

ES TIEMPO DE COEXISTIR

Perspectivas, debates y otras provocaciones
en torno a los animales no humanos

PARTICIPAN

Gabriel Giorgi
Alexandra X. C. Navarro
María Marta Andreatta
Mónica B. Cragolini
Hernán Javier Candiloro
Julieta Yelin
Fabiola Leyton
Anahí Gabriela González
Iván Darío Ávila Gaitán
Jannia Gómez González
Oscar Horta
Ana María Aboglio
Hernán Neira

Alexandra X. C. Navarro
Anahí Gabriela González
EDITORAS



Editorial Latinoamericana Especializada
en Estudios Críticos Animales.

ES TIEMPO DE COEXISTIR

Perspectivas, debates y otras provocaciones
en torno a los animales no humanos

Alexandra X. C. Navarro
Anahí Gabriela González
EDITORAS



Editorial Latinoamericana Especializada
en Estudios Críticos Animales.

Autores

Gabriel Giorgi

Alexandra X. C. Navarro

María Marta Andreatta

Mónica B. Cagnolini

Hernán Javier Candiloro

Julieta Yelin

Fabiola Leyton

Anahí Gabriela González

Iván Darío Ávila Gaitán

Jannia Gómez González

Oscar Horta

Ana María Aboglio

Hernán Neira



Editorial Latinoamericana Especializada
en Estudios Críticos Animales.

Con el apoyo del



Es tiempo de coexistir : perspectivas, debates y otras provocaciones
en torno a los animales no humanos / Alexandra Navarro ... [et al.] ;
compilado por Alexandra Navarro ; Anahí Gabriela González ; editado
por Alexandra Navarro ; Anahí Gabriela González ; ilustrado por Pablo
Ezequiel Ferreyra ; prólogo de Gabriel Giorgi. - 1a ed. - Alejandro Korn :
Editorial Latinoamericana Especializada en Estudios Críticos Animales,
2017. Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-46680-0-4

1. Derechos de los Animales. 2. Filosofía Moral. I. Navarro, Alexandra II.
Navarro, Alexandra, comp. III. González, Anahí Gabriela, comp. IV. Navarro,
Alexandra, ed. V. González, Anahí Gabriela, ed. VI. Ferreyra, Pablo Ezequiel,
ilus. VII. Giorgi, Gabriel, prolog.

CDD 179.3

Derechos Reservados

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Edición digital, 2017

ISBN 978-987-46680-0-4

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

La Plata, Provincia de Buenos Aires, República Argentina.

Septiembre de 2017.

Diseño de tapa e interior: Samuel de Castro. samuel.hdec@gmail.com

Ilustración de tapa: Pablo Ezequiel Ferreyra. pablosco.ef@gmail.com

Blog: elpablosco.blogspot.com.ar

**Cada uno de los capítulos de este libro ha sido sometido a una evaluación
por parte de un Comité Editorial externo.**

Se permite la copia, de uno o más artículos completos de esta obra o del
conjunto de la edición, en cualquier formato, mecánico o digital, siempre
y cuando no se modifique el contenido de los textos, no se utilice para uso
comercial, se respete su autoría y se mantenga esta nota.

Cada autor de este volumen asume la responsabilidad total del contenido de
su capítulo frente a la Ley, ya sean ideas o utilización de imágenes.

GANDA Y CLARA, DOS RINOCERONTES.

PARA UNA HISTORIA DE LA CRUELDAD DESDE LA "CULTURA"

Mónica B. Cragolini¹

Ganda y Clara son tal vez los dos rinocerontes más conocidos en la historia de la cultura: él, en el siglo XVI, ella, en el XVIII, se vieron obligados a salir de sus tierras natales, para transitar y navegar por diversos lugares de Europa para "ilustración" y "solaz" de los hombres de esas épocas. Fueron reproducidos en grabados y óleos, sus historias fueron contadas en cartas y crónicas, y generaron un gran entusiasmo entre los europeos de la época, que deseaban verlos exhibidos como objetos exóticos. Analizaré, en este artículo, la íntima trabazón entre la idea de cultura y la sumisión al viviente animal que dicha idea supone: Ganda y Clara fueron testimonios y víctimas de esa sumisión.

1. Y la nave va con un(a) rinoceronte

En el film de Federico Fellini, *E la nave va*, de 1983, un perio-

¹ Facultad de Filosofía y Letras, UBA-CONICET. E-mail: mcragolini@gmail.com

dista hace la crónica del viaje que se realiza un día de julio de 1914 en la gran nave "Gloria N.". Como él señala, mirándonos a nosotros, espectadores, va a contar el viaje de la vida, aunque luego advierte que esa expresión ya ha sido dicha muchas veces, y que, en realidad, todo ya ha sido dicho. El viaje es una gran representación: la nave surca el mar Adriático, con rumbo a la isla de Emori, para dispersar allí las cenizas de la gran soprano Edmea Tetua. Acompañan sus cenizas, entre otros, los directores de grandes teatros de ópera (Milán, Roma, Viena), sus compañeros del canto lírico, el Gran Duque Herzog y su hermana ciega, admiradores, su enamorado el conde Bassano, que proyecta en su camarote constantemente escenas de la diva. "Vamos a un funeral", indica el periodista.

Al inicio del viaje, una gaviota entra en el salón comedor, generando la angustia de varias damas y un gran movimiento y caos para intentar atraparla. La gaviota huye por la ventana, pero acompañará a la nave en el viaje. Algunos pasajeros no quieren ni mirar al ave, sin embargo, la escena transcurre en el comedor, donde se alimentan, entre otras comidas, de carne de aves, de las gallinas que son transportadas en sus jaulas para la elaboración de los menús. En una escena en la cocina, los pasajeros se encuentran con esas aves, y uno de ellos intenta hacer dormir a una gallina con sonidos cada vez más graves, y lo logra: la música (la cultura) "dominando" a la naturaleza.

Pero hay otro animal mucho más voluminoso en el barco: en la bodega es transportado un rinoceronte de dos cuernos, en viaje desde Génova a Ámsterdam. Los pasajeros, que generalmente se hallan en el salón comedor y en la cubierta, realizan un pasaje por la parte inferior del barco: visitan la sala de máquinas, y compiten cantando ante la escucha de los sudorosos obreros; visitan la cocina, y observan al rinoceronte en la bodega. Su cuidador se encuentra desesperado porque el animal no desea comer: el rinoceronte se ve abatido, sin movimientos, cuando es visitado por los pasajeros. Se dice que el animal está enamorado, y por ello se encuentra en ese estado. En una escena posterior, se lo elevará a cubierta y se lo bañará, por indicación del médico que prescribe aire fresco para el animal.

Como los personajes del film continuamente miran hacia la cámara que registra todos los acontecimientos, su mirada en la parte inferior del barco se hace mirada de mirada: somos espectadores de escenas que reduplican la condición de espectadores. Y en la parte inferior del barco, asistimos como dobles espectadores al trabajo "animal" de los operarios de la sala de máquinas (la cultura musical les hace olvidar, por un momento, su condición), y al animal de "los fondos", el rinoceronte.

En el viaje, el capitán recoge a unos refugiados serbios, que al inicio observan desde los ventanales del salón comedor la vida de los viajeros, pero que luego se integran en parte con ellos a partir de

la música y la danza. Pero una nave de guerra austrohúngara exige la entrega de los refugiados, y si bien el capitán no los entrega antes del funeral, después de la dispersión de las cenizas de la diva lo hace. Desde el bote que transporta a los refugiados, un joven arroja una bomba a la nave de guerra: es una posible interpretación, nos cuenta el periodista, de lo que aconteció, porque existen muchas otras versiones. Y lo que acontece es que se hunde el "Gloria N.", que transportaba a los amigos y admiradores de la soprano, y la otra nave comienza a incendiarse: en medio del hundimiento y del fuego, los pasajeros siguen cantando, y las escenas de guerra y de canto lírico transcurren al mismo tiempo. Como si la cultura y la destrucción no pudieran sino estar entrelazadas, en una gran representación de representación.

Al final del film, aquella mirada duplicada en la cámara de la época que filmaba las escenas del viaje-funeral, vuelve a iterarse: aparecen ahora los técnicos que han trabajado en el film, haciéndonos ver que el barco era una maqueta, que el agua estaba armada a partir de diversas telas y efectos, y que todo era del orden de la representación. Nuevamente, la mirada iterada: si toda cultura tiene que ver con la muerte, como señalan los antropólogos, aquí pareciera escenificarse la condición cultural en la gran nave representada que transporta a los asistentes a un funeral. Y la escena final es la de Orlando, el periodista que nos ha ido contando la historia, navegando con el rinoceronte en un bote salvavidas (**fig. 1**). Orlando

comenta que "da buena leche", con lo que el rinoceronte resultó ser una hembra.

Quise comenzar este artículo por el recuerdo de este film, porque allí el rinoceronte que viaja en la nave del funeral (es decir, de la cultura) logra ser salvado². El rinoceronte es observado y analizado por aquellos a quienes nosotros, como espectadores, observamos, pero que a la vez nos observan, porque se saben registrados, dos veces diríamos: por la cámara de la crónica del viaje, y por las otras cámaras, las que nos hacen saber que el viaje fue una suerte de gran ópera y puesta en escena. El animal viaja en los fondos de la gran representación del mundo de la cultura, es maltratado (uno de los tripulantes comenta que sufre por ser separado de sus compañeros de jaula y por el transporte), pero se salva junto con el relator de la historia, el periodista Orlando. Como si la cultura no pudiera subsistir sin el animal: relegado al fondo de la cultura, sin embargo

² Zoé Valdés (2009, p. 169) vincula este rinoceronte con el del grabado de Durero, aludiendo también a la no explicación de Fellini sobre su lugar en el film. Desde mi punto de vista, si bien el rinoceronte que muere en un naufragio es el que pinta Durero, sin haberlo visto, y el rinoceronte de Fellini justamente se salva del naufragio, también Clara, la rinoceronte, podría haber inspirado las escenas del film. "El rinoceronte", *circa* 1751, que pinta Pietro Longhi, (y que se halla en Ca' Rezzonico, en Venecia) muestra al animal observado por personajes disfrazados del carnaval veneciano, muy cercanos a estos cantantes de ópera: este animal es Clara, y como señalamos en el texto, también el rinoceronte de Fellini se revela al final como un rinoceronte hembra. Federico Pacchioni (2014, p. 151-152) señala que Andrea Zanzotto, el autor de la ópera estilo Verdi-Rossini del film, indicó en el rinoceronte la presencia de las fuerzas oscuras de la vida. En relación a la idea que planteamos de la nave-sarcófago, que es la nave de la cultura, esas fuerzas operan como lo vital que debe ser enviado "al fondo" (a la bodega) para que la cultura se sostenga.

la posibilita, porque es el lugar desde donde se traza el límite humano-animal. Los refugiados serbios son, en un principio, animales para los viajeros cultos: los mantienen fuera de sus ámbitos propios (del mismo modo que expulsan a la gaviota del comedor), los miran con desconfianza, pero luego se acercan a ellos a partir de la música y la danza. También ellos, los refugiados que parecían "animales", forman parte de la cultura.

El animal, según los humanismos, no tiene cultura (a pesar de que se le adjudiquen sentimientos), pero podemos decir que la sostiene. El animal es, para la cultura, lo otro, la naturaleza enemiga que debe ser domeñada, pero es por ello la cripta incluida-excluida en la cultura:³ transitaremos las historias de otros rinocerontes que también viajaron en barcos por Europa, y patentizan esta condición de cripta de la cultura que cumple el animal⁴.

2. Antes de Ganda: los rinocerontes en el Coliseo

Tal vez la primera aparición de un rinoceronte en Europa sea la registrada por Ateneo de Naucratis (1998, p. 322) quien realiza una larga cita del Libro IV *Sobre Alejandría* de Calixeno de Rodas (libro

³ Me refiero al animal como cripta en Mónica B. Cragolini (2016, p. 35-46).

⁴ Kelly Enright (2008), en su "Timeline of the Rhinoceros" pp. 152-153 señala los momentos más relevantes de la aparición del rinoceronte en la vida de los hombres, desde los primeros que son pintados en la cueva de Chauvet, en Francia, *circa* 30000 a. C., hasta 2005, con la muerte de la rinoceronte Rapunzel en el zoo del Bronx.

perdido), cita en la que se relatan las fiestas dionisiacas organizadas por el rey Ptolomeo II Filadelfo en el 262 a. C., aproximadamente. Al final de una larga fila de niños, hombres y animales de todo tipo, se encontraba un único "rinoceronte etíope". Detrás de él, ya desfilaba Dionisio. Mientras que los otros animales descriptos son numerosos, el rinoceronte es el único de su especie (del mismo modo que una jirafa y un oso blanco). Luego existen relatos como el de Dion Casio (2003, XXXIX, 38), que indica que el primer rinoceronte que llegó a Roma era indio (es decir, tenía un solo cuerno) y lo hizo *circa* el 29. a. C., con Octavio, que lo habría traído como parte de su botín de Egipto (el rinoceronte había sido un regalo diplomático a Cleopatra). Este es tal vez el primer rinoceronte del que tenemos un relato de exhibiciones: el animal fue llevado en una ruta entre Corinto, Alejandría y Roma para ser mostrado al público.⁵

Los rinocerontes estuvieron por Europa en forma más profusa en la época de esplendor del Imperio Romano: fueron llevados al Coliseo y utilizados en las luchas entre animales que los emperadores organizaban para divertir al pueblo. Marco Valerio Marcial es el historiador que da más detalles de la participación de los animales⁶,

⁵ Vicente Ma. Roig Condomina (1990) señala que los griegos no llegaron a describir al rinoceronte, y que sus referencias son confusas, mezclando varios animales que poseen un cuerno (de allí la constante confusión entre el rinoceronte de la India y el unicornio). Para este autor, son los latinos los primeros en referirse de manera clara al animal que conocemos como "rinoceronte".

⁶ Domenico Augenti (2001) recoge las crónicas de diversos historiadores: Aurelio Agostino, Giulio Capitolino, Marco Tulio Cicerón, Aulio Gelio, Dion Casio, Tito Livio, Marco Aurelio Antonino, C. Pe-

sobre todo en los primeros tiempos desde la inauguración del Coliseo en el año 80. Cayo Suetonio señala que el espectáculo ofrecido no era completo sin las escenas de cacerías (*venationes*) de animales feroces.⁷ ¿Cómo se preparaba a estos animales para ofrecer el espectáculo esperado? Se los mantenía en los túneles subterráneos del Coliseo días enteros en la oscuridad sin brindarles alimentos, y además, sus guardianes solían atacar, lastimar y matar a sus cachorros en su presencia. En esta costumbre se hace presente una de las paradojas de la idea de cultura: se utilizaba a estos animales en los espectáculos porque se los consideraba “bestias”, es decir inferiores a los humanos, pero se admitía que podían tener sentimientos hacia su prole, y por eso lastimaban a sus hijos, para azuzar su ira.

Augenti (2001, p. 20) se pregunta por qué los inventores del derecho crearon estos espectáculos en los que se colocaban a hombres contra hombres, animales contra animales, animales contra hombres, y señala que el desprecio de la muerte era un valor ético para los romanos (y tal vez esa sea la razón por la cual hombres cultos como Cicerón o Séneca nunca plantearon la posibilidad de supri-

tronio Arbitro, Séneca, Estrabón, Valerio Massimo, y otros. En efecto, Marcial parece haber sido el más interesado en registrar las *venationes* (espectáculos con animales, sobre todo vinculados con la caza).

⁷ C Suetonius Tranquillus (1726, p. 305), (aquí se refiere a los espectáculos brindados por Tito Flavio Domiciano, que ofrecía este espectáculo de noche, a la luz de las antorchas). También existió otro espectáculo, *damnatio ad bestias*, que se realizaba al mediodía, y en el que se lanzaban a la arena animales para que devoraran a reos.

mir los juegos). Tal vez lo que podríamos preguntarnos es si el derecho, tal como nace entre los romanos, podía albergar algún tipo de respeto hacia los animales (y hacia hombres a los que los romanos consideraban “animales”).

Todas las referencias a los animales en el derecho romano están vinculadas con la idea de propiedad: Gayo señala que los animales salvajes (*ferae bestiae*), las aves y los peces son de quien se los apropia.⁸ La distinción entre animales salvajes (*ferae bestiae*), domesticados (*bestiae mansuefactae*) y domésticos (cuya naturaleza *fera non est*) permite indicar que los primeros no se hallan bajo el dominio humano, pero en cuanto son atrapados, pasan a ser propiedad de su captor (hasta que escapen). Es interesante, ya que comenzamos este artículo con la referencia a la cultura y la representación, que Gayo⁹ vincule la posesión del animal salvaje con la vista: cuando el animal ha desaparecido de nuestra vista recupera su libertad. Es la visión la que genera dominio: aquello que cae bajo la mirada atenta y vigilante del hombre forma parte de sus posesiones.

Con respecto a los animales domésticos, lo que señala el derecho romano es que el acto de la *separatio* del animal de su madre

⁸ Todas las referencias que siguen sobre el lugar de los animales en el derecho romano están tomadas de Antonio Ortega Carrillo de Albornoz (1999), especialmente pp. 149-153, y de Guillermo Floris Margadant S.(1965).

⁹ Véase Gayo, *Instituciones* (2, 67), en Samper (2000, p. 114). El animal salvaje recupera su libertad *si oculos nostros euaserit* o bien, cuando estando ante nosotros (*in conspectu nostro*) *difficilis sit persecutio*.

genera un derecho de apropiación sobre el animal nacido. También existen referencias al derecho de apropiación de las cosas del enemigo, con lo cual, el rinoceronte traído desde Egipto era una apropiación "legal".¹⁰

Por estas consideraciones, entonces, tal vez no resulte tan extraño que los inventores del derecho utilizaran a aquellos que consideraban parte de su propiedad para diversión del pueblo. Ante la mirada atenta del emperador, se realizaban escenas de gran crueldad y maltrato, no sólo de animales no humanos, sino también de aquellos humanos a los que los romanos consideraban parte de su propiedad: esclavos y prisioneros. Marcial cuenta una escena que patentiza esa creencia en la propiedad que emana de la autoridad: un elefante, en la inauguración del Coliseo, se arrodilló ante el emperador, sin que esa actitud le haya sido enseñada —aclara— como testificando la "naturalidad" del poder del hombre sobre el animal.

Los animales que participaban de los espectáculos eran objeto de diferentes crueldades antes de llegar a la arena, desde la separación de su ámbito de vida, el largo y fatigoso traslado por tierra o por mar (en el cual muchos de ellos morían), el encierro en los *vivaria* al nordeste de Roma, el traslado a Roma, el encierro en los subterráneos del Coliseo, la falta de comida, bebida y luz, y la tortura

¹⁰En Argentina, el paradigma de este doble derecho de apropiación se dio durante la dictadura militar de 1976-1983: las propiedades de los "enemigos", así como sus hijos, separados al nacer de sus madres, fueron botín de guerra para el gobierno.

de sus cachorros. Luego, en la arena, los cuidadores les infligían heridas para fomentar su enojo. Una vez muertos, eran llevados, junto con los cadáveres humanos a un recinto en el que sus carnes se cortaban y eran vendidas para consumo humano.

El objetivo de la presencia animal en el Coliseo no era sólo el del servir para el entretenimiento del pueblo, existía también un objetivo artístico-educativo: se presentaban escenografías de la vida "en la naturaleza" (*las sylvae*), en la que los animales hacían el papel de "personajes" habitantes del lugar.

Se considera que cerca de un millón de animales murieron en los espectáculos del Coliseo: solamente el día de la inauguración perdieron la vida cinco mil animales. Las escenas de las luchas entre animales y entre animales y hombres, junto con las representaciones "educativas" que utilizaban animales, patentizan la idea de límite: el animal es puesto a luchar con sus congéneres (con los que se piensa que está "siempre en lucha") y con humanos a los que está sometido, y es ofrecido a la visión en el espectáculo. El animal, y el humano considerado animal, son colocados en una escena que puede ser abarcada por la visión humana, visión que, en tanto ve, domina. Esa visión dominadora es la cultura, que no sólo justifica ese lugar de "observado" del animal, sino que también goza con el espectáculo de las crueldades infligidas a éste. La cultura se nutre, entonces, y se reanima constantemente, a partir

de los cuerpos maltratados y de la sangre vertida por esos cuerpos. Entre esos cuerpos, rinocerontes.

3. Ganda en 1515: de la India a Roma

En la época medieval, el rinoceronte pareciera ser confundido con el unicornio: tal vez, su condición de ser el único mamífero con un solo cuerno haya contribuido a ello.¹¹ En su *Historia natural*, Plinio había descrito al unicornio como un animal "raro" no visto en Europa, señalando que los hebreos lo llamaron *Reen* como al rinoceronte, y los latinos, *Monoceros*. En el Libro VIII de la obra describe al rinoceronte, visto en los juegos de Pompeyo Magno, como un animal con un cuerno en la nariz, del tamaño de un elefante, pero con las piernas más cortas. En la edición española de la obra de 1624, ampliada por Gerónimo de Huerta, en las "Anotaciones" éste agrega que el cuerpo del animal es áspero y rugoso, del color de la encina o el box, y que parece vestido con un lienzo, por las costuras que semeja tener su piel (Plinio Segundo, 1624, p. 361). Señala también que el elefante es su enemigo, y que para luchar afila su cuerno en las piedras y luego lo clava en el vientre. Indica que el nombre *Rinoceros* viene de la posesión del cuerno en su nariz, y que el uso del nombre genérico *reen* por parte de los hebreos alude a esa condición de tener un cuerno (de allí

¹¹ Sobre la confusión medieval entre el unicornio y el rinoceronte, véase Bruno Faidutti (1996).

la confusión con el unicornio). Indica también que en las luchas en la época de Domiciano Cefar, hizo volar por los aires a un toro y a un oso, y que en Lisboa hizo huir al elefante (y esta referencia es, entonces, a Ganda, que aparece en el grabado de Durero). (fig.2).

El rey de Portugal Manuel I había recibido como obsequio al rinoceronte, el que había viajado desde la India portuguesa durante ciento veinte días hasta llegar a Portugal. El rey solía ir acompañado a su palacio de varios elefantes y sus entrenadores, haciendo de su paso, desfilando acompañado de grandes paquidermos, la representación de su dominio. El envío del rinoceronte confirmó esa imagen de dominio sobre el mundo,¹² propia de un monarca. El rey organizó una pelea entre el rinoceronte y uno de sus elefantes, para verificar si era cierto lo que decía Plinio en cuanto a la enemistad entre estas dos especies.

¿Cómo llega a conocimiento de Durero la presencia de este rinoceronte? Parece que un mercader lo describió a un amigo en Nürenberg, y un artista hizo un boceto: a partir de estos materiales, surge el grabado de Durero. Para este rinoceronte que retrata Durero, con una inscripción que lo describe y finaliza con "El animal es llamado *rhinocero* en griego y latín y *gomda* en hindú", escribió en 1515 un largo poema Giovanni Giacomo Penni.¹³ En este poema se

¹²Véase Almudena Pérez de Tudela–Annemarie Jordan Gschwend (2007, p. 421), para la idea de *dominus mundi*, de este texto también surge la referencia al desfile del rey con los paquidermos.

¹³Véase el original y una traducción de Ugo Serani (2006).

repite la historia de Plinio, del odio al elefante y del modo en que el rinoceronte lo ataca con su cuerno, y se relata cómo Alfonso de Albuquerque llega a Lisboa trayendo joyas y animales, entre ellos, el más maravilloso, el rinoceronte. El animal, dice el poema, está acorazado con su carne, su piel es de un color extraño, y sus patas son escamosas como las de la tortuga. El poema recuerda también que el rinoceronte estuvo en Roma, en los juegos de Pompeyo, y que era tal su fuerza que "con el solo aliento mató muchos perros" (Ugo Serani 2006, p. 168).

A fines de 1515 el rey se lo envía como regalo al Papa León X. Enterado de que pasaría el animal por la costa francesa, quiso verlo el rey Francisco I de Francia, y lo hicieron desembarcar en una isla cerca de Marsella. Pero finalmente naufraga el barco en que se encontraba el animal, y como éste estaba encadenado y sujeto con grilletes a la cubierta, no pudo salvar su vida. El cadáver del animal fue hallado y se le realizó taxidermia, con lo cual el rinoceronte fue obsequiado finalmente muerto y disecado al Papa. También en este estado fue objeto de exhibiciones públicas, y del recuerdo artístico de Giovanni da Udine y Rafael.

La vida de este animal, luego de su captura y traslado a Europa, se desarrolló en contacto y vinculación con figuras de la autoridad: reyes que querían verlo, que lo obligan a pelear con un elefante; un Papa que lo recibe ya muerto; los grandes pintores de la época

que lo reproducen para la posteridad. El rinoceronte estuvo bajo la mirada atenta de los hombres del poder: como indica Derrida (2008), la bestia frente al soberano, pero en ese entrecruzamiento que posibilita que el que es considerado "soberano" (en el sentido humano) sea, al mismo tiempo "bestia" y "bestial". Si pensamos en las distinciones humanistas entre el humano y la bestia, los poderosos frente a este rinoceronte siempre fueron "bestiales": lo obligaron a viajar mucho tiempo y encadenado desde su lugar natal, lo exhibieron vivo, lo obligaron a pelear, lo exhibieron muerto y disecado. La mirada del soberano es una mirada "bestial" porque no tiene límites (la ley no la limita), y entonces puede ser excesiva en todo (visión, utilización, maltrato). Los emperadores romanos, considerando que podían disponer de la vida de animales, y de hombres a los que consideraban animales, para su goce y para "mantener entretenido" al pueblo, son un excelente ejemplo de esa mirada bestial: desde el lugar privilegiado en el Coliseo, dominaban con su vista todo lo que acontecía, en esa mezcla de "educación" y crueldad que caracteriza a la cultura, que conjuga el espíritu con la violencia. Y en esto creo que se advierte una de las principales fisuras del humanismo: no es el "espíritu" lo que se opone a la violencia bestial, sino que el espíritu se sustenta en la bestialidad. Como señala Nietzsche, el espíritu necesita "herir" a la vida.

4. Clara, la rinoceronte del rococó

Se suele señalar que el rococó a nivel artístico implicó, entre otras cuestiones, el amor por lo exótico, con lo cual animales poco conocidos en Europa comenzaron a transitar por óleos, muebles y porcelanas. Y, entonces, vuelve a aparecer un rinoceronte en escena, en este caso, una hembra, a la que se llamó "Clara", y que vivió solo veinte años de los cuarenta o cincuenta que suele vivir un rinoceronte en libertad.

Parece que Clara quedó huérfana a los tres meses y que Jan Albert Sichterman, director de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, la adoptó como "mascota". Clara vivió en su casa en contacto constante con humanos, pero a los tres años su adoptante la entregó a Douwe Mout van der Meer, quien la llevó a Europa para su exhibición. Van der Meer exhibió a la rinoceronte en Berlín, Frankfurt, Viena, Dresde, Zúrich, Reims, París, Roma, Venecia, Nápoles, Londres. El cartel dirigido a "los amantes de los animales" que promocionaba la exhibición, señalaba que el animal podía vivir cien años, se aclaraba que estaba "vivo", y que era el animal que muchos creían que era el Behemenot descrito en el libro de Job 40, 10. El cartel indicaba asimismo que el animal segrega una poción, que ha curado a varias personas de la epilepsia, y los horarios en que iba a ser exhibido, junto con el costo de la visita, y la posibilidad de adquirir grabados con su

imagen.¹⁴ Su cuidador se encargaba de que su comida fuera adecuada (incluía cerveza en la dieta), y le hacía inhalar tabaco como profiláctico (costumbre de las prácticas veterinarias de la época). Clara estuvo en el carnaval de Venecia de 1751, y fue retratada por Pietro Longhi, en una escena que parece ser rememorada en el film de Fellini mencionado al inicio. En efecto, Clara es observada por diversas personas disfrazadas y enmascaradas: en primera fila un hombre parece exhibir el cuerno que Clara, según se dice, perdió en Roma. La inscripción a un costado señala que se trata de un "verdadero retrato" de un rinoceronte, realizado por Pietro Longhi, y el retrato se halla hoy en Venecia, en Ca' Rezzonico (**fig. 3**)¹⁵.

Clara despertó el interés de los científicos de "historia natural" de la época y Jan Wandelaar, ilustrador del anatomista Bernhard Albinus, la dibujó como fondo de un modelo de la anatomía de los músculos profundos del cuerpo humano. (**fig.4**). También fue retratada por Oudry (**fig.5**) y Ridinger (**fig.6**), entre otros.

Como señala Charisa Bremer-David (2007,101) el animal viajó por muchos lugares, y en Francia, entre Versalles y París, generó una rinomanía o una Claramanía, ya que su imagen fue reproducida en elementos de ornamentación de interiores y exteriores, mecanis-

¹⁴ Sobre el cartel y demás detalles que aquí se relatan, véase Charisa Bremer-David (2007, p. 91 y ss.).

¹⁵ Véase la obra en el catálogo del museo, <http://www.archiviodellacomunicazione.it/Sicap/OpereArte/7828/?WEB=MuseiVE>, acceso 25/07/2016

mos de relojería, telas, vestidos, peinados femeninos, etc. (fig. 7 y fig 8). Incluso un barco francés fue bautizado *Rhinocéros* en su honor. Clara murió en 1758, y no se tienen registros de que haya sido donada para estudios científicos, como sí aconteció con otros animales.

Otros rinocerontes pasaron por Europa en los siglos XVII y XVIII, uno de los más conocidos, sin lugar a dudas, fue "el rinoceronte de Luis XV". Fue un obsequio hecho al rey por Jean-Baptiste Chevalier, gobernador de Chandannagar en Bengala, y viajó más de seis meses antes de arribar a la *ménagerie* del rey. Allí fue exhibido durante veintidós años, hasta que lo encontraron muerto, y se decidió realizarle taxidermia. En ese proceso, se encontró que había sido atacado con un sable (A. Péquignot 2013). Hoy, tres siglos después, sigue siendo exhibido, en el Museo de Historia Natural de Paris (fig. 9). También el rinoceronte de Felipe II¹⁶ fue retratado (fig.10), él lo recibe desde la *ménagerie* del rey Sebastián I de Portugal. Parece que se trataba de una rinoceronte hembra, a la que llamaron Ibeda o Abada, y el recuerdo de ella ha quedado en Madrid, en la calle Abada, cerca de la Puerta del Sol. (fig.11)

5. La cultura y el animal

La historia de los rinocerontes que fueron transportados des-

¹⁶Véase J. Puerto (2003).

de India o África a Europa, en épocas en que los traslados de humanos eran muy dificultosos, hace patente diversas cuestiones que atañen al modo en que la cultura se constituye como enfrentamiento a la así llamada "naturaleza".

Augusto Monterroso cuenta en su fábula *La oveja negra*:

En un lejano país existió hace muchos años una oveja negra. Fue fusilada. Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque. Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura (Monterroso, 1969, p. 25).

Esta fábula patentiza de qué modo la violencia contra el diferente se alía y une a la así llamada "cultura": en efecto, es para que exista ejercicio de la escultura que, como narra el relato, se siguieron matando ovejas negras. De alguna manera, la cultura opera de esa manera: siendo, aparentemente, el reino de la oposición a la violencia y la depredación (que se suelen asociar con el mundo salvaje), sin embargo, necesita de la violencia para prosperar. La historia de los rinocerontes transitando por Europa muestra varios aspectos de esto: el animal exótico es traído al continente para entretenimiento e ilustración de los humanos, y está siempre en posición de "observado".¹⁷

¹⁷Jacques Derrida (2006) ha desarrollado el tema del animal observado desde la referencia a su gato "que lo mira" (cuando la tradición metafísica ha colocado al animal en la posición de ser mirado) y los nexos entre el ver, el saber, el poder y el tener (*voir-savoir-pouvoir-avoir*) (2008).

Es “lo otro” de la cultura ilustrada (por ello, exótico) pero al mismo tiempo la sostiene porque muestra el poder de la cultura, que va más allá de los límites geográficos y logra dominar otros territorios, apropiarse de ellos, disponer de lo que en ellos existe y convertirlo en objeto del saber y el poder. Pensemos en esa escena mencionada más arriba, del rey Manuel I desfilando hacia su palacio acompañado de paquidermos, exhibiendo su poder “humano” dominando a la naturaleza, pero seguido por los animales más poderosos de la naturaleza. Por otro lado, en estas historias de rinocerontes, como en tantas otras de grandes animales (o animales exóticos) obsequiados a reyes y soberanos, se hace evidente cómo la política se constituye desde ese límite con lo natural, pero también haciendo evidente su “cercanía” a lo natural (en su estar más allá de la ley). Tanto durante el Renacimiento como en la Ilustración, los animales fueron utilizados como herramientas de la diplomacia internacional. En esos obsequios se podía incluir a humanos considerados animales: Hernán Cortés se encontró en 1519 con la *ménagerie* de Moctezuma,¹⁸ y llevó a España, a la corte del rey Carlos V de Alemania I de España, una colección de animales y “humanos raros” (albinos y otros).¹⁹

¹⁸Véase Fernando Cortés (1770, 111 ss.), donde se indican los animales que tenía Moctezuma (lobos, leones, tigres, zorros y gatos) y también el lugar donde vivían enanos, personas contrahechas, etc.

¹⁹Marina Belozerskaya (2007, 59) señala el uso de animales como herramientas de la diplomacia internacional, y en p. 65 hace referencia a Hernán Cortés. Sobre los animales en las *ménageries reales*, véase también Almudena Pérez de Tudela–Annemarie Jordan Gschwend (2007, p. 419 y

La idea de “humanidad” que pretende diferenciarse de la animalidad se constituye en estrecha relación con la *paideia*, la educación: como señala Heidegger en la *Carta sobre el humanismo*, de 1942, el *homo humanus* es el que se opone al *homo barbarus*, es decir, aquel extranjero que no accede a la educación que tienen los que se consideran “humanos”. Para Heidegger (1976, p. 319-320) Roma es el primer lugar del humanismo porque se considera que la *romanitas* es la *humanitas*, es decir, se centra en el modo de ser propio de aquellos que se consideran realmente humanos, el modo de ser de toda la humanidad. El humanismo como *studium humanitatis* (la forma en que se desarrolló en el renacimiento) supone fuertemente la idea de educación e ilustración del modo de ser que se considera humano.

Nietzsche, que ha anunciado la muerte de los humanismos al anunciar la muerte de Dios, señala de manera contundente cuáles han sido los prejuicios que ha generado la idea de humanidad desde este vínculo con la educación. En *La ciencia jovial* (Nietzsche 1980, FW § 115, KSA 3, 474; 2014, p. 98) se indica que el hombre ha sido educado por cuatro errores, que son los que han permitido la sobrevaloración de la idea de humano, en vinculación con la “dignidad”. Allí Nietzsche señala que esos errores se vinculan con la consideración de una falsa jerarquía de lo humano frente a los animales y la naturaleza, y la atribución de un valor eterno e incondicional para lo humano. Con esto, Nietzsche ha visto claramente cómo la idea

ss.).

de humanidad se constituye en un límite establecido con el resto de lo viviente, y además, que ese límite se sostiene en una axiología que considera a todo lo humano de mayor valor, y lo vincula con la idea de dignidad. Pero esta "dignidad" de lo humano, en los términos nietzscheanos de la *Genealogía de la moral*, se construye con dispositivos torturadores de todo lo viviente, en el hombre y fuera del hombre²⁰. El ideal ascético, que exagera el aspecto negador de la vida, construye la cultura como estamento jerárquico frente a lo animal pero necesita, al mismo tiempo, de esa animalidad para justificarse. La rinoceronte que viaja en la bodega del barco de Fellini, que es observada por los viajeros, que debe ser "elevada" a cubierta para ser higienizada (fig. 12) es, de alguna manera, esa imagen de lo animal que "sostiene" la cultura. La cultura, ese gran sarcófago-nave que transporta las cenizas del pasado es esa gran representación continua operística, que se constituye sobre lo vital, torturándolo o negándolo. Por ello me referí a la idea del animal como cripta excluida-incluida en la cultura: como la cripta, es del orden del secreto, es decir, alteridad que no puede ser "transparentada" pero, al mismo tiempo, continuamente es violentada, observada, utilizada, ya que la cultura se sostiene sobre esa alteridad a la que llama "naturaleza" (y que, en-

²⁰Desarrollo este tema en Mónica B. Cragolini (2014). Nietzsche lo indica de manera explícita también en un fragmento póstumo, cuando, caracterizando la civilización-domesticación (*Civilisation-Zähmung*) señala que se constituye con "todo tipo de hierros y torturas para sostenerse frente a la atrocidad [*Furchtbareit*] y la naturaleza de animal depredador". F. Nietzsche (1980) *Nachgelassene Fragmente (NF) November 1887 — März 1888*, 11 [153], KSA 13, p. 72.

tonces, incluye-excluye en sí misma) (Cragolini, 2016, p. 42-44).

Clara y Ganda, los dos rinocerontes de los que hemos hablado, no son un "símbolo" del modo en que se construye la idea de humanidad y cultura; son el testimonio doloroso de esa construcción, como lo son día a día los millones de animales que son torturados, usufructuados, apropiados, maltratados, heridos y asesinados para que esto que llamamos "hombre" (tan miserable y tan pequeño), y que nos parece "sumamente digno", siga existiendo, erigiéndose de manera autorreferencial y soberana sobre el dolor que ni se mira ni se escucha.

Bibliografía

- Ateneo de Naucratis. (1998) *El banquete de los eruditos*, Libros III-IV, introducción, traducción y notas de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid: Gredos.
- Augenti, Domenico. (2001). *Spettacoli del Colosseo: nelle cronache degli antichi*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Belozerskaya, Marina. (2007). "Menageries as Princely Necessities and Mirrors of Their Times", en Mary Morton, *Oudry's painted menagerie: portraits of exotic animals in eighteenth-century Europe*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, pp. 59-74.
- Bremer-David, Charisa. (2007). "Animal Lovers Are Informed" en Mary

- Morton, *Oudry's painted menagerie: portraits of exotic animals in eighteenth-century Europe*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Casio, Dion. (2003). *Historia romana XXVI-XLV*, Madrid: Gredos.
- Cortés, Fernando. (1770). *Historia de nueva España, escrita por el esclarecido conquistador Hernán Cortés, aumentada con otros documentos y notas por D. Fr. Lorenzana, México*.
- Cragolini, Mónica B. (2014). "An 'Other Way of Being'. The Nietzschean Animal: Contributions to the Question of Biopolitics", en V. Lemm (ed.), *Nietzsche and the Becoming of Life*, New York: Fordham University Press, pp. 214-230.
- Cragolini, Mónica B. (2016). *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*, Buenos Aires: Prometeo.
- Derrida, Jacques. (2006). *L'animal que donc je suis*, Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. (2008). *Séminaire La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, Edition établie par M. Lisse, M-L Mallet et G. Michaud, Paris: Galilée.
- Enright, Kelly. (2008). *Rhinoceros*, London: reaktion books.
- Faidutti, Bruno. (1996). "La licorne et le rhinocéros", Université Paris XII, accesible en <http://web.archive.org/web/20010305112214/faidutti.free.fr/licornes/these/9Rhino/rhino.html#i10> (acceso: 02-05-2016)
- Floris Margadant S.; Guillermo. (1965). *El derecho privado romano: como introducción a la cultura jurídica contemporánea*, México; Esfinge.
- Heidegger, Martin. (1976). *Brief über den Humanismus*, en *Gesamtausgabe, Abt. 1 Veröffentlichte Schriften (1914-1970), Bd. 9, Wegmarken*, Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann.
- Monterroso, Augusto. (1969). *La oveja negra y demás fábulas*, México: Joaquín Mortiz.
- Nietzsche, Friedrich. (1980). *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. G. Colli-M. Montinari, Berlin: Walter de Gruyter/Deutsche Taschenbuch Verlag. [Se cita indicando la sigla de la obra y luego KSA, seguido del número de volumen y página].
- Nietzsche, Friedrich. (2014). *Obras completas*, ed. dirigida por D. Sánchez Meca Volumen III. *Obras de madurez I*, trad. de J. Aspinza, M. Parmeggiani, D. Sánchez Meca y J. L. Vermañ, Madrid: Tecnos.
- Ortega Carrillo de Albornoz, Antonio. (1999). *Derecho Privado Romano*, Málaga; Promotora Cultural Malagueña.
- Pacchioni, Federico. (2014). *Inspiring Fellini: Literary Collaborations Behind the Scenes*, Canada: University of Toronto Presses.
- Péquignot, A. (2013). "The rhinoceros (fl. 1770–1793) of King Louis XV and its horns", en *Archives of Natural History*, Oct 2013, vol. 40, No. 2, pp. 213-227, accesible en <http://dx.doi.org/10.3366/anh.2013.0169>. acceso 26/07/2016.
- Pérez de Tudela, Almudena; Jordan Gschwend, Annemarie. (2007). "Renaissance Menageries. Exotic Animals and Pets at the Habsburg

Courts in Iberia and Central Europe”, en Enenkel, Karl A.E.- Smith, Paul (eds.), *Early Modern Zoology The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, Leiden-Boston: Brill, pp. 419-447.

Plinio Segundo, Cayo. (1624). *Historia natural, traducida por el licenciado Gerónimo de Huerta, médico y familiar del santo Oficio de la Inquisición, y ampliada por él mismo, con escolios y anotaciones en que aclara lo oscuro y dudoso, y lo no sabido hasta estos tiempos*, Madrid: Luis Sánchez Impresor del Rey N. S.

Puerto, J. (2003). *La leyenda verde. Naturaleza, sanidad y ciencia en la corte de Felipe II (1527-1598)*. Valladolid: Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.

Roig Condomina, Vicente Ma. (1990). “Rhinocerus versus unicornem”, *Ars longa: cuadernos de arte*, 1990, No. 1, pp. 81-87. <http://www.uv.es/dep230/revista/PDF386.pdf>, acceso 09/07/2016.

Samper, Francisco. (2000). *Instituciones jurídicas de Gayo*, texto y traducción Santiago de Chile, Editorial jurídica de Chile.

Serani, Ugo. (2006). “Forma e natura e costumi de lo rinocerote de Giovanni Giacomo Penni”, texto y traducción, *Etiopicas 2*, pp. 146-171.

C Suetonius Tranquillus. (1726). *Opere*, (curante Petro Burmannos), *Tomus secundus*, Amstelaedami, Jansonio Waesbergios.

Valdés, Zoé. (2009). “Rhinoceros”, en Jean-Max Méjean (ed.), *Fellinicitá*, Paris: Editions de la Transparence y Fondation Fellini pour le Cinéma, Paris.



Fig 1. Escena de *E la nave va* de Federico Fellini.



Fig. 2, Alberto Durero, Rinoceronte (1515, dibujo a tinta sobre papel), Museo Británico, Londres.



Fig. 3. Falca Pietro, llamado Longhi, "El rinoceronte", óleo sobre tela, 62 cm X 50 cm Museo Ca Rezzonico, Venezia, Italia. Número de inventario del Museo: Cl. I n. 1312. <http://www.archiviodellacomunicazione.it/Sicap/OpereArte/7828/?WEB=MuseiVE>



Fig.4 Jan Wandelaar, El cuarto orden de los músculos. Vista frontal, ilustrador del anatomista Bernhard Albinus.

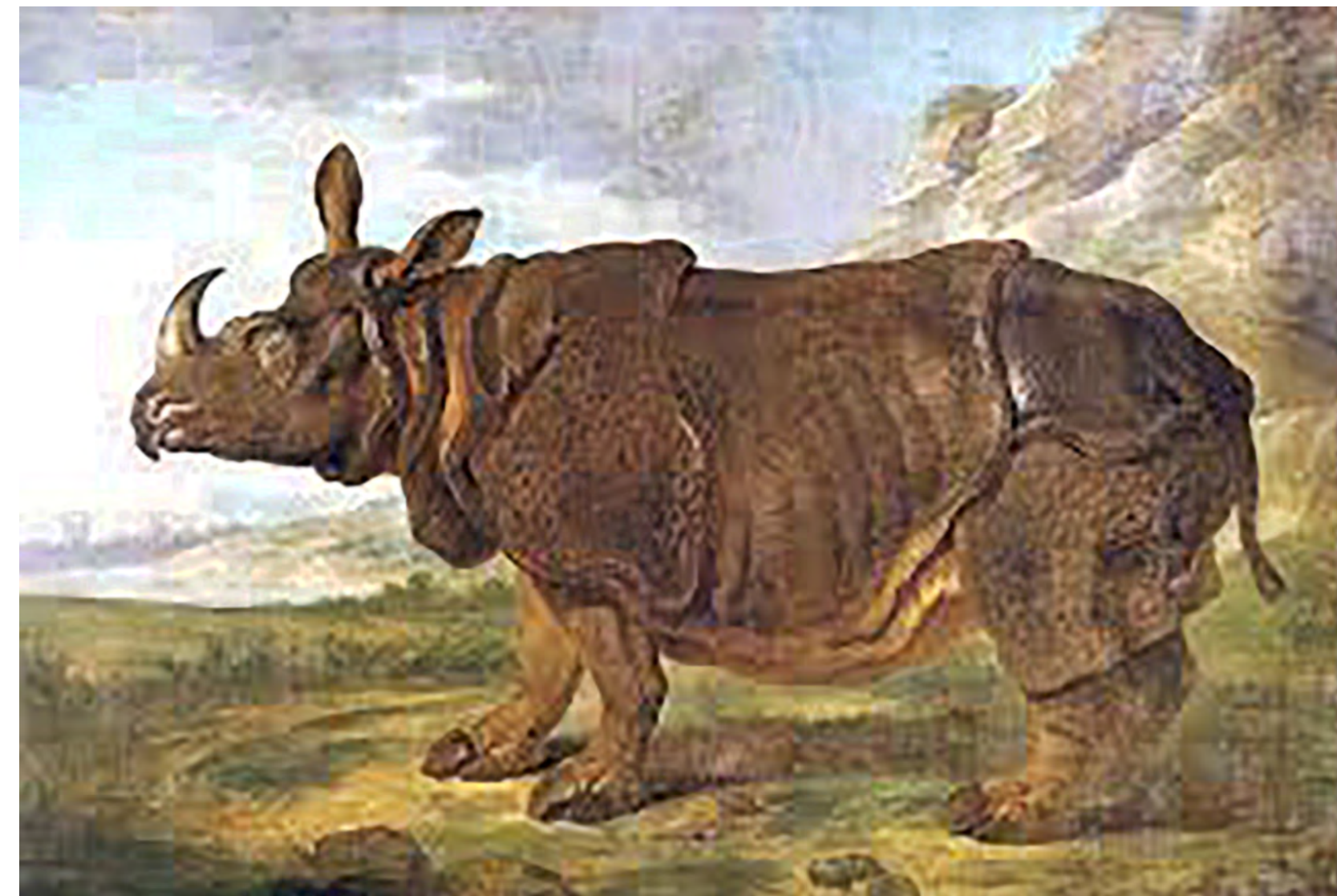


Fig. 5. Jean-Baptiste Oudry, La rinoceronte Clara en París (1749), Staatliches Museum, Schwerin.



Fig.7. Jonann Joachim Kändler y Paul Reinicke, Turco montando un rinoceronte (1742, porcelana de Meissen), Historisches Museum, Bern.



Fig. 6. Johan Elias Ridinger, serie de dibujos sobre Clara (1748).



Fig. 8., H. Oster, A. A. Becky J.G. Schmidt, La rinoceronte Clara (1747, grabado souvenir), Rijksmuseum, Amsterdam.



Fig. 9. El rinoceronte de Luis XV enbalsamado, exhibido en el Museo de Historia Natural de París. Ubicado en el tercer piso de la Grande Galerie de l'Evolution del Musée National d'Histoire Naturelle (MNHN) de París. Más información en <http://www.taxidermidades.com/2013/09/el-rinoceronte-de-luis-xv.html#more>

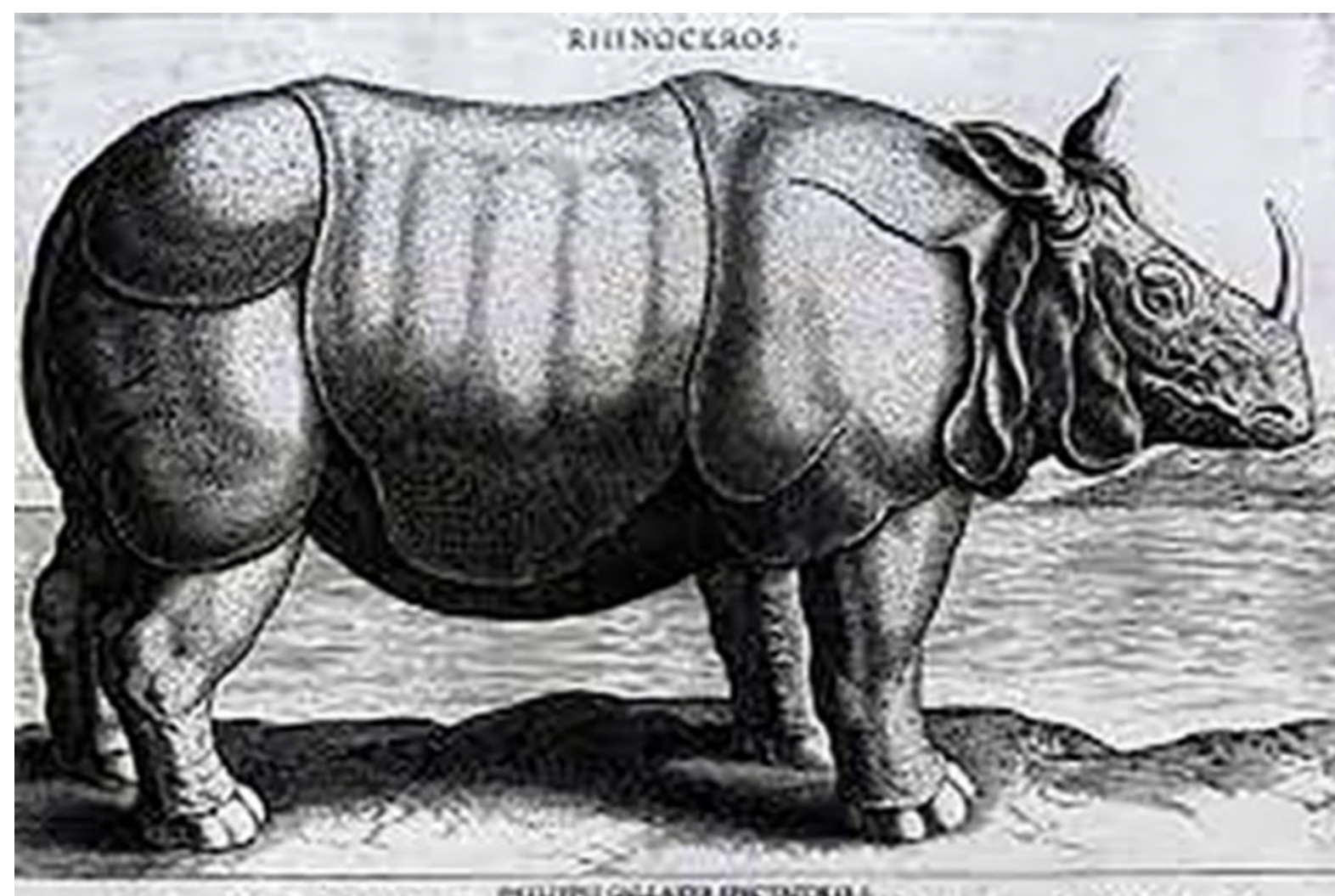


Fig. 10. Philip Galle, El Rinoceronte de Felipe II (1585/1586)



Fig. 11. Calle de la Abada, Madrid, España.



Fig. 12. Escena de *E la nave va*, de F. Fellini.