



JACLR

*Journal of Artistic
Creation & Literary
Research*

JACLR: Revista de Creación Artística e Investigación Literaria (Journal of Artistic Creation and Literary Research) es una publicación bianual de la Universidad Complutense Madrid que aparece en texto completo, acceso abierto, y revisada por pares. La revista, publicada y editada por estudiantes graduados, ofrece trabajos de investigación, tesinas de grado y de máster, junto con contribuciones originales de creación artística. El objetivo es que los estudiantes aprendan el proceso de edición de una revista científica. Los autores cuyos trabajos se publican mantienen los derechos de autor sobre los mismos para su publicación posterior en otros lugares.

Volumen 4 Número 1 (Julio 2016) Artículo 6

Julia Oeri

“Robar, transcribir, transformar: la obra *original* de Katalin Molnár”

Para citar el artículo

Oeri, Julia. "Robar, transcribir, transformar: la obra *original* de Katalin Molnár" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 52-67

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

El texto ha sido revisado por 2+1 expertos del área.

Volumen 4 (2016) coordinado por Ana González-Rivas Fernández. Número 1 editado por Juan González Echeverría, Rosario López Gregoris y Ana Abril. Monográfico del I Encuentro de Jóvenes Investigadores SELGYC (Sociedad Española de Literatura General y Comparada)

Resumen: En el siglo XX numerosos escritores vanguardistas practicaban el collage, la copia y la utilización de fragmentos pertenecientes a diferentes fuentes, y experimentaban con el lenguaje y las convenciones literarias. La escritora bilingüe franco-húngara, Katalin Molnár (1951-) es uno de esos autores que "roba" abiertamente a otros, que transcribe y transforma fragmentos prestados. En este artículo, después de presentar su recorrido y sus obras, intentaremos describir su método de trabajo y las ideas que lo sustentan. Nos centraremos en uno de sus textos, en el poemario *poèmesIncorrects mauvaisChants chantsTranscrits* (1995) que mostrará de qué modo la reproducción de textos ajenos puede dar lugar a una obra completamente personal y original, en el sentido de "poco habitual".

Palabras clave: Katalin Molnár, Originalidad, Intertextualidad, Collage, Transcripción, Vanguardia

Julia OERI

Robar, transcribir, transformar: la obra *original* de Katalin Molnár

O. Introducción

La escritora bilingüe franco-húngara, Katalin Molnár (1951-) confía al lector en su novela *Lamour Dieu* (1999b) que no inventa nada nuevo, sino que "roba" los textos de autores que considera como sus modelos: "tas de choses dans ce récit viennent directement de chez eux, on les a volés, on les a copiés, que tout le monde soit rassuré là-dessus" (Molnár, 1999b: 122) [un montón de cosas en el relato vienen directamente de ellos, las hemos robado, las hemos copiado, que todo el mundo esté convencido de ello]¹. Efectivamente, Molnár trabaja a menudo con textos ya existentes que reproduce, transcribe, traduce y transforma. Pero a pesar de que algunos de sus libros no contienen nada "original", es decir inventado por ella, logra crear una obra muy "original", en el sentido de "novedosa" o "poco habitual".

Sin duda, la afirmación de Molnár choca al lector porque contradice la imagen del autor que tenemos en general: la de un genio que escribe algo nunca visto. Sin embargo, es una imagen idealizada que no corresponde a la realidad, ¿acaso sería posible crear de la nada? "Todo está dicho, y se viene demasiado tarde después de más de siete mil años que existen hombres pensantes" escribe La Bruyère (1944: 21) en el prólogo de *Caractères* (1688) definiendo la literatura como una necesaria repetición de las mismas ideas. En efecto, cada lectura se imprime consciente o inconscientemente en la mente del autor que escribirá en función de esas lecturas (imitando, subvirtiendo, refiriéndose a sus modelos...), pero también del lector que interpretará las obras según su propio bagaje literario.

Esta interrelación de textos o, según el término acuñado por Julia Kristeva (1969), la *intertextualidad* definiría por lo tanto toda la literatura. Todo discurso está relacionado por una parte con los discursos ya pronunciados y reformulados, y por otra parte con los discursos que se pronunciarán y ya se anticipan en él. Para Sophie Rabau (2002), la intertextualidad nos obliga a entender la literatura "comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour" (15) [como un espacio o una red, una biblioteca por así decirlo, donde cada texto transforma los otros que lo modifican a cambio].

Pero existen textos que son "más intertextuales" que otros, ya que sus autores hacen de la asimilación, de la reproducción y de la transformación el principio de su escritura. Los fenómenos de esta "recuperación" de enunciados literarios son descritos por la teoría de la intertextualidad entendida como poética². La cita, la alusión, la parodia o el *pastiche* son algunas de las formas a través de las cuales un texto puede resurgir en otro, Gérard Genette las describe detalladamente en *Palimpsestes* (1982).

La técnica del *collage*, uno de estos fenómenos intertextuales, consiste en cortar y en pegar, en yuxtaponer elementos heterogéneos sin intentar matizar la fragmentación resultante³. Técnica privilegiada de Picasso por ejemplo en las artes plásticas o de Mahler en

¹ Las traducciones que presentamos entre corchetes después de las citas son nuestras traducciones.

² En la teoría literaria, la intertextualidad tiene dos definiciones diferentes, una bastante amplia y otra mucho más restringida: "l'une en fait un outil stylistique, linguistique même, désignant la mosaïque de sens et de discours antérieurs portée par tous les énoncés (leur substrat); l'autre en fait une notion poétique, et l'analyse y est plus étroitement limitée à la reprise d'énoncés littéraires" (Samoyault, 2004 : 7) [una hace de ella una herramienta estilística, incluso lingüística, y viene significar el mosaico de sentidos y de discursos anteriores que comportan todos los enunciados (su substrato); la otra hace de ella una noción poética, y en este caso el análisis está más estrechamente limitado a la reproducción de enunciados literarios].

³ "Dans les opérations de collage, le texte principal n'intègre plus l'intertexte mais il le pose à côté de lui, valorisant ainsi le fragmentaire et l'hétérogène" (Samoyault, 2004 : 46) [En las operaciones de collage, el texto principal no integra el intertexto sino que lo coloca a su lado, destacando así lo fragmentario y lo heterogéneo].

la música, en la literatura fueron los movimientos vanguardistas y en especial el dadaísmo los que la cultivaron y la convirtieron en un principio de su escritura: pensemos en el famoso poema dadaísta de Tristan Tzara (1924), seguido por otros autores pertenecientes a grupos neo-vanguardistas como Oulipo (Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, 1978) o al *nouveau roman* (Michel Butor, *Mobile*, 1962). La originalidad en estos *cut-ups*, expresión de William Burroughs (Burroughs & Gysin, 1978) que también practicaba el collage, reside en la manera en que el escritor se apropiaba de los textos de otros y los inserta en su nuevo contexto reinterpretando así su sentido:

Une forme de création est toutefois à l'œuvre dans le choix, le découpage, le détournement des sens particuliers et leur réorientation vers une signification unique et nouvelle. Une telle pratique donne au fragment, on l'a vu, toute sa force, et un regain de nouveauté. Mais l'originalité de l'œuvre au second degré tient également à un autre facteur qui reste à envisager : la façon dont s'opère l'assemblage, le contact entre le texte d'accueil et le fragment qui s'y trouve inséré (Bouillaguet, 1996: 125).

[Sin embargo, en la selección, recorte y desviación de sentidos particulares reside ya una forma de creación que reorienta el texto hacia una significación única y novedosa. Este tipo de práctica da al fragmento, tal como se ha visto, toda su fuerza, y refuerza su carácter innovador. Pero la originalidad de la obra de segundo grado está relacionada con otro factor también que quedaría por tratar: la manera en que se produce el ensamblaje, el contacto entre el texto de acogida y el fragmento que se encuentra insertado allí.]

Siguiendo la tradición vanguardista, Katalin Molnár privilegia en sus obras la experimentación con los textos de otros. Sus escritos son prácticamente sin excepción collages de fragmentos que sin embargo, como Bouillaguet señala respecto a esta técnica, le permiten practicar otras formas de intertextualidad: "[cette technique] consiste à faire cohabiter les éléments les plus hétéroclites, et à utiliser éventuellement à cette fin toutes les formes de l'écriture imitative : la citation, le pastiche, la parodie" (Bouillaguet, 1996: 125) {[esta técnica] consiste en hacer cohabitar los elementos más heterogéneos, y en utilizar eventualmente para este fin todas las formas de la escritura imitativa: la cita, el pastiche, la parodia].

En este artículo, después de presentar el recorrido y las obras de Katalin Molnár, intentaremos describir su método de trabajo y las ideas que lo sustentan. Por falta de espacio, nos centraremos únicamente en uno de sus textos, en el poemario *poèmesIncorrects mauvaisChants-chantsTranscrits* (1995), para dar cuenta de su poética que consiste esencialmente en robar, transcribir y transformar⁴.

1. ¿Pero quién eres, Katalin Molnár?

¿Pero quién eres?, *De te ki vagy?* en húngaro, es el título del segundo libro de Katalin Molnár (1990) que resume perfectamente la temática de toda su obra. Esta pregunta, siempre difícil, es particularmente compleja en su caso. Nació en Budapest en 1951, pero dejó su país natal en 1979 para vivir en París donde reside hasta la actualidad. Hija de padres comunistas cuya ideología marcó su infancia, le llevó más tarde a rechazar esta herencia. Tachada por su origen en los círculos intelectuales a los que quería pertenecer, huyó del malestar de Hungría en el exilio. En París conoció y formó parte de los círculos intelectuales de la emigración húngara que le impulsaron a desarrollar su creatividad y le ayudaron a iniciar su carrera literaria, primero como escritora húngara en el exilio y después como escritora

⁴ Por "robar", "transformar" y "transcribir" entendemos diferentes prácticas de la intertextualidad y de la hipertextualidad (Genette, 1982): las citas y alusiones, el plagio por un lado; las transformaciones como las traducciones, las reducciones y ampliaciones, las *transtylisations* por otro; y finalmente el pasaje de un texto de un medio a otro, del oral al escrito por ejemplo.

francesa. Estas duplicidades y ambigüedades caracterizan no sólo su vida, sino también su obra, siempre heterogénea, entre el húngaro y el francés.

A su llegada a París, en los años 80, Molnár conoció a los redactores y a los escritores de *Magyar Műhely*. Este "Taller Húngaro" –que sería la traducción exacta de la expresión– era el nombre de la revista fundada en 1962 en París por Pál Nagy, Tibor Papp y László Márton. Pero era y es más que una revista: editorial, organizadora de encuentros literarios; el círculo literario de París no sólo tuvo una enorme importancia en la literatura de exilio, sino también en la literatura húngara de Hungría, ya que los redactores de *Magyar Műhely* editaron a autores de Hungría –como por ejemplo a Sándor Weörös– que tenían dificultades para publicar en su país.

En una primera etapa, la revista era el foro común de todos los autores que no pudieron dejar oír su voz en Hungría, lo que le imprimió un estilo ecléctico, no muy definido. Sin embargo, a partir de los años 70, *Magyar Műhely* se "radicalizó" cada vez más para convertirse en el medio principal del "modernismo" y de la vanguardia húngara. Con un especial interés hacia la poesía visual, el Taller prefería la literatura que experimenta con el lenguaje, tomando como referencia la literatura vanguardista húngara (principalmente la obra de Lajos Kassák) y la literatura "occidental" representada por grupos como Tel Quel.

Este círculo ayudó a Katalin Molnár a encontrar su "voz", que, como ella misma afirmó, durante años se escondía en sus débiles imitaciones⁵. El encuentro con Pál Nagy y con otros escritores de *Magyar Műhely*, la familiarización con la literatura, música y bellas artes de la vanguardia le "abrieron una puerta" a través de la cual pudo salir a la escena literaria. Sus primeras obras, poemas visuales publicados en revistas y sus libros húngaros, fueron escritos en este espíritu.

Concretamente, publicó dos obras en húngaro antes de cambiar de lengua, dos libros poéticos: *vmely rejtett helyről a beszélő felől indulva és azt elhagyva* ("de algún sitio escondido desde el locutor y dejándolo atrás") (1987) y *de te ki vagy?* ("¿pero quién eres tú?") (1990). El primero fue editado por *Magyar Műhely* en su colección negra, aunque el libro es completamente rojo (la tapa y las letras también). Esta ruptura –que Molnár realizó sin el conocimiento del editor principal (cfr. Papp, 2012)– muestra la intención de Molnár de transgredir todas las normas establecidas –incluso las del círculo vanguardista. Su única regla consistía en que nada en este libro hubiera sido escrito por ella. Este texto –en las palabras de la autora– ha sido compuesto por pasajes entresacados de libros de todo tipo de temática, mezclados y recomuestos según fórmulas y reglas diferentes:

Az első könyvemet, azt a pirosat, azt úgy csináltam, hogy Magyarországon vettettem, abból még sok most is itt van, akármilyen könyveket. Tehát, kályhakészítés, virágápolás, anatómia, meg amit el tudsz képzelní. Bementem egy könyvesboltba és vettettem 40-50-60 könyvet, kocsival jöttünk-mentünk, és hát itt voltak a szótárok is, igen sokat használtam a helyesírási szótárat is [...]. Volt nekem, nem tudom, hány ezer ilyen kis cédrulát, és akkor a lakásban nagy kartonpapírokra kirakosgattam őket. Innen átraktam, onnan ideraktam. A legnagyobb veszély a huzat volt (Molnár, 2015).

[Mi primer libro, el rojo lo hice yendo a una librería y comprando un montón de libros de cualquier tipo –de los cuales muchos los sigo teniendo aquí. Es decir, del cuidado de plantas, de la construcción de calderas, de anatomía o de cualquier cosa que puedas imaginar. Fui a la librería y compré 40-50-60 libros [...] Eso supuso que más tarde tuviera miles de fichas y que colocaba sobre cartulinas grandes. El peligro más grande era la corriente de aire.]

⁵ Nos referimos a nuestra conversación con la autora que tuvo lugar en su casa de París el 13 de noviembre de 2015. La entrevista no ha sido todavía publicada y nuestras citas son traducidas del húngaro, lengua en la que se desarrolló la conversación. Aprovechamos para agradecer a Katalin Molnár su amabilidad por recibirnos y ayudarnos.

El segundo, un libro autoeditado, fue compuesto de manera similar. Aunque este libro es mucho más personal por la presencia continua de la primera persona, en muchas ocasiones no es más que el resultado de una transformación efectuada sobre un fragmento escrito en tercera persona, como nos confía la autora sobre el marcapáginas del libro:

A nyelvben majdnem minden transzformáció: a szavak felcserélhetők, a nyelvtani személyek átírhatók, a jelen idő áttehető múltba, stb.: és így újabb és újabb nyelvi tárgyak állíthatók elő (olyanok is, amelyekre eredetileg nem is gondoltunk). Ha egy amerikai – nők a nőknek a nőkről – könyv megnyugtatásra szánt egyes szám harmadik személyű mondatait átfordítom egyes szám első személyűekre, pl. azt, hogy "egy normális nő hüvelye bármely méretű hímvessző befogadására alkalmas" arra, hogy "hüvelyem bármely méretű hímvessző befogadására alkalmas", akkor a "hűvös" nyelvhelyzetet egy –személyemet közvetlenül érintő– nyelvhelyzetre módosíttam, egyúttal az eredeti szöveget írók szándékára is visszahatva: azt felerősítéssel zavarva meg (Molnár, 1990).

[En la lengua casi todo es transformación: las palabras son intercambiables, las personas gramaticales son transformables, el presente se puede poner en pasado; etc. y así se pueden crear cada vez nuevos objetos lingüísticos (incluso tales que nunca hubiéramos llegado a imaginar). Si en un libro americano –mujeres a mujeres sobre mujeres– transpongo las frases consoladoras en tercera persona a otras en primera, como por ejemplo "la vagina de una mujer normal es capaz de recibir un pene de cualquier tamaño" a "mi vagina es capaz de recibir un pene de cualquier tamaño", entonces la situación de comunicación "indiferente" se convertirá en una que me concierne personalmente, y a la vez tendrá un efecto sobre la intención de los autores del texto original: disturbándola con el refuerzo de la intensidad].

Como vemos, en este libro Molnár se interesa de nuevo por la experimentación con otros textos, con el lenguaje y las formas literarias en general. Los poemas de la autora, originalmente escritos por separado, están presentados como un único texto fluido, sin pausa: las fronteras textuales están borradas y los versos aparecen entrelazados entre sí. La continuidad se rompe sólo por medio de las imágenes y fotografías intercaladas y la monotonía gracias a los juegos tipográficos.

En los años 90, comenzó una segunda etapa en la carrera literaria de Molnár. A la vez que se alejaba de los círculos literarios húngaros, empezaba ya a publicar en francés y a relacionarse con artistas franceses. Cabe destacar su amistad con el poeta Christophe Tarkos con quien cofundó la revista *poézi prolétér* en 1997 cuya breve existencia fue interrumpida después del segundo número por la muerte precoz del dibujante Pascal Doury, primero, y la de Tarkos, después. Molnár compartía con Tarkos y otros autores franceses de la neovanguardia un interés por la sonoridad del lenguaje y la lengua hablada. En sus artículos y sus libros, la escritora intenta y reintenta continuamente encontrar la mejor manera de transcribir la lengua oral: rechaza el lenguaje académico oficial y elabora las reglas de su propia escritura fonética –de las cuales citamos algunas aquí: "On écri skon antan, on pronnons tou, on utiliz lé sign de lékritur konpliké é on fè le lien avèk, sa, on la déjà di, on nutilize pa pluzieur sign pour le mèm son ; on disting tou lé son, on lès pa un son inprononnabl tou seul, insitsuit, insitsuit..." (1999a : 36) [Escribimos lo que escuchamos, pronunciamos todo, utilizamos los signos de la escritura complicada y hacemos la unión con ellos, esto, ya lo hemos dicho, no utilizamos varios signos por el mismo sonido; hacemos distinción entre todos los sonidos, no dejamos un sonido impronunciable solo, etc. etc.]⁶.

⁶ En las traducciones al castellano no podemos dar cuenta de la originalidad de la escritura fonética, ya que el español escrito es por sí fonético.

La primera obra francesa de Molnár -sin contar sus artículos publicados en revistas literarias- es *poèmes/Incorrects mauvais Chants chants Transcrits* de 1995. Este poemario, como su título indica está compuesto fundamentalmente por dos tipos de textos: los poemas incorrectos escritos en un estilo "diccionario", es decir, redactados con lexemas no actualizados, sin gramática; y los cantos transcritos -originariamente llamados "malos cantos"- son transcripciones de canciones húngaras populares, militares y patrióticas en este mismo estilo diccionario. Los poemas están acompañados de notas personales escritas con una ortografía fonética y de fotos de familia que convierten el libro en una obra muy personal.

En 1996, Molnár publicó *Quant à je (kantaje)* cuya cubierta lleva la etiqueta "agrégat", definida por la autora con una cita de Petit Robert: "assemblage hétérogène d'éléments qui adhèrent solidement entre eux" (Molnár, 1996a: 232) [ensamblaje heterogéneo de elementos adheridos firmemente entre ellos]. Es decir, de manera similar a su primer libro húngaro, esta obra está compuesta por diferentes textos autónomos, fragmentados en el texto, pero acompañados de indicaciones que permiten leerlos de manera continuada. Aunque una gran parte de estos textos fueron escritos por la autora, entre ellos encontramos transcripciones de grabaciones, de películas, traducciones y *pastiches*, así como fotografías, tablas e imágenes. El resultado es un libro extremadamente heterogéneo que está, además, acentuado por la tipografía especial que refleja la entonación.

Como hemos podido observar, en todos estos libros -y un poco menos en sus dos obras siguientes, en *Konférans pour le zilétré* (1999a) y *Lamour Dieu* (1999b)- la heterogeneidad y la diversidad de fuentes caracterizan la escritura de Molnár. Copiar y pegar, y también transformar y transcribir -es su método de trabajo. Lo hace abiertamente, provocando y desafiando a los seguidores de una literatura "tradicional". Molnár rechaza el tipo de literatura que alimenta el mito de originalidad y que ella llama "literatura de inspiración": "csak az volt a számonra az érdekes, hogy ne csináljam ezt a lineális írást, és az nagyon fontos volt, hogy ne reprodukáljam ezt a, akár regényben, akár a költészettel, hát a magyar költészettel, az katasztrófa, ezt az állítólagos ihletet" (Molnár, 2015) [lo importante para mí era alejarme de la escritura lineal, no reproducir, ni en la prosa ni en la poesía... -bueno, la poesía húngara es una catástrofe- esa cosa denominada inspiración]. Y aunque no niega la existencia de un estado inspirado, Molnár pone en relieve el trabajo mecánico del autor, su carácter de artesano. No es por casualidad si menciona al final de su primer libro: "ez az eljárás rendkívül idő- és térigényes" (Molnár, 1987) [este procedimiento necesita mucho espacio y tiempo].

Sin duda, para Molnár, robar, transcribir y transformar significan ante todo experimentar y jugar. La escritura tiene una función lúdica, reír y hacer reír. Sin embargo, como lo señala en *Quant à je*, "transcribir" es también buscar algo más allá de la superficie y de las máscaras, ir más allá de la simple recepción:

Parce que "transcrire", c'est rire à la fin, jouer à ça, chercher un peu de consolation là où il n'y en a pas, se donner quelque chose qui nous n'est pas donné, écrire au-delà, de l'autre côté de la montagne, faire autre chose avec quelque chose qui existe déjà, planter un texte dans une autre langue, sous une autre forme, dans une autre structure, transformer les fautes en vertus et vice versa... (1996a: 17).

[Porque "transcribir" {transcrire} al final no es sino reír {rire}, jugar a eso, buscar un poco de consuelo donde no lo haya, darse algo que no nos es dado, escribir más allá, del otro lado de la montaña, hacer otra cosa con algo que ya existe, implantar un texto en otra lengua, de otra forma, en una estructura diferente, transformar los errores en virtudes y viceversa...]

Escribiendo más allá, uno se encuentra sobre todo a sí mismo. La técnica del collage supone un trabajo de selección y de organización, es más, de transformación, que convierte

la obra en algo totalmente personal e irrepetible. "Tehát úgy döntöttem, hogy ahoz, hogy személyes legyen, ahoz éppen elég, hogy én, szerző olyan anyaggal dolgozok, ami érzelmileg valamiért, anélkül, hogy keresném, hogy miért, engem valamiért megfog". [Decidí que, para que fuera personal, bastaba con que yo, la autora, trabajase con un material que por alguna razón, sin buscar el por qué, me afectara emocionalmente] –comenta Katalin Molnár (2015). Por consiguiente, a pesar de los "robos" de textos, la obra de la escritora franco-húngara se tiene que entender como una búsqueda de sí misma, como un proyecto autobiográfico especial que se explica por ejemplo en su segundo libro *de te ki vagy?* ("¿pero quién eres tú?"), cuyo último verso, que repite el título, cuelga desde el pie de la autora desnuda.

2. *poèmes Incorrects et mauvais Chants Transcrits*

El poemario publicado en 1995 es un perfecto ejemplo de la heterogeneidad de la escritura de Molnár. Los diferentes tipos de textos están distinguidos claramente por la autora que sitúa los poemas en las páginas de la derecha y las notas de la izquierda. Además, los títulos siempre llevan su etiqueta genérica: se indica si se trata de un poema incorrecto o de un canto transcritto.

Las notas personales se distinguen además, tanto de las notas explicativas como de la poesía, por su ortografía: Molnár utiliza una escritura fonética, característica de sus obras anteriores y posteriores también. Esta ortografía imita el discurso oral en la medida de lo posible manteniendo los caracteres del alfabeto francés: "À l'ékol nou devyon porté tous le mèm uniform: oen bleu fonsé (presk noar) déboutonable, a manch égalman déboutonabl (pour pouvoar lé zanlevé an nété), é ki dessandè jusk'ô jenou pour lé fly, jusk'ô kuis pour lé garson" (6) [En la escuela teníamos que llevar todos el mismo uniforme: un azul oscuro (casi negro) desabotonable, con manga también desabotonable (para poder quitarlas en verano), y que llegaba hasta las rodillas para las chicas, hasta los muslos para los chicos]. Vemos que a cada fonema corresponde una letra, eliminando las duplicidades como la letra "c" que se sustituyen por "s" o "k" dependiendo del contexto; que las letras mudas, por ejemplo la "e femenina" al final de las palabras, característica del francés, están suprimidas; que las *liaisons*, que se escuchan en el lenguaje oral, aparecen en el texto escrito también: "lé zanlevé"; que las vocales compuestas en el escrito están simplificadas donde es posible: en lugar de "au" pone "ô", etc. En resumen, Katalin Molnár crea una ortografía más fácil que el francés escrito, una escritura etimológica, conocida por su difícil aprendizaje.

Sin duda, la autora por su origen extranjero –por las dificultades que pudo tener al aprender francés y por el punto de comparación que le ofrece su lengua materna, el húngaro, que tiene una escritura casi fonética– era más sensible a las incoherencias del francés escrito. Pero, como escribe en *Konférans pour lé zilétré* (1999a), no sólo se trata de un proyecto individual que le permitirá escribir mejor a ella sola, sino de una democratización de la escritura (Bourassa, 2010), una inserción de los iletrados en la sociedad: "Je propòz unn ékritur du fransè parlé ke lé zilétré peuv aprandr trè vit, trè trè vit, an kèlke smèn koi é aprè, on a deû zékritur, unn konpliké é unn sinpl, on fè le lien antr lé deû, dan lé deû sans parskon va pa koupé le pon, il fô bien ke lé méssaj pas dan lé deû sans" (1999a : 13) [Propongo una escritura del francés hablado que los iletrados pueden aprender muy rápido, muy muy rápido, en unas semanas y después, tenemos dos escrituras, una complicada y otra simple, hacemos un vínculo entre ellas, en los dos sentidos porque no vamos a cortar los puentes, los mensajes tendrán que pasar en los dos sentidos].

Volviendo a los poemas, observamos que la manera en que Molnár reproduce e inserta los diferentes discursos en su texto varía: principalmente podemos distinguir entre los que no sufren o sufren una mínima transformación, a veces a causa de los medios insuficientes para su fiel representación, y los cantos transcritos que, como su nombre indica, figuran en el poemario para ser transformados.

Los primeros los podríamos llamar "objetos encontrados" o *ready-made* –es decir, objetos que originalmente no han sido concebidos como obras de arte sino que se han

Oeri, Julia. "Robar, transcribir, transformar: la obra *original* de Katalin Molnár." JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 52-67
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

transformado en ellas gracias al artista que los presenta como tales. De modo similar al famoso *Fountain* de Marcel Duchamp (1917), al vater transformado en objeto artístico presentado en el museo, las fotos de familia, las conversaciones orales, los prospectos, etc. formarán parte del texto literario gracias a la elección de la autora de incorporarlos a su obra.

Molnár utiliza un gran número de fotografías que representan a ella misma o a su familia y que dan testimonio de su proyecto autobiográfico presente en todos sus textos. Estas imágenes acompañan a los textos o, mejor dicho, los textos acompañan a las imágenes, puesto que éstas existían antes que aquellos. En todo caso, el lector tiene que interpretarlos en conjunto. Sin embargo, esta tarea se ve dificultada por la separación entre algunos de los poemas y su correspondiente fotografía. A veces se intercalan decenas de páginas entre ellos: entre la autora mirando el lago o el mar (1) y el *poèmeIncorrectAvecRécentePhotoEtVieillePhoto* (31) hay 30 páginas, *poèmeIncorrectSurVieillePhotoDansChambreAvecBalcon* (23) está separado de la foto de la joven Katalin Molnár (36) por 13 páginas, etc. Aunque la relación entre ellos está siempre explicitada en el título de los poemas (con las preposiciones "sur" o "avec"), la distancia nos invita a recorrer el texto de arriba para abajo, buscando las correspondencias. Por consiguiente, la obra de Molnár exige un lector atento y activo, más que el del libro "tradicional".

La descripción de las fotografías se realiza en general desde la perspectiva del espectador/lector o del fotógrafo que, al fin y al cabo representa el mismo punto de vista. Ese "tu" al que se dirige el poeta no es sólo un sujeto pasivo que observa (la repetición continua del verbo "voir"), sino que entra en un juego de interpretaciones imaginando lo que pudo suceder: "tuPouvoirPenserQueJeSentirFroid / etCourberDosPourCela" (31) [túPoderPensarQueYoSentirFrío / yDoblarEspaldaPorEso]. Sin embargo, la autora, preocupada por contarlo todo, al mismo tiempo, no deja mucho espacio para la imaginación: no sólo cuenta lo que se ve en las imágenes, sino también lo que no está: "maisSurPhoto / tuNonVoirChar / etTuNonVoirBalle" (23) [peroEnFotoTúNoVerTanque / yTúNoVerBala]. Con este gesto, Molnár llama la atención sobre las diferencias entre la literatura y la fotografía en su manera de representar la realidad. En su obra el texto completa la imagen para llenar los huecos de la narrativa fotográfica.

Además de estas fotos personales, Molnár reproduce otras imágenes como la fotocopia de un artículo (40) que acompaña *poèmeIncorrectSurCommentChurchillEtStalinePartagerBalkan* (39). La inclusión de la noticia original que se transforma en poesía sirve como evidencia del trabajo de transcripción y de experimentación.

Sin embargo, existen otros tipos de documentos que están ligeramente transformados, donde los cambios se producen por el pasaje de un medio a otro: del oral al escrito, de una lengua a otra, pero también del texto escrito al formato de libro. Estos documentos –como las fotos- se encuentran en las páginas de la izquierda con las notas, representando la periferia de los poemas, el paratexto. Por ejemplo, Molnár copia la inscripción de un recipiente de espray anti-cucarachas (10), la invitación a una performance nueva-yorkiana (16), las instrucciones de uso de una muñeca (48). Estos textos reflejan la elección indiscriminada de la autora para quien no existen temas literarios y no literarios. "Jador mètr danzun tèkst littérèr dé chôz kon mè pa danzun tèkst littérèr" (Molnár, 1997: 59) [Me encanta poner en un texto literario cosas que no se ponen en un texto literario], escribe en uno de sus artículos. Son documentos que sirven para entender la génesis de los poemas y comparar las diferentes versiones. La multiplicación de variantes da testimonio del interés de Molnár hacia todo tipo de lenguajes, los clichés, las manipulaciones, los giros lingüísticos etc. y evoca un ejercicio de estilo a la Queneau.

La reproducción de estos textos a veces se realiza en la lengua original, elevando así el grado de heterogeneidad del texto, otros se presentan traducidos. Por ejemplo, las instrucciones sobre la muñeca ofrecen un perfecto terreno para las experimentaciones de

Molnár con la traducción. La versión francesa que se da en el libro es una traducción literal del húngaro que, a su vez, fue traducido del eslovaco. Esta doble transposición es un calco que conserva el orden de palabras y las construcciones sintácticas del húngaro:

Marcheuse poupée. Solide plastique depuis fabriquée matière. Tiède savonneuse eau avec lavable. Se ferment les yeux siens. Marche pendant, ouverts sont-ils, si dos sur se couche-t-elle, fermés sont-ils. Corps sien dedans voix fut installée. Quand la poupée ventre sur se couche-t-elle, elle parle. Estible peigner la, maison dedans estible réparer la si s'endommage-t-elle. Peigner seulement finement loisible [...] (1995: 24).

[Andadora muñeca. Sólido plástico desde fabricada materia. Tibia enjabonada agua con lavable. Se cierran los ojos suyos. Anda mientras, abiertos son ellos, si espalda sobre se acuesta ella, cerrados son ellos. Cuerpo suyo dentro voz fue instalada. Cuando la muñeca vientre sobre se acuesta ella, ella habla. Estible peinarla, casa dentro estible repararla si se avería ella. Peinar solo finamente permitido.]

Este texto totalmente incorrecto juega con los límites de la traducción y de la comprensión. Tomando *palabra por palabra* la traducción *palabra por palabra*, Molnár escribió en cierto sentido una traducción más fiel al original, puesto que es totalmente transparente y hace posible la reconstrucción del texto húngaro.

A diferencia de los "objetos encontrados", otros fragmentos se encuentran en la obra justamente para ser transformados. Los cantos transcritos son partes esenciales del poemario y, como su nombre indica, no son invenciones de la autora, sino transcripciones de canciones populares, patrióticas y militares –en la mayoría de las veces húngaras.

Sin embargo, el hecho de seleccionar exactamente estos cantos es totalmente personal y se explica por la trayectoria autobiográfica de Katalin Molnár. Con las palabras de la autora: "teljesen eredeti és személyes. Azt tíz kilóméterről felismered, hogy ezt én csináltam" (Molnár, 2015) [es totalmente original y personal. Se reconoce a 10 kilómetros que lo he hecho yo]. En efecto, al principio de la obra explica la razón por la que las transcripciones figuran en su obra:

An Ongri, je chantè bôkou. Je chantè avèk mon pèr ki jouè de la mandolin é konèssè bôkou de chan populèr. Je chantè ossi a l'ékol é dan pluzyoer koral (dan sèl dé "chemin pyonyé" par ègzanpl). Je gardè zan mémoar kelke zunn dé parol de sé chan. Pour seu ke j'avè zoublyé, j'ai fè apèl a ma mèr é a dé zami. Lé zôtr vyènn de diférant sours : journal, livre de chan é ankor dé zami (2).

[En Hungría cantaba mucho. Cantaba con mi padre que tocaba la mandolina y conocía muchas canciones populares. Cantaba también en la escuela y en varios coros (en el de los "pioneros" por ejemplo). Me acordaba de algunas letras de estas canciones. Para las que he olvidado, pedí ayuda a mi madre y a algunos amigos. Las otras proceden de diferentes fuentes: periódico, libro de cantos y de nuevo amigos.]

Tanto los cantos populares e infantiles que evocan el amor, la naturaleza y las figuras típicas del pueblo, como las canciones militares y militantes forman parte no sólo del patrimonio húngaro, sino de la herencia personal de Molnár. Los primeros están relacionados con el padre; los otros con la escuela y, quizás, éstos también con el padre que fue miembro del partido comunista. Por lo tanto, la música, este tipo de música, es asociado por la autora con sus orígenes, con la *patria*. Las canciones son documentos íntimos que evocan el pasado y el país dejado atrás.

Sin embargo, la reproducción de estas canciones puede despertar problemas éticos que conciernen el plagio y la memoria histórica. Sobre todo, los cantos militares pueden suscitar cuestiones morales y éticas. ¿La reproducción de un canto fascista significa la adhesión a sus

contenidos? ¿Podemos retomarlos sin solidarizarnos con él? Este problema está evocado por la autora en la nota 11 en la que cuenta que una amiga alemana rechazó ayudarla en la traducción de una canción fascista: "Il s'aji d'unn transkripsyon probableman trè zinézakt, fèt unikman a l'èd d'oen diksyonèr du Horst Wessel-lied. An nèfè, l'ami almand a ki j'é demandé de m'édé, me l'a katégorikman refuzé" (1995 : 14) [Se trata de una transcripción probablemente muy inexacta, hecha únicamente con la ayuda de un diccionario del Horst Wessel-lied. Efectivamente, la amiga alemana a quien pedí ayuda, me lo rechazó categóricamente]. Para esta amiga, la reproducción sin duda tenía que significar una identificación con el nazismo o al menos una difusión de ideas condenables para un alemán concienciado de la memoria histórica.

El problema, en efecto, consiste en la manera de reproducir estos cantos: la distancia ética no es evidente en la transcripción, por lo que queda ambigua para el lector. Sólo el "estilo diccionario" permite suponer una distancia irónica: los infinitivos y los sustantivos no actualizados pueden ser considerados como imitaciones del estilo militar que se caracteriza por la eficacia y la frecuencia de los órdenes. La exageración de estos rasgos acercaría los cantos transcritos a parodias que subrayan y ridiculizan la ilusión de pertenencia a una comunidad unida ("nousLeverDrapeau / et MarcherAvecCourage / carNotreTroupeÊtreForteEtUnie" [13] [nosotrosLevantarBandera / yAndarConCoraje / puestoQueNuestraTropaSerFuerteYUnida]), la obediencia ciega a los órdenes de los superiores ("etAttendreSeulementQueNotreCommandementNousDonnerOrdre" [15] [yEsperarSolamenteQueNuestroMandoNosDarOrden]), la creencia en los lemas fascistas ("etNousRegarderNotreCroix / quiNousDonnerEspoir / etNousChanter / queJourPourLibertéVenirBientôt" [15] [yNosotrosMirarNuestraCruz / queNosotrosDarEsperanza / yNosotrosCantar / queDíaParaLibertadVenirPronto]), etc. Sin embargo, como sabemos, el estilo diccionario es característico de todo el poemario, por lo que su función paródica es cuestionable. Es más bien el conocimiento compartido del lector y de la autora sobre los crímenes de los fascistas y su fracaso (contrario a los pronósticos de las canciones: "queJourPourLibertéVenirBientôt") los que provocan la distancia emocional.

Las otras canciones podrían suponer el problema ético de la reproducción y de la copia de textos pertenecientes a otros. Aunque una gran parte de las canciones retomadas son populares y Molnár expresa explícitamente en la introducción que no han sido inventadas por ella, hay también ejemplos de apropiaciones de canciones de autor. Es verdad, estas pertenecen prácticamente de igual modo al "bien común" que las otras: los himnos (el himno nacional basado en el poema de Ferenc Kölcsy, 32), las marchas militares (la marcha de los pioneros, 21; la marcha comunista "Csepel rojo", 37), los poemas infantiles (el poema de Zsigmond Móricz en el que se basa "chantTranscritAvecTurcEtVaches", 51-53) tienen el mismo estatuto de "popular" para el lector húngaro que los puede identificar sin problema. Por decirlo de alguna manera, los húngaros se han apropiado ya de estos textos antes de que la autora haya podido copiarlos. Por lo tanto, Molnár no quiere ocultar tanto sus fuentes, no plagia, sino que considera inútil mencionarlas. La falta de referencias le permite también invocar al lector a un juego de identificaciones.

Por otra parte, la traducción de los cantos al francés es a la vez un trabajo que puede beneficiar al patrimonio húngaro al hacerlos más accesibles. Voluntariamente o no, Molnár juega el papel de un musicólogo-coleccionador que conserva y difunde la cultura húngara. Este rol es inevitable para la autora, porque, como nos confía: "hát én ez vagyok. Ebből jöttem. Ezen nőttem fel. Én mit tudok adni a franciáknak adni, mint ezt" (Molnár, 2015) [Esto soy yo. Vengo de esto. Crecí en esto. ¿Qué más podría darles a los franceses si no esto?]. Así, Molnár no sólo hace conocer su cultura húngara al público francés, sino que enriquece la cultura de llegada. Las canciones, proverbios, expresiones lingüísticas, etc. húngaros que aparecen en toda la obra de Molnár dotan al francés de nuevos giros y puntos de vista que pueden ampliar su horizonte.

Por otra parte, además de las funciones autobiográfica, irónica, transgresora y difusora, las transcripciones pueden tener una función metafórica. Los cantos a menudo ponen en

Oeri, Julia. "Robar, transcribir, transformar: la obra *original* de Katalin Molnár." JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 52-67
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

escena figuras marginales de la sociedad como el gitano (*chantTranscritQueChanterHommeTzigane*, [19]), el pobre (*chantTranscritAvecVentQuiSouffler*, [35]) o el niño (*chantTranscritAvecEléphant*, [25]) que se convierten en los dobles de la escritora, ella misma marginal. Otros reflejan la condición de exiliada de la autora "jeTePrieDePorterMaLettreDansMonBeauPays" (33) o de bilingüe. Por ejemplo, en el poema siguiente los dos caminos o dos amantes pueden ser interpretados como las dos lenguas de Molnár:

deuxCheminsÊtreDevantMoi
 etJeNonSavoirVersLequelPartir
 deuxMaîtressesJ'avoir
 etJeNonSavoirLaquelleQuitter
 jeQuitteBlonde
 àPentecôte
 etJeQuitteBrune
 àMaMort (45).

[dosCaminosEstarDelanteYo
 yYoNoSaberHaciaCualPartir
 dosAmantesYoTener
 yYoNoSaberCualDejar
 yoDejarRubia
 enPentecostes
 yYoDejarMorena
 aMiMuerte.]

Finalmente, la presencia de los cantos se explica también por el interés especial de la autora hacia la oralidad. Las canciones que pertenecen al patrimonio oral húngaro se difundían de boca en boca. Su lenguaje es simple y se distingue del lenguaje académico y escrito cuya hegemonía Molnár cuestiona a lo largo de toda su obra. Evidentemente, las canciones están destinadas a ser pronunciadas, cantadas; su transmisión a través de la escritura es una tarea difícil –si no imposible– y se inscribe en el proyecto general de la autora que busca la manera, de la tipología a la estructura gramatical, de transmitir lo mejor posible la oralidad en la escritura.

La estructura repetitiva de las canciones, debida su musicalidad, es cercana a la poética de Katalin Molnár que utiliza repeticiones incluso en sus poemas incorrectos. Comparemos por ejemplo *poèmeIncorrectAvecNoticePourPoupée* donde las líneas pares e impares tienen la misma estructura (primero "si + tu + poupée/lui...", y, en las líneas pares: "elle + infinitivo") con el *chantTranscritAvecPetitOiseauBavardeur* donde, además de la repetición de "petit oiseau" al principio, contiene la estructura "jeTePrieDe" y "siLà-basOnTeDemander":

siTuMettrePoupéeDansPositionVerticale
 elleOuvrirOeil –
 siTuMettrePoupéeSurVentre
 elleParler –
 siTuLuiTournerTêteVersDroite
 elleMarcher –
 siTuLuiTournerBrasGaucheVersAltitude
 elleTournerVersGauche
 etSiTuLuiTournerBrasDroiteVersAltitude
 elleTournerVersDroite [...] (25).

[siTúPonerMuñecaEnPosiciónVertical

Oeri, Julia. "Robar, transcribir, transformar: la obra *original* de Katalin Molnár." JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 52-67
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

ellaAbrirOjo –
 siTúPonerMuñecaSobre Vientre
 ellaHablar –
 siTúLeGirarCabezaHaciaDerecha
 ellaAndar –
 siTúLeGirarBrazo IzquierdoHaciaArriba
 ellaGirarHacia Izquierda
 siTúLeGirarBrazo DerechoHaciaArriba
 ellaGirarHacia Derecha]

petitOiseau
 petitOiseau
 petitOiseauBavardeur
 jeTePrierDePorterMaLettreDansMonBeauPays
 etSiLà-basOnTeDemanderQuiL'envoyer
 jeTePrierDeLeurDireQueCeluiQuiL'envoyer
 avoirCoeurFendu
 etSiLà-basOnTeDemanderCommentJ'être
 jeTePrieDeLeurDireQueDansPrisonJ'être (33).

[pequeñoPájaro
 pequeñoPájaro
 pequeñoPájaroParlanchín
 YoTeRogarLlevarMiCartaEnMiBonitoPaís
 ySiAllíTePreguntarQuienLaEnviar
 yoTeRogarLesDecirQueElQueLaEnviar
 tenerCorazónPartido
 ySiAllíTePreguntarCómoYoEstar
 YoTeRogarLesDecirQueEnPrisiónYoEstar.]

Otra característica que podía interesarle a Molnár es la forma dialógica que aparece a menudo en las canciones. Ciertamente, muchas veces sólo podemos leer las palabras de un único lado, como por ejemplo en este canto: "papa / commentGrosÉléphantAllerChezLion? [...] (25) [papá / cómoGranElefanteIrEnCasaDeLeón?] (en este caso falta la respuesta que en la canción original se da en otra estrofa). Así que las preguntas serán más bien retóricas aunque conserven las marcas del diálogo. En otras ocasiones, sí se trata de diálogos completos:

ôPêcheurs
 ôPêcheurs
 versOùAllerVotreBateau ?
 notreBateauAllerVersBas
 versOùEauL'emporter [...] (41).

[oh pescadores
 oh pescadores
 haciaDondeIrVuestroBarco?
 nuestroBarcoIrHaciaAbajo
 haciaDondeAquaLoLlevar.]

El diálogo no sólo es una forma típicamente oral, la de las conversaciones, es la forma privilegiada de Molnár para presentar sus opiniones y sus tesis. Sus artículos teóricos están escritos en diálogos para poder incluir en su argumentación diferentes puntos de vista y

Oeri, Julia. "Robar, transcribir, transformar: la obra *original* de Katalin Molnár." JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 52-67
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

opiniones diversas. El argumento se desarrolla a partir de la discusión de la autora y de otras voces. Por ejemplo "dlalang" abre directamente con una pregunta a la que otra voz responde: "cétamoidparlé ? alé chpran. / tupran ?" (Molnár, 1996b) [metocabahlar? Venga empiezo. / empiezas?].

Sin embargo, si a Molnár le podía interesar la musicalidad de los cantos, en sus transcripciones no hace más que destruir su efecto. Aparte del "estilo diccionario" del que ya hemos hablado, la autora degrada a las canciones que serán imposibles de cantar, menos coloreadas que en húngaro, por lo que en un principio, ella misma las bautizó "malos cantos":

Mé *chantsTranscrits*, je lé zé aplé inissyalman *mauvaisChants*. Se n'étè pa soelman pour dir k'il ne pouvè plu fonksyoné, aprè la transkripsyon, kom avan (pars k'il devenè tènchantabl) mè s'étè tòssi oen jujman de ma par sur loer kontenu. Lé premyé chan ke j'é transkri étè tan néfè parmi lé plu móvè é je n'ai prété atansyon ô zôtr, moèn bruyan, plu dou, plu diskrè kom son souvan lé vrè bon, ke plu tar. Sur quoi je m sui di : si *Abraham* a konvènku Yahvè de ne pa détruir *Sodome* si ô moèn di bon zi abitè tankor parmi lé zinonbrabl móvè, de mèm je n'é ôkoen droa d'aplé sé chan móvè si kèlke zoen son bon. J'é donk déssidé de lé zaplé dézormè *chantsTranscrits* (2).

[Mis cantos transcritos, los llamé al principio "malos cantos". No sólo para decir que ya no podían funcionar, después de la transcripción, como antes (porque se han vuelto imposibles de cantar), sino que eso también era un juicio por mi parte sobre su contenido. Los primeros cantos que transcribí eran efectivamente unos de los peores y no prestaba atención a los otros, menos ruidosos, más suaves, más discretos como a menudo son los verdaderamente buenos, solo más tarde. Por lo que me dije: si Abrahán convenció a Yaveh para que no destruyese Sodoma si al menos diez buenos hombres vivían todavía allí entre los incontables malos, de esta manera yo no tengo ningún derecho a decir que estas canciones son malas si algunas de ellas son buenas. Por eso decidí a denominarlos cantos transcritos a partir de ese momento.]

Esta degradación se consigue mediante diversos procedimientos: primero, las transcripciones en general son más redundantes y explicativas que los originales. Por ejemplo en *chantTranscritAvecOeilDansCouleurBleue* el original: "Az a szép, az a szép, akinek a szeme kék" [literalmente traducido : es bello/a el/la que tiene ojos azules] será :

toutLeMondeDire
 toutLeMondeDire
 quePourÊtreBelle
 filleDevoirNaîtreAvecOeilDansCouleurBleue (25).

[todoElMundoDecir
 todoElMundoDecir
 queParaSerGuapa
 chicaDeberNacerConOjoEnColorAzul].

Por un lado Molnár identifica la fuente de la afirmación "para ser bello/a hay que tener ojos azules" con la opinión pública. Por otra parte, elige hablar de un sexo en particular (de las mujeres), lo que queda ambiguo en el texto original debido a las características de la lengua húngara que permite hablar de tercera persona sin especificar el género. Finalmente, la frase húngara es mucho más concisa: en francés Molnár parafrasea "el/la que tiene los ojos azules" como "filleDevoirNaîtreAvecOeilDansCouleurBleue".

Por otra parte, donde las canciones sólo sugieren una idea, Molnár explicita las relaciones con la multiplicación de conectores. Destacamos la utilización frecuente del conector

argumentativo "car" que convierte los textos mucho más pesados, mucho menos "poéticos": "maisChantEtDanseS'arrêter / carHommeCosaqueEmporterSachaAvecForce" (20) [peroCantoYBaileParar / puestoQueHombreCosacoLlevarseSachaConFuerza] - (Egyszer csak vége lett a dalnak és a táncnak / Elvitte őt erővel egy cigány legény [El canto y el baile han parado / un hombre gitano la ha llevado con fuerza]); "tuNonAvoirNourriture / etMisèreDétruireTonCorps / carRicheJeterToiDansPénurie" (37) [túNoTenerComida / yMiseriaDestruirTuCuerpo / puestoQueRicoTirarTePenuria] - (Az országnak harmada éhengebed, / Az éhség, a szenny marja fel testedet, / Éhhalára ítélt ez a rend. [Un cuarto del país muere de hambre, / la hambruna, la basura quema tu cuerpo/ este orden te condena a morir de hambre]) ; "maisUneFoisRencontrerVache / etAvoirSurprise / carIINonSavoirQu'ExisterNombreusesVariantes" (51) [peroUnaVezEncontrarVaca / yTenerSorpresa / puestoQueÉINoSaberQueExistirNumerosasVariedades] - (Egyszer aztán Mehemed / Lát egy csomó tehenet. / Csudálkozik Mehemed, / Ilyenek a tehenek? [Una vez Mehemed / ve un montón de vacas. / Mehemed está sorprendido / ¿Así son las vacas?]), etc.

Tercero, las onomatopeyas, los versos sin sentido son eliminados con frecuencia: "petiteSourisChanterEtDanser" (9) [pequeñoRatónCantarYBailar] - (Cini-cini cincog az egér [Chilla-chilla chilla el ratón]); "petitCochonÊtreSeul / etGrogner" (39) [pequeñoCerdoEstarSolo / yGruñir] - (Egy kis malac / röf-röf-röf [Un cerdito / Oinc-oinc-oinc]); "maisTroisièmeNonPartir / seulementS'assoirDevantMaison / etJouerSurCornemuse / ôQuelleBelleMusique ! / quelleBelleMusique!" (47) [peroTerceroNoPartir / soloSentarseDelanteCasa / yTocarGaita / ohQuéBonitaMúsica! / quéBonitaMúsica!] - (A harmadik itt a padon a dudáját fújja nagyon. / De szép hangja van, danadanadan [El tercero toca su gaita aquí en el banco. / O que bella melodía, danadanadan]), etc.

Cuarto, las preguntas y las exclamaciones –marcas del discurso oral y de los diálogos– son a menudo transformados en discurso relatado: "deuxCheminsÊtreDevantMoi / etJeNonSavoirVersLequelPartir" (45) [dosCaminosEstarDelanteYo / yYoNoSaberHaciaCualPartir] - (Két út van előttem, melyikre induljak? [Tengo dos caminos delante de mí, ¿cuál debería coger?]); "etSentirAlorsGrandeJoie / etVouloirFaireCommePetit" (39) [ySentirEntoncesGranAlegria / yQuererHacerComoPequeño] - (Örvendezve kiáltja : / Rajta fiam, röf-röf-röf / Apád is így csinálja ! [Grita con alegría: Venga, hijo, oin-oinc-oinc / ¡Tu padre hace lo mismo!]); "etAvoirSurprise / carIINonSavoirQu'ExisterNombreusesVariantes" (51) [yTenerSorpresa / puestoQueÉINoSaberQueExistirNumerososVariedades] - (Csudálkozik Mehemed, / Ilyenek a tehenek? [Mehemed está sorprendido / ¿Así son las vacas?]), etc.

Estos cambios son contrarios a la poética de oralidad de Molnár. El lenguaje poético y musical de las canciones se transforma en una escritura explicativa y redundante, los versos cortos y sugestivos se convierten en frases largas explícitas. Esta simpleza voluntaria contrasta con el carácter natural de los originales y sugiere que Katalin Molnár quería demostrar –exagerando los rasgos del lenguaje escrito– la perdida necesaria en el trayecto de lo oral a lo escrito.

Finalmente, la eliminación de las referencias culturales y geográficas húngaras en las transcripciones da testimonio de una voluntad de hacer más accesibles los cantos a un público francés, de universalizar su contenido: "quandVentSoufflerDepuisGrandFleuve" (35) [cuandoVientoSoplarDesdeGranRío] - (Hej Dunáról fúj a szél [eh, el viento sopla desde el Danubio]); "carNousNonVouloirMourirDansFamine / etNonVouloirResterDansSilence / maisVouloirPain / etVouloirTravail" (37) [puestoQueNosotrosNoQuererMorirEnFamina / yNo QuererQuedarseEnSilencio / sinoQuererPan / yQuererTranabajo] - (Nem fogunk pusztulni éhen, / Nem tűrünk csendben tovább! / Vörös Csepel, vezesd a harcot, / Kenyeret, munkát! [No nos moriremos de hambre / No toleramos más el silencio ! / Csepel rojo, dirige la lucha, / ¡Pan y trabajo!]).

Oeri, Julia. "Robar, transcribir, transformar: la obra *original* de Katalin Molnár." JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 52-67
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

3. Conclusión

Los cantos transcritos de Molnár han sido doblemente transferidos: por un lado del húngaro al francés y por otro, del oral al escrito. A esta doble transcripción se añade el pasaje a un "estilo diccionario", degradado. La escritora inventó este estilo gracias a su hermano que le había enviado una carta codificada: "Il i ranplasè chak mô par lé koordoné de sa plas dan le diksyonèr (le numérô de paj é le numérô d lign). Il m'a falu unn aprè-midi antyèr pour déchifré sa lètr é sa ma égzaspéré. Mè le résulta a été suprenan: oen méssâj preskè san gramèr. Oen peu konfu mè konpréansible" (Molnár, 1995: 2) [Sustituyó cada palabra por las coordenadas de su sitio en el diccionario (los números de página y los números de línea). Me costó una tarde entera para descifrar su carta y esto me exasperó. Pero el resultado fue sorprendente: un mensaje sin gramática. Un poco confuso pero comprensible]. Esta escritura sin gramática es una justificación de la tesis de la autora según quien el lenguaje escrito debería perder su rigidez e imitar la libertad del oral. Evidentemente, no se trata de adoptar este estilo definitivamente –de hecho, Molnár lo utiliza únicamente en *poèmes/Incorrects...*– sino que experimentar con la lengua, jugar y divertirse para dar cuenta de su flexibilidad.

Sin embargo, aparte de una función lúdica evidente en la obra de Molnár, la presencia de los cantos transcritos y otros "objetos" se explica también por su relación personal con la autora. Estos textos figuran en el poemario porque por alguna razón son importantes para ella. Por consiguiente, el collage de diferentes documentos que *a priori* parecen impersonales e indiferentes, será una manera de hablar sobre sí misma.

Katalin Molnár practica esta técnica en casi todas sus obras, siempre de un modo un poco diferente. Robar, transcribir y transformar forman parte de su poética que rechaza el sentimentalismo de la literatura "inspirada". En lugar de la imagen del poeta genio, que en las fotografías suele representarse mirando la lejanía, Molnár elige presentarse como una escritora "ladrona" que crea una obra *original* desde fragmentos nada originales –es decir no propias.

Obras citadas

- Bouillaguet, Annick. *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*. Paris: Nathan, 1996. Impreso.
- Bourassa, Lucie. "Du français, dlalang et des poèmes incorrects: langage et poétique chez Katalin Molnár". *@nyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, 5.3, (2010): 110-138. Web. <<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/viewFile/588/490>>
- Burroughs, William. & Brion Gysin. *The Third Mind*. New York: The Viking Press, 1978. Impreso.
- Butor, Michel. *Mobile*. Paris: Gallimard. 1962. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969. Impreso.
- La Bruyère, Jean. *Los caracteres*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1944. Impreso.
- Molnár, Katalin. *vmely rejtett helyről...* Paris: Magyar Műhely, 1987. Impreso.
- . *de te ki vagy ?* Paris: éd. par l'auteure, 1990. Impreso.
- . *poèmes/Incorrects et mauvaisChants chantsTranscrits*. Paris: Fourbis, 1995. Impreso.
- . *Quant à je (kantaje)*. Paris: P.O.L., 1996a. Impreso. Molnár, K. "Dlalang". *Revue de littérature générale*. 2 Digest (1996b) : texte 25. Impreso. Molnár, K. "Jékri jamè ô stilô, jamè, jamè, jamè, jamè". *Java*. N°16 (1997) : 58-61. Impreso.
- . *Konférans pour lé zilétré*s. Romainville : Al Dante, 1999a. Impreso.
- . *Lamour Dieu*. Paris: P.O.L., 1999b. Impreso.
- . "Entrevista con Julia Oeri". París. Entrevista no publicada, 13 de noviembre de 2015.

Oeri, Julia. "Robar, transcribir, transformar: la obra *original* de Katalin Molnár." JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 52-67
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

- Mortier, Roland. *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières.* Genève, Droz, 1982. Impreso.
- Papp, Tibor. "A Magyar Műhely könyvkiadói tevékenysége, nemzetközi kapcsolatok". *Magyar Műhely*, Vol. 50, n°161 (2012) : 18-23. Impreso.
- Perec, Georges. *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1978. Impreso.
- Rabau, Sophie. *L'intertextualité*. Paris: Flammarion, 2002. Impreso.
- Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Nathan/SEJER, 2004. Impreso.
- Tzara, Tristan. "Pour faire un poème dadaïste", in *sept manifestes dada*. Éd. Pauvert, 1924. Web. <<http://textesenlignes.free.fr/depart/dada.htm>> [Último acceso el 31 de diciembre de 2015].

Perfil de la autora:

Julia Oeri es estudiante de doctorado en Estudios Franceses en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense. Beneficiaria de la beca FPU (Formación del Profesorado Universitario) del Ministerio de Educación desde 2013, realiza su tesis sobre escritoras franco-húngaras contemporáneas. Se interesa especialmente por los estudios del bilingüismo, de la literatura de mujeres y por el análisis del discurso. Participó en numerosos congresos en los últimos años y entre sus recientes publicaciones destacamos el artículo "Translingual Paratopia and the Universe of Katalin Molnár" en *L2 Journal* (Vol. 7, 2015).

Contacto: <julia.ieri@ucm.es>