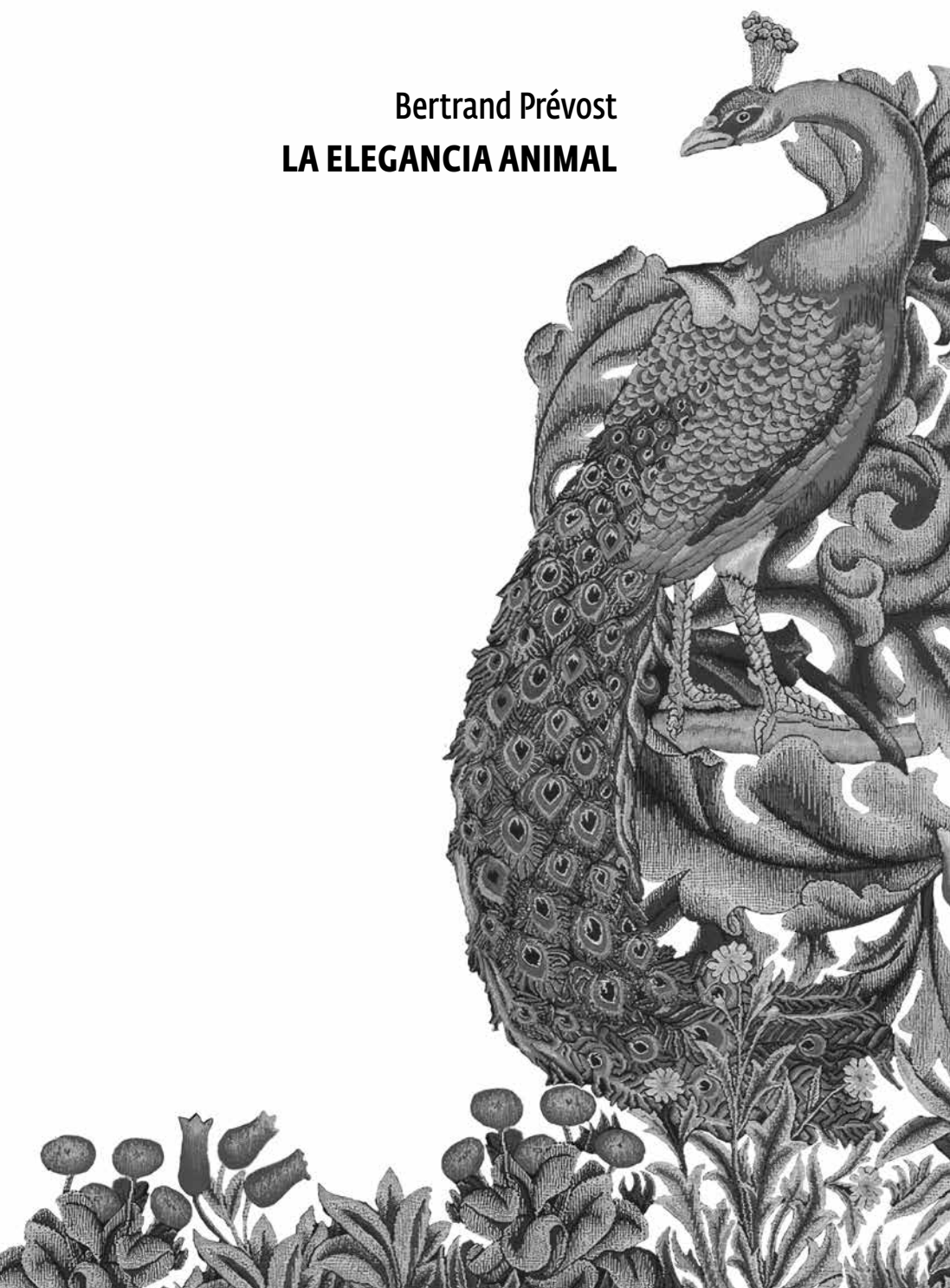


Bertrand Prévost
LA ELEGANCIA ANIMAL



Prévost, Betrand

La elegancia animal / Bertrand Prévost - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2026
160 p., 22 x 15 cm - (Occursus; 69)

Traducción de: Valentin Huarte

ISBN 978-631-6714-10-7

1. Etología. 2. Ensayo Filosófico. 3. Estética. I. Huarte, Valentin, trad. II. Título.

CDD 100

Cet ouvrage a bénéficié du
Programme d'aide à la publication
de l'Institut français.

Esta obra cuenta con el apoyo
del Programa de Ayuda a la
Publicación del Institut Français.

Título original: *L'élégance animale*

Autora: Bertrand Prévost

© 2025 by Les Editions de Minuit

© Esta edición, Editorial Cactus, 2026

Traducción: Valentín Huarte

Maquetación: MA

En la portada: *Peacock*, atr. William Morris (detalle)

Impresión: Latingráfica SRL

ISBN: 978-631-6714-10-7

IMPRESO EN LA ARGENTINA *** PRINTED IN ARGENTINA

🌐: www.editorialcactus.com.ar

✉: info@editorialcactus.com.ar

Bertrand Prévoſt

LA ELEGANCIA ANIMAL

Traducción de **Valentín Huarte**



Editorial Cactus

serie **OCCURSUS**

UNIVERSITÄT
TÜBINGEN

ÍNDICE

Introducción	7
Bellezas animales y elegancia — Cosmética animal: ¿metáfora o literalidad? —	
Antropomorfismo, semejanza y desemejanza — Los animales, realidad biológica y	
función antropológica — Antropomorfismo padecido y antropomorfismo superior	
 Capítulo 1. Desnudeces y modas animales	 21
¿Los animales andan desnudos? — Historia natural del vestido: animalidad	
de la moda humana y moda animal — Los animales artistas: producción y	
proyecto — Cosmética animal y amovilidad: el atavío en sí — Moda animal:	
variaciones y pequeñas diferencias intraespecíficas — Especie, Idea, tema	
 Capítulo 2. Formas expresivas	 39
Poner la manera de ser en la apariencia: elegancia y expresividad —	
Adolf Portmann y el proyecto de una morfología de las formas expresivas — La	
presentación de sí (<i>Selbstdarstellung</i>) — Doble gesto crítico: insuficiencia de los	
modelos explicativos darwinianos y morfogenéticos — Roger Caillois: gesto y	
apariencia — Implicación y explicación: el valor propio del plano expresivo	
 Capítulo 3. Los animales sin animalismo	 57
De vuelta sobre la cuestión del antropomorfismo — La expresión en Darwin —	
Actualidad crítica del gesto portmanniano — El giro animalista: los	
animales, sujetos y objetos a la vez — Los animales en el pasado, el	
presente y el futuro: ancestros, compañeros y devenires	

Capítulo 4. La vitalidad de las apariencias	69
"Parecer es una función vital" — Nietzsche crítico de Darwin — Poner las apariencias en la vida: riqueza y diversidad de apariencia como hechos biológicos — Apariencia, singularidad, blasón — Dudas sobre el principio de conservación de la especie — Adolf Portmann y Hans Jonas sobre la individualidad — La hipertelia o la vitalidad de las apariencias contra la vida orgánica	
Capítulo 5. Sutilezas cosméticas	87
Principios de una morfología de la expresión: forma y apariencia — Visibilidad, exterioridad e interioridad — La piel, órgano del aparecer — El problema de los animales transparentes — Visibilidad extensiva y visualidad intensiva — El plano anorgánico de la expresión — Lucrecio y los simulacros como apariencias sutiles. — Los animales administran su apariencia: porte y cosmética — Descorporación y pérdida de la individualidad — Los animales estoicos: apariencias e incorporeales	
Capítulo 6. Camuflaje ampliado	103
Camuflaje, disimulación e invisibilidad — El camuflaje disruptivo: pérdida de individualidad, ganancia de mundo — Prehender y retener: los extractos del medio — Coevoluciones y coadaptaciones — La expresividad del camuflaje	
Capítulo 7. Hábito, hábitat, habitud	117
El medio, ¿circunstancias exteriores o estructura subjetiva? — Portar el medio: entorno y atuendo — Apariencias en régimen tropical — Hábitos de medio y heráldica — La appartenencia: apariencia y pertenencia — Poseer y expresar el territorio — Habitud y estilos de existencia — Los animales estoicos, de nuevo: oikéiōsis y apariencia	
Capítulo 8. Las apariencias no dirigidas	133
Cosmos y cosmética: mundo y apariencias animales — Portmann y la construcción de un plano expresivo — Apariencias sin destinatarios — Apariencia y percepción de derecho — Ruyer y el espectáculo sin espectador — La percepción primaria, inorgánica y asubjetiva — Luz y expresividad — Imagen en sí, imagen de derecho — Envolturas cósmicas: animales, humanos, flores, plantas y piedras	

Introducción

¿Sabremos recuperar alguna vez esa alegría casi infantil ante la expresividad del mundo animal, ante esa plétora de signos intensos, sonoros, visuales, olfativos, todos esos gritos, colores, movimientos, formas, motivos, olores...? Aun considerando solamente los signos visuales, ¿cómo darle lugar a la precisión de las rayas, las vetas, las pintas y otras manchas que adornan el pelaje de tantos mamíferos; a los colores brillantes de la librea que llevan puesto los peces tropicales y los papagayos, que no se quedan atrás comparados con las de las mariposas o las serpientes; a la regularidad asombrosa de los diseños sobre las conchas de los caracoles marinos; a la delicadeza y la minucia de los motivos –bandas, cintas, ocelos...– sobre las alas de las mariposas o el caparazón de tantos insectos; a las plumas y a sus cualidades extraordinarias: no solo los colores y los motivos, sino también todos los efectos de brillo, matidez, suavidad, iridiscencia...? Aunque toda esta riqueza sensible concierne solamente a formas locales, motivos o colores, no deja de afectar la configuración general: pensemos en las crestas, las melenas, las colas, los cuellos, los penachos, las aletas, todas las formas de apéndices...

Estas bellezas naturales tienen sus propios alhajeros, pues quizá no se dejan ver tanto en la naturaleza como en la multitud de dispositivos visuales, poéticos, científicos, artísticos. ¿Dónde se atesora o simplemente se admira esa riqueza de apariencias, sino en las vitrinas de nuestros museos de historia natural, en los dioramas de animales disecados, en las jaulas de los zoológicos y otros albergues para las fieras, en las ilustraciones de un libro de zoología, sobre las láminas donde un aficionado prende con alfileres sus especímenes de mariposas, por no mencionar el trabajo supuestamente descriptivo que hacen los artistas desde el Renacimiento: de la *Carraca* acuarelada de Durero al *Pavo* de bronce de Giambologna, de los peces, cangrejos y serpientes de Jacopo Ligozzi a las extraordinarias impresiones de Audubon que ilustran la serie de las *Birds of America*...? Se trata ciertamente de las *formas* que producen y construyen esa suntuosa visibilidad animal, para constituir la como una colección, un espectáculo, una cosa digna de ver, en pocas palabras, para hacer de los animales *imágenes*. Formas que habría que poner en el mismo nivel que todas esas descripciones, verdaderos inventarios de maravillas, que se escriben a fines del siglo XVIII y atraviesan todo el siglo XIX, de Goethe a Wallace, de Humboldt a Haeckel. Estos autores, ha mostrado Romain Bertrand, ponían en práctica “un saber que hace un repertorio de los seres por concordancias de colores y texturas, compone con su resplandor diccionarios efímeros, se abisma y se apacigua en el espectáculo de sus metamorfosis”. En efecto, “en la época de Goethe y de Humboldt, el sueño de una ‘historia natural’ que prestara atención a todos los seres sin restricción ni distinción alguna se valía de las fuerzas combinadas de la ciencia y la literatura para elevar el ‘paisajismo’ al rango de saber fundamental. La galaxia y el líquen, el hombre y la mariposa lindaban así apaciblemente en un mismo relato. Ninguna criatura, ningún fenómeno tenía ascendiente narrativo sobre otro. [...] No es que el hombre valiera poco: es que todo valía infinitamente. Pero a contracorriente del antiguo saber de las superficies, según el cual la razón cabía en una mirada, contra el conocimiento por asonancias, que se contentaba con rozar los seres para registrar sobre sus alas y sus pétalos las leyes de su presencia, han obrado quienes querían a

toda costa *ser profundos*, los que deseaban *llegar al fondo de las cosas*, y que por eso mismo estaban dispuestos a eviscerarlas. El partido de la incisión prevaleció poco a poco sobre el arte del detalle y con él prevaleció la ley de los conjuntos, que conduce a menudo a no pensar más que en compartimentos estancos”¹.

Por más atentas a las sutilezas de superficie que pudieran ser estas descripciones, no dejaban de estar menos atadas a *formas de belleza* que construían, a la manera de todos los dispositivos de visibilidad que citamos, una objetividad a contemplar. Pero quizá las apariencias animales remitan menos a formas que a una *manera de ser de las formas*, a algo *en* las formas que habría que nombrar: una *elegancia*. ¿Cómo darle lugar a la precisión de los motivos, a la seguridad de las líneas, a la delicadeza o regularidad de las formas, todas cosas, como se verá, que indudablemente no se reducen a una cuestión de orden? Pues en realidad ningún animal presenta una explosión de formas, un abigarramiento caótico de colores. La elegancia designaría entonces ese arreglo sutil por el cual formas y colores animales se componen sabiamente, unas veces con medios mínimos (aunque solo sea en un gato negro), otras con un exceso de ornamentos (pensemos en los colibríes de la América tropical): o, si puede enunciárselo así, ¿cómo sustituir el *fitness* darwiniano —el valor adaptativo de las especies a sus condiciones de vida— por un *outfit* cosmético, la capacidad de las apariencias para constituir un atuendo, un equipamiento, en pocas palabras, producir un conjunto estético consistente? Consideremos una abubilla, bastante común en el verano del sur de Francia, que luce un plumaje rosa-beige, con las alas y la cola negras. Una raya blanca en el extremo de las primarias sigue la curvatura de las alas, como reforzando su redondez, y parece así acompañar su aleteo, mientras que las otras cuatro rayas blancas se distribuyen sobre las alas partiendo del dorso, formando una V invertida. La cola negra está atravesada al medio por una raya blanca, ligeramente quebrada, pero en sentido contrario al de las rayas de las alas. La cresta, por último, reúne los

¹ Romain Bertrand, *Le Détail du monde. L'art perdu de la description du monde*, París, Seuil, 2019, cuarta página sin numerar y pp. 12-13.

tres colores en una concentración sutil: partiendo de un rosa-beige apenas más intenso, cada una de las plumas que la compone termina con dos pintas, una blanca y otra negra. Cumbre del refinamiento: la forma ondulada de esa cresta (cuando está aplastada, en posición de reposo), prolongada por la ligera redondez del pico, da la impresión de que el pájaro hace su cofia con la sinuosidad característica de su vuelo, lleno de ondulaciones. En síntesis, todo concurre aquí, mediante el juego de tres colores y un motivo a fin de cuentas bastante simple, en la formación de un conjunto magnífico, de una auténtica *unidad estética*, que es exactamente lo que Balzac reconocía como “el principio constitutivo de la elegancia”².

Esta invocación de Balzac no es anodina. De hecho, es realmente significativo que en uno de sus pequeños tratados cosméticos, Balzac haya abandonado finalmente el preciosismo de los modales y los atuendos humanos para seguir la lección suprema de los animales. Es el caso de la *Teoría del andar*, que pretendía pensar una verdadera estilística del movimiento, más allá del mero caminar funcional, abocado enteramente al desplazamiento, y termina reuniendo una extraña compañía animal: cabra, gato, águila, perro, lagartija...

Pensaba en la magnificencia con la cual las águilas despliegan sus alas, andar pleno de audacia, cuando vi una cabra jugando en compañía de un joven gato sobre el césped. Fuera del jardín se encontraba un perro que, desesperado por no poder participar, iba y venía, ladraba, saltaba. De vez en cuando, la cabra y el gato se detenían para mirarlo con un movimiento lleno de compasión. [...]

Pensarán que me aparté de la *Teoría del andar*. Permítanme seguir.

[...] Estaba estupefacto admirando el fulgor de los movimientos de esa cabra, la ágil agudeza del gato, la delicadeza de los contornos que el perro imprimía a su cabeza y su cuerpo. No existe animal que interese más que un hombre cuando se lo examina un poco filosóficamente. ¡Nada es falso en él!

² Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante*, Rivages, París, 2012, p. 68.

Entonces volví sobre mí mismo; y las observaciones sobre el andar que venía amontonando desde hacía varios días fueron alumbradas por una luz muy triste. Un demonio burlón me lanzó esta horrible frase de Rousseau: ¡EL HOMBRE QUE PIENSA ES UN ANIMAL DEPRAVADO!

Entonces, atracando de nuevo mi fantasía en el puerto constantemente audaz del águila, en la fisonomía del andar de cada animal, resolví extraer los verdaderos preceptos de mi teoría de un examen profundo del *actu animalium*. Habiendo descendido hasta las muecas del hombre, remonté hacia la sinceridad de la naturaleza.³

Sin embargo, no hay en estas líneas ninguna celebración beatífica de la naturaleza que haría de los animales los portaestandartes de una inocencia del ser auténtico contra los falsos semblantes del aparecer humano. Sería además una contradicción absoluta en el autor del *Tratado de la vida elegante* o de la *Fisiología del vestir* [*Physiologie de la toilette*], que supo sondear tan pertinentemente la profundidad de las corbatas, los abrigos acolchados y otros accesorios. Más bien debe verse allí la obra de un refinamiento supremo extraída tanto del dandismo del Beau Brummell como de los tratados de civilidad del Renacimiento italiano, y que intenta pensar las condiciones de una gracia, una indolencia, el recurso de una forma de espontaneidad capaz de liberarse de un saber codificado y aplicado, de una técnica prefabricada.

* * *

Esta gracia del aparecer debería hacernos entender de un modo que no sea simplemente metafórico la poética del atavío que, al menos desde el siglo XIX, da forma a la suntuosidad y la riqueza de las apariencias animales. ¿De dónde viene que sean las formas humanas de

³ Honoré de Balzac, “Théorie de la démarche”, en *Traité de la vie élégante*, op. cit., pp. 168-169 [ed. cast.: *Tratado de la vida elegante*, trad. Lluís Maria Todó, Impedimenta, Madrid, 2012].

la vestimenta y el atavío, las maneras cosméticas, las que sirven, como mínimo para decir, pero quizá más para sentir, esa profusión de figuras y colores en el mundo animal? Ya la mera denominación de Darwin, en su segundo gran libro, *El origen del hombre* de 1871, de “caracteres sexuales secundarios” (*secondary sex characteristics*), apuntaba hacia el lado del accesorio cosmético, en el sentido de todos esos objetos secundarios que acompañan el cuerpo, sin ser del todo vestimentas: sombrero, bufanda, cinturón, etc. En un sentido más evidente, casi toda la literatura naturalista, tanto científica como poética (en el siglo XIX es frecuentemente ambas al mismo tiempo), atestigua esa visión cosmética del aparecer animal: por todas partes abundan los abrigo, las colas, los penachos, los tocados, como si el científico hubiera asumido de pronto el encargo de un extraño guardarropas animal. Empezando por Darwin, que no duda en invocar la “toca” y el “moño” para describir las plumas del faisán tragopán macho, hasta el punto de ver en ello una cuestión de moda: “Así como toda moda nueva en el vestir admira al hombre, así también todo cambio de cualquier clase en la estructura o color de las plumas del macho impresiona vivamente a la hembra”⁴. Michelet, por su parte, describirá en su libro dedicado a los insectos, “el exquisito atavío [de] la rosalia con manto de raso gris perla, salpicado de terciopelo negro”, hasta el punto de marcar la totalidad de la vida de los insectos —“por medio del insigne ornamento que entonces revisten, por las alas, el vuelo y la vida ligera”— con el sello de “esa rara coquetería de vestimentas extraordinarias”⁵. Mencionemos también, sin abandonar estas maravillas entomológicas, al gran Jean-Henri Fabre, quien dirá que la mariposa gran pavón, la más grande de Europa, “viste un abrigo de terciopelo castaño y con corbata de piel blanca”⁶. En cuanto a aquellos, quizá más teóricos, que se consagran de manera más exclusiva a las formas y los colores de los animales, no sorprenderá que hagan funcionar el registro cosmético a

⁴ Charles Darwin, *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*, Madrid, Los Libros de la Catarata, pp. 287-288.

⁵ Jules Michelet, *El insecto* [1857], Barcelona, La Anticuaria, 1875, pp. 60; 109-10.

⁶ Jean-Henri Fabre, *Costumbre de los insectos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1920, p. 178.

toda máquina: es el caso de Jean-Charles Lévêque, que no contribuyó poco a mostrar todo lo que suponía de experiencia estética la selección natural de Darwin, considerando especialmente “los ornamentos de los mamíferos, [y] los jopos, las barbas, las cabelleras que los decoran, los colores a menudo brillantes de los que se tiñen sus pelajes y las partes desnudas de sus cuerpos. Que estos peinados naturales, que estos mechones lisos o rizados, que estas patillas ascendentes, notables sobre todo en ciertas especies de monos, existan con miras a la protección, es insostenible”⁷. O incluso Georges Pouchet, profesor de anatomía comparada que, en un artículo de 1872 consagrado a la “coloración en la sustancia viviente”, insiste en la “deslumbrante riqueza de colores” de la fauna submarina: “Incontables moluscos dejan salir de su caracol nacarado un manto colorido como el chal de un rajá. Los corales, los pólipos, con sus flores vivientes, son el verdadero lujo del fondo marino, desplegando sus corolas los colores a la vez más diversos y puros, semejantes a los de las plantas”⁸.

Es inútil seguir repasando este catálogo de citas, que podemos imaginar prácticamente infinito. ¿Qué sentido darle a todas estas metáforas cosméticas, suponiendo que se trate de meras metáforas? Quizá habría que empezar por recordar que cuando se trata de animales, la metáfora no tiene nada de simple y que, lejos de suplir el así denominado “silencio de las bestias”, el lenguaje se impondría singularmente como un sitio de intercambio entre el hombre y el animal, capaz de hacer surgir una zoopoética que humanice al animal mientras animaliza simultáneamente al humano. Sergio Dalla Bernardina, que se inclinó hacia este bestiario del y en el lenguaje (“perros guardianes”, “lobo del hombre” y otras “vacas lecheras”...), recuerda justamente que “la antropología nos enseña desde hace mucho tiempo a no tomar al pie de la letra nuestro discurso sobre los animales. En cuanto elemento de una secuencia narrativa o ritual, nos recuerdan

⁷ Jean-Charles Lévêque, *Le Sens du beau chez les bêtes* (1873), París, Villars-Rose, 2000, p. 21.

⁸ Georges Pouchet, *Le Coloris dans la substance vivante* (1872), París, Villars-Rose, 2011, p. 8.

los enfoques estructurales, el animal no es más que un significante entre otros. [...] Puesto en otros términos, los relatos que conciernen al animal están ahí menos para hablarnos de nuestra relación con las otras especies (lo cual sin duda sucede en algunos casos), que para ilustrar, por analogía, la naturaleza de las relaciones que entablamos entre nosotros. El animal, en este sentido, no sería entonces más que un intermediario, un ‘objeto transicional’⁹. Sin embargo, esta manera de considerar al animal como un testafarro, aun tomándose en serio la singularidad *metafórica* en cuanto tal, ¿no anula la singularidad esta vez *cosmética* de toda esta vestimenta animal? Este será justamente el desafío de este libro: pensar la posibilidad de una cosmética animal que experimente las apariencias como real o *literalmente* cosméticas, lo que implica transformar considerablemente la idea misma que se tiene del atavío y la vestimenta humanas.

* * *

Una cosmética animal: enfrentaríamos así una cuestión vinculada al antropomorfismo. ¿Es el antropomorfismo la bestia negra de toda ciencia moderna, biológica o física? En lugar de rechazarlo de entrada, comprendiéndolo demasiado rápidamente como una proyección humana, intentemos más bien captar su positividad propia¹⁰, sobre todo porque tal antropomorfismo tendría precisamente algo que ver con un aparecer animal, con un dominio profundamente estético y expresivo. Es que, en efecto, los animales nos sumergen en una zona extraña, incluso incómoda, de semejanza y desemejanza. Un animal es ante todo un “distanciamiento”¹¹ de nuestras maneras de ser humanos, de nuestras maneras de hacer, de aparecer, que abre nuestras

⁹ Sergio Dalla Bernardina, *L'Éloquence des bêtes. Quand l'homme parle des animaux*, París, Métailié, 2006, pp. 11-12.

¹⁰ Dominique Lestel también procede a una rehabilitación epistemológica del antropomorfismo en términos similares. Véase *L'animal est l'avenir de l'homme*, París, Fayard, 2010, pp. 83-107.

¹¹ En inglés en el original, *estrangement* [N. de T.].

condiciones concretas de existencia y que amplía sus posibilidades: justamente porque un animal no es un hombre. Un animal concreto, no un estatuto abstracto de animalidad, entreabre así la posibilidad de enriquecer nuestro vivir, nuestro sentir, nuestro percibir, nuestro pensar... “Animalizar el pensamiento”, como dice Dominique Lestel¹², y no mostrar que los animales piensan como nosotros. Se trata justamente de honrar la extrañeza animal en su totalidad: ¿podemos imaginar por un instante lo que sería vivir en la oscuridad, respirar bajo el agua, desplazarse reptando, vivir bajo tierra, tener alas y volar, tener una cola, alimentarse de congéneres¹³, dormir de pie, morir tras una unión sexual...? Esta lista heteróclita de rasgos morfológicos y comportamentales no indica más que la inmediatez de una semejanza, de una extrañeza por donde se cuela furtivamente un mundo que algunas veces se nos entreabre y otras permanece totalmente hermético. Pero rápidamente se nota que esta semejanza implica además una semejanza innegable, también etológica y morfológica: los animales tienen, “como nosotros”, una cabeza, una boca, ojos (la mayoría de las veces), superficies protectoras (piel, plumas, pelo, escamas...); “como nosotros” se desplazan, respiran, comen, defecan, nacen, mueren, se asocian, emiten sonidos (aunque no necesariamente con la boca). Desde este punto de vista, no debería dudarse en declarar que los animales son como monstruos, considerando que el monstruo no es una figura del Otro absoluto, mucho menos la encarnación del mal, sino una forma de alteridad que participa de nosotros, no un *alter ego*, sino un *alter en* el ego.

Hay en esta doble relación de semejanza y desemejanza, de proximidad y distancia, algo de intuitivo que no corresponde en absoluto a una categoría científicamente objetivable, pues lo que está en juego es una experiencia profundamente estética que se vincula con la apariencia. Indudablemente se trata aún menos de una proximidad afectiva fundada en la simpatía o la empatía, no siendo justamente estas últimas

¹² *Ibid.*, p. 131.

¹³ Debe recordarse que el canibalismo humano no cumplió nunca una función nutritiva.

más que consecuencias de esta relación de semejanza y desemejanza. Semejanza intrincada: ya que si es por antropomorfismo que ponemos algo humano en las bestias, la forma humana en los animales, el mismo gesto debería llevarnos a ver las bestias en nosotros. Pero no son la taxonomía ni la biología evolutiva las que podrán hacérselo sentir, porque más que de una representación intelectual, se trata de una experiencia sensible. Mientras que la clasificación biológica nos sitúa en el orden de los primates y nos emparenta con los monos, es más bien con los *insectos* que artistas y escritores instauran una vecindad monstruosa. Para ello habrán necesitado Odilon Redon (fig. 2) o Franz Kafka (¿pero cómo no pensar también en la manera que tienen los niños de representar hombrecitos filiformes?) volverse sensibles a la extrañeza de nuestra morfología corporal: dos pares de miembros particularmente alargados y angulosos, bastante separados del tronco, y prolongados a su vez (en el caso de los brazos) por otros apéndices igualmente oblongos: metamorfosis del *Hombre de Vitruvio* (fig. 1).

Habría que interrogar entonces la realidad *biológica* de toda noción de animal y arriesgar la hipótesis de que esta se confundiría, incluso se disolvería completamente, en su sentido *antropológico*. ¿Finalmente “animal” sería solo el nombre que le damos a algunos seres vivos con los que experimentamos simultáneamente una relación de semejanza y desemejanza? Insistamos en este punto: se trata de una experiencia sensible e intuitiva que no se apoya sobre un *fundamento* biológico. La química orgánica de las plantas, por ejemplo, también está constituida de proteínas y cadenas de aminoácidos; en cuanto seres vivientes, nacen y mueren, encuentran la energía para crecer y mantenerse en un medio, con el cual interactúan. Sin embargo, los humanos no son semejantes a las plantas, salvo que hagamos germinar en nosotros un devenir-planta —y se sabe que el aporte de pintores y escritores no ha sido menor en este sentido—.

“Animal” no remitirá entonces a un concepto biológico, mucho menos a una esencia de lo viviente, sino más bien a una *función*. No obstante, se sabe el sesgo que adquirió esta función en las condiciones históricas y culturales del Occidente moderno —quizá incluso más que moderno, si debe incluirse también la Edad Media y la Antigüedad

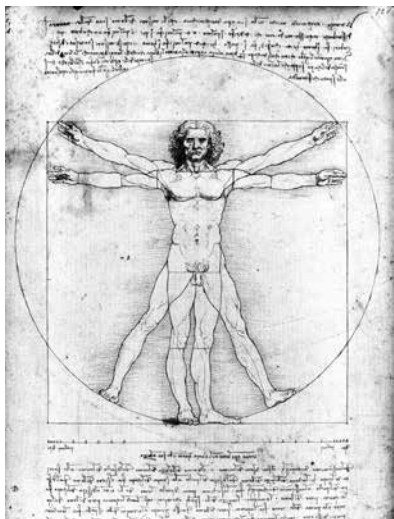


Figura 1. Leonardo da Vinci,
Hombre de Vitruvio.



Figura 2. Odilon Redon,
La araña que llora.

clásica—: una función discriminante por la cual el hombre busca distinguirse de los otros vivientes. El hombre será todo lo que el animal no es, y el animal será siempre menos de lo que hace al hombre: conciencia, lenguaje, moral, historia, risa, arte... Por cierto, podría hacerse la lista de las distinciones, aunque solo fueran lingüísticas, mediante las cuales intentamos protegernos de esta intimidad animal (boca/fauces, piernas/patas, dar a luz/parir, hacer el amor/aparearse...). De modo que la proposición “somos animales” sería tan válida como su contraria, “no somos animales”: somos animales si se confunde la animalidad con el hecho orgánico, con nuestro estatuto común de vivientes. Pero, al mismo tiempo, no somos animales ya que precisamente, “animal” es un término que solo sirve para nombrar esa distancia que el hombre quiere insertar entre la humanidad y el resto de los vivientes, por no decir el mundo o la naturaleza.

Sin duda este desvío de la función antropológica animal es en gran medida un síntoma: síntoma de una semejanza demasiado cercana como para que no perturbe nuestra presunción de constituir un

caso aparte y abrirnos por eso mismo a nuestra propia desemejanza. Frente a este antropomorfismo inquieto o padecido, se preferirá un antropomorfismo asumido, tranquilo o superior. Mientras que el primero, como de rebote, no puede más que “proyectarse sobre las cosas, verse a sí mismo, idéntico en la diversidad del mundo”, el segundo “postula que pueda encontrarse al hombre en todas las cosas porque es de la misma naturaleza que todas las cosas, con diferencias que son solamente de grado. [...] En este sentido, lo que se encuentra en el hombre se encuentra en todas las cosas, no porque esté en el hombre, sino porque está en todas las cosas”¹⁴. Sin embargo, la invocación de un régimen tan general como el de “todas las cosas” no supone en absoluto que haya que elevarse y objetivar a los animales a una distancia considerable, como para establecer un conocimiento racional, desprovisto de toda participación. Se trata más bien de todo lo contrario: es porque estamos situados en el cosmos que nuestra experiencia más íntima es justamente la que más nos enlaza a este cosmos —según incontables modalidades—. En tal caso, la experiencia sensible de semejanza y desemejanza entre humanos y animales que invocamos, siendo de naturaleza estética, no tiene estrictamente nada que ver con un juicio, sino más claramente con la potencia expresiva que atraviesa todo lo viviente, y en la cual una apariencia se vincula a una relación con el mundo.

Es sin duda una expresividad de este tipo lo que se envuelve en las formas tanto humanas como animales, y más ampliamente todavía en las modalidades de existencia, y que las transfigura en apariencias, en imágenes. En este sentido, ¿hace falta recordar que a mediados del siglo XVIII, el gran naturalista Carlos Linneo bautizó con el nombre “imago” el último estadio de desarrollo de los insectos¹⁵, después del huevo, la larva y la ninfa? Esta elección semántica resulta tanto más sorprendente cuanto que Linneo, en un sentido notablemente diferente a Buffon, se había negado a toda forma de ilustración, publicando

¹⁴ Pierre Montebello, *L'Autre Métaphysique. Essai sur la philosophie de la nature: Ravaisson, Tarde, Nietzsche et Bergson*, París, Desclée de Brouwer, 2003, pp. 13-4.

¹⁵ La noción también se aplica hoy a los artrópodos y los anfibios.

deliberadamente un texto sin imágenes¹⁶. Evidentemente, el término imagen no remite aquí a ninguna forma artística, sino más bien a un momento en una metamorfosis: el resultado efímero de una muda, de una transformación. En otras palabras, esta imagen no es una imagen en absoluto, en el sentido de que no es una imitación o una representación. Se trata más bien de una manifestación, una aparición –Linneo describe la *imago* como “revelada (*revelata*), declarada (*declarata*) [...], ágil, provista de antenas”¹⁷–, o mejor dicho: una imagen expresiva. En algún sentido, este ensayo no busca más que comprender mejor, o al menos observar más de cerca, la inflexión que los animales imponen a estas dos palabras: imagen y expresión.

¹⁶ Sobre este tema, véase Monique Sicard, *La fabrique du regard*, París, Odile Jacob, 1988, pp. 79-84.

¹⁷ Carlos Linneo, *Systema Naturæ*, edición de 1767, I, 2, pp. 534-5.