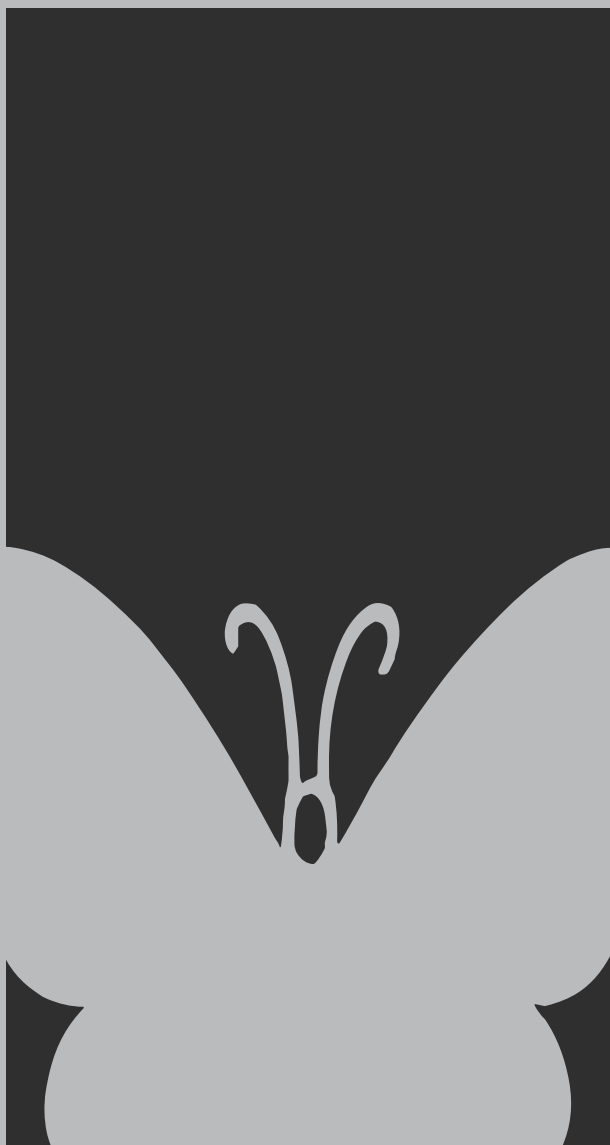




ADOLF PORTMANN

LA AUTOPRESENTACIÓN COMO MOTIVO DE LA CONFIGURACIÓN DE LA FORMA VIVA

Prefacio de Bertrand Prévost
Vuelos de apariencias

Traducción de Enrique Salas



 **OBJETOS**
ENCONTRADOS

Portmann, Adolf

La autopresentación como motivo de la configuración de la forma viva / Adolf Portmann;
Prefacio de Betrand Prévost - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2026.
72 p.; 18 x 11 cm - (Objetos encontrados; 3)

Traducción de: Enrique Salas

ISBN 978-631-6714-11-4

1. Biología 2. Etología 3. Filosofía I. Prévost, Betrand,
pref. II. Salas, Enrique, trad. III. Título
CDD 570

Título original: "Selbstdarstellung als Motiv der lebendigen Formbildung", en *Geist und Werk. Aus der Werkstatt unserer Autoren. Zum 75. Geburtstag von Dr. Daniel Brody*
Autor: Adolf Portmann (1958)

Esta edición © Editorial Cactus, 2026

Traducción: Enrique Salas

Maquetación: Manuel Adduci

Impresión: Talleres Gráficos Elías Porter y Cía. SRL

ISBN: 978-631-6714-11-4

IMPRESO EN LA ARGENTINA * * * PRINTED IN ARGENTINA

www.editorialcactus.com.ar

info@editorialcactus.com.ar

Índice

Prefacio. <i>Vuelos de apariencias</i> por Bertrand Prévost	7
--	---

Adolf Portmann La autopresentación como motivo de la configuración de la forma viva (1958)	23
--	----

Prefacio

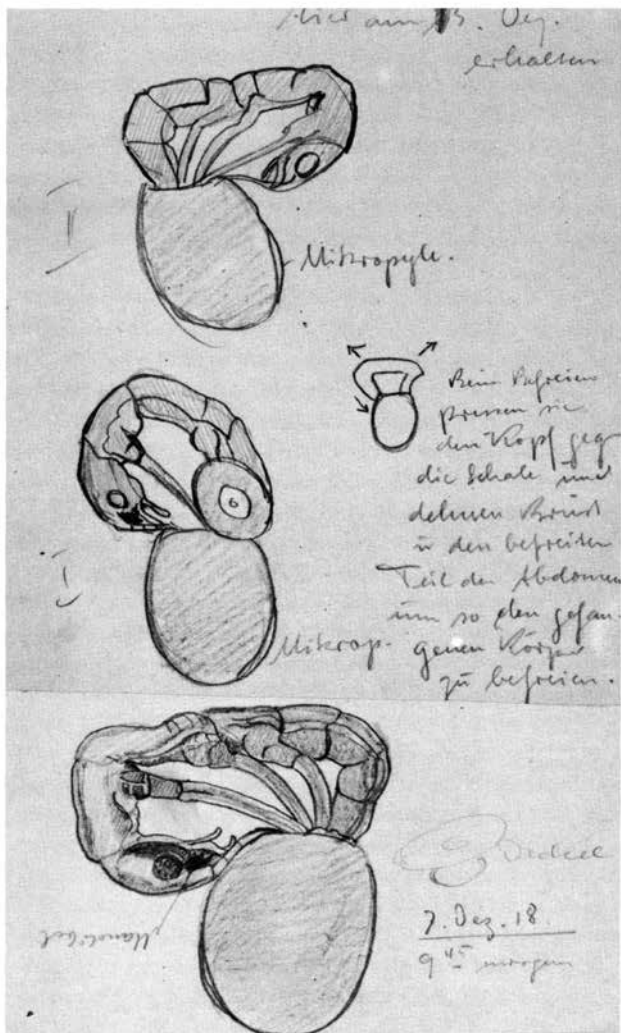
Vuelos de apariencias

El texto que nos disponemos a leer se abre, no por casualidad, con las mariposas y se cierra con la pintura; lepidópteros de un lado, cuadros de Mondrian y Klee del otro, un poco como si estuviera compuesto él mismo a la manera de un díptico o de un aleteo. En efecto, es el “fenómeno de Oudemans” el que le ofrece su material inicial, o sea, la manera en que la distribución heterogénea de los motivos y colores sobre las alas de ciertas mariposas se reconfigura, conforme el animal tenga las alas cerradas o desplegadas, para formar una imagen. ¿Hace falta volver a decir hasta qué punto las mariposas inspiraron tanto a los artistas como a los teóricos del arte, tanto a la pintura como a la idea misma que nos podíamos hacer de lo que es una imagen? Puesto que las mariposas no solo son imágenes suntuosas, sino que

ofrecerían además el material de una extraordinaria imaginación de la imagen. Georges Didi-Huberman notó con precisión que “casi se podría arriesgar la hipótesis de que a cada dimensión fundamental de la imagen corresponde rigurosamente un aspecto particular de la vida de las mariposas”¹. Pensemos aun en el término biológico preciso de *imago* que sirve para designar la sublime transformación de la oruga en el soberbio insecto que conocemos. Pero también podríamos mencionar la lepidocromía, esa asombrosa técnica de transcripción que consiste en tomar la impresión de las alas de mariposa sobre un soporte de papel o pergamino encolado, y en acuarelar las partes (el tronco, la cabeza y las antenas) imposibles de calcar. Descrita en el siglo XVIII por el abate Jean-Baptiste Rozier, que entrega un digno relato de los más bellos mitos antiguos de la pintura —una mariposa llega a posarse *por azar* sobre un barómetro recién barnizado, todavía pegajoso, y queda atrapada en la trampa²—, la lepidocromía está en realidad documentada en las prácticas artísticas desde el siglo XVI, de manera especial en las miniaturas de Joris Hoefnagel, activo en la corte de Rodolfo II en Praga y que, como buen manierista, sabía desplegar toda una heurística de la

¹ G. Didi-Huberman, “Apareciendo, desapareciendo, mariposeando”, en *Falenas - Ensayos sobre la aparición* 2, Shangrila, Madrid, 2015.

² J. B. Rozier, “Manière de fixer sur le papier les ailes de papillon, et de les représenter au naturel”, *Journal d'observation sur la physique et l'histoire naturelle*, 1771.



reproducción. De hecho, hay algo fascinante que se anuda entre la pulverulencia coloreada de las alas de mariposa (aun si desde el punto de vista de una microfísica ese “polvo” consiste en escamas o láminas dispuestas como tejas superpuestas) y el polvo pigmentario de la pintura, a la que se le podría añadir también el imaginario de esos otros polvos coloreados que son los maquillajes.

Todo esto parecerá muy alejado de cualquier biología, incluso de cualquier ciencia natural... ¿Es así? Esta impresión no es en verdad sino la reconducción de un viejo fondo naturalista, él mismo constitutivo de la ciencia moderna, y que se cristalizaría aquí en la oposición entre cualidades objetivas y representaciones sensibles subjetivas, en cierto modo en la oposición entre el arte y la naturaleza. Entonces, se puede afirmar sin temor a exagerar que toda la obra del zoólogo suizo Adolf Portmann habrá consistido en rechazar tales repartos en provecho de lo que se podría denominar una biología de las imágenes o una ciencia natural de las apariencias. ¿Cómo hacer valer los derechos de esta incomparable riqueza expresiva de formas, motivos y colores que atraviesan lo viviente y muy especialmente el reino animal: la precisión de las rayas, los veteados, los jaspeados y otras manchas sobre el pelaje de numerosos mamíferos; los colores deslumbrantes de la librea de los peces tropicales, los loros o incluso las orugas; los dibujos que dejan pasmado por su regularidad en los moluscos; la delicadeza y la minucia de los motivos –franjas, cintas, ocelos– sobre las alas de las mariposas; las plumas y sus extraordinarias cualidades: brillo, matidez, irisación...? Y esto sin siquiera hablar de

todas esas formas de apéndices ornamentales: las crestas, las melenas, las colas...

¿Cómo hacerle justicia entonces a todas esas formas expresivas como tales, es decir, considerarlas en su propia visualidad, como imágenes? Esta es quizás la pregunta más crucial que planteaba Portmann. Suponía descargar al arte de su dimensión productiva o poiética y pensar la expresividad de lo viviente en términos de visualidad, donde la imagen no es ante todo creación sino apariencia, y tiene menos que ver con la técnica que con los espectros, las sombras, los dobles, los reflejos, los simulacros, lo que era regresar, de hecho, a una concepción premoderna de las imágenes. Esto suponía, de manera aún más profunda, dar una plena realidad biológica a todos estos fenómenos como tales, así como a su riqueza y diversidad, allí donde desde hace algunos siglos ciencia y filosofía se reparten una la objetividad de las cosas reales (físicas y vivientes), la otra, la subjetividad de sus representaciones.

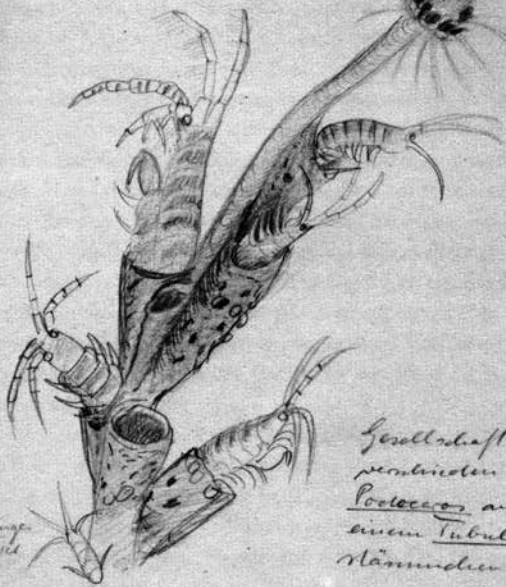
* * *

La zoología de Portmann transportaba entonces una filosofía natural profundamente renovada, incluso una filosofía natural *a secas*, cuando justamente sabemos que el pensamiento moderno erigió como principio constitutivo la imposibilidad de toda filosofía natural. Pero más acá de las tesis y las afirmaciones teóricas de Portmann, geniales por sí mismas, es sin dudas esta dimensión filosófica la que hace de él un zoólogo extraño, por no decir extranjero, a la mirada del desarrollo de las

Podoceros

Polypenbauende Amphipode
 sesshaft mit Caprella an
 Tubularienstämmchen; Caprella 4-geigli,
 1. 2. 3. 4.

Tubularia
 polyp.



Gesellschaft
 sesshafter aller
Podoceros an
 einem Tubularia
 stämmchen

8.9.22 Helgoland

ciencias naturales en el siglo xx, un zoólogo que habrá abierto caminos alternativos, “nuevas vías” para la biología, como él mismo lo consignará en el título de uno de sus libros³. Puesto que de hecho es como científico –y no como filósofo– que Portmann se animaba a plantearle a la biología la pregunta prohibida, la pregunta que ponía en entredicho la separación misma entre la ciencia y la filosofía: ¿cuál es el sentido de las apariencias vivas⁴? Hay de manera evidente en Portmann algo de anacrónico que lo vincula con los últimos destellos de la filosofía natural en la bisagra entre los siglos xviii y xix, como si fuera contemporáneo de la revolución genética y de la embriología tanto como de Goethe, Humboldt o Geoffroy Saint-Hilaire. Se comprenderá entonces que lo que comparte con esos naturalistas es también una sensibilidad creadora que hacía de él un dibujante sin igual, que perpetúa en eso una tradición todavía más antigua, la del “sabio-artista”.

Esto no quita que todo el recorrido profesional e intelectual de Portmann lo inscriba sin discusión en la práctica de la biología más rigurosamente científica. Tras sus estudios de zoología en la Universidad de Basilea que lo condujeron a redactar en 1921 una tesis de doctorado

³ A. Portmann, *Neue Wege der Biologie*, Munich, Piper and Co. Verlag, 1960.

⁴ Es casi el título exacto de una conferencia de Portmann, “Was bedeutet uns die lebendige Gestalt”, *Neue Sammlung, Göttinger Blätter für Kultur und Erziehung*, año 6, número 1, Enero/Febrero 1966, p. 1-7

consagrada a las libélulas de la región basileense (*Los odonatos de los alrededores de Basilea. Contribución a la clasificación biológica de las libélulas de Europa central*), circulará algún tiempo por Europa –Suiza, Alemania y Francia– trabajando puntualmente en varios laboratorios de terminales marítimas, en Banyuls-sur-Mer, en Roscoff, en Villefranche-sur-Mer o incluso sobre la isla de Helgoland en Alemania. Particularmente en ese contexto estudiará de cerca ciertos moluscos marinos (en especial los opistobranquios), lo que le suministra entonces todo un material visual que será más adelante convocado con frecuencia, sobre todo los animales transparentes, en sus trabajos de morfología. Bastante pronto, en 1931, se integra en la universidad de Basilea (donde, hay que recordarlo, un tal Friedrich Nietzsche había impartido filología clásica medio siglo antes) como profesor de zoología, y allí dirige el Instituto de Zoología hasta su retiro en 1968. Se apagará en 1982, a la edad de ochenta y cinco años, en las cercanías de su ciudad universitaria. Esta travesía del siglo xx habrá sido tanto la de un profesor, sabio zoólogo, la de un divulgador, que desempeña un gran papel en la difusión de la cultura científica, como la de un intelectual, que emprende un diálogo estrecho con numerosas figuras filosóficas, tanto en los países germánicos (con Hans Jonas, Helmuth Plessner o Max Scheler) como en Francia (con Pierre Teilhard de Chardin o Raymond Ruyer). Respecto a esto, Portmann se mostrará muy activo en el Círculo Eranos, especie de Cerisy suiza, que agrupaba a psicólogos (Carl Gustav Jung fue una de sus figuras centrales

en los años treinta), filósofos, científicos, historiadores, antropólogos, al punto de convertirse a partir de 1962 en el director de los Coloquios de Eranos.

Tradicionalmente, y con razón, se presenta la obra de Portmann según las dos grandes orientaciones que la atraviesan. La primera consiste en la antropología biológica (y no es sorprendente que en ciertos aspectos, haya podido participar también en la corriente de esa otra antropología, esta vez filosófica), que lo condujo de manera bastante temprana⁵ a teorizar la premadurez fisiológica del cachorro humano (*physiologische Frühgeburt*), también denominada “neotenia”, así como a constituir, al menos parcialmente, a mediados del siglo xx y en los comienzos de la genética, uno de los últimos destellos de la embriogénesis. La segunda orientación consiste en la morfología animal comparada, principalmente en vertebrados. Es ella la que conducirá a Portmann a publicar a partir de 1948 su *opus major*, *La forma animal*⁶, a consagrar un libro al camuflaje animal⁷ o incluso a abrazar el campo relativamente nuevo de la etología⁸, por no hablar de las muy numerosas elaboraciones teóricas en forma de artículos o de conferencias, en especial, las

⁵ Estas investigaciones desembocaron en la publicación, en 1944, de una recopilación de textos: *Biologische Fragmente zu einer Lehre von Menschen*, Schwabe Verlag, Basilea.

⁶ A. Portmann, *Die Tiergestalt. Studien über die Bedeutung der tierischen Erscheinung*, Verlag Reinhardt, Basilea, 1948.

⁷ Id., *Tarnung im Tierreich*, Berlín, Springer Verlag, 1956.

⁸ Id., *Das Tier als Soziales Wesen*, Zürich, Rhein Verlag, 1953

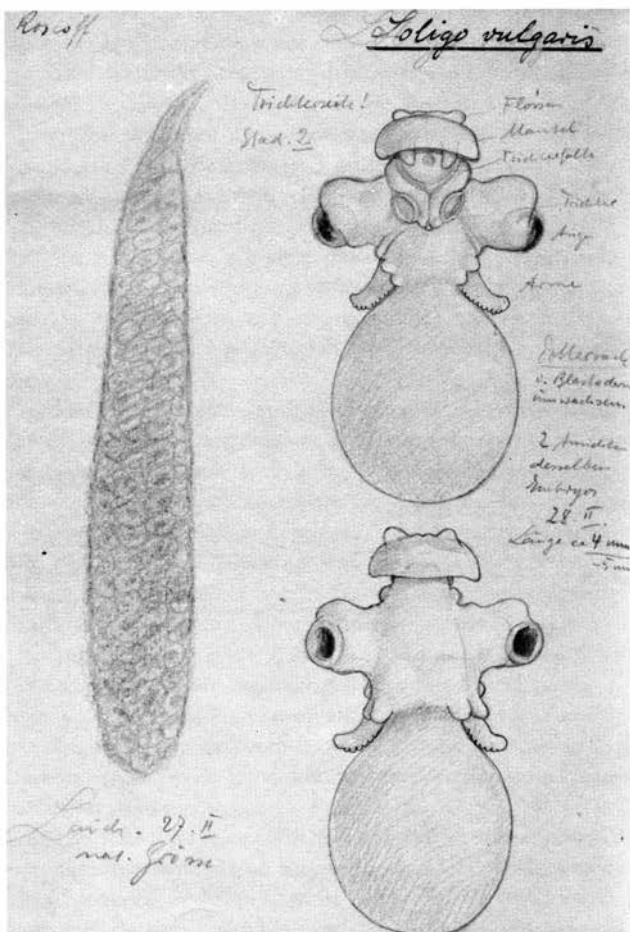
pronunciadas en ocasión de los Encuentros Eranos que reunirá en un volumen publicado en 1965⁹. En el umbral de su vida, en 1974, dará a luz por fin a una autobiografía intelectual: *En las fronteras del saber. La contribución de la biología a una nueva visión del mundo*¹⁰.

* * *

El libro que leerán a continuación, compuesto de un artículo de 1958, pertenece de manera manifiesta a esta segunda orientación. Hace falta alegrarse tanto más por esta publicación en cuanto que constituye la primera traducción de Adolf Portmann al castellano. Además, este texto quizás dé forma a la versión más filosóficamente lograda de sus numerosas elaboraciones teóricas. *La autopresentación como motivo de la configuración de la forma viva* es también para él la ocasión de volver sobre el concepto central de toda su morfología del aparecer animal: el de *Selbstdarstellung*, presentación de sí o autopresentación. Los animales, en cuanto seres vivos, se presentan, se dan a ver, y por eso mismo se distinguen unos de otros, tanto a escala de la especie o de la subespecie como a escala individual. Existe allí un hecho estético –en el sentido más trivial de un algo a-sentir, un *sentiendum*–, un mostrar-se irreductible a

⁹ Id., *Aufbruch der Lebensforschung*, Zürich, Rhein Verlag, 1965.

¹⁰ Id., *An den Grenzen des Wissens. Vom Beitrag der Biologie zu einem neuen Weltbild*, Viena-Düsseldorf, Econ Verlag, 1974, de donde extrajimos las ilustraciones que acompañan este prefacio.



(Febrero de 1923, Roscoff, *Loligo vulgaris*)

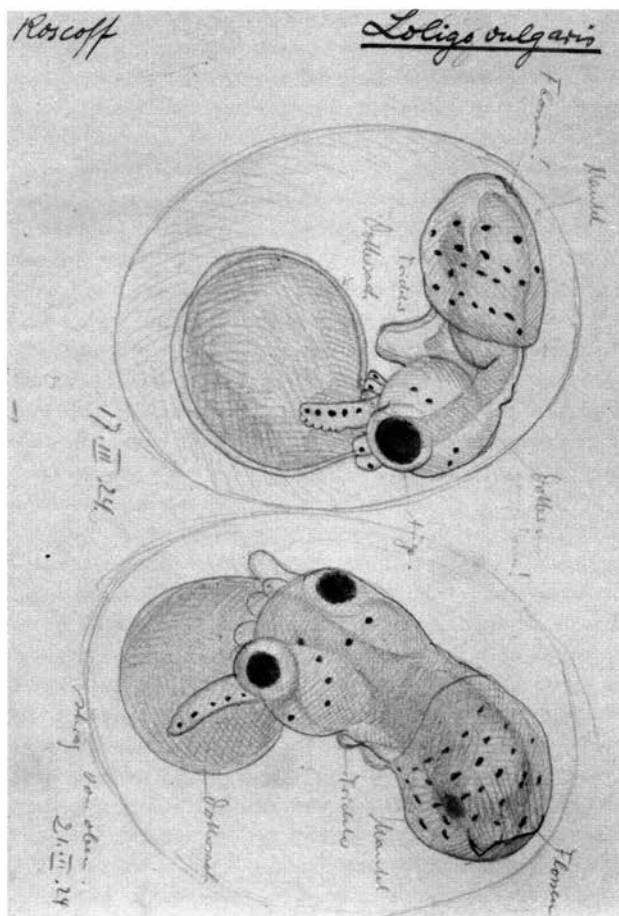
toda lógica de representación, se trate de una interacción socialmente ritualizada e incluso, como mínimo, de cualquier percepción espectadora. Sucede que las apariencias animales no podrían limitarse al espacio epistemológico que les tienen reservadas las ciencias de lo viviente al menos desde Darwin: el de una explicación, sea que pase por la selección natural, donde por ejemplo las plumas y los pelos encontrarán su explicación por sus funciones de protección, como también el camuflaje, o bien que pase por la selección sexual, donde los más suntuosos ornamentos se explicarán por la necesidad de gustar a las hembras. Ante todo, sucede que este modelo teórico completamente utilitarista o funcionalista solo da cuenta de manera muy parcial de la enorme cantidad de fenómenos estéticos en los animales (tomemos solamente el ejemplo de los guacamayos, esos grandes psitácidos de la América tropical para los cuales no hay dimorfismo sexual y cuya vivacidad de colores impide de manera manifiesta ver cualquier función de camuflaje). Pero, para Portmann, no se trata estrictamente de refutar tal modelo, sino de mostrar su insuficiencia teórica; precisamente porque se trata de un modelo *explicativo*, mientras que Portmann dirige toda su atención a lo que se *implica* en las formas animales: lo que se implica, o dicho de otro modo, el valor expresivo que transfigura una forma, un motivo o un color en una apariencia auténtica (*Eigentliche Erscheinung*). Las suntuosas plumas de la cola del pavo real se podrán explicar, de hecho, por la actuación de la selección sexual; o el azul de su cuello por los procesos morfogenéticos, en este caso óptico-físicos

(estructuras) y no pigmentarias, que presidieron la formación del color. Pero no se habrá dicho entonces nada sobre lo que se implica, *lo que hace* para el pavo ostentar un cuello azul antes que un cuello rojo o amarillo. Es este valor de singularidad en la apariencia lo que ofrece su materia prima fundamental a toda la obra zoológica portmanniana y a lo que Portmann intentará, con éxito, darle un sentido biológico.

Por eso aquí como en otras partes, no dejará de distinguir entre dos planos de la existencia animal: el de la fisiología y el del metabolismo, el plano más propiamente biológico y el plano sometido a las lógicas de la conservación. Y hay que subrayar respecto a esto la fuerza crítica de la pregunta que plantea Portmann: ¿qué se conserva en la conservación de las especies?, porque “las funciones de conservación están al servicio de un algo a ser conservado que es más que la mera suma de partes con prestaciones de conservación”¹¹; por otra parte, porque el plano del aparecer o de la autopresentación (*Selbstdarstellung*), menos biológico y más vital, supone esta vez que “parecer es una función vital”¹². Toda la morfología portmanniana se las habrá ingeniado para analizar el valor singular de este segundo plano expresivo, para captar sus principios y su lógica propios, distinguiéndolo con cuidado de todas las recuperaciones posibles por el plano fisiológico, y a riesgo de invertir el orden de precedencia lógica al que nos

¹¹ *Infra*, p. 62.

¹² Id., “Préface à T. Jahn”, *La vie et ses formes*, París, Bordas, 1968, p. 15.



(Marzo de 1924, Roscoff, *Loligo vulgaris*)

dispondría el sentido común: hay que tener un cuerpo humano para aparecer, hay que mantener un metabolismo para producirse como imagen... Es justamente contra estas evidencias que se alzaba Portmann al contemplar la hipótesis inversa de un sometimiento del plano fisiológico al plano expresivo, como si los seres vivos fueran ante todo apariencias en busca de su soporte orgánico: "Desde esta perspectiva, innumerables rasgos descuidados de los seres vivos, que antes se consideraban asuntos secundarios, adquieren una nueva dignidad. ¿Y si fueran los principales? ¿Y si los seres vivos no estuvieran ahí para llevar a cabo el metabolismo, sino que llevan a cabo el metabolismo para que lo singular, que se ejecuta en la relación con el mundo y en la autopresentación tenga, por cierto tiempo, permanencia en el mundo?"¹³. ¿Qué significa decir esto sino que las apariencias animales son imágenes reales, despegadas de los cuerpos individuales con los que no se confunden, singularidades expresivas que tienen necesidad de un mínimo de soporte orgánico para existir empíricamente, en el tiempo y en el espacio? ¿Qué es decir esto sino que las apariencias animales son otras tantas mariposas coloreadas que revolotean por los aires?

Bertrand Prévost

¹³ *Infra*, p. 62.

Banyuls 1925

Loligo

Intero de Jac B.
31. IV. gran. des œufs
mura. bottnack.

