CARTOGRAFIE SOCIALI
Rivista di sociologia e scienze umane
Anno III, n. 5, maggio 2018

Direzione scientifica
Lucio d'Alessandro e Antonello Petrillo

Direttore responsabile
Arturo Lando

Redazione
Elena Cennini, Anna D'Ascenzio, Marco De Biase, Giuseppina Della Sala, Eugenio Galioto, Emilio Gardini, Fabrizio Greco, Luca Manunza

Comitato di redazione
Marco Armiero (KTH Royal Institute of Technology, Stockholm), Tugba Basaran (Kent University), Nick Dines (Middlesex University of London), Stefania Ferraro (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli), Marcello Maneri (Università di Milano Bicocca), Önder Özhan (Università di Ankara), Domenico Perrotta (Università di Bergamo), Federico Rahola (Università di Genova), Pietro Saitta (Università di Messina), Anna Simone (Università Roma Tre), Ciro Tarantino (Università della Calabria)

Comitato scientifico
Fabienne Brion (Université Catholique de Louvain -la-Neuve), Alessandro Dal Lago (Università di Genova), Didier Fassin (Institute for Advanced Study School of Social Science, Princeton), Fernando Gil Villa (Universidad de Salamanca), Akhil Gupta (University of California), Michalis Lianos (Université de Rouen), Marco Martiniello (University of Liège), Laurent Mucchielli (CNRS - Centre national de la recherche scientifique), Salvatore Palidda (Università di Genova), Michel Peraldi (CADIS - Centre d'analyse et d'intervention sociologiques), Andrea Rea (Université libre de Bruxelles)

"Cartografie sociali" is a peer reviewed journal

ARTI, DIRITTO E MUTAMENTO SOCIALE

Una mappa tra passato, presente, futuro

A cura di Anna Simone e Alberto Vespaziani

MIMESIS

SUOR ORSOLA
UNIVERSITY PRESS

Pubblicazione semestrale: abbonamento annuale (due numeri): € 45,00

Per gli ordini e gli abbonamenti rivolgersi a:
ordini@mimesisedizioni.it
L'acquisto avviene per bonifico intestato a:
MIM Edizioni Srl, Via Monfalcone 17/19
20099 - Sesto San Giovanni (MI)
Unicredit Banca - Milano
IBAN: IT 59 B 02008 01634 000101289368
BIC/SWIFT: UNCRITM1234

Cartografie sociali è una rivista promossa da URiT, Unità di Ricerca sulle Topografie sociali.

Direzione e Redazione della rivista hanno sede
presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
Via Suor Orsola 10 - 80132 Napoli (Italy)
www.unisob.na.it
cartografiesociali@unisob.na.it
cartografiesociali.rivista@gmail.com

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
SUOR ORSOLA
BENINCASA
FACOLTÀ DI
SCIENZE
DELLA FORMAZIONE



MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9788857553061
Issn: 2499-7641

© 2018 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

Registrazione Tribunale di Napoli n. 37 del 5 luglio 2012

INDICE

Editoriale: quali connessioni tra arti, diritto e mutamento sociale? Le arti come fonte empirica per raccontare le iterazioni tra diritto e società 9
di Anna Simone e Alberto Vespaziani

Arti, Diritto e Mutamento sociale. dialogo con Lucio d'Alessandro 19
di Anna Simone

MAPPE

I graffiti nel *lawscape* contemporaneo e il "*droit au respect*" nel diritto comparato 25
di Marcilio Franca e Alberto Vespaziani

Il governo dei poveri**.** Distopie e paradossi del presente in *Per ultimo il cuore* di Margaret Atwood 43
di Anna Simone e Natalina Lodato

Worse than fiction: imágenes y discurso de la tortura 67
di Jesús García Cívico

Nómoi a confronto. L'apporto della scienza comparatistica all'interpretazione giuridica e musicale 97
di Andrea Borroni e Giovanna Carugno

Diritto, letteratura, mutamento sociale. *Le terre del sacramento* di Francesco Jovine. 119
di Maria Ausilia Simonelli

ROTTE

Letteratura, vita e diritto. Note su *2666* di Bolano 137
di Carolina Correira Dos Santos e Luciano Nuzzo

Dio si fida del nostro buon senso. L'esperienza come critica all'autorità nel *Racconto della Comare di Bath* 159
di José Garcez Ghirardi

Qualidades femininas e masculinas e imagens da justiça 177
di Rafael Mancebo

De leviatanes y tortugas. Eirōneía, metaphora y alethé desde la imaginación visual en un grabado de Maarten van Heemskerl (1498-1574) 193
di José Calvo González

Science fiction literature as law. spunti per un superamento delle *Leggi della Robotica di Asimov* 207
di Antonio Iannì

RILIEVI

«A moderate amount of cacophony». la funzione "sovversiva" della comparazione tra diritto e musica nel giusrealismo statunitense 225
di Enrico Buono

A carnavalização do direito como chave de uma das portas de saída da casa verde 237
di Angela Araujo da Silveira Espindola e Miliane dos Santos Fantonelli

Ubi societas ibi ars et ludus 249
di Fabio dell'Aversana

WUNDERKAMMER

Il museo dell'immagine di Jean Carbonnier 265
A cura di Francesco Saverio Nisio

TRAVELOGUES

Il maschile, il femminile e il satirico nell'iconografia giuridica 279
di Ilaria Boiano

L'amministrazione del sapere e della memoria nella modernità 285
di Maria Pina Fersini

José Calvo González

DE LEVIATANES Y TORTUGAS
Eirōneía, metaphora y alethé desde la imaginación visual en un grabado de Maarten van Heemskerl (1498-1574)

Rompiste las cabezas del Leviatán;
y lo diste por comida a las tortugas del mar
Salmo 74:14

Redirigiendo consultas desde una inicial en las bases bibliográficas de *Worldcat* llegué finalmente al inventario de la Wellcome Library, en Londres. Mi objetivo estaba en un grabado entallado por M. – Maarten van Heemskerk (1498-1574) – [1] cuya descripción consta entre los fondos iconográficos de aquella biblioteca como *Job rides the leviathan in front of a grotesque procession of demons and tormentors*. Los catalogadores ofrecen por resumen el siguiente:

> Partly due to the lack of crocodiles in Germany or the Netherlands, whence this print came, the leviathan is shown as a large tortoise. The capture of the

1 Maarten Jaconszoon van Veen Heemskerck y también, por más conocido, Maarten van Heemskerck, nacido en la aldea de este nombre, al norte de Haarlem, Holanda septentrional, fue hijo de un modesto agricultor. Se dice que estudió con Cornelius Willemsz y Jan Lucasz, y es pacífico que trabajo en el taller de Jan van Scorel, conociendo el estilo de pintura italiana que aquél comenzaba a introducir en los Países Bajos del Norte. El mismo viajó a Roma, elaborando bocetos de la ciudad y esbozos sus ruinas, de donde luego regresó al lugar que antes le vio partir. Quedaron de entonces sus bosquejos y dibujos, que ahora son fuente visual del panorama renacentista romano de la época. Se conserva un autorretrato al que vistas del Coliseum regalan su fondo. Casó dos veces, y por la segunda vez corrigió y mejoró el resto de su vida. Evitó el anunciado asedio de los tercios españoles, a mano del tercero de los duques de Alba, sobre los haarlémois y pobladores de Amberes, pasando a Amsterdam. Retornado a su villa, donde ya era decano del gremio de pintores desde 1540, y más tarde, 1554, asimismo diácono de esa agrupación de artes, terminó allí sus días. Su obra plástica se reparte en importantes museos; National Gallery de Londres, o National Galley of Art de Washington, además de en varios nacionales, destacadamente el Rijkmuseum.

> leviathan often refers to the defeat of Satan. Job carries a flag with an emblem containing a heart with wings, a fiery sword, the ball of a sceptre and the scales of justice.[2]

El acceso a la imagen ofrece, efectivamente, una representación del bíblico Leviatán muy singular. Sin embargo, la disquisición sobre haber elegido allí el motivo de la tortuga no encuentra ni en parte – "en parte debido" la valoran con cautela los documentalistas – una justificación siquiera mínimamente aceptable. La inexistencia de cocodrilos en la fauna alemana y de los Países Bajos nada tiene que ver en este caso con un Leviatán figurado en quelonio. Además, el comentario de los documentalistas se acerca bastante a la glosa explicativa de la elección que en su *Paradise Lost* (1667) llevó a cabo Milton al describir su Leviatán como en parte un pez y una bestia. Así, Miner, Moeck y Steven Jablonski proponen:

> The best critics agree that the crocodile was Leviathan in Job. Miton likewise describes his Leviathan partly as a fish and partly as a beast, attributes scales to it. Yet one would think that he took in rather for a whale, since there are no crocodiles upon the coast of Norway, and because what follows, and because what follows has been related of the whale, but never, of a crocodile (Milton 2004, p. 63)

Pero, aun así, ese argumento es, en mi opinión, insuficiente; la escasez de saurópsidos arcosaurios – cocodrilos – en los dominios germanos – incluso considerando los más importantes humedales del país – o en los territorios y litoral marítimo noruego de la Península escandinava apenas resulta relevante, pues tampoco constituyen aquellos lares el edén de las tortugas. Al contrario, lo característico más bien parece ser la rareza de su eventual avistamiento en aquellas aguas. Circunstancia que, por llamativa, quizá pudo mediar en Milton[3], aunque quizá en parte. El débito principal

2 Wellcome Library no. 20084i.

3 "Even Milton's earlier simile comparing Satan to "that sea-beast /Leviathan," mistaken for an island by the pilot of a Norwegian skiff (I, 200 – 08), finds an analogue in the lore surrounding tortoises. As Karen Edwards has observed, the name "leviathan simply denotes a large water animal or sea monster," and scholars during the Renaissance debated what type of animal it might have been [Karen L. Edwards, *Milton and the Natural World: Science and Poetry in* Paradise Lost (Cambridge: Cambridge UP, 1999), p. 108.]. Given Satan's resemblance to a tortoise as he reaches the shore, it is pleasing to speculate whether Milton could have thought of this beast as a giant sea tortoise, an explanation which would help to account for his reference to the creature's "scaly rind" (I, 206) and which finds precedent in Renaissance animal encyclopedias. Topsell [Edward Topsell, en *The*

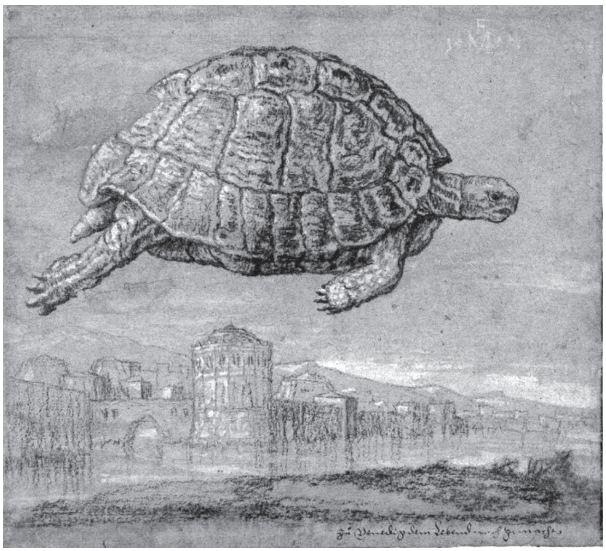
correspondería, en cambio, sobre todo al progreso de los avances naturalistas acerca de la taxonomía de los reptiles y al creciente influjo de la iconología renacentista sobre Satanás (Jonston J., 1678), así como a sus potentes mensajes morales. Creo que es en ese marco científico e ideológico donde, por tanto, más prudentemente cabrá situar la peculiar figuración del Leviatán en el grabado de Martin van Heemskerk, datado por general el año 1563.



Porque, en efecto, la transformación iconográfica del Leviatán que pasa de gigantesca serpiente a una acorazada tortuga, manteniendo ambas su incumbencia al orden zoológico de los reptiles, está presente en la tradición naturalista del Renacimiento, como igualmente lo está el valor político-moral de baluarte o reducto fortificado simbolizado a manera de escudo por el caparazón de la tortuga (Dogranski 2005, p.500). Es significativo, en este sentido, el dibujo que, conservado en las valiosas colecciones del British Museum, se registra allí como obra del danés *Melchior Lorck* (1526/27

History of Four-Footed Beasts and Serpents (1658)], for example, records a version of the same story in which a weary traveller fell asleep on a giant tortoise that he had mistaken for land (sig. 3Y1v).” Véase Stephem B. Dogranski, “Podering Satan´s shield in Milton’s Paradise Lost”, English Litarary Raneissance 35, 3 (Autumm 2005), pp. 490-506. Cf. p. 501

– d. 1583),[4] otras veces *Melchior Lorch, o Loris* – ilustrador, grabador, arquitecto y cartógrafo, además de poeta y diplomático al servicio del rey danés Christian III – cuyo título es *Made in Venice from Life*, fechada ca. 1553[5]. Lorck visitó Italia, y particularmente, Venecia entre 1551 y 1552; así, pues, apenas una década antes que Heemskerk.



El dibujo de *Lorck*, ejecutado sobre elegante papel azul en carbón veneciano con matices de blanco cremoso opaco, muestra la imagen de una

4 Por nacer en la fronteriza Sønderjyllans su monarca fue danés, y no alemán. Sus relaciones con la dinastía Habsburgo en los territorios del Sacro Impero Romano Germánico enmendaron más adelante esta azarosa circunstancia, y se le tiene por danés-alemán. Fue, no obstante, persistente en su luteranismo. Con patrocinio de su rey viajó a Italia. De allí hizo la ruta hasta Constantinopla, recibido en la corte otomana como embajador de Maximiliano II de Austria. En su itinerario plasmó apuntes y dibujos de lugares y gentes. De los acabados más a Oriente y acerca de las costumbres de sus naturales se alimenta aún hoy el imaginario europeo sobre el turco. El conocimiento de Lorck es minoritario es España. Véase Nigel Westbrook, Kenneth Rainsbury Dark & Rene Van Meeuwen, "Constructing Melchior Lorichs's *Panorama of Constantinople*", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 69, 1 (2010). pp. 62-87.

5 Núm. de registro 1884,0308.34. El título procede de la inscripción 'zu Venegig dem Lebend nach gemacht', hecha por el artista en la mitad derecha inferior de dibujo.

tortuga en vuelo y como suspendida sobre las aguas de la laguna Veneta, con fondo de una ciudad amurallada. De este modo, las placas de la compacta armadura del animal armonizan con la arquitectura de protección, resistencia y defensa de la ciudad, asociando su imaginario (Seligman 2016, p. 102).

La condición voladora del galápago posee, sin duda, una intensa fascinación visual, capaz de propiciar, asimismo, seductoras consonancias literarias. A juicio de algún crítico (Warner 2013, p.12), podría contemplarse como una versión 'reptílica' del Rukh – también Ruc, Roc, o Rocho – de *The Arabian Nights*[6], y, por lo mismo, ampliarla – entiendo – al símbolo de *Simurgh*, de inevitable reverberación borgeana (Guerrero y Borges 1957). A partir de ésta, y nutriéndose en la ideología de conjunción de lo plural en la unidad singularizada de un individuo diferenciado, la afinidad incluso aventajaría la fantasía naturalista hasta conjeturar evolutivas especies zoopolíticas, como la 'reptiloide' en el famoso frontis de la edición del *Leviathan* hobbesiano (London: Andrew Crooke, 1651). Allí, para la composición del grabador francés Abraham Bosse (ca. 1602-1604-1676) (Join-Lambert et Préaud 2004) en la que también colaboró el mismo Thomas Hobbes (Schmitt 2003, ppp.11-33), el zoomorfismo que transita de la camisa escamosa de la sierpe – la multitud como brigantina exterior – al conjunto de placas – launas – que articulan el blindaje interior, con similar distribución a la coraza de una tortuga, mantiene homogeneidad[7].

6 Entiendo que ha de referirse a la aventura de Simbad en la Noche LVII. *Las mil y una noches. Cuentos árabes*, traducidas en alemán del texto árabe genuino por Gustavo Weill […] y vertidas del alemán al castellano por una Sociedad de Literatos […], Paris, Librería de Garnier Hermanos, 1855, t. I, p. 96.

7 Para otras lecturas del frontis véase mi trabajo "Iconografías políticas fantásticas: el *Leviathan* hobbesiano", *Anuario de Filosofía del Derecho* (Madrid), V (1988), pp. 455-473 [en ver. francesa – "Iconographies politiques fantastiques: le *Leviathan* de Hobbes" – menos desarrollada, el texto apareció antes en *Etat, Revolutions, Ideologies,* Aix-Marseille: Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 1989, pp. 133-153]. Asimismo Justin Champion, "Decoding the Leviathan: Doing the history of ideas through images, 1651-1715", en *Printed Images in Early Modern Britain: Essays in Interpretation*, Michael Hunter (ed.), Farnham and Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2010, pp. 255-275, y Magnus Kristiansson and Johan Tralau, "Hobbes's hidden monster: A new interpretation of the frontispiece of Leviathan", *European Journal of Politicas Theory* 13, 3 (2014), pp. 299-320. Tampoco se prescinda del detalle de las citas de Hobbes al Libro de Job. Véase al respecto Lars Östman, "The Frontispice of Leviatan – Hobbes' Bible Use", *Akademeia* 2, 1 (2012), pp. 1-16. No es, en efecto, incidental el recurso de Hobbes a Job en la cita – XLI, 24 – elegida para superíndice del grabado leviatánico: «Non est potestas Super Terram quae Comparatur ei». Y consúltese asimismo Stephen





Vicchio, *Job in the modern world*, Eugene, Or.: Wipf & Stock Publishers, 2006 [The Image of Biblical Job. A History. Vol. III], es espc. 'Appendix 'The Uses of Natural Beasts in Job', pp. 215-216.

Pero éstas y otras posibles derivas e insinuaciones, pese a su enorme poder de sugestión, no deben desenfocar el aspecto morfológico del animal efectivamente representado. Y lo que de la tortuga tanto Lorck como Heemskerk ponen de manifiesto y hacen característicamente visible no es sino su potente caparazón. Por consiguiente, es necesario mirar en su colosal volumen, su estructura y forma y disposición de las placas. Ello nos conduce a una común identificación zoológica de ambas tortugas en la variedad reconocible – en especial a partir de la clasificación del *Systema Naturae* de Carolus Linnaeus (1758-1759) – como *testudo graeca*, con hábitat en varios lugares de la ribera mediterránea y en el mar Adriático, uno de cuyos ejemplares Lorck observó en vivo en las aguas de la laguna veneciana, y Heemskerk bien pudo también haberlo hecho a lo largo de sus viajes por la península itálica. Así, de esas tortugas destaca sobremanera el abovedado espaldar y los escudos córneos del caparazón, constituidos en cuadrángulos, tanto como la cohesionada interrelación de todos ellos[8], que por esta razón recuerda a los mosaicos griegos de donde toma nombre.

Las imágenes ofrecidas por Lorck y Heemskerk son definidas y ciertamente muy gráficas a la hora de recalcar tales elementos y particularidades. La lectura de los mensajes visuales es, sin embargo, diferente en cada caso.

En el primero la representación de la tortuga funciona simbólicamente para evocar valores como la reciedumbre y la resistencia ante el ímpetu de un asalto. En el segundo expresa el triunfo tras la rendición y el sometimiento por medios que no fueron agresivos, pues la tortuga – esto es, el Leviatán como cocodrilo en Job – los repelería todos[9]. La estrategia habría sido allí, por tanto, enteramente distinta a la que se despliega en una ofensiva belicista.

El grabado de Heemskerk contiene, además, dos indicaciones, una textual y otra visual. Aquélla es la leyenda, en redacción del propio artista – *M. Inv.* – [10] donde se declara la actitud de firmeza y constancia en Job "mimis testudinis instar"; es decir, igual que la tortuga. La representación

8 "La *gloria de su vestido* son escudos fuertes cerrados entre sí estrechamente/ El uno se junta con el otro, que viento no entra entre ellos/ Pegado está el uno al otro, están trabados entre sí, que no se pueden apartar." Job 41:15-17. Cito por *La Santa Biblia que contiene los Sagrados Libros de Antiguo y Nuevo Testamento*. Antigua versión de Cipriano de Valera, cotejada con diversas traduccines, y revisada con arreglo a los originales hebreo y griego, Madrid: Imprenta de la Viuda e Hijos de D. F. Abienzo, 1869.

9 "Cuando alguno lo alcanzare, ni espada, ni lanza, ni dardo, ni coselete durará contra el." Job 41:26.

10 Dice: "Omnibus amissis, post mille pericula, rebus: /Post tot difficiles casus, varios cruciatus,/IOB quibus infesti tatatus Daemonie, amicis,/ Coniuge fallaci, pas-

de la tortuga, ahora como símbolo zoomórfico de tales virtudes, comporta pues una inversión del demoníaco Levitán monstruoso. Y, a su vez, la sumisión de éste a un galápago mansamente cabalgado, toda la índole un *emblema* anti-leviatánico, pero quizá también extensiblemente no anti-hobbesiano; metáfora del pueblo sumiso montado por un líder carismático, quien basa su poder en la solidez y vigor de su imperio. No obstante, esta última lectura filosófico-política – aquí, en verdad y en todo, *avant la date* – se hallaría impugnada por el resto de los visibles mensajes inscritos en el estandarte – no "a flag", no una bandera – que en manos de Job abre la parsimoniosa cabalgata. Son un corazón con alas, una espada flamígera, un orbe terráqueo – mejor que "ball of a sceptre" – y la balanza de la Justicia.



Observado este conjunto de elementos en su escena procesional resulta por varios motivos sumamente simbólico. Podría remitir, por ejemplo, a una transposición de los cuatro estados de la naturaleza en la tradición presocrática; agua – el medio acuático de la tortuga, del Leviatán que mora el abismo primitivo de las aguas, sobre las fuentes de las aguas –, aire – las alas del corazón –, fuego – la ardiente espada –, y tierra – la bola del *mundus*. Pero la central presencia de balanza por signo imaginal de la Justicia los resemantiza, añadiendo la idea de equilibrio de todos ellos entre sí y sin preeminencia de uno sobre los demás. La Justicia, por tanto, como medida – representada por el instrumento de precisión – de ponderación en la diferencia de peso que pudiera atribuirse a cada uno de aquéllos. De otra parte, algún detalle – o mejor su ausencia – excluye, por ejemplo, la posibilidad de introducir una interpretación simbólico-moral cristiana del orbe que, en efecto, no aparece timbrado por la cruz, símbolo de su redención a través del sacrificio de Cristo; y es claro, porque la historia bíblica de Job pertenece al Antiguo Testamento. Por ende, la lectura iconográfica

sus tamem est fide cuncta//Constanter, firmusque; mimis testudinis instar,/Mansit, quam potent tectam confringere nemo".

del estandarte cierra a mensajes morales que no sean los derivados de la identificación simbólica de los objetos que lo componen y el lugar que en él ocupan; o sea, como la parafernalia visual en que se orquesta el mensaje del *iter* virtuoso que condujo al personaje, Job, actuando de igual manera que la tortuga – pero ésta ya no representada su cualidad bestial y satánica –, hasta el predominio de su triunfo moral. Así, en reconocible figurativa, están el corazón alado como elevación hacia el espíritu, o la espada de fuego como memoria de la ofensa original y expulsión del Paraíso, y, entre ambos, la balanza de cruz que, en la oscilación de sus platillos, regula la variabilidad y proporcionalidad de las acciones respecto del afán de rectitud y ecuanimidad, visible en el fiel horizontal. Finalmente, lo terrenal y mundano, la materia, ocupa el nivel inferior. Se trata, pues, de representaciones alegóricas de procesos virtuosos, en una sucesión de escala progresiva dispuesta para ser recorrida en forma ascendente. Ahora bien, si probáramos idealmente a su degradación hallaríamos de nuevo un peldaño último, el más pegado a lo terrestre, donde se arrastra – repta – la tortuga, la proterva figura del Maligno, el Leviatán.

Reconvertido ahora en galera del triunfador del Vicio, de Satán, avanza sobre ella Job, con sereno porte que rebate la ira y el resentimiento con la mansedumbre y la benignidad. Job ejemplifica la Espera. Un pasaje de *El Discreto* (1646), de Baltasar Gracián, recoge un perfecto retrato verbal del teatro gráfico imaginado por Heemskerk. Dice: «En un Carro, y en un Trono, fabricado con conchas de Tortugas, arrastrado aquél de rémoras; iba caminando la Espera, por los espaciosos campos del Tiempo, al Palacio de la Ocasión» (Gracián 1757, p. 354).

La tortuga tiene aspecto añoso y somnoliento, su movimiento es pesado y tardo, pero, ¿está rendida?, ¿ha sido definitivamente subyugada? Recordemos que los leviatanes transmutados en tortugas son aún más longevos. Y, además, tampoco olvidemos que en algunos de sus múltiples avatares la tortuga vence al Pédila.

4. – Con el fabulista Zenón de Elea el raudo Aquiles no colmaba los vertiginosos intersticios del espacio, y quedaba siempre lejos de tocar el carey. Es cierto que Aristóteles tendió obstáculos a la delantera del quelonio, dispuesto a favorecer la marcha del velocista (Aristóteles 2001, 239b 17-25). El Estagirita estaba apegado a sus predilecciones. Sin embargo, fue con Alfred Einstein que 'los pies ligeros' del héroe griego se hicieron más presurosos, hasta alcanzar una velocidad sólo comparable a la luz y, en consecuencia, logró llegar primero a la meta del infinito potencial, produciendo así la desocultación de la aporía: es decir, de la presunta extravagancia aquiliana. La *Teoría de la relatividad* podría leerse, pues, como la para-

doja de la paradoja de la imposibilidad del movimiento. Ello implica que, en adelante, el circuito donde compitieron la flemática tortuga y vivísimo corredor se estructurará desde nuevos principios, nunca más euclidianos. La pista de carreras, sus calles y el estadio todo por entero se habrán rizado en el bucle de una plegadura que conforma su espacio como el conjunto de los acontecimientos que se suceden en un mismo punto, o sea, el lugar en que *todos los acontecimientos son simultáneos* (d'Ors 2009).

La imaginación visual de un tal efecto en el grabado de Heemskerk, constreñida por la técnica que lo plasma – el esculpido que sólo limitadamente consiente ilusivos vanos de perspectiva – impide percibir ese novísimo frunce espacial. No obstante, poco antes de mitad del s. XIX, sobre 1839, Niépce y, sobre todo, Daguerre, contra-fabulaban – incluso si inconscientes de estar confabulando – el ahogo a que Zenón sometió la persecución de Aquiles. Una fotografía de 1902 – Einstein no formulará su doctrina hasta 1905 – proyecta una parábola temporo-espacial en la historia de leviatanes y tortugas, haciendo que su espacio y tiempo se alineen con el grabado de Heemskerk. La instantánea, tomada por el naturalista británico Charles John Cornish (1858-1906)[11], recoge la escena de una tortuga gigante – originaria del archipiélago de Galápagos – a cuyo caparazón, sirviéndole de cabalgadura, aparece subido un gentleman.

Sus personajes son, respectivamente, la tortuga 'Rotumah', con un peso de 593 libras (269 kg) y el segundo Barón de Rothschild, Lionel Walter Rothschild (1868-1937), notable autoridad en la taxonomía de aves y mariposas, quien la había hallado vagando libre en los terrenos de un manicomio australiano y la trasladó hasta su finca zoológico en la localidad de Tring, cercana a su residencia de Hertfordshire (UK), y que abierta a la curiosidad pública el año 1892, exhibía una variada colección de animales procedentes de diversos continentes reunida a lo largo de sus numerosas y arriesgadas expediciones científicas.

11 Reproducida, sin fondo, en Charles John Cornish, Frederick Courteney Selous, Sir Herbert Maxwell and W. F. Kirby, *The living animals of the world. An interesting description ob Beats, Birds, Fishes, Prestiles, insects, etc., with authentic anecdotes. A popular natural history u¡with one thousand illustrations,* v. I. (Mammals), London: Hutchinson & Co., Peternoster Row, [1902]. Véase allí 'Introduction' (pp. I-VIII), incluyendo la imagen en p. VII. Aparece también como ilustración de cubierta en Miriam Rothschild, *Dear Lord Rothschild: birds, butterflies, and history*, Philadelphia/ London: Balaban/ Hutchinson, 1983, asi como en Miriam Rothschild, *Walter Rothschild: the man, the museum and the menagerie*, London: Natural History Museum, 2008.

Una comparativa entre la imagen del grabado de Heemskerk y la de Cornish[12] arroja evidentes similitudes. Sin embargo, las atribuciones de sentido podrían haber experimentado un sustancial desplazamiento. En realidad, si probamos semejanzas éstas se limitarían al *dramatis personae*: Job y la tortuga/ Rotumah y Rothschild. Pero, los roles – y, por tanto, también el paradigma visual – habrían mudado de tal modo que su imaginación visual respondería a una muy diferente narración; un profundo cambio ideológico en el relato que abriría a la posibilidad de interrogar ahora acerca de quién es el Quelone, esto es, el Leviathan, y quién el Job cabalgante.

Entramos al universo de las metáforas, donde todo es *relatividad* y, en consecuencia, sincronía. De hecho, partimos de una verdaderamente extraordinaria: la tortuga, Rotumah, que vaga en libertad por los parques de un psiquiátrico de Australia, un *hortus conclusus* – un oasis en la linde de la Razón – situado en las antípodas de nuestro mundo conocido. Y Rotumah, atrapada, es conducida del manicomio al circo, donde Rothschild – él también será en adelante una metáfora – hace de director de pista – managing director – y la espectaculariza. Rotumah exhibida, pues, entre las rarezas – curiosidades, así como monstruosidades, anomalías – de la naturaleza, en una 'casa de fieras' para uso privado, en un parque zoológico particular. Y Rothschild la amaestra. El relato da para *contar* mucho más; pero el relato *da cuenta*, en concreto, de una nueva y diferente atribución de sentido en el imaginario del grabado de Heemskerk.

12 Reproducida, sin fondo, en Charles John Cornish, Frederick Courteney Selous, Sir Herbert Maxwell and W. F. Kirby, *The living animals of the world. An interesting description ob Beats, Birds, Fishes, Prestiles, insects, etc., with authentic anecdotes. A popular natural history u¡with one thousand illustrations,* v. I. (Mammals), London: Hutchinson & Co., Peternoster Row, [1902]. Véase allí 'Introduction' (pp. I-VIII), incluyendo la imagen en p. VII. Aparece también como ilustración de cubierta en Miriam Rothschild, *Dear Lord Rothschild: birds, butterflies, and history*, Philadelphia/ London: Balaban/ Hutchinson, 1983, asi como en Miriam Rothschild, *Walter Rothschild: the man, the museum and the menagerie*, London: Natural History Museum, 2008.



El paradigma visual del *emblema moral* de Heemskerk se transforma a partir de la imagen de Cornish en un *icono jurídico-político*. El Leviatán no sería el animal cabalgado, sino el caballero que lo jinetea y así, por tanto, mediante ese cambio de punto de vista la anterior narración queda invertida. Lo ahora visible desde él – o a través de él – cuenta ideológicamente de manera distinta. Cuenta acerca del jinete que se pasea apremiando a la bestia con un señuelo que a cada paso lo separa un-paso-más-allá de poder alcanzarlo, que paso a paso lo aleja de la meta. La fábula Zenón regresa, sí; sólo que ahora la Tortuga va por detrás de Aquiles, y Aquiles gana siempre, siquiera por un paso. De ahí cabe ensayar – es una tentación demasiado invencible para resistirla – la metáfora del pueblo como Quelone.

La velocidad de la Historia a paso de tortuga…, y los Dirigentes, los Conductores que, a horcajadas sobre el quelonio, valiéndose de una añagaza hacen que, empujado por el deseo – un viaje sucesivo, perpetuo – o la perseverante esperanza – una espera contenida, dominada – crea que se mueve, crea en el movimiento, en la marcha de la Historia, un fantasmal espejismo del reclamo que persigue...

La metáfora del Pueblo como Quelone es en la imagen de Cornish realidad desocultada; *alethé*. El estandarte de virtudes reducido a táctica varilla – batuta – en la que cualquier referencia simbólica a la Justicia ha desaparecido. Con la hoja de lechuga[13] que de ella pende basta. El poder absoluto, el Leviatán,

13 En el argot *ante-euroano* (antes del €) 'una lechuga' – 'un verde', 'un verderón' – era un billete de 1000 ptas., el mayor de curso legal. En Cuba, 'hoja de lechu-

se reviste hoy de nuevo atavío. Otrora lo hizo con la corona y el manto de terciopelo rojo forrado de armiño de los Reyes, y con la capa pluvial púrpura y mitra blanca y dorada de los Papas. Al presente viste distinguido el look de un gentleman de la City, como el trajeado Rothschild, familia de banqueros. Gusta también, muy recientemente, del *mininal style*; la elegancia del negro; una indumentaria más informal. Para qué más disfraces, más imposturas... El poder financiero como el último atuendo del Leviatán. Y un Job transfigurado en Pueblo, sobrellevando con santa paciencia – "mimis testudinis instar" – su insoportable peso – deber y obligación de obediencia – a las espaldas.

José Calvo González
Università di Malaga
(jcalvo@uma.es)

Bibliografia

Aristóteles, 2001, *Física*, IV, México.

D'Ors E., 2009, *Los argumentos de Zenón de Elea y la noción moderna del espacio-tiempo*, en *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna del espacio-tiempo*, Madrid, Eds. Encuentro.

Dogranski B., 2015, *Milton's Visual Imagination: Imagery in Paradise Lost*, Cambridge, Cambridge UP.

Gracián L. 1757, *Alegoría. Hombre de Espera*, de *El Discreto*, en *Obras de Lorenzo Gracián*, Barcelona, En la Imprenta de María Ángela Martí, y Galí Viuda.

Guerrero M. y Borges J.L, 1957, *El libro de los seres imaginarios*, México, FCE.

Jonston J., 1678, *A Description of the Nature of Four-Footed Beasts.*

Join-Lambert S. et Préaud M., 2004, *Abraham Bosse savant graveur. Tours, vers 1604-1676*, Paris, Bibliothéque National de France.

Milton J., 2004, *Paradise Lost, 1668-1968: Three Centuries of Commentary*, Earl Miner and William Moeck and Steven Jablonski (Eds.), Lewisburg, PA, Bucknel UP.

Schmitt C., 2003, *El Leviathan en la teoría del Estado de Tomás Hobbes*, Granada, Editorial Comares.

Seligman I, 2016, *Lines of Thought: Drawing from Michelangelo to now*, London, Thames & Hudson.

Warner M., 2013, *Intimate Communiqués. Melchior Lorck's Flying Tortoise*, en *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*, Dorrian, Marl and Frederic Pousin (eds.), I.B. Tauris & Co. Ltd., London.

---

ga' como billete de banco. Véase Kerstin Rohr, "Las metáforas del concepto de *Dinero* y sus denominaciones en el español moderno", Revista de Filologñia de la Universidad de La Laguna 8-9 (1989-1990), pp. 307-317, en esp. p. 310.