

JULIA VOSS

Exponer la vida salvaje: *Zoológicos**

* Traducción del alemán: Fernando Quincoces

Cuando el 11 de mayo de 1869, Alfred Edmund Brehm, el zoólogo y divulgador naturalista de más éxito en Alemania de todo el siglo XIX, inauguró un parque zoológico en el centro de la ciudad de Berlín, había dejado tras de sí un reguero de destrucción: en las Siebengebirge se hicieron volar columnas de basalto, en el valle del Ahr fueron arrancadas masas de lava, de los Montes Metálicos se extrajo mármol y alabastro, desde Brandenburgo se transportaron bloques erráticos de la era glacial, fueron amputadas estalactitas y estalagmitas de cuevas, se saquearon pintorescos peñascos y se llevaron a la capital cantos rodados de ríos. Estas depredaciones, como escribe Adolf Heilborn, biógrafo de Brehm, no quedaron “en modo alguno sin la protesta de cuantos, con razón o sin ella, creyeron que debían alzar su voz ante tan indignante devastación del paisaje”. Brehm, sin embargo, estimaba que aquel era un sacrificio necesario para alcanzar un bien mayor. Su denominado Aquarium, situado en la esquina de la Schadowstrasse y Unter den Linden, consiguió superar los precedentes de Londres, Hannover y Hamburgo. En Berlín se exhibían no sólo peces y reptiles sino fauna de todo tipo, incluso aves y mamíferos. Dejando la ciudad a su espalda, el visitante podía penetrar en un fantástico paisaje de grutas y, guiado por la escenografía ideada por Brehm a base de espacios oscuros e iluminados, podía observar unos recintos que simulaban una naturaleza intacta. Un químico preparaba artificialmente agua salada para los estanques marinos; en las jaulas de las aves se usaban como perchas cuerdas de piano; sistemas de calefacción mantenían la temperatura de los espacios de los animales tropicales. Sin embargo, nada de todo este artificio era percibido por el visitante. Empleando abundantes medios técnicos Brehm lograba una simulación del mundo salvaje.

Pero cuando más de un siglo después examinamos las fotografías tomadas por Candida Höfer en 1991-92 en los parques zoológicos de Duisburgo, Londres o

Washington resulta evidente que en ellas se revela el paradójico misterio de ese tipo de instalaciones: su pretensión de ser lo contrario a una exposición y su fracaso en lograrlo. Candida Höfer nos muestra osos polares en el escenario de hormigón de su recinto de Hamburgo, jirafas solitarias que se pasean tras las cercas metálicas de Karlsruhe, un tigre que olfatea el aire bajo un fresno alemán en Stuttgart o dos pingüinos sobre la rampa pintada de azul hielo en su estanque de Londres. El animal nunca encaja en el hogar proporcionado por los humanos. Pero la cámara no contrapone lo espectacular a lo corriente; no hay una escenificación que nos oriente hacia un punto central; el camello es del mismo tono marrón que el edificio de ladrillo que aparece al fondo; la cabeza del tigre que asoma del foso es tan grande como la mancha del muro. De repente la situación comienza a invertirse: son los animales los que parecen mostrar sus entornos, los muros, las cercas, las paredes de hormigón. En las fotografías de Candida Höfer el animal se convierte en peana, marco o vitrina; pone en escena su ambiente en lugar de adaptarse a él; subraya el carácter artificial de su existencia antinatural. El zoo se transforma en exposición y con ello en lo contrario de lo que promete ser.

La promesa del zoo tiene una historia que se remonta a mucho antes de Brehm, hasta cuando la naturaleza y el arte todavía no eran considerados antitéticos. A partir de Robert Boyle en el siglo XVII los filósofos naturales levantaron un inventario del museo siempre creciente de la creación divina: en moluscos, mariposas, flores, lagartos, aves o mamíferos, en ninguna parte del reino animal había nada que, examinado de cerca, no presentase rasgos reveladores de la destreza y el gusto de un artista divino. El arte y la naturaleza se exhibían juntos en los gabinetes de curiosidades y si eran comparables era precisamente porque ambos parecían ser obra de un hacedor. La belleza del plumaje del pavo real revelaba a Dios de igual manera que la construcción de los ventrículos del corazón y las obras de la naturaleza tenían su contrapartida en las obras maestras del arte. Solamente con la fundación de los museos nacionales en el siglo XVIII se alterarían esas líneas divisorias. Las instituciones estatales se diferenciaban de los gabinetes de curiosidades cortesanos en muchos sentidos: los objetos del arte y de la naturaleza estaban separados; las colecciones museísticas no eran ya propiedad de particulares, sino del Estado; el grueso de las colecciones estatales lo formaban objetos corrientes, que en las colecciones nobiliarias no tenían sitio por estar interesadas éstas en lo raro y excepcional. El Estado encomendó a

exploradores, comerciantes y científicos que escudriñasen la flora y la fauna de todo el planeta y trajesen de vuelta a casa cantidades inconcebibles de piezas de museo. Se reunieron más de las que hubieran podido examinarse en décadas, incluso en siglos. Todavía hoy el Museo de Historia Natural de Londres, al que en 1881 le fueron transferidas las colecciones del British Museum, conserva cajas sin abrir desde aquellos tiempos de descomunal fiebre coleccionista. De cada animal se recogía no sólo un ejemplar particularmente bello o raro, como se había hecho en los gabinetes de curiosidades, sino cientos, y aun miles, para facilitar el examen del grado de variación de cada especie. Después de todo fue Charles Darwin quien desarrolló la más insólita de las teorías del siglo XIX acerca de la naturaleza mediante la observación tenaz de las imperfecciones, carencias y rasgos únicos de los seres vivos; supo atisbar por las grietas y fisuras de la presunta creación perfecta hasta que se abrieron como una puerta y detrás apareció la evolución. Como argumento de la teoría de la evolución las imperfecciones jugaron el mismo papel que antes desempeñó la perfección en la idea del dios creador. Nadie suponía a Dios causante de objetos imperfectos. Dios se revelaba en la perfección; la naturaleza se traicionaba en el error. Con el “millonario en pequeños hechos extraños y curiosos”, como cierta vez se calificó Darwin a sí mismo, la naturaleza y el arte se convirtieron en antitéticos. El arte se creaba; la naturaleza devenía.

Del mismo modo que los museos de historia natural del siglo XIX no concebían sus piezas de exposición como objetos artísticos, los zoos intentaron presentar a los animales de la manera más natural posible; las *ménageries* principescas fueron reemplazadas por los parques y jardines públicos. Hasta el siglo XVII la posesión de animales salvajes exóticos fue privilegio de la nobleza; todavía en 1697 un edicto prohibía la exhibición de animales salvajes en las calles de Londres. Sin embargo, en los barcos pertenecientes a las compañías comerciales privadas —que gracias a su monopolio del comercio exterior eran las únicas autorizadas a importar animales— el flete exótico pudo entrar sin trabas en puertos holandeses e ingleses. Viva o muerta, toda mercancía importada era propiedad de las compañías comerciales, por lo que a pesar de las prohibiciones las colecciones ambulantes de fieras, con leopardos, jirafas, elefantes y leones, circularon por toda Europa.

A diferencia de estas colecciones de fieras, que mantenían a los animales en jaulas pequeñas fácilmente transportables, los zoológicos —fundados casi todos por la burguesía decimonónica— no tenían como único objetivo el entretenimiento del público sino darle también una educación científica. La Zoological Society de Londres, por ejemplo, además de un muestrario cada vez mayor de animales vivos en Regent's Park, guardaba una colección museística de especímenes muertos. Cuando en abril de 1828 se inauguró el zoo, recibió 130.000 visitantes el primer año; en 1851 una exposición de colibríes disecados que tuvo lugar en el recinto del zoológico atrajo a 75.000 visitantes en unos pocos meses. Tanto los animales vivos como los muertos debían contribuir por igual a fomentar los conocimientos zoológicos del público.

Hasta hoy nada ha cambiado en esa misión pedagógica. Los zoos se consideran instituciones educativas donde los residentes de la urbe pueden tener una experiencia de la naturaleza. Ésta deberá mostrarse tal cual es. Los parques zoológicos se diferencian de los museos no solamente por albergar seres vivos en vez de un mundo de objetos inanimados, sino también porque el gesto de la exhibición es distinto. Lo artificioso y teatral, que tiene su sitio en el museo, es enemigo del zoo, que aspira a la mimesis de la naturaleza. Sería Carl Hagenbeck quien llevase la idea hasta sus últimas consecuencias y tratase de hacerla realidad en Hamburgo. El 7 de mayo de 1907 inauguró su célebre parque de animales de Stellingen. Se removieron 40.000 metros cúbicos de tierra para transformar los terrenos agrícolas anteriores en un paisaje con cursos de agua, lomas y montículos. Un equipo de artistas, ingenieros y paisajistas trabajaron durante cinco años para recrear las zonas climáticas de la tierra tan realistamente como fuese posible y mostrar cada especie en un entorno lo más parecido a su hábitat original. Con armazones de madera y metal envueltos en malla metálica y recubiertos de cemento se imitaron las peñas, cimas, grutas y barrancos de los Alpes. Además, Hagenbeck no levantó ninguna cerca alrededor de los recintos al aire libre, y separó a animales y personas mediante fosos dispuestos en torno a los espacios de los osos polares, monos y gamuzas. Según Hagenbeck, el visitante debía tener la ilusión de “ser un testigo casual de unos animales vivos que ignoraban estar siendo observados”. Cuando el inventor y empresario norteamericano Thomas A. Edison visitó este legendario zoológico en 1911, escribió en el libro de honor: “Los animales no están en una jaula; están en un escenario”.

Incluso si el norteamericano quiso decirlo como elogio, aquel paraje natural a lo Potemkin no podía engañarle, del mismo modo que no pudo engañar a la cámara de Candida Höfer. En “Zoologischer Garten Hamburg III” (Zoo de Hamburgo III) puede verse a un oso polar sentado en uno de los bloques rectangulares de su hábitat ya centenario. Es el actor protagonista de una obra teatral que no entiende.

[Originalmente publicado en el catálogo CANDIDA HÖFER. PROJECTS: DONE, Museum Morsbroich, Leverkusen, 2009. Traducido y reproducido con la autorización de la autora]