



HUMAN REVIEW

INTERNATIONAL HUMANITIES REVIEW

REVISTA INTERNACIONAL DE HUMANIDADES

Arte en mortero de cemento
pórtland en el pasatiempo de
Betanzos (A Coruña)

Aproximações possíveis: Marx e
Freud, a praxis da psicanálise e
política

Márgenes de la música: el
horizonte y el otro en la
experiencia musical

Del tamagotchi al tardigotchi: las
coordenadas onto-psicológicas de
las Nuevas Humanidades

"Shadows Like to Thee": Modern
Writers on the Character of
William Shakespeare

Transformation from Social Unity
to a Quest for the Self: "Only
Connect" in Forster's Howards End
And Smith's On Beauty

HUMANreview
International Humanities Review
Revista Internacional de Humanidades

VOLUMEN 9, NÚMERO 1, 2020



HUMANreview. International Humanities Review / Revista Internacional de Humanidades
<https://journals.eagora.org/revHUMAN>

Published on 2020, Madrid, Spain by
Global Knowledge Academics
www.gkacademics.com

© 2020 (individual articles), the author(s)

© 2020 (selection and editorial material) Global Knowledge Academics

All rights reserved. Other than fair use for study, research, criticism, or review purposes as permitted under applicable copyright law, any part of this work may not be reproduced by any process without written permission from the publisher. For permissions and other questions, please contact < publicaciones@gkacademics.com >.

The *HUMANreview. International Humanities Review / Revista Internacional de Humanidades* is reviewed by experts and backed by a publication process based on rigor and criteria of academic quality, thus ensuring that only significant intellectual works are published.

HUMANreview

International Humanities Review / Revista Internacional de Humanidades

Scientific Director

Karim Javier Gherab Martín, Universidad Rey Juan Carlos, Spain

Editores

Luis Ferla, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

José Luis González Quirós, Universidad Rey Juan Carlos, España

Avkash Jadhav, University of Mumbai, India

Delia Manzanero, Universidad Rey Juan Carlos, España

Paulo Teodoro de Matos, Universidade Nova de Lisboa / Universidade dos Açores, Portugal

Ana Paula Torres Megiani, Universidade de São Paulo, Brasil

Concha Roldán, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España

José Francisco Serrano Oceja, Universidad CEU San Pablo, España

Giovanni Sgro', University eCampus, Italia

Stéphanie Smadja, University Paris Diderot, Francia

Paul Spence, King's College de Londres, Reino Unido

Índice

Arte en mortero de cemento pórtland en el pasatiempo de Betanzos (A Coruña).....	1
<i>M.ª Teresa Acuña González</i>	
Aproximações possíveis: Marx e Freud, a praxis da psicanálise e política	23
<i>Maico Fernando Costa, Gustavo Henrique Dionisio</i>	
Márgenes de la música: el horizonte y el otro en la experiencia musical	33
<i>Javier Ares Yebra</i>	
Del tamagotchi al tardigotchi: las coordenadas onto-psicológicas de las Nuevas Humanidades	41
<i>Bei Yao</i>	
“Shadows Like to Thee”: Modern Writers on the Character of William Shakespeare.....	53
<i>Alan Forrest Hickman</i>	
Transformation from Social Unity to a Quest for the Self: “Only Connect” in Forster’s Howards End And Smith’s On Beauty.....	61
<i>Tarik Ziyad Gulcu</i>	



Table of Contents

Art in Portland Cement Mortar Pasatiempo Betanzos (A Coruña).....	1
<i>M.^a Teresa Acuña González</i>	
Possible Approaches: Marx and Freud, the Praxis of Psychoanalysis and Politics	23
<i>Maico Fernando Costa, Gustavo Henrique Dionisio</i>	
Borders of Music: The Horizon and the Other in Musical Experience	33
<i>Javier Ares Yebra</i>	
From Tamagotchi to Tardigotchi: the Ontopsychological Coordinates of the New Humanities.....	41
<i>Bei Yao</i>	
“Shadows Like to Thee”: Modern Writers on the Character of William Shakespeare	53
<i>Alan Forrest Hickman</i>	
Transformation from Social Unity to a Quest for the Self: “Only Connect” in Forster’s Howards End And Smith’s On Beauty	61
<i>Tarik Ziyad Gulcu</i>	





ARTE EN MORTERO DE CEMENTO PÓRTLAND EN EL PASATIEMPO DE BETANZOS (A CORUÑA)

Art in Portland Cement Mortar Pasatiempo Betanzos (A Coruña)

M.^ª TERESA ACUÑA GONZÁLEZ

Universidade de Santiago de Compostela, España

KEY WORDS

*Pasatiempo
Portland cement mortar
Heritage
Art*

ABSTRACT

The purpose of this work, it isto analyze and publicize the works of art built in Portland cement mortar, which formed are Part Pasatiempo Betanzos (A Coruña). This Park was created by D. Juan García Naveira intended to show, perpetuate and pass through the elements of the Pasatiempo, art and culture of other countries. An art that reflected in eclectic style inspired by renaissance art, classicist, baroque and Art Nouveau. Among the materials most widely used in construction, is portland cement mortar.

PALABRAS CLAVE

*Pasatiempo
Mortero de cemento pórtland
Patrimonio
Arte*

RESUMEN

El propósito de este trabajo, es el de analizar y dar a conocer las obras de arte construidas en mortero de cemento pórtland, que formaron y forman parte del Parque del Pasatiempo de Betanzos (A Coruña). Este Parque fue creado por D. Juan García Naveira con la intención de mostrar, perpetuar y legar a través de los elementos del Pasatiempo, el arte y la cultura de otros países. Un arte que plasmó en estilo ecléctico, inspirado en el arte renacentista, clasicista, barroco y modernista. Entre los materiales más utilizados en su construcción, se encuentra el mortero de cemento pórtland.

Recibido: 30/12/2019
Aceptado: 20/01/2020

Introducción

Vivimos en una sociedad, en la que no es frecuente que una persona con gran poder adquisitivo, dedique su tiempo y su dinero en beneficio de sus vecinos y de su país. Por eso, cuando nos topamos con alguien como D. Juan García Naveira y leemos y vemos lo generoso que fue en todos los aspectos a lo largo de su vida, lo primero que hacemos es desconfiar y pensar: ¡Por algo lo haría! Pues esta vez, tenemos que admitir que la bondad de un hombre existió, esperando como única recompensa la del disfrute personal, al realizar un sueño llamado Pasatiempo.

Dos emigrante nacidos en Betanzos (A Coruña), regresaban de Argentina en 1893 con una importante fortuna. Se trata de los hermanos Juan y Jesús García Naveira. Ambos hicieron importantes donaciones a su ciudad natal y crean muchos puestos de trabajo. Escuelas, Casa del Pueblo, Lavaderos, Sanatorios y Asilos, fueron algunos de los edificios sufragados por los hermanos, además de otras ayudas económicas, concedidas a personas necesitadas.

D. Juan a su regreso, se instala en la ciudad de Betanzos y se embarca en la construcción del Parque del Pasatiempo. La fecha de comienzo y finalización de las obras se sitúa entre los años 1893 y 1914, aunque D. Juan siguió trabajando en él hasta su fallecimiento, acaecido en el año 1933.

Lo que su creador pretendió con la construcción de este Parque, fue que sus paisanos, en unos tiempos difíciles y con pocas posibilidades de viajar, a causa de las penurias económicas que estaban padeciendo, conocieran y disfrutaran de lo que él había visto en los muchos viajes que realizó por importantes ciudades y lugares del mundo. Gran número de los elementos que se pueden ver en el Parque del Pasatiempo, son copias de obras de estilo clásico admiradas por D. Juan, entre otros países, en Italia y en Francia. En cambio otros elementos, nos recuerda al estilo modernista de Gaudí. (Cabano y otros, 1991).

El Parque del Pasatiempo, llegó a ocupar una gran extensión de terreno, (alrededor de 90.000 m²), pero hoy en día queda menos de un tercio, debido a la insensibilidad de los gestores que antepusieron aperturas de carreteras, campos de fútbol, demoliciones y otras lindezas que impidieron mantener la obra completa de D. Juan, que además, tiene la particularidad de ser el único Parque Artístico, de estas características, con intención didáctica y lúdica, del mundo.

Actualmente la parte que se conserva, está dispuesta en bancales o niveles y en ellos se encuentran numerosas fuentes, esculturas, cuevas, representaciones de pinturas, grutas, escudos,

representaciones de animales, de mapas, de inventos y de vivencias de su creador.

En el Parque del Pasatiempo, el material más utilizado en su construcción y en las esculturas y relieves, fue el mortero de cemento pórtland. Como muestra de ello, podemos citar, entre otros, la fuente de la Agricultura, la fuente de Cupido, el templete que se encuentra en el centro del Parque llamado del Retiro, el monumental león o la representación en relieve, del propio D. Juan con su mujer y su hija montados a camello, en su viaje a Egipto.

Con un carácter más didáctico y con la intención de transmitir sus conocimientos, D. Juan realizó el Árbol Genealógico del Capital, en donde se muestra de forma esquemática los pasos necesarios para llegar a obtener unos bienes. Otra de las representaciones sobre un muro, nos muestra a un buzo con escafandra buscando tesoros en el fondo del mar. Tanto la escafandra como la bombona de oxígeno que porta en la espalda, hoy no llama la atención, pero en los años 1914-1940 en un pueblo como Betanzos, tuvo que ser algo asombroso e impactante. (parquepasatiempo.blogspot.com).

Aunque de carácter lúdico y placentero es todo el conjunto del Pasatiempo, hay algunos elementos que incitan más al juego o al misterio como son las grutas con sus pasadizos y sorpresas.

Objetivos

General

- Analizar los elementos construidos en mortero de cemento pórtland en el Parque del Pasatiempo, y su intención transmisora de cultura, como parte del Patrimonio de Galicia.

Específicos

- Mostrar en el Parque del Pasatiempo de Betanzos, las características del arte ecléctico.
- Describir los elementos en mortero de cemento pórtland del Parque del Pasatiempo, desde el punto de vista artístico.
- Reconocer la finalidad de los distintos elementos del Parque como transmisión de los conocimientos de su creador.

Metodología

Se empleó una metodología deductiva, partiendo de la premisa de la transmisión cultural del patrimonio artístico de Galicia, al caso concreto y particular del Parque del Pasatiempo. Los elementos en mortero de

cemento pórtland que componen el Pasatiempo, han sido analizados y estudiados desde el punto artístico y educativo, para entender la síntesis global del Parque. La técnica que se utilizó, fue la del análisis de contenido.

Comenzaremos, dando unas pinceladas sobre el material de mortero de cemento pórtland, y a continuación, iremos situando y describiendo a cada uno de los elementos del Pasatiempo.

El Mortero de Cemento pórtland

Es muy probable, que D. Juan, fuese uno de los primeros en utilizar el cemento pórtland en Galicia y en España, ya que Varas y otros (como se citó en Barberena 2015), nos dicen que aunque la fabricación del cemento pórtland comenzó en Francia, Alemania y Reino Unido en 1845, su producción industrial en España, se inició en 1898. A partir de mediados del siglo pasado, es cuando su empleo comienza a ser habitual en la construcción civil. Teniendo en cuenta estos datos y sabiendo que la construcción del Pasatiempo comenzó en 1893 y se utilizó el cemento pórtland, sacamos la conclusión que D. Juan fue pionero en su uso.

El cemento pórtland es un conglomerado hidráulico que al amasarlo con agua, forma una pasta que endurece y conserva las propiedades de resistencia y estabilidad. Este cemento es un polvo constituido por clínker, sulfato cálcico, que suele ser de yeso y se encarga de regular el fraguado, y otros aditivos.

El mortero de cemento pórtland es la mezcla del cemento con arena fina y agua. El cemento es un producto que facilita la unión de los morteros (si se utiliza áridos fino) y de hormigones (si se utiliza áridos gruesos). El cemento al mezclarlo con agua, experimenta una serie de reacciones de disolución / precipitación y poco a poco va adquiriendo rigidez. En los primeros momentos se puede manipular y adaptar pero posteriormente la masa se fragua adquiriendo una resistencia mecánica. Los áridos no repercuten en el endurecimiento del mortero u hormigón, pero pueden influir en su resistencia y durabilidad. Los áridos de mina casi siempre son de naturaleza silíceo, con forma angulosa, lo que favorece una buena unión con el conglomerante que se traduce en una mayor resistencia. Otros áridos utilizados proceden de rocas, vidrios, residuos industriales y materiales reciclados de construcción. En muchos elementos del Pasatiempo, se utilizaron los áridos de río de carácter silíceo que presentan la diferencia de que están lavados y tienen forma redondeada, lo que facilita su trabajo. Se suelen mezclar áridos de distintos tamaños para evitar los huecos (Barberena, 2015).

El agua del amasado debe ser la mínima cantidad posible, para obtener una masa adecuada para trabajar. La menor relación agua/cemento, da un material menos poroso, más resistente y duradero. Para que adquiriera mayor plasticidad, se le mezclan otros materiales como caliza o cal, que también modifica su color (Barberena, 2015).

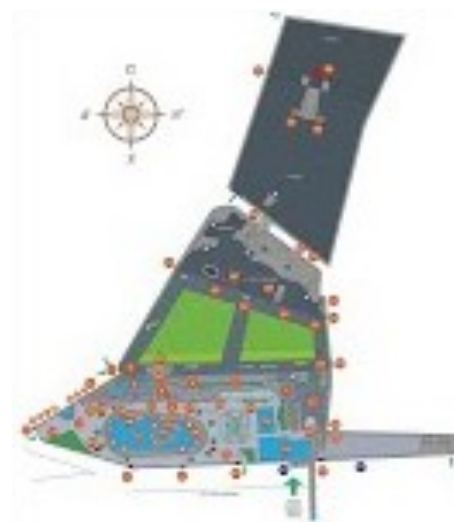
D. Juan utilizó el mortero de cemento pórtland en la mayoría de representaciones escultóricas con la técnica de vaciado, moldeado y pintado con árido fino de río, dado que esta masa es más fácil de moldear y adaptar.

Descripción de los elementos que se conservan en el Parque del Pasatiempo, realizados en mortero de cemento pórtland

Describimos a continuación las partes y los elementos del Parque del Pasatiempo que han llegado hasta nuestros días, y que a causa del abandono que el Pasatiempo padece desde hace años, se encuentran muy deteriorados.

El Parque del Pasatiempo se encuentra situado al suroeste de la ciudad de Betanzos y el terreno, que forma grandes bancales o escalones, se distribuye en una extensión irregular; más ancho en la parte orientada al este, que a medida que asciende hacia la parte oeste se va estrechando, tomando en su parte final, una forma más regular (fig.1)

Figura 1. Plano del Pasatiempo



Fuente: parquepasatiempo.blogspot.com.

Al Pasatiempo se accede por una pasarela elevada metálica que recorre parte de un jardín, situado enfrente del Parque y que cruza la carretera (fig.2). Al descender por las escaleras, nos encontramos en el

primer nivel, en donde los elementos están distribuidos del siguiente modo:

Estanque de la Gruta y Boca de Hades

Los Estanques de la Gruta (fig.3) y de la boca de Hades, aunque desde arriba parecen independientes, por la parte más baja, están comunicados entre sí. Las paredes que rodean a los estanques, están cubiertas por conchas marinas y altos relieves con imágenes de animales como hipopótamos, oso, ballena, rinoceronte, dromedario y algún otro animal que no fue posible identificar. También se pueden observar los restos de una figura de ninfa, jarrones y una urna en la que, por imágenes antiguas, parecía albergar la estatua de una pescadora.

Figura 2. Entrada al Parque.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Figura 3. Estanque de la Gruta.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

En el foso del caudal del estanque de la gruta, aparece una figura de mujer exenta, dándose un baño semidesnuda, con técnica de vaciado y en mortero de cemento pórtland y árido fino (Aguirre, 2016). Hoy en día esta estatua se encuentra decapitada y con gran deterioro (fig.4).

En las paredes adosadas al muro de los estanques, en alto relieve y formando parte de un conjunto, se encuentran dos hipopótamos, un rinoceronte, un oso

polar, una ballena, un dromedario un camello y un animal sin identificar. Alrededor de estos animales, todo el muro está decorado con piedras de canto rodado y con conchas marinas, destacando su color nacarado (parquepasatiempo.blogspot.com). Estos animales se encuentran como en un río o una poza, y reciben el agua de la fuente del barril que se encuentra un poco más arriba, y desde la cual a través de una llave se podía regular el nivel del agua del estanque. Si se quería se podía inundar, y de este modo, los hipopótamos quedaban sumergidos en el agua recobrando su carácter anfibio, y lo mismo sucedía con la ballena que podía llenar su enorme boca de agua para alimentarse (Cabano y otros, 1991). La técnica aplicada en estos elementos, es la de modelado y collage in situ y el material, además de cantos rodados y piedras marinas, se utilizó mortero de cemento pórtland y árido fino de río (Aguirre, 2016).

En la parte superior de la entrada del muro, se podían ver unos zuecos y encima de estos se podía leer: «Estanque de la Gruta». Estos zuecos y letras adosadas al muro y realizadas en mortero de cemento pórtland y árido fino de río, están realizadas con la técnica de modelado, vaciado (Aguirre, 2016).

En la entrada por donde discurre el caudal del agua del estanque de la Gruta y enfrente de la ballena, aparece un llamativo motivo sobre el muro denominado la Boca de Hades o del infierno, llamada así porque al visitante le parecía, que entraba en las profundidades de la tierra (fig.5). Llama la atención por su espectacularidad, y D. Juan probablemente, se inspiró para su construcción en el parque de los monstruos o de la boca del infierno de Bomarzo (Italia).¹

Figura 4. Mujer en el Estanque de la Gruta.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

¹ El jardín de monstruos de Bomarzo o Bosque sagrado, se encuentra en la provincia de Viterbo (Italia). Se comenzó a construir en el año 1550 por el arquitecto Pirro Ligorio y se caracteriza por las esculturas talladas en roca de animales y monstruos de formas grotescas. D. Juan se pudo inspirar en la figura del Orco, para la creación de la Boca de Hades, ya que guardan cierta similitud.

Figura 5. Boca de Hades.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

El agua para estos estanques, descendería por una canaleta que discurría al lado de una de las escaleras que nos llevarán al segundo nivel y en donde se encuentra la fuente del barril. En donde acaban las escaleras, hay un pozo con un cilindro de granito, que sirvió de apoyo a la escultura del Pescador. En la actualidad, la estatua ya no existe (fig.6).

Figura 6. Cilindro de granito y estatua del pescador. Loty (1927-1933).



Fuente: Anuario Brigantino, 2015.

Gruta de la Recolecta

A la derecha de las escaleras, en donde se encuentra la fuente del Barril, encontramos la entrada de la Gruta

de la Recolecta (fig.7). Sobre el techo cuelgan estalactitas y dentro de esta gruta se observa, algo parecido a un nido de serpientes, que se encuentra adosado al muro en alto relieve, realizados con técnica de modelado, vaciado, aplicadas en el mismo lugar, y material de mortero de cemento pórtland y árido fino de río (Aguirre, 2016). En bajo relieve, y a cada lado de la entrada de la gruta, podemos ver sobre los muros, una jirafa de tamaño real (fig.8) y un elefante (fig.9), en material de piedra marina perforada y detalles en cemento. Sus nombres aparecen en cenefas con cantos rodados. Cabe señalar como anécdota, que el nombre de jirafa aparece escrito como «girafa» (parquepasatiempo.blogspot.com).

Figura 7. Entrada Gruta de Recolecta.



Fuente: Elaboración Propia, 2018.

Figura 8. Relieve de jirafa.



Fuente: Elaboración Propia, 2018.

Figura 9. Relieve de elefante.



Fuente: Elaboración Propia, 2018.

En la parte oeste, se encuentra un invernadero y hacia el sur descubrimos el Estanque del Retiro, al que acompañaba una fuente de estilo Wallace a cada lado, que hoy ya no existen.

Estanque del Retiro

Desde las escaleras de la pasarela por donde se accede al parque, se sitúa en un plano inferior, el Estanque del Retiro rodeado de un muro con una barandilla de hierro. Es de forma elíptica y en medio del estanque hay un pequeño islote de forma lobulada con grandes letras que nos indican en donde nos encontramos (fig.10). Éste islote, acoge un gran templete ecléctico (fig.11), que recuerda a la fuente de los inocentes de París. Debajo de este, vemos una fuente, en donde dos ninfas con coronas de flores sobre sus cabezas, vacían agua de sus cántaros sobre una pila o tinaja. El templete descansa sobre cuatro columnas anilladas con fuste, con abundantes adornos con dibujos geométricos y con capiteles con pequeñas cabezas de niños y elementos vegetales. Estas columnas se apoyan cada dos, en pedestales adornados en su parte frontal con máscaras, que descansan sobre una base más ancha. En su parte superior se puede observar un pequeño frontón que acoge en la parte central, un escudo y adornos vegetales, y en cada esquina se alza un jarrón que termina con un pináculo. Una falsa bóveda con forma de escamas remata el templete. En la parte inferior, aparecen las figuras medio alargadas de un tritón y una sirena, también con función de fuente.

El suelo alrededor de este templete, era de teselas de colores, formando mosaicos con dibujos de peces. Un banco sencillo en la parte interior, pero adornado abundantemente en la parte exterior, recorría toda la isleta, en donde se encontraban dos pequeñas fuentes decorativas adosadas al muro (parquepasatiempo.blogspot.com).

En una de las fuentes se distinguía dos niños sosteniendo el surtidor del agua. En la parte este, se encontraba otro elemento decorativo con formas redondeadas con una urna que terminaba en una especie de cúpula. Por último en la parte sur, otra fuente con nicho, contendría un jarrón por el que saldría el agua.

Figura 10. Islote del Parque del Retiro. Loty (1927-1933)



Fuente: Anuario Brigantino, 2015.

Figura 11. Templete. Loty (1927-1933).



Fuente: Anuario Brigantino, 2015.

Todos estos elementos están realizados en material de mortero de cemento pòrtland y árido fino de río (Aguirre, 2016). En la actualidad, solo se conservan de este pabellón algunos restos, y la mayoría de las hornacinas se encuentran vacías y con bastantes desperfectos.

El acceso al templete, tenía lugar por un pasadizo de baja altura, con los techos adornados con azulejos pintados a mano en muy buen estado, lo que nos inclina a pensar que pudieron ser repuestos en la rehabilitación de los años 80 (parquepasatiempo.blogspot.com). En las paredes existen elementos decorativos y hornacinas vacías que seguramente en otro tiempo, pudieron contener algún objeto. Dos arcos de medio punto sobre el muro con un pinjante que tenía encima un triángulo y otros adornos, daban paso al puente curvo con una vistosa barandilla en hierro a cada lado, que terminaba en unas pilastras de mortero de cemento pòrtland que nos introducían en el mismo templete.

A cada lado de los arcos, en los entrepaños de las paredes por las que continua la balaustrada en hierro, acompañando a la escaleras que conducían a la planta superior, existe una decoración con el árbol de Guernica y la casa de Juntas en un lado (fig.12), y al otro lado, el árbol de la Virgen que había contemplado en su viaje a Matariya o Matariyyah (Egipto) (fig.13). Estos bajos relieves, cabe pensar, que son copias de postales que D. Juan adquirió en sus viajes.

Figura 12. Árbol de Guernica.



Fuente: Elaboración Propia, 2018.

Figura 13. Árbol de la Virgen.



Fuente: Elaboración Propia, 2018.

Alrededor de la isla por su parte exterior y adosado al muro, destacan varios relieves entre los que podemos apreciar el faro romano (hoy conocida como la torre de Hércules, situada en la ciudad de A Coruña), dos buques de guerra, una carabela y una canoa dirigida por dos indígenas. La técnica utilizada es la de modelado, vaciado. El material utilizado es mortero armado de cemento pórtland y árido fino de río (Aguirre, M. 2016).

A lo largo del muro que rodea a todo el Estanque, se puede observar una pieza que se asemeja a un dirigible con cesta (fig.14), construido con técnica de reproducción por copia, con molde o vaciado, y dos vehículos híbridos rodados a vapor (fig.15), que se encuentra en gran relieve sobre la otra pared. Todo el muro se adorna con piedras de canto rodado y por conchas de moluscos.

Figura 14. Relieve del dirigible.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Figura 15. Vehículo híbrido.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Otros elementos que vemos sobre el muro, son fuentes decorativas. Estos elementos están realizados con mortero de cemento pórtland y árido fino de río y se desconoce el año de ejecución y el autor. En una de las fuentes, se pueden ver dos columnas con capiteles, sobre el que descansa un frontón partido y una voluta que sobresale (fig.16). En la otra fuente, orientada más al sur, se observa una hornacina con una figura de mujer que entrecruza las manos sobre el pecho, en alto relieve. Los laterales están adornados con máscaras y la fuente se asienta sobre pedestal (fig.17).

Figura 16. Fuente decorativa.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Figura 17. Fuente con figura de mujer.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Fuente de la Agricultura

Esta fuente se encuentra coronada con una campesina de pie que porta en sus manos un rastrillo y una hoz, y se sitúa encima de una cúpula semiesférica. Esta fuente de un solo caño, forma parte de la composición de relieves del muro de «España monárquica y sus 18 hijas republicanas» (fig.18). Este grupo escultórico se divide en tres niveles. En la parte intermedia, encontramos tres figuras femeninas sedentes con máscara a los lados, con surtidores en alto relieve y otros elementos decorativos como columnas con capiteles. La técnica utilizada es la de modelado, vaciado. El material utilizado es mortero de cemento pórtland y árido fino de río (Aguirre, 2016). Hoy en día, han desaparecido parte de las estatuas y los demás elementos muestran grandes desperfectos.

En la parte baja, se aprecian columnas con capiteles que separan las tres máscaras que allí se encuentran, y por las que por sus bocas, sale el agua.

Figura 18. Fuente de la Agricultura. Loty (1927-1933)



Fuente: Anuario Brigantino, 2015.

España Monárquica y sus 18 hijas Republicanas. Relieves de Cuadros

La fuente de la agricultura se encuentra sobre el muro en su parte más meridional. En ellas, se apoyan las escaleras que dan subida al segundo nivel y podemos leer: «ESPAÑA MONÁRQUICA Y SUS 18 HIJAS REPUBLICANAS». Debajo de estas palabras, aparecen los escudos de España y de los 18 países que se independizaron de esta, y que son: Argentina, Cuba, Paraguay, República del Salvador, Bolivia, Perú, Guatemala, Ecuador, Venezuela, México, Panamá, Chile, Colombia, Costa Rica, Nicaragua, República Dominicana, República de Honduras y Uruguay. Además, D. Juan también añadió el escudo de Brasil, quizás por gratitud a este país, al haber acogido a muchos emigrantes gallegos (parquepasatiempo.blogspot.com) (fig.19).

Figura 19. Muro con escudos de países de América del Sur.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Escenas en alto relieve

Sobre el paño del muro y debajo de los escudos, se observa una serie de representaciones con forma de cuadro con marco incluido (fig.20). Si nos dirigimos hacia el sur desde la fuente de la agricultura, se pueden ver cuatro cuadros. En uno de ellos, se representan una escena de vida campesina o escena de una virgen, que algunos atribuyen a la virgen María de Matariya en Egipto. Este relieve presenta policromía y en él se puede ver una figura femenina con manto, que podría parecer la virgen al lado de unos árboles con un libro entre sus manos, mientras la gente que baja del pueblo y campesinos que trabajan en las tareas del campo, la escuchan (Cabanas y otros, 1991).

En otro cuadro se representa la escena de un duelo. Un hombre con un cuchillo y otro representando al padrino de la contienda, aparecen en una esquina. El personaje central observa un tablero, mientras en la otra esquina, tres personas atienden a un hombre aparentemente moribundo.

En la última oración de los mártires cristianos, se observa la representación de una escena en un circo romano, con un león que se aproxima hacia un grupo de hombres cristianos que rezan ante las gradas repleta de espectadores.

En el último de estos cuatro cuadros, aparece el sacrificio de Túpac-Amaru (fig.21) Este personaje que liderará la lucha de los indígenas de Perú contra las autoridades coloniales españolas, será apresado y sometido a torturas y descuartizamiento como se aprecia en el relieve del Pasatiempo. Es muy posible que sea una copia de alguna postal, que D. Juan compró en alguno de sus viajes.

Figura 20. Cuadros en relieve sobre muro.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Figura 21. Relieve del Sacrificio de Túpac-Amaru.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Subiendo las escaleras, se encuentran dos cuadros de tamaño más reducido y de forma cuadrada. En uno, se puede leer la frase « la Paz por el Arbitraje». Representa una circunferencia con 49 círculos pequeños dispuestos alrededor con el nombre de las distintas naciones, que se unen de dos en dos con líneas que atraviesan el círculo, y que hacen referencia a los tratados y ligas de paz entre las naciones. El material empleado es el de cemento de pórtland y árido fino de río y la técnica utilizada es la de modelado y vaciado (Aguirre, 2016). El otro motivo, es el de Santa Isabel de Hungría, copia del cuadro de Murillo del mismo nombre, que se encuentra policromada y representa la escena en la que Santa Isabel de Hungría cura a los tiñosos (fig.22).

Figura 22. Santa Isabel curando a los tiñosos.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Figura 23. En lo alto del muro, el fusilamiento de Torrijos.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Por último, en la parte superior del muro destaca por su tamaño, el relieve que representa el Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros, en una lucha entre los liberales absolutistas bajo el reinado de Fernando VII, y que es una copia del cuadro de Gisbert que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid (fig.23).

Fuentes de los animales y decorativas

Están situadas en el muro del primer nivel. En la parte central de este muro se encuentran unas escaleras que ascienden por los dos lados de un cilindro de granito que dan acceso al siguiente nivel, y sobre el que se encuentra la fuente de Cupido. A cada lado del muro y adosados en alto relieve, se encuentran las fuentes con animales fantásticos que representan un murciélago con grandes alas y un dragón. El dragón, con su boca recubierta por un tubo por el que salía el agua, daría de beber al murciélago (fig.24). La otra fuente estaba representada con un animal con forma y

cuerpo de pez y cabeza monstruosa por la que saldría el agua que caía sobre una concha marina (fig. 25). En la otra mitad del muro situada más al sur, de nuevo su parte central estará ocupada por la misma fuente del murciélago. La técnica utilizada es la de modelado, vaciado. El material utilizado es de mortero de cemento pórtland y árido fino de río.

Figura 24. Animales Fantásticos.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Figura 25. Animales Fantásticos.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Sobre este muro, también se pueden ver otras dos fuentes decorativas. Una sería la fuente con hornacina (hoy vacía) (fig.26), que posiblemente estuviese adornada con una máscara. Tiene un pequeño frontón, decorado en el centro a modo de escudo, que reposa sobre dos pilastras situadas a los lados, a las que acompañan dos cabezas monstruosas marinas con cola de pez ascendente. La fuente reposa sobre un

pedestal en el que una cabeza de niño con alas, decora el centro inferior.

La otra fuente, contiene adornos florales con una voluta a cada lado y un surtidor (fig.27). La fuente se asienta sobre un pedestal adornado.

La técnica de las dos fuentes, es la de reproducción por copia, molde, vaciado. Pintado y el material es mortero de cemento pórtland y árido fino de río.

Figura 26. Fuente decorativa.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Figura 27. Fuente decorativa.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

En la parte superior de las fuentes y debajo de la balaustrada del segundo nivel, un friso en alto relieve de animales, recorren todo el muro. Allí se encuentran, entre otros animales, culebras, cucarachas, búfalos, focas, avestruces y liebres, en hormigón pórtland, aunque como en otros muchos elementos del Pasatiempo, la mayoría de los relieves, han desaparecido casi completamente (fg.28).

Figura 28. Friso de animales.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Antes de subir al segundo nivel, describiremos los elementos que rodean al Parque del Pasatiempo situados al este, por la parte exterior del muro.

Piedra de Tandil, torre de Pisa y locomotora

Un pequeño habitáculo en forma semicircular, se sitúa en la parte más al norte del muro, en el antiguo camino del Carregal, hoy convertido en la Avenida Fraga Iribarne. En el centro se puede ver una urna hoy vacía, y en la parte inferior, realizado con piedras de cantos rodados de distintos colores, una locomotora a vapor. A un lado, la réplica de la torre inclinada de Pisa y el escudo de Argentina y al otro lado, la piedra Movediza de Tandil (Argentina), con el escudo de Betanzos. La piedra original de Tandil, era un peñasco de grandes dimensiones y estaba en equilibrio de forma asombrosa sobre otra roca en el cerro de la Movediza, de ahí su nombre. La piedra en 1912, se cayó y en su lugar existe una réplica.

Todo el habitáculo está decorado con dibujos hechos con piedras de canto rodado de distintos colores y conchas marinas. Un banco recorre la semicircunferencia, al que acompañan adornos sobre el suelo con forma de patos y dibujos geométricos, junto a la palabra «PASATIEMPO» (fig.29). En el centro del techo, aparece un adorno que se asemeja a una flor y que se repite en la cenefa exterior. Este habitáculo está delimitado por pilastras con capiteles vegetales, que continua por la parte superior a modo de cenefa (fig.30).

Figura 29. Suelo con patos y la palabra Pasatiempo.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Figura 30. Habitáculo con urna.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

A lo largo y encima del muro, que da a la avenida de Fraga Iribarne, había esfinges aladas que han desaparecido y leones que en su remate, en la parte inferior, tenían adornos con columnas realiza con cantos rodados y dibujos de azulejos de colores (parquepasatiempo.blogspot.com). Los leones estaban realizados en mortero de cemento pórtland y árido fino de río y la técnica utilizada es la de modelado, vaciado (Aguirre, 2016) (fig.31).

Figura 31. León rematando el muro.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

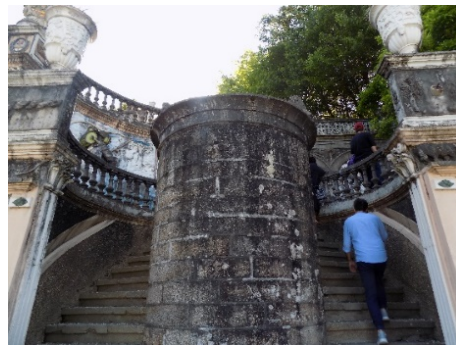
Para subir del primer al segundo nivel, podemos hacerlo por tres zonas del Parque. Una manera sería subiendo las escaleras, siguiendo el muro de los relieves de los cuadros (fig.32). Otra forma sería por el extremo contrario, es decir por donde entramos cuando llegamos al Parque por la pasarela, subiendo las escaleras donde está ubicada la fuente del barril, y por último, podemos subir por las escaleras, situadas enfrente de la entrada del Estanque del Retiro, en donde se puede ver un cilindro de granito que sirvió de base a la Fuente de Cupido y al que rodean una escaleras adornadas con jarrones de estilo versallesco (fig.33).

Figura 32. Escaleras de acceso al segundo nivel.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Figura 33. Escaleras que rodean al cilindro de granito



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Fuente de Cupido

Destacaban dos jarrones suntuosos de mármol de corte clásico que se asentaban sobre pilastras de mortero de cemento de pórtland, copia de los que vio D. Juan en Versalles (Borondo, 1900) y que han sido sustituidos por otros, que difieren bastante de los primitivos. La fuente estaba constituida por tres figuras masculinas. La figura del centro representaba a Cupido con alas, flechas y arco y a cada lado le acompañaba un niño desnudo, que completa la composición. Estas figuras, descansaban sobre

pequeños pedestales que a su vez se apoyaban sobre un cilindro de piedra, que alberga aun hoy en día, un pozo al que rodean dos escaleras que dan acceso al segundo nivel (fig.34). La técnica es la de modelado vaciado y el material utilizado era la de mortero armado con cemento pórtland y árido fino de río (Aguirre, 2016). Se desconoce la fecha exacta de la ejecución y autor. En la actualidad, no existe la fuente.

Figura 34. Fuente de Cupido (años 30).



Fuente: Álbum de Postales. (Archivo de Betanzos) ¿1920?

Subiendo las escaleras que están pegadas al muro orientado al este, podemos observar una pequeña esquina que forman las escaleras que continúan al siguiente nivel, en donde quedan restos de figuras que representaban las diferentes religiones. A continuación, vendrá el muro con los azulejos y fuentes, y en el final de este muro, nos encontraremos el relieve de un Buzo.

Relieve de las religiones

Debido al deterioro y abandono, es aventurado decir con exactitud, cuales son las religiones que aparecen representadas. Lo que se aprecia, es que las figuras van de mayor a menor altura, aprovechando el espacio de forma triangular que tiene el paño del muro, en donde se apoya la escalera que continúa al siguiente nivel (fig.35).

Entre las figuras realizadas en mortero de hormigón de pórtland, la de mayor altura parece que porta una mitra, por lo que podría ser un obispo católico. Cada figura, tenía encima en forma de semicírculo el nombre de la religión que representaba y un número, que podría ser la cantidad de personas simpatizantes de esa religión. Encima del obispo, quedan restos de algunas palabras que podrían decir Catolicismo y debajo 353 millones, que sería, en aquel momento, el número de simpatizantes en el mundo (parquepasatiempo.blogspot.com).

Figura 35. Muro de apoyo de escaleras con relieve de las religiones.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Buzo buscando un tesoro

El muro, continua revestido con azulejos y mosaicos de vistosos colores como jarrones, flores, pájaros, árboles y figura humana. A continuación, a la altura de la fuente de cupido, nos encontramos la representación de un buzo que está pescando un tesoro en el fondo del mar. En sus manos tiene un mazo, y un machete en el cinturón, y le rodean peces, moluscos y conchas marinas. La escafandra que lleva puesta el buzo, es lo que llama más la atención, porque el año en que se construyó, muy pocos visitantes, habrían visto semejante invento (fig.36). Dos pilastras sobre pedestales con capiteles corintios, acotan el alto relieve realizado en mortero de hormigón pórtland, con policromías.

Figura 36. Buzo pescando un tesoro.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Al lado del buzo, hay un pequeño habitáculo con un banco de hormigón, aprovechando la parte baja de los peldaños de la escalera que sube al siguiente nivel, en donde se puede descansar y abrigarse.

Seguidamente, sobre el muro que soporta la balaustrada y pasamanos de las escaleras, encontramos un funicular que desciende camino de la estación (fig.37).

Figura 37 Habitáculo y paño del muro con funicular.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

La pared que vemos a continuación, parece un homenaje que D. Juan hizo al país que lo acogió y al que estuvo siempre agradecido. Son una serie de arcos con escudos de las provincias de Argentina y relieves de textos relacionados con este país. Toda la pared empieza y acaba, con relieves en homenaje a Martín Fierro. También existieron 12 bustos de presidentes Argentinos, que hoy han desaparecido (parquepasatiempo.blogspot.com).

Representación de las Horas del Mundo

Al lado de las escaleras y ocupando uno de los arcos, vemos 41 esfera que señala la hora en cada reloj de las capitales principales del mundo, entre la que destaca con mayor tamaño y en el centro, la esfera de Buenos Aires (fig.38).

Figura 38. Esferas de relojes con la hora de las ciudades del mundo.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Continúan los arcos figurados, que descansan en pilastras con capitel hasta el final del muro, en donde se sitúan los escudos de las 14 provincias que configuraron la Argentina, y en la parte superior y cada dos arcos, se ven relieves a modo de medallón con águilas y con el nombre y textos relativos a las demás provincias y capitales del país (fig.39).

Con unos bancos de piedra rodeados de árboles y una entrada a la gruta en la parte norte, finaliza este nivel.

Figura 39. Escudos de Salta y Santa Fe (Argentina).



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Detrás del muro de los azulejos, nos encontramos con el Estanque de Salomón, y en cada esquina del muro una estatua. Una de ellas representa la República y la otra la Patria. Las escaleras que suben, nos conducen hacia donde se ubicó el grupo escultórico de La Sentencia de Jesús y justo debajo de este grupo, se observa El Estanque de Salomón.

Estanque de Salomón

Se puede acceder a él, directamente por las escaleras que suben por la parte situada más al sur. Tres fuentes dos de ellas con figura de mujer, surtían de agua al estanque. Una de las estatuas aparece semidesnuda, con unas ramas en su mano derecha y situada entre las palabras donde se puede leer: «ESTANQUE DE SALOMÓN» (fig.40). La otra efigie se ubica debajo del grupo escultórico de la Sentencia de Jesús. Esta figura femenina aparece desnuda y ocupa el centro de una concha marina (fig.41). La otra fuente, se encuentra enfrente del muro y representa un rostro monstruoso por el que desde su cabeza, sale el agua al estanque. El material utilizado en todo este estanque es el de mortero de cemento pórtland (Aguirre, 2016).

Figura 40. Estanque de Salomón



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Figura 41. Figura femenina en la parte inferior del balcón de la Sentencia de Jesús.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Estatuas representando a la Patria y a la República

Al subir las escaleras de la izquierda que dan acceso al 2º nivel y donde se puede leer «Patria», «Libertad», «igualdad» y «legalidad», podemos observar sobre un pedestal, una figura de mujer con una antorcha en

la mano derecha representando a la Patria. Al otro lado, otra figura semejante pero portando una bandera, representa a la República.

El material es mortero de hormigón armado y árido fino de río, y la técnica de modelado vaciado (Aguirre, 2016) (fig.42).

Figura 42. Escaleras de acceso al segundo nivel. Loty (1927-1933).

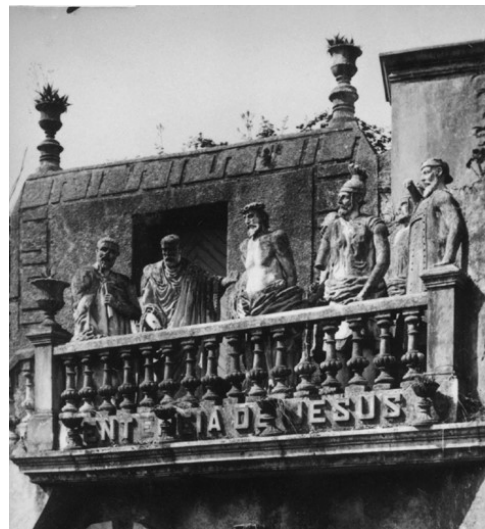


Fuente: Anuario Brigantino, 2015.

Sentencia de Jesús

Era un grupo escultórico a tamaño natural, con la figura de Jesús en el centro, que representaba la escena bíblica en la que el pueblo opta por condenar a Jesús en favor de Barrabás, mientras Pilatos, para no inmiscuirse, se lava las manos (Cabano y otros, 1991) (fig.43). El material utilizado es mortero de cemento pórtland. Hoy en día, solo quedan algunos restos de cemento, de las figuras que se encontraban más próximas al muro.

Figura 43. Sentencia de Jesús. (Años 30). Loty (1927-1933).



Fuente: Anuario Brigantino, 2015.

En la zona situada al norte y subiendo por las escaleras que comienzan en el primer nivel, nos encontramos con el Árbol Genealógico del Capital coronado por la estatua de Eros y Psique.

Árbol Genealógico del Capital y Estatua de Eros y Psique

Se compone de un arco, en el que se lee el nombre del relieve y se apoya sobre dos pilastras con capitel corintio. En el centro, un esquema gráfico nos indica los pasos a seguir, para obtener un éxito económico. Seguiría así: el Orden más la Previsión dan la Economía. Con el Trabajo y la Economía se llega al Ahorro. El Entendimiento más la Voluntad nos lleva al Trabajo, que con el Carácter y la Rectitud dan la Firmeza. Con el Honor y la Firmeza aparece la Constancia, que junto con el Ahorro, nos da El CAPITAL (fig.44).

Remata este relieve, con una pilastra exenta en la parte superior y sobre la que descansa un grupo escultórico de estilo clásico, representando a los dioses del amor y el sexo Eros y Psique. El material utilizado es el de mortero de cemento de pórtland.

Figura 44. Árbol Genealógico del Capital. Loty (1927-1933).



Fuente: Anuario Brigantino, 2015.

Antes de subir al tercer nivel donde se puede ver al León Colosal, observaremos el muro en donde apoya sus patas delanteras, para describir los relieves que se aprecian. Son cuatro los realces que se realizaron sobre este muro. La Muralla China, el Viaje

a Egipto, la Pirámide de Keops, la Mezquita de Mohammed Ali y el Canal de Panamá.

Relieves sobre el muro del León Colosal

Del relieve de la Muralla China, prácticamente no queda nada, solo el nombre en el que se podía leer: «Muralla China 2500 K^s». El relieve de Viaje a Egipto, nos muestra a D. Juan en el año 1910 con su esposa y con su hija Águeda. En este viaje, y como otros muchos turistas, durante el viaje se montaron en camello y dejaron constancia del hecho, a través de fotografías que D. Juan aprovechó, para plasmar este momento en alto relieve sobre el muro, en material de mortero de cemento pórtland (fig.45).

Figura 45. Viaje a Egipto.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

También sobre este muro, figura la representación de la pirámide de Keops, con una inscripción que dice: la pirámide de Cheopes alto 480 pies, base 764 (Cabano y otros, 1991) (fig.46).

Figura 46. Pirámide de Keops.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

La Mezquita de Mohammed Alí en el Cairo, fue otra de las bellezas que la familia admiró en sus viajes (fig.47). Debajo de esta mezquita aprovecho D. Juan, para dar entrada a la gran Gruta que se encuentra debajo de la terraza del tercer nivel. A los lados se pueden contemplar unos troncos de árboles contruidos en mortero de hormigón, que se van intercalando para separar los distintos relieves.

Figura 47. Mezquita con troncos de árboles.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

El Canal de Panamá se terminó el 15 de agosto de 1914. D. Juan quiso transmitir al Parque del Pasatiempo, un espíritu pedagógico que se vislumbra con este relieve, en el que se puede ver la gran obra de ingeniería de la época y de gran importancia para el desarrollo de la economía mundial. Este canal conecta el mar Caribe con el Océano Pacífico, atravesando el istmo de Panamá. El relieve este orientado, colocando el sur en la parte superior y se puede leer:

«CANAL DE PANAMÁ LARGO 50 MILLAS»

Además del Canal, también están representados, el valle del Gran Corte de Culebra comunicado con el lago de Miraflores que permitía la apertura del canal y las Esclusas de Gatún, de Miraflores y de Pedro Miguel, que permitieron la navegación (fig.48).

Figura 48. Relieve con el Canal de Panamá.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Al lado de la pirámide de Keops y debajo del León Colosal, observamos un biplano con hélice frontal (fig.49). Este es otro de los grandes inventos de la época, que D. Juan quiso que los visitantes del Pasatiempo tuvieran la oportunidad de conocer a través de este relieve, sobre el muro de hormigón armado pórtland.

Figura 49. Biplano sobre el muro.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Destacamos un detalle que se observa a lo largo del muro, y es la cornisa que se ve en la parte inferior de la balaustrada, realizada con botellas de cristal de anís, colocadas una tras otra, y unos adornos con hojas vegetales, en cemento (fig.50).

Figura 50. Cornisa fabricada con botellas.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Gruta artificial

La Gran Gruta, es la de mayor tamaño del Parque. En ella vemos grandes columnas que sostienen la terraza superior, y que están disimuladas dándoles forma de

troncos de árbol. Estalactitas y estalagmitas surgen del suelo y techo y mesas, escaleras, pozos, claraboyas y dinosaurios nos rodean (fig. 51). En el techo, se encuentra una claraboya, que permite que la luz tenga un papel importante en el conjunto de la gruta. Unas escaleras, nos conducen a las cuevas subterráneas, otras, a la parte superior. Hay respiraderos que tienen salida al suelo de la terraza del siguiente nivel y otras a una mayor altura. Algunos dinosaurios se pueden ver cobijados en las paredes.

Figura 51. La Gran Gruta.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

El León Colosal y los ciervos se encuentran situados en el tercer nivel, en el que dan la impresión de que otean el paisaje que desde esta altura se vislumbra.

León Colosal

Es una escultura de gran tamaño, que quizás fue copiado del cuadro de Gêrome (1824-1904) «Las dos majestades». El león está encima de la gruta y mirando a la ciudad de Betanzos para contemplar la salida del sol (fig.52). Es de grandes proporciones, hueco por dentro y de mortero de cemento pórtland y árido fino de río. En 1997 el escultor Francisco Escudero, fue el encargado de construir un nuevo león, para sustituir al original, que había sido destruido.

Figura 52. León Colosal.



Fuente: Elaboración propia, 2018.

Esta terraza de granito, tiene una vista amplia de la ciudad de Betanzos y alrededores, y dispone de una balaustrada que imita los troncos y ramas de árboles entrelazadas, en material de hormigón de cemento pórtland. A cada lado del león y sobre los muros, un ciervo o gacela exenta, en posición de descanso, observan al igual que el león, el paisaje. La técnica utilizada es de modelado, vaciado y el material utilizado es de mortero de cemento pórtland y árido fino de río (Aguirre, 2016).

El cuarto nivel lo ocupa el Mirador de estilo chino y un jardín.

Mirador Chinesco

Se encuentra en un lugar desde donde se tiene, la vista más amplia de Betanzos y alrededores, por ser uno de los puntos más alto del Pasatiempo. Este mirador tiene planta octogonal y terminaba en un pináculo con

una veleta en donde se podía ver la silueta de una vaca y un agricultor (fig. 53). Su diseño es de tipo oriental. Hoy en día solo queda la estructura metálica (fig.54).

Figura 53. Mirador chinesco. Loty (1927-1933)



Fuente: Anuario Brigantino, 2015.

Figura 54. Mirador chinesco en la actualidad



Fuente: Elaboración propia, 2018.

La terraza del cuarto nivel está ocupada por un jardín con plantas y árboles de diversos países. Atravesando el jardín, encontramos dos columnas con esculturas de las que parte una barandilla con pasamanos, que recorre las escaleras hasta el quinto nivel.

Dos estatuas en cemento sobre pedestales

Están acomodadas en el cuarto nivel, a pie de las escaleras que conducen a la estatua de D. Juan y su nieto, y que da fin al Parque del Pasatiempo. A la derecha, una figura femenina con hábito de monja, que ayuda a un niño al que le falta media pierna. A la izquierda se alza otra figura exenta y con los ojos tapados. Su brazo derecho descansa sobre el cuerpo y el izquierdo, pudo haber sujetado una balanza, lo que representaría una alegoría a la justicia. Ambas figuras están apoyadas sobre pedestal (fig.55).

La técnica utilizada en ambas esculturas es la de modelado, vaciado en material de cemento pórtland y árido fino de río (Aguirre, 2016). En la actualidad, las dos estatuas se encuentran mutiladas y con grandes desperfectos.

Figura 55. Estatua de mujer y la monja con niño (Loty 1927-1933).



Fuente: Anuario Brigantino, 2015.

En el quinto y último nivel. Subiendo las escaleras que parten de las estatuas, anteriormente descritas, llegamos a una estatua en la que aparece el propio D. Juan y un niño, que es muy probable, que sea su nieto.

Estatua de D. Juan sentado

Aparece el propio D. Juan en zapatillas, sentado y jugando con su nieto sobre sus rodillas. Con esta escultura D. Juan, finalizó el Parque del Pasatiempo (fig.56). Esta composición, reposa sobre un alto y sencillo pedestal, y todo está construido en mortero de cemento pórtland.

Figura 56. D. Juan y su nieto. Loty (1927-1933).



Fuente: Anuario Brigantino, 2015.

Conclusiones

Después de haber analizado y expuesto las partes y elementos del Parque del Pasatiempo construidos en mortero de cemento pórtland, pasamos a enumerar las conclusiones a las que hemos llegado.

1/ El mortero de cemento pórtland es un material que D. Juan García Naveira empleó en un gran número

de piezas y obras, en el Parque del Pasatiempo de Betanzos, y con este material se pueden moldear figuras y elementos en relieve de gran belleza y plasticidad.

2/ Entre los elementos que se encuentran en el Pasatiempo, se observan elementos inspirados en el arte clásico, como el templete, la fuente de Cupido, Eros y Psique, las fuentes que rodean la parte inferior del Parque del Retiro y las fuentes del primer nivel construidas sobre el muro. Otras obras en cambio, nos recuerdan al estilo modernista de Antonio Gaudí, entre las que podemos citar a las fuentes de animales monstruosos o a las balaustradas, imitando los troncos de árbol entrelazados. Los elementos del Parque del Pasatiempo, tienen una mezcla de estilos y deseos del creador, que se acercan a la arquitectura ecléctica e indiana propia del momento.

3/ No encontramos constancia del año exacto, en que se introduce por primera vez en la construcción en España y más concretamente en Galicia, el material de mortero de cemento pórtland. Pero teniendo en cuenta que D. Juan comenzó la construcción del Parque del Pasatiempo en el año 1893, y que la utilización del cemento pórtland se comienza a utilizar de forma generalizada en España a principios del siglo XX, cabe pensar que D. Juan fue uno de los primeros, sino el primero, en utilizar el mortero de cemento pórtland.

Referencias

- Aguirre, M. (2016). *Elementos Escultóricos. Inventario, Diagnóstico e Acciões de Restauración*. Informe solicitado por Casabella y Vietes SLP. Coordinadores y directores de equipo de trabajo sobre el estado de conservación del Pasatiempo. Betanzos, España.
- Barberena Fernández, A. M^a (2015). *Conservación de Esculturas de Hormigón: Efecto de Consolidantes en Pastas y Morteros de Cemento* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid.
- Borondo, R. (1900). *Un Viaje Improvisado*. Betanzos, España: Imp. Sucs. De Castañeira.
- Cabano, I.; Pato, M^a Luz; Sousa, X. (1991). «*El Pasatiempo*» *O capricho dun indiano*. Sada: Ediciós do Castro.
- Mayo, C. (2015). *El Cemento Natural en el Madrid de los siglos XIX y XX. Identificación de sus Aplicaciones, Estado de Conservación y Compatibilidad con los cementos Actuales* (Tesis doctoral) Universidad Politécnica de Madrid, Madrid.



APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS

Marx e Freud, a práxis da psicanálise e a política

Possible Approaches: Marx and Freud, the Praxis of Psychoanalysis and Politics

MAICO FERNANDO COSTA, GUSTAVO HENRIQUE DIONISIO

Universidade Estadual de São Paulo, Brasil

KEY WORDS

Approaches
Marx
Freud
Lacan

ABSTRACT

The purpose of this article is a theoretical reflection, more than to approach the politics of Psychoanalysis, it is important to deal with the politics before which Psychoanalysis needs to position itself, which makes it essential, in our view, to go in search of the Marxian writings, aiming at approximations. In the exhibition that is presented, we define the concept of policy in the light of "The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon", of which Marx noted a specific reading on the story. However, we make use of the hypothesis sustained by Lacan that Marx "invented the symptom", that is, he was the first to denounce the despoliation of a jouissance.

PALAVRAS-CHAVE

Aproximações
Marx
Freud
Lacan

RESUMO

O desígnio do presente artigo é uma reflexão teórica, mais do que abordar a política da Psicanálise importa tratar da política frente a qual a Psicanálise precisa se posicionar, o que torna imprescindível, ao nosso ver, ir em busca dos escritos marxianos, visando aproximações. Na exposição que se apresenta, definimos o conceito de política à luz de "O 18 de Brumário de Luís Bonaparte", do qual Marx assinalou uma leitura específica sobre a história. Todavia, lançamos mão da hipótese sustentada por Lacan de que Marx "inventara o sintoma", isto é, foi o primeiro a denunciar a espoliação de um gozo.

Recebido: 06/04/2020

Aceito: 29/04/2020

Introdução

Este trabalho é um excerto de nossa tese de doutoramento¹ que tem como objetivo expor as reflexões de um trabalhador-intercessor sobre possíveis aproximações entre a Psicanálise de Freud e Lacan e a Ciência da História em Marx. A pertinência da tese se dá pela exposição de uma possibilidade de ação-reflexão em um Hospital Geral, como superação dos processos de saúde-adoecimento-Atenção² que estão centrados no princípio dualista doença-cura, para além do convencional *setting* analítico. A experiência da escuta psicanalítica, *in lócus* e *in acto*, se deu em uma Santa Casa de Misericórdia, uma unidade de Saúde.

Porém, para o presente artigo o nosso desígnio é uma reflexão teórica, vamos nos deter no caráter revolucionário que há na Psicanálise, quando notamos nesta uma fértil homologia ética com a obra marxiana. Nos nossos termos e postura adotada diante dos sujeitos e das equipes, é importantíssimo delinear-mos, mesmo que de maneira breve nesta exposição, a necessária aproximação da Psicanálise a Marx. O que está em jogo nessa perspectiva é o posicionamento de uma escuta frente às influências do Modo Capitalista de Produção na política contemporânea. Encontramos a base argumentativa para o nosso problema, o que propomos, na própria obra freudiana e lacaniana, no transcorrer de alguns textos.

Definição de política, repetição e história

Para definir o conceito de política escolhemos utilizar “O 18 de Brumário de Luís Bonaparte”, obra em que Marx assinala uma leitura acerca da história, que tem como objeto o evento revolucionário de

¹ Este trabalho tem o apoio e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² Noção de saúde e adoecimento oriunda de Costa-Rosa (2013), psicanalista e analista institucional. Apiciador do movimento sanitarista brasileiro, propõe tal entendimento de saúde como circunscrita em torno de processos, partindo do pressuposto de que a saúde e a doença são produtos da organização da vida em sociedade. Portanto, ao falarmos de Atenção, enquanto conjunto de práticas para acolher as demandas da população em sofrimento, no seio dos dispositivos de Saúde Pública, necessariamente, entendemo-la articulada aos conceitos de saúde e doença.

1848 a 1851 ocorrido na França, pelo qual, à semelhança de seu tio Napoleão, Luís Bonaparte se declarou imperador. O grande destaque a obra, citado por Engels (Marx, 1852/2011), se dá pela astúcia de Marx ao notar que as lutas históricas ao redor do mundo vivenciadas pela humanidade nos âmbitos religiosos, filosóficos ou qualquer outro campo ideológico, são a expressão de lutas entre classes sociais.

Os conflitos entre as classes estariam condicionados pelo seu grau de desenvolvimento econômico e pelo seu modo de produção. Em especial, exemplificando a discussão com o contexto francês, Marx (1852/2011) denotou as formas utilizadas por Luís Bonaparte (aproveitando-se do que representava o seu tio Napoleão) e a burguesia, para cooptarem os camponeses e o proletariado por meio de promessas ou por meio da repressão, sob vestes de democracia, de igualdade e de fraternidade.

Segundo Marx (1852/2011) as revoluções proletárias do século XIX teriam sucumbido frente à classe dominante, por abrirem mão de seus ideais, em virtude de uma exaltação passiva do futuro e por interromperem continuamente a sua própria marcha. Ao recuperar Hegel, que em passagens de suas obras afirmou que os fatos históricos são encenados duas vezes, Marx complementou que a primeira vez era como tragédia e a segunda repetia-se como farsa.

A intenção nessa análise é dizer que os eventos se repetem ao longo da história de diferentes formas, porém, com um mesmo objetivo: a manutenção de uma classe no poder através de artifícios permeados por ideias, atos e jogos de “esperteza”, visando sempre subjugar e minar as forças do polo expropriado (dominado). Às táticas utilizadas pela classe dominante, para se manter no poder, nomeamos como política, que em Marx, não existe enquanto categoria senão no modo de produção do capital (Silva; Bertoldo, 2011). Para Marx (1867/2013), o sistema capitalista é prenhe em produzir relações sociais, a exploração do trabalho é escamoteada e o objeto mercadoria é elevado a posição de fetiche, este é deificado, coloca-se no comando em relação aos sujeitos, estes consomem-se consumindo (Braunstein, 2010).

Zizek (2011) fala sobre um novo espírito no consumo, chamado de “capitalismo cultural”, a

compra da mercadoria não pela utilidade mas pelo prazer e o sentido que ela te proporciona. A invenção publicitária de que podemos viver um capitalismo mais brando, ao olharmos para as satisfações que a mercadoria pode nos proporcionar. Perguntaríamos, não se compra mercadorias pelo prazer que ela proporciona? E desde quando a compra da mercadoria está restritamente relacionada a utilidade, tão somente? Sobre as formas amenas de expressão do capital, é inoportuno desconhecer que elas não deixam de estar ancoradas em seus mais sólidos preceitos: Dinheiro-Mercadoria-Dinheiro, comprar para vender, explorar para produzir, fazer mais-valor, o dinheiro se transforma em mercadoria para depois esta ser transformada em dinheiro.

Conforme Zizek (2011), interpretando Marx para o contemporâneo, o capitalismo teria uma propriedade globalizada de se adequar a qualquer civilização. A maneira do que fizeram Luís Bonaparte e a República burguesa no século XIX, o filósofo enumera uma série de eventos ao redor do mundo nos últimos anos que apresentam o Modo Capitalista de Produção se expressando através de valores igualitários e ecológicos.

Para citar outras atualizações do capital envolta de “valores humanitários”, lembramos da crise mundial financeira de 2008 (seguindo as elaborações teóricas marxianas que elegem o Estado como um dos maiores representantes do capital), muitos países-Estado, dentre eles os Estados Unidos da América e a China, investiram bilhões em dinheiro nos seus bancos para que não viessem a falência. As atitudes de Barack Obama, quando presidente estadunidense, posicionando-se contra a política de Bush, porém, sendo a favor das guerras no Afeganistão, no Paquistão e contra processar aqueles que ordenaram torturas nessas guerras (Zizek, 2011).

Estas são contradições interessantes para analisarmos, de um lado, Estados-Nação, diante de crises econômicas, investindo em bancos ao invés de políticas públicas para a população, de outro lado, um presidente dito progressista, defendendo democracia e os direitos humanos, porém, sendo favorável a guerras e contra punições a torturadores de guerra. O capital, o

discurso capitalista (Lacan, 1969-1970/1992), tem a qualidade de ser produtor de laço social, isto é, como advertia Quinet (2003), é um laço louco, a sua política baseia-se no extermínio da diferença e na acumulação de riquezas nas mãos de poucas pessoas, em detrimento de uma grande maioria.

O caminho para um posicionamento da Psicanálise diante da política, e é desta forma que queremos abordar o assunto, requer o reconhecimento da tese sustentada por Lacan (1968-1969/2008a), de que Marx inventara o sintoma, foi o primeiro a denunciar a espoliação de um gozo.

Recorrerei a Marx, cujo dito tive muita dificuldade de não introduzir mais cedo, importunado que sou por ele há muito tempo, num campo em que, no entanto, ele fica perfeitamente em seu lugar. É de um nível homológico calcado em Marx que partirei para introduzir hoje o lugar em que temos de situar a função essencial do objeto *a* (Lacan, p.16).

Marx defini o capital por uma produção de valor que não entra na conta do sujeito, trabalhador, extraída (e para sempre perdida) deste ao vender a sua força de trabalho ao capitalista, dono dos meios de produção. Em Lacan, uma das definições do objeto *a* é construída em torno da noção de perda de gozo, resto de desejo especular, a causa de um desejo que em algum momento foi constitutivo e fundante da primordial imagem de si.

Reforça Lacan (1968-1969/2008b), lendo o sintoma a partir de Marx: a verdade no sistema é a absolutização do mercado, a metonímia do trabalho explorado, personificando-se no trabalhador que vende a sua força-de-trabalho ao patrão e fica somente com uma pequena parte do valor adquirido com a venda do produto que ele mesmo produziu.

Isto posto, Freud, ao tratar do caminho para a verdade que há nos conflitos psíquicos manifestados pelo sujeito em sofrimento, teria acompanhado Marx ao perceber que os lapsos, sintomas, sonhos e os chistes são uma distorção operada na psique, são formações substitutivas ante a impossibilidade da realização do desejo [sexual] (Rozitchner, 1989; Lacan, 1968-1969/2008a; Zizek, 2011). O enlace do modo de

produção da vida material e social com a constituição do sujeito, do aparelho psíquico, é oportuno para podermos investir na aposta de que estes planos de análise estão em continuidade, são diferentes lados de uma mesma banda.

No ano de 1921 Freud (1921/1996a) afirmara que toda psicologia individual é psicologia social. Apresentamos um prosseguimento desta assertiva em Lacan (1945/1998a), relendo-a, quando este declarou que o sujeito do individual não é outro senão o do coletivo. A pretensão não é compreender o sujeito através do coletivo, de outro modo, é escutarmos o coletivo por meio do sujeito. Pois, não será pelos significantes da cultura, deste Outro por onde se veicula as inscrições de cifragem de gozo e representação de desejo, que o sujeito constitui-se enquanto sujeito?

Destaca Lacan (1968-1969/2008a) que o que há de inaugural no discurso de Marx é a mais-valia, situarmos o trabalho no mercado, como capacidade de ser vendido, será neste entendimento que não podemos dizer que a renúncia ao gozo é nova. Portanto, a essência do discurso analítico, e isso podemos colocar também como uma novidade, se estamos numa leitura lacaniana, é evidenciar a existência de um discurso que articula a renúncia ao gozo expressando-se na função *mais-de-gozar*, renúncia esta que é efeito próprio do discurso.

No entanto, ainda assim poderia nos indagar um psicanalista mais reacionário ou desavisado: por quê estudarmos Marx para pensar a clínica psicanalítica? A isso, responderíamos com o próprio Lacan: “Substituí essa referência exaltante à energética por uma referência à economia política, a qual teríamos dificuldade de sugerir, nos tempos atuais, que é menos materialista” (1968-1969/2008b, p. 32). O reconhecimento de que as referências e configurações econômicas são mais viáveis para a análise dos movimentos do sujeito, em torno dos seus impasses e das respostas que o impelem a realidade, do que as provenientes da termodinâmica, oferecidas a Freud (Lacan, 1968-1969/2008a), faz jus a necessidade de nos colocarmos a altura da subjetividade de nossa época, paráfrase de um axioma lacaniano, para

podermos conseguir escutar este sujeito forjado na realidade capitalista (Lacan, 1966/1998b).

A proposição formulada nesse princípio é de que não haveria motivos para falarmos em sujeito, assim como o denominamos quando partimos do Estado capitalista, se o correlato (mais-valia) do mais-de-gozar captado por alguns não houvesse no mercado do Outro (Lacan, 1968-1969/2008a). Defendemos que uma das posturas políticas da Psicanálise é poder se dar conta da política ordenadora de ideais que se coloca como a única possível para se habitar o convívio e a produção de vida nas relações humanas.

A postura política da Psicanálise e a congruência ética com Marx

Para o momento que nos oferece a cena política atual, mais do que falar da política da Psicanálise nos importa tratar da política frente a qual a Psicanálise precisa se posicionar, portanto, torna-se imprescindível ir em busca dos escritos marxianos, valendo-nos da Ciência da História. Lançamos mão da hipótese, seguindo Costa-Rosa (2015), que tem a sua leitura do ensino de Jacques Lacan, para sustentar a escuta precavida pela Psicanálise de Freud e Lacan e pelo complexo lógico-categorial³marxiano: de que a compreensão de sujeito e objeto na Psicanálise equivale à de Marx.

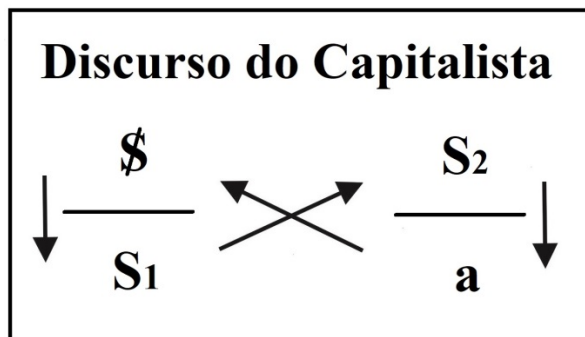
Há uma série de referências de Lacan à Marx, citamos algumas, a título de assinalarmos o quanto o psicanalista francês foi influenciado pelo pensamento marxiano. No seminário sobre a ética da Psicanálise, Lacan (1959-1960/1997) se refere a Marx, junto a Descartes, Kant, Hegel e Freud como aqueles que são insuperáveis, por terem assinalado uma verdadeira direção à pesquisa.

Mais adiante, no seminário chamado, por Jacques Allain-Miller, “de um Outro ao outro”, Lacan (1968-1969/2008) ressalta que a Psicanálise está na via aberta deixada pelo marxismo, por não desconhecer que o discurso está ligado aos interesses do sujeito, interesses que por excelência são inteiramente mercantis, sendo a mercadoria atrelada ao significante-

³ Locução proposta por Peto (2018), para marcar a tentativa de nos manter sintônicos, de modo imanente, à obra de Marx.

mestre, ou seja, a mercadoria é um significante que representa o sujeito para outros significantes, pelos quais ele se constituiu em sua história.

Lacan não somente se declarava leitor de Marx, como também pontuava as consequências danosas do modo de produção capitalista (Lacan, 1969-1970/1992; 1972/1978; 2001/2003a; 2001/2003b). No seminário seguinte, “O avesso da Psicanálise”, apresentou-nos a inflexão ocorrida do discurso do mestre antigo para o discurso do mestre moderno, a corporificação capitalista deste discurso antes centrado na lógica do senhor e do escravo (Lacan, 1969-1970/1992). Numa entrevista dada a uma emissora de Televisão, depois publicada em formato de texto (Lacan, 2001/2003a), pôde nomear o Discurso do Capitalista, como o discurso que não faz laço social, o qual posteriormente numa conferência em Milão será grafado na forma de um matema (Lacan, 1972/1978).



Estamos com Lacan, ao assumir a grande contribuição que pode nos dar o pensamento marxiano para a clínica do sujeito do inconsciente, seja ela no consultório ou nas instituições em geral.

Em “Televisão”, Lacan (2001/2003a) afirma que a saída do discurso do capitalista não constituirá um progresso se isso for apenas para alguns. Cumpre notarmos desde sempre a importância da ciência da história para uma análise crítica aos acontecimentos que nos exigem um posicionamento. “Não vejo bem em que a referência estrutural desconheceria a dimensão da história. [...] A história, tal como é incluída no materialismo histórico, parece-me rigorosamente conforme às exigências

estruturais” (Lacan, 1968-1969/2008, p. 36). O olhar para a história sob este prisma é um trabalho extremamente sofisticado, assim sendo, a sacada de Marx, como dito, foi enxergar na história, uma história de luta de classes.

Marx (1867/2013), disse que a propriedade privada capitalista surge como uma antítese da propriedade social coletiva. É o marco zero da assunção de um Modo de Produção que obriga o trabalhador, antes cultivador de suas terras e dono de seus meios de produção para a vida em comunidade, a ficar livre para ser explorado e ter o seu sangue extraído pelo capitalista, pelas mãos de uma sociedade mergulhada na produção desenfreada de mercadorias de consumo (Marx, 1844/2010).

Conforme Freud (1930[1929]/1996b), a cultura da sociedade civilizada e desenvolvida é responsável pelas nossas desgraças, na passagem da comunidade de condições primitivas, horda primeva, para a vida comunal civilizada, teria ocorrido um mal-estar que se instaurara, se intensificando, o sujeito foi obrigado a renunciar a satisfação sexual e por efeito houve a produção do sofrimento e do sentimento de culpa. Tal transição teria ocorrido sob dois fundamentos: a compulsão ao trabalho e o amor que reluta em se ver privado do objeto. Indicamos que a civilização mencionada por Freud é a sociedade do Modo Capitalista de Produção.

Notamos neste aspecto uma exaustiva análise do desenvolvimento civilizatório (traduzido pela editora Imago do alemão *Kultur*), hipóteses sobre as semelhanças constitutivas entre a constituição do aparelho psíquico e a constituição da sociedade, bem como, os possíveis efeitos da transformação da vida em sociedade na constituição psíquica da realidade. Embora no ensaio de Freud, e noutros de cunho mais sociológico em sua obra (Freud, 1921/1996a; 1930[1929]/1996b; 1933[1932]/1996c; 1908/1996d; 1913[1912-13]/1996e; 1927/1996f; 1939[1934-38]/1996g), não haja uma alusão direta ao Modo de Produção Capitalista, não possuímos razões para não sustentarmos que não seja deste tipo de organização societária que ele esteja falando. A referência ao capital não é clara, contudo, é notória a crítica tecida aos valores que erigiam a sociedade de sua época, à luz de Marx.

Interessantíssima a reflexão que faz o pai da Psicanálise: o amor e a compulsão ao trabalho como os dois fundamentos da civilização. O sujeito é exposto a um sofrimento extremo diante da rejeição pelo objeto, da sua infidelidade ou de sua morte, há uma relutância de sua parte ao se ver privado do objeto. A compulsão ao trabalho, enquanto o outro alicerce, é o que se produz a partir de uma necessidade externa ao sujeito. Para Freud (1930 [1929]/1996b), com as exigências da civilização o amor é colocado segundo os seus interesses, a vida sexual é restringida e há uma obediência às leis da necessidade econômica, fator este que influencia a quantidade remanescente de liberdade sexual.

Althusser (1985) afirmou que o objeto de Marx e Freud são o mesmo na medida em que ambos tratam de um conflito que é constitutivo, porém, essa igualdade cessa ao passo que Marx se detém a uma análise das Formações Sociais [capitalistas] e Freud a uma análise das Formações Inconscientes. Segundo Lacan (1968-1969/2008), antes de Marx e Freud a mais-valia e o sintoma existiam, porém, ainda não tinham sido nomeados. A originalidade de Marx e Freud se encontraria na definição que os autores conferem aos seus objetos, na marcação de seus limites e extensão, está na possibilidade de uma ética, de uma práxis, na construção de teorias. Outras que nos permitam atuar frente aos impasses que nos interpelam na realidade vivida (Althusser, 1985; Lacan, 1968-1969/2008).

Concordamos com Lacan (1959-1960/1997), em “O seminário, livro 7: a ética na Psicanálise”, quando o mesmo defende Freud ao dizer que o fato dele não ter se afeiçoado um progressista não colidia com adjetivá-lo de reacionário. Pelo contrário. De acordo com Slavutzky (1983), exemplificando com “O futuro de uma ilusão”, Freud (1927/1996f) postulou que todo ou qualquer governo que se coloque repressor e contrário aos interesses da maioria do povo merece que se rebelem contra ele.

Desta forma, fica difícil acreditar que a postura de Freud não tenha sido eticamente progressista, para um sujeito que ao longo da sua obra se declarou opositor ao antisemitismo (como judeu que era); crítico à patologização da homossexualidade (Jones, 1979), à subjugação da mulher como inferior ao homem (Freud,

1908/1996d), à cultura naturalista e segregatória (Freud, 1930[1929]/1996b). Em “Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna”, Freud (1908/1996d) adverte que a experiência nos mostra a existência de um limite para a maioria das pessoas, para além do qual estas não conseguem atender às exigências da civilização. Os sujeitos desejariam ser mais nobres do que a sua constituição o permitiria e à vista disso são vitimados pela neurose, é certo que poderiam ser mais saudáveis se fossem menos bons.

Nas “Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise”, na *Conferência XXXV – a questão de uma WELTANSCHAUUNG*, Freud (1933[1932]/1996c) tece críticas a Marx, dizendo que as suas teorias parecem estranhas, assemelham-se a obscura filosofia hegeliana. Contudo, já no início dessa conferência o próprio Freud admite sentir um pesar pela insuficiência de suas informações, por não poder dizer se o que disse Marx é certo ou errado e que este não seria um assunto fácil, mesmo para aqueles mais instruídos do que ele. Entre críticas e análises acerca de Marx, Freud tergiversa, porém, confessa não estar seguro se está compreendendo de forma correta tais teorizações. E, em uma postura sem igual, de uma humildade invejável e que, ao nosso ver, assegura o seu *status* de gênio que foi e ainda o é em seus textos, Freud deixa claro não saber se pode se desembaraçar da sua opinião leiga em relação aos escritos de Marx. A despeito das críticas, o psicanalista vienense também enfatiza que as investigações de Marx são de inegável autoridade, assim como os seus pontos de vista sobre a estrutura econômica da sociedade e como esta tem influência em todos os setores da vida humana.

A afirmação ao término de “O Mal-estar na civilização”, de que não achava absurda a ideia de que a totalidade da humanidade tenha se tornado neurótica pela influência histórica de outras épocas, culturas e civilizações, enuncia-nos um [de tantos outros possíveis] diálogo íntimo da Psicanálise do campo de Freud e Lacan com Marx (Freud, 1930[1929]/1996b; Oliveira, 2005). Freud fez objeções às Éticas natural (a satisfação narcísica de um sujeito em desejar ser melhor do que o outro) e religiosa (a promessa

de vida após a morte), arrematando, que uma mudança real na relação dos sujeitos com a propriedade seria de muito mais ajuda do que quaisquer ordens éticas (1930[1929]/1996b). Não visamos colocar palavras na boca de Freud, entretanto, ao lê-lo com Marx, é o que por enquanto timidamente propomos, fica difícil não encontramos o caráter revolucionário que pode haver em sua obra.

Em conclusão: uma reflexão necessária para a práxis da Psicanálise nas instituições

Encontramos um projeto ético similar, tanto em Marx quanto em Freud, evidentemente, já lido com Lacan, ambos abordam uma teoria histórica, uma ciência de história enquanto movimento, exibindo um vislumbre de futuro, de horizonte, como equacionamento da contradição [que se a]presente (Rozitchner, 1989). Há nas respectivas proposições éticas uma política com a *intensão* de suprasumir (elevar a coisa a um outro estatuto, no sentido da dialética (Hegel, 1812/1993) as práticas hegemônicas, representantes do capital, no campo das Políticas Públicas.

Para esse modo de operar na práxis, nos termos que propõe Dionísio (2018), a respeito do que rigorosamente é a pesquisa em Psicanálise, não pretendemos propriamente reconhecê-la como um “método”, modo de trabalho em que o saber está dado *a priori*, vem antes da experiência, nos mesmos cânones da ciência positivista clássica: conhecer, pesquisar, investigar – distanciar a relação sujeito e objeto.

Visaríamos antes, transformar para conhecer. A materialização deste exercício reflexivo realizado se localiza na postura do trabalhador-intercessor, caracterização clínico-teórica criada por Costa-Rosa (2015). A escuta sensível de um trabalhador de envergadura transdisciplinar, em sua dimensão estética (Dionísio, 2010), ancorado em Marx e na Psicanálise de Freud e Lacan, é o ponto de partida *sine qua non* para uma práxis nas instituições, que visa interceder não somente junto aos sujeitos do inconsciente mas também na divisão social do trabalho.

Agradecimentos

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Agência de fomento à pesquisa que tem financiando meus projetos acadêmicos desde à Graduação, Mestrado e Doutorado.

In memoriam: Dedico a publicação do presente artigo ao psicanalista, meu antigo orientador de Iniciação Científica, Especialização, Mestrado e parte do Doutorado (até o seu falecimento), Abílio da Costa-Rosa. O texto que se apresenta, derivado das reflexões empreendidas até o momento para a Tese, foi inspirado nas ideias e supervisões prático-teóricas do professor Abílio, a quem tive e sempre terei como referência de postura ética na práxis da vida. O seu legado continua, por meio daqueles que indireta ou diretamente conseguiram ter a oportunidade de viver a sua transmissão, seja de Psicanálise (Freud e Lacan), Marx ou de Deleuze e Guattari.

Referencias

- Althusser, L. (1985). Marx e Freud. In: Althusser, L. *Freud e Lacan. Marx e Freud: introdução crítica-histórica* (trad. Walter José Evangelista). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Braunstein, N. A. (2010). O discurso capitalista: quinto discurso? O discurso dos mercados (PST): sexto discurso? *A Peste: Revista de Psicanálise, Sociedade e Filosofia*, 2(1), jan./jun., 143–165. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/apeste/article/view/12079/8752>. Acesso em: 11 de julho, 2018.
- Costa-Rosa, A. (2013). *Atenção psicossocial além da reforma psiquiátrica: contribuições a uma clínica crítica dos processos de subjetivação na saúde coletiva*. São Paulo: Unesp.
- (2015). *Por que a Atenção Psicossocial exige uma clínica fundada na Psicanálise do Campo Freud-Lacan?* Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho, Assis. (Trabalho não publicado).
- Dionísio, G. H. (2010). *Pede-se abrir os olhos. Psicanálise e reflexão estética hoje*. Tese (Doutorado em Psicologia), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- (2018). Da pesquisa psicanalítica como estratégia do detalhe: ensaio sobre um “método”. In: Fulgencio, L.; Birman, J.; Kupermann, D.; Cunha, E. L. (Orgs.). *Modalidades de pesquisa em Psicanálise: métodos e objetivos*. São Paulo: Zagodoni.
- Freud, S. (1996a). Psicologia de grupo e análise do ego. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas* (trad. de Jayme Salomão). Rio de Janeiro: Imago.
- (1996b). O mal-estar na civilização. In: Freud, S. *Obras completas* (trad. de Jayme Salomão). Rio de Janeiro: Imago.
- (1996c). Conferência XXXV: a questão de uma Weltanschauung. In: Freud, S. *Obras completas* (trad. de Jayme Salomão). Rio de Janeiro: Imago.
- (1996d). Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna. In: Freud, S. *Obras completas* (trad. de Jayme Salomão). Rio de Janeiro: Imago.
- (1996e). Totem e Tabu. In: Freud, S. *Obras completas* (trad. de Jayme Salomão). Rio de Janeiro: Imago.
- (1996f). O futuro de uma ilusão. In: Freud, S. *Obras completas* (trad. de Jayme Salomão). Rio de Janeiro: Imago.
- (1996g). Moisés e o monoteísmo. In: Freud, S. *Obras completas* (trad. de Jayme Salomão). Rio de Janeiro: Imago.
- Hegel, G. W. F. (1993). *Ciencia de la Logica*. 2 vol. (trad. de Augusta e Rodolfo Modolfo). Buenos Aires: Librarie Hachette.
- Jones, E. (1979). *Vida e obra de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1978). Du discours psychanalytique. In: *Lacan in Itália* (pp. 32-55). Milão: La Salamandra.
- (1992). *O Seminário, livro 17: o avesso da Psicanálise* (trad. de Ary Roitman, cons. Antônio Quinet). Rio de Janeiro: Zahar.
- (1997). *O seminário, livro 7: a ética na Psicanálise* (trad. de Antônio Quinet). Rio de Janeiro: Zahar.
- (1998a). O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- (1998b). *Escritos*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- (2003a). Televisão. In: Lacan, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- (2003b) Radiofonia. In: Lacan, J. *Outros escritos* (trad. de Vera Ribeiro) (pp. 400-447). Rio de Janeiro: Zahar.
- (2008). *Seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- (2008a). Da mais-valia ao mais-de-gozar. In: Lacan, J. *Seminário, livro 16: de um Outro ao outro* (pp. 11-28). Rio de Janeiro: Zahar.
- (2008b). Mercado do saber, greve da verdade. In: Lacan, J. *Seminário, livro 16: de um Outro ao outro* (pp. 29-43). Rio de Janeiro: Zahar.
- Marx, K. (2010). *Manuscritos econômico-filosóficos* (trad. de Jesus Ranieri). São Paulo: Boitempo.
- (2011). *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* (trad. Nélío Schneider). São Paulo: Boitempo.

- (2013). *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital* (p. 305). São Paulo: Boitempo.
- Oliveira, C. (2005). Freud, Marx e a Weltanschauung. In: Bernardes, A. C. (Org.). *10 x Freud*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Peto, L. C. (2018). Elementos lógico-categoriais acerca do problema da corporeidade em uma perspectiva marxista. *Emancipação, Ponta Grossa*, 18(1): 153-164. Recuperado de <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/emancipacao/article/view/9519/209209210052>.
- Quinet, A. (2003). *A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rozitchner, L. (1989). *Freud e o problema do poder*. São Paulo: Escuta.
- Silva, M. F.; Bertoldo, E. (2011). O conceito de política em Marx: análise de obras de 1843 a 1871. *Revista eletrônica arma da crítica*, 3(3), pp. 135-156. Recuperado de <http://www.armadacritica.ufc.br/phocadownload/8-%20o%20conceito%20de%20politica%20em%20marx%20analise%20de%20obras%20de%201843.pdf>
- Slavutzky, A. (1983). *Psicanálise e cultura*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Zizek, S. (2011). *Primeiro como tragédia, depois como farsa* (trad. Maria Beatriz de Medina). São Paulo: Boitempo.



MÁRGENES DE LA MÚSICA

El horizonte y el otro en la experiencia musical

Borders of Music: The Horizon and the *Other* in Musical Experience

JAVIER ARES YEBRA

Universidad de Vigo / Academia Argentina de Artes y Ciencias de la Comunicación, España / Argentina

KEY WORDS

Music
Communication
Other
Horizon
Ethics

ABSTRACT

The sound recording and reproduction systems and the development without precedents of communication technologies constitute decisive elements for thinking music nowadays. In this context, the present article brings into dialogue two questions. In the first place, the question of the essence of music from the conquest of ubiquity with the appearance of Internet. Secondly, the question about the other in musical experience, addressing the concert as a communicative situation.

PALABRAS CLAVE

Música
Comunicación
Otro
Horizonte
Ética

RESUMEN

Los sistemas de grabación y reproducción sonora y el desarrollo sin precedentes de las tecnologías de la comunicación constituyen elementos decisivos para pensar la música en la actualidad. En este contexto, el presente artículo pone en diálogo dos cuestiones. En primer lugar, la pregunta por la esencia de la música a partir de la conquista de la ubicuidad con la aparición de Internet. En segundo lugar, la pregunta por el otro en la experiencia musical, abordando el concierto como situación de comunicación.

Recibido: 16/04/2020
Aceptado: 26/06/2020

Preludio

Vivimos en un mundo saturado de redes, pantallas, señales acústicas y símbolos. Internet y las nuevas tecnologías de la comunicación han transformado radicalmente las relaciones entre arte y sociedad. Hasta la aparición de los sistemas de grabación y reproducción de sonido, la música se enmarcaba en un cara-a-cara del que nacía un particular sentimiento de comunidad. Al escuchar *ahí*, manteníamos con ella una relación empírica, si se quiere, más viva. El mundo de la hipercomunicación ha puesto en jaque su primigenia función ritual, esto es, convocar, jugar a *ser con otros*.

Con el objetivo de sentar algunas bases para un posterior y más amplio desarrollo, esta propuesta explora la pregunta por el lugar en el que acontece la obra musical a partir de «la conquista de la ubicuidad» (Valery, 1999) –su presencia inmediata o su reproducción en cualquier momento y espacio– como elemento determinante en esta especie de devenir música del mundo. Cuestionando la inamovilidad material del aura –en sentido benjaminiano–, sujeta a la experiencia estética como realidad irreplicable, se examina la tesis de la intersubjetividad como el “lugar” donde acontece, finalmente, la música.

Para ello, se aborda la obra musical como horizonte temporal. Se reflexiona sobre el concierto como situación de comunicación (situación que llamaré «La música va a comenzar»), examinando su potencial para configurar un *otro-lugar*, la inauguración de un nuevo horizonte propio. En la búsqueda de una articulación con el mundo, la idea de horizonte en la experiencia musical se revela memoria, movimiento, expectativa, cuerpo. Todo converge, en definitiva, en el *otro*.

Pensar la música

Ponderando su potencial interés en el marco de una filosofía de la música, el presente texto bosqueja y pone en diálogo dos cuestiones. En primer lugar, la pregunta por la *esencia* de la música, entendiendo por *esencia* su naturaleza, aquello invariable que hace que la música sea lo que es. Y en segundo lugar, siguiendo una especie de «pacto autobiográfico» (Lejeune, 1975) la

pregunta por el *otro* en el contexto de la experiencia musical.

¿Dónde reside la esencia de una obra musical?¹ ¿Corresponde a los músicos pensar sobre ello o se trata, más bien, de una tarea filosófica? ¿Se puede hablar de la música de otro modo que no sea a través de metáforas? ¿Es posible reconocer en ella un nivel de significado equiparable al lenguaje de las palabras?

Buena parte de los campos del conocimiento ha intentado encontrar un sentido teórico y práctico al fenómeno musical. Descubrimos referencias en obras de metafísica, educación, religión y medicina; en tratados de poética, retórica o matemáticas; en trabajos literarios y en ensayos de estética (Lippman, 1964). Los estilos, acercamientos y modos de practicar la música son, hoy, innumerables.

En la historia de la música occidental es conocida la anécdota, referida por Steiner (2007, 2012), en la que se le preguntó a Robert Schumann acerca del significado de una de sus composiciones después de haberla interpretado. En lugar de responder, el maestro alemán se sentó de nuevo al piano y la interpretó por segunda vez. Esto permite plantear una dificultad a la hora de pensar la música que sintetizaré en lo siguiente: la música es, ante todo, una *experiencia*². Pero ¿de qué tipo? En definitiva, la acción de Schumann invita a reflexionar sobre «[...] la inevitable incompletitud y parcialidad de un discurso sobre la música pronunciada por un músico [...]» (Berio, 2019, p. 11) cuando este opta exclusivamente por las palabras para traducir el espejismo semántico de una obra musical y obvia la utilización del sonido en su respuesta.

La necesidad de abordar la experiencia musical de una forma paralela, complementaria, a partir de la especulación conceptual, tiene precedentes muy antiguos. La curiosidad que despierta el concepto mismo de música es permanente a lo largo de la historia: de su

¹ Tomo aquí como punto de partida el artículo «Where is the essence of a musical work?» (2019), del Prof. Per Dahl (Universidad de Stavanger, Noruega).

² Para una ampliación sobre la relación arte-experiencia, véase por ejemplo *Art as Experience*, de John Dewey (1934). En este fundamental texto, el autor concibe el arte como un proceso cuyo elemento principal ya no es el objeto artístico, la obra en su carácter de cosa, sino justamente el desarrollo de una experiencia.

relación con la *catarsis* en Aristóteles a la *scientia bene modulandi* en San Agustín; del oculto ejercicio aritmético de Leibniz, al oculto ejercicio metafísico de Schopenhauer; de la expresión del absoluto en Hegel, a su incapacidad para expresar en Stravinsky.

Particularidades de la obra musical

Además de su carácter de experiencia y de la dificultad de definirla –definir, delimitar y especificar un sentido constituye, seguramente, uno de los principales problemas a la hora de hacer investigación–, la música presenta otras particularidades que la configuran como un arte abstracto, íntimo y profundamente emotivo. Me referiré a ellas como las “cuatro naturalezas”:

1. *Naturaleza no-representacional.* Cuando escuchamos música aparece el espejismo de un contenido semántico porque, como señala Heidegger, «somos nosotros los que oímos, no el oído. Oímos sin duda a través del oído, mas no con el oído. [...] Nuestro oír y ver [...] no son nunca un recibir meramente sensible» (1991, pp. 87-89). La superación de la necesidad de conceptos permite a la música acercarse a la expresión simbólica de lo real. Schopenhauer lo expresó bellamente cuando dijo que «la música es la melodía cuyo texto es el mundo» (1998, p. 194). Su ambigüedad es precisamente una parte de su privilegio como práctica comunicativa. Los sonidos musicales no pueden señalar el mundo. Son incapaces de nombrar la realidad en un sentido propositivo del término. La música no argumenta, no nos brinda un “asunto”. No puede afirmar o mentir. Escapa a lo que los filósofos llaman las funciones de verdad. Si no señala la realidad mundana, si como declaró Stravinsky, «la música es incapaz de expresar nada en concreto» (2005, p. 67), ¿cómo es posible que nos interpele tan profundamente?
2. *Naturaleza simbólica.* Aunque el carácter de cosa, tal y como señalaba Heidegger, es inseparable de la obra de arte, esta posee algo que la distingue del resto: su capacidad para erigirse en símbolo. «La esencia de la música involucra, por tanto, la capacidad humana de crear sentidos simbólicos a partir de cualquier impresión» (Dahl, 2019, p. 197). Como declaró Stravinsky en sus

Conversaciones con Robert Craft: «Las notas siguen siendo intangibles. No son signos, sino símbolos» (Craft, 1991, p. 173).

3. *Naturaleza mediada.* ¿Dónde es la obra musical? O más precisamente, ¿dónde *existe* la música? A partir de esta pregunta, propongo desarrollar la idea de instancias múltiples para referirme a sus diferentes formas simultáneas: la idea del compositor, la partitura (notación), el concierto (ejecución), la grabación (re-producción), y la percepción por por parte del oyente (escucha). Plantear la música como una «constelación de mediaciones» (Born, 2011) es pensarla desde sus múltiples textualidades. Desde este punto de vista, el de sus instancias múltiples, la música no es más que pura mediación. A esta propiedad ya se refirió Adorno (2003) cuando hablaba de las «interminables mediaciones» del fenómeno musical. Combinando esta idea de mediación con la «invención de la tradición» de Hobsbawm (2013), sugiero que la historia de la música no es sino exterioridades: inventamos la tradición musical justamente desde esas mediaciones, desde los artefactos, documentos y trazas que nos quedan³.
4. *Naturaleza temporal.* En el proceso de escucha, la música despliega su capacidad para generar una suerte de tiempo propio, al que llamaré “tiempo musical”. Debido a su naturaleza perecedera y fugaz, Adam de Fulda, la concibió como *meditatio mortis* en su tratado publicado en 1490, esto es, «la meditación constante sobre la muerte» (en Fubini, 2008, p. 219). No es posible eludir el carácter eventual de su existencia. Una vez que la música comienza, parece imposible recapitular, repasar. En ella solo hay devenir. Expresión de lo inefable, *meditatio mortis* y *tempus fugit* conviven naturalmente en la experiencia musical. Como sugiere Deleuze, la música es una anti-memoria⁴.

³ Se percibe el carácter deliberado en la construcción de cada tradición musical, por ejemplo, la preponderancia e invisibilización de determinados elementos o personajes. En este sentido, un caso paradigmático y sintomático es el de las mujeres compositoras a lo largo de la historia, cuestión que solo recientemente ha comenzado a tratarse con el rigor necesario.

⁴ La idea de música como anti-memoria en relación con el pensamiento de Deleuze se presenta de manera explícita en *Le temps de la voix* (Charles, 1976, p. 268). Para entrar a la idea

La aparición de los sistemas de grabación y reproducción sonora

La presencia de música en la vida diaria ha venido aumentando en proporción al desarrollo de nuevos entornos comunicativos y herramientas tecnológicas. Un paseo por una calle de cualquier ciudad es suficiente para observar que vivimos en un mundo sobrecargado de señales acústicas y *jingles*.

La llegada de los sistemas de grabación y reproducción sonora ha tenido consecuencias decisivas para el arte. «La conquista de la ubicuidad», título del ensayo escrito por Paul Valery en 1928, reconfigura la pregunta por el lugar en el que acontece la obra de arte: los avances tecnológicos hacen posible su presencia inmediata o su reproducción en cualquier momento y espacio.

En 1935, en su texto sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin⁵ señala que:

Por primera vez en la historia del mundo, la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a esta de su existencia parasitaria dentro del ritual. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil (2003, pp. 49-51).

Este giro tecnológico ha sido especialmente determinante en el ámbito musical. Asistimos a una especie de devenir música del mundo, pero en forma de una saturación sonora que, a menudo de manera indiscriminada, inunda cualquier escenario de la vida cotidiana. Este panorama no es el resultado de un énfasis en el encuentro empírico con el otro sino, más bien, de una progresiva virtualización en las relaciones humanas que no se inició con Internet, sino que:

[...] precede a la existencia de las nuevas tecnologías de comunicación y de reproducción de imágenes del siglo XX. La sensibilidad a la virtualidad apunta a algo más profundo que

una moda pasajera [...]. Es una característica implicada en el uso del lenguaje: somos capaces, por ejemplo, de ser transportados simbólicamente hacia otros lugares, imaginar lo que no está aquí (Lins Riveiro, en Winocur, 2010, p. 21).

Del ritual colectivo a una experiencia de consumo individual

La música ha pasado de constituir un ritual, una práctica comunicativa de presencias reales –de individuos presentes físicamente–, a una experiencia virtual de consumo individual sólidamente anclada en nuestra vida diaria.

Especialmente sugerentes resultan las páginas que el historiador holandés Johan Huizinga dedicó al carácter lúdico de la música en su libro *Homo Ludens* [1938]: «Nada como la sensibilidad musical nos puede impregnar del sentimiento de un juego sagrado» (2007, p. 202).

Los sistemas de grabación y reproducción sonora, la aparición de Internet y el desarrollo sin precedentes de las tecnologías de la comunicación, constituyen elementos decisivos para pensar la música en la actualidad. A continuación, me referiré a la experiencia musical como situación comunicativa. Para ello propongo partir de ese preciso instante en el que nos disponemos a escuchar, justo antes de que comience un concierto.

El concierto como situación de comunicación. Dar(se) el silencio o «La música va a comenzar»

Estoy en el concierto. Escucho. Aparte de escuchar, no hago otra cosa. He renunciado a la capacidad humana de decisión y de acción. No toco en la orquesta. ¿Soy «pasiva» por ello? En absoluto. Soy receptiva y siento esta receptividad como una actividad más intensa que muchas acciones o muchos esfuerzos. Se diría que, a través de la música, el tiempo mismo desplegara en mí una suerte de vida propia (Hersch, 2013, p. 16).

¿Qué nace exactamente cuando empieza la música? Al llegar la hora del concierto, el músico está a punto de comenzar la ejecución de su programa (la música se abre paso como situación de comunicación), se solicita implícita o explícitamente guardar silencio como condición

deleuziana de música se recomienda la lectura del texto 'Devenir música' (Deleuze y Guattari, 2002, pp. 298-307).

⁵ En la tercera edición de este texto (1937), Benjamin refiere precisamente el ensayo de Valery.

de posibilidad para que el otro pueda así plegarse a la escucha: dar(se) el silencio para poder escuchar. Pero la calidad de este silencio no fue siempre como la que hoy se espera del público (una de las posibles líneas a desarrollar a partir de esta propuesta sería la del nacimiento y evolución histórica del silencio en una situación de concierto, en definitiva, como construcción social). En este sentido, Alain Corbin señala que:

A comienzos del siglo XIX saber callar, saber guardar silencio, frente a la algarabía en la que se complace el pueblo, forma parte del proceso de distinción, lo mismo que saber practicar el *mezzo voce*. Callar es también demostrar que uno se mantiene disponible para la escucha; tanto más porque en este siglo de las confidencias y de las afinidades electivas el silencio de quien sabe escuchar resulta muy valioso (2019, p. 70).

El silencio es recogimiento, y este alude a un lugar siempre interior. En su cara exterior, silencio y música se revelan como un bien público, se producen y se guardan de manera colectiva. El fenómeno musical como situación de comunicación nace directa o indirectamente con esa preparación solemne. El otro es testigo del nacimiento de una especie de nuevo lugar que inaugura, a su vez, múltiples horizontes: horizonte desplegado hacia el pasado, o memoria; horizonte de un presente que actualiza en cada instante un pasado ya dado y un futuro posible; y la proyección hacia adelante, horizonte de expectativas.

Pertenece al mundo habitándolo, vivimos en él con los otros. Este pensamiento, fuertemente presente en la co-relación hombre-mundo planteada por Husserl, permite hablar de “nuestro” mundo justamente porque lo habitamos en comunidad. La idea de mundo adquiere así el valor necesario de horizonte universal, esto es, el *horizonte-mundo*. La idea de un horizonte-mundo como transfiguración del *contexto* compensa de algún modo la ausencia de significado en la experiencia musical. La obra musical se erige así en horizonte compartido⁶.

⁶ La idea de horizonte que aquí se explora en el marco de los modos de darse la experiencia musical, involucra a su vez la articulación de varios horizontes (la multiplicidad horizonte-mundo, horizonte-otro, horizonte de experiencia, horizonte de expectativas), en línea con lo que Husserl propone en *La crisis de las ciencias europeas y la*

En su texto ‘La existencia y el objeto’, Simone Weil escribe: «La primera nota de una sonata comienza algo, pero ¿qué? En cuanto la oigo espero algo; algo que llegará infaliblemente» (2018, p. 48). Ese *algo* que comienza en la primera nota de una obra musical, ya sucede, en cualquier caso, en el *otro* como eventual lugar en el que existe, finalmente, la música. El tiempo del concierto, «que nos llevamos a casa, ya no tiene una extensión. Hay una parte de ese tiempo en mí que me hace vivir como jamás he vivido» (Hersch, 2013, p. 22).

La importancia del gesto en la práctica musical

Al pasar de la música como ritual a los sistemas de grabación y reproducción sonora se pierde algo importante: el gesto, elemento crucial en la *rostreidad* de la música. El gesto es el elemento pre-musical que la inaugura –y clausura– como situación de comunicación. Hasta la aparición de dichos sistemas, el gesto representaba el movimiento fundacional de ese *otro lugar* que inaugura la fórmula «la música va a comenzar». Trasladándonos del mundo cotidiano al mundo de la obra, el músico nos introduce en ella con un movimiento: la batuta arriba en el caso del director de orquesta, la preparación del cuerpo y de la mirada en el caso del solista. Adorno llamó la atención sobre la importancia de este aspecto de la interpretación: «En música no se trata de significado, sino de gestos. En tanto que la música es lenguaje, es un lenguaje sedimentado a partir de gestos» (2000, p. 69).

Ante la ausencia de cualquier otro tipo de potencial enunciativo, el gesto musical es necesariamente un elemento de afirmación. Con los sistemas de reproducción y grabación se desvanece este importante componente escénico, de la visualización de la música. El otro pierde el gesto del músico, y por tanto, un elemento decisivo en el contexto de la música como práctica comunicativa.

A modo de conclusión

La búsqueda de un sentido a la experiencia musical prosigue. Seguramente, las respuestas a

fenomenología trascendental: «[...] todo lo dado mundano es dado en el cómo de un horizonte, que en el horizonte hay implícitos otros horizontes, y finalmente cada uno como dado mundo trae consigo el horizonte de mundo y solo por ese medio es consciente como mundo» (2008, p. 300).

las preguntas planteadas –¿Dónde reside la esencia de una obra musical? ¿Es esta búsqueda parte de la tarea filosófica? ¿Se puede traducir la música (es esto útil) de otro modo que no sea a través de metáforas, desterrando al propio sonido de la contestación? – nunca nos puedan satisfacer del todo: «Solo un espíritu temerario puede intentar abordar una explicación totalizadora de la música, pero es más temerario quien ni siquiera se plantea el problema» (Berio, 2019, p. 22). Aun así, debemos seguir interrogándonos indefectiblemente sobre los aspectos más esenciales y profundos de la experiencia musical, discutir las preguntas en ausencia de respuestas definitivas.

La conquista de la ubicuidad y la virtualización han difuminado, en cierto modo, los límites físicos del mundo como horizonte (el horizonte-mundo). La información-red ha sustituido a la realidad. En este nuevo contexto de desterritorialización de las presencias, resulta todavía más pertinente explorar la intersubjetividad como el lugar donde acontece, finalmente, la música.

Por su parte, la respuesta ofrecida por Schumann, sentarse de nuevo al piano e interpretar la obra por segunda vez, parece hoy insuficiente. En el mundo de la hipercomunicación, el músico es interpelado de manera recurrente a presentar y explicar su proceso creativo, llegando a confundirse su obra con la permanente narración en imágenes de su vida cotidiana. Los mensajes y referencias sobre la obra se integran en un lenguaje hipermedia a través del que se comparte toda una parafernalia que poco tiene que ver con la *cosa misma*. El ejemplo paradigmático de una actitud, vamos a decir, diferente a la del maestro alemán, es el de Stravinsky, quien al mismo tiempo que se inclinó por defender la incapacidad de la música para

expresar nada en absoluto –en otras palabras, la música solo puede decir la *cosa misma*, esto es, lo único musicalmente esencial–, es por otro lado uno de los compositores que más ha escrito sobre el fenómeno musical. Esta actitud, más propia de una modernidad en desarrollo que del romanticismo tardío, sitúa la obra musical ante una especie de necesidad-deseo: parece tener que estar constantemente validada por un discurso verbal que actúe como moderador entre su apariencia y su esencia.

En la actualidad se habla mucho de momentos de ruptura, cambios de ciclo, modelos obsoletos, crisis de valores. La música prosigue en su calidad de lámpara y espejo (de la realidad social, de la historia, de las emociones... los reflejos son infinitos). Las tecnologías de la comunicación nos ofrecen toda una gama de herramientas creativas para hacer de nuestra propia vida la más bella forma de expresión artística. Ahora bien, insisto en esto: el arte como encuentro con el otro.

La música afecta de un modo directo el comportamiento humano. Por ello es importante conocer sus elementos constitutivos. Buscar un sentido al fenómeno musical desde el carácter íntimo e intransferible de la experiencia, pasa por poner en valor su dimensión ética, poética y comunicativa como base para una articulación con el otro. En este sentido, desde la centralidad que adquiere la conciencia de ese encuentro, todo arte es político. Por más que en ocasiones suponga la presencia de un rostro sin nombre, la necesidad del otro genera un particular sentimiento de compromiso. Una lectura ética y comunicativa de la experiencia musical nos abre las puertas al otro como horizonte. Hoy urge reivindicar desde la música la bella idea de Levinas: «Lo humano del hombre es desvivirse por el otro hombre».

Referencias

- Adorno, T. (2000). *Sobre la música*. Traducción de Gerard Vilar. Barcelona: Paidós.
- (2003). *Filosofía de la nueva música*. Traducción de Alfredo Brotons. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Welkert. México D.F.: Ítaca.
- Berio, L. (2019). *Un recuerdo al futuro*. Traducción de Rosa Rius y Pere Salvat. Barcelona: Acantilado.
- Born, G. (2011). Music and the materialization of identities. *Journal of Material Culture* 16(4), 376-388.
- Charles, D. (1978). *Le temps de la voix*. Paris: JP Delarge.
- Craft, R. (1991). *Conversaciones con Igor Stravinsky* (trad. de José María Martín Triana). Madrid: Alianza.
- Corbin, A. (2019). *Historia del silencio. Del Renacimiento hasta nuestros días* (trad. de Jordi Bayod). Barcelona: Acantilado.
- Dahl, P. (2019). Where is the essence of a musical work? En R. Staneviciuté, N. Zangwill, R. Povilionienė (eds.), *Of Essence and Context. Between Music and Philosophy* (pp. 197-211). Cham (Switzerland): Springer.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (trad. de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta). Valencia: Pre-Textos.
- Dewey, J. (2005). *Art as Experience*. New York: Penguin.
- Fubini, E. (2007). *Música y estética en la época medieval* (ed. y trad. de textos latinos a cargo de Cecilia Criado). Pamplona: EUNSA.
- Heidegger, M. (1991). *La proposición del fundamento* (trad. de Félix Duque y Jorge Pérez de Tudela). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Hersch, J. (2013). *Tiempo y música* (trad. de Rosa Rius y Ramón Andrés). Barcelona: Acantilado.
- Hobsbawm, E. (2013). *Un tiempo de rupturas. sociedad y cultura en el siglo XX* (trad. de Cecilia Belza y Gonzalo García). Barcelona: Crítica.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens* (trad. de Eugenio Imaz). Madrid: Alianza.
- Husserl, E. (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (trad. y estudio preliminar de Julia V. Iribarne). Buenos Aires: Prometeo.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lippman, A. (1964). *Musical Thought in Ancient Greece*. New York: Columbia University Press.
- Steiner, G. (2007). *Los logócratas* (trad. de María Condor). México D.F.: Fondo de Cultura Económica; Siruela.
- (2012). *La poesía del pensamiento* (trad. de María Condor). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Siruela.
- Stravinsky, I. (2005). *Crónicas de mi vida* (trad. de Elena Vilallonga Serra). Barcelona: Alba.
- Valery, P. (1999). *Piezas sobre arte*. (trad. de José Luis Arántegui). Madrid: Visor.
- Weil, S. (2018). *Primeros escritos filosóficos* (trad. de Teresa Escartín y José Luís Escartín). Madrid: Trotta.
- Winocur, R. (2010). *Robinson Crusoe ya tiene celular*. México D.F.: Siglo XXI.



DEL TAMAGOTCHI AL TARDIGOTCHI

Las coordenadas onto-psicológicas de las Nuevas Humanidades

From Tamagotchi to Tardigotchi: the Ontopsychological Coordinates of the New Humanities

BEI YAO

Universidad Autónoma de Madrid, España

KEY WORDS

Tardigotchi
Tamagotchi
New Humanities
Human Sciences
Technology
Ecology

ABSTRACT

The present article constitutes a metacriticism of Tardigotchi, as biological-technological hybrid product derived from Tamagotchi and as practice of objectual art, based on a transversal approach of diverse humanistic perspectives, i.e., the ontological, ethical, aesthetic and psychological ones. Hence the interpretation of the complex relations between Tardigotchi and its human genesis permits a discovery of the ontopsyhological coordinates of Tardigotchi and the new humanities, and at the same time, the materialization of new reflections on the relations between materiality and humanity, among human sciences, technology and ecology.

PALABRAS CLAVE

Tardigotchi
Tamagotchi
Nuevas Humanidades
Ciencias Humanas
Tecnología
Ecología

RESUMEN

El presente artículo constituye una metacrítica del tardigotchi, en cuanto producto híbrido biológico-tecnológico, derivado del tamagotchi, y en cuanto praxis del arte objetual, con una aproximación transversal de las diversas perspectivas humanísticas, i.e., la ontológica, la ética, la estética y la psicológica. La exégesis de las relaciones intrincadas entre el tardigotchi y su génesis humana, por consiguiente, nos permite dar cuenta de las coordenadas onto-psicológicas del tardigotchi y de las nuevas humanidades y, asimismo, la materialización de nuevas reflexiones sobre las relaciones entre lo material y lo humano, entre las ciencias humanas, la tecnología y la ecología.

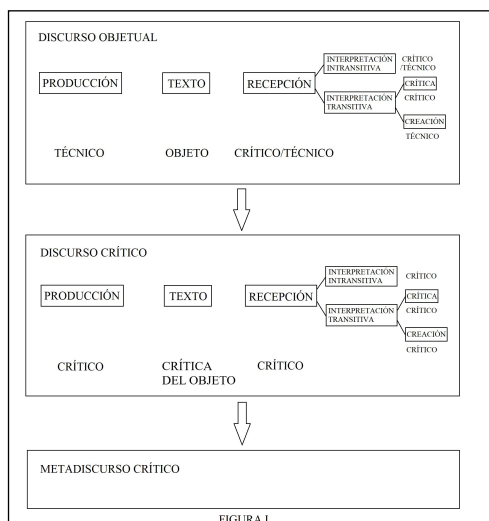
Recibido: 06/04/2020

Aceptado: 16/04/2020

1. Consideraciones metodológicas. Tardigotchi y el arte objetual en la comunicación metacrítica

La cuestión de las relaciones entre el tardigotchi y las humanidades, al principio, puede suscitar en el interpretante alguna especie de extrañamiento desautomatizador. El tardigotchi, en cuanto producto híbrido biológico-tecnológico, puede aparentemente registrarse en cuanto producto científico, y por ende reviste un distanciamiento a las humanidades. No obstante, dicho distanciamiento no concierne a la dicotomía ontológica absoluta de lo natural y lo humano, de las ciencias naturales y las ciencias humanas: al intentar clarificar esta cuestión, presuponemos una disposición donde se tiene la consciencia anterior de situarse en un contexto posthumano y antiantropocéntrico, condicionado por la fusión de la díada ontológica susodicha. Lo verdaderamente problemático aquí es la relación del objeto tardigotchi y las humanidades con el sufijo “-dad” en mayúscula. En otras palabras, dicho distanciamiento reside en el del tardigotchi como objeto de estudio en cuanto partida y de la crítica de las humanidades en cuanto punto de anclaje, un distanciamiento esencialmente comunicativo. Dada la complejidad de la cuestión, consideramos oportuno proporcionar cartográficamente una explicación procesual de nuestra actividad interpretativa desde la perspectiva comunicativa:

Figura 1. Comunicación metacrítica del tardigotchi.



Fuente: Elaboración propia.

El tratamiento de la relación del tardigotchi y las humanidades concierne a los inextricables procedimientos comunicativos del discurso y el metadiscurso, de la crítica y la metacrítica:

1.1. Nuestras actividades interpretativas presuponen la existencia de tres discursos: el discurso objetual, el discurso crítico y el metadiscurso crítico.

Al primero llamamos el discurso objetual, no solo porque el proceso comunicativo de dicho discurso tiene como punto de partida el tardigotchi en cuanto objeto, sino también por el hecho de que el tardigotchi, a diferencia del tamagotchi, dirigido al mercado comercial, constituye, en realidad, una práctica del arte objetual con profundas reticencias humanísticas; al segundo, el discurso crítico, como resultado de la actividad interpretativa del objeto tardigotchi; al último, el metadiscurso crítico, como resultado de la actividad interpretativa del discurso crítico del tardigotchi.

1.1.1. En la comunicación del discurso objetual, al productor le corresponde principalmente el técnico. Pueden sustentar que dicho productor también puede ser artista, porque empíricamente en lo concerniente a la cuestión específica de la producción del tardigotchi, dicha labor se materializa por el grupo SWAMP, especializado en la producción de artefactos artísticos con componentes tecnológicos. Con motivo de la simplificación de la cartografía, con “técnico” hacemos referencia al papel dual que desempeña el técnico-artista. El texto es el del objeto tardigotchi, y la recepción la materializan las actividades interpretativas transitivas del crítico y el técnico, las cuales conllevan sendas actividades interpretativas intransitivas (Albaladejo, 1998). El crítico cristaliza una crítica del tardigotchi y asimismo el técnico, una creación de un nuevo producto transformado, basado en el tardigotchi. La actividad crítica y la creación como traducción (en este caso) pueden o no tener una repercusión mutua entre sí. Para la exégesis de la relación tardigotchi-humanidad nos concierne más la crítica como mediación en el discurso objetual. En dicha crítica empleamos las herramientas de las ciencias humanas, además de las ciencias naturales (si se permite esta división para la clarificación de la cuestión y la concentración en

las ciencias humanas aquí), pero con el fin último de centrarnos en el tardigotchi, no en las mismas ciencias humanas.

1.1.2. De la actividad crítica de la comunicación del objeto como discurso llegamos al discurso crítico, el cual presupone el mismo crítico como productor, la crítica del objeto tardigotchi como texto, y el crítico como receptor que lleva a cabo las actividades interpretativas transitivas tanto de la crítica como de la creación, en otras palabras, la metacrítica de la crítica de tardigotchi y la nueva crítica del tardigotchi transformada como creación. La metacrítica tiene como objetivo la reflexión de los componentes epistemológicos y específicamente humanísticos como elementos del discurso crítico y objeto de estudio del discurso metacrítico, y por consiguiente aborda las propias humanidades, en la que consiste nuestra misión en este trabajo. La nueva crítica consiste en nuevas reflexiones epistemológicas y por tanto humanísticas del tardigotchi. Para nuestro objetivo de la discusión de las humanidades aquí la repercusión recíproca de la metacrítica (crítica) y la nueva crítica (creación) es mucho más relevante por el acercamiento al nivel epistemológico. Desde una perspectiva comunicativa, incluso aquí podemos afirmar algo trascendiendo de las discusiones teóricas de las humanidades, que son el objetivo de nuestro trabajo: una de las finalidades más importantes de nuestra discusión sobre las nuevas humanidades a partir del tardigotchi consiste en el intento de repercutir en la actividad creativa de los discursos críticos del tardigotchi y de muchos otros productos similares, por parte de los receptores especializados, p.ej., los epistemólogos en general, los humanistas, los científicos y los técnicos, y posiblemente también por parte de algunos receptores comunes, i.e., los usuarios y el público interesado en general; y de ahí volver al discurso objetual para repercutir, en última instancia, en las creaciones de nuevos productos de diversas líneas. Por consiguiente, este constituye un carácter funcional y una responsabilidad social muy importantes de nuestra discusión de las nuevas humanidades.

1.1.3. La metacrítica resultante del discurso crítico conforma el metadiscurso crítico, y con ello llegamos arduamente al establecimiento de

las relaciones entre el tardigotchi y las nuevas humanidades.

1.2. Es en dicha secuencia procesual en la que materializaremos nuestra exégesis de la cuestión:

1.2.1. Ante todo, participaremos en la actividad comunicativa del discurso objetual para diseccionar el objeto tardigotchi bajo múltiples ópticas epistemológicas. Posteriormente nos trasladaremos a la actividad comunicativa del discurso crítico para cristalizar una metacrítica orientada hacia las posibles implicaturas del tardigotchi sobre las nuevas humanidades.

1.2.2. Las actividades interpretativas del discurso objetual pueden afrontar múltiples dificultades dada la complejidad estructural del tardigotchi. La doble faceta del tardigotchi, integrada por el tardígrado y el tamagotchi, ya concierne a numerosas investigaciones respectivamente (tardígrado o el objeto biológico en general: Lévi-Strauss, 1966; Lévi-Strauss, 1991; Kellert y Wilson, 1993; Varner, 2002; Herzog, 2002; Wilson, 2003; tamagotchi: Numaoka, 1997; Marsden, 1998; O'Rourke, 1998; Carmagnat y Robson, 1999; Guerrero, 1999; Ronderos, 2000; Donath, 2004; Baudrillard, 2005; Turkle, 2005; Dawkins, 2006; Levy, 2010; Noz y An, 2011; Kahn Jr., Gary y Shen, 2013; Assigana, Chang, Cho et al., 2014).

Por consiguiente, procede materializar esfuerzos tanto analíticos como sintéticos: sería muy necesario recurrir a diversas ópticas epistemológicas, científicas y humanísticas para realizar separadas la analítica del tardígrado y la analítica del tamagotchi, senda dividida en la vertiente material y la vertiente artística, y posteriormente llegar a una síntesis de las características del tardigotchi fundamentada en las interacciones sintetizadoras y dialécticas de los rasgos del tardígrado y el tamagotchi.

En este caso, dichas ópticas epistemológicas pueden concordar con ocho de las “nueve dimensiones hipotéticas de la tendencia de biofilia” planteadas por Kellert en “The Biological Basis for Human Values of Nature” (Kellert, 1993: 44-59): naturalística, moralística, ecológica, dominionística, simbólica, estética, humanística y negativística. Pese a su orientación original en torno a la vertiente ecológica de la

materia, en este caso el tardígrado, dicha herramienta la consideramos igualmente idónea para las actividades interpretativas del tamagotchi y del tardigotchi en general, dado que constituye la facultad de la “percepción básica de animales ¹” (1993: 43). La perspectiva naturalística concierne a la “satisfacción derivada del contacto directo con la naturaleza”, las interacciones con la cual propician el “bienestar mental y físico” (1993: 45-46); la moralística atañe a “sentimientos fuertes de afinidad, responsabilidad ética, e incluso reverencia por el mundo natural” (1993: 53); la ecológica revela “la urgencia motivacional por estudios precisos e inquisiciones sistemáticas del mundo natural y la creencia relacionada de que la naturaleza puede ser entendida mediante estudios empíricos” y por consiguiente conlleva “un reconocimiento de la estructura y complejidad organizacional escasamente discernible para la gente común” (1993: 47); la dominionística “refleja el deseo de dominar el mundo natural” (1993: 56); la simbólica implica el uso humano de la materia “como un medio de facilitar la comunicación y los pensamientos” (1993: 51); la estética concierne a la “belleza física de la naturaleza” (1993: 49); la humanística, a “sentimientos de adhesión emocional profunda a los elementos individuales del entorno natural” (1993: 52); la negativística, a los “sentimientos del temor, de la aversión, y de la antipatía hacia diversos aspectos del mundo natural” (1993: 56).

Teniendo en cuenta las confluencias epistémicas de algunas de las perspectivas susodichas, hemos dedicado un esfuerzo taxonómico de incorporar algunas perspectivas en otras más amplias: hemos registrado la ecológica y la dominionística en la línea moralística, y la estética y la humanística en la línea simbólica, además de nuestra aportación a dicha línea con la perspectiva antropológico-imaginaria (Durand, 2004), la psicoanalítica tradicional y la retórica. La negativística la incorporamos tanto en la naturalística como en la moralística y la simbólica, en cuanto contrapartida de todas las vertientes positivas susodichas (la bipartición positiva y negativa

¹ En dicho contexto los “animales” hacen referencia a los seres humanos.

concuera con la biofilia y la biofobia). Consiguientemente incorporamos la línea naturalística y la línea moralística en la vertiente material y la línea simbólica en la vertiente artística².

1.2.3. Al haber establecido relaciones entre el tardigotchi y las humanidades, podremos proceder a la metacrítica para la contemplación de las nuevas coordenadas de las humanidades por sí en el panorama epistemológico. Dicha observación de las nuevas humanidades precisará una exégesis de las interacciones entre lo humano y lo material en cuanto lo tecnológico y lo ecológico bajo las directrices de la ontología, la ética y la estética.

2. El discurso del tardigotchi

2.1. El discurso del tardígrado

El tardígrado constituye la primera fase de la interpretación del tardigotchi. Consiste en la faceta biológica y ecológica del tardigotchi, así como un nuevo añadido diacrónico del anterior tamagotchi lanzado en los años noventa del siglo pasado.

2.1.1. Discurso material del tardígrado

La presencia del tardígrado en el tardigotchi, ante todo, es una epifanía de la tendencia naturalística de la psique humana en virtud de la psicología evolutiva. “...cuando los seres humanos se remueven del ambiente natural, las reglas de aprendizaje biofilicas no han sido reemplazadas por las versiones modernas igualmente bien adaptadas a los artefactos. En cambio, persisten de generación a generación, atrofiadas y plenamente manifestadas en los nuevos entornos artificiales en los que la tecnología ha catapultado la humanidad.” (Wilson, 1993: 31-32) Dicha inadecuación entre

² Procede señalar que los planteamientos de las perspectivas “naturalística”, “moralística”, “ecológica”, “estética”, “humanística”, etc. solo pueden entenderse en virtud de las delimitaciones semánticas concretas propuestas por Kellert. Por consiguiente, no ha de confundir dichas denominaciones con los significados de lo “ecológico”, lo “humano”, lo “estético”, “lo ético”, etc. en el apartado de la conclusión del presente trabajo. Los planteamientos anteriores son mecanismos descriptivos temporales que no concuerdan necesariamente con las divisiones epistémicas; los conceptos que se plantearán en la conclusión se establecerán de acuerdo con la rigurosidad divisoria de áreas epistemológicas.

el principio biofílico y el mundo tecnológico, en términos evolutivos, reside en el “corto período de la vida industrial moderna en comparación con el largo transcurso de la evolución humana” (Kellert, 1993: 52). El corolario más importante de dicha afiliación consiste en los beneficios sanitarios que puede traer el tardígrado, como la mitigación del estrés (Ulrich, 1993: 100), la promulgación de la creatividad y el mejor rendimiento en la materialización de las “tareas cognitivas de orden inferior y de orden superior” (1993: 109-110).

Si dicha predilección naturalística es corolario del contacto físico inmediato de los seres humanos con el tardígrado, y por lo tanto apriorística, la perspectiva moralística debe de provenir de reflexiones relativamente aposteriorísticas e implica cierto distanciamiento especulativo. Por ende, la preocupación moralística presupone los conocimientos ecológicos especializados y la interrogación dominionística concerniente a la intersubjetividad y la justicia. En el primer caso, dicho bagaje científico reside en el reconocimiento de las contribuciones de animales invertebrados reducidos en volumen al ecosistema integral, como en este caso de los tardígrados, mientras que “la mayoría de las personas apenas reconoce estas tendencias ecológicas... prefiriendo dirigir su consciencia emocional y racional de la naturaleza a los vertebrados de mayor volumen y de características naturales prominentes” (Kellert, 1993: 47). Por consiguiente, el equipamiento del tardígrado también facilita dicha divulgación ecológica en las instituciones educativas. En el segundo, las reticencias dominionísticas pertinentes al tardígrado revisten una paradoja moral: por un lado, la incorporación y la nutrición del tardígrado invocan “el tratamiento moral de animales” (Lamers y van Eck, 2012: 215), presuponiendo la destitución de la tiranía humana sobre dichos animales, lo cual constituye una estrategia pedagógica destinada a la educación moral en el aula (2012: 217). No obstante, irónicamente dicha invocación moral se materializa precisamente mediante el encarcelamiento inhumano de animales por parte de los cazadores-recolectores brutales, y la captura del tardígrado, en comparación con la de

otras especies, incluso remite un discurso negativístico y biofóbico más ambicioso del poder y de la agresión: la conquista al tardígrado, la especie con mayor resistencia en la Tierra, único superviviente en el cosmos, constituye una declaración de la soberanía del ser humano en el planeta. “Solo esclavizándote puedo amarte.”

En definitiva, tanto la tendencia naturalística como la moralística, tanto la postura positiva como la negativística, se remontan al “gen egoísta” (Dawkins, 2006), a una biofilia (Wilson, 2003) o biofobia (Ulrich, 1993: 76) suscitada por los beneficios de la misma “fertilidad genética” (Rolston III, 1993: 383) que pueden conllevar nuestras interacciones con el tardígrado y el ecosistema en general.

2.1.2. Discurso artístico del tardígrado

Mientras que el discurso material del tardígrado, tanto en el aspecto naturalístico como en el moralístico, queda arraigado en cierta especie de positivismo psicoevolutivo, el discurso artístico del mismo objeto concierne más a la superestructura semiótica, imaginativa y sentimental de la intersubjetividad entre el tardígrado y los seres humanos. El tardígrado como símbolo y signo conlleva exuberantes reticencias antropológico-imaginarias, psicoanalíticas, estéticas y humanísticas, e incluso retóricas, tanto positivas como negativísticas.

Sería muy interesante, ante todo, observar la relación antropológico-imaginaria entre la jeringa nutriente y el tardígrado como símbolos. La contraposición entre la agudez de la cánula y la redondez suave y frágil del tardígrado concuerda con la tendencia dominionística humana que hemos referido en la perspectiva moralística del objeto: la cánula es el deseo de invasión y de penetración, e incluso la pulsión fálica hacia la naturaleza vulnerable en el subconsciente de la psique humana.

Dicha pulsión dominionística también se manifiesta en la misma imagen del tardígrado. La contraposición entre su humilde volumen y su resistencia a condiciones extremas, constituye un símbolo por excelencia del complejo de Harpágón: la infinitud del poder, proyectada por la lente convexa, se concentra en el ser microscópico. El dominio humano del tardígrado es el dominio del poder infinito.

Desde la perspectiva estética, la postura negativística susodicha también forma parte de la vacilación entre la biofobia y la biofilia, y dicha dificultad de atribuir una categoría estética preestablecida y consensuada revela irónicamente la hipocresía, la falsa bondad de la civilización humana. El hecho de convertir un animal tan temible, extraño, terrible, detestable e incluso antiestético en una hermosa mascota antropomorfa es meramente una vanidad humana de mentirse, engañarse y civilizarse. Es una banalidad revestida de la falsa intelectualidad, emblemática de la posmodernidad, que intenta distorsionar las relaciones verdaderas entre los seres y los animales, y un rechazo a las verdaderas soluciones a la problemática intersubjetiva. En este sentido, la estética del tardígrado es una gran falacia posmoderna. No obstante, existe la posibilidad de convertir “intelectualmente” nuestra biofobia negativística en una biofilia humanística hacia el tardígrado. Pero en este caso es dubitativo si dicha artificialización y coerción de la facultad estética puede contribuir a un mejor porvenir y bienestar estético y sentimental para los seres humanos.

En términos retóricos, el tardígrado es la metonimia de la mascota en acepciones generales, dada su disposición de las condiciones necesarias para ser tratado como mascota. En este sentido puede considerarse un sustituto consensuado de la mascota convencional. La función retórica del tardígrado forma una contraposición con la misma función del tamagotchi. Y el flujo retórico del tamagotchi al tardígrado conlleva reticencias profundas sobre las necesidades psicológicas humanas, lo cual comentaremos en la sección de la analítica del tardigotchi después de la del tardígrado y la del tamagotchi.

En líneas generales, podemos concluir este apartado de la analítica material y artística del tardígrado afirmando que la óptica naturalística y la simbólica retórica se registran en la línea biofílica de la subjetividad humana, caracterizada por la aceptación y los beneficios sanitarios y sentimentales; la simbólica antropológico-imaginaria y psicoanalítica, en la línea biofóbica, distinguida por el dominio y la agresión; y, asimismo, la moralística y la simbólica estética,

en el duelo paradójico de la biofilia y la biofobia, caracterizado por la hipocresía, la falsa intelectualidad y el autoengaño.

2.2. El discurso del tamagotchi

La segunda fase de nuestras actividades interpretativas del tardigotchi constituye la analítica del tamagotchi en cuanto faceta tecnológica de aquel. Desde su lanzamiento en 1996, el tamagotchi, “entidad posthumana y tecnonatural” (Ronderos, 2000: 44), ha sido objeto de aprehensión y mediación tanto del mundo científico como del mundo humanístico. Procede modificar aquí los términos “biofilia” y “biofobia” anteriormente mencionados a las expresiones “tecnofilia” y “tecnofobia” (Campion, 1989; Stairs, 1997; Fallad, Hueso y Ramírez, 2012).

2.2.1. Discurso material del tamagotchi

Desde la perspectiva naturalística, el tamagotchi, por un lado, constituye un entretenimiento que puede mejorar la capacidad de atención-concentración de sus usuarios y reducir la ansiedad por la “ineficacia individual” (O’Rourke, 1998: 2) de los seres postmodernos; por otro lado, al nivel epidemiológico (Dawkins, 2006: 192), procede señalar el riesgo de dicho juego, en cuanto meme (2006: 192) negativístico, de convertir a los jugadores en seres autoindulgentes (Donath, 2004: 3) adictivos y fisiológicamente absorbidos por la mascota artificial en cuanto nueva categoría ontológica (Kahn, Gary y Shen, 2013: 32).

De dicha categoría se desprende la dolorosa problemática ontológica, tanto moralística como ecológica y dominionística, de la intersubjetividad entre el tamagotchi o las mascotas virtuales en general y los usuarios humanos. Por una parte, la “adaptación” y la nutrición a animales virtuales constituyen un esfuerzo humanístico por liberar a los animales reales, con motivo de su reconstrucción y recuperación agencial y reincorporación al ecosistema natural. Por otra parte, numerosos estudiosos han manifestado su preocupación por la inversión agencial y dominionística de las mascotas virtuales y los seres humanos: las mascotas artificiales vienen a poseer la “autonomía”, a “tener sus propios fines,

sentimientos y deseos” (Donath, 2004), a transgredir “los órdenes natural y artificial” en cuanto “cyborg” (Ronderos, 2000: 46), a “recalcar su vida, su actividad, su agencia” (2000: 49), a tornarse posición, socializarse e individualizarse (2000: 53); los humanos se supeditan a “la obediencia de los mandatos de la máquina”, se dejan “tiranizar por ella”, caen en la “esclavitud” (Carmagnat y Robson, 1999: 363); en definitiva, se sufre un proceso de la “mecanización de la vida” y la “vitalización de la máquina” (Ronderos, 2000: 55), de la convergencia entre lo “artificial” y lo “natural”, lo “orgánico” y lo “construido” (2000: 45), de la “inversión sistemática de la relación entre la máquina y los jugadores” (Carmagnat y Robson, 1999: 363), del desarrollo de “relaciones sociales e incluso morales con los robots” (Kahn, Gary y Shen, 2013: 32), de una racionalización donde “todos los participantes trabajan en una cadena como si son parte de un sistema o un ser” (Numaoka, 1997: 99). Dicha visión, sin duda, puede suscitar preocupaciones morales negativísticas y profundas por la destitución de la agencia humana en el próximo futuro.

2.2.2. Discurso artístico del tamagotchi

El tamagotchi, en cuanto discurso artístico, supuestamente debería conllevar mucho más reticencias simbólicas en su diseño, puesto que el proceso creativo del tamagotchi implica más voluntad y libertad humana que la configuración e incorporación de un componente biológico natural y predeterminado como el tardígrado. No obstante, en cambio, nos encontramos con la sorprendente pobreza expresiva e insuficiencia imaginativa, estética y humanística del tamagotchi:

En este caso, la figura cobra significaciones estéticas merced a su proyección “antropomorfa” (Noz y An, 2011: 2661; O’Rourke, 1998: 15) y “humanoide” (Kahn, Gary y Shen, 2013: 33), y por consiguiente adquiere plusvalías sentimentales y afectivas humanísticas, en cuanto “compromiso emocional” (Noz y An, 2011: 2661). Pero en ello parece consistir el único valor simbólico del tamagotchi: el distanciamiento entre la mascota virtual y los seres humanos apenas permite rastrear huella alguna antropológico-imaginaria primitiva del tamagotchi, dado que los rasgos

desmedidamente postmodernos de dicha imagen de ninguna manera facilitan su registro en ningún arquetipo antropológico o psicoanalítico, como afirmó el propio Bachelard (2000), y por ende, dicho simulacro digital remitiría “a nada” y son nada más que “signos vacíos que solo servirían como representación” (Guerrero, 1999: 247-248). De este modo, una penetración semiótica en los espesores imaginarios y psicológicos del tamagotchi ha revelado el fracaso humano de intentar “esconder la ‘otredad’ de dicha mascota” (O’Rourke, 1998: 15).

En términos retóricos, a diferencia del tardígrado, la figura retórica por excelencia en el tamagotchi no constituye la metonimia, sino la metáfora, puesto que el alejamiento entre dicha imagen virtual y la mascota viva nos precisa un proceso de acordanza, pacto y aceptación tácitas, asimilado a la metaforización en los regímenes totemísticos referidos por Lévi-Strauss (1991: 31).

En definitiva, el discurso material del tamagotchi se estiliza por la paradoja naturalística y moralística positiva y negativística, caracterizada por la admisión tecnofílica de los beneficios sanitarios, la repugnancia tecnofóbica ante las repercusiones fisiológicas negativas y el rechazo igualmente tecnofóbico de la inversión de las categorías ontológicas. El discurso artístico del mismo reviste una disparidad patente en comparación con el del tardígrado, por la insuficiencia simbólica de espesores culturales, antropológicos-imaginarios y psicoanalíticos, pese a algunos componentes estéticos y humanísticos de género tecnofílico merced a su apariencia antropomorfa y humanoide impotente, una afinidad positiva caracterizada por la misma hipocresía y autoengaño que hemos referido en la síntesis del tardígrado.

Sería muy interesante señalar aquí que el cambio de los roles agenciales entre los sujetos humanos y los objetos conlleva el cambio de nuestra disposición sentimental y psicológica de la tecnofilia y la tecnofobia: nuestras valoraciones tecnofílicas y tecnofóbicas de la doble faceta de los aspectos naturalístico y moralístico se encuentran paulatinamente devoradas por el vacío sígnico; en otras palabras, esta nueva categoría ontológica, ese signo vacío convertido en sujeto, está transformándonos en

el objeto, y consiguientemente privándonos de la capacidad afectiva de sentir una disposición de “filia” o de “fobia” (puesto que la filia y la fobia implican, en cierto modo, una agencia sentimental), tornándonos en mascotas entumecidas solo encauzadas al destino de la impavidez afectiva esclavizada.

2.3. Analítica del tardigotchi

La analítica del tardigotchi, en cuanto dialéctica del tardígrado y del tamagotchi, precisa nuestra atención especial a las relaciones dialécticas en los estratos naturalísticos y moralísticos de la vertiente material y los estratos simbólicos de la vertiente artística en la dimensión diacrónica, en lo concerniente al hecho empírico de la transformación secuencial del diseño del tamagotchi a la añadidura del tardígrado como contrapartida del tamagotchi.

2.3.1. Discurso del tardigotchi

La actividad interpretativa del discurso del tardigotchi precisa un mecanismo explicativo de dicho artefacto en lo referente a sus transformaciones naturalística, moralística (ecológica y dominionística) y simbólica (antropológico-imaginaria, psicoanalítica, estética y humanística) para dar cuenta de los contextos culturales y psicológicos profundos de dichos cambios.

Figura 2. Coordenadas onto-psicológicas del tardigotchi.

Perspectiva	Tardígrado	Tamagotchi	Temática onto-psicológica
Naturalística	+	+ -	Filia/Fobia
Moralística	+ -	+ -	Agencia
Ecologista	+	+	Agencia
Dominionística	+ -	+ -	Agencia
Simbólica	+ -	o	Hipocresía/ Agencia
Antropo-Imaginaria	-	o	Agencia
Psicoanalítica	-	o	Agencia
Estética	+	+ o	Hipocresía
Humanística	+	+ o	Hipocresía

FIGURA II

Fuente: Elaboración propia

En el susodicho esquema podemos observar de modo preciso las respectivas características onto-psicológicas del tardígrado y del tamagotchi por sí, manifestadas con el signo positivo que representa la biofilia/tecnofilia, el signo negativo que representa la biofobia/tecnofobia, y el signo cero que implica el sentimiento vacío destituido

de una filia o una fobia debido a la privación de la agencia humana. Las temáticas de al lado constituyen las conclusiones onto-psicológicas deducidas de las transformaciones del diseño del tamagotchi al añadido del tardígrado fundamentadas en los cambios onto-psicológicos de los signos positivo, negativo y cero. En líneas generales, podemos afirmar que el problema de la agencia es un presupuesto de la biofilia/tecnofilia, la biofobia/tecnofobia y la hipocresía, puesto que las disposiciones psicológicas humanas solo adquieren importancia y dignidad en tanto en cuanto los humanos se consideren agentes y sujetos. La destitución de la agencia humana conlleva la destitución de su voluntad psicológica. La hipocresía, a su vez, constituye una disposición psicológica como resultado de la relación irracional entre la biofilia y la biofobia en el caso del tardígrado y la relación irracional entre la tecnofilia y el vacío signico y sentimental en el caso del tamagotchi.

Por consiguiente, dicho esquema ha facilitado nuestra observación de las transformaciones del diseño de este artefacto:

La transformación naturalística del tamagotchi a la añadidura del tardígrado revela el deseo de los seres humanos de reincorporarse y volver a la naturaleza debido a sus necesidades fisiológicas innatas del alivio físico y mental que no puede proporcionar el mundo digital. La transformación moralística implica el anhelo de volver de la disposición de ser dominados por el mundo tecnológico al estado de dominación y señoría de la naturaleza y de la recuperación de la agencia humana. La transformación simbólica, en sus vertientes antropológico-imaginaria y psicoanalítica, manifiesta la ansiedad por retornar del estado vacío dominado al estado de dominio de la naturaleza, y en sus vertientes estética y humanística, nos presenta el cambio de un estado hipócrita a otro no menos autoengañante. Procede señalar que la filia/fobia en cuanto temática de la línea naturalística difiere de la hipocresía, dado que tanto la sensación fisiológica positiva del bienestar sanitario como la negativa del malestar y ansiedad siguen una lógica empírica sincera por ser positivista y física, no asimilada a la hipocresía lógica tanto estética como humanística forjada por los seres humanos.

La perspectiva retórica no aparece en el esquema susodicho por la dificultad de la deducción de una actitud “fílica” o “fóbica” de las figuras retóricas, pero la transformación de la metáfora, una figura de distanciamiento, a la metonimia, figura de relativa cercanía, también refleja una ansiedad naturalística inconsciente de apartarse del mundo tecnológico y acercarse de nuevo a la naturaleza.

3. Del tardigotchi a las nuevas humanidades

El desarrollo anterior de tanta extensión de discusión del tardigrado, del tamagotchi y del tardigotchi nos parece más que necesario, dado que sería irresponsable sacar conclusiones metacríticas sobre las nuevas humanidades directamente de la observación de dicho artefacto al nivel superficial y aparentemente “heurístico”. En cambio, hemos optado por otro camino: hacer observaciones variopintas de dicho objeto basadas en perspectivas taxonómicas racionales, científicas y preestablecidas. De este modo partimos de la interpretación del objeto a las raíces psicológicas del ser humano para darnos cuenta de las disposiciones ontopsicológicas del sujeto: agencia como presupuesto de estados psicológicos, biofilia/tecnofilia, biofobia/tecnofobia, e hipocresía o autoengaño como relación irracional entre la filia y la fobia (sin olvidarnos de la relación irracional entre la filia y el entumecimiento vacío como estado psicológico privado de agencia).

Peirce, con su esquema taxonómico de las disciplinas epistemológicas, ha afirmado que las ciencias humanas son esencialmente ciencias psicológicas. Por consiguiente, hablar de las nuevas humanidades, en cierto modo, es hablar de la configuración de las nuevas disposiciones ontopsicológicas concernientes a las relaciones entre el mundo material, científico-tecnológico o ecológico, y el mundo humano.

Per antes de materializar nuestros esfuerzos normativos sobre cómo deberían configurar las nuevas humanidades, procede recapitular de nuevo las tendencias actuales de los movimientos epistemológicos como resultado

descriptivo de nuestra observación del tardigotchi:

3.1. En lo que se refiere a las relaciones entre la ecología y la tecnología, por un lado se observan una “etapa de reemplazar la diversidad de las formas vivientes por una multiplicidad de artefactos” (Gadgil, 1993: 374), y el traslado “de las entidades naturales como animales” a la “naturaleza tecnológica” que “media, simula o aumenta la experiencia humana de la naturaleza” (Kahn, Gary y Shen, 2013: 33); por otro lado, se advierte una tendencia empírica y psicológica de volver a la naturaleza propiamente dicha o de incorporar componentes ecológicos a los productos tecnológicos por la “ansiedad del posible reemplazamiento de lo real por lo virtual” (O’Rourke, 1998: 17) y la “inadecuación de sustitutos artificiales” (Kellert, 1993: 49), puesto que “la integración de un sistema biológico resuelve problemas a los que ninguna solución tecnológica es viable” (Lamers y van Eck, 2012: 215), “mejora la misma computación basada en modelos” (van Eck y Lamers, 2013: 151), reduce la ansiedad y optimiza nuestra “satisfacción” (2013: 152). Algunos científicos incluso sostienen una resistencia futura total de la ecología frente a la tecnología: “... el cerebro evoluciona en un mundo biocéntrico, no en un mundo regulado por la máquina” (Wilson, 1993: 32); “el futuro, como el pasado, será determinado por la biología, y la cultura continuará conformándose a los imperativos inherentes de la naturaleza” (Stairs, 1997: 43).

De todas maneras, ambas tendencias constatan el hecho irrefutable de la “interacción recíproca entre el sistema biológico y el digital” (van Eck y Lamers, 2013: 157), de la “difuminación de las fronteras entre el mundo digital y el mundo biológico” (2013: 152).

3.2. En lo concerniente a las relaciones de la ecología y la tecnología con las humanidades, observamos un hillozoísmo (Pickering, 2009: 469) que extiende los cuerpos humanos, las relaciones humanas y nuestra idea de lo que es humano (SWAMP, 2011a) y cambia “la manera de la que interactuamos” con los componentes ecológicos y tecnológicos y “los cuidamos” (van Eck y Lamers, 2013: 157).

Con la situación actual de las relaciones entre la ecología, la tecnología y las ciencias humanas

expuesta, podemos ahora seguir con nuestra configuración normativa de las nuevas disposiciones ontopsicológicas concernientes a dichas relaciones:

Admitiendo la ineludible convergencia entre las ciencias humanas y las ciencias naturales, en este caso la ecología y la tecnología, y la convergencia igualmente inevitable de la ecología y la tecnología entre sí, las nuevas humanidades deberían manejar dichas nuevas tendencias empíricas, realizando esfuerzos por unir las ciencias humanas y las ciencias naturales en cuanto ecológicas y tecnológicas e integrar de manera orgánica la ecología y la tecnología para adaptarse no solo a la difuminación de los límites entre las humanidades y las ciencias naturales, sino también a dicha difuminación entre las fronteras dentro de las ciencias naturales, en el contexto transhumano y “transcientífico”. Al materializar dicha configuración deberíamos tomar como directriz el principio agencial y afrontar con franqueza nuestros sentimientos de biofilia/tecnofilia y biofobia/tecnofobia. Se trata de una sinceridad humana que deberían asumir las nuevas humanidades. Por un lado, no deberíamos negar el hecho de que, pese a la tendencia antiantropocéntrica y transhumana de inclinarnos a la escucha de la autonomía de la

fauna, la flora y los objetos artificiales e incluso virtuales, todavía deseamos realizar una doble negación ontológica del mutuo beneficio. Por otro lado, la sinceridad implica el tratamiento racional de las relaciones entre la filia y la fobia, afrontar nuestro miedo por los componentes ecológicos y tecnológicos sin engañarnos a nosotros mismos ni reemplazarlo por una falsa fascinación por lo que tememos, la mejor solución a dicho problema consistente en la vuelta a la contemplación de nuestras necesidades naturalísticas (como hemos referido anteriormente), porque solo en ellas se encuentra escondido el último refugio de la franqueza y de ellas proviene el rechazo a la hipocresía y el autoengaño.

En definitiva, la tarea de las nuevas humanidades consiste en anudar las ciencias humanas, la tecnología y la ecología sin avergonzarse de admitir el “gen egoísta”, los conflictos entre los dos ámbitos anteriormente separados, entre la agencia humana y la agencia material, entre los beneficios humanos y los beneficios “objetuales”, entre el amor y el temor, con motivo de llegar a una racionalización y un equilibrio ético, estético y ontológico en general.

Referencias

- Albaladejo, T. (1998). Del texto al texto: transformación y transferencia en la interpretación literaria. En: *Estudios de lingüística textual: homenaje al profesor Muñoz Cortés* (pp. 31-46). Murcia: Universidad de Murcia.
- Assigana, E., Chang, E., Cho, S., Kotecha, V., Liu, B., Turner, H., Zhang, Y., Christel, M. G. y Stevens, S. M. (2014, Octubre). TF-CBT Triangle of Life: A Game to Help with Cognitive Behavioral Therapy. En: *Proceedings of the First ACM SIGCHI Annual Symposium on Computer-human Interaction in Play* (pp. 9-16). Nueva York: ACM.
- Bachelard, G. (2000). *La formación del espíritu científico*. Madrid: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Campion, M. G. (1989). Technophilia and Technophobia. *Australasian Journal of Educational Technology*, 5(1), 23-36.
- Carmagnat, F. y Robson, E. (1999). Qui a peur du Tamagotchi? Étude des usages d'un jouet virtuel. *Réseaux. Communication-Technologie-Société*, 17(92), 343-364.
- Dawkins, R. (2006). *The Selfish Genes*. Nueva York: Oxford University Press.
- Donath, J. (2004). Artificial Pets: Simple Behaviors Elicit Complex Attachments. En: M. Bekoff (Ed.). *The Encyclopedia of Animal Behavior*. Santa Bárbara: Greenwood Press.
- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Fallad, J., Hueso, E. J. y Ramírez, D. E. (2012). Psychological and Cultural Foundations Towards Technophilia and Technophobia. En: *Tenth LACCEI Latin American and Caribbean Conference for Engineering and Technology*. (pp. 23-27). Panamá: LACCEI.
- Gadgil, M. (1993). Of Life and Artifacts. En: S. R. Kellert y E. O. Wilson (Eds.), *The Biophilia Hypothesis* (pp. 365-377). Washington: Island Press.
- Guerrero, F. G. (1999). La cultura anestesiada del Tamagotchi. *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq*, 19(70), 245-249.
- Herzog, H. (2002). Darwinism and the Study of Human-animal Interactions. *Society and Animals*, 10(4), 361-368.
- Kahn Jr, P. H., Gary, H. E. y Shen, S. (2013). Children's Social Relationships with Current and Near-future Robots. *Child Development Perspectives*, 7(1), 32-37.
- Kellert, S. R. (1993). The Biological Basis for Human Values of Nature. En: S. R. Kellert y E. O. Wilson (Eds.), *The Biophilia Hypothesis* (pp. 42-69). Washington: Island Press.
- Kellert, S. R. y Wilson, E. O. (Eds.). (1993). *The Biophilia Hypothesis*. Washington: Island Press.
- Lamers, M. H. y van Eck, W. (2012, Abril). Why Simulate? Hybrid Biological-digital Games. En: *Proc. Applications of Evolutionary Computation* (pp. 214-223). Berlín/Heidelberg: Springer.
- Lévi-Strauss, C. (1966). *The Savage Mind*. Hertfordshire: Garden City Press.
- (1991). *Totemism*. Londres: Merlin Press.
- Levy, D. (2010, Octubre). Falling in Love with a Companion. En: *Artificial Companions in Society: Perspectives on the Present and Future* (pp. 20-23). Oxford: Oxford Internet Institute.
- Marsden, P. S. (1998). Memetics: A New Paradigm for Understanding Customer Behaviour and Influence. *Marketing Intelligence & Planning*, 16(6), 363-368.
- Noz, F. y An, J. (2011, Mayo). Cat Cat Revolution: An Interspecies Gaming Experience. En: *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 2661-2664). Nueva York: ACM.
- Numaoka, C. (1997, Noviembre). Innate Sociability: Sympathetic Coupling. En: *1997 AAAI Fall Symposium on Socially Intelligent Agents* (pp. 98-102). California: AAAI.
- O'Rourke, A. (1998). Caring About Virtual Pets: An Ethical Interpretation of Tamagotchi. *Animal Issues*, 2(1), 1-20.
- Pickering, A. (2009). Beyond Design: Cybernetics, Biological Computers and Hylozoism. *Synthese*, 168(3), 469-491.

- Rolston III, H. (1993). Biophilia, Selfish Genes, Shared Values. En: S. R. Kellert y E. O. Wilson (Eds.), *The Biophilia Hypothesis* (pp. 381-414). Washington: Island Press.
- Ronderos, N. (2000). Tamagotchi, la mascota virtual: la globalización y la sociedad de la simulación a través de una tecnología del ocio. En: E. Restrepo y M. V. Uribe (Eds.), *Antropologías transeúntes* (pp. 41-60). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Stairs, D. (1997). Biophilia and Technophilia: Examining the Nature/Culture Split in Design Theory. *Design issues*, 13(3), 37-44.
- SWAMP. (2011a). Human+Tardigotchi_SWAMP and Tiago Rorke. Science Gallery Dublin. Vídeo recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=jqILkd54ENY>.
- SWAMP. (2011b). Tardigotchi. Vídeo recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=81wOUUVwCFM&t=341s>.
- SWAMP. (2012). Tardigotchi. *Leonardo*, 45(4), 392-393.
- Turkle, S. (2005). *The Second Self: Computers and the Human Spirit*. Cambridge: MIT Press.
- Ulrich, R. S. (1993). Biophilia, Biophobia, and Natural Landscapes. En: S. R. Kellert y E. O. Wilson (Eds.), *The Biophilia Hypothesis* (pp. 73-137). Washington: Island Press.
- van Eck, W. y Lamers, M. H. (2006, Septiembre). Animal Controlled Computer Games: Playing Pac-man Against Real Crickets. En: *5th International Conference on Entertainment Computing* (pp. 31-36). Berlín/Heidelberg: Springer.
- van Eck, W. y Lamers, M. H. (2013). Hybrid Biological-digital Systems in Artistic and Entertainment Computing. *Leonardo*, 46(2), 151-158.
- Varner, G. (2002). Pets, Companion Animals, and Domesticated Partners. En: D. Benatar (Ed.), *Ethics for Everyday* (pp. 450-475). Nueva York: McGraw-Hill.
- Wilson, E. O. (1993). Biophilia and the Conservation Ethic. En: S. R. Kellert y E. O. Wilson (Eds.), *The Biophilia Hypothesis* (pp. 31-41). Washington: Island Press.
- Wilson, E. O. (2003). *Biophilia*. Cambridge: Harvard University Press.



“SHADOWS LIKE TO THEE”

Modern Writers on the Character of William Shakespeare

ALAN HICKMAN

American University, Dubai

KEYWORDS

William Shakespeare
plays
sonnets
portraiture
film
television
historical fiction

ABSTRACT

*A swarm of books boasting William Shakespeare as a central character have hit the bookstands in recent years. The question is, why? In some books, he is rather insipid, as if his brand is too hot to tamper with, and he is reduced to the status of a sacred cow. In other books, he is too busy fighting for truth and justice to be bothered with taking up the quill, while in others, he is an opportunistic “Shake-scene” who has no qualms about “beautifying” himself with his contemporaries’ feathers. I propose to look at such works in the aggregate and determine the basic physical and character traits that modern scribes attribute to our Will. My journey will take me primarily to novels (of the historical fiction school), but I shall be stopping along the way to consider works in other media, including a recent TV series, that also features the Bard. Among the novelists included in my study are Patricia Finney (*The James Enys Mysteries*), Rory Clements (*The John Shakespeare Mysteries*), Benet Brandreth (*The William Shakespeare Mysteries*), and Leonard Tourney (*The Mysteries of Shakespeare*).*

No one can deny that William Shakespeare's brand burns hotter than ever—his name is attached, not only to his own plays, both on stage and on film but also to the plays and films of countless others. His works continue to inspire cinematic appropriations such as *Warm Bodies* (a zombie-fiend Romeo and Juliet) and TV series such as *Sons of Anarchy* (a biker Hamlet), and his life has proved the impetus for such diverse fare as Ben Elton's sitcom *Upstart Crow*, which just completed its third season (topped off by a Christmas special) on BBC, and the short-lived TNT potboiler, *Will*. Even the sonnets have been filmed—all 154 of them—by the New York Sonnet Project. Shakespeare is back with a vengeance, not just in his own write, but also, as it turns out, as a character in the novels and novel series of lesser (and, let's face it, we are all lesser) writers, specifically those of historical fiction. As in his own career as an actor in Renaissance drama, Shakespeare does not always take center stage but is often cast in subordinate roles, as a love interest to the heroine in a romance novel or a sidekick to the gumshoe in a detective series. The writers who appropriate Will are not so much interested in his creative genius as they are eager to exploit the more lurid aspects of his celebrated, but for the most part feverishly imagined, love life. So little is known of Bard's personal history (apart from what may be inferred from the sonnets) that it may come as a shock that these grave-robbing novelists and playwrights are likely to agree on certain particulars of Bard's persona. For example, they mostly view him as feckless, whether in the sack or out, and something of a nerd. And, while it's true that in at least one writer's (Benet Brandreth's) hands, he is a swashbuckler and a bit of a rogue, the writer of this series tends to downplay his accomplishments as a poet. In this paper, I shall be taking a look at the various literary shadows that attend Shakespeare's ghost, most particularly in the novel, but on stage and film as well. My object is to come up with a composite of "Will" as a character and to examine the motivations of those scribblers who insist on re-inventing him in their works. I shall confine myself to the past twenty or so years, but I do not

propose to lose sight of earlier writers in this field such as Anthony Burgess (*Nothing Like the Sun*) and Robert Nye (*The Late Mr. Shakespeare: A Novel*).

I will start with a look at detective-cum-spy Shakespeare, who has turned up in a number of novel series both as a star player and in supporting roles. The series I will be focusing on are those by Patricia Finney (*The James Enys Mysteries*), Rory Clements (*The John Shakespeare Mysteries*), Benet Brandreth (*The William Shakespeare Mysteries*), and Leonard Tournay (*The Mysteries of Shakespeare*). I have read all the books in these series, so I begin to fancy myself as something of an expert in this field.

To give them their due, these writers know their Shakespeare and have a pretty clear grasp of the period and its history. Take, for example, Patricia Finney's James Enys mysteries, which are so fraught with period detail that one wishes, often in vain, that she might return to the story at some point. Her detective is actually a lawyer, or at least the sister of one, as small-pox scarred James is really smallpox-scarred Portia, a widow who has stepped in to fill her missing brother's shoes as a man-at-law in what is emphatically a man's world. The only ones who share her secret are gal pal Ellie Briscoe and sidekick Will—Shakespeare, that is. In this series, Shakespeare is always bald, drunk, and horny—but mostly bald. And of course, he has a thing for Portia, who, in spite of her ruined complexion, rocks a sexy pair of man's breeches. In 'Do, We Not Bleed?', she investigates a series of deaths that takes her into the seedier haunts of London, where she is approached by prostitutes. Cross-dressing and whoring are major themes in nearly all our authors' books. Meanwhile, there has been an outbreak of plague, and with the theatres closed, Shakespeare has to eke out a living by writing a poem (*Venus and Adonis*, for purposes of the plot) for his new patron, the Earl of Southampton. Alas, theirs is strictly a financial arrangement, or so it would seem. [Finney's characterization of Will extends to his role as sidekick to Robert Carey (Lord Hunsdon's youngest son), in the mystery series of that name, where he continues to be bald and horny, but, in general, less bibulous.] Like most of her cohort, Finney tends to find Shakespeare an

object of fun: in *Priced above Rubies*, for instance, she has him packing to leave the hovel where he has been sharing a room with a flock of chickens and plotting a move to Southampton House, as the Earl's "house poet." He commissions a cart and piles in his possessions: "...especially all his notebooks, including the half-finished romantic tale about a mad old knight that he had wasted so much time on, and his printed books which were a great deal more numerous and heavier than he had thought and had white smears on them from the chickens" (2017, loc. 5124).

Shakespeare as a character, however, doesn't exist only for comic relief.

Once you accept the conceit that Shakespeare might have had an older brother John (he did not), Rory Clements serves up an exciting *mélange* of Tudor-era intrigue, as well as a Bard who is mostly sober as a judge. Clements' background in journalism helps him keep to the facts, while he expresses a "passion" for thrillers. In his two most recent novels, he turns aside from the Elizabethan era to write about an American spy, Thomas Wilde (who is also a Cambridge don), in the days leading up to World War II, but he is much more convincing (at least to this reader) when he is on the trail of Elizabethan plotters and recusants. Shakespeare is a peripheral character in this engaging series, and, in *The Queen's Man*, chronologically the first of the books but sixth (of seven) in terms of publication, we get a look at the poet in the early stages of courtship in Stratford. The novel begins: "She was twenty-six; he was eighteen. They lay naked on a mattress made from hay with a covering of canvas that they had found on an old cart. Had stolen from an old cart" (2014, loc. 63). Will plays a larger role here than he does in the other books, but the focus soon shifts to brother John, a man of law who has entered the service of spymaster Francis Walsingham and must balance his Catholic sympathies against his allegiance to the Anglican Queen. In the novel, Will can be a bit of a loose cannon, but he remains the loyal husband-to-be of Anne Hathaway, who harbors a secret she and Will would prefer to keep from John. It seems she has been flirting with Catholicism, to the point that she has signed a Spiritual Testament (known as

the Last Will of the Soul) that has since disappeared: "Anne recalled with horror and shame the mad night she had signed the Testament. She knew now it was a death warrant, a pathway to martyrdom for a cause in which she did not believe" (2014, loc. 3567). She has also stumbled across a "secret" letter (signed Marie R) from none other than Mary, Queen of Scots, but it's the Testament she and Will are most concerned about. The Spiritual Testament is of a type with the one supposedly signed by John Shakespeare, père, and reprinted by James Edward Malone in his 1790 edition of Shakespeare's works. The original has since disappeared. Other legends come into play here, including the poaching incident involving Sir Thomas Lucy, an allegation that Will denies: "I did not poach deer on Lucy's estates. I have never poached deer in my life" (2014, loc. 2963). Take that, Nicholas Rowe!

Shakespeare is the central player in the following two series, although their authors' characterizations of him couldn't be more diverse.

Benet Brandreth, son of Gyles (himself the writer of a series of books featuring Oscar Wilde as a quasi-consulting detective) is the rhetoric coach for the Royal Shakespeare Company (Sweeney, 2019). Thus he comes by his muse honestly. His Bard is both young and impulsive, and, while married, he is not averse to bodice-ripping. His first appearance, in *The Spy of Venice*, is as a Stratford youth who is something of a puzzle to his family. He works as a glove-maker in his father's business, but he daydreams of becoming a poet and player. Both of his parents are exasperated with their "wayward, unmannerly boy"—his father's words—and even his wife Anne dreams of "the quiet days to come" when the fallout from a scandal forces Will to relocate to London, but not before his mother, Polonius-like, gives him a bit of advice that he will promptly ignore: "Do not spend all your thought on proving yourself clever if that cleverness cuts. A sharp tongue has two edges. . . . Choose your friends in London with care. Trust your own judgment first and do not give yourself over to care of the judgment of others. . . . And do not borrow money. That has been your father's undoing. Nor lend it either should you get any"

(2016, p. 61). He is driven from Stratford by the irate father of yet another “lovesick girl” (many will follow) and ends up in company with a pair of London-based players with suspiciously familiar names: Nicholas Oldcastle and John Hemminges (one assumes the latter is a reference to the actor and co-editor of the Folio, usually known as Heminges). The former is a “tun of man” whose face “was dominated by a nose that had been generously given by nature and then much enlarged and reddened by drink’s careful nurture” (2016, p. 17), while the latter is “square-set” with a no-nonsense attitude and a shady past. In the novel, young Shakespeare will play a sort of Hal to Oldcastle’s Falstaff and will learn fencing and fisticuffs, dancing and derring-do, from the Mr. Miyagi-like Hemminges. The pair accompany Will to Italy and play a pivotal role in his adventures there. Brandreth wastes little ink in describing Will, but one gets the impression that he is handsome if only to judge from his amorous conquests; however, after he takes a particularly severe beating, Oldcastle proclaims that William “was not pretty, to begin with” (2016, p. 123). He’s not really very nice either. By the end of *The Assassin of Verona*, the second book in the series, he and his companions reach a parting of the ways. Hemminges is disappointed in his protégé, to the point of accusing Will of having gotten a young man killed; he goes so far as to compare him to the titular villain of Brandreth’s novel, an assassin named Prospero. When Will glibly suggests that “there’s nothing good or evil but thinking makes it so,” Hemminges rejoins, “You are Prospero.

You are not the player of a part. You are the assassin” (2017, Epilogue). The subject of William’s hair, or lack thereof, is not broached.

American Leonard Tourney wrote a series of eight Tudor-era detective novels in the 1980s and '90s that focus on the husband-and-wife team of Matthew and Joan Stock. Matthew is a small-town (Chelmsford) constable and clothier whose penchant for finding murder victims anticipates that of Chief Inspector Barnaby of Midsomer. One of these novels, *The Player’s Boy is Dead*, looks proleptically to 2015, when Tourney began publishing his *The Mysteries of Shakespeare* series, three novels so far, with the Bard taking center stage. These tales jump

around in time, with the first concerning a 19-year-old Will and the last two placing him in middle age. The author’s take on Shakespeare is problematic. While the stories are exciting as mysteries, and no doubt of interest to students of the period, the character of the playwright is somewhat of a cold fish. One pictures him in green eyeshades rather than buskins. When, years after their affair has ended, Will is contacted by The Dark Lady, in *Time’s Fool*, he is at first reluctant to meet with her. Surely, he thinks, she is after money. Yet he overcomes his scruples and is even moved to a degree of pity when he finds that she is half-dead of the plague. When a fire starts, he does what he can to rescue her, but without success. Later, when he learns that she has faked her death, and is bent on revenge for his unflattering portrayal of her in the sonnets, Shakespeare reverts to his earlier contempt. All the while, he seems more concerned about his reputation than with his own lapses in judgment. It should further be noted that there are occasional inaccuracies in the series: Tourney, who claims to specialize in the “atmospheric resuscitation of the Elizabethan age,” seems to think, in *Falstaff’s Murder*, that a 19-year-old Will Shakespeare might have seen a performance of Marlowe’s *Doctor Faustus* (Marlowe’s play is believed to have been first produced circa 1589, at which time both Shakespeare and Marlowe would have been at least 24). In another book, a middle-aged Shakespeare (the series’ narrator) reminisces about the time he spied on his brother and a “loose maid” in the barn, with the implication he learned about sex by watching one of his younger brothers at play. Perhaps, like Clements, Tourney fancies that Will had an older brother named John? In *The Conjuror’s Daughter*, he has *The Tempest* being staged at the Globe, rather than at Blackfriars (the daughter of the title is one of John Dee’s eight children, here called Marina). Tourney generally handles the historical stuff well, but, like his cohort, he is hardly one to let facts get in the way of a good read. In truth, what makes Shakespeare’s biography so alluring is not the particulars, but the lack thereof.

I wonder whether these (and other) writers may have taken as inspiration for their

descriptions of William Shakespeare, character, the various “portraits” of the Bard that are alleged to exist. I put the word “portraits” in quotations because none has been authenticated, although some have more claim to legitimacy than others. No less an authority than Katherine Duncan-Jones has vouched for the authenticity of, not only the Droeshout engraving from the Folio but also the Holy Trinity Church bust and the Chandos Portrait, only the last of which can claim to have been “done from life.” In 1977, Leslie Hotson (who had earned a reputation as a “Shakespearean detective” by establishing the identity of Kit Marlowe’s killer, Ingram Frizer, and of uncovering the “real-life” inspiration for Justice Shallow—not Thomas Lucy, but William Gardiner—in 2 Henry IV) argued that a miniature by Nicholas Hilliard (“Man Clasping a Hand from a Cloud”) was actually a portrait of the young William Shakespeare. In Shakespeare by Hilliard, he contends that the poet was “a blonde Englishman, handsome, sensitive, thoughtful. . . . an alert, hazel-eyed young man with fair curling hair, mustache, and a slight beard” (1958, p. 10). Like it or not, writers who draw Shakespeare as a character have had to take this possibility, along with a host of others, into account when composing their own portraits of the poet in words. In *Nothing like the Sun*, Anthony Burgess writes of Shakespeare’s “auburn hair” and “spaniel eyes.” This description is echoed in the novel *Mistress Shakespeare*, by Karen Harper, in which the author speculates that Shakespeare was married twice, once in church to Anne Hathaway, and once in a “handfast” ceremony (legally binding) to Anne Rosaline Whateley, whose only historical link to Shakespeare is an Episcopal document that announces the impending marriage of one Anne Whateley, of Temple Grafton, to a William whose last name, Shaxpere, maybe a variant spelling of the Bard’s name. It predates a similar announcement of William Shakespeare’s marriage to Anne Hathaway but is generally thought to be either a clerical error or a case of mistaken identity. In the novel, Harper claims Shakespeare has “auburn hair” (reddish-brown) and “bright hazel eyes so alert in his pale face” (2010, p. 21). She elaborates on this depiction when she has Anne Whateley confess, “I did want

to keep him. He looked fine with his auburn hair gleaming in the light and his hazel eyes clear and piercing. His face and form had filled out in manly fashion; muscles molded his loosely laced shirt and swelled his breeches. And tall—so much taller. He was quite well dressed for a rural walk. . . .” (2010, p. 66). None of this is directly contradicted by Hilliard’s miniature, except perhaps the hair color (one is tempted to call the sitter in Hilliard’s miniature a strawberry blonde); however, it must be said, the description might just as well apply to another contender in the Portraits wars, the so-called Sanders Portrait, as well as to others of the residuum of anonymous portraits of young men that survive from the time. Were Benet Brandreth ekphrastically inclined, he might have elected to base his portrait of the young Will Shakespeare on either the Hilliard or Sanders painting.

Modern writers tend to be overly-cautious when committing to specifics in their descriptions of the physiognomy of William Shakespeare, but they can be quite generous in describing those of others, including the poet’s famous contemporaries. For example, following a night of heavy drinking, Harper’s Anne wakes up in Christopher Marlowe’s bed and finds herself staring at a portrait of Marlowe in which “he looked bored and daring . . . with his arms crossed and one corner of his mouth quirked in dislike or disdain. He wore the same black and red-slashed doublet from the first time I’d seen him” (2010, p. 166). This is obviously a reference to the famous Cambridge portrait that is alleged to be a likeness of Marlowe but which, like those of Shakespeare, has never been authenticated.

At least one writer may be channeling the Chandos Portrait, painted sometime between 1610 and 1615, according to Duncan-Jones (2015, *Portraits*, p. 89), when describing the Bard. Bernard Cornwell, in *Fools and Mortals*, sets up a comparison between Shakespeare and Shakespeare’s younger brother, Richard, whom Anthony Burgess calls Dickon, and who, for the purposes of the novel, is also a player. In truth, we know nothing of Richard’s life, beyond the fact that he died, age 39, in 1613. An even younger brother, Edmund, was indeed a player, but he died at age 27 and wouldn’t make a very

fruitful subject for a series of novels. Richard is the narrator of this novel, in which the author's conceit is that Richard is constantly having to prove himself to his aloof older brother. Richard is eventually accused of stealing a prompt book (of *A Midsummer Night's Dream*) from the Globe and must find the real culprit before his brother either expels him from the King's Men or beats him to a bloody pulp. Richard describes his brother thus: "He [Shakespeare] wore a thick woolen cloak and a dark hat with an extravagant brim that shadowed his face. I look nothing like him. I am tall, thin-faced, and clean-shaven, while he has a round, blunt face with a weak beard, full lips, and very dark eyes. My eyes are blue, his are secretive, shadowed, and always watching cautiously" (2017, p. 15). He's not someone you would like when he's angry.

However, the point is that, although the "full lips" are perhaps more reminiscent of Droeshout, this might well be a description of Chandos' Shakespeare, minus the earring of course (the earbob is a staple of Tim Curry's 1978 television portrayal of Shakespeare, as it is of Rupert Graves' in *A Waste of Shame*, and it proves to be a key plot point in Tourney's *The Conjuror's Daughter*, but is perhaps most essential to Sally O'Reilly's picture of Will as a dandy in *Dark Aemilia*). William Shakespeare is ten years his brother's senior, so Cromwell's portrait is probably that of a man in his prime. We infer from the sonnets, however, that the poet already thought of himself as old at thirty or thereabouts ("bare ruined choirs" and all that), so he quite likely carried himself with a certain gravitas. In the novel, this translates into a near-brutal disregard for his sibling.

This brings us to the Droeshout Portrait itself. As already noted, the sitter's lips are rather full; otherwise it's hard not to think of the painting as a cartoon. The original was used as an engraving to adorn the First Folio (1623), and we have it on no less authority than Ben Jonson that the likeness is accurate: "O, could he [the engraver] but have drawn his Wit / As well in Brass, as he hath hit / His face." Of course, Jonson then goes on to suggest that the Reader "look / Not on his picture, but his Book," so perhaps his endorsement is less than whole-hearted. If we look to Leonard Tourney's *Time's Fool* (2018),

we find a Shakespeare that dates to the time of *Measure for Measure*, when he was about 40 years old and at the top of his game. This figure is an easy one to reconcile with the Droeshout painting (although it should be noted that Katherine Duncan-Jones sees it as the likeness of a somewhat younger man, still in his thirties). Tourney's protagonist is a bit of a bore, really. He's in the middle of writing one of the problem plays, this one dealing with a hypocritical judge, but he seems to be more concerned with the practical side of theatrical life, the business end, than with casuistry. Money is no longer an object, and he leads a relatively sedate existence, just living out his days until his retirement to Stratford. Until disaster strikes, that is. The problem with *Time's Fool* is that it's told from the first-person perspective by none other than Shakespeare himself. So we don't get a whole lot in the way of description of the man. However, just as there is little about the Droeshout Portrait to suggest the passion of the poet, Tourney's playwright/narrator isn't much of a rouser either. He describes himself as "a countryman at heart, more thrilled by bird's call and a pretty prospect of stream or heath than by the siren voices and vices of the court" (2018, loc. 5140); indeed, it is even suggested that, although he has been a seducer of women and even a bit of a cad, those days are now so far behind him that he's forgotten whether he might have bedded a young woman once in Stratford and fathered a bastard on her: "I never lay with your mother," he tells Thomas Stanleigh, who claims otherwise, "I knew her, not well, but as God is my judge, I never knew more of her than her name, and hardly that. It's been years since I thought of her." Later, he's not so sure; he recalls a drunken night in Shottery (Stanleigh's home) when he slept with a girl "whose face I can no longer see. . . . Stanleigh's dead. His mother likewise. Some things are best lost in oblivion." All's well that ends well? Of course, it may be unfair to read such callousness into the character of the subject of the Droeshout Portrait. But the sitter does have a somewhat oblivious look, at least to this observer. He is even closer in some ways, however, to David Mitchell's comic portrayal of Will on the BBC "sitcom" *Upstart Crow*. With his comfortable paunch and receding hairline, Ben

Elton's Shakespeare is harmless enough, a bit of a wanker but capable of the occasional line of genius verse or the Quixotic gesture. Dubbed "Master Shakey Poet" by Robert Greene, the Master of the Revels, he often finds himself on the offensive. When he's accused of having a crush on the Earl of Southampton, he counters, "Just because I write 126 sonnets to an attractive boy, I must be some kind of be chambered hugger-tugger" (Lipsey, 2016). When his wife advises him to steer clear of comedy in the plays, he replies, "If you do your research, my stuff is actually really funny." And when he's told he's going bald, he says, "I'm not going bloody bald. I have a very big brain." The show is meant for laughs and rarely ventures beyond the comic, but in its third series, tragedy strikes. Hamnet dies, and the family is distraught. Rather than stare hopelessly into space, Shakespeare rallies his household and reflects on the injustice of a young life (Hamnet was 11 years old when he died) cut tragically short. Mitchell may take his tonsorial cues from Droeshout's Shakespeare, but he suggests much greater depths of character.

Meanwhile, the urge to build a better Shakespeare persists. Take, for example, Kenneth Branagh's impersonation of the poet in *All Is True*, directed by the actor and written by Ben Elton (once again, the ghost of Hamnet haunts Elton's script). The film follows Will's career from the time of the Globe fire to that of his retirement and death, when he leaves his second-best bed to Judi Dench. To judge from what I've seen, Branagh takes his cue for his impersonation of the Bard from Chandos. He wears a bald cap for much of the film and a prosthetic nose but is sans earbob (his mustache too is without personality and, mercifully, it borrows nothing from his Poirot). In a recent article in the *Guardian*, another actor weighs in

on the bald facts of Shakespeare's life and comes up empty. Mark Rylance doesn't believe in the Man from Stratford, but, surprisingly, and in spite of having appeared in *Anonymous*, he doesn't subscribe to the Prince Tudor theory (the one that holds that the works of Shakespeare were written by Edward de Vere, the Earl of Oxford, who was the illegitimate son of Elizabeth and who fathered Southampton on her) either. He is a Bacon man (perhaps someone should tell him that, in the Bacon universe, only six degrees separate us from everybody else), and he's a bit prickly when challenged on his beliefs: "The Stratfordian response to our question about the authorship has usually been to lampoon the questioner. They can't answer the question or make it go away, so they try to make us go away" (Alberge, 2019). Rylance, then, has his own idea of what the Sweet Swan might have looked like, and, according to him, he looked a lot like Sir Francis Bacon: no earring, but no lack of hair either (unless Bacon's hiding something beneath that ubiquitous hat). We may have to agree to disagree on what the man looked like, but, when it comes to the kind of man he was—his character—I side with David Bevington, who claims, in *Shakespeare and Biography*, that the "persona that emerges from Shakespeare's writings and from biographical studies is a better man than Oxford could have imagined" (2010, p. 160). Perhaps, to misquote Gore Vidal in *Duluth*: "We all get the Shakespeare we deserve." He wasn't much of one for self-promotion, and he wasn't at all forthcoming regarding his "lost years," and we really haven't a clue what he looked like, but then—looks aren't everything. I don't care if he was a country bumpkin, a spy, an Earl, or a transvestite.

The Man from Stratford rules.

References

- Alberge, D. (2019, January 19). Mark Rylance takes on Shakespeare's establishment in authorship row. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/culture/2019/jan/19/mark-rylance-takes-on-shakespeare-establishment-in-authorship-debate-over-francis-bacon>
- Bevington, D. M. (2010). *Shakespeare and biography*. Oxford: OUP Oxford. Retrieved from <http://ezproxy.aud.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,url&db=nlebk&AN=381042&site=eds-live&scope=site>
- Bohm, I. (2015). *Rival poet*.
- Branagh, K. (Director). (2019). *All is true. Motion Picture* (Trailer). United Kingdom: Sony Pictures Classic.
- Brandreth, B. (2017). *The assassin of Verona: A William Shakespeare Mystery*. Zaffre.
- (2016). *The Spy of Venice: A William Shakespeare mystery*. London: Twenty7 Books.
- Burgess, Anthony (2002). *Nothing like the sun: A story of Shakespeare's love life*. London: Allison & Busby Classics.
- Clements, R. (2014). *The Queen's man: A John Shakespeare mystery*. Witness impulse.
- Cornwell, B. (2017). *Fools and mortals*. London: HarperCollins.
- Cullingham, M. (Director). (1978, 13 June-18 July). *Will Shakespeare*. United Kingdom: ITV. [Television broadcast].
- Duncan-Jones, K. (2015). *Portraits of Shakespeare*. Oxford: Bodleian Library.
- *Shakespeare's sonnets* (2007). Reprint. London: Arden Shakespeare.
- *An ungentle life* (2010). London: Methuen Drama.
- Finney, P. (2013). *Do we not bleed?: The James Enys mysteries book 1*. Kindle ed. Climbing Tree books.
- (2017). *Priced above rubies: The James Enys mysteries book 2*. Climbing Tree Books.
- Harper, K. (2010). *Mistress Shakespeare*. New York: New American Library.
- Hotson, L. (1958). *Shakespeare by Hilliard*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Lipsey, M. (Director). (2016). *Upstart crow* [DVD]. United Kingdom: BBC [Television broadcast].
- McKay, John (Director). (2005). *A Waste of shame* [DVD]. United Kingdom: BBC [Television broadcast].
- Malcolm, M. L. (2018). *Emilia*. London: Oberon Books.
- O'Reilly, S. (2014). *Dark Aemilia*. New York: Picador.
- Strong, R., and V.J. Murrell (1983). *Artists of the Tudor court: The portrait miniature rediscovered 1520-1620*. London: Victoria & Albert Museum.
- Sweeney, T. V. (2019, January). *Review of The Spy of Venice: A William Shakespeare mystery*. *The New York Journal of Books*. <https://www.nyjournalofbooks.com/book-review/spy-venice>
- Tiffany, G. (2003). *My father had a daughter: Judith Shakespeare's Tale*. New York: Berkeley.
- Tourney, L. (2015). *The conjurer's daughter: A Shakespearean Murder Mystery*. Endeavour Media.
- (2018). *Falstaff's murder: A mystery of Shakespeare*. Kindle ed. Endeavour Media.
- (2018). *Time's fool*. Endeavour Media.
- Winfield, J. (2008). *My Name is Will: A novel of sex, drugs, and Shakespeare*. New York: Twelve.



TRANSFORMATION FROM SOCIAL UNITY TO A QUEST FOR THE SELF “Only Connect” In Forster’s Howards End And Smith’s On Beauty

TARIK ZIYAD GULCU

University of York, United Kingdom

KEYWORDS

*E. M. Forster
Howards End
Zadie Smith
On Beauty
“Connection”
Identity*

ABSTRACT

As the epitome of his humanistic view of life, E. M. Forster’s motto “only connect” is best represented by Howards End. Henry Wilcox’s and Margaret’s indifference and distanced approach to Leonard’s demand for employment because of his lower status, Helen’s failed efforts for the appreciation of the lower strata in the case of the Bast family and Leonard Bast’s acceptance of his inferiority to the Wilcoxes embody Forster’s anxieties regarding the “connection” among different social classes. However, contemporary man’s quest for a new self within the dynamism of the contemporary world despite the realisation of Forster’s emphasis on “connection” in the contemporary context is epitomised in Zadie Smith’s On Beauty. In the novel, Howard’s efforts for a new self by his affair with Victoria and his failure in returning to his family bonds indicate that Forster’s emphasis on “connection” among people turns into a quest for a new self in contemporary circumstances.

1. Introduction

Edward Morgan Forster is a humanistic author and he shows his sensitivity to humankind and the circumstances in individual, social, and cultural areas in his lifetime. His favour of human beings can be best summarised by his motto “only connect”. In his words in “The Challenge of Our Time”, “I have no mystic faith in the people. I have in the individual. He seems to me, a divine achievement and I mistrust any view which belittles him. If anyone calls you a wretched individual – and I’ve been called that – don’t you take it lying down. You are important because everyone else is an individual too – including the person who criticises you” (Forster, 1946: 69). Forster’s view of humankind as a divine achievement is a signification of his humanistic Weltanschauung. In relation to his sensitivity to the individual, Forster indicates that man is also a social being. For this reason, he puts emphasis on interpersonal relations. In focusing on the significance of interaction among the individuals with different identities, Forster’s following words in “I Speak for Myself” explain how an ideal interaction can be established between the people with distinctive views of life: “I cannot know what you are like – your upbringing and your mother tongue are probably different from my own, and your experience of life may well be deeper. [...]. We know we are individuals [...]. What matters is our common humanity – and I intend those words not in a vague sentimental way but as a truth which has to be utilised each time two human beings meet” (Forster, 1949: 310-311). People have different backgrounds and so they cannot have the same approach to life. At this point, it is possible to achieve a healthy communication among the people with different identities and views of life by respecting the individuals and their approaches, ideas, and views of life. Forster further elaborates on the way to achieve harmony among the people from different backgrounds in his following words in “Tolerance”: “If you don’t like people, put up with them as well as you can. Don’t try to love them: you can’t, you will only restrain yourself. But try to tolerate them. On the basis of that tolerance a civilised future may be

built” (Forster, 1941: 56-57). Forster’s value of humankind is based on the mutual respect of the individuals regarding their outlook on humanity and life, as well as the tolerance to people and ideas that do not comply with our opinions and views regarding the individual, social and global circumstances. These merits, which Forster also favours, represent his human-centered worldview.

While Forster reflects his sensitivity to humankind by means of his humanistic approach, he has also a realistic approach concerning the disharmonies and clashes among the individuals, societies, and countries with different lifestyles. His following words in “Modern Writing” indicate his realistic and critical view regarding humankind and the world: “In the first place, the world is unrestful. People are torn from their surroundings, their families, the places where they are being educated and sent away to fight, or into concentration camps. [...]. The result is a psychological reaction. The individual knows that he is not as important as he was under liberalism, he knows [...] that personal relations are not a good-spirited investment, because there is no reason to suppose that they will continue” (Forster, 1942: 122). Forster views the world as a place deprived of peace because of the problematic issues in the twentieth-century context and his following words in “Incidents of War” embody his anxieties as an explanation for his view of the world as an insecure place: “The earth is full of dead – their arms and legs stick out. When a mine is exploded they are so mixed that when the digging recommences one has often to cut through the corpses. They lie between the trenches after a charge and the smell of them is awful when there is a hot sun and a bit of wind” (Forster, 1915: 189). Forster relates the death of millions of people and even the insensitivity to their burial to the loss of respect to the individualities of the people around the world. The loss of tolerance to the individualities of the people somehow establishes the basis of discriminatory approaches and binary oppositions among people and societies with different approaches to life and humankind.

“The Machine Stops” (1909) is an embodiment of Forster’s anxieties regarding the loss of respect and tolerance to the individuality of the people. In the story, Vashti’s treatment and recovery from diseases by means of the Machine and the performance of education by means of machinery indicate Forster’s anxieties about the loss of communication among people and hence man’s alienation from his human identity. Most significantly, people’s dependence on the Machine for feeding, clothing, and communication as well as their depiction of the Machine as omnipotent can be considered as an epitome regarding Forster’s anxieties concerning the loss of human nature.

A Passage to India (1924) epitomises the inevitable disunities among the British and Indian characters despite the efforts of both parties for reconciliation and harmony in a multicultural context. In the work, during an expedition to Marabar Caves, Aziz’s accusation as a rapist upon Miss Adela Quested’s claims despite his efforts for giving the field-glasses back to her represents the inevitability of disunities among the people belonging to different cultures: “[H]e followed her into the cave and made insulting advances. She hit at him with her field-glasses; he pulled at them and the strap broke, and that is how she got away. When we searched him just now, they were in his pocket” (Forster, 1979: 160).

2. Emphasis on Social Unity: “Only Connect” In E. M. Forster’s *Howards End*

Forster indicates that clashes and disunities are not only observed in the international area but within the same society as well. At this point, Forster reflects his concerns regarding the disharmony among the people from different social strata in the early twentieth-century context in *Howards End* (1910). The novel focuses on the relations among three families, namely, the Wilcoxes, the Schlegels, and the Bastis. Each of these families belongs to a specific social class and they view each other and base their relations and interactions on the ideals of their strata. In Melanie Williams’s words, *Howards End* “may be said to be ‘about’ the

philosophical and political differences between pragmatic, ‘positivist’ persons – the Wilcoxes and the more idealistic Schlegels” (Williams, 2006: 255).

Early in the novel, Forster elaborates on the relationship between the viewpoints of the Schlegel and Wilcox families. Helen, the younger of the Schlegel sisters, enjoys staying with the Wilcox family and as she stays longer with them, she turns out to alienate herself from the identity of Schlegels and base her own self on the ideals of the Wilcox family:

The truth was that she had fallen in love, not with an individual, but with a family. [...] The energy of the Wilcoxes had fascinated her, had created new images of beauty in her responsive mind. To be all day with them in the open air, to sleep at night under their roof, had seemed the supreme joy of life, and had led to that abandonment of personality that is a possible prelude to love. She had liked giving in to Mr. Wilcox, or Evie, or Charles; she had liked being told that her notions of life were sheltered [...]. One by one the Schlegel fetishes were overthrown, and though professing to defend them, she had rejoiced. (Forster, 2012: 22-23)

Helen’s basis of her view of life on the ideals of the Wilcox family establishes a “connection” between the Schlegels and the Wilcoxes. Despite Helen’s love for Paul, the rejection of the two families for the engagement between Paul and Helen arguably establish a union and harmony between the two families in terms of the similarity in their approach to life and people in general. Although they have a sense of belonging to different social strata, both the Schlegels and the Wilcoxes are aware of the significance of economic power in social life. Arguably considered as an embodiment of this awareness in socio-economic context, Margaret’s following words to her aunt, Mrs. Munt, explain the unity and harmony between the two families: “You and I and the Wilcoxes stand upon money as upon islands. It is so firm beneath our feet that we forget its very existence. [...] I began to think that the very soul of the world is economic, and that the lower abyss is not the absence of love, but the absence of coin” (Forster, 2012: 61-62). In Douglas H. Thomson’s words, “the opening letters result in Aunt Juley’s ill-fated mission to

Howards End. Margaret's written attempt to break off relations with the Wilcoxes leads instead towards a fateful deepening of her friendship with them" (Thomson, 1983: 122). Thus, in line with Thomson's arguments, it is not wrong to claim that the two families base their friendship not on humanistic ideals, but rather on materialist interests. So, whereas Paul and Helen's engagement represents a humane love, the termination of this relation by the two families signifies the extent to which socioeconomic status shapes the interpersonal relations.

As a signification of the deepening friendship between the Schlegels and the Wilcoxes, Mrs. Wilcox gives permission to Margaret to possess Howards End before her death: "The enclosed – it was from his mother herself. She had written: 'To my husband: I should like Miss Schlegel (Margaret) to have Howards End'" (Forster, 2012: 100). Considering Howards End as the major symbol of the economic power of the Wilcoxes, it is not wrong to claim that possession of this house by Margaret signifies a transition in economic power. Contrarily, the narrator's following words embody not only the continuation of the Wilcoxes' wealth but also the extent to which Henry Wilcox views economic power much more important than his wife's death: "Since his wife's death he had almost doubled his income. He was an important figure, at last, a reassuring name on company prospectuses, and life had treated him very well. The world seemed in his grasp as he listened to the river Thames, which still flowed inland from the sea (Forster, 2012: 137). In line with Henry Wilcox's viewpoint following his wife's death, the economic power and interests establish the basis of the unity between the Schlegel and Wilcox families.

While the Wilcoxes and Schlegels are well-to-do families, the Bast family represents the lower-middle classes in the social area. Because of this difference in terms of the lifestyles of these families, the narrator's following statements in the description of Leonard Bast can be considered as an embodiment of the agreement of the Wilcox and Schlegel families in relation to their discriminatory outlook on the lower classes in the social context:

We are not concerned with the very poor. They are unthinkable, and only to be approached by the statistician or the poet. [...]. The boy, Leonard Bast, stood at the extreme verge of gentility. [...]. He knew that he was poor, and would admit it; he would have died sooner than confess any inferiority to the rich. This may be splendid of him. But he was inferior to most rich people, there is not the least doubt of it. He was not as courteous as the average rich man, nor as intelligent, nor as healthy, nor as lovable. His mind and his body were underfed, because he was poor. (Forster, 2012: 46)

Despite Forster's sensitivity to humankind as a whole, the Wilcoxes' insensitive approach to Leonard Bast because he belonged to lower social class somehow reflects the inevitable failure in the establishment of a "connection" among the people in the social area. More importantly, instead of making efforts to get his social class treated respectfully, Leonard Bast takes his inferiority to the wealthy strata (the Wilcoxes and Schlegels) for granted. Hence, although "the cult of personal relations provides a means of connection" (Pinkerton, 1985, 236) in the social sphere, Bast's view of himself as less healthy, intelligent and polite than the well-to-do families in the novel is an embodiment of the impossibility of reconciliation in the social context.

Though aware of this impossibility, Leonard still aims to establish an interaction with the Wilcoxes for his employment. The Porphyryon Fire Insurance Company, where he works as a clerk, is on the verge of bankruptcy and he expresses his demand for employment in another company to Margaret. While this purpose of Leonard signifies his hope for "connection" with the people from wealthy strata, the following dialogue between Margaret and Henry Wilcox emphasises the failure in the understanding and appreciation between the people from different social classes:

'Do excuse me, but about the Porphyryon. I don't feel easy – might I just bother you, Henry?'

Her manner was so serious that he stopped, and asked her a little sharply what she wanted.

'You said on Chelsea Embankment, surely, that it was a bad concern, so we advised this clerk to clear out. He writes this morning that he has taken our advice, and now you say it's not a bad concern.'

'A clerk who clears out of any concern, good or bad, without securing a berth somewhere else first is a fool, and I've no pity for him.' (Forster, 2012: 196-197)

Forster's following arguments in "Tolerance" signifies his emphasis on the inevitability of disunities and clashes among the people with different lifestyles and identities despite his humanistic outlook on life and humankind as a whole: "Love is what is needed", we chant, and then sit back and the world goes on as before. The fact is we can only love what we know personally" (Forster, 1941: 56). At this point, as a reaction against the disunities and biases among the individuals with differing views of life, the differing views in the Schlegel family regarding the lower social strata represents Forster's motto "only connect", emphasizing the significance of unity and harmony among people from all walks of life.

The change in the viewpoint regarding the lower social classes is particularly observed in Margaret and Helen's approaches to the "other half" of the society. The following dialogue between the two sisters is arguably an embodiment of the difference in their approach to the lower classes in relation to Leonard's circumstances of life:

'They're starving!' she shouted. 'I found them starving!'

'Who? Why have you come?'

'The Basts.'

'Oh, Helen!' moaned Margaret. 'What ever have you done now?' 'He has lost his place. He has been turned out of his bank. Yes, he is done for. We upper classes have ruined him, and I suppose you will tell me it is the battle of life. Starving. His wife is ill. Starving. She fainted in the train.'

'Helen, are you mad?'

Perhaps. Yes. If you like, I am mad. But I have brought them. I'll stand injustice no longer. I will show up the wretchedness that lies under this luxury, this talk of impersonal forces, this cant about God doing what we are too slack to do ourselves.' (Forster, 2012: 234)

Whereas Helen makes efforts to appreciate Leonard's lifestyle to which she is unfamiliar, her sister Margaret turns out to develop a more biased approach to the Basts. Her following words to Helen in her letter indicate the extent to which the ideals of the social classes shape the interpersonal relations in the social area: "The Basts are no good. Henry found the woman drunk on the lawn. I am having a room got ready for you here, and will you please come round at once on getting this? The Basts are not at all the type we should trouble about" (Forster, 2012: 252). Margaret has a more distanced view concerning the Bast family due to her marriage with Henry Wilcox. As a result of this marriage, Margaret's discourse "it certainly is a funny world, but so long as men like my husband and his sons govern it I think it will never be a bad one - never really bad" (Forster, 2012: 287) represents her sense of belonging to the ideals of the wealthy Wilcox family despite her distanced and critical approach to them in the early parts of the novel. Thus, Helen's decisiveness to go to Germany to start a new life, Henry's decision that "I leave Howards End to my wife [Margaret] absolutely" (Forster, 2012: 360) and Leonard's death by Charles Wilcox, Henry's son, embody the inevitable failure in the establishment of unity among the people with different lifestyles in the social context.

Hence, in *Howards End*, Forster elaborates on the significance of tolerance and understanding between different social strata although he realistically indicates its impossibility by means of the relations among the families in the novel. In Kim Shirkhani's words, in this work, "Forster is asking us not only to notice how money conditions one's inner life but also to contemplate the effects of calling attention to this fact" (Shirkhani, 2008: 195). As understood from the events and network of relations among the characters in *Howards End*, money does not only condition the individual's inner life but also their interactions with each

other in the social area. This situation explains the dependence of social relations among the individuals on the class to which they feel a sense of belonging. Thus, Forster's motto "only connect" reflects his humanistic Weltanschauung, while it also shows the basis of his concern for the dependence of human relations on materialist interests rather than the respect for the individualities of the people.

3. A Quest for the Self: Transformation of "Only Connect" in Zadie Smith's On Beauty

Though almost a century later, Zadie Smith has a humanistic outlook on life and humankind, similar to Forster. For Smith, since human beings are social, they somehow need to establish communication with each other: "Friendship means conversation, and it is vital to my life because it is hard for me to have thoughts or feelings independently. I need to talk things through. I rely on my friends" (Penguin Random House, 2017). Sharing ideas and emotions with another individual establishes the basis of healthy interaction. So, an appropriate means of communication in daily life contributes to the emergence of "connection" among people with different beliefs, lifestyles, and identities.

In fact, contemporary life in the twenty-first-century context is characterised by the term "globalisation". Simply defined as "the intensification of global interconnectedness" (McGrew, 1992: 63), the globalisation process somehow makes Forster's motto "only connect" an inevitable phenomenon in contemporary world circumstances. Thanks to globalisation, people from a wide variety of identities and views of life establish an interaction with each other. At this point, Zadie Smith's following words arguably embody her emphasis on the inevitability of "connection" among people with different identities and lifestyles: "I cannot think of community in the singular. Does not everyone exist in a Venn diagram of overlapping allegiances and interests?" (The Guardian, 2018). As understood from Smith's discourses, globalisation makes it necessary to establish a connection and network of relations among the

individuals, societies, and countries despite their distinctive identities and ways of life.

On the other hand, the network of relations as a by-product of the globalisation process somehow causes transformations in the views of the individuals and societies to each other. Salman Rushdie's following words as the narrator in *Two Years, Eight Months and Twenty Eight Nights* (2015) are arguably an epitome of the extent to which this process of change is influential in the interpersonal and social relations in the contemporary global context:

In the world of literature there was a noticeable separation of the writers from their subjects. Scientists reported the separation of causes and effects. It became impossible to compile new editions of dictionaries on account of the separation of words and meanings. Economists noted the growing separation of the rich from the poor. The divorce courts experienced a sharp increase in business owing to a spate of marital separations. Old friendships came abruptly to an end. The separation plague spread rapidly across the world. (Rushdie, 2015: 161)

Within the complexity of the contemporary world where words change their meanings, it somehow becomes difficult to maintain the individual and social ideals. Thus, relations among friends, family members, and people from different social strata lose their significance. In Effraim Sicher and Linda Weinhouse's words, contemporary life is characterised by "a continual metamorphosis of postmodern identities" (Sicher and Weinhouse, 2012: 91). The continual process of change in individual identities somehow makes it hard to maintain the set of values on which people base their lives and their relations with each other. This difficulty leads to the temporariness of the bond among the people with different views of life.

The failure in the establishment of long-lasting friendships and relations can be explained with the term "consumerism". George S. Day and David A. Aaker describe the characteristics of this term as follows: "The most common understanding of consumerism is in reference to the widening range of activities of government, business and independent organisations that are designed to protect

individuals from practices [...] that infringe upon their rights as customers. This view of consumerism emphasises the direct relationship between the individual customer and the business firm" (Day and Aaker, 1970: 13). Direct access to firms and their products helps the individuals to buy and consume products in a short time. Similar to the products that are bought and consumed in accordance with financial power, relationships among people may somehow be exposed to a process of consumption. Consumerist approach to interpersonal relations inevitably leads to the termination of friendships, family bonds, interactions between husbands and wives. As a result of the temporariness of interactions among the people as a by-product of the continuous process of flux in the contemporary globalising world, it somehow becomes impossible to establish a steady view of life about human beings and societies. Thus, the people's quest for a new self despite the globalisation's dramatic contribution to the establishment of Forster's motto "only connect" among the individuals with their distinctive lifestyles embody the paradox of the contemporary world in itself. Zadie Smith's *On Beauty* (2005) best represents this paradox of the contemporary world in relation to contemporary man's ambivalence due to the failure in his efforts for exploring a new personal identity in his life.

In *On Beauty*, Howard Belsey is depicted as an academic whose rivalry to his colleague, Monty Kipps, continues throughout the novel. Although he is an academic, he does not have enough real-life experiences. In the narrator's words, "he could identify thirty different ideological trends in the social sciences but did not really know what a software engineer was" (Smith, 2005: 33). Howard's lack of "connection" with the real-life restricts the formation of his individuality. So, his efforts for the establishment of interaction with his wife, Kiki, signify his purpose to discover himself. In the narrator's words,

Howard pulled his wife toward him and put his nose in between her breasts. 'Can't we just have a party here? You and me and the girls?' he asked, tentatively squeezing the girls. Kiki

drew back from him. Although peace had broken out in the Belsey household, sex had not yet returned. In the past month Howard had stepped up his flirtatious campaign. Touching, holding and now squeezing. Howard seemed to think the next step inevitable, but Kiki had not yet decided whether tonight was to be the beginning of the rest of her marriage. (Smith, 2005: 103)

In *NW*, Zadie Smith as the narrator states that "a vaginal orgasm can be provoked [...] by simply moving the pelvis forward and backwards [...]. There seems to be a small piece of flesh [...] halfway up the wall of vaginal canal on the side nearest your belly button [...]. Whether this is what is meant by the phrase 'G-spot', and whether it is the cause of the almost unbearably pleasurable sensation, Keisha Blake could not verify one way or another" (Smith, 2013: 190). Keisha's attempts to discover her genitals and learn about the female orgasm and reproductive system are arguably an embodiment of her efforts for the discovery of her female self. Similar to Keisha, Howard aims to find out his personal identity by means of a sexual contact with his wife. However, Kiki's distanced approach to Howard makes it difficult for him to discover his individuality through his relationship with his wife. Apart from his wife's approach, his son Jerome's discourse "a family does not work anymore when everyone in it is more miserable than they would be if they were alone" (Smith, 2005: 60) reinforces this difficulty in Howard's efforts for the discovery of his self due to the lack of "connection" with his family members.

Thus, Howard's sexual intercourse with Victoria Kipps, the daughter of his academic rival Monty Kipps, can be considered as a signification of his efforts for the discovery of his personal identity:

Now she began to unbutton his shirt slowly, as if accompanying music were playing, and seemed disappointed not to find a pornographic rug of hair here. She rubbed it conceptually, as if the hair were indeed there, tugging at what little Howard possessed while – could it be? – purring. She pulled him on to the bed. Before he had a chance to consider

removing her shirt, she had already done the job for him.

[...].

'Put it in me,' she said.

OK, then. Howard took hold of his cock and began the breach. (Smith, 2005: 315-317)

Although the narrator views Howard's insertion of his penis to Victoria as a breach of loyalty to family, Howard has this intercourse with Victoria as an embodiment of his struggles for the exploration of his individuality due to his failure in establishing communication with his family members, i.e. Kiki and Jerome and thus inability to find his personal identity. However, Howard's consumerist approach to his relation to Victoria is indicated in his discourse to her "just forget about me, all of it. Please – do that" (Smith, 2005: 335). Hence, as a signification of the temporariness of this affair, Howard aims to turn back to his interaction with his family. Despite his purpose concerning his family, the following dialogue between Howard and Kiki represents the inevitability of transformation in people's outlook on life as well as their views regarding each other:

'I do not want to be without ... us. You are the person I – you are my life, Keeks. You have been and you will be and you are. I don't know how you want me to say it. You are for me – you are me. We have always known that – and there is no way out now anyway. I love you. You are for me,' repeated Howard.

[...].

Kiki looked up. 'Howard, I love you but I am just not interested in watching this second adolescence. I had my adolescence. I can't go through yours again.' (Smith, 2005: 398)

Contemporary lifestyle contributes to the appreciation of Forster's concern for "connection" among the people, societies, and countries with different identities. In Peter Beyer's words, "we [...] live in a globalising social reality, one in which previously effective barriers to communication no longer exists" (Beyer, 1994: 1). On the other hand, this effective network of "connection" between various views

of life somehow brings about a process of transformation in terms of the outlook on life and humankind. Nikos Papastergiadis's following claim embodies the inevitability of transformation in a contemporary context: "The world changes around us and we change with it" (Papastergiadis, 2000: 2). Hence, when Howard is in a quest for the discovery of his self by means of alienation from his family and having a sexual affair with Victoria, his wife cannot welcome his offer for strong "connection" and unification within the family because of the transformation she experiences during this time. Howard's experiences in the novel indicate the inevitability of change and thus the impossibility of the achievement in finding a stable personal identity in the contemporary context.

4. Conclusion

Consequently, as an embodiment of his humanistic motto "only connect", Forster puts emphasis on the significance of the appreciation of different social classes and his reaction against the failure in understanding people from the "other" half of the society with regard to the views of the Wilcoxes and the Schlegels about Leonard Bast's socio-economic circumstances in Howards End. Forster's emphasis on the significance of "connection" seems to be realised in the contemporary period thanks to the contribution of globalisation to the establishment of a "connection" among the people with different lifestyles, identities, and social classes. However, the "connection" in the contemporary world also leads to an inevitable process of transformation in the outlook on life and humankind in individual and social senses, causing a search for a new identity. With Howard's efforts for a new self by his affair with Victoria and his failure in returning to his family bonds due to the change in his wife's outlook on him, Zadie Smith's *On Beauty* is a story that represents the inevitable inability to discover a new personal identity within the constant flux of the contemporary world. Thus, Forster's emphasis on "connection" as a means of harmony and unity among people seems to act as a cause of a quest for a new self within the dynamism of contemporary circumstances.

References

- Beyer, Peter. 1994. *Religion and Globalisation*. London: Sage.
- Day, George S. and David A. Aaker. 1970. "A Guide to Consumerism". *Journal of Marketing* 34 (3): 12-19. 17.04.2019. <https://www.jstor.org/stable/1249814>.
- Forster, E. M. 1951. "The Challenge of Our Time". In *Two Cheers for Democracy*. London: Edward Arnold.
- Forster, E. M. (1910) 2012. *Howards End*. London: Penguin English Library.
- Forster, E. M. 2008. "Incidents of War". In *The Creator as Critic and Other Writings by E.M. Forster*, edited by Jeffrey M. Heath, 188-197. Toronto: Dundurn Press.
- Forster, E. M. 2008. "I Speak for Myself". In *The Creator as Critic and Other Writings by E. M. Forster*, edited by Jeffrey M. Heath, 310-312. Toronto: Dundurn Press.
- Forster, E. M. 2008. "Modern Writing". In *The Creator as Critic and Other Writings by E. M. Forster*, edited by Jeffrey M. Heath, 120-124. Toronto: Dundurn Press.
- Forster, E. M. (1924) 1979. *A Passage to India*. Edited by Oliver Stallybrass. London: Penguin.
- Forster, E. M. 1951. "Tolerance". In *Two Cheers for Democracy*. London: Edward Arnold.
- McGrew, Anthony. 1992. "A Global Society?" In *Modernity and Its Futures*, edited by Stuart Hall, David Held and Tony McGrew, 61-116. Cambridge: Polity Press.
- Papastergiadis, Nikos. 2000. *The Turbulence of Migration: Globalisation, Deterritorialisation and Hybridity*. Cambridge: Polity Press.
- Penguin Random House. 2017. *Zadie Smith: 'Adult friendships seem hopelessly diluted'*. Penguin Features, July 27. 17.04.2019. <https://www.penguin.co.uk/articles/in-conversation/interviews/2017/jul/zadie-smith-on-swing-time-friendship>.
- Pinkerton, Mary. 1985. "Ambiguous Connections: Leonard Bast's Role in *Howards End*." *Twentieth Century Literature* 31(2-3): 236-246. 17.04.2019. <https://www.jstor.org/stable/441293>.
- Rushdie, Salman. 2015. *Two Years, Eight Months and Twenty-Eight Nights*. London: Jonathan Cape.
- Shirkhani, Kim. 2008. "The Economy of Recognition in *Howards End*." *Twentieth Century Literature* 54(2): 193-216. 17.04.2019. <https://www.jstor.org/stable/20479848>
- Sicher, Effraim and Linda Weinhouse. 2012. *Under Postcolonial Eyes: Figuring the 'Jew' in British Writing*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Smith, Zadie. 2012. *NW*. London: Penguin Books.
- Smith, Zadie. 2005. *On Beauty*. London: Penguin Books.
- Thomson, Douglas H. 1983. "From Words to Things: Margaret's Progress in *Howards End*." *Studies in the Novel* 15(2): 122-134. 17.04.2019. <https://www.jstor.org/stable/29532211>.
- Williams, Melanie. 2006. "Only Connect: *Howards End* and the Theories of Justice." *Law and Literature* 18 (2): 253-280. 17.04.2019. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/lal.2006.18.2.253>.
- Zadie Smith: 'I Have a very Messy and Chaotic Mind'. January 21, 2018. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/21/zadie-smith-you-ask-the-questions-self-doubt>.

GLOBAL  KNOWLEDGE
ACADEMICS

