



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Joyce y Beckett.

Autor:
Cerrato, Laura

Revista:
Beckettiana

2002, 9, 27-37



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

JOYCE Y BECKETT

LAURA CERRATO (Ú.B.A.)

La mitad del hombre es su expresión.

R. W. Emerson

Para abordar la relación entre Beckett y Joyce debemos retroceder un poco más y detenernos en algunos contextos que marcaron la formación de éstos y otros escritores de habla inglesa. Entre ellos, creo que es fundamental el papel que jugó el Reverendo Walter P. Skeat y su diccionario etimológico.

Skeat publicó la primera parte de su *New English Dictionary* cuando Joyce tenía dos años. Cuando empezó a escribir *Ulysses* el diccionario iba por la T. El fascículo 125 y último sale en abril de 1928, cuando varios fragmentos de *Finnegans Wake* ya habían sido publicados. De modo que podemos decir que la cosmovisión que presidía esta obra rigió también toda la vida creadora de Joyce.

Los nuevos conceptos que Skeat aplica a su *Diccionario* son para la literatura y la filosofía algo tan revolucionario como lo fuera la relatividad para la ciencia. Skeat renueva la concepción de las etimologías y de los orígenes de las lenguas, y la de Joyce (y Pound) será la primera generación sobre la que todo esto repercutirá. La lengua ya no es, de acuerdo con Skeat, un mero proceso mecánico de derivaciones o relaciones con el latín, como cuando Samuel Johnson escribió su *Diccionario*, en el siglo XVIII. En la época de Johnson el latín estaba todavía en uso y las etimologías, más que revelarnos el origen de las palabras, nos mostraban qué preceptos lingüísticos debían guiarnos.

Skeat desmontó el mito del origen latino de muchos vocablos ingleses y puso en evidencia una variedad de otras relaciones, como por ejemplo, con el anglosajón. En cambio, demostró que otras palabras inglesas derivan del latín de manera mucho menos obvia, aplicando la ley de Jakob Grimm que establece la regularidad de las correspondencias de las oclusivas en los idiomas indoeuropeos. El concepto central de Skeat es que detrás de cada sonido se extiende una historia de cambios ordenados para cada lengua, pero distintos con respecto a las lenguas entre sí y de remotas transacciones culturales. Estos hilos que nos ligan con el pasado se entretrejen, mediante claras leyes fonéticas, con 461 raíces arias relevantes. Y ¿más atrás de las raíces, se pregunta Kenner en *The Pound Era*? ¿Ta! vez sonidos como truenos?¹

Desplegado en series cronológicas, cada significado manifiesta una continuidad inteligible, que refleja las migraciones y la historia en general. Propone una visión otra de los idiomas. No como compartimientos estancos, como en las teorías nacionalistas de Fichte. Corrige errores antiguos de etimologías supuestamente “científicas”, que se esforzaban por articular el inglés a toda costa con el latín, imponiendo desde allí una normativa del bien hablar y creándole una genealogía prestigiosa.

Skeat produjo entre los escritores diferentes efectos, según de quién fuera la lectura. A Pound, lo ayuda a vincularse con una corriente de sentido universal que él tratará de captar a través de sus “traducciones” del griego, latín, provenzal, chino o japonés. Subrayará, en la más pura tradición emersoniana y whitmaniana, ese sentimiento de pertenencia a un todo, tal vez la mayor carencia para un norteamericano que se siente sin tradición propia y sin raíces.

En lo tocante a los escritores irlandeses, los reconcilia con las formas arcaicas de su variante particular del inglés, siempre visto como de calidad inferior. En autores como Joyce (y en menor medida Beckett), acomplejado por el papel ancillar de Irlanda en la configuración de su lenguaje literario, pero al mismo tiempo que no adhiere a esa actitud de rescate emprendida por nacionalistas como Yeats, Parnell, etc. del idioma vernáculo, todo esto es de suma importancia. Se trata de no enfocar lo irlandés ni desde una perspectiva purista que trata de convertirlo en un inglés prestigioso para darle la categoría literaria que no posee, ni tampoco desde la perspectiva del nacionalismo que quiere reivindicarlo a expensas de sutilezas lingüísticas más “elitistas”. Ni eliminación ni rescate:

simplemente el reconocimiento de que las formas populares no son formas corruptas de un idioma ideal, sino etapas que conservan además datos preciosos sobre la historia de la humanidad.

Por eso, leer a Joyce como un mero exponente de cierto pintoresquismo del habla irlandesa tampoco es hacer justicia a su lucha por conservar los dos polos dialécticos, populismo y purismo, sin tachar ni uno ni otro y tratando de profundizar al máximo todas las posibilidades intermedias.

El de Beckett no es un caso exactamente igual. Beckett no vive tan intensamente la experiencia de Joyce, la cual surge de su pertenencia a la clase pobre católica irlandesa. Las familias como la de Beckett se instalan en Irlanda en el siglo XVII, provenientes de Inglaterra y de formación protestante. Además de a su natural curiosidad por las formas lingüísticas insólitas, sean éstas populares o cultas, probablemente el oído atento de Beckett a muchos de sus irlandesismos deba algo a la lectura que Joyce hace de Skeat. Beckett trataba con igual atención toda anomalía del lenguaje que implicara dismantelar la comodidad con que nos instalamos en él, en su "oficialidad", para usar la palabra de la Carta alemana, y que nos coloque en situación de preguntarnos sobre los alcances de la *verdad* de los significados.

Joyce y Beckett ven en Dante al creador de una lengua y una tradición que soslaya el "latín oficial", como ellos aspiraban a hacerlo con el inglés oficial, en favor de un vernáculo, que para los escritores irlandeses no es el gaélico, sino más bien una lengua compuesta de toda una tradición de por sí ya mixta (inglés y gaélico) enriquecida por sus aportes idiolécticos. Se trata de una zona abismal donde el escritor juega con el lenguaje, sus aporías e incertidumbres, en el caso Beckett, así como Joyce jugaba con el lenguaje y su proliferación.

Pero fue Skeat quien mostró el camino de una forma diferente de insertarse en ese río inacabable del lenguaje. Sus descubrimientos ponen en evidencia la naturaleza engañosa de las teorías lingüísticas y del lenguaje mismo, que en su versión positivista de la modernidad apostaba al significado unívoco y absoluto. Relacionemos con esto la afirmación que encontramos en *Murphy*: "In the beginning was the pun"². Si el comienzo de la creación está basado, según Beckett, en el malentendido del juego de palabras, ¿qué garantías de univocidad podrá ofrecernos el lenguaje?

Además de esta particular lectura de la experiencia lingüística, la relación entre Beckett y Joyce contempla otro aspecto: el de la gran empresa de Joyce con el lenguaje y la escritura y que las propias palabras de Beckett sobre su amigo y maestro ayudan a definir. Ya en 1937, en su «Carta alemana», Beckett intentó describir sus sentimientos de diferencia para con la literatura joyceana. Se trata de un momento crucial en la vida literaria de Beckett. En 1934 había escrito *More Pricks Than Kicks*, una especie de réplica juvenil de los *Dubliners* de Joyce. Antes de eso, en 1928, había ganado un premio en un concurso de poemas sobre el tiempo con «(W)horoscope». Es propio de la temprana influencia de Joyce que este largo poema, con las características de una parodia de *The Waste Land* de T.S.Eliot, fuera al mismo tiempo un homenaje a la prodigiosa erudición de Joyce. Harold Bloom en *The Anxiety of Influence* habla de las complejas relaciones entre el joven escritor y su «role model» o maestro de la siguiente manera:

Los talentos más débiles idealizan; las figuras de imaginación más amplia se apropian para sí. Pero nada se logra por nada, y la auto-apropiación involucra las inmensas angustias del endeudamiento porque ¿qué hacedor fuerte desea la evidencia de que ha fracasado en crear por sí mismo? [...] Cada discípulo arrebató algo de su maestro.

[...]

Pero la influencia poética —Bloom dice más adelante— no tiene por qué tornar menos originales a los poetas: muy a menudo los vuelve más originales, aunque no por ello necesariamente mejores. Las profundidades de la influencia poética no puede reducirse a estudio de fuentes, a la historia de las ideas, al pautado de las imágenes.

En el caso específico de Beckett, la situación se vuelve todavía más compleja debido al hecho de que su relación no se dio sólo a través de la palabra escrita sino que existía una estrecha amistad, con trabajos en común.

Retomando lo que Beckett opinaba de una posible comparación con Joyce, quisiera remitirme a lo que escribió en alemán a su amigo Alex Kuhn, en su conocida carta de 1937, que es lo que más se aproxima en Beckett a un manifiesto: «Con semejante programa [el que acababa de esbozar para sí] en mi opinión, la última obra de Joyce no tiene nada que ver. Parece más bien que se tratara de una apoteosis de la palabra.» Beckett opone esta apoteosis de la

palabra joyceana a su propia búsqueda de una «literature of the unword, which is so desirable to me» (literatura de la despalabra³). O también lo que manifestó en 1956 a Israel Shenker:

[La diferencia con Joyce es que Joyce es un soberbio manipulador de materiales - tal vez el mayor. [...] El tipo de trabajo que yo hago es uno en el que no soy el dueño de mi material. Cuanto más sabía Joyce, más podía. El tiende hacia la omnisciencia y la omnipotencia como artista. Yo trabajo con la impotencia, la ignorancia.]⁴

Estos pasajes marcan la profunda admiración de Beckett por la hazaña de Joyce. Obviamente estaba pensando sobre todo en *Ulysses* y *Finnegans Wake*, cuya sección «Anna Livia Plurabelle» había intentado traducir al francés para renunciar finalmente, convencido de la imposibilidad de la tarea.

El maravilloso dominio lingüístico de Joyce produce en Beckett una sensación de no estar a la altura y siente que no puede competir con él. Esto lo impulsará a buscar algo diferente. La experiencia de esta diferencia es afin con su asombro ante el distanciamiento de Joyce, su desapasionada mirada sobre el sufrimiento ajeno. Cioran evoca a Beckett citando unos versos de Alexander Pope, autor muy frecuentado por él y transcrito en su cuaderno de notas para *Mirlitonmades*. Este es el pasaje que había llamado su atención y habla del cielo:

*Who sees with equal eyes, as God of all,
A hero perish, or a sparrow fall,
Epistle I, 3, vv. 11-14*

Para Pope, el cielo, en su impavidez, es el único que puede dar testimonio sin flaquear de la destrucción tanto de la más miserable como de la más grandiosa criatura del universo. Beckett nunca pudo descartar el sufrimiento ajeno y admiraba este distanciamiento en Joyce. Tal vez ya pensaba en esto cuando en referencia a *Godot* explica el monólogo de Lucky con las siguientes palabras: «encogerse sobre una tierra imposible bajo un cielo indiferente». Aplicará explícitamente esta idea a Joyce en su conversación con Cioran, según éste lo recuerda:

D'ailleurs, ajoute [Beckett], Joyce, contrairement à ce qu'on pense, n'avait nul penchant pour la satire. "Il ne se revoltait jamais, il était détaché, il acceptait tout. Pour lui, *il n'y avait aucune différence entre la chute d'une bombe et la chute d'une feuille...*"⁵

En otra conversación, esta vez con Charles Juliet, en noviembre de 1977, contándole que acababa de terminar *Mirlitonnades*, Beckett parafrasea a Pope, ya sin mencionar su nombre: «La caída de una hoja y la caída de Satán es la misma cosa. [...] Maravilloso ¿no? La misma cosa...» Joyce también podía observar ambas calamidades con la misma objetividad. Su misión era mostrarlas con el esplendor de la lengua, que es el mismo para ambas.

Hacia 1928 Beckett le había leído a Joyce diferentes pasajes de las *Contribuciones para una crítica del lenguaje* de Fritz Mauthner, escrito en alemán y aún hoy no traducido al inglés. Sabemos esto a través de las propias palabras de Beckett y porque en el cuaderno de notas para *Whoroscope* copió largos fragmentos de su puño y letra. Algunos de los items del libro de Mauthner dan cuenta de sus principales tesis:

- Pensar y hablar son una sola actividad.
- El lenguaje y la memoria son sinónimos.
- Todo lenguaje es metáfora.
- El ego es contingente: no existe aparte del lenguaje.
- La comunicación entre los seres humanos es imposible.

La teoría de Mauthner de que el pensamiento no puede existir sin el lenguaje estaba marcada por un fuerte escepticismo lingüístico, desarrollado más tarde por Ludwig Wittgenstein. Lo interesante es cómo tanto Joyce como Beckett, ambos atraídos por las ideas de Mauthner, las usan para alcanzar metas opuestas, como el mismo Beckett se encargó de puntualizar.

Si dejamos de lado esta compleja relación entre ambos escritores en la que los rasgos de la angustia de Bloom se manifiestan, podemos aún mencionar dos aspectos de la influencia joyceana sobre el primer volumen de cuentos de Beckett, *More Pricks than Kicks*: la influencia de *Dubliners* y la de *Finnegans Wake*, en cuya escritura Beckett estuvo bastante involucrado haciendo búsquedas bibliotecarias de tipo lingüístico por encargo de Joyce y contribuyendo

activamente a su difusión cuando era todavía un «work in progress» con su artículo «Dante..Bruno, Vico..Joyce», 1929. Esta coexistencia de marcas del estilo de juventud de Joyce (*Dubliners* es de 1907) y de su última y más experimental obra, *Finnegans Wake*, vuelve más compleja la relación entre el modelo y el joven autor. Beckett tuvo que enfrentarse simultáneamente a los dos polos de la búsqueda joyceana.

Si bien Beckett, cuando escribe *More Pricks Than Kicks* (1934) ha avanzado mucho en el conocimiento de la obra de Joyce todavía está bastante apegado a algunas manifestaciones del realismo irlandés, con su apelación al color local, al sentido de lo grotesco, y a peculiares formas del humor, que también encontrarán salida en *Murphy*. Pero al joven Beckett todavía le queda por experimentar algunos de los recursos que Joyce desplegara en *Dubliners*.

Tal vez un rasgo distintivo de *More Pricks Than Kicks* sea justamente la forma desfasada con que Beckett absorbe los distintos estilos de Joyce, que asoman aquí más bien desordenadamente. El juego de palabras del Joyce maduro aparece por ejemplo en «A Wet Night» o en «Smeraldina», pero en general son recursos estilísticos más tradicionales los utilizados por Beckett en *More Pricks Than Kicks*. Por supuesto, la temática ya esboza su preocupación más recurrente: las dificultades con las que tropieza el sujeto en sus aventuras cognoscitivas y la indefensión del ser humano en su intento por llevar el orden a ese caos o *mess* del universo.

Sin embargo, ya se puede observar en estos tempranos ejercicios narrativos las que serían las obsesiones de Beckett en la obra por venir: las dificultades por las que pasa su protagonista en la búsqueda del conocimiento y la indefensión de los seres humanos enfrentados a un universo caótico. Esta preocupación podría haber surgido del cuento «The Dead», en que las hermanas Morkan y su sobrina Mary Jane están empeñadas en una lucha similar, a través de la metáfora de la fiesta navideña y su deseo de mantener los sucesos bajo control. El malentendido en las relaciones humanas en «The Dead» se muestra en la epifanía de cierre de la historia. En «Dante and the Lobster» de Beckett es el punto de partida.

La narración de Joyce es todavía lineal, siguiendo los acontecimientos de comienzo a fin, aunque recurriendo a cierto juego con la memoria que rompe

en parte esta linealidad. Beckett se atiene a la linealidad pero recurriendo a una apertura y cierre truncados.

Otros dos cuentos que ofrecen puntos de comparación interesantes son «Ivy Day in the Committee Room» de Joyce y «Fingal» de Beckett.

Ambos cuentos están inmersos en la atmosfera de Dublin, ambos recurren a irlandesismos graciosos, que a veces Beckett explica. Pero los personajes de Joyce son típicos personajes de Dublin, fieles a la intención del autor de hacer una pintura de su ciudad lo más exacta posible (De *Ulysses* dice que se debe poder seguir como con un mapa). En cambio, el protagonista de Beckett es Belacqua, una especie de proto Murphy, Molloy o el Innombrable. Belacqua, como el propio Beckett, es un poco un *outsider* en el Dublin popular y católico de Joyce. Además es un erudito y sus juegos de palabras son complicados y rebuscados: por ejemplo, decir que después de un rato de estar con Winnie comenzó a sentirse muy triste (referencia a Galeno y su *omne animal post coitum triste est*), o el juego de palabras con el nombre de Lamartine.

En la descripción del Dr. Sholto, se ve la pertenencia de Belacqua a la serie de personajes clownescos posteriores. También su atracción, como Murphy, por el asilo de alienados. Belacqua, es un paradigma de los posteriores héroes de Beckett que cartesianamente se sienten escindidos entre materia y mente e intentan escapar solipsísticamente de la primera.

Todavía hay algo de la influencia del entorno político de *Dubliners* en *More Pricks Than Kicks*, en este cuento, con la referencia a Swift y el año de la hambruna, pero no es contemporánea como lo son las de Joyce en «Ivy Day» y «The Dead». Cuando Beckett hace sátira, no es política sino más bien de índole social y cultural, como cuando se burla de la prohibición de anticonceptivos en «Censorship in the Saorstát» (*Disjecta* 84) o de afrodisíacos como Bando en *Watt* (170).

Ambos autores utilizan el *understatement* y el humor que reemplaza comentarios más explícitos. En Beckett hay a veces una complicidad con el lector que no se da en el mucho más impersonal Joyce. Algunos críticos consideraron a esa complicidad más antigua que los recursos modernistas de Joyce. Pero según pasan los años vemos que esta forma beckettiana se ha

convertido en postmoderna. Así como recursos semejantes del *Tristram Shandy* han sido también imitados por la postmodernidad.

Otro rasgo que caracteriza a *More Pricks Than Kicks* es una menor seguridad autoral (justamente visible en esos apartes y en observaciones metaficcionales como: *Who shall silence them, at last?* (p.26), que no indica, como dijo algún crítico, incomodidad en el formato del cuento corto, sino incomodidad con sus propias seguridades, en general. Por supuesto, esto contribuirá a que en su obra posterior desarrolle su propia versión del cuento, que no tiene nada que ver con la concepción más clásica de un Joyce, o un Chekhov.

La influencia del último Joyce es evidente en *More Pricks than Kicks* en la clase de comicidad que Beckett utiliza. De los tres tipos caracterizados por Henri Bergson (de personaje, de situación y de lenguaje) el que está siempre presente en Beckett es el lingüístico. Uno de sus frecuentes recursos es el juego de palabras con dichos y lugares comunes, proverbios, alusiones, y citas de otros textos. El título mismo, *More Pricks than Kicks*, es un buen ejemplo. En primera instancia, es una clara alusión a la Biblia (*Acts 9:5* y *Acts 24:14, KJV*), donde dos veces se dice, refiriéndose al rechazo del mandato divino por los seres humanos: *it is hard for thee to kick against the pricks*. No satisfecho con la reelaboración de las palabras bíblicas donde se trata de patear contra las espinas, Beckett hace retruécanos con el *slang* de *kick*, que significa excitación, y de *prick*, que significa pene. De modo que las dos palabras que implican dolor físico también se refieren al placer sexual. Y conociendo la cosmovisión beckettiana, en la que dolor y placer se realimentan constantemente, la traslación de sentidos se torna especialmente adecuada.

Beckett aprendió los secretos de la parodia lingüística con Joyce. Específicamente, con el capítulo 14 de *Ulysses*, «Oxen in the Sun», donde Joyce parodia casi todos los estilos posibles en la lengua inglesa. Pero lo paródico en Beckett, así como sus juegos de palabras, están más especialmente relacionados con su desconfianza en el lenguaje y no con la fe de Joyce en la belleza de la lengua *per se*.

Con respecto a *Finnegans Wake*, la relación es más compleja. Creo que la lucha de Joyce en esta novela para obligar al lenguaje a entregar su mayor potencial es un argumento decisivo que llevará a Beckett a asentar su teoría

de una literatura de la despalabra, y su estética del fracaso. Joyce había empujado la palabra a un punto de no retorno, había logrado una operación no reversible. El joven Beckett sintió que nadie podría ir más allá en esa dirección. El tendría entonces que aventurarse hacia el extremo opuesto y ver qué se podría hacer con el lenguaje en su mínimo exponente.

Expresiones tales como «una literatura de la despalabra», «intenta de nuevo, fracasa de nuevo, fracasa mejor», «hay muchas maneras en que lo que estoy tratando de decir en vano puede ser tratado de decir en vano», y otras, son el testimonio de la inserción de Beckett en una estética postmoderna y minimalista, propia de la «literatura del agotamiento» de la que nos hablaría John Barth muchos años después. Por otra parte, Joyce en su apoteótica defensa de la palabra, es uno de los más altos representantes de la modernidad.

Joyce creía en la realidad del mundo visible y en la posibilidad de traducir ese mundo a las palabras. Hugh Kenner lo llama «comediante del inventario», a causa de sus intentos de registrar el universo entero por medio del lenguaje, obteniendo una especie de *summa non theologica*.

Beckett creía que el objeto de representación siempre se resiste a ser representado. Por ello Kenner lo llama «comediante del impasse»⁶. Cada cual de manera diferente, ambos fueron fieles al precepto de que no hay pensamiento sin lenguaje, y que el lenguaje es el que define nuestra forma de pensar. Pero mientras Joyce declaraba que los surrealistas no podían justificar su oscuridad, mientras él podía dar cuenta de cada sílaba de *Finnegans Wake*, Beckett consideraba que su única oportunidad de «fracasar mejor» era recordar que «no hay nada que expresar, nada con lo que expresar, nada a partir de donde expresar, junto con la obligación de expresar».

NOTAS

¹ Kenner, Hugh. *The Pound Era*. London: Faber & Faber, 1972.

² Beckett, Samuel. *Murphy*.

³ Prefiero traducir «unword» como despalabra en vez de no-palabra, como se me ha sugerido, porque creo que da cuenta más claramente de un proceso de despojamiento que va de la palabra relativamente plena y rica a un gradual empobrecimiento de la misma, incurriendo en un movimiento de vuelta sobre los propios pasos. Esto, me parece, es lo que está contenido en la palabra elegida por Beckett. En *Disjecta* (Roby Cohn, ed.) London: Calder, 1983. p.173.

⁴ Shenker, Israel. "An Interview with Samuel Beckett. In: Graver, Lawrence and Raymond Federman. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979. p.148.

⁵ Cioran, E.M. "Quelques rencontres". In: *Cahiers de l'Herne. Samuel Beckett*. Paris: Ed. de l'Herne, 1976. (Le livre de poche 4034). p.49.

⁶ Kenner, Hugh. *Flaubert, Joyce and Beckett. The Stoic Comedians*. Boston: Beacon Press, 1962.