

### 9. Políticas del arrastre

La acción de arrastrarse evoca sentimientos negativos (humillación, bajeza, “ser llevado a la fuerza”) en el mismo orden del horror que producen larvas, gusanos, parásitos y reptiles cuyo único modo posible de locomoción es justamente el arrastre. Sin embargo, y a pesar del rechazo generalizado, el verbo “arrastrar” contiene al *rastro*: dejar marca y hacer huella. Baptiste Morizot en *Tras el rastro animal* (2020) señala que encontrar los rastros se vuelve un arte, en el sentido de que invita a encontrarse con lo invisible para así establecer lazos sociales con otros vivientes en un “caminar-con”. Ahora bien, arrastrarse es ir hacia ese rastro y al mismo tiempo dejar rastro, es un llamamiento al encuentro con aquellas existencias que a través de una estética y una política del maquillaje se volvieron su propio medio. Para que eso sea posible, se vuelve necesaria una variación del “caminar-con” que expresa Morizot, a la que podríamos pensar mediante un giro en el punto de vista: disponer la mirada a la altura del suelo y el cuerpo en contacto con el suelo para que a partir de esta disposición corporal suceda una contorsión que violente el *sensorium* hasta ver, olfatear, tocar y escuchar como lo harían el pasto, las piedras o un insecto. No es necesario estar en un bosque o en la selva para hacer del arrastre una política: disponer el propio cuerpo y la mirada a la altura del suelo

de cualquier espacio es suficiente para producir una contorsión en el *sensorium* que nos instale en el *umwelt* del ácaro y la pulga, así como en los restos de arena metidos en los intersticios de las baldosas. Si Jakob von Uexküll (1945), mediante el concepto de *umwelt*, proponía imaginar una burbuja alrededor de las criaturas de una pradera como una forma de entrar en la percepción de sus mundos, entendemos que arrastrarse implica una experiencia ampliada de ese “ser-con” que Haraway nos ha permitido, para desarmar la objetivación producida con la metáfora de la burbuja transparente anclada en aquel cristal del vivario a través del cual se observa y analiza desde un hipotético afuera. “Arrastrarse” supone una apertura a la especulación de poéticas y estéticas de lo inesperado en lo inacabado, de lo informe en lo monstruoso. Exige estar dispuesto a una dislocación del *sensorium* producto de una contorsión en el zigzagado de unos cuerpos que devienen con otros cuerpos y medios, en una “presentación de sí” abierta al excedente y al derroche.

Nos interpelan formas de comunidad que no son ni blancas ni republicanas, enraizadas en la especificidad de un entorno que se continúa en todos los cuerpos, sin separar animales de humanos, sin separar vegetales de minerales, y que los aúna en un *continuum* en el que fracasa la división naturaleza/cultura. Como en una cinta de Moebius, “nos vemos forzados a *redistribuir* enteramente lo que antaño se llamaba natural y lo que se llamaba social o simbólico” (Latour, 2017, p. 141), dado que “la naturaleza no es un lugar físico al que uno puede acudir (...). La naturaleza es un “*topos*”, un “lugar” en el sentido de *lugar retórico*” (Haraway, 2019a, pp. 30-31). Ese lugar retórico termina por plantearse como tropos del re-torno (Haraway, 2019a) y no del “retorno”, en el sentido de que no se trata de un regreso, sino del *tornare* girando sobre sí. Si al comienzo de este artículo nos preguntábamos por las prédicas del “retorno

a lo natural”, resulta imposible no intentar dirigir tal enunciado hacia la idea del *tornare*, que se liga más a una política del arrastre como expansión de puntos de vista que a aquella de un *ethos* monetizado hasta el cansancio como un “diseño de sí”. La fragilidad de esta cultura insular que reclama su propia jurisprudencia es la que, so pretexto de una excursión hacia esa otra isla llamada “naturaleza”, encarna un tiempo para el cual es necesario proponer resistencias. Si “las relaciones con el mundo nunca son físicas o naturales, sino siempre políticas” (Coccia, 2021, p. 157), esto quiere decir que nuestro tiempo necesita más retóricas, más poéticas y más estéticas para, como dijera un Deleuze entrevistado por Negri, “suscitar acontecimientos” para inventar “nuevos espacios-tiempos” (Deleuze, 1990).

## Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (2002). *La noción de gasto*. Etcétera.
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas*. Caja Negra Editora.
- Coccia, E. (2021). *Metamorfosis*. Cactus.
- De Carolis, M. (2017). *La paradoja antropológica. Nichos, micromundos, disociación psíquica*. Quadrata.
- Deleuze, G. (1990). Le devenir révolutionnaire et les créations politiques. Entretien réalisé par Toni Negri. *Futur Antérieur, 1*.
- Descola, P. (2012). *Más allá de la naturaleza y de la cultura*. Amorrortu.
- Didi-Huberman, G. (2016). *Falenas: Ensayos sobre la aparición 2*. Asociación Shangrila Textos Aparte.
- González, H. (2001). *La crisálida: Metamorfosis y dialéctica*. Ediciones Colihue.
- Guiart, J. (1967). *Manual de parasitología*. Salvat.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza* (vol. 28). Universitat de València.
- Haraway, D. J. (2019a). *Las promesas de los monstruos*. Holobionte.
- Haraway, D. J. (2019b). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno* (vol. 1). Consonni.
- Latour, B. (2012). Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política. En *Cuadernos de Otra parte. Revista de letras y artes*, vol. 26, pp. 67-76. Disponible en <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/124-GAIA-SPEAP-SPANISHpdf.pdf>
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio*

- climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Siglo XXI Editores.
- Montebello, P. (2016). *Métaphysiques cosmomorphes: La fin du monde humain*. Les Presses du réel.
- Morizot, B. (2020). Bosquizarse. En *Tras el rastro animal* (pp. 19-33). Isla Desierta.
- Disponible en <https://simbiologia.cck.gob.ar/publicaciones/bosquizarse/>
- Nietzsche, F. (1886). *Más allá del bien y del mal*. Libsa.
- Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Monte Ávila Editores.
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo Libros Editorial.
- Simondon, G. (2015). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Cactus.
- Souriau, É. (2022). *El sentido artístico de los animales*. Cactus.
- Stengers, I. (2017). *En tiempos de Catástrofes. Cómo sobrevivir a la barbarie que viene*. Futuro Anterior.
- Uexküll, J. von. (1945). *Ideas para una concepción biológica del mundo*. Espasa Calpe.
- Zilio, M. (2022). *El libro de las larvas: Cómo nos convertimos en nuestras propias presas*. Cactus.