

## El estilo de “escribir sin estilo”\* ⊗

Blanca Sánchez

La única lectura que tenía de Beckett era de mi más tierna juventud cuando quise estudiar francés con la presunción de poder leer a Lacan en su lengua de origen. En la Alianza Francesa me hicieron leer *Esperando a Godot*, obviamente, en francés. Me intrigaba por qué, para aprender ese idioma, tenía que leer algo escrito por un sujeto con apellido irlandés, suponiendo que estaba leyendo una traducción. Me explicaron que, aun siendo su lengua el inglés, Beckett lo había escrito en francés. Y esa pregunta acerca de por qué no escribió en su lengua materna, me orientó en la lectura que hice de sus textos. Y si el mismísimo Beckett puede decirle a Esslin en una entrevista: “Encantado de conocerlo. Puede preguntarme lo que quiera sobre mi vida. Pero no me pida que le explique mi obra”,<sup>1</sup> porque no le interesaba el sentido, entonces, no me voy a embarcar en explicarla.

Niklaus Gessner, un estudiante que hacía su tesis sobre Beckett, le pregunta por qué escribía en francés, a lo que respondió (en francés, por supuesto): “Porque en francés es más fácil escribir sin estilo”.<sup>2</sup> De ahí el título que había pensado para hoy: “El estilo de *escribir sin estilo*”. O “La ambición de escribir sin estilo”. Anthony Cronin, en su biografía del autor, se apoya en esta afirmación para sostener que él no aspiraba a ser un estilista ni a escribir en un estilo identificable.<sup>3</sup>

### Agredir las palabras

En la llamada “Carta Alemana” de 1937 a Alex Kaun, encontramos las declaraciones de Beckett que dan cuenta de su proyecto respecto del lenguaje:

“Desde luego, cada vez me cuesta más escribir en un inglés estándar. Me parece algo carente de sentido. Y mi propia lengua cada vez se me antoja más un velo que ha de rasgarse para acceder a las cosas –o a la Nada– que haya tras él. La gramática y el estilo, para mí, son tan superfluos como el traje de baño en la época victoriana o el porte impertérrito de un caballero genuino. Mera máscara”.

Aspira a que la lengua se utilice con la máxima eficacia y a “abrir en ella un agujero tras otro hasta que lo que acecha detrás, sea algo, sea nada, comience a rezumar y a filtrarse. No se me ocurre que el escritor de hoy en día pueda fijarse una meta más alta”. Se pregunta, incluso, cuál podría ser la razón por la que “la terrible materialidad de la superficie que encrosta la palabra no se preste a su disolución”, quizás, a través de algún método por el cual se pueda “representar la actitud burlesca hacia la palabra, solo por medio de palabras”. Se propone ir hacia la –por él denominada– “literatura de la

---

\* Trabajo presentado en el Curso Psicoanálisis y literatura V: “Lacan con Beckett” en la Universidad Nacional de Córdoba, 27 de agosto de 2021. Docente responsable: Guido Coll.

⊗ En la edición impresa de la revista *Enlaces* n° 28 continúa esta Sección donde encontrará los siguientes artículos: “Comentario a ‘El regreso’ de Joseph Conrad” de Gustavo Dessal, “Casa y prole de la presencia: una lectura de Susana Thénon” de Analía de La Fuente, “Un padre en la autobiografía de una madre” de Valeria Casali, “Días sin hambre. Días sin transferencia” de Romina Ileana Martínez y “Psicoanálisis, ciencia ficción y cambio climático” de Thomas Svolos.

*despalabra (literatur des Unworts)*” mediante cierta “ironía nominalista” y “una agresión contra las palabras en el nombre de la belleza”.<sup>4</sup>

Escribir en la propia lengua puede tentar al escritor a caer en sus automatismos, en virtuosismos estilísticos y florituras de estilo, asociaciones y significaciones aceptadas. En cambio, al hacerlo en otra se evitan alusiones, evocaciones y ser arrastrado por la lógica de la lengua materna. Vemos que se trata de una lucha contra el lenguaje utilizando una lengua ajena a la propia.

Los primeros escritos en francés son doce poemas de 1938 y 1939, aunque el pasaje de una lengua a otra se verá interrumpido durante la Segunda Guerra por el uso del inglés en *Watt* (1945). Las tres novelas en francés, *Molloy* (1951), *Malone muere* (1951) y *El innombrable* (1953), y las obras de teatro *Esperando a Godot* (1952) y *Final de partida* (1957) marcan, no solamente la adopción del francés como lengua para su escritura, sino también, un cambio rotundo. Luego no habría más escritos en inglés hasta la obra de teatro radiofónica *All that fall*. La adopción del francés no fue una decisión a la que llegó de un solo golpe, sino que avanzó de a poco.<sup>5</sup>

Según la biografía de Anthony Cronin, en 1946 se produce para Beckett un momento de crisis y de instantes de súbita revelación<sup>6</sup> que se le hicieron patentes en un viaje a Irlanda, y que cambiaron su actitud hacia la escritura. Antes se esforzaba por darse aires de entendido, apostaba a que podía confiar en el conocimiento, a que tenía que describir un mundo que fuera un simulacro realista y a ser creativo “en el peor sentido del término”. A partir de la revelación, se le impuso que en lugar de escribir sobre ese mundo exterior su deber era escribir sobre el mundo interior con todas sus tinieblas, su ignorancia y su incertidumbre, propias de la vida, junto con todas sus confusiones. Renunció a cualquier clase de pretensión, a toda certidumbre y, sobre todo, al uso de una trama narrativa apelando al monólogo en primera persona. En sus palabras: “Entreví el mundo que decía crear para poder respirar”.<sup>7</sup> El uso del francés ayudó en mucho para lograr su propósito.

Hay diferentes menciones de Beckett que justifican el pasaje de una lengua a otra. En *Sueño con mujeres que ni fu ni fa* afirma que “tal vez solo la lengua francesa le pueda dar a uno justo lo que precisa”. A Richard Coe le dijo que le daba miedo el inglés porque “en inglés es inevitable escribir poesía”.<sup>8</sup> En 1962 le comentó a Lawrence Harvey que “para él, siendo irlandés, el francés representaba una forma de debilidad por comparación con su lengua materna. Además, debido a su riqueza, el inglés encierra la tentación de caer en la retórica y el virtuosismo, de que las palabras se reflejen con una total complacencia, como Narciso. El relativo ascetismo que propugnaba parecía más afín a la expresión del ser sin desarrollar, sin apoyaturas”.<sup>9</sup>

Con esa *literatura de la despalabra*, se hace evidente el cuestionamiento del ser, de todas las certidumbres que sostienen nuestras vidas y de lo engañoso de la palabra y de la escritura. Procede a una reducción a lo mínimo necesario, a un despojarse de todos los recursos, salvo la desesperanza y la confianza en sí mismo.

Es innegable la influencia que Joyce ejerció sobre él; tal como él mismo lo refiere, fue luego de conocerlo que se produjo un giro de enseñar a escribir. A pesar de que sus primeras obras están bastante teñidas de algunos rasgos joyceanos, como la concentración de sentido en el uso de las palabras, la intercalación de palabras extranjeras y de los pensamientos del personaje (como en el caso de Belacqua en *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*), Beckett nos hace saber de sus diferencias con su amigo. Sobre Joyce le dijo a James Knowlson que “siempre estaba *aggiornando* algo, solo hay

que mirar los borradores para verlo. Me di cuenta de que mi propio camino estaba en el empobrecimiento, en la falta de conocimiento, en quitar, sustraer más que agregar. Cuando conocí a Joyce, por primera vez, no pensaba en ser escritor. Eso solo sucedió más tarde cuando descubrí que no era bueno enseñando”.<sup>10</sup>

Mientras que Joyce era un “manipulador del material”, él decía, en una entrevista para el *New York Times*: “... el tipo de trabajo que hago es un trabajo en el cual no soy dueño de mi material. Joyce tiende a la omnisciencia y la omnipotencia. Yo trabajo con la impotencia, con la ignorancia [...] en mostrar que las palabras no pueden decir nada a no ser su imposibilidad de decir”.<sup>11</sup> Charles Juliet refiere que, hablando de Joyce y de Proust, Beckett reconoció que actuaba de otra manera comprimiendo sus textos cada vez más, jugaba con las falencias, la pobreza y la incertidumbre propias del lenguaje.<sup>12</sup> Las denuncia sirviéndose de ellas, podríamos decir.

Encontramos entonces, a lo largo de sus obras, ya sean teatrales o novelas, personajes que no creen en las palabras, que parecieran saber que lo que dicen no determina conocimiento ni identidad posibles. Por ejemplo, en *Molloy* leemos:

“... las palabras que oí, y las oí claramente poniendo mi atención una vez y otra, incluso tres veces, eran puros sonidos sin significado. Probablemente es esta una de las razones por las que la conversación me resulta tan indeciblemente dolorosa. Las palabras que articulaba yo mismo, casi siempre debía empezar haciendo un gran esfuerzo de inteligencia, me parecían a menudo como el zumbido de un insecto. Quizá por esta razón era tan poco hablador, quiero decir, esta dificultad de entender lo que los demás me decían y yo les decía a ellos. Si bien es verdad que al final, a fuerza de paciencia nos pudimos entender, ¿nos pudimos entender con respecto a qué? Te pregunto, ¿y con qué propósito? [...] No querer decir, no saber lo que uno quiere decir, no ser capaz de decir lo que uno piensa que quiere decir y no parar nunca o casi nunca de decir, esto es lo que debo retener en mi mente hasta en el calor de la composición”.

O en *Final de partida*:

“Hamm: ¡Ayer! ¡Qué quiere decir ayer!

Clov: Quiere decir hace un jodido instante. Empleo las palabras que me has enseñado. Si ya no significan nada, enséñame otras. O deja que me calle.

Clov: Luego, un día, de repente, esto termina, cambia, no lo comprendo, se muere, o yo, no lo comprendo, ni esto tampoco. Lo pregunto a las palabras que quedan, sueño, despertar, noche, mañana. Nada saben decir”.<sup>13</sup>

## **Resonancia en lugar de consonancia**

El uso del lenguaje, de la palabra, no permite encontrar un significado en un mundo cambiante; sin embargo, a pesar de tener que usar el lenguaje para denunciar sus propias limitaciones, Beckett reconoce que “son las palabras y que no tenemos otra cosa”.<sup>14</sup> Por eso, utiliza de modo singular el lenguaje, no para contar historias, ni para describir sentimientos, sino para que el lector experimente, con su modo de decir, la fragilidad de la condición, humana, el sin sentido de la vida, la soledad, la imposibilidad de comunicarse, el malentendido inherente a todo ser hablante, la distancia entre la palabra y lo real. Utiliza la forma, la novela o el relato, pero despojados de sus elementos fundamentales, los personajes, la historia, la temporalidad y se deshace de las estructuras tradicionales de la narración.

Si con las novelas Beckett sienta las bases de una nueva forma de narrativa, con *Godot* plantea una nueva forma de entender el teatro.<sup>15</sup> El absurdo, como lo desprovisto de propósito, se transforma en un medio sumamente apropiado para transmitir el despropósito que se aloja en la palabra. En él hace un uso del lenguaje que da cuenta de su propia artificialidad, así como también, da consistencia a una manera de durar, un modo de hacer pasar el tiempo.

Junto con el recurso del lenguaje en las obras de teatro, el uso del tiempo, del espacio y de los cuerpos permite representar el vacío.<sup>16</sup> Las piezas breves ponen directamente en escena el carácter fugaz de toda experiencia y reducen el desarrollo del drama al punto más álgido e insoportable de lo que quería expresar. Cuestionaba, de este modo, ese teatro hecho y derecho que mostraba un mundo racional y pleno de sentido cuando en realidad se trata del sinsentido de la experiencia. Pero la transmisión, si bien se sirve de palabras, no se realiza a través de ellas, se hace en acto.

No hay personajes con los cuales identificarse, que nos conmuevan; son irreconocibles, incluso llegan a ser muñecos mecánicos, bocas que hablan, no portan rasgos que nos permitan acceder a otra realidad. No hay una trama ficcional ni argumento, no hay historia ni introducción, desarrollo y final. No encontramos un conflicto a resolver porque lo que se representa es la irresolución misma del conflicto. No hay consonancia con las fantasías y fantasmas del espectador, sino pura resonancia de afectos y efectos. Las obras de teatro no tienen principio ni fin. Van tendiendo a eliminar, cada vez más, aquello que podría cargarse de alguna significación hasta llegar, no solamente a contraerse en su duración y el uso del espacio, sino también, a la completa eliminación del cuerpo en la escena para evitar cualquier tipo de sugerencia de sentido o sugestión.

No falta el humor, por supuesto, que, si permite burlar los imperativos del superyó, permite burlar los del lenguaje. O más bien, podríamos sostener que es por poder burlar los imperativos del lenguaje que se puede sostener el sentido del humor.

## Lo que enseña *Godot*

Beckett aparece mencionado en cuatro ocasiones en la enseñanza de Lacan, hasta donde pude investigar: en su escrito “Situación del psicoanálisis y formación del psicoanalista en 1956”, de manera alusiva; en la clase del 13 de junio de 1962, del Seminario 9, “La identificación”; en la primera clase del *Seminario 16*, y finalmente, en el *Seminario 18*, *De un discurso que no fuera del semblante* y en su escrito “Lituratierra”, que son una misma referencia porque se trata de una clase en la que Lacan comenta dicho escrito. De estas menciones, dos hacen referencia a *Godot*.

En “Situación del psicoanálisis...”, alentando al psicoanalista a cuidarse de comprender, Lacan insta a

“... aguzar en la escucha de los sonidos o fonemas, de las palabras, de las locuciones, de las sentencias, sin omitir en ellas las pausas, escansiones, cortes, períodos y paralelismos, pues es allí donde se prepara la versión palabra a palabra, a falta de la cual la intuición analítica queda sin soporte sin objeto”.

La palabra “que se ofrece a la adhesión de ustedes en un lugar común” se entrega en un segundo tiempo en el que “el número dos se regocija de ser impar [lo que] encontrará en el nivel del inconsciente su más significante alcance, purificado de sus

equivocos si se le traduce por: unos números, son dos, que no tienen par, esperan a Godot”.<sup>17</sup>

Por un lado, encontramos una referencia a la no comprensión, a no dar sentido, a encontrar en los accidentes de la palabra el soporte y el objeto de la escucha analítica; por otro lado, hay allí un modo de decir que no hay paridad en el inconsciente, que dos significantes jamás harán Uno. No hay comprensión, y quizás la alusión a esos dos que esperan a Godot, Vladimir y Estragón, que pueden hablar mucho, “pero no se entienden ni se escuchan”, nos permiten experimentar que no hay esperanza de que desde el más allá llegue el Uno que nos salve del malentendido, ni siquiera el inconsciente.<sup>18</sup> No hay interpretación del analista que con su dos dé sentido alguno a aquello que se manifiesta del inconsciente; esperar hacerlo sería tan vano como esperar a que mañana venga Godot.

Godot es mencionado también en el Seminario 9, en el año 62, en una cita en la que Lacan habla de Dios, a quien sugiere que conviene darle un nombre:

“El Dios que está en causa –y cuyo problema no podemos eludir como un problema que es asunto nuestro, un problema en el cual debemos tomar partido–, por la distinción de términos haciendo eco a Beckett que lo ha llamado un día Godot, ¿por qué no haberlo llamado con su verdadero nombre, el Ser supremo? Es cierto que toda una parte de la elucidación analítica, y para decirlo todo, toda la historia del padre en Freud es nuestra contribución esencial”.<sup>19</sup>

Lacan hace referencia a que una de las posibles interpretaciones que se han hecho de Godot es haberlo asociado con Dios, que en inglés suena parecido, y cuya función el psicoanálisis elucidó a partir del lugar del padre. Sin embargo, no parece ser la idea que tenía Beckett; interrogado acerca de qué representa o quién es Godot, respondió: “Si lo supiese lo habría dicho en la obra”.<sup>20</sup> Incluso, cuenta el actor Peter Woodthorpe, que Beckett “se había arrepentido de llamarlo ‘Godot’ porque todos entendían que era Dios. Cuando está dicho en inglés, claro [...] me dijo que no tenía nada que ver con Dios”.<sup>21</sup>

En una introducción radial con motivo de la representación de *Esperando a Godot* declara el mismísimo Beckett:

“No sé quién es Godot. Ni siquiera sé (por sobre todas las cosas no sé) si existe [...] todo lo que sé lo he mostrado. No es mucho, pero para mí es suficiente por amplio margen. Incluso digo que me hubiese alcanzado con menos. En cuanto a encontrar en todo esto un sentido más amplio y más elevado para llevarse consigo la obra terminada, junto con el programa y palito helado, no le veo el propósito [...] estoy muy lejos de la necesidad de comprender. Puede que ellos (Vladimir, Estragón, Lucky y Pozzo) les deban explicaciones. Que se las den ellos. La relación entre ellos y yo ha terminado”.<sup>22</sup>

Esslin<sup>23</sup> supone que Godot proviene de un personaje de Balzac de *Le Faiseur*, Godeau, que, habiendo estafado a su socio, Mercadet, huye con su dinero; Mercadet lo espera, respondiéndole a los deudores que será Godeau –cuando regrese– quien les pagará, lo que equivaldría, de alguna manera, a nuestro “que Dios se lo pague...” o, un poco más vulgar, “que te lo pague Magoya”. Como sea, está la espera vana, el desvalimiento, la condición humana como completamente carente de sentido, el malentendido, la esperanza, que en tanto tal, termina siendo falsa...

## **Despojos despojados de sentido**

En su clase sobre “Lituratierra”, del 12 de mayo de 1971, Lacan cita a Beckett, nuevamente, retomando lo que planteó en el mencionado escrito. Ubiquemos el contexto; se refiere a la polución en la cultura y nos recuerda que la civilización es la cloaca:

“Debo decirles que estaba un poco harto del basurero al que había atado mi destino. Sin embargo, se sabe que no soy el único al que le toca confesarlo, (*l'avouer*) el haber con el que Beckett equilibra el debe que reduce a desecho nuestro ser. Esta confesión salva el honor de la literatura”.<sup>24</sup>

En “Lituratierra”, hace ese mismo homenaje, casi con las mismas palabras, luego de hacer referencia a James Joyce y el equívoco con el que se desliza de *á letter* a *á litter*, de una letra a una inmundicia.<sup>25</sup> Así, la literatura no es más que “disposición de restos, inserción en lo escrito de lo que primero, primitivamente, sería canto, mito hablado, procesión dramática”.

En ese texto, Lacan aborda el tema de la letra y su relación con los semblantes y los efectos de sentido; demuestra lo que quiere decir *laturaterrizar*: cuando la literatura vira a *laturaterra*. Se trata de un pasaje de la ficción a la poética, como hemos visto, de *lettre* a *litter*, de letra a basura.

Es de suponer que por eso evoca allí dos apólogos: el de “La carta robada” —el cuento de Edgar Allan Poe—, donde lo esencial es mostrar que no importa el contenido de la carta —ya que “la cuenta y el cuento”<sup>26</sup> se saldan sin que lo sepamos—, sino el efecto que produce en su circulación sobre quien logra poseerla. El segundo apólogo es el de la vista al sobrevolar Siberia, el aluvión de agua y sus reflejos sobre la planicie siberiana, y aclara que son los “reflejos de este aluvión que empujan a la sombra lo que no resplandece”,<sup>27</sup> es decir, no hay allí imágenes, no hay brillos ni adornos. Es un movimiento por el cual Lacan dirá que “litoral”, como frontera entre dos dominios diferentes, vira a “literal”, “entre centro y ausencia, entre saber y goce”.<sup>28</sup> De este modo, la letra es el litoral entre el goce y el saber, el borde en el agujero del saber entre dos componentes diferentes.

Pero, sobre todo, la letra es ruptura del semblante, y cuando este se rompe, se evoca el goce y ella se presenta como erosión. *Laturaterrizar* es hacer con la escritura esa erosión de sentido.

A mi gusto, es lo que hace Beckett: erosiona el sentido y produce el vacío en cada uno de los géneros en los que incursiona, ya sea la poesía, las obras de teatro o las novelas. Y para ello, el recurso al francés, en algunas ocasiones, le ha sido primordial.

## **El estilo de *laturaterrizar***

Lacan no ha hablado mucho del estilo. Una referencia importante es la que encontramos en la “Obertura” a sus *Escritos*. Allí da tres definiciones del estilo a partir de sus tres categorías. A nivel de lo imaginario, “el estilo es el hombre mismo”, el estilo de cada quien está hecho a imagen y semejanza de sí mismo y de su amor propio.

A nivel de lo simbólico, “el estilo es el hombre al que nos dirigimos”, donde alude claramente a la idea de que el emisor recibe del receptor su propio mensaje en forma invertida. Si se supone quién es el interlocutor, cada quien tendrá un estilo determinado por eso. Como veremos, no se puede decir precisamente que el de Beckett sea un estilo que se dirige a su lector. No trata de “hacerse entender”, de dar sentido. Se rectifica, retrocede, dice y se desdice, introduce matices que borran o equivocan el

argumento generando incertidumbres. No quiere hacerse entender, tiende al balbuceo y al silencio, calla después de haber hablado, para volver a hablar.

A nivel del objeto *a*, “el estilo es la caída del objeto”, tal como se desprende al final de un análisis, lo que nos permite decir que el estilo es el fantasma. Todas las historias, los relatos y las ficciones, cómicas o dramáticas, que cada quien se cuenta para creer que su existencia tiene un sentido, revelan no ser más que la envoltura formal de un resto que el sujeto se hace ser en su fantasma. En ese sentido, si alguien puede testimoniar del destino de resto del ser hablante, ese es Beckett.

Justamente, una de las cuatro menciones de Lacan al escritor irlandés es en la primera clase del *Seminario 16, De un Otro al otro*, del 13 de noviembre de 1968. En esa clase, Lacan escribe en el pizarrón: “La esencia de la teoría psicoanalítica es un discurso sin palabras”, anunciando que dedicará ese año a definir qué pasa con el discurso psicoanalítico. Hay una referencia allí al juego de palabras entre publicación (*publication*) y tacho de basura (*poubelle*) que crea el neologismo *poubellication*, a partir del cual, la publicación tiene como destino ser un desecho. *Sicut Palea*, diría Santo Tomás. Y agrega Lacan: “... con respecto al cubo de basura, en esta época dominada por el genio de Samuel Beckett, sabemos bastante sobre el tema”.<sup>29</sup>

Algunos personajes de Beckett, como en *Final de partida* o en su novela *El innombrable*, rondan los tachos de basura; esas obras ya se habían publicado para cuando Lacan pronuncia esta frase.

Por otra parte, dan cuenta del sinsentido de la condición humana, y del destino de resto, más allá de los oropeles que la epopeya de una vida intente disfrazar. Me parece sumamente interesante que se refiera a “un discurso sin palabras”, a la posibilidad de un discurso que no fuera del semblante, un discurso que fuera de lo real. Casi como la ambición de Beckett que, de alguna manera, se propone escribir sobre lo que no se puede nombrar agujereando la palabra para ir hacia esa nada que hay detrás.

Sin embargo, el trabajo de Lacan sobre Joyce nos permite agregar un nuevo nivel a esta idea del estilo: el estilo es el *sinthoma*. O más bien, podríamos decir que es el modo por el cual cada quien ha podido responder al encuentro con *lalengua*, esa que afecta al cuerpo y que determina un modo de gozar, opaco, sin sentido. A ese estilo, un analizante, lo encuentra al final de su análisis; un artista, quizás a veces sin la ayuda de un analista, en su obra. Por supuesto que, si el estilo es el *sinthoma*, lejos estamos del creador literario del que nos hablaba Freud, ese cuyas creaciones emergían de sus fantasías y resonaban con las fantasías del espectador. No se trata de un estilo que se adormezca en el sentido fantasmático, edípico, histórico. No es la escritura a los fines de generar placer, ni se satisfacer la voracidad de sentido que caracteriza a los seres hablantes. Es un estilo en el que se trata de otra cosa. Podríamos incluso preguntarnos si se trata de un estilo, puesto que termina siendo tan singular que difícilmente se pueda hacer una generalización.

Pero Beckett no es Joyce. No nos enseña lo que es el síntoma. Me atrevería a decir que Beckett, con su ambición de escribir sin estilo, podría bien enseñarnos que *el estilo es la letra*, o incluso, que su estilo es *lituraterrizar*.

Su último poema de 1989 cierra el bucle abierto en la carta del 37.<sup>30</sup> Su título nos lo indica:

*Cómo decir*<sup>31</sup>

*locura—  
locura de—  
de—  
cómo decir—  
locura de lo—  
desde—  
locura desde lo—  
dado—  
locura dado lo de—  
visto—  
locura visto lo—  
lo—  
cómo decir—  
esto—  
este esto—  
esto de aquí—  
todo este esto de aquí—  
locura dado todo lo—  
visto—  
locura visto todo este esto de aquí de de—  
cómo decir—  
ver—  
entrever—  
creer entrever—  
querer creer entrever—  
locura de querer creer entrever qué —  
qué—  
cómo decir—  
y dónde—  
de querer creer entrever qué dónde—  
dónde—  
cómo decir—  
allá—  
allá lejos—  
lejos—  
lejos allá allá lejos—  
apenas—  
lejos allá allá lejos apenas qué—  
qué—  
cómo decir—  
visto todo esto—  
todo esto esto de aquí—  
locura de ver qué—  
entrever —  
creer entrever—  
querer creer entrever—  
lejos allá allá abajo apenas qué —*



*locura de querer creer entrever en ello qué  
qué—  
cómo decir—*

## ***cómo decir***

Su escritura da cuenta de que el escritor sin estilo se mantuvo fiel a su proyecto y logró ser el poeta artífice de una letra sin nada más. Diríamos que su estilo es su *cómo decir*.

## ***Bibliografía***

- Beckett, S., “Carta Alemana”, Traducción Miguel Martínez-Lage, 2004, *La uña RoTa*, 2004 [en línea], en <http://lafogonera.blogspot.com/2011/02/carta-alemana-samuel-beckett-1937.html>
- Beckett, S., *Final de partida*, en *Teatro reunido*, Tusquets, Bs. As., 2017.
- Beckett, S., *Molloy*, Octaedro, Bs. As., 2003.
- Beckett, S., *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*, Tusquets, Bs. As., 2012.
- Cerrato, L., *Samuel Beckett para principiantes*, Era Naciente, Bs. As., 2010.
- Cronin, A., *Samuel Beckett. El último modernista*, La uña RoTa, Segovia, 2012.
- Esslin, M., *El teatro del absurdo*, Seix Barral, Barcelona, 1996.
- Gorostiza, L., “Una letra sin más allá (Joyce, Beckett y Lacan)”, *Enlaces*, n° 11, Grama, Bs. As., 2006.
- Juliet, Ch., *Encuentros con Samuel Beckett*, Siruela, Madrid, 2006.
- Knowlson, J. y E., *Recordando a Beckett*, Editores Argentinos, Bs. As., 2017.
- Lacan, J., “*Lituriaterra*”, *Otros escritos*, Paidós, Bs. As., 2012.
- Lacan, J., “Situación del psicoanálisis y formación del psicoanalista en 1956” y “Obertura”, *Escritos 1*, Siglo veintiuno, Bs. As., 1988.
- Lacan, J., clase del 13 de junio de 1962, Seminario 9, “La identificación”, inédito.
- Lacan, J., *El Seminario, Libro 16, De un Otro al otro*, Paidós, Bs. As., 2007.
- Lacan, J., *El Seminario, Libro 18, De un discurso que no fuera del semblante*, Paidós, Bs. As., 2009.
- Magarit, L., *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, Atuel, Bs. As., 2003.
- Talens, J., Prólogo, en Beckett, S., *Obra poética completa*, Edición, traducción, estudio preliminar y notas de Jenaro Talens (Edición trilingüe), Hiperión, Madrid, 2000.

## ***Notas***

- 
- <sup>1</sup> Knowlson, J. y E., *Recordando a Beckett*, Editores Argentinos, Bs. As., 2017, p. 193.
- <sup>2</sup> Esslin, M., *El teatro del absurdo*, Seix Barral, Barcelona, 1996, p. 28.
- <sup>3</sup> Cronin, A., *Samuel Beckett. El último modernista*, La uña RoTa, Segovia, 2012, p. 370.
- <sup>4</sup> Beckett, S., “Carta Alemana”, Traducción Miguel Martínez-Lage, 2004, *La uña RoTa*, 2004 [en línea], en <http://lafogonera.blogspot.com/2011/02/carta-alemana-samuel-beckett-1937.html>
- <sup>5</sup> Cronin, A., óp. cit., pp. 369-370.
- <sup>6</sup> Juliet, Ch., *Encuentros con Samuel Beckett*, Siruela, Madrid, 2006, p. 45.
- <sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 46.
- <sup>8</sup> Cronin, A., óp. cit., p. 370.
- <sup>9</sup> *Ibíd.*
- <sup>10</sup> Knowlson, J. y E., óp. cit., p. 72.
- <sup>11</sup> Cronin, A., óp. cit., pp. 62-63.
- <sup>12</sup> Cerrato, L., *Samuel Beckett para principiantes*, Era Naciente, Bs. As., 2010, p. 15.
- <sup>13</sup> Beckett, S., *Final de partida*, *Teatro reunido*, Tusquets, Bs. As., 2017, p. 235.
- <sup>14</sup> Esslin, M., *El teatro del absurdo*, óp. cit., p. 66.
- <sup>15</sup> Cerrato, L., óp. cit., p. 85.
- <sup>16</sup> Magarit, L., *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, Atuel, Bs. As., 2003.

- <sup>17</sup> Lacan, J., “Situación del psicoanálisis y formación del psicoanalista en 1956, *Escritos 1*, Siglo veintiuno, Bs. As., 1988, pp. 433-434.
- <sup>18</sup> Gorostiza, L., “Una letra sin más allá (Joyce, Beckett y Lacan), *Enlaces*, nº 11, Grama, Bs. As., 2006, p. 137.
- <sup>19</sup> Lacan, J., clase del 13 de junio de 1962, Seminario 9, “La identificación”, inédito.
- <sup>20</sup> Esslin, M., óp. cit., pp. 31-32.
- <sup>21</sup> Knowlson, J. y E., óp. cit., p. 165.
- <sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 168.
- <sup>23</sup> Esslin, M., óp. cit., p. 36.
- <sup>24</sup> Lacan, J., *El Seminario, Libro 18, De un discurso que no fuera del semblante*, Paidós, Bs. As., 2009, p. 106.
- <sup>25</sup> Lacan, J., “*Liturierra*”, *Otros escritos*, Paidós, Bs. As., 2012, pp. 19-20.
- <sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 20.
- <sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 24.
- <sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 25.
- <sup>29</sup> Lacan, J., *El Seminario, Libro 16, De un Otro al otro*, Paidós, Bs. As., 2007, p. 11.
- <sup>30</sup> Talens, J., Prólogo, en Beckett, S., *Obra poética completa*, Edición, traducción, estudio preliminar y notas de Jenaro Talens (Edición trilingüe), Hiperión, Madrid, 2000.
- <sup>31</sup> Beckett, S., “Cómo decir”, *Obra poética completa*, óp. cit., p. 269.