

# Debates sobre el asco

 Linda Ben-Zvi\*

En su libro de 1872, *Las expresiones de las emociones en el hombre y en los animales*<sup>1</sup>, Darwin incluyó el asco en un listado de 32 emociones básicas. Lo describe como aversión a los alimentos -tal como lo sugiere la etimología de la palabra en francés<sup>2</sup>- que protege a los humanos contra lo que “perciben concretamente o imaginan vívidamente”<sup>3</sup> como objetos nocivos. Esta repulsión es puesta en movimiento por el sentido del gusto, del olfato o del tacto, prevaleciendo el gusto sobre los demás. La incorporación de los mencionados objetos provoca vómitos o náuseas, puesto que el cuerpo lucha por liberarse de algo inasimilable y repugnante. Además de esta definición, Darwin incluye dos fotografías de una persona con contorsiones faciales alrededor de la boca y la frente para ilustrar el asco en su aspecto performativo.

En 1932, Beckett había adquirido una copia de *El origen de las especies* por unos seis peniques y le comentó a su amigo Thomas McGreevy que nunca había leído “una basura como esa”<sup>4</sup>, así que muy probablemente no haya consultado el estudio posterior de Darwin, que sirvió como base para la comprensión del asco por más de cien años.

Aunque el asco “tuvo un buen comienzo con Darwin”, como señala el psicólogo Paul Rozin, el estudio de esta emoción en los años que siguieron estuvo más rezagado que el de otras emociones que producen aversión. Es probable que parte del desinterés de los científicos radicara en el hecho de que, en su origen, el foco se diera en una relación específica con los alimentos y que esto haya limitado y dificultado la evaluación científica posterior. O bien, dice Rozin, “quizá sea solo que el asco asquea” (9-11).

Luego de la breve incursión de Darwin, pasaron cincuenta y siete años antes de que se llevara a cabo otro estudio de la emoción: “Der Ekel” (“Sobre el asco”), escrito en alemán por el fenomenólogo y filósofo húngaro, especialista en ética, Aurel Kolnai. El ensayo fue publicado en 1929 en el *Anuario de investigación en filosofía y fenomenología* de Husserl. Pasarían otros setenta y cinco años antes de que el ensayo fuese traducido al inglés en 2004<sup>5</sup>. La etimología de la palabra en alemán no remite directamente a los alimentos sino a una repugnancia más generalizada y puede que este hecho haya influido en que Kolnai no limitara su estudio a la definición más acotada de Darwin. Apoyándose en las teorías fenomenológicas de Husserl y en el concepto de intencionalidad de Brentano, Kolnai comienza con asumir que las emociones tienen una base cognitiva, a la que “llegan” a través de “sus objetos”<sup>6</sup>, que la intencionalidad está, por

1. La última edición en español es de Laetoli (Navarra, 2009). N. de la T.
2. Del francés “dégout”. Hay que notar que en francés, como en español (e italiano), de la palabra “goût” derivan sea “dégouter” (“disgustar”) (“déguster” (“degustar”), ambas vinculadas con actitudes opuestas antes el alimento. (N. de la T.)
3. Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (London: John Murray. 1ra edición, 1872; 3a. ed., Oxford University Press, Nueva York, 1998); Darwin escribe: “el término asco, en su sentido más simple, significa (En página 24)
4. Beckett, *The Letters of Samuel Beckett*: Vol. I: 1929-1940, ed. Martha Dow Fehsenfeld and Lois More Overbeck (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), p.111.

5. Parte del ensayo parece haberse traducido al español en 1950 e incluido en *Revista de Occidente*, nº LXXVIII, publicación dirigida en ese entonces por Ortega y Gasset. Cabría investigar las repercusiones en (En página 24)
6. Aurel Kolnai, *On Disgust*, edición e Introducción de Barry Smith y Carolyn Korsmeyer (Chicago: Open Court, 2004), p. 10.

\* Lo que sigue completa la traducción de la conferencia cuya transcripción se publica en este mismo número. El material que aquí se desarrolla tuvo que ser excluido en ocasión del encuentro de la Dra. Ben-Zvi con los estudiantes por razones de tiempo. Traducción y parte de la notación a cargo de la Lic. Elina Montes.

los tanto, determinada por reacciones sensoriales existentes en el mundo ante esos objetos y que las sensaciones así provocadas dan forma a la experiencia mental y a las respuestas afectivas a los objetos que asquean.

El estudio de Kolnai abre nuevos caminos en dos sentidos. En primer lugar, enfatiza menos en las implicancias del asco en la persona que lo experimenta que en la centralidad y conformación del objeto que lo provoca, aprehendido a través de los sentidos y que causa conscientemente lo que Kolnai llama la “emoción *de rechazo*”<sup>7</sup>. Las observaciones sensoriales son de suma importancia para el asco, argumenta, incluso más que para otras emociones. Sin embargo, distanciándose de Darwin, descarta el sentido del gusto como central en la experiencia del asco y lo reemplaza con el contacto táctil con el objeto. De los nueve tipos de objetos físicamente repugnantes, solo uno se relaciona directamente con la comida; los otros incluyen la putrefacción, el excremento, las secreciones corporales, la enfermedad, las deformaciones físicas, todos ellos un recordatorio de la vulnerabilidad del cuerpo humano y su proceso de declinación hacia la muerte. Refiriéndose a Freud (al que no hace demasiada alusión en su estudio), argumenta que, cuando surge el asco, el que prevalece es el sentido del olfato. Sin embargo, Kolnai no describe la experiencia del asco –como sí lo hace Freud<sup>8</sup>– en tanto emergencia de una acción reprimida cuya función sea la de inhibir la puesta en acto de un deseo inconsciente. En lugar de esto, Kolnai argumenta que el asco es consciente, una emoción cognitiva activada por la estimulación sensorial y el contacto.

En segundo lugar, y probablemente sea esto lo más importante, Kolnai amplía la definición de asco hasta incluir en ella la repugnancia moral. Uno de los tipos es el que denomina “hastío melancólico”, que relaciona con la saciedad, una sensación análoga a la ingesta de alimentos en exceso y que puede producir náusea como reacción adversa a los mismos. También compara esta sensación de monotonía con lo que se experimenta cuando oímos un chiste una y otra vez: esa sensación, que nos lleva a exclamar: “¡ya basta, no puedo soportarlo más!”; también agrega la sensación de “cuando nos han servido a diario un tipo determinado de galletas, o cuando hemos estado en cama por demasiado tiempo” (63)<sup>9</sup> Su ejemplo, en este último caso corresponde a Oblomov, el personaje de la novela homónima de Goncharov, cuya inactividad se vuelve una suerte de enfermedad” (64). Fue Peggy Guggenheim<sup>10</sup> quien hacia 1938 comparó a Beckett con Oblomov -ella y Beckett eran amantes entonces. Para Kolnai, semejante monotonía o inercia indican “un tipo de vida que alguien lleva al extremo [...] que se dirime permanentemente en el interior de un espacio cerrado” (63). Este asco moral puede derivar incluso de la situación opuesta de “vitalidad excesiva o una vitalidad que tiene un despliegue inadecuado” (65). Dentro de esta categoría tan amplia enumera acciones que se relacionan con la proximidad física, la brutalidad, la agresividad, con formas de sexualidad repelente, vergonzosa o abrumadora, con comportamientos como la falsedad, la infidelidad, la traición; en lo que provocaría asco también incluye lo relacionado con lo que Kolnai llama *laxitud moral* (en itálicas en el original), es decir, “inconstancia, flaqueza [y] debilidad de carácter”, inclusive un sentimentalismo exacerbado, como los que encuentra en la literatura rusa, que representaría “un tipo de efusión meliflua de la vida en la que ningún talante sólido, ningún discernimiento tiene cabida” (71); finalmente, alude a las acciones de los soldados que cuestionan las órdenes de los superiores, este último ejemplo fue excluido de la traducción inglesa de 2004.<sup>11</sup>

El listado de Kolnai respalda lo observado por Walter Benjamín cuando manifiesta que “una comprensión más acabada de una persona podría probarse adivinando el objeto que más rechace”<sup>12</sup>. Para Kolnai, lo que hace que en la vida moderna estos elementos sean nauseabundos es lo que define como “la rapidez frenética y un furibundo entusiasmo por la vida” (75), o bien la vida “siempre henchida de muerte” (74). Esos elementos son peligrosos tanto para la sicología humana como para la organización social, puesto que pueden ser “dominados por fuerzas vitales inferiores y más

7. Korsmeyer y Smith, “Visceral Values: Aurel Kolnai on Disgust,” en *On Disgust*, p.15.

8. Cf. Sigmund Freud, 1905, “Tres ensayos de teoría sexual” en *Obras completas. Vol. VIII* (Buenos Aires: Amorrortu). N. de la T.

9. La paginación que agregamos entre paréntesis corresponde a la edición inglesa de la obra a la que se está refiriendo la autora. N. de la T.

10. Cf. su autobiografía *Out of this Century* (New York: Dial Press, 1946), p. 197.

11. Sí figura en Menninghaus, p.19, que traduce estos fragmentos del alemán.

12. Citado por Winfried Menninghaus, *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*, trans. Howard Eiland and Joel Golb (New York: State University of New York Press, 2003), p. 20. (N. de la T.: Menninghaus aclara que se está refiriendo al ensayo de Benjamin “Zur Moral und Anthropologie”).

burdas, como las dictaduras” (75). Asimismo, Kolnai sostiene la necesidad de no vencer el asco solo en nombre de un “prejuicio intolerante”, o guiados por un deseo de eliminar la “riqueza de tensiones del mundo que se presenta en múltiples capas” (88-89). Aunque conservador, Kolnai es consciente de que limitar las emociones, incluso las del asco, es imponer censura y control.

Un segundo libro que quisiera discutir es *The Anatomy of Disgust* del profesor de leyes William Ian Miller, publicado en 1997, antes de que estuviese disponible la traducción de Kolnai al inglés. Esto explica por qué Miller no la menciona, aunque los estudios tienen elementos comunes. Como Kolnai, Miller argumenta que el asco es una emoción central que contribuye a la estructuración de los diferentes órdenes sociales, morales y políticos. Sin embargo, más que advertir con respecto a la naturaleza invasiva y contaminante de los objetos que producen asco y su potencial subversivo para las instituciones y la moral, tanto individuales como sociales, a Miller parece preocuparle más cómo se presentan los fenómenos relacionados con el asco, y desarrolla el encuentro entre sujeto y objeto de la percepción –“lo que se siente al estar muy cerca del objeto, al tener que olerlo, verlo, tocarlo”<sup>13</sup>. Luego, toma algo de distancia para revelar o, como dice, “delinear” la omnipresencia de la emoción y el “desprecio de vecinos” que tiene en la construcción de las prácticas políticas y sociales y sus consecuencias. A diferencia del estilo y la presentación filosófica formal y árida de Kolnai, Miller lanza fuegos de artificio verbales para alumbrar sus argumentos. Sin embargo, su lenguaje exuberante no es gratuito, refuerza su señalamiento de que las emociones están vinculadas con el modo en que se habla de ellas, lo lingüístico es un componente del asco porque es un fenómeno social y cultural. Llama al universo orgánico del que emerge el asco “sopa de vida” (18) en la que lo que vive y vivió, vegetal o animal, se une para conformar el mundo orgánico de la “podredumbre generativa”: “lleno de vida animal viscosa, resbaladiza y serpenteante, que se genera espontáneamente de la putrefacción vegetal” (40-41). Como si estas imágenes no fuesen bastante poderosas, invoca a Shakespeare, citando la analogía que hace Hamlet entre el mundo y un “jardín sin desmalezar” y la conciencia que tiene Lear del penetrante olor a mortalidad. El argumento central de Miller es que lo que causa asco es una verdad que los humanos se esfuerzan por esquivar: la animalidad desplazada hacia los animales y que actúa como signo de condición compartida. Sin embargo, “no necesitamos recurrir a los animales para recordarlo -señala- sólo necesitamos un espejo” (50); “el origen de nuestro asco no son la decadencia, la excreción, la supuración y la muerte del cuerpo de los animales sino las de los nuestros” (49).

Quienes estén familiarizados con los escritos de Beckett pueden trazar rápidamente los paralelos entre lo que Kolnai y Miller teorizan y lo que Beckett pone en práctica, principalmente en la trilogía, donde los elementos del asco se exponen más directamente. La *probable* experiencia amorosa de Molloy tiene lugar en un vertedero, donde él “estaba inclinado sobre un montón de basuras, esperando encontrar en ellas algo que me asqueara hasta hacerme perder el apetito”<sup>14</sup>. Moran indica con orgullo que su paternidad implica “inclinarse” la mente de su hijo “hacia la más fecunda de las disposiciones, la del horror del cuerpo y sus funciones” (163). Mahood es la mutación de una cantidad de voces supurantes y distendidas, sin forma ni dimensiones que, en su falta de estructura, se parece a una verdadera podredumbre, una descomposición generativa que provoca asco, resaltada en Beckett por el permanente deslizamiento de los pronombres que culmina en el título de *El innumerable*, en el que la palabra misma implica algo que no puede pronunciarse por resultar infame o asqueroso.

Asimismo, en *Fin de partida*, podría proponerse como un buen análisis de lo que Kolnai sugiere respecto de las descripciones del asco que emanan del hastío, de los viejos chistes que ya no resultan divertidos, de las galletas de siempre que ya no atraen y del sentido de una “vida que oscila eternamente dentro de un espacio cerrado”. Incluso el

13. William Ian Miller, *The Anatomy of Disgust* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997), p. 9.

14. Samuel Beckett. *Molloy*. Barcelona: Lumen, 1969, p.72. (N.de la T.: la paginación entre paréntesis que sigue, pertenece a esta edición).

señalamiento de Miller de que el asco está vinculado a las expresiones verbales de la emoción queda demostrado en el poderoso lenguaje del cuerpo que hay en Beckett. Sobre este punto, Miller analiza a menudo palabras que detonan la repulsión, por ejemplo ciertas interjecciones como *pah* (“puaf” o “pfff”), como en el caso del doble uso que hace Lear de la misma cuando evoca la genitalidad femenina y la concepción<sup>15</sup>. Estas expresiones tienen su eco en la descripción que hace Molloy del encuentro con su madre:

*Una vez, vagamente, precipitadamente, posé mis labios sobre aquella pequeña pera grisácea y arrugada. Puaf. No sé si aquello le gustó. Su cháchara cesó un momento para reanudarse a continuación. Supongo que se preguntaría qué le estaba ocurriendo. Puaf. Exhalaba un hedor insoportable. Debía ser cosa de los intestinos. Perfume de antigüedad. No es que la critique, yo tampoco destilo esencias de Arabia. (25)*

El segundo “Puaf” que se coloca entre madre e hijo indica la ambigüedad perfecta del chiste en Beckett: ¿se trata del asco que el hedor del hijo produce en la madre o del que ella le produce a él o del de ambos, vinculados como están por la decadencia de la carne?

Estas obras sobre el asco, como *Disgust and Its Disorders*<sup>16</sup>, la primera colección de ensayos sobre el tema escritos por Rozin y otros psicólogos, son fuentes útiles para enmarcar los debates sobre los materiales repelentes que hallamos en la obra de Beckett. Numerosos estudios llevados a cabo por especialistas en Beckett, Laura Salisbury y Ulrike Maud entre otros, ya siguieron algunas líneas de investigación sobre el asco, aunque no hacen mención ni a la expresión en sí ni a los teóricos que escribieron sobre el tema. Lo cierto es que ahora, con la vasta difusión de los materiales de archivo, en especial de las cartas de Beckett, se hacen evidentes más ejemplos de la inclinación del autor por las imágenes repulsivas, al menos en sus primeros escritos.

## La obra del absceso

A juzgar por el primer volumen de cartas escritas por Beckett desde los 23 a los 34 años de edad y que abarca el período entre 1929 y 1940<sup>17</sup>, el cuerpo abyecto, tan central en sus obras, habría sido “siempre el suyo propio”, “allí desde el principio, cuerpo deteriorado, sólo empeorando con los años”<sup>18</sup>. Como ya antes en la biografía de James Knowlson, las cartas documentan la historia de las enfermedades de Beckett, que incluyen problemas de visión, debilidad pulmonar, ataques de pánico, palpitaciones, quistes varios y erupciones en la piel. Para hallar ejemplos de los sufrimientos físicos y el asco corporal Beckett no tenía que buscar demasiado lejos<sup>19</sup>. Aparentemente, al comienzo de su carrera, Beckett ya estaba creando no sólo una “sintaxis de la debilidad”, como él mismo la llamaba<sup>20</sup>, sino también una sintaxis del asco elaborada desde un conocimiento experimental de las debilidades y enfermedades de su cuerpo. Transformaba el asco sensorial en las formas lingüísticas que animan sus cartas, como si infundieran vitalidad al corpus de su obra, que para Pinter era “bello”. Por ejemplo, rebautizó a los editores Chatto and Windus “Shatupon & Windup”<sup>21</sup> (211), vinculó el hecho de publicar con “tratar de vender [...] una carga de estiércol o una tonelada de ladrillos” (19), asoció la terminación de dos nuevos poemas a “un orgasmo doblemente uncido en meses hechos de días y noches inespérmatas” (87); unos poemas descartados pasan a ser “tres soretes en mi baño principal” (42) y una publicación imaginaria “Los libros de las entrañas de Beckett, *in farto*, publicados en tejido imperecedero [...] 1000 toallitas de limpia diversión. También en Braille para pruritos anales” (383). Beckett utiliza imágenes de funciones corporales para la autocrítica humorística: “no hay mal quiste que por bien no venga”<sup>22</sup> (159). También las emplea para explicar las luchas serias y profundas por las que atraviesa para crear obras que posean la inmediatez y la materialidad de esas mismas funciones corporales. “Cada vez se me hace más difícil

15. Ver Miller, pp. 163-66. [N. de la T.: Se refiere a *King Lear*, IV, vi, 126, “fie, fie, fie! pah, pah!” (“¡asco, asco, asco,¡ ¡Pfff! ¡Pfff!”)].

16. Bunmi Ol. Olantunji y Dean McKay (comp.). *Disgust and its Disorders. Theory, Assessment, and Treatment Implications*. New York: American Psychological Association, 2009.

17. Martha Dow Fehsenfeld and Lois More Overbeck (eds.). *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

18. Herbert Blau, *Sails of the Herring Fleet* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009), p. 11.

19. En un período posterior, Beckett tuvo que ayudar a su tía Cissie y a su madre, ambas padecían el mal de Parkinson. Estas experiencias también pueden haber impactado en el uso que luego hiciera tanto de las voces sin emoción para marcar la decrepitud progresiva como de los temblores –hechos ambos que se relacionan con esta enfermedad. Maude describe cómo

Jean Martin, el primer Lucky de *Esperando a Godot* había basado su composición en los síntomas manifestados en los Parkinson y, cuando el público lo tuvo enfrente con “gritos de risa y asco”, Beckett le dijo que no cambiara nada porque estaba “bien encaminado” (107).

20. Citado por Lawrence Harvey, *Samuel Beckett: Poet and Critic* (Princeton: Princeton University Press, 1970), 249. Cf. también Maude, nota 124, p. 178.

21. Homofonía de “cállate y acaba” (N. de la T.).

22. *It's an ill cyst blows nobody any good* en el original, juego de palabras con el dicho *It's an ill wind that blows nobody (any) good*, que tiene el sentido de “no hay mal que por bien no venga” (N. de la T.).

escribir y, en consecuencia, creo que escribo cada vez peor”, le confiesa a McGreevy. Y agrega, “pero aún tengo la esperanza de que todo aparezca de a chorros como en un flujo sanguinolento”. La palabra “flujo”, connota el flujo anormalmente abundante de sangre o excrementos de los intestinos u otros órganos, indica el deseo de Beckett de capturar en sus escritos la misma experiencia encarnada que encuentra en esas emisiones repugnantes, un cuerpo interior que se manifiesta y concretiza en la prosa. En una clave más sombría, describe su deseo por expresar por escrito “el trabajo del absceso” (134), ese pus que no intenta hacerse pasar por otra cosa que ese material asqueroso que es como las “sanies” -supuración fétida mezclada con suero y sangre- que elige como títulos de dos de sus poemas. “¿Por qué el espíritu es tan a prueba de pus y el viento tan avaro con su arena?”, le pregunta a McGreevy, admitiendo “estoy de luto por la integridad de la emisión de semen de un ahorcado”, “que se halla en Homero y Dante y Racine y a veces en Rimbaud” (134-135).

En Beckett, además que en las cartas, hallamos evidencia de una preocupación similar por las funciones corporales y la decadencia y de una frustración idéntica sobre cómo representar esto en sus escritos, en otra fuente de archivo del mismo período: los tres cuadernos de notas *Human Wishes (Deseos humanos)*<sup>23</sup>. Estos cuadernos de notas contienen la investigación que Beckett llevó a cabo para lo que llamó su “Johnson Fantasy”: una obra en cuatro actos que proyectaba sobre el amor no correspondido que creía el Dr. Samuel Johnson, el crítico y lexicógrafo del siglo XVIII, había sentido por la Sra. Hester Thrale, esposa de su mecenas. El Cuaderno 1 registra los detalles de la extensa lectura que Beckett realizó sobre las vidas de Johnson y Thrale; en el Cuaderno 2 el foco cambia y, en vez de centrarse en el amor de Johnson, lo hace en su cuerpo decadente, sobre todo a causa de las enfermedades -muchas de las cuales padecía en ese entonces el mismo Beckett- que preocupaban al dramaturgo, que incluso copió la autopsia de Johnson y tradujo los términos médicos del latín. Al llegar al Cuaderno 3, Beckett amplía sus objetivos y recoge material acerca de los que compartían la casa con Johnson: menos una, todos ellos eran mayores y tenían problemas de salud, “los cojos, los ciegos, los enfermos y los dolientes”, en palabras de la Sra. Thrale.

Los empeños de Beckett para que su obra viera la luz luego de la enorme investigación se registran en cartas a diversos destinatarios; así conocemos lo que pensaba de su proyecto, “que, finalmente, me permitirá saber cómo coincide especialmente con *Pricks, Bones* y *Murphy* y especialmente con todo lo que escriba y quiera escribir” (569)<sup>24</sup>.

El 21 de mayo de 1941 -dos días antes de que la célula de la Resistencia cayera y de que su futura esposa Suzanne escapara de París a Vichy- Beckett, finalmente, le comunica a George Reavey que ha terminado un fragmento del primer acto de *Human Wishes*. Nunca avanzó más que eso. La que pareciera ser la única escena que nos queda, fue, sin embargo, publicada por Ruby Cohn en *Disjecta*. Lo que la hace importante -como él mismo lo predijo- dentro de lo que se considera el canon de Beckett en general y los estudios sobre el asco y la risa en particular, es el hedor emitido a corporalidad en descomposición y la risa triste que provoca, éstas son características que se perciben ya en esta primera pieza de Beckett como sucederá más y más en sus futuras obras teatrales y de ficción.

Los cadáveres, los más poderosos recordatorios de lo que Kolnai llama “nuestra propia afinidad con la muerte” (77), son presencias ausentes en el escenario privado de *Human Wishes*: como el de Henry Thrale, el mecenas de Johnson, que murió un 4 de abril, fecha que Beckett había decidido para el desarrollo de la acción. Oliver Goldsmith, había muerto siete años antes en esa misma fecha y para el mismo Johnson la fecha de la muerte estaba próxima, como bien sabía Beckett. Como *Esperando a Godot*, obra a la que anticipa, los que esperan se entretienen con actividades triviales para llenar el tiempo -la ciega sra. Williams “está meditando”, la vieja sra. Desmoulin “está tejiendo” y la joven srta. Carmichael “está leyendo” y Hodge, el amado gato de Johnson, “está durmiendo -de ser posible”,

23. Estos cuadernos de notas están en los archivos Beckett de la Universidad de Reading. Para un debate sobre *Human Wishes* y la relación entre Beckett y Samuel Johnson y una discusión acerca de la decadencia del cuerpo y el asco, consultar el ensayo de Linda Ben-Zvi, “Biographical, Textual, and Historical Origins,” en *Samuel Beckett Studies*, ed. Lois Oppenheim (London: Palgrave, 2004): pp. 133-52; una versión más extendida puede hallarse en “Beckett’s Bodies, or Dr. Johnson’s ‘Anatomy Lesson,’” que se publicó en *Reflections on Beckett*, ed. Anna McMullan and S. E. Wilmer (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009): pp. 9-31.

24. Se está refiriendo a *More Pricks than Kicks* (colección de cuentos de 1934 que se conoció en español fue *Belacqua en Dublín*), el volumen de poemas de 1935 *Echo’s Bones and Other Precipitates (Los huesos de Eco y otros precipitados)* y la novela *Murphy*, de 1938 (N. de la T.).

son las acotaciones escénicas de Beckett. Como en *Godot*, una escena potencialmente se aligera inyectándole humor triste, por ejemplo, hace que la srta. Carmichael -que es introducida al grupo por Johnson para “aliviar el hogar”- lea el libro de Jeremy Taylor *Reglas y ejercicios para un buen morir*. Hace incluso que las ancianas empleen lo que llama sus “poderes coloquiales” para evitar la palabra que alude al tema que las ocupa: la muerte y los muertos o “la M-U-E-R-T-E” en mayúsculas, como grita la sra. Williams. En otro ejemplo de humor negro, las hace debatir parlotando sobre “quién es feliz”: el consenso es “Nadie”, ni el gato. Como *Godot*, Johnson nunca llega: la única entrada la hace el Dr. Levett, un ebrio que convive con ellos, que cruza el escenario en silencio, lanza un gigantesco hipo que casi lo derriba y sale, actuando la primera pantomima beckettiana, lo que a su vez provoca el primer intercambio metateatral beckettiano: la sra. Williams dice “las palabras nos abandonan” y la sra. Desmoulins responde “No hay duda de que aquí es cuando cualquier dramaturgo nos pondría a conversar”. Y hablan, pero no sobre Levett sino sobre todo lo que falta exprimírle al humor sobre el tema de la muerte, a través de referencias a los nombres que Beckett había estado recogiendo en su investigación, quizá un chiste interno sobre la obra moribunda.

Mucho se ha debatido sobre por qué Beckett no pudo completar la obra, los estudiosos han sugerido una tesis poco plausible, excesiva “intelección” –la palabra es de Beckett-, su traslado a París o la guerra. No es seguro que Beckett tuviese la intención de continuar trabajando en *Human Wishes* en Roussillon, donde pasó los años de la guerra; pero su novela *Watt* debe haber estado más en armonía con el tenor de los tiempos. Claramente, Beckett se volcó hacia un tipo completamente diferente de escritura, basada directamente, más que en la investigación, en la experiencia vivida, sobre todo, luego de haber trabajado como voluntario en St-Lô para la Cruz Roja irlandesa, ayudando a reconstruir la ciudad francesa en ruinas, donde pudo escuchar de primera mano los horribles relatos sobre la ocupación y sobre la ejecución de judíos en el Holocausto, en la que murieron algunos de sus amigos íntimos<sup>25</sup>; “Comencé a escribir sobre cosas que sentía”, le dijo a Charles Juliet.<sup>26</sup> Sentimientos y emociones, especialmente las negativas como el asco, se transformaron en las fuerzas rectoras de la primeras personas narrativas de la trilogía, que usan un lenguaje de lo que Critchley llama “extraña normalidad” (184)<sup>27</sup>. Esa “grosería subyacente de la buena sociedad” que la sra. Williams pedía revelar con la grosería subyacente del cuerpo. Si “nada es decible” (39), en lo que se refiere a las posibilidades del sentido, las explicaciones, o incluso la expresión de la indignación, tal como Beckett le comentó a Juliet, entonces, queda sólo lo “mostrable”: lo que el cuerpo es –su funcionamiento interno y sus emisiones externas; lo que hace el cuerpo –comer, orinar, defecar, vomitar, sangrar y procrear; lo que el cuerpo conoce –su propio destino físico y su finitud, que no puede rehuir o trascender; el “cómo es” ser humano, corporizado y consciente de todo lo que significa. Pero, ¿cómo mostrar aquello que no puede mostrarse, especialmente esa naturaleza “inasible” de la muerte y de la finitud humana? Una de las formas es una variación de lo que anteriormente describí como “ahora lo ven, ahora también lo ven” o, dicho de otro modo, crear lo que Critchley llama “narrativas de lo que el relato no puede capturar” (188) y, agregaría, para el teatro, obras de lo que la dramaturgia no puede presentar. Beckett lo hace posible desplazando la imposibilidad de decir al plano imaginativo, a través de historias, crónicas o relatos que se mantienen apartados de lo “real”, pero, de hecho, son lo único “real” posible. La primera persona que habla en el cuento “El calmante” dice: “... tengo demasiado miedo esta noche para escuchar cómo me pudro, para esperar las enormes palpitaciones rojas del corazón, las torsiones del intestino sin cura y para que se cumplan en mi cabeza los largos asesinatos, el asalto a las murallas infranqueables, el amor con los cadáveres. Voy, pues, a contarme una historia”<sup>28</sup>. El marco está creado por la voz; además, está la figura en la historia, ambas se unen en ese juego humorístico pero significativo de deslizamientos pronominales en el que se involucran, provocando lo que Ruby Cohn describe como una “transmutación de la experiencia en ficción”<sup>29</sup>. Una variante de esta técnica es presentar cuerpos que –notoriamente- están “cayéndose a pedazos”, que emitirían mal olor y de los que estamos

25. Para ampliar la información acerca del Holocausto y los amigos judíos de Beckett, consultar el artículo de Jackie Blackman, “Post-war Beckett: Resistance, Commitment or Communist Krap?,” en *Beckett and Ethics*, pp. 68-85.

26. Charles Juliet, *Conversations with Samuel Beckett and Bram van Velde* (Champaign, ILL: Dalkey Archive Press, 2009), p. 25.

27. Simon Critchley, *Very Little...Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*. London: Routledge, 1997.

28. Samuel Beckett, “El calmante” en *Relatos*. Barcelona: Tusquets, 1987, pp. 31-32.

29. Ruby Cohn, *The Beckett Canon* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001), p. 147.

lo bastante cerca como para olerlos; cuerpos que se sentirían fofos, blandos y repelentes, y de los que estamos lo suficientemente cerca como para tocarlos. Y, entonces, ahí están, hablando del tiempo, de su comida, su luna de miel, sus días felices, sus amores pasados, sus amores perdidos o de ningún amor, detalles de la vida cotidiana incrustados en cuentos, relatos o crónicas que “inventan” a medida que los vemos desvanecerse ante nosotros y desaparecer.

Esta exposición del relato, que reclama no ser contado, se relaciona con ese humor que se basa en la incongruencia. La mayor incongruencia descansa en el hecho que el asco hacia el cuerpo humano se transforma en motivo de risa, el cuerpo abyecto se transforma en “el objeto y el sujeto del humor [...] enajenados, extraños, debilitándose, fracasando”<sup>30</sup>. Cuando los personajes ríen, ríen “frenéticos en medio de la más salvaje aflicción” como nos recuerda Winnie en *Los días felices*. Saben, como Nell –otra de las mujeres sabias de Beckett– que nos dice en *Fin de partida*: “No hay *nada* más *divertido que la infelicidad*”. La grandeza de Beckett estriba en que muestra lo que no queremos ver (y, por lo general, transformamos en asco, nuestra propia finitud) y encuentra la manera de que podamos hacer frente a esta verdad aguijoneándonos, para que riamos a través de la evocación misma del asco.

30. Simon Critchley. *On humour (Thinking in Action)*. London: Routledge, 2002, p. 51.

Es esta risa oscura e infeliz, que reacciona ante la mortalidad, la que elogia Pinter y que Nussbaum y muchos otros no encuentran en la obra de Beckett. Quisiera concluir volviendo a Nussbaum, no a su ensayo sobre Beckett del que hablé anteriormente, sino a su obra *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley*, del 2004. En esta ocasión su propósito es argumentar contra el uso social de la repulsión con respecto a un crimen y como medida para determinar la severidad del castigo, tal como han sugerido algunos estudiosos en la materia. Su tesis central es que, históricamente, el asco ha sido usado por individuos y sociedades para negar su propia naturaleza humana, transfiriendo los elementos ofensivos y repulsivos del cuerpo hacia otros –judíos y homosexuales, por ejemplo– a los que comparará con animales detestables como cucarachas, alimañas y ratas. Argumentarán que exudan olores repugnantes y que tienen la potencialidad de contaminar cuerpos individuales y políticos. Este desplazamiento, argumenta Nussbaum, crea las jerarquías sociales y políticas formadas por la comunidad normativa para denigrar y estigmatizar a los otros, negando de este modo la humanidad compartida por toda la población. El objetivo de Nussbaum, al reclamar un reconocimiento común de la experiencia corporal humana –construido sobre la base de una conciencia de la decadencia inevitable y de la muerte– es crear “una sociedad que reconozca su propia humanidad y que no nos oculte de ella, ni a ella de nosotros; una sociedad de ciudadanos que admitan que tienen necesidades y son vulnerables, y que descarten las grandiosas demandas de omnipotencia y completitud que han permanecido en el corazón de tanta miseria humana, tanto pública como privada” (17).

Teniendo en cuenta su loable objetivo y su análisis, creo que Beckett debería ser su autor ideal; es difícil pensar en un autor que muestre con mayor insistencia qué es humanidad, “que no nos oculte de ella, ni a ella de nosotros” y que consistentemente, a lo largo de toda su carrera, haya ilustrado la necesidad humana, su vulnerabilidad, su falta de omnipotencia. En ningún lugar su humanidad es más evidente que en su humor, particularmente ese tipo de humor que se basa en compartir la inevitable decrepitud y decadencia del cuerpo humano. A diferencia del escritor que Nussbaum elige aquí, Walt Whitman, que canta al cuerpo eléctrico, Beckett toma conciencia que este pobre cuerpo frágil y moribundo no es tema para una canción sino para la risa, y a través de esta risa produce lo que Harold Pinter denomina “cuerpo bello”, que todos los humanos comparten. “Su obra *es bella*”.

## CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO

Ben-Zvi, Linda (2013). Debates sobre el asco en *Beckettiana*, N° 12. Buenos Aires: Sección de Literatura en Lenguas Extranjeras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (pp. 17-24). Edición a cargo de la Lic. Elina Montes

 Notas

3. Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (London: John Murray. 1ra edición, 1872; 3a. ed., Oxford University Press, Nueva York, 1998); Darwin escribe: “el término *asco*, en su sentido más simple, significa algo ofensivo al gusto. Es curioso de ver cómo este sentimiento se excita fácilmente a través de todo aquello que pueda resultar poco acostumbrado en apariencia, olor o naturaleza, en nuestros alimentos. En Tierra del Fuego un nativo tocó con sus dedos una carne fría en conserva que yo estaba comiendo en nuestro campamento y mostró claramente su total disgusto ante su blandura; al mismo tiempo, yo sentía un asco absoluto porque mi comida había sido tocada por un salvaje desnudo, aunque sus manos no parecían sucias. Un grumo de sopa en la barba de un hombre se ve asqueroso, aunque, por supuesto, nada de repulsivo haya en la sopa en sí. Supongo que esto deriva de la fuerte asociación que se produce en nuestras mentes entre la vista y el alimento, sin importar las circunstancias, y la idea de comerlo” (257). (N.de la T.: la paginación corresponde al original inglés). (En página 17)
5. Parte del ensayo parece haberse traducido al español en 1950 e incluido en *Revista de Occidente*, n° LXXVIII, publicación dirigida en ese entonces por Ortega y Gasset. Cabría investigar las repercusiones en los lectores de la época y el posible impacto posterior en la literatura en español. El sumario de la revista indica: Ernst Wiechert: “El Centurión de Cafarnaum” - Aurel Kolnai: “El asco (conclusión)” - Ramón Gómez de la Serna: “Los medios seres (segundo y tercer acto)” - Blas Cabrera: “Los mundos habitables”, 1929, Madrid. 1929”. A propósito, en un artículo publicado en el periódico ABC el 3 de julio de 1999, Julián Marías señala el contexto de aparición, y dice: “Recuerdo que en 1929 se publicó en la *Revista de Occidente* un estudio fenomenológico de Aurel Kolnai titulado “El asco” (“Phanomenologie des Ekels”, en su lengua original). Precisamente en aquel año se habían publicado en español las Investigaciones lógicas de Edmund Husserl, y comenzaba el auge de la fenomenología.” (N. de la T.) (En página 17)