

Samuel Beckett y la auto-traducción

Carmen García Cela

L'exercice de la traduction [...] est un des accès privilégiés à ce lieu de changement et d'incertitude qu'est le rapport de l'écrivain avec la langue dont il guette et ausculte la vie proche. Ludovic Janvier.

Peut-être que cette fois-ci encore je ne ferai que chercher ma leçon, sans pouvoir la dire, tout en m'accompagnant dans une langue qui n'est pas la mienne. Samuel Beckett.

Los escritores que hacen del bilingüismo un móvil de la escritura no son frecuentes, pero la escasez de los ejemplos no autoriza una consideración marginal del hecho: el siglo XX, con autores como Borges, Nabokov o Samuel Beckett, sitúa a la auto-traducción en el meollo del problema de la producción literaria contemporánea. El caso de Samuel Beckett es particularmente atractivo dado que el recorrido a través del inglés y del francés no es sólo de orden literario sino también biográfico.¹ Es sintomático el hecho de que Beckett dé sus primeros pasos dentro del mundo literario como traductor de escritores franceses de la talla de André Breton, Paul Éluard o Guillaume Apollinaire.² Su trayectoria literaria propiamente dicha la inicia

1. Baste con recordar someramente algunas de las etapas de su vida. Nace en 1906 en Dublín. En 1928 es nombrado lector de inglés en la École Normale Supérieure y, en 1930, lector de francés en el Trinity College de Dublín, puesto que abandona en 1932 para instalarse en París. Tras una ola de xenofobia, se ve obligado a abandonar el país. Se dirige a Londres y luego a Irlanda. En 1933, profundamente afectado por la muerte de su padre, William Beckett, se retira voluntariamente a Londres. Durante el verano de 1937 regresa a París y empieza a publicar sus primeros textos en francés. El inicio de la Segunda Guerra Mundial le sorprende en Irlanda y decide su inmediato traslado a Francia en donde toma parte activa en la Resistencia. En 1942 es perseguido por la Gestapo y se refugia en la zona libre, en Vaucluse (Roussillon). Durante esta época de reclusión en Vaucluse adopta el francés como lengua de creación. Vuelve a París en 1945. Véase Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, París, Seuil, 1969 (col. «Écrivains de toujours»), pp. 7-30.

2. El número especial de la revista *This Quarter* de 1930 recoge tres traducciones de «S. B. Beckett». Dos años más tarde y en la misma revista, publica traducciones en verso de poemas de Breton, Crevel y Éluard. De entre sus traducciones ulteriores cabe destacar la de *Zone* de Apollinaire. Véase John Fletcher, «Écrivain bilingue» en Tom Bishop y Raymond Federman (ed.), *Samuel Beckett*, París, L'Herne, 1976, pp. 201-212 (la cita en la p. 201).

siendo escritor de lengua inglesa que traduce sus obras al francés, con la colaboración activa de otro escritor, Robert Pinget. Posteriormente, Beckett adoptará el francés como primera lengua de expresión: «desterrado» en Francia, cambia su lengua materna por una lengua adoptiva.³ Las obras elegidas para este estudio, *Fin de partie* y su homóloga en lengua inglesa, *Endgames*, son textos nacidos del exilio físico y lingüístico.⁴

Antes de abordar el análisis de la doble escritura de Samuel Beckett convendría formular dos interrogantes necesarios para delimitar las nociones de traducción y de auto-traducción. Primero, ¿puede hablarse de sinonimia entre traducción y auto-traducción?; segundo, ¿de no ser equivalentes ambos términos, cómo quedaría situada la auto-traducción frente la problema de la originalidad de la obra, de la creación artística? Para dar una respuesta momentánea a estas preguntas y un marco teórico al estudio, he recurrido a la teoría de Brian T. Fitch,⁵ que plantea el problema en los siguientes términos. El acto de la traducción se polariza en torno a dos variables y una constante. Las dos variables son, por un lado, la relación del traductor con la lengua en la que va a transcribir la obra (es decir, si la lengua de acogida utilizada por el traductor es su lengua materna o una lengua extranjera); por otro lado, la vinculación del traductor con el texto objeto de traducción (a saber, si el traductor es o no el autor de dicho texto). La constante consistiría en la producción de un metatexto.⁶

La primera variable, el eje lengua materna-lengua extranjera, sitúa al traductor y al auto-traductor en dos espacios diferentes: el traductor atrae a su lengua materna un texto escrito en lengua extranjera; mientras que al autor que se traduce a sí mismo se le supone el recorrido inverso: la proyección de su lengua materna en una lengua extranjera. Como ya se ha apuntado, el caso de Samuel Beckett implica una reversibilidad del eje dado que también asume la lengua extranjera como punto de partida.

3. Para J. Fletcher (art. cit., pp. 208-209), la transición del inglés al francés se deja sentir implícitamente en el número creciente de los galicismos utilizados en la versión inglesa de *Watt*, obra de 1945. Ésta será la fecha que marcará el inicio del paréntesis francés, que concluirá en 1957 en que Beckett agota los recursos de esta lengua con la publicación de *Textes pour rien*.

4. La redacción definitiva de *Fin de partie* data de 1956. En 1957 se representa por primera vez y en francés en el Royal Court Theatre de Londres. La versión inglesa aparecerá en 1958. Las ediciones consultadas en el presente trabajo son las que siguen: *Fin de partie*, París, Minuit, 1957 y *Endgames*, Londres, Faber & Faber, 1958.

5. Brian Fitch, «L'intertextualité interlinguistique de Beckett» *Texte 2* (1984), pp. 85-100.

6. *Ibidem*, p. 86.

La segunda variable, la participación o no participación del traductor en la autoría del texto, desplaza el acento del plano estrictamente lingüístico al de la recepción-producción del texto. Para Fitch, el fenómeno de la traducción se halla estrechamente ligado al de la lectura y al de la función del lector respecto de la obra literaria: si el traductor adopta el puesto de receptor en el esquema de la comunicación, entonces asume el sentido de la obra como un efecto y lo reproduce como un acto de enunciación diferente en otro ámbito lingüístico; en cambio, si el traductor opta por la posición del locutor, la traducción se convierte en una repetición de la génesis del acto de enunciación en un contexto lingüístico distinto.

Normalmente, el traductor se inclina por la primera de estas soluciones (reproducción de la propia recepción), porque, dadas las dificultades, a la génesis del acto enunciativo sólo tendría acceso el autor.

El traductor reproduce una huella que le ha imprimido la recepción del texto de origen; el auto-traductor repite retroactivamente, en diferido, la producción de la obra. Esta repetición formula implícitamente el carácter incompleto de la misma, que reclama una segunda redacción. La oposición fundamental que revela la confrontación de la recepción a la producción es el carácter reproductivo de la traducción frente a la forma repetitiva de la auto-traducción.⁷

El tercer elemento en litigio en el diseño fichteano es el de la producción del metatexto. El texto traducido adquiriría el carácter de metatexto respecto del texto-fuente en cuyo reflejo se constituye. Sin embargo, en el caso de la auto-traducción y, específicamente en el caso de Samuel Beckett, el texto 2 no es un reflejo del texto 1: tanto el texto 1 como el texto 2 son dos creaciones artísticas en sí mismas. Para Fitch el *status* de la auto-traducción se determina en el marco de las «obras completas» y su modo de ser en este conjunto es el de la co-existencia, el de la intra-intertextualidad. Frente a esta coexistencia de la auto-traducción en el corpus literario de un autor, la traducción viene determinada por la pre-existencia del texto-fuente.⁸

La auto-traducción se ubica, pues, en el eje de la contigüidad y constituye una obra de creación, al mismo título que la primera versión, con una economía propia, que se interrelaciona dialécticamente con el resto de la producción literaria del autor. La traducción, por su lado, se instala en el eje de la substitución y mantiene con el texto sobre el que se funda una economía de intercambio lingüístico, de trasvase de elementos de una lengua a otra.

7. *Ibidem*, p. 89.

8. *Ibidem*, pp. 89 y 100.

Atendiendo a las premisas elaboradas por Fitch, la reflexión sobre *Fin de partie* vs *Endgames* se desarrollará en tres tiempos: la confrontación de la lengua materna a la lengua extranjera; la pertinencia de los conceptos de reproducción-repetición en el desarrollo interno de la obra; la distribución que sufren las dos versiones en torno a las nociones de co-existencia y pre-existencia.

1. Lengua materna - lengua extranjera

Como ya se ha dicho, en *Fin de partie* al exilio físico se suma un exilio lingüístico: el abandono del espacio materno determina la proyección hacia nuevas matrices de expresión. Seguir la trayectoria que va del inglés al francés no es suficiente. Beckett precisa perfilar un más allá espacial que le proporcione formas de «extrañamiento», de donde la inversión de la orientación por la que el molde francés precede en el tiempo a la horma inglesa. Como auto-traductor Beckett es, pues, un escritor atípico por esa alteración voluntaria de la dirección del flujo de lenguas señaladas por Fitch.

Según Erika Ostrovsky, el uso de las dos lenguas le ofrece una posibilidad de exilio permanente.⁹ La alternancia de la una a la otra supone la indagación en espacios de exploración vírgenes una vez que se han agotado los recursos en territorios más trabajados. Gilles Deleuze ha denominado *déterritorialisation*¹⁰ esta búsqueda de extrañeza mediante la fluctuación lingüística. El hecho de repudiar la lengua inglesa como primera lengua en la creación implica ante todo la auto-expulsión del espacio materno, la ruptura de los lazos familiares y culturales.

Uno de los primeros conatos de demarcación de la cultura heredada tiene lugar en el terreno religioso. *En attendant Godot* vs *Waiting for Godot* es ya un ejercicio irónico y despectivo sobre el nombre de Dios (en inglés God), apodado «le grand taciturne» en *L'Innommable*.¹¹ En *Fin de partie*, el intento de reproducir el «Padre Nuestro» se diluye en el silencio y provoca una réplica blasfema por parte de Hamm, «Le salaud! Il n'existe pas», a lo que Clov apostilla: «pas encore» (p. 76). Silenciar, agredir la palabra divina son formas de retraerse del mundo religioso inculcado desde la infancia, en una lógica en la que no hablar equivale a no existir.

9. Erika Ostrovsky, «Le silence de Babel» en T. Bishop y R. Federman (ed.), *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 200.

10. Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1979 (col. «Critique»).

11. Samuel Beckett, *L'Innommable*, París, Minuit, 1953, p. 163.

También rechazo de la estructura familiar como fuente de transmisión de la lengua materna. En *Fin de partie* Nagg y Nell, progenitores de Hamm, son dos cubos de basura de los que sobresalen sendas cabezas parlantes, al pie de la letra, cabezas de familia segados de sus cuerpos, anexionados a dos cilindros metálicos, convertidos en receptáculos de desechos y, en sí mismos, objetos de desecho.

A la religión y a la familia, como móviles de expatriación, se une el de la pérdida del sentido de la lengua. Los significados estables de repente se tambalean en su poder comunicativo. El uso signifiante del lenguaje se destierra en un uso intensivo:

HAMM.- Qu'est-ce qui se passe?

CLOV.- Quelque chose suit son cours.

HAMM.- On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose?

CLOV.- Signifier? Nous, signifier! (*Rire bref*) Ah! Elle est bonne!
(p. 50)

El significado del lenguaje engorda el número de los objetos de desecho porque los significados rotundos son una postración ante los valores impuestos por los cabezas de familia, como lo indica la afirmación lapidaria de *Cendres*: «Ce qui signifie — Signifie! — signifie s'agenouille».¹²

Sin embargo, la salida del espacio familiar, de sus ídolos, de sus creencias, no tiene lugar sino en función de la repatriación en una nueva matriz. La lengua francesa proporciona el contrapunto de compensación a la *déterritorialisation*, la *reterritorialisation*, en la terminología de Deleuze. La adopción de esta lengua menor frente a la gran lengua materna permitirá a Beckett soltar el lastre del «estilo» y avanzar hacia una lengua más depurada, depurada hasta el extremo de hacer del lenguaje una experiencia límite: el lenguaje, exhausto, camina hacia las fronteras de la insignificancia, del silencio. Y aun en ese extremo, nuevo intento de acomodación en territorios remozados que traducen otras tantas lenguas menores, microorganismos englobados en el organismo de la lengua de adopción, la lengua francesa. Estas micro-lenguas se circunscriben en torno a los tópicos de la conversación: «Quelle heure est-il?» (p. 18); «Il ne faudrait pas qu'il pleuve» (p. 19), «À part ça, ça va?» (p. 19); los quistes lingüísticos como clichés y estereotipos: «Mon royaume pour un boueux» (p. 38); el lenguaje anquilosado de los ritos religiosos (por ejemplo, el intento fallido de reproducir el «Padre

12. Samuel Beckett, *Cendres*, París, Minuit, 1959, p. 24.

Nuestro»); el argot, que tan poderosa fascinación ejerció sobre Samuel Beckett: «En six jours, vous entendez, six jours, Dieu fit le monde. Oui Monsieur, parfaitement Monsieur, le MONDE! Et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en trois mois» (p. 37); historias mal contadas como la del sastre inglés cuya única misión es la de asegurar que el flujo verbal no se extinga.

Es esta tendencia de Beckett a explorar los límites del lenguaje la que le lleva a evolucionar de la prosa al teatro. El teatro implica una encarnación del lenguaje en el cuerpo alienado del actor, literalmente una «in-corporación» del verbo al gesto escénico que suple en buena parte las carencias del lenguaje. De hecho, en la línea literaria de Beckett, esta conquista de los confines insospechados del lenguaje pasa, en sus momentos más extremos, por una total escisión entre el cuerpo y el lenguaje: en las obras radiofónicas, las palabras caen al vacío sin evidenciar el más mínimo recuerdo de su procedencia corporal; mientras que en los *Actes sans paroles*, la mímica corporal taponaba por completo la producción verbal.

Así, pues, la expatriación en la lengua francesa le proporciona a Beckett la posibilidad de anexionar toda una colección de receptáculos (clichés, estereotipos, historias, cuerpos) que redundan en una proliferación vertiginosa de recintos de destierro.

Para Ludovic Janvier, esta repetición obsesiva de la imposibilidad de salir, la claustrofobia de los reductos cerrados —ya sean lingüísticos o físicos— es una expresión de la «contingencia corporal de la madre»¹³ (como madre o como lengua materna): los personajes quieren irse, pero el cordón umbilical de las palabras los retiene. Una vez que se ha conseguido salir del útero materno, le corresponderá al padre, «donador de historias», transmitir el poder del lenguaje.¹⁴

En *Fin de partie*, la salida de la lengua materna se resuelve en la adopción paterna del francés, de donde la réplica de Clov a Hamm:

J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire, apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire. (p. 64)

Sin embargo, esta sustracción de la lengua materna no es más que un aplazamiento del regreso. La marca, la *trace*, del inglés se deja sentir como una petición diferida de reinserción en el recinto materno. Donde el inglés dice «What dreams» (p. 12), el francés traduce anticipadamente la nostalgia de la marca fonética del plural: «Quels rêves- avec un S!» (p. 17). Segado el

13. Ludovic Janvier, *op. cit.*, p. 122.

14. *Ibidem*, p. 126.

vínculo, no podía quedar sino la cicatriz.¹⁵ Para Beckett, tampoco posee el francés la palabra para designar el hogar que, pese a todo, sigue siendo *home*:

HAMM.- My house a home for you.

CLOV.- Yes [...] This was that for me.

HAMM.- [...] But for me [...] no father. But for Hamm [...] no home. (pp. 29-30)

HAMM.- Ma maison t'a servie de home.

CLOV.- Oui [...] ceci m'a servi de cela.

HAMM.- Sans moi [...], pas de père, sans Hamm pas de home. (p. 56)

A esta lista de huellas maternas cabría añadir la historia del sastre inglés en la que, aun en la versión francesa, son inevitables las exclamaciones como «Sorry» o «Godamm, Sir» (p. 37) que se abren camino en la fauna de las palabras francesas cuando éstas bajan la guardia en la espontaneidad de la interjección: los vocablos, procedentes de un *ailleurs* lingüístico acuden sin tropiezos a estos núcleos de libertad respondiendo al único estímulo del roce verbal. Apurando un poco más la reflexión, incluso se podría decir que esta historia connota un nuevo reducto de reinserción, esta vez vía institucional, paralelo al de la lengua materna: no en vano uno de los primeros obstáculos con los que nos topábamos siendo estudiantes primerizos era el célebre «My taylor is rich», un clásico de los repertorios de enseñanza de la lengua inglesa.

En otro orden de cosas, el terreno simbólico también da respuesta a este anhelo inconfesable de retorno a la cavidad materna. Así lo expresa Hamm en un momento emotivo:

HAMM.- Je ne sais pas. (Un temps). Je me sens un peu vidé. (Un temps). L'effort créateur prolongé. (Un temps). Si je pouvais me traîner jusqu'à la *mer!* je me ferais un oreiller de sable et la marée viendrait. (p. 83)¹⁶

15. Las réplicas de Hamm y Clov son interesantes a este respecto: «HAMM.- Qu'est-ce qu'il regarde; CLOV.- (avec violence) Je ne sais pas ce qu'il regarde. [...] Son nombril. Enfin par là» (p. 104).

16. El subrayado es mío.

La metáfora manida del mar aludiendo a la madre, frecuente en francés por esa homonimia perfecta en la que «mère» y «mer» se superponen, se pierde una vez efectuado el trasvase al inglés («mother», «see») por innecesaria y redundante, dado que la propia lengua es ya la madre nodriza.

Así, pues, Samuel Beckett adopta un comportamiento de hijo pródigo frente a su lengua materna: si bien el primer intento es el de la huida, ésta no se lleva a cabo sin que el francés deje oír el latido del pulso inglés en los pequeños intersticios de discontinuidad del lenguaje. En el fondo, son estas «agramaticalidades» apenas perceptibles las que demandan desde el francés la «re-adopción» y, en definitiva, la escritura de *Endgames*.

2. Reproducción - repetición

Con todo, esta negación de la lengua materna no sólo se ciñe a un funcionamiento paradójico en el que el alejamiento encubre un secreto deseo de acortar distancias. A través del abandono del inglés transluce una reticencia al uso copulativo de la lengua, una resistencia a la penetración de sus zonas erógenas para evitar la reproducción. Como lo afirma Erika Ostrovsky, «Après Watt [...] Beckett se décharge de sa langue maternelle comme d'une "maudite fornicatrice"». ¹⁷ Tal vez sea éste un terreno más propicio para los psicoanalistas que no dudarían en ver en esta ambigua relación una reposición de los vínculos incestuosos que llevaron a Edipo al destierro.

Dejando a un lado la cuestión edipiana, sí se observa un total rechazo por parte de Beckett hacia el tema de la reproducción. Los ejemplos se multiplican en *Fin de partie*. Ya en los primeros momentos de la obra Hamm se ensaña con Nagg: «Maudit progéniteur!» (p. 23); hacia el final, Clov le pregunta a Hamm si no deberían matar a un niño que se acerca, y ante la negativa de Hamm, Clov replica estupefacto: «Pas la peine? Un procréateur en puissance?» (p. 104).

Pero el episodio central en la negación de la reproducción es el de la pulga:

HAMM.- Une puce! Il y a encore des puces. [...] Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer. Attrape-la, pour l'amour du ciel.

17. *Op. cit.*, pp. 193-194.

CLOV.- La vache!

HAMM.- Tu l'as eue?

CLOV.- On dirait. À moins qu'elle ne se tienne coïte.

HAMM.- Coïte! Coïte tu veux dire. À moins qu'elle ne se tienne coïte.

CLOV.- Ah! On dit coïte? On ne dit pas coïte?

HAMM.- Mais voyons! Si elle se tenait coïte nous serions baisés». (p. 50)

El lenguaje de Beckett no es reproductivo: *Endgames* no reproduce *Fin de partie*, la repite desde la diferencia espacial de la lengua y desde un sujeto escindido que rastrea en otras regiones la génesis de una enunciación primera. Este yo, que se repite como otro, forma parte de un juego en que la repetición alternada de una y otra lenguas perfila la alteridad de un sujeto macizo de palabras vacías. La reproducción es una divulgación, un contacto obscuro, confusión de cuerpos; mientras que la repetición tiende a la esterilidad, a la fricción imperceptible de los mismos objetos verbales entre sí:

HAMM.- J'aime les vieilles questions. (Avec élan) Ah les vieilles questions, les vieilles réponses, il n'y a que ça. (pp. 55-56)

En este universo repetitivo en que el bullir de lo mismo hace esquivo al otro, Julia Kristeva llega a hablar de «auto-erotismo»¹⁸. Pero es el propio Beckett el que lo formula explícitamente en *L'Innommable*:

Worm étant au singulier, c'est venu comme ça, eux sont au pluriel, pour éviter qu'il y ait confusion, il faut éviter la confusion, en attendant que tout se confonde. Ils ne sont peut-être qu'un seul, un seul ferait aussi bien l'affaire, mais il pourrait se confondre avec sa victime, ce serait abominable, une vraie masturbation.¹⁹

3. Coexistencia - preexistencia

El bilingüismo de Beckett representa, pues, una búsqueda y captura de uno y otro idioma sin que se produzca nunca una confusión entre ellos. Cuando Fitch hablaba de coexistencia entre la auto-traducción y el resto

18. Julia Kristeva, «Le père, l'amour, l'exil» en T. Bishop y R. Federman (ed.), *Samuel Beckett, op. cit.*, pp. 256-268 (la cita está en p. 260).

19. *L'Innommable, op. cit.*, pp. 150-151.

del corpus creativo del autor lo hacía en términos dialécticos dentro de una autonomía y una identidad de sendas obras. De hecho, no sólo *Fin de partie* y *Endgames* están escritas en francés y en inglés respectivamente, sino que cada una de ellas reafirma esta autonomía lingüística de la una frente a la otra:

Allons, allons, présentez votre supplique, mille soins m'appellent
[...] Ça c'est du français! (p. 72)

Come on now, come on, present your petition and let me resume
my labours [...] There's English for you. (p. 36)

El traductor hubiese mantenido la alusión a la lengua francesa en la versión inglesa. Frente a este uso singulativo de las lenguas, la lengua del traductor es un filtro opaco para la lengua en la que la obra fue creada. La traducción, superpuesta a la obra, fusiona el origen con la llegada.

La auto-traducción de Beckett no es fusión sino alternancia sincopada. Las parejas de personajes indisociables en su diferencia son una prueba de este complemento dualista. Clov y Hamm se implican mutuamente por un principio de necesidad: Clov no puede sentarse, Hamm no puede levantarse, pero, para que Hamm pueda moverse, Clov tiene que poder empujar su silla de ruedas; Hamm está ciego y es Clov el que tiene que prestarle sus ojos para ver a través de la ventana. Más aún, podría decirse que la única condición verdaderamente necesaria de su unión es la de dar la réplica:

CLOV.- Je te quitte.

HAMM.- Non!

CLOV.- À quoi est-ce que je sers?

HAMM.- À me donner la réplique. (pp. 79-80)

De la misma manera, las obras dobles buscan un punto de tangencia imposible. Como las parejas de personajes, son complementarias y su razón de ser es la réplica diferida en el espacio lingüístico. Sin embargo, más allá del sonido, el francés y el inglés quedan suspendidos en esa lengua neutra en que toda lengua se anula que es el silencio. De hecho, la única isotopía real entre *Fin de partie* y *Endgames* se produce en la aparición de los silencios: las comas, que entrecortan la sintaxis francesa (más que la inglesa), son como aspiraciones de silencios abocadas a convertirse en expiraciones de palabras —el propio Beckett alude en estos términos a la coma tipográfica: «la virgule viendra où je me noierai pour de bon, ce sera le

silence»—;²⁰ las pausas de las acotaciones escénicas, que interrumpen el flujo verbal de los personajes, constituyen momentos de respiración más importantes que la coma. El silencio aparece como un elemento integrado a la melodía de las lenguas: como en la lectura de una partitura musical, la ejecución del silencio reviste la misma importancia que la pulsación de la nota.

En esta progresión creciente de los silencios inscritos en el texto, el bostezo inaugura la intervención de Hamm en sendas lenguas:

HAMM.- À (bâillements) moi. (Un temps) De jouer. (p. 16)

HAMM.- Me (Yawns) to play. (p. 12)

El bostezo es el abismo de silencio que se intercala materialmente entre el sujeto y su acto. De donde la posición «ex-céntrica» del sujeto frente a la lengua: siendo el inglés la lengua materna, el sujeto se retrae al francés; pero una vez adoptado el francés, el inglés vuelve a llamar a la puerta. Es esta situación periférica del sujeto respecto de las dos lenguas la que confiere el principio de necesidad de coexistencia de las obras. De donde también, que tanto la reversibilidad de las lenguas, como la repetición estéril, como la coexistencia anfibia de los dos textos apunten al silencio, «primera y última lengua materna».²¹

20. *Ibidem*, p. 250.

21. Véase E. Ostrovsky, *op. cit.*, p. 200.

