

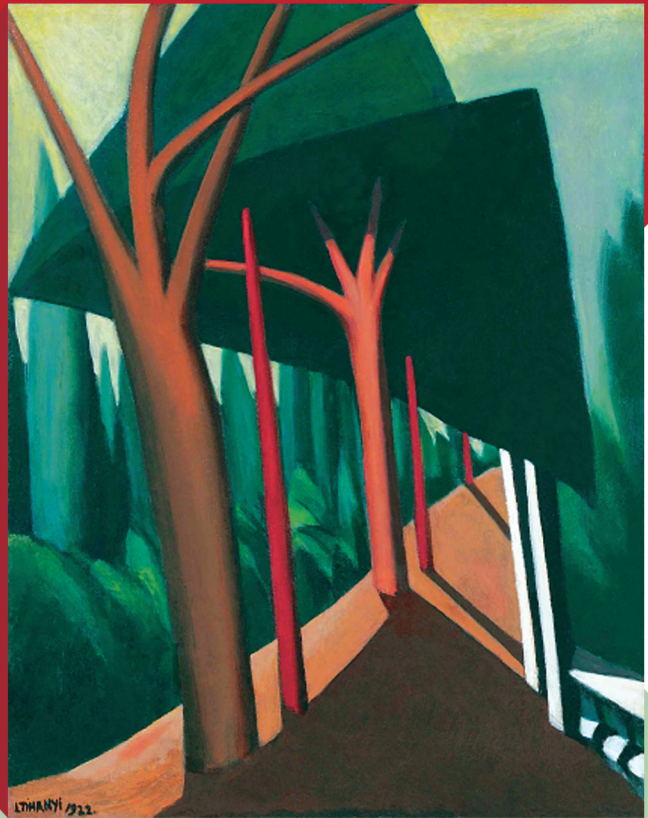
Editado por:

ALFONSO LOMBANA SÁNCHEZ

DÓRA FAIX

GABRIELLA ZOMBORY

GERGŐ TÓTH



VENTANAS AL MUNDO

húngaro

IX JORNADAS HÚNGARAS
EN LA UCM
23-25 DE NOVIEMBRE DE 2020

ALFONSO LOMBANA SÁNCHEZ – DÓRA FAIX –
GABRIELLA ZOMBORY – GERGŐ TÓTH (EDS.)

VENTANAS AL MUNDO HÚNGARO
IX JORNADAS HÚNGARAS EN LA UCM
23-25 DE NOVIEMBRE DE 2020

VENTANAS AL MUNDO HÚNGARO

IX JORNADAS HÚNGARAS EN LA UCM
23-25 DE NOVIEMBRE DE 2020

Alfonso Lombana Sánchez – Dóra Faix –
Gabriella Zombory – Gergő Tóth (eds.)

Universidad Eötvös Loránd de Budapest
Universidad Complutense de Madrid
2021

A kötet megjelenését az Innovációs és Technológiai Minisztérium támogatta. /
El libro fue publicado con el apoyo del Ministerio de Innovación y Tecnología
de Hungría.



INNOVÁCIÓS ÉS TECHNOLÓGIAI
MINISZTERIUM

© Autores, 2021

© Editores, 2021

La portada está basada en la pintura de Lajos Tihanyi: Tres árboles (1922).

ISBN 978-963-489-362-2



www.eotvoskiado.hu

Editor responsable: el decano de la Facultad
de Filosofía y Letras de
la Universidad Eötvös Loránd

Director del proyecto editorial: László Urbán

Diseño y maquetación: Anna Bajnok

Diseño de cubierta: Ildikó Csele Kmotrik



ÍNDICE

Prólogo	6
Relación de ponencias y actos culturales de las jornadas Húngaras celebradas en la Universidad Complutense de Madrid (UCM) desde 2012 ...	8
LITERATURA Y TRADUCCIÓN	15
Petra Báder	
La representación del cuerpo en la narrativa de Krisztina Tóth.	
Una lectura de <i>Código de barras lineal</i> , colección de relatos integrados	16
Dóra Bakucz	
Literatura Urgente: Letras hispánicas y húngaras en tiempos del COVID ..	29
Dóra Faix	
La patria en la lejanía. El exilio de Sándor Márai a través de la lengua y la literatura	42
Mercédesz Kutasy	
Versiones nunca del todo definitivas. Memorias de la traducción al húngaro de <i>TTT</i> , de Guillermo Cabrera Infante	59
Alfonso Lombana Sánchez	
Las traducciones de Janus Pannonius	71
Gabriella Zombory	
El teatro húngaro y su recepción en España	79
LENGUA Y LINGÜÍSTICA	89
Kata Baditzné Pálvölgyi	
Rasgos prelingüísticos en la entonación de la interlengua húngaro-española	90
Tibor Berta	
Tiempos y modos verbales en la subordinación en español y en húngaro. Análisis contrastivo a través de la traducción literaria	106
Noémi Mátraházi	
Factores influyentes en la evaluación de la fluidez. ¿Cómo evalúan los profesores de ELE húngaros y nativos el habla de los alumnos de ELE húngaros?	117

PRÓLOGO

El 23 de octubre de 2012, coincidiendo con el día nacional de Hungría, se celebraron en la Universidad Complutense de Madrid las Primeras Jornadas de Literatura y Cultura Húngaras. Desde entonces, este acto se ha convertido en una tradición que en otoño de cada año invita a diferentes investigadores para que expongan en las aulas de la UCM diferentes aspectos de la cultura magiar.

Hasta la actualidad se han celebrado nueve jornadas, en las que se han presentado propuestas que estudiaron aspectos lingüísticos, expusieron grandes obras de la literatura húngara y analizaron algunas tendencias actuales.

Las jornadas, en todo momento, buscaron la colaboración y la fusión. La organización acudió, por ello, siempre a diferentes instituciones, lo que garantizó una constancia en las colaboraciones. En este sentido, en cada ocasión se desplazó una delegación de investigadores de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest (ELTE) y, además, se invitaron ponentes de otras instituciones. A ello contribuyeron notablemente tanto la Embajada de Hungría en Madrid como el Ministerio de Recursos Humanos húngaro, que con su patrocinio extendieron los lazos e hicieron posible el acto con su apoyo financiero. Dichas jornadas, no obstante, nunca hubieran sido posibles sin el apoyo que encontraron en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, que las acogió con entusiasmo, las apoyó con constancia y promovió que diferentes ponentes complutenses también expusieran sus acercamientos a la literatura y cultura húngaras. De camino a la década de estas jornadas, por lo tanto, cuando se analiza el impacto de este acto, cabe destacar tres grandes hitos:

En primer lugar, han sido ya más de cien las personas convocadas a estas jornadas. Entre estos ponentes figuran desde catedráticos de renombre hasta jóvenes estudiantes de España y Hungría, además de artistas, pensadores, traductores y personalidades del mundo de la cultura de ambos países. Sus nombres en la lista que se adjunta a continuación ennoblecen la historia de las jornadas.

En segundo lugar, estas jornadas han establecido una hermandad entre la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Eötvös Loránd de Budapest con notables consecuencias tanto para los profesores como para los estudiantes de sendas instituciones: se han revisado y firmado convenios, se han estrechado los lazos y se ha creado un puente de relación continua.

Y, en tercer lugar, sin duda lo más importante, la literatura y la cultura húngaras han encontrado un altavoz en el nivel académico para estar cada vez más presentes y, por fin, dejar de ser a veces desconocidas para el mundo universitario hispanohablante. Esta relación se ha fortificado con la creación en 2016 del Lectorado de Húngaro en la Universidad Complutense, el primer lectorado de húngaro en una universidad española.

Aunque el éxito de estas organizaciones ha de ser visto siempre como un logro de las instituciones, es importante, no obstante, enunciar también aquí a aquellas personas y organizadores que desde el primer año hasta nuestros días han hecho con su esfuerzo que tales jornadas vieran la luz. El comité organizador, hasta la creación del lectorado de húngaro en 2016, recayó en un equipo formado por Ferenc Pál (catedrático de la Universidad ELTE de Budapest), István Benyhe (agregado cultural de la Embajada de Hungría en Madrid), Álvaro Arroyo Ortega (profesor titular de la UCM) y Alfonso Lombana Sánchez (investigador en formación de la UCM). Desde 2016 han sido Gergő Tóth (lector de húngaro de la UCM), Ferenc Pál y Dóra Faix (profesora titular de ELTE) quienes han llevado a buen puerto la organización de las jornadas.

La lista de ponentes y participantes que a continuación se adjunta, ciertamente, presenta con claridad el notable pasado al que pueden mirar atrás estas jornadas que, en 2021, llegarán a su décima edición. Se trata de números notables que enorgullecen y animan a seguir haciendo camino por una senda que, aunque ya más luminosa, sigue siendo una fuente de inspiración para los investigadores, tanto en Hungría como en los países de habla hispana.

Los editores

RELACIÓN DE PONENCIAS Y ACTOS CULTURALES DE LAS JORNADAS HÚNGARAS CELEBRADAS EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID DESDE 2012

I (2012)

- Bubnó, Hedvig (Universidad Károli Gáspár): “La extensión del culto de Santa Isabel de Hungría en la Península Ibérica y el himno de Fernán Pérez de Guzmán (+1460)”
- Faix, Dóra (ELTE): “La valoración crítica de la obra de Sándor Márai en Hungría y los secretos de su éxito en España”
- Fernández González, Emilio (UCM): “Presentación de la exposición de libros (literatura húngara en los fondos UCM)”
- García Adánez, Isabel (UCM): “Héroes infantiles en un mundo en decadencia. *Los muchachos de la calle Pál* de F. Molnár y *Emilio y los detectives* de E. Kästner”
- Izquierdo Grima, Ricardo: “125 años de literatura húngara en español”
- Kovacsics, Adan: “La marginalidad en la novela húngara de las últimas décadas”
- Lombana Sánchez, Alfonso (UCM): “Actualidades e interconexiones medievales: Hungría en antiguo alemán medieval clásico”
- Olmeda, Fernando: “Biografía del fotógrafo hispano-húngaro Juan Gyenes”
- Óri, Júlia (UCM): “Escritores en la frontera: la literatura hispano-húngara”
- Pál, Dániel Levente (ELTE): “Breve comentario del escenario literario en Hungría”
- Pál, Dániel Levente (ELTE): “Revoluciones y cambios de paradigma en la literatura en torno al año 2000”
- Pál, Ferenc (ELTE): “Presentación de la revista y del portal LHO”
- Ruppl, Zsuzsanna (UAM): “Introducción a la lengua húngara”
- Ruppl, Zsuzsanna (UAM): “Situación y tendencias actuales de la Literatura Infantil y Juvenil húngara”
- Scheibner, Tamás (ELTE): “La memoria del comunismo y la literatura húngara”
- Seláf, Levente (ELTE): “La épica y la poesía histórica del Renacimiento en Hungría y en Europa”
- Skrapits, Melinda (ELTE): “A banderas desplegadas en la dictadura — *Escuela en la frontera* de Géza Ottlik”
- *
- Benyhe, István (Embajada de Hungría): Proyección y discusión a raíz de la película *Los hijos de la gloria*

II (2013)

Campo, Elsa del (UCM): “«Isten, bendice al húngaro»: El *Himnusz* y otros lamentos”

Faix, Dóra (ELTE): “La poesía de Sándor Márai”

Gutiérrez Blesa, Concepción (UCM): “Un viaje poético: de lo real a lo fantástico en *János vitéz* de Petőfi Sándor”

Izquierdo Grima, Ricardo: “Del vergel al páramo y breve presentación de la muestra de poesía en la Biblioteca de Filología”

Pál, Dániel Levente (ELTE): “Redes temáticas en la poesía húngara actual”

Pál, Ferenc (ELTE): “La imagen de Hungría en la Península Ibérica en el Medioevo, partiendo de las novelas de caballería (siglos XV y XVI)”

Pál, Ferenc (ELTE): “Poesía visual en Hungría, pasado y presente”

Szolcsányi, Ákos (ELTE): “Tres poetas y una guerra — huellas de cosmovisión en unas obras de Gyula Illyés, Miklós Radnóti y János Pilinszky”

*

Arroyo, Álvaro (UCM): Mesa redonda de jóvenes poetas. Participan: Verónica Aranda, Luis Luna, Dániel L. Pál, Begoña A. Regueiro y Ákos Szolcsányi
Benyhe, István (Embajada de Hungría): Velada poética musical plurilingüe. Con la colaboración especial de Andrés Cienfuegos. Participan: Álvaro Arroyo, István Benyhe, Elsa del Campo, Concepción Gutiérrez Blesa, Alfonso Lombana, Júlia Őri, Ferenc Pál, entre otros

Lucía Megías, José Manuel (UCM): Mesa redonda académica en torno a la poesía y a las humanidades en nuestros días. Participan: M^a Ángeles Ciprés Palacín (UCM), Dóra Faix (ELTE), Isabel García Adánez (UCM), Ferenc Pál (ELTE)

III (2014)

Blas Relaño, Jorge (UCM): “«Se abrió un libro nuevo, de formato completamente distinto». El impacto de la Primera Guerra Mundial en la intelectualidad germanohablante de Praga”

Darida, Károly (Gobierno de Hungría): “El famoso «mapa rojo» de Pál Teleki, la mutilación y humillación de la nación húngara tras el Tratado de Paz de Trianon”

Faix, Dóra (UCM): “Del sentimiento (trágico) de Sándor Márai y sus coetáneos después de la Primera Guerra Mundial”

Kovacsics, Adan: “Escritores ante la guerra en Austria y en Hungría”

Kramarics, Gabriel (Embajada de Austria): “Democracia, guerra y paz. Observaciones sobre las condiciones generales de la Primera Guerra Mundial y la modernidad vienesa alrededor de 1914”

Lombana Sánchez, Alfonso (UCM): “¿Guerra o Paz? (Grupo de trabajo)”

Pál, Dániel Levente (ELTE): “La Primera Guerra Mundial y la revista literaria *Nyugat*”

Pál, Ferenc (ELTE): “El cine húngaro en los tiempos de la Primera Gran Guerra”

Piñel López, Rosa (UCM): “El impacto de la Gran Guerra (1914-1918) en la pintura austriaca”

Urbán, Bálint (ELTE): “La Primera Guerra Mundial en las fotografías de André Kertész”

Zelei, Dávid (ELTE): “Futuro dudoso: utopías y distopías antes y después de la Primera Guerra Mundial”

*

Benyhe, István (Embajada de Hungría): Presentación de la Performance *Ni memoria, ni magia* (“Sem emlék, sem varázslat”). Actividad cultural en memoria de Miklós Radnóti y de los demás artistas fallecidos en el Holocausto. Con la participación especial de András Simor, Ambrus Horváth, Miguel C. Rubianes, Ágnes Simor, Márton Vincze, Farkas Krokovay, María Mercedes Carrión

Kovacsics, Adan: Traducir entre fronteras (Encuentro con el autor)

IV (2015)

Faix, Dóra (ELTE): “La valoración de Sándor Márai en Hungría y en el mundo hispánico en los últimos 25 años”

Pál, Ferenc (ELTE): “La literatura húngara: algunas cuestiones de actualidad”

Scheibner, Tamás (ELTE): “Cambios de régimen y la cultura húngara: del fascismo al comunismo”

*

Grupo Barangolók: Concierto y baile folklóricos, con Péter Molnár y Eszter Györke

Bettina Rudi, Gergő Tóth (estudiantes de la Facultad de Letras de ELTE) y Dóra Faix: Performance teatral basada en *Comiendo en Hungría* de Miguel Ángel Asturias y Pablo Neruda

V (2016)

Faix, Dóra (ELTE): “Presentimientos y repercusión de la Revolución de 1956 en la obra de Sándor Márai”

Pál, Ferenc (ELTE): “La Revolución de 1956 en el cine húngaro”

Pál, Zsombor Szabolcs: “1956 — Cuando el mundo entero clavó los ojos en Hungría”

*

Szócs, Géza: *Liberté* (Presentación de la edición española del drama con recital basado en la obra con la colaboración de jóvenes húngaros y españoles, dirigido por Gergő Tóth, lector de húngaro de la UCM)

VI (2017)

Darida, Károly (Gobierno de Hungría): “Segunda mitad del siglo XIX, años de paz y prosperidad”

Faix, Dóra (ELTE): “La traducción literaria desde la época de János Arany hasta nuestros días (Mesa redonda de traductores con Judit Faller y Andrés Cienfuegos)”

Pál, Zsombor Szabolcs: “De la revolución al Compromiso de 1867”

Pál, Ferenc (ELTE): “János Arany y la conciencia nacional”

Ruppl, Zsuzsanna (UAM): “János Arany: obras infantiles, juveniles y adultas”

*

Exposición en la Facultad de Filología sobre la vida y obra de Zoltán Kodály
Proyección de la película *Budapest de los años de la paz*

VII (2018)

Bakucz, Dóra (PPKE): “¿Helicóptero, bocado, tigre, multitarea? — Figuras maternas en la literatura húngara”

Dorcsák, Réka (ELTE): “Una «relectura» feminista: identidades femeninas en *Psyché* de Sándor Weöres”

Faix, Dóra (ELTE): “La presencia oculta de la mujer de Sándor Márai en los textos autobiográficos del autor”

Fernández, Paula (UCM): “Magda Szabó y la importancia de sus personajes femeninos”

- Jankovics, Katalin (ELTE): “La identidad doble de una musa; El Diario de Fanni Gyarmati”
- Pál, Dániel Levente (ELTE): Literatura y performatividad — poesía, sonidos, gestos”
- Pál, Ferenc (ELTE): “La reina Beatriz — céfiro del renacimiento en la Hungría del rey Matías”
- Perarnau Bellido, María (UCM): “Reinas hispanas y húngaras”
- Smid, Róbert (ELTE): “La revolución del lenguaje poético como la revolución contra los roles tradicionales de mujer en la literatura contemporánea de Hungría”
- Tóth, Gergő (UCM): “Éva Janikovszky: Manuales para entender a niños y adolescentes”

*

- Dorcsák, Réka (ELTE): Ventana a la literatura actual húngara. Evento con la participación de los poetas Kata Dezső, Lea Pejín y Dániel Levente Pál

VIII (2019)

- Faix, Dóra (ELTE): “Poemas emblemáticos de la cultura húngara”
- Horváth, Lívía (ELTE): “Lajos Kassák, un húngaro internacional”
- Kutasy, Mercédesz (ELTE): “Charla sobre traducción húngaro-española. Preguntas teóricas y ejemplos prácticos”
- Menczel, Gabriella (ELTE): “La figura de la madre en la poesía de Attila József y César Vallejo”
- Pap, Lívía (ELTE): “Un poeta, dos mujeres. La(s) mujer(es) en la poesía del gran poeta húngaro Endre Ady”

*

- Exposición fotográfica titulada *1989: La llegada de la democracia* en colaboración con las representaciones diplomáticas de Eslovaquia, Hungría, Polonia y la República Checa

IX (2020)

- Báder, Petra (ELTE): “La representación del cuerpo en la narrativa de Krisztina Tóth”

- Baditzné Pálvölgyi, Kata (ELTE): “Los rasgos melódicos de la interlengua húngaro-española”
- Bakucz, Dóra (PPKE): “Hogares confinados - literatura húngara en tiempos del Covid”
- Bárkányi, Zsuzsanna (ELTE): “La enseñanza del español en Hungría: Las variedades diatópicas”
- Berta, Tibor (SZTE): “Tiempos y modos verbales en la subordinación en español y en húngaro: análisis contrastivo a través de la traducción literaria”
- Fábián, Márton (Embajada de Hungría): “La patria en la literatura húngara en los siglos 19-20”
- Faix, Dóra (ELTE): “La patria en la lejanía. El exilio de Márai a través de la lengua y la literatura”
- Kutasy, Mercédesz (ELTE): “¿Cómo se traduce la patria? Versiones literarias para voces cubanas y transilvanas: Guillermo Cabrera Infante y Andrea Tompa”
- Kürthy, Ádám (ELTE, PPKE): “El último tomo por primero: desafíos en *El Laberinto de los Espíritus*”
- Lombana Sánchez, Alfonso (UCM): “Las traducciones de Janus Pannonius”
- Mátraházi, Noémi (ELTE, Universidad Corvinus): “Factores influyentes en la evaluación de la fluidez: ¿cómo evalúan los profesores de ELE húngaros y nativos el habla de los alumnos de ELE húngaros? — un estudio de caso”
- Zombory, Gabriella (ELTE): “El teatro húngaro y su recepción en España”

Literatura y traducción

PETRA BÁDER

Universidad Eötvös Loránd, Budapest

bader.petra@btk.elte.hu

LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LA NARRATIVA DE KRISZTINA TÓTH. UNA LECTURA DE *CÓDIGO DE BARRAS LINEAL*, COLECCIÓN DE RELATOS INTEGRADOS

Resumen: El objetivo principal del presente estudio es la lectura de *Código de barras lineal* (*Vonalkód*) de Krisztina Tóth como colección de relatos integrados. Tras una breve introducción teórica, de las fuerzas que dan coherencia al tomo destacaremos la textual (técnica narrativa), la contextual (contexto histórico) y la paratextual (nexos específicos entre los títulos y subtítulos, significado de 'línea'). Acto seguido, reflexionaremos sobre los constantes de la representación del cuerpo humano en los relatos de Tóth, teniendo como punto de partida la disociación que se da entre la voz narrativa y su *persona* recordada. En las conclusiones, nos proponemos argumentar que los recursos recurrentes de la representación corporal se relacionan con los tres elementos de coherencia anteriormente descritos, siendo el cuerpo el eje y el motor narrativo de los textos.

Palabras clave: colección de relatos integrados, representación del cuerpo, disociación, Krisztina Tóth

Abstract: This paper aims to read Krisztina Tóth's *Vonalkód* (Linear Barcode) as a short story cycle. After a brief theoretical introduction, we will focus on the main coherence forces of the volume, that is, the textual (narrative technique), the contextual (historical background), and the paratextual (specific links between titles and subtitles, meaning of the word 'line'). Afterwards, we will consider constant features of body representation in Tóth's short stories, on the basis of the dissociation between the narrative voice and its recalled *persona*. In the conclusions we aim to argue that the recurring resources of body representation are connected with the three elements of coherence previously described, being the body the axis and the driving force of all texts.

Keywords: short story cycles, body representation, dissociation, Krisztina Tóth

Krisztina Tóth (1967-) es una de los representantes más sobresalientes de la literatura húngara actual. Es autora de poesía, prosa —sobre todo relatos—, obras de teatro e incluso literatura infantil, pero también destaca como traductora literaria. Sus textos se han traducido a más de una docena de idiomas, entre ellos, al español: su libro de poesía *El sueño de la amante*, que incluye traducciones de Yvonne Mester y Enrique Alda,¹ se publicó en 2016, en la colección Papeles de Trasmoz de la editorial zaragozana Olifante, pero *Código de barras lineal*² lo precede ya en 2010, año en que se publicó en la traducción de Éva Cserhádi, Eszter Orbán y Antonio Manuel Fuentes Gaviño en la editorial valenciana El Nadir. En realidad, se trata del primer libro en prosa de la escritora (el original en húngaro salió en 2006), quien publica poesía desde finales de los años 80; por esta misma razón, una de las cuestiones principales de su recepción húngara fue, en su tiempo, la de cómo es y cómo hay que leer la prosa de una poeta.

Es esta cuestión el punto de partida de la reseña de Orsolya Kolozsi (2007), quien considera que cada uno de los quince relatos que constituyen *Código de barras lineal* se parecen —tanto en su tono y estilo como desde el punto de vista temático— a los libros de poesía anteriores de Tóth, y que en él se esboza ante el lector un mundo melancólico, contemplativo y rememorativo, en ocasiones contemplado con ojo irónico, y se pone gran énfasis en las impresiones, emociones y sensaciones. Kolozsi añade que el relato breve, ya que se trata de una poeta lírica, es la forma más propicia para plasmar dichas impresiones, que tanto técnica como temáticamente conocemos de sus creaciones poéticas (sus poemas narrativos y ciclos poéticos). En conclusión, prosigue Kolozsi, se puede decir que, en *Código de barras lineal*, Tóth no necesariamente proyecta una gran unidad narrativa. Contrariamente a esta opinión, al leer el libro de cuentos nos topamos con ciertos elementos reiterados, motivos que aparecen en la mayoría de los relatos, entre los que destacarán justo los ambientes, las impresiones y las sensaciones típicas de la poesía de Tóth. Al final de su reseña, incluso Kolozsi admite que *Código de barras lineal* se leería como una novela de formación (*Bildungsroman*), donde la identidad del sujeto narrativo —con una única excepción, de primera persona— se construye paulatinamente, a partir de pérdidas, carencias y ausencias. Con otras palabras, podríamos considerar el libro como un ciclo o secuencia de textos breves que, aunque mantienen su autonomía, muestran cierta unidad y coherencia global.

¹ Los traductores fueron galardonados por su labor con el I Premio Marcelo Reyes a la Traducción.

² Edición original en húngaro: *Vonalkód*. Budapest, Magvető, 2006.

A raíz de lo anteriormente explicado, el objetivo del presente estudio es doble: proponemos reforzar la lectura de *Código de barras lineal* como una colección de relatos integrados, cuya unidad se daría, entre otros motivos —y presentar este rasgo es la segunda finalidad del artículo—, de la representación corporal de las protagonistas, niñas-adolescentes-mujeres-madres sin excepción, sobre todo en lo que se refiere a la disociación entre la voz narrativa de primera persona y su propio ‘yo’ rememorado.

Código de barras lineal como colección de relatos integrados

La reflexión teórica sobre las colecciones de relatos integrados es bastante reciente a pesar de que, innegablemente, es una modalidad literaria que está presente en la literatura desde hace tiempos antiguos, siendo el *Decamerón* de Boccaccio uno de sus ejemplos paradigmáticos. Tenemos que esperar hasta los años 70 del siglo pasado para poder encontrar textos teóricos al respecto, en concreto, hasta la publicación en 1971 de *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre* de Forrest L. Ingram. No hay un acuerdo entre los teóricos sobre la nomenclatura ni la cuestión genérica, ni es el objetivo de este estudio argumentar a favor o en contra de tales aspectos, pero conviene destacar que José Adalberto Sánchez Carbó discute a lo largo de páginas extensas, por una parte, la vigencia de la denominación ‘colección de relatos integrados’ y, por la otra, su consideración no como género narrativo, sino más bien como ‘modalidad literaria’,³ razonamiento que aceptaremos como base teórica del presente trabajo.

Sánchez Carbó caracteriza las colecciones de relatos integrados de la siguiente forma: “participan de la estética de la fragmentación retomando algunas características de la estética de la totalidad. Si bien los cuentos son obras cerradas también son considerados como parte de un todo hipotético” (2009: 42). Se trata, por consiguiente, de una modalidad narrativa genéricamente ambigua, que oscila entre cuento y novela, pero también entre el todo (interdependencia, integración de los textos que constituyen el tomo) y el fragmento (autosuficiencia e interdependencia de cada uno de los relatos). Esta tensión se construye, por supuesto, gracias al autor, quien “reúne y organiza en un libro una serie de textos autosuficientes que, relacionados hipotácticamente o paratácticamente, configuran, con la colaboración del lector, un todo coherente y permiten un orden de lectura sucesivo

³ Para conocer más detalles sobre la problemática de la nomenclatura y la cuestión genérica, véase Sánchez Carbó, 2009: 45-75.

o salteado” (2009: 50). De esta forma, se propone la posibilidad de ir saltando entre los textos, lo que, al mismo tiempo, implica la noción de obra abierta: la posibilidad de desarreglar el orden de los relatos para reordenarlos de nuevo, o bien la de eliminar unos textos y añadir otros, siempre que se integren en el mensaje que pretende ofrecer el autor.

Como se ha visto en la cita anterior, la teoría tampoco despoja al lector de su importancia en reconstruir la unidad de la colección tras la lectura de cada uno de los relatos integrados. En uno de los estudios teóricos mejor escritos sobre el tema, Miguel Gomes reflexiona sobre el papel del lector de la siguiente forma:

En el caso del ciclo de cuentos, el lector tiene al menos dos elecciones primarias: agrupar cada pieza subordinándola al libro o agrupar sólo los elementos internos de cada cuento borrando de su conciencia todo lo que suceda fuera de esa pieza, operación de destrucción de la totalidad que se repetirá cada vez que se disponga a leer un cuento incluido en el volumen (2000: 561)

A lo largo del proceso de lectura es posible, por tanto, no tomar en cuenta la coherencia de los relatos, sin embargo, una colección de relatos integrados sí recibirá una interpretación más compleja si, tras la reflexión sobre los textos autónomos, se añade otra sobre los posibles puntos de convergencia entre los mismos; pero también es posible pensar una estrategia de lectura inversa, donde vayamos del libro al relato. Se trata de dos tipos de relaciones entre los textos que constituyen un libro: el nexa establecido puede ser hipotáctico (relación subordinada, los textos se incluyen uno ‘en’ otro), es decir, los relatos obedecen a una unidad mayor, o, al contrario, paratáctico (relación coordinada, los textos se ordenan uno ‘tras’ otro) (Gomes, 2000: 562-565; Sánchez Carbó, 2009: 74-75).

En cada colección de relatos integrados, la tensión anteriormente descrita entre autosuficiencia e interdependencia, o sea, entre integración y desintegración, se da por la presencia simultánea de elementos que dan coherencia al libro y otros que posibilitan una lectura autónoma de cada uno de los textos que integran el mismo. Dado que “elementos como el estilo, el tono o la atmósfera por sí solos no definen la integración” (Sánchez Carbó, 2009: 82), nos interesa, de momento, cuáles son los elementos de convergencia, los paradigmas de relación que permiten leer *Código de barras lineal* como una colección de relatos integrados. Teniendo en cuenta los estudios críticos publicados sobre esta obra de Krisztina Tóth, tales elementos de convergencia están estrechamente relacionados con la instancia narrativa de primera persona, narrador en todos los casos femenino, que cuenta

su propia historia, salvo en “Take five (Línea de falla)”;⁴ el penúltimo relato del tomo, donde se da una voz narrativa de tercera persona. Ferenc Takács igualmente destaca que, salvo esta excepción, la situación narrativa coincide, pero no encontramos referencias cruzadas o elementos interrelacionados de las tramas (2007). Si bien coincide el tono de la voz narrativa, se frustra nuestra esperanza de encontrar la misma *persona* narrativa en los relatos del tomo.⁵ Lo mismo pasa si concebimos el libro como una novela de formación (véase Kolozsi, 2007): aunque los ‘capítulos’ se leerían en clave (auto)biográfica, no solo faltan los elementos que interrelacionen en este sentido las tramas de los cuentos, sino también la cronología (Takács, 2007). En conclusión, siempre se ofrece al lector la posibilidad de leer los relatos como integrados bajo un conjunto coherente, pero teniendo en cuenta las características de cada uno de los relatos como textos autónomos, se refuta tal acercamiento al tomo. ¿Por qué, sin embargo, se trata de una colección de relatos integrados?

El primer elemento de coherencia se encuentra en el nivel textual, pero no es la voz, sino la técnica narrativa. Teniendo en cuenta que los elementos divergentes —entre ellos, los saltos, la cronología contradictoria o la ausencia de protagonistas— no necesariamente son defectos, sino que incluso podrían considerarse como fuerzas que dan coherencia al libro (véase Sánchez Carbó, 2009: 60), podemos decir que en *Código de barras lineal* la ruptura de la cronología con la introducción de bruscos saltos temporales (y también espaciales), si bien puede parecer a primera vista elemento divergente, es el elemento de fuerza que contribuye en mayor medida a la convergencia de los relatos. Estos saltos temporales siempre se dan dentro de un proceso de rememoración, en la mayoría de los casos, debido a un proceso de asociación (entre imágenes, olores, sentimientos).

El segundo elemento de coherencia es contextual: se da por la relación entre el contexto histórico y la maduración del personaje principal, siempre femenino. Los momentos que se enfocan en la infancia de la(s) protagonista(s) se desarrollan durante el Kádárismo, los años 1970-1980 del denominado ‘comunismo de gulash’. La juventud de la(s) protagonista(s), momento de iniciación sexual y desilusión amorosa, se data alrededor de 1989, transición de Hungría a la democracia, mientras que la edad adulta, más cercana al momento de la narración, sería el cambio del siglo. Cada uno de los relatos ofrece referencias abundantes al contexto

⁴ Los subtítulos de los cuentos del libro de Tóth siempre aparecen entre paréntesis.

⁵ En “Mapa de hormigas (Líneas transitadas)”, la voz narrativa coincide con una niña gitana, pero en otros cuentos aparecen circunstancias infantiles bien diferentes. A pesar de esto, varios investigadores, entre ellos Keresztesi (2007), proponen la lectura como una colección biográfica, ya que —contrariamente a mi opinión— no existe una contradicción irresoluble entre las (aparentemente) diferentes tramas biográficas.

histórico-social de las tres épocas, incluso sobre las relaciones de poder, sin cualquier pretensión de denuncia. La realidad sirve, sobre todo, de trasfondo, pero innegablemente se relaciona con los sucesos íntimos del personaje principal. Por una parte, las constantes humillaciones que sufren los niños en las instituciones escolares esbozan un mundo regido por la jerarquía sociopolítica; esta se da a través de la incompreensión mutua entre niño y adulto, por lo que el contexto histórico ya no es mero trasfondo, sino que se maneja como metáfora de cierto malestar social. Por otra parte, en “Mapa mudo (Línea de la vida)” se propone una añoranza melancólica por los “decorados de nuestra infancia” (Tóth, 2010: 28) tras la muerte de János Kádár, un acontecimiento histórico que sucede en el momento de otro evento íntimo, una separación amorosa. Estos dos sucesos (el histórico y el íntimo) se relacionan para llegar a la conclusión de que se ha producido “en la cadena de los sucesos un vacío extraño que no se podría llenar para recuperar la continuidad, que todo [sería] diferente a lo que nos habíamos acostumbrado” (2010: 28).

El tercer elemento de coherencia es paratextual:⁶ en *Código de barras lineal*, dado el título del tomo y el subtítulo de cada uno de los relatos, Tóth ofrece un juego que se construye alrededor de una isotopía semántica que se organiza alrededor de la palabra ‘línea’. La autora incluye esta palabra en cada subtítulo, entre paréntesis —pero su presencia de ninguna forma es marginal o secundaria—, y construye con ella composiciones de palabras y expresiones bien divergentes. El concepto de ‘línea’ ofrece una simbología doble y ambigua: por una parte, implica tanto continuidad como ruptura —tal como la línea de la vida, de “Mapa mudo”, que se corta— y, por la otra, cuando se trata de líneas entrecruzadas, es tanto signo de conjunción y comunicación como idea de conflicto (véase Cirlot, 1992: 153, 217, 416). Takács (2007) añade que esta bifurcación metafórica de la palabra, presente también en el pensamiento aristotélico como fundamento de la razón, ya implica la tensión dialéctica entre disociación y asociación, de elementos tanto convergentes como divergentes. Tóth aplica esta imagen para conectar con lo que debería ser separado y, paralelamente, para separar lo que debería ser conectado (Takács, 2007). En los relatos se enfatiza sobre todo esta segunda acepción, dado que pasan a primer plano las rupturas amorosas, las pérdidas familiares y las ausencias.

⁶ Gomes llama la atención sobre la posible importancia de los paratextos en las colecciones de relatos integrados, siendo “elementos que acompañan y «hacen presente» a un volumen o una de sus piezas, [...] casi siempre seleccionados por el autor y tienen [...] una importancia para nada marginal, puesto que orientan o lúdicamente desorientan nuestras lecturas” (2000: 567).

Consideramos que el cuarto y último elemento de coherencia es la representación del cuerpo, más en concreto, de la tensión que se construye entre la voz narrativa y el pasado de la *persona* de la misma instancia narradora. Dedicaremos el siguiente apartado a la reflexión sobre de qué forma aparece esta disociación en *Código de barras lineal*, para demostrar al final que el cuerpo puede servir de enlace entre los tres elementos de coherencia anteriormente enumerados (el textual, el contextual y el paratextual).

La representación del cuerpo en *Código de barras lineal*: de la unidad a la disociación

Con este título de capítulo indicamos, paradójicamente, una de las fuerzas más integradoras de los cuentos que constituyen el volumen de Tóth: la disociación de la identidad del sujeto narrativo. En el primer cuento de *Código de barras lineal*, “El hombre deshabitado (Línea fronteriza)”, se introduce el espejo como intermediario no solo entre las dos partes del ‘yo’ escindido —el ‘yo’ que se desdobra para verse como ‘otro’—, sino también entre los diferentes planos espaciotemporales. La protagonista visita un pariente enfermo, la situación y el ambiente le producen náuseas, por lo que va al baño para intentar arrojar de sí “la muerte, el olor a hierbas medicinales y a caldo de pollo” (2010: 10) luego, años más tarde, se ve “en otro lavabo, frente a un espejo redondo con marco blanco, y mientras bajo lentamente la toalla, veo mi cara quince años mayor” (2010: 10). Aunque el espejo no se erige como motivo recurrente en *Código de barras lineal*, nos parece que su presencia no es de ninguna forma accidental en este primer texto del tomo, ya que no solo subraya la escisión del ‘yo’ —rasgo definitorio de los textos—, sino que también introduce el recurso narrativo fundamental de la autora: los saltos repentinos que se dan entre dos o tres planos espaciotemporales y que se relacionan con momentos de crisis en la vida de las protagonistas, manifestándose los saltos en forma de procesos asociativos a partir de una imagen o sentimiento. En este sentido, el espejo no sirve simplemente como prótesis en cuanto extensión del campo visual (véase Eco, 1988), sino también como una extensión espaciotemporal.

Desempeña este mismo papel —y es un rasgo que aparece en la mayoría de los relatos— el uso de la reapropiación narrativa de la técnica cinematográfica de cámara lenta de primer plano. Nos topamos con alusiones literales a la misma: “[C]ontemplé la bulliciosa escena como una película muda, a cámara lenta” (Tóth, 2010: 16); “[T]al vez no me estaba pasando a mí, tal vez era una película en la que

venía el camarero y nos rodeaba la gente” (2010: 30); “[T]odo era como una inverosímil película protagonizada casualmente con nosotros” (2010: 126). De estas tres breves citas, procedentes de tres relatos diferentes, se vislumbra el auto-extrañamiento, una reacción disociativa ante los mencionados momentos de crisis. En todos estos casos, el narrador ‘sale de sí’, lo que también implica su ‘salida’ de la narración en primera persona para presentarse a sí mismo o, mejor dicho, a algún otro ‘yo’ desde una perspectiva exterior y con el uso de la tercera persona; lo hace siendo testigo de los acontecimientos e incluso de los sucesos interiores del personaje, que es ella misma. De esta manera, en *Código de barras lineal*, Tóth llega a crear una tensión constante entre participación y atestigüamiento de todo lo que pase con su *persona* recordada.

Citemos algunos ejemplos para ilustrar lo anteriormente explicado. En “El plumier (Líneas directrices)”, esta disociación del ‘yo’ se produce mediante la objetivación del sujeto, su reducción a un mero nombre: “Oí mi nombre, ese nombre que generalmente me llamaba a levantarme del pupitre, a salir y a decir con la voz del cuerpo correspondiente al mismo: «Presente»” (2010: 17). La escisión del sujeto íntegro asimismo se explicita de la siguiente forma, tematizando de nuevo la cámara cinematográfica: “Llegó a ser protagonista de aquella extraña película de patio escolar que había visto el Yo y en la que Ella fue hallada culpable, la misma que tuve que continuar yo, el nombre, a lo largo de los monótonos días color añil” (2010: 18). En otros casos, no es la mirada —cuya importancia subraya la cámara— la manifestación de esta disociación, sino que es una voz extraña y ajena la que conlleva la ruptura dentro del ‘yo’: “[E] inesperadamente alguien habló por mi garganta como si fuera un actor de doblaje” (2010: 26); “Oigo mi voz desde fuera, siento vergüenza, sin embargo sigo hablando” (2010: 104-105); “De pronto mi tórax volvió a llenarse de aire, mi boca se abrió y empezó a hablar una voz femenina ajena, ronca y metálica” (2010: 126).

En realidad, se trata de un proceso de disociación doble: por una parte, la rememoración introduce una grieta en el ‘yo’, abre un abismo entre la voz narrativa y la imagen recordada de su ser; por otra parte, se describe una escisión secundaria que enajena el ‘yo’ recordado de sí mismo, produciéndose siempre en los momentos de crisis. Por citar solo un ejemplo, diciendo “no era capaz de imaginarme como madre de tres hijos; eso era otra cosa, otro cuerpo, otra vida” (2010: 122-123), la disociación no se produce en el momento de la enunciación, sino dentro del sujeto recordado. El fragmento citado llama la atención sobre la presencia de una técnica de disociación adicional: la cosificación del ser subrayando la materialidad del cuerpo. Consideramos que se trata de una condición previa de la escisión: para que el sujeto pueda verse desde fuera, su *persona* debe

ser ‘vacuada’. Este motivo igualmente se tematiza en algunos cuentos del tomo, como en “Había una vieja (La línea está ocupada)”: “[Y]o no lloré, teniendo en cuenta que no estaba presente. El cuerpo que según se decía era mío, y que, según se decía, entonces estaba habitado, además de mí, por dos otras personas [está embarazada de gemelos], hábilmente cerró la puerta” (2010: 126-127); para decir más tarde que “el bramido se oyó incluso en la galería; *alguien se mudó de mí* y no ha vuelto desde entonces (2010: 122).⁷ En “Take Five (Línea de falla)” igualmente se explicita el vaciamiento del ser: “Ella ni siquiera protestó, se dejó hundir en este torbellino, *como si su voluntad hubiera dejado de existir*, como si entre los brazos del hombre se estuviera convulsionando un cuerpo ajeno, desprovisto de su conciencia” (2010: 160).

En otros casos, no es el cuerpo propio el que se vacía, sino el del ‘otro’. En el ya citado primer cuento del tomo, un viejo agonizante se describe de la siguiente forma: “[Y]a no era *nadie*, una casa *deshabitada*, un capullo *vacío*” (2010: 7); esta es una imagen que a la protagonista le provocará mareos, que le causará síntomas somáticos. En “Pavimento frío (Línea directa)”, en el que se narra un viaje a Japón, el hombre que se sienta a su lado en el avión se define como “cuerpo ajeno” (2010: 101), pero es aún más relevante la breve reseña que hace la narradora sobre la película hollywoodense de *La isla*:

Entramos en una enorme sala en la que varios cuerpos yacen en filas interminables, como si estuviesen durmiendo, firmes, con los ojos abiertos, sin expresión en el rostro, contemplando simplemente la pantalla que hay sobre ellos. Son *clones*, *cuerpos intactos y sin historia*, *recipientes de forma humana fabricados en serie*, recibiendo una multitud de imágenes que invade sus pupilas: sus futuros recuerdos (2010: 102)

Los síntomas provocados tras las peripecias que sufrirá la protagonista al llegar al aeropuerto, esta vez, serán psíquicos: “[J]uego a que yo misma *soy un clon, un cuerpo sin futuro y sin pasado*” (2010: 102). Tal como el sujeto va alejándose de sí mismo como ser humano de alma y cuerpo, prescindiendo de su alma (lo inmaterial) y siendo solo cuerpo (lo material), su maleta va cobrando características humanas: “[A]rrastro la maleta *destripada, torturada y suturada* otra vez, la maleta *víctima de una investigación intestinal*, con la ropa aplastada y los libros de lomo punzante, abiertos con violencia *por el estómago*” (2010: 106). Esta personificación del objeto señala el proceso de la cosificación paulatina del sujeto

⁷ Todas las cursivas que aparecen en las citas son nuestras.

que va reflexionando sobre una desilusión amorosa, realizando todo un trabajo de duelo, para convertirse, finalmente, en un clon, sinónimo de ‘cuerpo sin alma’: “[U]n cuerpo vacío sin cicatrices, sin dolores y sin tiempo; la réplica perfecta de mí misma. Desde arriba, desde el vigésimo piso, alguien proyecta en mis ojos ampliamente abiertos las escenas de mi vida anterior, mis futuros recuerdos” (2010: 120).

La mención de las cicatrices no es casual; a lo largo de *Código de barras lineal* se alude a varias imperfecciones del cuerpo, heridas físicas que recuerdan a la narradora sus heridas emocionales, sentimentales y psíquicas del pasado. El único deseo de la protagonista de “El castillo (Primera línea)” es acompañar a su novio en la moto Simpson, pero este acto, que sirve para señalar su conversión en adulta, deja huellas físicas: aparecerá una quemadura en su pierna como alusión al deseo realizado. En el ya mencionado “Pavimento frío (Línea directa)”, la mujer recorre las calles japonesas para poder olvidarse de su amor, y pronto aparece una rozadura en su pie, causada por los zapatos incómodos. En “¿Qué tienes ahí? (Línea del bikini)”, el proceso de maduración no se señala por una herida quemada, sino por un corte hecho con la navaja de afeitar, mientras que la llegada definitiva a la edad adulta deja su huella en la piel en forma de cicatriz tras la cesárea. Todas estas imperfecciones, que marcan la piel de los personajes y que, de alguna forma, rompen la normalidad del cuerpo de la mujer, implican daños emocionales causados por la maduración del ser humano e indican las ilusiones y, en la mayoría de los casos, las desilusiones sufridas en el pasado.

La enfermedad es otro motivo recurrente que se expone explícitamente con la representación del cuerpo. A veces tiene que ver con las circunstancias históricas, como en “Muñeco de nieve negro (Cuadrículas alienadas)”, cuyo título alude al uso del asbesto —dañino para la salud colectiva— en la construcción. Otras veces se trata de enfermedades que afectan a los niños, como los diferentes parásitos, durante cuya erradicación la niña protagonista de “Mapa de hormigas (Líneas transitadas)” se humilla, convulsionando desnuda, ante los adultos. En “La valla (Línea sanguínea)”, el cuerpo gravemente herido del perro de la familia recuerda a la narradora el cuerpo enfermo del padre. El caso más peculiar es, sin duda, “Leche tibia (Código de barras lineal)”, donde la humillación ante la clase incita a la protagonista a la mentira: decir que sufre de leucemia. En este cuento, podemos ver el proceso de vaciamiento y de cosificación ya mencionados: “Permanecí sentada inmóvil, sin respirar, no me atreví a coger un pañuelo, no fuera que al sacarlo y abrirlo en dos el aire hiciera visible mi cuerpo aniquilado, indefenso. Estaba sentada allí, pero sólo *como un títere, como una comparsa* que desempeña papel en su propia vida” (2010: 74). La alusión al cuerpo deshabitado es, esta vez,

un prerrequisito para poder ‘llenar’ el cuerpo con los síntomas de la enfermedad: “Observé atentamente que mi sangre se hacía blanca célula por célula, progresivamente, porque me imaginé la leucemia como una sensación de palidez interna, lenta, solapada e irreversible” (2010: 79).

Hemos mencionado la muerte como generador de síntomas somáticos, pero su presencia y significación en *Código de barras lineal* es mucho más relevante. En “Pavimento frío (Línea directa)”, la ruptura amorosa implica un trabajo de duelo durante el cual es necesario ‘enterrar’ los recuerdos tanto bonitos como malos. En otras ocasiones, se alude a la relación intrínseca entre cuerpo y muerte, como en “¿Qué tienes ahí? (Línea del bikini)”: “[O]diaba que hubiera cuerpo y muerte y que la muerte se expresara a través del cuerpo” (2010: 131). A lo mismo se refiere el ejemplo ya citado de la agonía del pariente viejo, que llega a ser cuerpo deshabitado. En “Había una vieja (La línea está ocupada)”, se traza una triple analogía sumamente trágica entre la aparición y concepción del cuerpo tras el aborto, la chimenea como objeto que hay que limpiar para que pueda dar calor y el alma ‘vacuada’ de la mujer sufrida: “Hay que retirar las cenizas, quitar todo lo que ya ha ardido para que en el cuerpo frío puedan volver a prender las llamas” (2010: 128). Asimismo, en “Mapa de hormigas (Líneas transitadas)” se tematiza el tema del niño no nacido: “Me acordaba de mi madre, a la que hacía tres semanas que no veía, probablemente había ido a parir a mi hermano muerto de turno, al que enterraría enseguida; sólo el vientre que bajaba lentamente le recordaría el bebé prometido” (2010: 47).

A partir de los temas, motivos y ejemplos anteriormente citados, se perfila ante los ojos del lector un tratamiento peculiar del cuerpo, en cuya superficie los acontecimientos lamentables dejan huellas. Pero el cuerpo desempeña una función aún más específica en los cuentos de *Código de barras lineal*, ya que sirve de motor narrativo: es a partir del cuerpo, a partir de las huellas corporales (cicatrices, rozaduras y quemaduras), a partir de la observación retrospectiva del ‘yo’ desde el momento de la enunciación, y a partir de las sensaciones causadas por el cuerpo muerto desde donde se hace posible la narración. Krisztina Tóth es capaz de narrar de diversas formas el pasado, pero siempre parte de la experiencia narrativa escindida del sujeto y, de esta forma, cuestiona, según Orsolya Kolozsi, la continuidad y unidad posible del ser (2007). Las dudas de Tóth, sin embargo, no son lingüísticas: no tematiza, como tantos otros autores, la incapacidad lingüística de formular la experiencia desagradable; no busca las palabras, utiliza pocas metáforas y menos símbolos para aludir a las tragedias personales. Györgyi Földes llega a la conclusión de que lo que mueve los textos de la autora no es la presencia, sino la pérdida, la carencia (2011: 25), que aparece en forma de traumas, desilu-

siones, tragedias y muertes: no-presencias. Lo que se cuestiona en los textos que forman esta colección de relatos integrados es el vacío: “[L]os textos de Krisztina Tóth hablan de las ausencias elementales, la existencia, de la vida” (2011: 25, traducción propia). Pero, siguiendo la reflexión de Emese Kelemen, también podemos decir que los personajes de *Código de barras lineal* son muñecos, sujetos vaciados, de identidad suprimida (2013: 91). Y el cuerpo se convierte en el medio de experimentación del dolor y de su recuerdo.

Conclusiones

Hemos subrayado anteriormente que la representación del cuerpo y la tensión que se construye entre la voz narrativa y el pasado de la *persona* de la instancia narradora son los principales elementos de coherencia que se dan entre los cuentos de *Código de barras lineal*, tomo que se leería como una colección de relatos integrados. El cuerpo sirve, entonces, como enlace entre los tres elementos de coherencia enumerados: el textual, el contextual y el paratextual. La coherencia textual se da por el uso de la misma técnica narrativa que consiste en la ruptura de la cronología y la consiguiente introducción de saltos temporales; como se ha visto, estos saltos se dan siempre relacionados con alguna imagen o motivo vinculados con el cuerpo, que puede ser tanto material (dolor físico) como inmaterial (dolor psíquico-emocional). La coherencia contextual tiene que ver con la conexión intrínseca entre el contexto histórico y la maduración del personaje, de forma que siempre será el cuerpo la superficie donde se manifiestan los cambios ocasionados por el paso del tiempo. La coherencia paratextual —aparición de las diferentes variaciones de la palabra ‘línea’ en los títulos y subtítulos—, si bien no se refiere explícitamente al cuerpo, sí que hace tangible en ella el concepto de corporalidad y de materialidad del cuerpo como frontera del yo. Es más, el primer cuento del tomo ofrece igualmente una interpretación posible del significado de dicha línea, ya que plantea la pregunta siguiente: “[D]ónde está la frontera, si existe una línea fronteriza entre vida y no vida, vida y muerte, si existe una franja única definible” (Tóth, 2010: 13). Las heridas sentimentales dejan huellas en la piel, tal como la narración que, según considera Kelemen, deja huella en el papel (2013: 88).

Bibliográfia

- CIRLOT, Juan-Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*. 9.a edición. Barcelona, Editorial Labor.
- ECO, Umberto (1988): “De los espejos”. *De los espejos y otros ensayos*. Trad. MOYANO, Cárdenas. Barcelona, Lumen: 11-39.
- FÖLDES, Györgyi: “Vonalak, ha találkoznak. Testek és viszonyok Tóth Krisztina *Vonalkód* című kötetében”. *Hungarológiai Közlemények* XII.2 (2011): 18-26.
- GOMES, Miguel: “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica* XVI.3 (2000): 557-583.
- KELEMEN, Emese: “Vonaltól vonalig (Tóth Krisztina: *Vonalkód*)”. *Híd* 7-8 (2013): 88-94.
- KERESZTESI, József: “Vonalak a vaktérképen (Tóth Krisztina: *Vonalkód*)”. *Holmi* 6 (2007): <http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3> [22/11/2020].
- KOLOZSI, Orsolya (2007): “Vonalháló, veszteség (Tóth Krisztina: *Vonalkód*)”. *Bárka online*: <http://www.barkaonline.hu/tarca/105-vonalh-vesztes> [22/11/2020].
- SÁNCHEZ CARBÓ, José Adalberto (2009): “Concepto y teoría de las colecciones de relatos integrados”. En *Rincones del mundo. La función del espacio en las colecciones de relatos integrados en México*. Tesis doctoral. Salamanca, Universidad de Salamanca: 45-129.
- TAKÁCS, Ferenc: “Roncstérkép”. *Mozgó Világ* 33.7 (2007): <https://epa.oszk.hu/01300/01326/00089/14rolrol01.htm> [22/11/2020].
- TÓTH Krisztina (2006): *Vonalkód. Tizenöt történet*. Budapest: Magvető.
- (2010): *Código de barras lineal*. Trad. CSERHÁTI, Éva—ORBÁN, Eszter—FUENTES GAVIÑO, Antonio Manuel. Valencia, El Nadir Ediciones.

DÓRA BAKUCZ

Universidad Católica Pázmány Péter, Budapest

bakucz.dora@btk.ppke.hu

LITERATURA URGENTE: LETRAS HISPÁNICAS Y HÚNGARAS EN TIEMPOS DEL COVID

Resumen: La aparición del coronavirus y su transformación en una pandemia determinó en muchos sentidos el año 2020. El artículo estudia las manifestaciones de la literatura urgente, o de emergencia, relacionada al COVID-19, es decir, las primeras reacciones literarias a la situación en las letras hispánicas y en las húngaras.

Palabras clave: coronavirus, pandemia, literatura urgente, literatura húngara, literatura hispánica

Abstract: The appearance of the coronavirus and its transformation into a pandemic determined in many ways the year 2020. The paper studies the manifestations of the so-called 'urgent literature' or 'emergency literature', related to COVID-19, that is, the first literary reactions to the situation, in the Hispanic and Hungarian literature.

Keywords: coronavirus, pandemic, urgent literature, Hungarian literature, Hispanic literature

Pandemia(s) y literatura

El año 2020 ha sido especial en muchos sentidos, ya que con el COVID-19 gran parte del mundo vivió una nueva experiencia hasta ahora inimaginable. Ya cuando nos vimos obligados a confinarnos, desde mediados de marzo de 2020, empecé a observar cómo reaccionaba el mundo de la literatura a esta situación tan chocante y, básicamente, observé tres tipos de reacciones: es lo que repasaré en este artículo para llegar a algunas conclusiones en cuanto a las posibilidades (e imposibilidades) de lo que puede hacer la literatura con tal fenómeno.

Hablaré desde la perspectiva de una persona que se interesa tanto por la literatura hispánica como por la húngara, es decir, mis observaciones van a tener

un carácter comparativo. Los tres puntos que me han llamado la atención respecto a las reacciones literarias a la pandemia (tanto en el contexto hispánico como en el húngaro) son los siguientes: 1. vuelta a la literatura pandémica clásica; 2. declarar un vacío literario relacionado con el tema (tiempo de espera); 3. reacciones literarias inmediatas (literatura urgente o de emergencia).¹

Lecturas recomendadas para tiempos del COVID

El *top five* de las lecturas recomendadas para tiempos del COVID, una lista que he hecho en base de muchas páginas web, revistas, diarios, blogs, etc., eran *Decamerón* de Boccaccio, *La peste* de Camus, *Ensayo sobre la ceguera* de Saramago, *La montaña mágica* de Thomas Mann y una novela escrita en español, *El amor en tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez. En esta lista no hay ningún texto en húngaro, pero los dos contextos culturales coinciden en que la mayoría de los medios que dedicaban artículos o entradas al tema recomendaba los libros mencionados (y otros, pero son estos en los que más coincidían). También cabe mencionar que tanto en español como en húngaro aparecieron pronto en los medios más especialistas réplicas criticando a los lectores ingenuos que corrían a las librerías (sobre todo virtuales) a comprar los clásicos pandémicos, ya que estas obras, en realidad, no hablan de pandemias, sino que son metáforas o usan como pretexto una pandemia (real o ficticia) para hablar sobre temas con los que poco tienen que ver.

La vuelta a los clásicos está también presente en otro sentido, tomando estos textos como modelos para hacer versiones actuales que se centran en la pandemia actual; a esta cuestión volveré más adelante, cuando trate el tema de la literatura escrita durante y sobre la pandemia actual.

Vacío literario: cuestión de la necesidad del distanciamiento

Mario Vargas Llosa (por citar a un personaje universal de las letras hispánicas, *honoris causa* de la universidad ELTE de Hungría), en una conversación con el presidente alemán Frank-Walter Steinmeier, reseñada por *ABC Cultura*, dice lo siguiente: “El coronavirus tardará tiempo en convertirse en materia prima literaria de calidad” (Sánchez, 2020). Es una opinión que comparte con muchos otros

¹ Empleo las dos expresiones como sinónimos.

escritores y críticos, y es una consideración bastante general y generalizada. El dramaturgo y director teatral catalán Sergi Belbel opina lo mismo en la entrevista que dio a la revista *online* de literatura universal en húngaro *1749.hu* en noviembre del 2020: “El teatro tiene que ofrecer algo más de lo que uno puede ver en la tele” (Bakucz, 2020); esta idea la podemos extender a la literatura o las artes en general, pero lo citamos también porque veremos que en España es justamente el mundo del teatro donde aparecen las primeras reacciones a la situación actual. Sucede así por razones prácticas, ya que en marzo los teatros tuvieron que cerrar y, así, se presentó la oportunidad de inventar nuevas formas dramáticas. Volviendo al tema de la inmediatez, pues, una idea bastante aceptada es que hace falta distancia para analizar situaciones, experiencias o vivencias que influyen en la vida de los seres humanos, de las sociedades o de toda la humanidad. Para demostrar y observar dicha consideración, muchas veces se cita el tema de la Guerra Civil en la literatura española o los acontecimientos de la Revolución del 56 en la húngara. En la prensa española se han publicado muchos artículos sobre cómo ven y qué predicen editores o representantes de las grandes editoriales sobre los textos posibles o existentes, sean literarios y no tan literarios, ya que muchas veces hablan también de libros de divulgación que no es tema de este artículo.

En mayo de 2020 el periodista de la sección literaria de *El Mundo*, Manuel Llorente, hizo una entrevista a 18 editores para saber qué es lo que se ve desde la perspectiva editorial respecto a la presencia de la pandemia en la literatura. El artículo lleva el título “Una avalancha de libros sobre la pandemia de COVID-19 copará el mercado”, con el verbo en futuro. La conclusión del autor es que “[e]l fantasma del coronavirus recorre todas las editoriales. Su sombra, casi siempre alargada, amenaza con copar el mercado de las próximas novedades, bien a través de diarios o de ensayos (sobre todo)” (Llorente, 2020).

En el mismo mes de mayo, en otro diario digital, *El diario*, se ha publicado también un artículo dedicado al tema con el título: “La literatura de urgencia durante el coronavirus: ¿cuándo hay que escribir para no caer en la banalidad?”. Se menciona aquí el libro titulado *Pandemia* del filósofo esloveno Slavoj Žižek, que fue uno de los primeros ensayos publicados internacionalmente sobre la pandemia. Otro libro muy temprano fue *En tiempos de contagio* de Paolo Giordano, quien dice de su propio texto que “es un libro escrito conscientemente dentro de la epidemia, en el medio de las cosas. Es la fotografía de un momento de transformación” (Luna, 2020). Con esto podemos ver que la intención puede ser justamente escribir desde la posición de la falta de distanciamiento y, para tener un ejemplo, siguiendo el caso de la Guerra Civil Española en la literatura,

citamos (del mismo artículo) a Marta Puxan, experta en teoría de la narración de la Universidad Oberta De Catalunya (UOC):

En cualquier circunstancia un autor puede sentir la necesidad y percibir la pandemia de forma distinta según los tiempos. [...] Orwell decidió escribir *Homenaje a Cataluña* en medio de la Guerra Civil. ¿Y qué le pasa a ese libro? Que cuando lo lees sientes que es muy intenso emocionalmente y perceptivo con muchos aspectos cotidianos que probablemente serían imposible de imaginar con un distanciamiento. Orwell no sabía cómo iba a terminar la Guerra Civil, y por lo tanto muchas de sus percepciones estaban equivocadas, pero eso no le quita valor al texto: es un tipo de literatura de emergencia, del momento. (Luna, 2020)

Por mi parte, estoy muy de acuerdo con los argumentos de la opinión citada y, de hecho —la aceptemos o no—, la realidad muestra que las inmediatas reacciones literarias y artísticas a la pandemia sí existen, si bien la calidad, la perduración o la canonización es otra cuestión, lo que a mi parecer no necesariamente depende del tema ni del momento de la creación. A continuación estudiaré algunas manifestaciones de la literatura urgente o de emergencia en lo que se refiere a la pandemia actual.

Literatura urgente en el contexto hispánico

Según mis observaciones, las primeras reacciones literarias en el mundo hispánico venían de parte del mundo del teatro y del mundo del microrrelato. Respecto al teatro, por un lado, podemos mencionar el caso del Centro Dramático Nacional de Madrid, donde ya en primavera se encargaron obras cortas con el coronavirus como trama teatral. El proyecto recibió el título de *La pira* y el resultado fueron tres unidades que se pudieron ver en *streaming*. En *El país cultural* podemos leer la siguiente descripción sobre el proyecto:

El ciclo se compone de nueve piezas cortas escritas en los últimos dos meses que se agrupan en tres espectáculos en torno a tres conceptos relacionados con la pandemia y que dan título a cada uno de ellos: *La conmoción*, *La distancia* y *La incertidumbre*. Se representan a puerta cerrada ante varias cámaras para su emisión en directo por Internet, algo inimaginable cuatro meses atrás. (Vidales, 2020)

Otra iniciativa, aún anterior y cuyo planteamiento fue la colaboración entre dramaturgos y actores, es el llamamiento con el *hashtag* #coronavirusplays, que se anunció por *Twitter* y que fue idea del dramaturgo Jordi Casanovas, una propuesta para sobrellevar el confinamiento. El plan consistía en 4 puntos:

1. Dramaturgas y dramaturgos escriben monólogos o escenas, máximo 3 minutos, sobre lo que sienten, viven o sufren en estos momentos de cuarentena.
2. Cuelgan los textos en *Twitter* con el *hashtag* #coronavirusplays
3. Actrices y actores interpretan los textos que deseen y los graban con su móvil o webcam.
4. Los intérpretes cuelgan sus grabaciones en *Twitter* o *Instagram* con el *hashtag* #coronavirusplays (Polo Bettonica, 2020)

Las obras de microteatro, resultados de esta iniciativa, monólogos en la mayoría de los casos, se pueden ver en *Twitter* hasta hoy.

Otro género, u otro campo que ha reaccionado muy rápido a la pandemia y sus consecuencias, es el microrrelato; es lógica la rápida reacción de este género tan típico del siglo XXI que, además, últimamente se publica en ediciones *online*. En el mismo 2020 se han publicado dos colecciones de microrrelatos de temática pandémica.

MicroDecamerón — Setecientos años después (coordinada por Paola Tena, microrrelatista mexicana) es un libro con el que volvemos a la evocación de los clásicos, ya que se trata de una antología que sigue la estructura del modelo clásico de Boccaccio. Diez escritores escriben un microrrelato por día de acuerdo al tema de la jornada, de manera parecida al *Decamerón*. Según la introducción, los textos tienen el propósito de “crear un refugio a donde no llega la tragedia, que se abre por medio de la palabra y nos permite, aunque sea por un momento, olvidar toda angustia e incertidumbre y simplemente divertirnos, como hicieron diez jóvenes al calor de una chimenea, hace más de setecientos años” (Tena, 2020: 7). Lo que llama la atención, leyendo los microrrelatos del libro, es que resulta difícil olvidar la angustia del momento. A pesar del carácter general de los temas propuestos, se siguen los del *Decamerón* desde “donde se razona lo que más agrada a cada uno” (Tena, 2020: 9) de la primera jornada hasta “donde se discurre sobre quiénes liberalmente o con verdadera magnificencia hicieron algo, ya en asuntos de amor, ya en otros” (Tena, 2020: 119). Las alusiones al contexto actual, a las preocupaciones y experiencias justamente de angustia e incertidumbre vuelven una y otra vez. Así lo muestran los siguientes títulos: “Cuarentena”, de José Manuel Dorrego; “El encierro”, de Elena Casero Viana — de la primera jornada; “Vivir en Virtua-

landia”, de Dina Grijalva — del cuarto día; “Pandemia perene”, de la misma autora y de la jornada siguiente, entre otros. Realmente son escasos los textos que de una manera u otra no aludan a la situación concreta que estábamos viviendo prácticamente en el mundo entero en 2020. Son temas recurrentes la experiencia del confinamiento, la vida vivida de manera virtual, las nuevas reglas como el distanciamiento social o la obligación de llevar mascarilla. Así se ve en el siguiente ejemplo, que lleva el título “Sin conocimiento”, escrito por Adriana Azucena Rodríguez: “Los cubrebocas les recordaron que hacía años que no se besaban. Se sonrieron con un cariño que ninguno de los dos pudo apreciar” (Tena, 2020: 90). También podemos mencionar el tema de los cambios en la vida cotidiana, la llamada ‘nueva normalidad’ o la desconfianza en las noticias.

Microbios se titula la otra colección, la de los minificionistas pandémicos, coordinada por Patricia Nasello y editada por Dendro Ediciones en Lima, Perú. Es una antología de escritores de catorce países hispánicos que son miembros del Colectivo Internacional Minificionistas Pandémicos. Patricia Rivas Morales, creadora del colectivo, los presenta así en el prólogo del libro: “Nuestro colectivo originado en época actual de pandemia como una Bitácora Literaria se caracteriza por elaborar microrrelatos con *leitmotiv* social, como una forma de crear espacios de reflexión, ante las diferentes realidades vividas por las y los integrantes en cada país” (Nasello, 2020: 11). En esta antología tampoco faltan las referencias concretas a la pandemia actual, pero, de acuerdo al propósito, lo que domina es un panorama social donde se presentan problemas y dificultades que agravan más la vida de amplias capas sociales. Hambre, falta de educación, falta de dignidad humana, la explotación y la contaminación de la naturaleza, niños solitarios y huérfanos, enfermedades y mala salud (física y mental) o la prostitución son los elementos de esta realidad que, con la pandemia, se vuelve en aún más difícilmente vivible. Un ejemplo muy expresivo es el texto de la autora mexicana Karla Barajas Ramos, titulado “Con protección”:

Entraremos al motel y no habrá besos, usaremos guantes de látex para acariciarnos y mantendremos la boca cubierta. Nos ducharemos al finalizar para no arriesgarnos, advertí al cliente, quien a mitad de la copulación se quitó el cubrebocas, arrancó el mío y me dejó cubierta con su saliva y semen. Aunque me preocupa contraer el virus porque tengo más de sesenta, sé que son gajes del oficio (Nasello, 2020: 20)

Sobre lo que quiero llamar aquí la atención es la función social, de denuncia social, de transmitir problemas sociales. Se recurre a textos literarios que, de esta manera, se relacionan directamente con la realidad vivida por distintos grupos,

comunidades e individuos de condiciones muy distintas, pero que tienen en común el hecho de vivir la pandemia, el confinamiento y otras consecuencias de este momento histórico.

Literatura urgente en las letras húngaras

La literatura urgente húngara también ha aparecido muy pronto y también en forma de colecciones de textos. La pandemia y, con ella, el confinamiento y el cierre de las escuelas llegó a Hungría a mediados de marzo de 2020. A comienzos del verano, cuando terminó la cuarentena de la primera ola, entrando en una librería ya se podía ver que los editores no habían dejado de trabajar. El resultado era la publicación de varios libros pandémicos que, de una manera u otra, reaccionaban ante la situación que estábamos y, lamentablemente, todavía estamos viviendo. Recalco los dos libros que más resonancia han tenido.

Vírus után a világ (El mundo después del virus), de la editorial Noran, es realmente una miscelánea en el que cuarenta y cuatro autores escriben sobre temas como los siguientes: qué mundo nos espera después de la pandemia; qué efectos económicos, políticos y sociales tiene la pandemia; cómo influyen en nuestra vida privada e íntima el distanciamiento, el confinamiento, el encierro; cómo hemos llegado hasta aquí; qué podemos hacer para sobrevivir sanos y salvos a toda esta situación causada por el COVID. Lo que queremos destacar de este libro es que es un punto de contacto de muchas perspectivas, en el que publican juntos historiadores como Ignác Romsics, politólogos, el etnólogo Vilmos Csányi, filósofos como András Lányi, sociólogos como Zsuzsa Ferge, economistas como Ákos Bod Péter y, en lo que más nos interesa ahora, escritores conocidos y reconocidos de la literatura húngara actual: György Spiró, János Háty, Endre Kukorelly, Zsuzsa Takács, Miklós Vámos o Andrea Tompa. De la misma manera, como en el caso de los textos de los minificcionistas pandémicos hispánicos, en el concepto se ve qué papel desempeñan estos textos: llaman la atención sobre distintos aspectos de la vida pandémica con la ayuda de perspectivas de distintas ramas científicas y de referencias literarias, o bien con una visión que es propia de los textos literarios, en caso de los escritores.

Y ¿cuáles son los temas que eligen los representantes del mundo literario en esta miscelánea? Veamos algunos ejemplos: Tibor Noé Kiss, en “A mobiltok és a sárgarépa” (El estuche de móvil y la zanahoria), parte de una anécdota personal, la compra de un estuche de móvil por un euro que le llega desde China y que le sirve para esbozar posibles relaciones entre este hecho banal y la crisis actual del

mundo; todo esto, con el método de la pendiente resbaladiza o efecto dominó que al final conduce al estallido de la pandemia (pone como lema la canción popular inglesa sobre el clavo y el reino,² que se utiliza frecuentemente como explicación de cómo un solo acontecimiento puede cambiar la vida del mundo entero). En el texto de Endre Kukorelly vemos, otra vez, la búsqueda de las referencias culturales relacionadas con situaciones de ruptura; va buscando citas y fragmentos desde Luciano hasta Márai e intenta interpretar algunas ideas suyas en el contexto del COVID-19. Andrea Tompa —escritora que acaba de publicar una novela titulada *Patria*, con la que ha llamado la atención tanto del público como de la crítica—, ya con el título de su texto “Köszönet, bocsánat, könny, harag” (Agradecimiento, perdón, lágrimas, ira) alude a lo que luego explica detalladamente; escribe un texto metaliterario donde plantea el tema de cómo se convertirá la pandemia en tema literario. Según ella, se trata de un trauma (va a funcionar como trauma), es decir, habrá que pasar por todo el proceso de luto para poder manejarlo y convertirlo en tema literario. No habla de cuánto duran los periodos, pero suponiendo que cada paso, cada fase requiere tiempo, podemos relacionar esta idea con la que hemos visto representada por Vargas Llosa y Sergi Belbel, es decir, que hace falta esperar para poder enfrentarnos realmente y de manera productiva al choque, a la ruptura que significa la pandemia en nuestra vida.

Varios de los autores escriben sobre la metáfora bélica que se usa, sobre todo, en los discursos políticos relacionados con el COVID y la critican con distintos argumentos (Márió Z. Nemes, Endre Kukorelly); varios mencionan el paralelismo (respecto a la experiencia) con Chernóbil —con lo que significó el accidente nuclear de 1986 para toda una generación, al menos, en la región de Europa del Este (János Háty, Endre Kukorelly)—, mientras que otros van en busca de referencias literarias utópicas-distópicas: las dos más frecuentes son George Orwell y Aldous Huxley (Tibor Noé Kiss, Miklós Vámos), a la vez que hay quien construye su propia utopía-distopía (Gergely Péterfy) partiendo de la situación actual. Y, por último, no faltan tampoco las referencias bíblicas ni las aristotélicas. Curiosamente, entre las referencias aquí mencionadas no aparece ninguna de las novelas del *top five* recomendadas por revistas, suplementos o blogs que mencionamos al principio.

Un aspecto extraliterario pero muy importante es que con el 8 % de los ingresos del libro se apoya a familias necesitadas, y aquí vuelvo por un momento a las letras hispánicas para mencionar la antología argentina llamada ‘antología

² For want of a nail the shoe was lost, / for want of a shoe the horse was lost, / for want of a horse the knight was lost, / for want of a knight the battle was lost, / for want of a battle the kingdom was lost. / So a kingdom was lost — all for want of a nail.

urgente' y titulada *Un sobresalto en el corazón, una punzada en la boca*, de una pequeña editorial argentina, Patronus Ediciones, que ha reunido escritores tan importantes como Selva Almada, Claudia Piñeiro, Mariana Enríquez, etc., para publicar una antología de cuentos cuyos ingresos van destinados a comprar comida para alumnos de colegios con carencias económicas; la lista concreta se ha publicado en el libro.³

La otra antología húngara que destacamos es *A teremtés koronája* (La corona de la creación), publicada por la Editorial Helikon, que reúne textos de veintitrés autores húngaros actuales como János Háý, András Cserna-Szabó, Márton Gerlóczy, Dénes Krusovszky (premio *Libri* de los lectores en 2019), János Lackfi, Noémi Szécsi (Premio Literario de la UE en 2009), Noémi Kiss, Gábor Zoltán (autor de la novela de gran éxito titulada *Orgia*, sobre el terror de los fascistas en la segunda Guerra Mundial), etc. Se trata de otra 'antología de urgencia o de emergencia', ya que, de hecho, el título provisional del libro fue *Corona Exprés*. Contiene textos de varia índole, pero en este caso todos son propiamente dicho de ficción. En el caso de este libro, también hay algunos motivos que se repiten y que hacen posible una cierta descripción tanto temática como en lo que se refiere al tipo de literatura que hacen o a los recursos literarios que usan.

En lo que se refiere a los temas, predominan los textos que, de una manera u otra, hablan de las relaciones de pareja (nueve cuentos); dentro de esta temática, es un motivo recurrente lo que ocurre con las relaciones secretas, los amantes, los deseos que no se satisfacen dentro de la familia. Para el crítico Csaba Károlyi, uno de los textos más fuertes del libro es el de János Háý: en su cuento se quedan embarazadas tanto la esposa como la amante del protagonista, que bajo la presión de la cuarentena tiene que decidir entre las dos mujeres (Károlyi, 2020). La enfermedad misma, la pandemia del COVID-19, así como otras del pasado o algún mal desconocido también aparecen con frecuencia. La más chocante es una historia sobre la vecina de la narradora, que se ve obligada a cerrar su agencia de viajes, se contagia de una enfermedad cutánea y, al final, se va a la Luna a falta de otra solución. El verdadero logro de este texto de Noémi Kiss, "A bőr" (La piel), está en los detalles y en la sutilidad de atravesar las fronteras del realismo y lo fantástico; en las descripciones que, a veces, tienden a ser fantásticas; otras veces, absurdas, como en la siguiente cita: "Los vecinos van al súper sin piel, y estudiamos en casa sin piel, la escuela está cerrada. No nos tocamos, hay fron-

³ Si no mencionamos esta antología en el apartado anterior, es porque la mayoría de los textos no fueron escritos con el propósito de reaccionar a la situación actual; son anteriores, es el momento y la finalidad de la publicación (la iniciativa caritativa) lo que tiene que ver con la pandemia.

teras, límites, paredes, vallas. Parque, una vez al día, entre dos clases, con tarea incluida. Los que no se tocan, no se consuelan” (Cserna Szabó, 2020: 145)⁴.

Aparecen también los viajes (otro tema recurrente): una pareja que no puede volver de las vacaciones, algo que en el primer momento parece divertido, pero poco a poco el viaje se convierte en una pesadilla, en el cuento de Ádám Berta, “A járvány máshol van” (La pandemia está en otra parte). Están también entre los temas de mayor interés la distancia social y cómo con el uso de la tecnología se borran o parecen borrarse a veces los límites entre realidades, realidad y virtualidad, realidad y ficción (otro viejo tema de la literatura de todos los tiempos), como por ejemplo el primer texto de la antología, “Mami és a Cammogo” (Mami y Pasopesado) de Imre Bartók, donde el protagonista y su madre de setenta años empiezan a jugar un juego de rol por Skype y la madre (mami) termina destruyendo el mundo: el del juego y el real.

Y, por último, en varios textos está presente de alguna forma la sobreabundancia de noticias, esa mezcla de *news* y *fake news*, la manipulación que forma parte del mundo en el que vivimos y que, en estos momentos, resulta ser aún más llamativa. Es el tema del cuento de Tibor Keresztury, “Máma már nem hasad tovább” (Pero así no seguirá creciendo). En la siguiente frase vemos una especie de resignación frente a dicho fenómeno: “No pasa nada especial, los hombres caen, nuestras tropas continúan la lucha, la guerra sigue con métodos variados, contra el virus, contra gente miserable y pobre que había perdido su casa, y contra un señor viejo” (Cserna Szabó, 2020: 140)⁵. En otro texto, en el de Dénes Krusovszky, “A szelep” (La válvula), incluso tenemos un personaje que trabaja en la empresa donde fabrican las noticias.

Y ¿cómo son las imágenes, las visiones presentes en estos textos? Son características las imágenes distópicas y apocalípticas, aparecen momentos de después de la tercera o la cuarta ola, conflictos entre enfermos potenciales, sanos e inmunes, pero tenemos también parodias, por ejemplo, de “Romeo y Julieta”, que están hablando en una ventana de *chat* esperando la vacuna (en uno de los cuentos de János Lackfi), o un microcosmos de virus personificados (Viktor Horváth).

Hablando de la personificación del virus (un virus húngaro), en el cuento “Magyar virtus” (Virtud húngara) de Viktor Horváth se enamora y se une a una membrana mucosa. El único texto de ficción escrito para niños que se ha publicado en húngaro durante la primera ola es de Krisztina Tóth (por otra parte, hay varios textos divulgativos que explican la pandemia), el cuento titulado “Vírus-mese” (Cuento del virus), que empieza de una forma muy divertida, describiendo

⁴ La traducción es mía.

⁵ La traducción es mía.

la escuela donde van los virus y bacterias (*undisuli*, que en español sería escuela asquerosa o ‘ascuela’), y donde conocemos a un virus muy trabajador pero bastante presumido, engreído, que quiere ser el rey del mundo y, por eso, sus amigos empiezan a llamarlo Coronavirus. Durante la historia, el pequeño virus logra convertirse en alguien poderoso y conquistar el mundo (es decir, contagiar a mucha gente). Al final, resulta que es un cuento didáctico que explica por qué hay que mantener la distancia, por qué hay que lavarse las manos, etc., y que cae también en la trampa de usar el vocabulario bélico-militar que tantas veces hemos visto y criticado, pues el cuento acaba diciendo que mientras los médicos trabajan en la vacuna, “han decidido también reclutar un ejército para darles órdenes a los voluntarios. Vosotros, que estáis escuchando este cuento formáis parte de este ejército invisible y si ayudáis, venceremos más fácilmente a Corona” (Tóth, 2020).⁶ Puesto que el objetivo es explicarles a los niños por qué no pueden abrazarse y por qué se ha convertido en un acto tan importante el de lavarse las manos, por qué no pueden ir al colegio, podemos comprenderlo como algo necesario.

A modo de conclusión

Hemos visto que la presencia del tema del COVID-19 se entiende de muchas maneras y se critica de otras muchas. Es innegable que el coronavirus ya ha aparecido como tema literario. Hemos visto una serie de ejemplos que han sido reacciones inmediatas, de ‘literatura urgente’ o de ‘literatura de emergencia’, tanto en la literatura hispánica como en la húngara: en nuestra opinión, sopesar la calidad no se distingue mucho de cuando se trata de cualquier otra temática. Hemos podido comprobar que hay otros muchos temas que nos preocupan a propósito de la pandemia, es decir, en muchos de los textos, el coronavirus no es más que un pretexto para reflexionar sobre el estado y aspectos preocupantes del mundo actual; a la vez, también hemos observado que muchos escritores pretenden ir buscando referencias, metáforas, posibles conexiones con experiencias que nos puedan ayudar a entender, a sobrevivir, pero antes que nada a reflexionar sobre lo que nos está pasando.

Es muy probable que, con el tiempo, con una mayor distancia, en el futuro podamos analizar con más perspectiva la ruptura, los cambios que ha causado la pandemia. Pero que tengamos también una estampa de los momentos en los

⁶ La traducción es mía.

que estaba ocurriendo, cuando estaba empezando a ocurrir, será gracias a estas reacciones inmediatas, a estos textos de literatura urgente.

Bibliografía

- BAKUCZ, Dóra: “«A színház nem szólhat arról, amit az emberek a tévében is meg tudnak nézni» - interjú Sergi Belbellel”. *1749.hu*, 08/11/2020: <https://1749.hu/flow/interju/a-szinhaz-nem-szolhat-arrol-amit-az-emberek-a-teveben-is-meg-tudnak-nezni-interju-sergi-belbellel.html> [15/01/2021].
- BORELLI AZARA, Gabriela—CABEZÓN CÁMARA, Gabriela—ROLDÁN, Javier, eds. (2020): *Un sobresalto en el corazón, una punzada en la boca*. Buenos Aires, Patronus Ediciones.
- GRAELL, Vanessa: “Coronavirus Plays, un festival de microteatro en redes sociales sobre el confinamiento”. *El Mundo*, 18/03/2020: <https://www.elmundo.es/cultura/teatro/2020/03/18/5e711b27fc6c8390588b4620.html> [15/01/2021].
- CSERNA SZABÓ, András, ed. (2020): *A teremtés koronája*. Budapest, Helikon Kiadó.
- CZEGLÉDI, Fanni: “«A nevem COVID, küsztihand» - így látták íróink a tavaszi karantént”. *hvg.hu*, 20/09/2020: https://hvg.hu/elet/20200920_A_teremtes_koronaja_karantenantologia [15/01/2021].
- KÁROLYI, Csaba: “Félelem és unalom”. *Élet és Irodalom* LXIV.37 (2020). Recuperado de: <https://www.es.hu/cikk/2020-09-11/karolyi-csaba/felelem-es-unalom.html> [15/01/2021].
- KÖRÖSSI P., József—ZÁMBÓ, Kristóf, eds. (2020): *Vírus után a világ*. Budapest, Noran Libro Kiadó.
- LLORENTE, Manuel: “Una avalancha de libros sobre la pandemia de Covid-19 copará el mercado”. *El Mundo*, 08/05/2020: <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2020/05/08/5eb438b0fc6c836a3d8b45fb.html> [15/01/2021].
- LUNA, José Antonio: “La literatura de urgencia durante el coronavirus: ¿cuándo hay que escribir para no caer en la banalidad?”. *elDiario.es*, 24/05/2020: https://www.eldiario.es/cultura/libros/literatura-urgencia-coronavirus-escribir-banalidad_1_5960738.html [15/01/2021].
- NASELLO, Patricia, ed. (2020): *Microbios*. Lima, Dendro Ediciones.
- POLO BETTONICA, Toni: “Una radiografía de la cuarentena en clave teatral”. *El País Cataluña*, 14/04/2020: [40](https://elpais.com/espana/catalun-</p></div><div data-bbox=)

ya/2020-04-13/una-radiografia-de-la-cuarentena-en-clave-teatral.html
[04/04/2021]

SÁNCHEZ, Rosalía: “Vargas Llosa: «El coronavirus tardará tiempo en convertirse en materia prima literaria de calidad»”. *Abc*, 11/09/2020: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-vargas-llosa-coronavirus-tardara-tiempo-convertirse-materia-prima-literaria-calidad-202009110015_noticia.html [15/01/2021].

TENA, Paola, ed. (2020): *MicroDecamerón. Setecientos años después*. Lima, Quarks Ediciones Digitales.

TÓTH, Krisztina: “Járványmese”. tothkrisztina.hu, 15/04/2020: <https://tothkrisztina.hu/toth-krisztina-jarvanymese/> [15/01/2021].

VIDALES, Raquel: “La pandemia abre una nueva era teatral”. *El País*, 08/07/2020: <https://elpais.com/cultura/2020-07-07/la-pandemia-abre-una-nueva-era-teatral.html> [15/01/2021].

DÓRA FAIX

Universidad Eötvös Loránd, Budapest

faix.dora@btk.elte.hu

LA PATRIA EN LA LEJANÍA EL EXILIO DE SÁNDOR MÁRAI A TRAVÉS DE LA LENGUA Y LA LITERATURA

Resumen: Sándor Márai es uno de los escritores húngaros más importantes de los últimos tiempos. No obstante, su relación con la nación húngara fue durante muchos años desde la distancia, ya que desde 1948 hasta su muerte vivió exiliado entre Italia y América. Este artículo analiza cómo Sándor Márai, en su literatura y en sus diarios, reflejó estas vivencias en el extranjero, su relación con el húngaro y sus vínculos con las otras lenguas extranjeras que aprendió, con las que convivió en un estadio próximo al del multilingüismo.

Palabras clave: Sándor Márai, bilingüismo, multilingüismo, exilio, lengua húngara

Abstract: Sándor Márai is one of the most important Hungarian writers of the 20th century. Nevertheless, for most of his life he has been looking at his country from a distance, due to living in exile between Italy and the United States from 1948 until his death. This article discusses how Sándor Márai, in his literature and especially in his diaries, reflected these abroad experiences, his relationship with the Hungarian language and his links to the different foreign languages he had learned, with which he lived in a stadium close to that of multilingualism.

Keywords: Sándor Márai, bilingualism, multilingualism, exile, Hungarian language

Hace exactamente 120 años que nació Sándor Márai, un escritor húngaro que, por razones históricas, se vio obligado a vivir y escribir fuera de Hungría. Tal vez en estos momentos, cuando debido a la pandemia del coronavirus no podemos viajar y visitar libremente a nuestros seres queridos, veamos con otros ojos lo que el gran escritor pudo experimentar, sentir durante los años del exilio que, al final, fueron definitivos: nunca más pudo volver a su país natal.

El camino del escritor al exilio

Sándor Márai, el gran escritor exiliado de la literatura húngara, pasó buena parte de su vida lejos de su país natal.¹ De sus 89 años de vida, 41 los vivió en el extranjero: desde 1948 hasta su muerte en 1989. Su exilio comenzó, en realidad, antes de su desplazamiento físico, con lo que el propio escritor denominó ‘exilio interior’. La aparición de Hitler en el escenario político, la persecución de los judíos y la ausencia de la libertad individual de las personas aumentaron en él la sensación de que el liberalismo burgués se encontraba fatalmente herido en Europa, de que había desaparecido la civilización europea y de que todo el mundo que colaborara con los nazis era un traidor, incluso si ‘tan solo’ los observaba con indiferencia. Aunque Márai consideraba que la vocación de un escritor de verdad era mantenerse lejos de la política, eso no significaba que no expresara abiertamente sus ideas en sus textos, desde los artículos periodísticos hasta los puramente literarios. En este contexto, la expresión ‘exilio interior’ significa que, ante el pavoroso panorama europeo, Márai encontró refugio en la escritura, considerando que escribir significaba una posibilidad para la independencia y la salvaguarda de valores, aunque no siempre publicara los textos escritos.

El ‘exilio interior’ se transformó en un verdadero desplazamiento físico cuando, al establecerse en Hungría las tropas alemanas, en marzo de 1944, el escritor se trasladó con su mujer a Leányfalu —un pueblo cercano a Budapest en el meandro del Danubio—. Fue allí donde se unió a su vida Jani (János Babócsay), el niño de 4 años que acabarían por adoptar. Todo ello se refleja en el diario que Márai había empezado a escribir un año antes, en 1943, y cuyo primer volumen se publicaría en 1945 todavía en Budapest, con el título *Napló 1943–1944*. Pero el escritor empezó a ser perseguido por la prensa comunista, lo cual confirmó su convencimiento de que no podía seguir en Hungría, puesto que no podía ni guardar silencio en libertad. Todavía en 1947 publicó dos volúmenes de *Sértődöttek* (Los enfadados), en los que continuaba la historia de los Garren que había comenzado a relatar en los años treinta², y la destrucción por las autoridades del último

¹ Para trazar el recorrido del escritor me he servido de los diferentes libros publicados (en 2000, 2003 y 2006, respectivamente) por Tibor Mészáros, responsable de la herencia de Sándor Márai en el Museo de Literatura Petőfi.

² Se trata de la historia de la familia Garren que Márai había empezado a contar en la novela de 1930, *A zendülők* (que también se tradujo al español con el título *Los rebeldes*), y en 1937 en *A féltékenyek* (Los celosos). Su continuación en la serie *Sértődöttek*, dividida en tres volúmenes, vio la luz en 1947 y 1948. El último tomo fue retirado por razones políticas y solamente se conservan algunos pocos ejemplares. Décadas más tarde, *A Garrenék műve* (La obra de los Garren), que incluye todas las partes antes mencionadas, se publicó en Toronto en dos volúmenes.

volumen de esta obra supuso justamente el último golpe para el exilio (también físico) del autor. El 31 de agosto de 1948, al ver que las tropas soviéticas ocupaban Hungría, Márai abandonó su país en compañía de su familia. En ese momento comenzó la segunda mitad de su vida, que marcaría definitivamente toda su trayectoria literaria y forjaría su imagen como el escritor húngaro en el exilio más importante, el líder de la emigración, aunque él mismo prefiriese aislarse de todo y de todos. El escritor pensaba que para ser ‘popular’ no importaba qué dijera, sino qué hiciese.

El verdadero exilio de Márai, que, como ya hemos visto, se extendió a partir de 1948 (salieron de Hungría el 31 de agosto de ese año) prácticamente hasta el final de su vida, se puede dividir en varios momentos según el lugar donde vivió el escritor: tras siete semanas en Suiza que podemos considerar de espera, su primer exilio empezó en octubre de 1948, en Italia (en el Posillipo, barrio residencial en las colinas de Nápoles), y duraría hasta 1952; segundo, una etapa más larga, de quince años, en los Estados Unidos (Nueva York) desde 1952 hasta 1967; tercero, una nueva estancia en Europa, concretamente en Italia (pero esta vez en Salerno), entre 1967 y 1980; y, finalmente, el último exilio, otra vez en los Estados Unidos, pero ya en el sur de California, en San Diego, desde 1980 hasta 1989.

Fue en el Posillipo donde Márai terminó *¡Tierra, tierra!*, la continuación de *Confesiones de un burgués*, aunque la obra solamente se publicaría décadas más tarde y en otro continente (en 1972, en Toronto). A pesar de presentarse como novela, esta obra puede servirnos como fuente de referencias autobiográficas para conocer no solamente la vida del escritor, sino también sus reflexiones basadas en los acontecimientos históricos de la época. En cuanto a los sucesos de carácter personal, en ese periodo de su vida, Márai fue suspendido como miembro de la Academia y empezó a trabajar para *Radio Free Europe* (Radio Europa Libre). Estos años iniciales del exilio serían recordados por el escritor con mucha añoranza. El momento cuando en 1952 dejaron atrás Italia se describe en el diario completo de Márai con las siguientes palabras: “El adiós a Nápoles, al Posillipo, dolía más que cualquier otro adiós anterior. Me encantó todo aquí y sabía que, a su manera, ellos también me aceptaron, los italianos del sur” (Márai, 2009b: 51).³

Tal vez, el traslado a Estados Unidos simbolizara para Márai la aceptación definitiva de su estatus de escritor exiliado. Pero allí llegó a la conclusión de que un escritor europeo no tenía nada que decirle a los Estados Unidos, sino que debía escribirle a Europa desde América, lo cual no iba a ser tarea fácil, sobre

³ Como en español solamente se ha publicado un volumen de los diarios, con fragmentos correspondientes a los años 1984-1989, la traducción de las citas provenientes de los diarios completos es siempre mía.

todo siendo un escritor húngaro (Márai, 2010: 65). Ese mismo año se publicó en Londres su primer libro escrito en el exilio, *Béke Ithakában* (Paz en Ítaca), así como su emblemático poema *Halotti beszéd* (Oración fúnebre), escrito en Nápoles, pero publicado en 1954. En este último texto, muy denso desde el punto de vista emocional, se expresa lo que puede sentir un emigrado: su sensación de soledad y de abandono, su desesperación. Lo que aumenta el tono trágico del poema es que el yo poético siente que incluso su lengua se encuentra en peligro (apunta, por ejemplo, que si a un niño le hablan de *Toldi* —título y apellido del protagonista de una famosa obra de János Arany—, el niño simplemente contesta con un ‘ok’, o sea, no le dice nada). Una de las principales ‘propiedades’ del escritor emigrado, por tanto, sería precisamente la lengua nativa, de ahí que si esta desapareciera, también él perdería definitivamente el contacto con su patria.

Al estallar la Revolución húngara de 1956, Márai —que en ese momento llevaba cuatro años viviendo en los Estados Unidos— viajó enseguida a Europa y siguió con atención los acontecimientos húngaros, comentándolos detalladamente en Radio Europa Libre desde Múnich. Su ilusión inicial, la esperanza de que las tropas soviéticas se vieran obligadas a abandonar Hungría, se convirtió en profunda desesperación tras el desenlace de la revolución. Fue el momento cuando Márai “perdió toda esperanza de poder volver algún día a Hungría”, como dice Szegedy-Maszák (1991: 13). A su vuelta a Nueva York, solicitó enseguida la nacionalidad norteamericana. Cuando la obtuvo un año después, en 1957, este hecho le pareció un paso más en su ruptura con Hungría. En este contexto, puede parecer simbólico el hecho de que también en 1957 cerrara el siguiente volumen de su diario, *Napló 1945–1957*, el primer tomo del diario que vio la luz en la emigración (1958, Washington). En febrero de 1967 grabó un texto de carácter testimonial para su mujer y su hijo, en el cual les explicó sus últimos deseos en cuanto a su herencia como escritor, y se despidió de Radio Europa Libre con una última lectura dirigida a los oyentes. Sin embargo, la despedida de Europa no fue definitiva. Algunos días después de esa lectura, la familia volvió a Italia y, esta vez sí, se estableció en la ciudad de Salerno, donde pasaría trece años (1967-1980). Este periodo no se puede considerar muy fructífero desde el punto de vista de las publicaciones, aunque debemos destacar la edición en verano de 1970 de *Ítélet Canudosban* (Veredicto en Canudos), su primera colaboración en Toronto con Stephen Vörösváry, su último editor, y la publicación en 1972 de *Föld, Föld!...* (*¡Tierra, tierra!*).

Los últimos nueve años de su vida, Márai los volvió a pasar en los Estados Unidos (1980-1989); tomó esta decisión tras un viaje a California que había causado en la familia una impresión muy buena. Este periodo fue relevante desde el

punto de vista de su carrera literaria porque publicó varias obras: *erősítő* (1975) —el título se escribe con minúscula y significa ‘fortificante’ o ‘refuerzo’—; *Judit... és az utóhang* (Judit... y el epílogo; continuación y final de *La mujer justa*) y *Napló 1976–1983*, el último volumen de su diario publicado en su vida. Aunque ya en los años setenta habían aparecido voces que lo llamaban desde Hungría, a partir de 1981 le ofrecieron de manera ‘oficial’ la posibilidad de volver a publicar en Hungría y, algunos años después, sobre todo a partir de 1988, fue creciendo el interés por Sándor Márai y su obra literaria. Varias instituciones culturales (la Academia de Ciencias Húngara, la Federación de Escritores Húngaros) intentaron establecer contacto con él. En ese momento, Zoltán Furkó viajó a San Diego y, basándose en las conversaciones mantenidas con el escritor, redactó un libro muy personal titulado *Márai Sándor üzenete* (El mensaje de Sándor Márai). Para entonces, el escritor de 88 años había sufrido pérdidas irrecuperables: la muerte de dos de sus hermanos en 1985, la muerte de su mujer Lola en enero de 1986, la operación de su hermano (y conocido director de cine) Géza Radványi, así como la muerte de su hijo adoptivo, János, a la edad de solo 46 años. El 15 de enero de 1989 anotó en su diario sus últimas palabras: “Estoy esperando el llamamiento a filas; no me doy prisa, pero tampoco quiero aplazar nada por culpa de mis dudas. Ha llegado la hora” (Márai, 2008c: 209), y se suicidó el 21 de febrero. Sus cenizas fueron repartidas en el Océano Pacífico.

Referencias al exilio y a la lengua húngara en los textos literarios más personales del autor

Como dice el propio Márai, “si queremos saber algo sobre un escritor, la respuesta la debemos buscar en sus obras, no en su vida” (2015: 28). La fuente tal vez más válida para estudiar la relación personal de Márai con Hungría es la serie de diarios que empezó a escribir en 1943, en un momento de crisis personal provocada por los acontecimientos históricos, y que terminó algunos días antes de su muerte, en 1989, tras 41 años en el exilio. Además del lapso de tiempo que encierran, la relevancia de estos diarios reside también en que el género autobiográfico representa el tipo de escritura que puede contener las notas, opiniones o comentarios explícitos más personales del autor acerca de la patria. Aunque también podríamos servirnos de otros textos, como, por ejemplo, la ya mencionada *Halotti beszéd* (Oración fúnebre). Pero ahora me concentraré en los diarios, puesto que representan un corpus muy importante de 18 volúmenes y enmarcan toda la vida y obra del escritor.

Antes de pasar al texto, también es importante destacar que solamente una parte de los diarios vieron la luz en vida del autor y la publicación de su diario completo, *A teljes napló*, solamente se inició en el año 2006, por la editorial Helikon, con la contribución de Tibor Mészáros, responsable de la herencia de Sándor Márai en el Museo de Literatura Petőfi (*Petőfi Irodalmi Múzeum*). Tal como se observa en el siguiente cuadro, la edición de este diario completo duró doce años, hasta 2018.

Título del libro	Datos de la edición
En vida de Sándor Márai	
<i>Napló (1943–1944)</i>	Budapest, Révai, 1945
<i>Napló (1945–1957)</i>	Washington, Occidental Press, 1958
<i>Napló (1958–1967)</i>	Nueva York, Dario Detti, 1968
<i>Napló 1968–1975</i>	Toronto, Vörösváry Publishing, 1976
<i>Napló (1976–1983)</i>	Múnich, Ujváry Griff, 1985
Después de la muerte de Sándor Márai	
<i>Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946</i>	Toronto, Vörösváry, 1992
<i>Ami a Naplóból kimaradt 1947</i>	Toronto, Vörösváry, 1993
<i>Napló 1984–1989</i>	Toronto, Vörösváry, 1997
<i>Ami a Naplóból kimaradt 1948</i>	Toronto, Vörösváry, 1998
<i>Ami a Naplóból kimaradt 1949</i>	Toronto, Vörösváry, 1999
<i>Ami a Naplóból kimaradt 1950–1951–1952</i>	Toronto, Vörösváry, 2001
<i>Ami a Naplóból kimaradt 1953–1954–1955</i>	Toronto, Vörösváry, 2003
<i>A teljes napló: 1943–1944</i>	Budapest, Helikon, 2006
<i>A teljes napló: 1945</i>	Budapest, Helikon, 2006
<i>A teljes napló: 1946</i>	Budapest, Helikon, 2007
<i>A teljes napló: 1947</i>	Budapest, Helikon, 2007
<i>A teljes napló: 1948</i>	Budapest, Helikon, 2008
<i>A teljes napló: 1949</i>	Budapest, Helikon, 2008
<i>A teljes napló: 1950–1951</i>	Budapest, Helikon, 2009

<i>A teljes napló: 1952–1953</i>	Budapest, Helikon, 2009
<i>A teljes napló: 1954–1956</i>	Budapest, Helikon, 2010
<i>A teljes napló: 1957–1958</i>	Budapest, Helikon, 2011
<i>A teljes napló: 1959–1960</i>	Budapest, Helikon, 2012
<i>A teljes napló: 1961–1963</i>	Budapest, Helikon, 2012
<i>A teljes napló: 1964–1966</i>	Budapest, Helikon, 2013
<i>A teljes napló: 1967–1969</i>	Budapest, Helikon, 2014
<i>A teljes napló: 1970–1973</i>	Budapest, Helikon, 2015
<i>A teljes napló: 1974–1977</i>	Budapest, Helikon, 2016
<i>A teljes napló: 1978–1981</i>	Budapest, Helikon, 2017
<i>A teljes napló: 1982–1989</i>	Budapest, Helikon, 2018
En español	
<i>Diarios 1984–1989</i>	Barcelona, Salamandra, 2008 ⁴

El tema de la patria, naturalmente, se presenta en el texto de diferentes formas: a través de la palabra patria, *haza* (que, además, tiene en húngaro varios usos o significados posibles); de las referencias a Hungría, al país, al estado, a los húngaros (*magyarok, magyarság, a magyar társadalom*) o a la lengua húngara (que, como veremos, será fundamental); así como de las alusiones explícitas al exilio (*emigráció, száműzetés*). Estas referencias se van alternando en los diarios y están todas estrechamente vinculadas.

En el momento en el que empieza a redactar su diario, el autor se encuentra en una crisis personal, está desilusionado y enfadado a consecuencia de los acontecimientos históricos y, muy en especial, por la situación de Hungría y la falta de moral de la sociedad húngara. Considera que “el honor de Hungría solamente lo podrían salvar algunos intelectuales: escritores, científicos, artistas, técnicos, educadores” (Márai, 2006a: 258), pero en Hungría ya no existe la libertad intelectual. Por esta razón, como ya hemos visto anteriormente, siente la necesidad de expresar su desacuerdo a través del exilio interior. Esta idea constituye el punto de partida de los diarios: “En Hungría ya no se puede vivir de otra forma, solo en exilio interior. Dirigirme completamente hacia el interior, hacia mi trabajo”, dice ya en el primer volumen (2006a: 141). ¿Qué entiende por ‘exilio interior’? Callarse (la idea ‘hay que callarse’ se convierte en un *leitmotiv* de los primeros años), no publicar sus obras, a pesar de seguir escribiendo, puesto que él no puede

⁴ Versión en español de *Napló 1984–1989*, publicado en Toronto en 1997. Traducción de Éva Cserhádi y Antonio Manuel Fuentes Gaviño.

vivir sin hacerlo, por lo tanto, escribir “para el cajón” (2006a: 228; 2006b: 153 y 167).

La necesidad del exilio físico, de irse del país (“hay que irse de aquí”) surge y se repite enseguida como un estribillo en el segundo volumen de los diarios completos, correspondiente al año 1945. “Tengo que irme de Hungría con el primer tren” (2006b: 318-319), “irme de aquí, sí. El rencor y la desilusión que siento por la incultura y la inmoralidad de la sociedad húngara me motivan a hacerlo” (2006b: 321). Pero se observa su vacilación. Puesto que antes de llegar el momento del exilio, sigue reafirmandose en la necesidad de callarse, “hay que callar” (2007a: 13), y solamente al iniciarse la nacionalización de las empresas y, con ellas, la de las editoriales, llega a decir que “ya no se puede callar” (2008a: 253) y considera que el exilio es inevitable. Este es el momento en el que aparece la importancia de la lengua, el vínculo más importante y eterno (imperecedero, indestructible) con la patria: “Aquí no me ata, no me retiene nada más, solamente la lengua; aunque la verdad es que este «solamente» significa casi todo para mí”, afirmaba ya en 1945 (2006b: 321), y una vez en el exilio se pregunta: “¿Es posible «romper» con la patria? No, es imposible. Esto sería como suicidarse. ¿Se puede denunciar en espíritu a una atadura que consiste, esencialmente, en la lengua húngara? No, no se puede, esto sería peor que suicidarse. ¿Qué se puede hacer? Nada. Escribir y vivir en húngaro, incluso en el extranjero” (2008b: 34). Los fragmentos demuestran que, después de verse obligado a abandonar Hungría, el idioma era para Márai lo que quedaba de su hogar y, con el tiempo, también llegó a significar para él la nación húngara, el país, el espíritu al que deseaba permanecer fiel hasta el último momento. En uno de sus análisis de Márai, Tibor Mészáros afirma que “la lengua constituye la raíz de nuestra identidad” (2014: 36). Por esta misma razón, el escritor se mantuvo fiel hasta el último momento a escribir sus obras en húngaro. Y lo hizo mientras vivió una parte muy importante de su vida en países donde, naturalmente, tenía que hablar otros idiomas. El propio Márai constató que para una persona cuya lengua natal era el húngaro, abandonar el país representaba un peligro “mortal”:

Emigrar es una cirugía que para todos implica el peligro de la muerte. [...] Para mí, esta cirugía puede ser incluso mortal. Todos los demás solo emigran de un país al abandonar su tierra natal; pero yo, como escritor, también emigro de mi lengua materna; es decir, de una ‘casa’ que es más definitiva que cualquier otra cosa. (Márai, 2006b: 130)

En este contexto, fueron especialmente intensos los años 50, puesto que al acercarse el exilio estadounidense pensaba cada vez más en la posible pérdida de la lengua húngara. No fue una casualidad que en 1951, todavía en el Posillipo pero pensando ya en partir hacia los Estados Unidos, Márai compusiera el poema *Halotti beszéd*. Y también en ese momento empezó a agarrarse en la lectura de las obras de sus escritores húngaros favoritos —como János Arany o Mihály Vörösmarty—, quienes con el tiempo se convertirían en lecturas de cada día, puesto que “resulta increíble la rapidez con la que se desvanece en el extranjero la conciencia del lenguaje” (Márai, 2009b: 115). Y en 1953 se produjo un cambio: la casa, el hogar dejaría de ser Hungría para dar paso a la lengua húngara como su patria.

El multilingüismo de Sándor Márai

Durante los largos años de su exilio, Márai se vio obligado a usar diferentes idiomas, por lo cual surge la pregunta de su bilingüismo, más concretamente, la de su multilingüismo. Medina López señala que la definición del término bilingüismo no es homogénea, pero “puede decirse que la mayoría de las definiciones reitera la idea de que el bilingüismo supone «el uso de dos lenguas por parte de un hablante o comunidad»” (Medina, 2002: 17). La definición de François Grosjean, cronológicamente anterior a la versión simplificada de Medina, nos dice algo más al respecto: “El bilingüismo significa el uso regular de dos (o más) idiomas y son bilingües las personas que en su vida cotidiana necesitan dos (o más) idiomas y efectivamente los usan” (Grosjean, 1992: 51 citado por Bartha, 1999: 38)⁵. En el caso de Márai resulta útil esta definición, puesto que él, efectivamente, necesitó usar en su vida cotidiana varios idiomas, incluso diferentes, de acuerdo con el lugar donde se encontraba en un determinado momento de su exilio.

Para el análisis del posible multilingüismo de Márai, resulta también esencial incluir diferentes aspectos del enfoque sociolingüístico “como la edad, el orden de adquisición (de los conocimientos), el contexto, el ámbito en el que se usan los idiomas, las actitudes que se vinculan con estos idiomas, etc.” (Bartha, 1999: 40). Medina López distingue, por ejemplo, el bilingüismo de infancia, el de adolescencia y el de edad adulta (2002: 20) según la edad de adquisición de la segunda lengua. Este factor es fundamental en cuanto al multilingüismo de Márai, aunque

⁵ La traducción de los fragmentos de Bartha es mía.

también veremos que las demás circunstancias en las que fue aprendiendo las diferentes lenguas (el contexto y su actitud con respecto a ellas) jugaron también un papel importante en el caso de nuestro escritor.

Por último, también cabe destacar la observación de Einar Haugen sobre cómo se desarrolla el bilingüismo. Dice que este empieza “en el punto en que el hablante de un idioma es capaz de crear frases completas y con significado en otro idioma”, lo cual “puede desarrollarse a través de todos los grados posibles hasta la destreza que hace capaz a la persona desenvolverse con familiaridad en más de un ámbito lingüístico” (Haugen, 1953: 7 citado por Bartha, 1999: 37). A continuación, también me referiré a cómo se vislumbran los diferentes grados en el texto de los diarios.

Para empezar, los textos muestran que, ya antes de su estatus de escritor exiliado, el conocimiento de idiomas jugaba un papel importante en su vida. A partir del primer volumen del diario es manifiesto que en una familia de la alta sociedad de Kassa (ciudad y región prácticamente multilingüe) se consideraba natural que alguien hablara el alemán y, dentro de la presuntuosidad típica de la capa burguesa, también el francés. Sabemos, además, que entre 1919 y 1928 Márai pasó varios años entre Alemania y Francia. Por lo tanto, su multilingüismo venía dado desde su infancia y solamente fue fortificado, intensificado durante su exilio.

En los diarios encontramos, antes que nada, una serie de referencias explícitas a lecturas en francés y en alemán. Al mismo tiempo, con respecto al habla, la comunicación verbal y la destreza oral de Márai, los fragmentos del diario incluso se contradicen, especialmente con el paso del tiempo (paralelamente al aumento del número de idiomas que el escritor se vio obligado a utilizar). Por ejemplo, mientras en una ocasión afirma: “El francés y el alemán son lenguas vivas y sin obstáculos para mí” (Márai, 2009a: 162), en otra, tras una lectura hecha para la radio de Zúrich, constata: “Ahora, que tengo que hablar alemán en voz alta, veo que no hablo alemán” (2009a: 77-78) y “mi francés es aceptable, pero después —al cabo de dos horas de acrobacias lingüísticas— estoy muerto de cansancio” (2008a: 211).

El primer escenario importante de la emigración, Italia, significó un nuevo medio de aprendizaje para Márai. En ese momento ya tenía 48 años, por lo tanto, frente al multilingüismo adquirido en la infancia, debemos hablar de un aprendizaje tardío, el cual, además, era forzoso, pues viviendo en Italia se vio obligado a aprender ese idioma. Sin embargo, el ambiente mediterráneo y su simpatía hacia el pueblo italiano seguramente aliviaron la tensión que podía causar esta forzosa obligación. Un año después de su exilio todavía exclama: “¡La lengua, la lengua extranjera, una acechanza!” (2008b: 429); luego se calma y nos cuenta con una

especie de humor amargo (tan típico de él): “La lengua, siempre esta inseguridad. Creo que he dicho en italiano: «Hoy he ido a la ciudad». Pero puede que haya dicho: «Hoy he estado en la ciudadela»” (2008b: 433). Un año más tarde alude ya a un conocimiento más seguro y a la belleza del italiano:

En los últimos dos años, la lengua italiana de alguna forma se abrió ante mí: con una pronunciación mala y probablemente graves errores gramaticales y de orden de palabras, pero hablo con bastante facilidad este hermoso lenguaje que más que una lengua es una canción, su melodía es más importante que su sintaxis. Leo casi sin obstáculos en italiano. (2009a: 162)

Curiosamente, frente a otros idiomas, el italiano no se intercala enseguida en el texto de los diarios, solamente después de la segunda estancia del escritor en Italia. Al parecer, Márai lee a los escritores italianos —por ejemplo, las obras de Pirandello— en francés: “He terminado cuatro obras teatrales de Pirandello. *Six personnages*, después *Chacun sa vérité*, *Henri IV* y *Comme ci, comme ça*, todas en una buena traducción francesa” (2012: 291), dice algunos años más tarde, ya en Estados Unidos.

En cuanto al inglés, el aprendizaje de este idioma empieza ya en Italia y es un proceso que se refleja con numerosos detalles en los diarios completos. Se trata, otra vez, de un idioma que tuvo que aprender porque se vio obligado a ello y que consideró una condición básica de la emigración, ya a partir de 1945. Por otra parte, también lo empezó a aprender tardíamente y confesó sinceramente “esta lucha con el inglés, a la edad de 50 años, es bastante desesperanzadora” (2009a: 11).

A partir del momento exacto en el que su decisión de trasladarse a los Estados Unidos se hace definitiva, la necesidad de aprender inglés se convierte en una urgencia. Lo demuestran no solamente la cantidad de notas, sino también la intensidad con la que se trata el tema: en el diario de 1950 aparece y reaparece en ocho páginas seguidas (algo que no es absolutamente frecuente en este texto estructurado con breves alusiones o comentarios de temas muy variados). A continuación, destaco algunos pequeños fragmentos que reflejan el proceso de aprendizaje (y también el estado de ánimo en el que se encuentra Márai en ese momento).⁶

⁶ Cabe destacar que aunque Márai no señalaba sistemáticamente fechas concretas (solo en algunas pocas ocasiones), en este caso podemos delimitar con precisión que entre el 20 de julio y el 8 de septiembre de 1950 se dedicó intensamente a estudiar inglés y tomó nota del proceso en su diario.

20 de julio. Hace algunos días estoy otra vez estudiando inglés: solo, de un libro, tras muchos experimentos, profesores y cursos anteriores. A los 50 años de edad, en la cumbre del Posillipo y con la perspectiva de la emigración norteamericana, este aprendizaje del inglés es, realmente, como cuando el condenado a muerte — antes de su ejecución, solo, en su celda—, se afana por estudiar inglés. (2009a: 162)

27 de julio. El inglés, ahora que me he sumergido en él con todas mis fuerzas, francamente me absorbe como las olas del mar. Pero intento flotar, como pueda, y ahora que lucho con él a toda costa veo con sorpresa que no es una lengua tan ajena como lo imaginaba.

Es infinitamente rico, caprichoso e impredecible. Pero no tan difícil como el italiano, no tan complicado como el francés. Y tiene un humor sorprendente. Un humor interior, estructural. (2009a: 166)

Temperaturas constantes de 36-39 grados hace varios días. Cada día paso 3-4 horas estudiando inglés, solo. Leo poco. [...] En ese calor extremo lo único que se puede hacer es existir; y estudiar inglés. (2009a: 168)

Márai continuó el aprendizaje intensivo durante el año 1951, cuando también empezó a tomar clases en el British Council, sin dejar pasar un solo día sin estudiar, y completaba todo ello con lecturas en inglés. Consta que todavía no habla, pero que a veces ya piensa en inglés, puesto que “pensando no tiene importancia la pronunciación” (2009a: 303), consta con cierto humor. Ese mismo año describe su multilingüismo de la siguiente manera:

El Babel lingüístico en el que vivo —habla y lectura italiana, alemana, inglesa, francesa, húngara, dependiendo del día— empieza a transformarse en mi conciencia en una especie de galimatías. A veces empiezo a construir una frase en húngaro, sigo en italiano y termino en francés o en inglés, como pueda. (2009a: 241)

Curiosamente, aunque el español no se puede incluir entre las lenguas habladas por Sándor Márai —solamente hay una breve alusión en el diario de 1960 a que empezó a estudiar español (2012: 332)—, sin lugar a dudas sentía una profunda atracción por el mundo hispano, tanto el español (que formaba parte del ámbito mediterráneo que el escritor quería mucho) como el latinoamericano. Lo demuestran las notas tomadas a propósito de sus viajes a México en 1959 y España en 1963 (los dos bastante comentados en los correspondientes diarios). Sin embargo, lo que está marcadamente presente desde el inicio es la influencia en él de un pensador español, José Ortega y Gasset, que Márai leyó, admiró y evocó en varias ocasiones. István Fried estudió la relación entre Márai y el mundo hispano y,

muy en especial, la influencia que ejerció en él Ortega y Gasset (2007: 169-183), y yo misma he analizado la presencia de Ortega en los diarios (ver bibliografía). También Ibolya Czetter define el concepto de lenguaje de Márai, del que dice que tenía como “fuente nutritiva”, además de Wilhelm von Humboldt, Ludwig Wittgenstein y Dezső Kosztolányi, justamente el ideario de Ortega y Gasset (2002: 10). Ambos, dice Czetter,

examinaron la relación entre la lengua y el pensamiento [...]. Entendieron por pensamiento no solamente los procesos de deducción y de resolución de problemas, las destrezas abstractas y de formación de conceptos, sino más bien un modo de pensar, una forma de vida, una visión del mundo en la cual necesariamente tiene cabida todo lo que es cognición, pero también aspectos no racionales como, por ejemplo, las sensaciones, los sentimientos, etc., e incluso el silencio, el acto de mantenerse callado. (2002: 11)⁷

Efectivamente, al leer (probablemente en alemán) el breve tratado *El silencio, gran brahmán* de Ortega, al hilo de sus reflexiones sobre el silencio, Márai llega a la conclusión de que la vida no solo es una serie de conversaciones y de actos, sino también de silencios y que el verdadero silencio puede incluso ser un acto que transforma el mundo (2007b: 134-135).

Lenguas extranjeras en el texto e intertextualidad

Para terminar, me gustaría hablar de la presencia de palabras, expresiones, frases e, incluso, párrafos en diferentes idiomas extranjeros que se encuentran intercalados en los diarios. El fenómeno se puede observar desde el inicio, aunque el número, la longitud y el carácter de la inserción varíe a lo largo de los años. En los primeros años solamente se produce este fenómeno en francés y en alemán, pero más tarde aparecen y se hacen cada vez más frecuentes y más extensas las citas en inglés y, durante el segundo exilio del escritor en Italia, las palabras en italiano.

Examinar los textos en inglés intercalados resulta particularmente interesante. Los primeros aparecen en 1952, año del traslado de Márai (y su familia) a Nueva York. Observemos algunos ejemplos:

⁷ La traducción es mía.

Por la mañana en la *Immigration Office*, donde nos dan el *First Paper*. (Márai, 2009b: 133)

Por la mañana en Second Avenue. Una serie de calles húngaras; en algunos casos el tablero de las tiendas está escrito en húngaro. Paprikás Weisz y los demás. Carnicero húngaro, pastelero. Este gueto húngaro en miniatura resulta extremadamente triste. ¿Puede ser que al final será esto lo que quede de Hungría? (2009b: 134)

En el departamento húngaro de *Voice of America* [...] de un día para otro nueve periodistas y funcionarios fueron despedidos. (2009b: 291)

En estos ejemplos se produce un fenómeno típico del habla bilingüe conocido como cambio (o desplazamiento) de código, cuando dentro de una sola oración se produce la alternancia de dos lenguas. En la versión húngara original, las expresiones en inglés reciben incluso una terminación especial (az *Immigration Officeban, First Paper*, etc.). En cada caso, sin embargo, se trata de introducir en el texto unas expresiones que forman parte de un contexto ajeno, diferente, de traducción difícil o imposible. En el caso de *Immigration Office, First Paper* y *Voice of America*, Márai también aísla tipográficamente estas expresiones del resto del texto (tal como lo he reproducido), acentuando con ello su intención deliberada de descartar la traducción de las expresiones al húngaro.

En los diarios correspondientes a años posteriores surge también lo que podríamos llamar ‘lapsus lingüístico’, cuando Márai usa alguna palabra inglesa en vez de una húngara para compensar una grieta léxica (como si la variante extranjera fuera más obvia o pudiera tener mayor eficacia para expresar una idea). No olvidemos que, tanto en este caso como en el anterior, el cambio lingüístico se produce como resultado de una elección o decisión consciente, pues Márai se preocupaba cuidadosamente por la elección de las palabras. En varios casos se vislumbra, incluso, su objetivo de dirigir la atención del lector precisamente sobre la referencia inglesa (mejor dicho, norteamericana).

antes prometían durante una década que *these people can count on us*. (2011: 86)
9 de noviembre. Gyilasz: *The New Class*. En la Introducción, la eterna frase nostálgica: *It consider [sic] it superfluous to criticize Communism as an idea... It would be wrong to criticize these basic ideas, as well as vain and foolish*. Durante nueve años llevó a la práctica las “*basic idea*”-s. Ahora está sentado en la cárcel de Tito porque no le gustaba el *contemporary communism*. Siempre la misma mentira, por todas partes. (2011: 87)

En estos casos, llama la atención el involucramiento emocional del escritor, más concretamente, la amargura que provocaron en él ciertas frases escuchadas o leídas. Prefiere citarlas directamente en el idioma original porque fueron pronunciadas o escritas en este idioma, por lo tanto, aquí el cambio lingüístico señala también una perspectiva diferente: señala que la información procede de otra persona. La cita también tiene como objetivo la precisión y la autenticidad (la voluntad de reproducir fielmente una idea).

Y a través de este ejemplo llegamos al procedimiento más frecuente usado en los diarios: la intertextualidad literaria. Uno de los aspectos más llamativos de los diarios es, justamente, la constante alusión a las lecturas que realizó Márai a lo largo de su vida y los comentarios que provocaron en él las diferentes obras leídas. Él mismo lo dice cuando, leyendo el diario de Henry James, echa de menos las referencias literarias:

no hay ni una sola entrada en el libro sobre lecturas —cuando en realidad estos constituirían los verdaderos “encuentros”, por lo menos para escritores, los libros, lo que “interesa” en los libros— [...] Pero James nunca habla de sus lecturas, como si nunca se hubiese inspirado, como si nunca hubiese tomado una idea, “un tema” de la literatura, de los libros (2013a: 217)

La intertextualidad en los diarios nos permite descubrir a los escritores favoritos de Márai —Shakespeare, Thomas Mann o Goethe— o sus maestros de la literatura francesa como Stendhal, Malraux o Mauriac. Los escritores extranjeros fueron para él importantes referencias y, a través de ellos, intentó establecer contacto, unirse con otros pensadores, con la literatura mundial. Por otra parte, la intertextualidad también se vincula con el tema del multilingüismo, y de manera muy explícita. El propio Márai llama la atención muchas veces sobre el idioma en el que está leyendo algún texto. En el caso de obras francesas o alemanas, leía las versiones originales; en el caso de la literatura anglosajona, primero destaca las traducciones (a propósito de Shakespeare, por ejemplo), aunque con el tiempo pasa a leer los textos originales.

También es relevante que una manera de conservar su lengua materna fuera precisamente la lectura asidua y constante de las grandes figuras de la literatura húngara, a quienes se agarra fuertemente desde el inicio hasta el final (lo demuestran incluso los últimos volúmenes de diarios, correspondientes a sus años finales, el periodo 1984-1989). Su principal apoyo fue János Arany, a quien leía como si fuese la Biblia, su biblia: sistemáticamente, cada mañana, y casi siempre con la misma devoción. Además, siempre leía y releía las obras de Gyula Krúdy, Mihály

Babits y Dezső Kosztolányi, hasta en los momentos cuando ya no tenía ganas de leer otras literaturas. Era otra forma muy especial de quedarse fiel a la lengua y la cultura húngaras y sentirse más cerca de su país natal.

En resumen, los diarios trazan el perfil de un escritor multilingüe que desde su infancia vivió en un contexto donde hablar otros idiomas, conocer otras culturas, leer tanto a los escritores de su propio país como a las grandes figuras de la literatura mundial era, podemos decir, una forma de ser. Con el exilio, el multilingüismo se convirtió para Márai en una necesidad y, pese a que se desarrolló tardíamente, seguramente siguió evolucionando continuamente. Con todo, las diferentes lenguas que aprendió a lo largo de los años solamente enriquecieron sus textos, nunca suplantaron a la lengua húngara: su lengua nativa, a la que quedó fiel hasta desde las primeras hasta las últimas líneas de su obra.

Bibliografía

- BARTHA, Csilla (1999): *A kétnyelvűség alapkérdései*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- CZETTER, Ibolya (2002): *Márai Sándor naplójának nyelvi világa a retorikai alakzatok tükrében*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- FAIX, Dóra (2017): “La Residencia de Estudiantes y Ortega y Gasset en los diarios de Sándor Márai”. En FAIX, Dóra (ed.): *Paralelismos e interpretaciones en torno a la Residencia de Estudiantes*. Budapest, Eötvös József Collegium: 21-35.
- FRIED, István (2007): “Márai Sándor és a spanyol világ”. En *Siker és félreértés között. Márai Sándor korszakok határán*. Szeged, Tiszatáj Alapítvány: 171-184.
- FURKÓ, Zoltán (1990): *Márai Sándor üzenete*. Budapest, Püski.
- MÁRAI, Sándor (1992): *Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946*. Toronto, Vörösváry Kiadó.
- (1993): *Ami a Naplóból kimaradt 1947*. Toronto, Vörösváry Kiadó.
- (1998): *Ami a Naplóból kimaradt 1948*. Toronto, Vörösváry Kiadó.
- (1999): *Ami a Naplóból kimaradt 1949*. Toronto, Vörösváry Kiadó.
- (2001): *Ami a Naplóból kimaradt 1950–1951–1952*. Toronto, Vörösváry Kiadó.
- (2003): *Ami a Naplóból kimaradt 1953–1954–1955*. Toronto, Vörösváry Kiadó.
- (2006): *A teljes napló 1943–1944*. Budapest, Helikon Kiadó. (2006a)
- (2006): *A teljes napló 1945*. Budapest, Helikon Kiadó. (2006b)
- (2007): *A teljes napló 1946*. Budapest, Helikon Kiadó. (2007a)

- (2007): *A teljes napló 1947*. Budapest, Helikon Kiadó. (2007b)
- (2008): *A teljes napló 1948*. Budapest, Helikon Kiadó. (2008a)
- (2008): *A teljes napló 1949*. Budapest, Helikon Kiadó. (2008b)
- (2009): *A teljes napló 1950–1951*. Budapest, Helikon Kiadó. (2009a)
- (2009): *A teljes napló 1952–1953*. Budapest, Helikon Kiadó. (2009b)
- (2010): *A teljes napló 1954–1956*. Budapest, Helikon Kiadó.
- (2011): *A teljes napló 1957–1958*. Budapest, Helikon Kiadó.
- (2012): *A teljes napló 1959–1960*. Budapest, Helikon Kiadó.
- (2013): *A teljes napló 1961–1963*. Budapest, Helikon Kiadó. (2013a)
- (2013): *A teljes napló 1964–1966*. Budapest, Helikon Kiadó. (2013b)
- (2014): *A teljes napló 1967–1969*. Budapest, Helikon Kiadó.
- (2015): *A teljes napló 1970–1973*. Budapest, Helikon Kiadó.
- (2016): *A teljes napló 1974–1977*. Budapest, Helikon Kiadó.
- (2017): *A teljes napló 1978–1981*. Budapest, Helikon Kiadó.
- (2018): *A teljes napló 1982–1989*. Budapest, Helikon Kiadó.
- (2008): *Diarios 1984–1989*. Trad. CSERHÁTI, Éva—FUENTES GAVIÑO, Antonio Manuel. Barcelona, Salamandra. (2008c)
- (1945): *Napló (1943–1944)*. Budapest, Révai Kiadó.
- (1958): *Napló (1945–1957)*. Washington, Occidental Press.
- (1968): *Napló (1958–1967)*. New York, Dario Detti.
- (1976): *Napló (1968–1975)*. Toronto, Vörösváry Kiadó.
- (1984-1985): *Napló (1976–1983)*. München, Ujváry Griff.
- (1997): *Napló (1984–1989)*. Toronto, Vörösváry Kiadó.
- MEDINA LÓPEZ, Javier (2002): *Lenguas en contacto*. 2.^a edición. Madrid, Arco Libros.
- MÉSZÁROS, Tibor, red. (2000): *Éltem egyszer én, Márai Sándor*. Fotók, emlékek, dokumentumok az író életéből. Budapest, Helikon / Petőfi Irodalmi Múzeum.
- (2003): *Márai Sándor bibliográfia*. Budapest, Helikon Kiadó.
- (2006): *Köszönöm a sorsnak, hogy ember voltam... Képek és tények Márai Sándor életéről*. Budapest, Helikon / Petőfi Irodalmi Múzeum.
- : “Visszhangos vers (Márai Halotti beszédének utóéletei)”. *Forrás* 64.2 (2014): 32-52. Recuperado de: <http://www.forrasfolyoirat.hu/1402/meszaros.pdf> [14/04/2021].
- SZEGEDY-MASZÁK, Mihály (1991): *Márai Sándor*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

MERCÉDESZ KUTASY¹

Universidad Eötvös Loránd, Budapest

mkutasy@gmail.com

VERSIONES NUNCA DEL TODO DEFINITIVAS.
MEMORIAS DE LA TRADUCCIÓN AL HÚNGARO DE *TTT*,
DE GUILLERMO CABRERA INFANTE

Resumen: El presente texto estudia las cuestiones más relevantes que un traductor pondera a la hora de verter al húngaro la novela *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Se estudian las posibilidades de la traducción de la parodia, las de hacer visible la red de intertextos en el cuerpo textual de la traducción y las de traducir lo fonético al húngaro. Se reflexiona sobre las vicisitudes a la hora de transponer los juegos verbales o la paronomasia comparando las versiones propias con las soluciones en otros idiomas.

Palabras clave: traducción, literatura cubana, parodia, juegos verbales, paronomasia

Abstract: This text studies the most relevant matters a translator considers when it comes to translating Guillermo Cabrera Infante's novel *Tres tristes tigres*. We examine the possibilities of parody translation, those that make the network of intertexts visible in the translation's textual corpus, and the ones of translating phonetic transcriptions into Hungarian. We reflect on the vicissitudes of transposing verbal games or paronomasia, comparing our own versions with solutions found in other languages.

Keywords: translation, Cuban literature, parody, verbal games, paronomasia

Versiones

En literatura, “el concepto del texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio”, dice Jorge Luis Borges en *Las versiones homéricas*. “Presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H —ya

¹ La autora es becaria del programa ÚNKP-20-5 del Ministerio de Innovación y Tecnología y de la beca de investigación Bolyai János de la Academia Húngara de las Ciencias.

que no puede haber sino borradores” (Borges, 1972: 239). Cuando Borges habla sobre Homero, sus palabras, por supuesto, pueden entenderse en un contexto mucho más amplio que el corpus homérico propiamente dicho. La obra borgiana, bien sabemos, se basa en la paradoja que el autor ilustra con el ejemplo del río de Heráclito: aunque las historias se repiten, siguen siendo particulares; a su vez, a pesar de su particularidad, no las consideramos más que copias. Las observaciones de Borges expresadas en ese texto redactado en 1932 ilustran con suma exactitud la manera en la que Guillermo Cabrera Infante, algo más de tres décadas después, concibe su novela titulada *Tres tristes tigres*. El libro en sí es una paráfrasis; el autor cubano reescribe o parodia en ella numerosas creaciones literarias, musicales o culturales. *TTT*, a su vez, es ‘versión’ desde el punto de vista de la lengua, ya que se trata de la transcripción fonética del español hablado en Cuba. El libro ha sido objeto de varias reescrituras, como lo testifica ese prólogo póstumamente publicado, “Lo que este libro debe al censor”: la primera versión, titulada *Vista del amanecer en el trópico*, pasó a ser reescrita y publicada con otro título para enfrentar la censura y, a su vez, ser objeto de otras tantas modificaciones y recortes.

Comencé a trabajar con fervorosa intensidad (frase o fase homérica) en la reescritura y conversión total de *Vista del amanecer en el trópico*, título irónico, en *Tres tristes tigres* de palabras. [...] La tarea de describir el libro comportaba una labor que es siempre un trabajo de Hércules: eliminar lo malo y dejar lo bueno. O al revés. Recuerdo que el libro original (una manera de decir) se quedó en unas 120 páginas y que el otro tomo tenía al final más de 450 páginas, por lo que debí escribir unas trescientas páginas nuevas. Es decir, era un libro que era y no era un libro nuevo. (Cabrera Infante, 2017: 5-6)²

Con las numerosas modificaciones de parte del mismo autor aún quedaba trabajo para el censor: Cabrera Infante menciona la ardua labor de sustituir la palabra ‘ tetas ’ por ‘ senos ’ o por puntos suspensivos, o la de recortar, lo que, según palabras del mismo autor, lejos de restar a la obra más bien la mejoraban. Así es el caso del monólogo de la loca sentada en el Malecón:

El buen censor eliminó veinte líneas de monólogo maniaco, pero dejó la última frase del libro, como un descanso al lector, al autor o a sí mismo. Dice en español (y en otras lenguas) la que es ahora la última línea del libro: “ya no se puede más”.

² El prólogo se publica por primera vez en la edición de 2017 de Seix Barral. Las citas a continuación vendrán de esta edición.

Cuando mi editor americano me preguntó si no quería restituir también *todas* las líneas que iban, como quien dice, después del final, le dije que no, que esa era la mejor labor de edición que había visto nunca: mi censor convertido finalmente en un creador. ¡Ah mi querido censor! Cuánto me habría gustado conocerlo, usted que es mi hermano, mi semejante, mi hipócrita lector. Después de todo, los dos hemos escrito el mismo libro. (8)

La parodia de la parodia de la parodia

En *Las versiones homéricas*, texto anteriormente citado de Borges, el autor argentino afirma que para realizar la tarea de la traducción ni siquiera hay que traspasar la frontera de una lengua: “No hay esencial necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura” (1972: 239); y efectivamente, llegamos a la versión húngara de *TTT* tras una larga serie de traducciones, dentro y fuera del ámbito de una lengua y también traspasando fronteras de diferentes sistemas de signos. *TTT* se propone ser una transcripción fonética del habla de los cubanos, “la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice” (13); sin embargo, el método que utiliza (el de la variación) anticipa aquella técnica que llegará a su clímax en *Exorcismos de esti(l)lo* (1976). El punto de partida es la voz y el punto final también es lo fonético, *el audio*, como dice Cabrera Infante en el mismo tomo de *Exorcismos* (1976: 22).

El escritor francés, Raymond Queneau recuerda que la idea de escribir *Ejercicios de estilo* le surgió escuchando música: acompañado por Michel Leiris, asistieron a un concierto del *Arte de la Fuga* en la sala Pleyel. Acabado el concierto, se plantearon ‘traducir’ lo escuchado, emplear el mismo método de las variaciones musicales en literatura (Queneau, 1999: 13).³ El resultado es *Exercices de style*, cuyos métodos están presentes en *TTT*; basta pensar en la parte de “Los visitantes” y en las versiones y correcciones de la historia del bastón de Mr. Campbell, o en los textos de “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes”. La versión húngara, entonces, será fruto de una larga secuencia de variaciones textuales.

³ Véase en Queneau, Raymond (1963): “Préface”. En *Exercices de style; avec 45 exercices parallèles dessinés, peints et sculptés par Carellman, et de 99 exercices de style typographiques de Massin*. París, Gallimard: 9-10. Citado por Antonio Fernández Ferrer en Queneau, Raymond (1999). *Ejercicios de estilo*. Madrid, Cátedra: 13.

Cuestiones generales y particulares de la traducción

Hasta la reciente publicación de la versión húngara de *TTT* (*Trükkös tigristrió*. Budapest, Jelenkor, 2020), no se había traducido casi nada de Cabrera Infante a dicha lengua,⁴ hecho que con toda seguridad se debe, en parte, a cuestiones políticas y, en parte, a la dificultad a la hora de traspasar los juegos verbales a una lengua no indoeuropea que no guarda parecido alguno con la lengua de origen.

El traductor tiene muchas veces dolorosa conciencia de la distancia que le separa necesariamente del original. Su trato con el texto tiene también algo de los esfuerzos de ponerse de acuerdo en una conversación; solo que aquí la situación es la de un acuerdo particularmente penoso, porque se reconoce que en último extremo la distancia entre la opinión contraria y la propia no es superable (Gadamer, 1977: 465)

dice Hans-Georg Gadamer y, aunque su afirmación es por supuesto válida para cualquier traducción, se verifica doblemente si pensamos en Cabrera Infante.

Hemos visto que *TTT* es en sí una traducción: de un lenguaje hablado a otro escrito; de una larga serie de intertextos subyacentes a un texto originalísimo en cuyo cuerpo se vislumbra la sombra de los antepasados; del delgado tomo de *Vistas de amanecer* a esa gran novela de más de 500 páginas que es *TTT*. A la hora de verter el texto al húngaro, mis inquietudes estaban vinculadas, principalmente, con la cuestión de la traducción de la parodia.

Para las distintas formas paródicas, elegí métodos diferentes. La historia del bastón de Mr. Campbell narra las vacaciones cubanas de una pareja americana: los esposos, Mr. y Mrs. Campbell, no paran de escribir y reescribir su propia historia y la del otro; los textos se aluden mutuamente, a la vez que tocan cuestiones referentes a la traducción y a las dificultades lingüísticas. En la narración de Mr. Campbell, escritor americano que no habla español, aparecen expresiones en inglés (“Honey, dijo, they are souvenirs” [166]; “Temí una situación de slapstick” [170]; “aquel gesto de cortesía impráctica que Mrs. Campbell, deleitada, encontró very latin” [166]), mientras que el marido se burla del castellano, a su parecer precario, de su mujer (“Mrs. Campbell les explicó lo mejor que pudo” [170]; “dijo más o menos en español” [171]). Las correcciones de Mrs. Campbell parodian o destruyen las exageraciones literarias de su marido, a la vez que, en

⁴ La única excepción es un cuento en mi propia traducción en Székács, Vera (2008): *Huszadik századi latin-amerikai novellák*. Budapest, Noran.

el terreno de lo intelectual, ella, a través de unos recursos retóricos bien seleccionados, se posiciona por encima de su marido.

Mr. Campbell se empeña, con sus razones, en convertirme en el prototipo de la mujer común: es decir, de un ser inválido, con el IQ de un morón y la oportunidad de un acreedor a la cabecera de un moribundo. Jamás dije cosas como Honey this is the tropic o they are souvenirs. Él ha leído demasiadas tiras cómicas de Blondie —o ha visto todas las películas de Lucille Ball. (173)

A medida que el texto avanza, aumenta el número de las notas al pie de página que aluden al tema de la traducción, apuntando a las versiones de la pareja americana a veces como traducción y otras, como texto mal redactado. Desde el punto de vista de la práctica, estos fragmentos parecían los menos complicados a la hora de idear la versión húngara, ya que tuve que traducir tan solo un meta-texto que se delata como traducción, pero carece de un original previamente existente. Las versiones que siguen se diferencian cada vez más respecto al texto que los antecede y no respecto a un original que puede existir o no existir en la lengua húngara. No pasará lo mismo con las parodias de “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes”, parte en la que el autor elabora el tema del asesinato de Trotsky en el estilo de los escritores más ilustres de las letras cubanas.

Una parodia provoca los efectos cómicos deseados si se descubre en ella su versión original. Sin embargo, de los siete autores evocados por Cabrera Infante apenas tenemos traducciones al húngaro e incluso este corpus sumamente reducido es conocido tan solo por los especialistas de letras hispanoamericanas. Entre las razones de la falta de traducciones seguramente hay que mencionar el factor político: Lezama Lima y Virgilio Piñera son escritores homosexuales que ni siquiera pueden publicar en Cuba; Lino Novás Calvo vive en los Estados Unidos. Es decir, junto con Cabrera Infante, están fuera del canon literario de lo ‘correcto’. Hungría, en los años de la génesis de *TTT*, comparte en gran medida las preferencias y criterios de publicación de la Cuba castrista. Echemos, entonces, un breve vistazo a las traducciones que, en un principio, podrían ser utilizadas para crear la red de intertextos de “La muerte de Trotsky”.

De José Martí, se ha traducido una selección de textos a partir de 1973, sin embargo, sus obras editadas después de los años setenta se publicaron en editoriales de poca difusión, por lo tanto, a pesar de que esté presente, su obra pasa por desapercibida. De José Lezama Lima, no tenemos casi nada traducido, excepto algunos poemas y cuentos en antologías y revistas, todos publicados antes del

año 2000.⁵ Virgilio Piñera tampoco pertenece a los autores más conocidos en nuestro país, de hecho, sus obras también aparecen solo en revistas⁶ y antologías.⁷ De Lydia Cabrera, se ha traducido una antología de cuentos en 1974,⁸ publicada en una serie de volúmenes de cuentos infantiles. Lino Novás Calvo tiene algunos cuentos en húngaro en revistas y antologías,⁹ a la vez que Nicolás Guillén firma volúmenes de poemas selectos publicados desde los años 1960 hasta los años 80¹⁰ y sus obras también aparecen en las antologías de poesía —sin embargo, hoy en día han perdido algo de actualidad—. Tal vez sea Alejo Carpentier el autor más conocido en húngaro,¹¹ aunque el problema es el mismo que el que ocurre con sus compañeros: sus traducciones se han publicado, en su mayoría, antes de los años 80, por lo tanto, tienen la edad en la que en países más grandes y con más público se clama por traducciones actualizadas. En las últimas décadas, además, el canon literario ha cambiado notablemente y, en vez de una uniformidad embellecedora, las traducciones tienden a ajustarse lo máximo posible al original.¹² Todo esto implica que, aparte del olvido, existe también un abismo lingüístico-estilístico entre los textos parodiados y la parodia misma.

En noviembre de 2019, participé en una mesa redonda¹³ con Anežka Charvátová, traductora al checo de *TTT*, quien comentó su solución, a saber, parodiar textos provenientes de la literatura checa (entre ellos, un poema infantil ampliamente conocido) para lograr el efecto humorístico. En mi caso, opté por otro camino, ya que quise evitar cualquier alusión a un contexto literario húngaro.

⁵ Sus obras se encuentran en las antologías que siguen: Somlyó, György, ed. (1991): *Szonett, aranykulcs. 1001 szonett a világirodalomból*. Gyoma, Orpheusz; Benyhe, János, ed. (1970): *Latin-amerikai elbeszélők*. Budapest, Európa; Rába, György, ed. (1971): *Verses világtárás*. Budapest, Kozmosz; Benyhe, János, ed. (1984): *Járom és csillag*. Budapest, Kozmosz.

⁶ Sobre todo en la revista *Nagyvilág* que desde hace un par de años ha dejado de existir.

⁷ Székács, Vera, ed. (2008): *Huszadik századi latin-amerikai novellák*. Budapest, Noran; Benyhe, János, ed. (1970): *Latin-amerikai elbeszélők*. Budapest, Európa; Karig, Sára, ed. (1969): *Öt világrész elbeszélései*. Budapest, Európa. Además de una obra teatral, “Electra Garrión”, en Dés, Mihány, ed. (1982): *Kötélen a Niagara felett*. Budapest, Európa.

⁸ *A Mambiala dombja*. Budapest, Európa, 1974. Traducción de András Simor.

⁹ P. ej. en Benyhe, 1970.

¹⁰ *Keserű cukornád* (1952), *Kubai Elégia* (1961), *Gitárszóló* (1975), *Papírhajó az Antillák tengerén* (poemas para niños, 1987).

¹¹ *Földi királyság* (1971), *Az üldöző* (1972), *Eltűnt nyomok* (1978), *A fény százada* (1976), *Az idő háborúja* (1979), *Embervadászat* (1963), *A hárfa és az árnyék* (1982), *Rendszerek és módszerek* (1982), *Barokk zene* (1977), *A dolgok kezdete* (cuentos completos, 2001).

¹² Véase con más detalle en el artículo de László Scholz (2011): “Squandered opportunities: On the uniformity of literary translations in postwar Hungary”. En Baer, Brian James (ed.): *Contexts, Subtexts and Pretexts. Literary translation in Eastern Europe and Russia*. Amsterdam, John Benjamins: 205-217.

¹³ Madrid, Universidad Complutense, 8 de noviembre de 2019.

En el prólogo, Cabrera Infante declara que “el libro está escrito en cubano” (13) y me hubiera parecido poco convincente ofrecer al lector un texto ‘cubano’ que se riera de obras clásicas húngaras. Elegí, por tanto, el recurso del humor verbal en sí: cada texto parodia el estilo de un escritor, donde, aunque el escritor mismo se desconozca (o se conozca de forma limitada), sí queda reconocible su estilo particular a la hora de utilizar el lenguaje. El protagonista de *TTT* es precisamente la lengua, por lo tanto, las distorsiones de la misma pueden producir en sí el efecto humorístico, además de que son ejercicios de estilo, variaciones para un mismo tema donde la diversidad de las formas retóricas en sí es fuente de humor.

Lo que se refiere a los conceptos básicos, la traducción al húngaro presenta también otro tipo de dificultad, a saber, la cuestión de lo fonético. En *TTT*, la transcripción del habla de los cubanos ya funciona a manera de parodia; sin embargo, este tipo de diferencias dialectales no producen el mismo efecto en la lengua húngara. En nuestra lengua, hablada por apenas diez millones de personas, los pocos dialectos evocan siempre la pertenencia a una comunidad en particular, muy precisamente determinable en el mapa de Hungría y casi siempre de carácter rural; además, el húngaro es una lengua más fonética que el español cubano, todas las letras de las palabras se pronuncian desde el principio hasta el final, por lo que queda mucho menos lugar a juegos al estilo de *TTT*. Mi elección, en este sentido, era transformar, en parte, lo fonético en social: mi hipótesis ha sido que donde la transcripción fonética es más acentuada, el hablante pertenece a una clase social inferior. Es el caso del monólogo de la parte de “Los debutantes” que empieza así:

la dejé hablal así na ma que pa dale coldel y cuando se cansó de metel su descarga yo le dije no que va vieja, tu etás muy equivocada de la vida (así mimo), pero muy equivocada: yo rialmente lo que quiero e divestime y dígole, no me voy a pasal la vida como una momia aquí metía en una tumba désas en que cerraban lo farallone y esa gente, que por fin e que yo no soy una antigua, y por mi madre santa te lo juro que no me queo vestía y sin bailal, qué va: primero vilgen, y entonse ella que me dise, tú, me dise así, moviendo su manito parriba y pabajo, de lo más picúa ella, díseme, tú te puededil-aonde-te-de-la-gana, que yo no te voy paral ni ponel freno. (36)¹⁴

¹⁴ En húngaro: “Csak azé hagytam aszta csajt így pampogni hogy kordába tarcsam aszt amikor belefáratott hogy kiaggyaja fáratgőzt én aszontam neki hogy tisztára megvagy te zakkanva őreglány nagyonnis tévedésbe élsz: igazándibul én partizni akarok és aszondom neki hogy-csak nem kébzeli hogy itt baszom a rezet mint valami múmija a sírbótba amit alapossan bezártak a fáraók meg a többi népek merhisz tuggya hogy én nem vagyok ojjan régimódi nő és a szencséség édesanyámra esküszök hogy má csak nem várom itten a sültgalambot hát má miféle baromság ez: akkómán inkább lennék szüzlány, északkor erre aszongya tehidehalgassá,

Por supuesto que podría haberme inclinado por la exageración de los pocos recursos fonéticos del húngaro o por el uso consciente del error; la dificultad en este caso reside en el efecto, anteriormente mencionado, de los intertextos: en el canon literario húngaro, la transcripción y exageración de los errores en un texto escrito evocan directamente la obra de Jenő Rejtő (o con uno de sus seudónimos más conocidos, P. Howard), autor de parodias de novelas de aventuras en la primera mitad del siglo 20, pero sumamente populares hasta la actualidad. Para evitar lo parecido, minimicé los juegos fonéticos para ceder paso a la jerga que, a mi parecer, tiene efectos semejantes a los juegos fonéticos de Cabrera Infante. En este sentido, sin embargo, tuve que enfrentarme de nuevo a la elección: optar por una jerga actual alejaría definitivamente mi texto de la traducción, muchas veces embellecida, de sus (escasos) intertextos latinoamericanos, traducidos en su mayoría en los años 70 y 80. Las menciones fílmicas y culturales de los años 50 que aparecen en la novela tampoco justifican el uso de una jerga demasiado moderna, por tanto, utilicé expresiones tal vez un poco anticuadas pero hasta hoy vigentes, optando por lo genérico en vez de lo particular. De esta manera, espero que los coloquialismos de mi traducción no pierdan su actualidad pasados otros veinte-treinta años.

Una lengua no indoeuropea y las demás traducciones

Cuando el trabajo que uno ha emprendido es, por definición, imposible, consuela saber que otros ya lo han hecho de una u otra forma. Lo que a mi propia práctica se refiere, a lo largo del trabajo comparaba varias traducciones para estudiar maneras ya existentes de acercarse al original. Esta vez utilicé la versión americana de Suzanne Jill Levine y Donald Gardner, traducción, sin duda, de gran trascendencia, cuyas soluciones, sin embargo, muchas veces solo crean más dudas en aquel que traduce a una lengua no indoeuropea. Uno de los recursos más ambiguos ha sido la añadidura de explicaciones, al parecer superfluas, en las partes descriptivas, solución que se explica —aunque no convence—, tal vez, con el afán de detallar más el color local. Así es el caso del fragmento en el que un hotel y una cafetería anónimos se transforman en Havana Hilton con turistas y una serie de episodios anecdóticos más:

így mongya és közben fel meg le hadonászik a kezivel, há tiszta egy ordenaré ahogy kinéz, aszt aszongya hogy te-oda-mész-aho-vaja-kedved-tartya, nemállok az utadba aszt nem is teszkebe neked” (Cabrera Infante, 2020: 35).

atrasamos esa zona oscura de 25 y N hasta L y 25 que nunca me ha gustado y ya en la animación de la esquina del hotel y la cafetera y las casas de huéspedes, con las muchachas que bajan hasta radiocentro y los estudiantes que vienen a tomar café, digo ¿Mirtila? ¿Como mujer? *Está bien.* (137)

we cross that somber area between 25th and N street and L and 25th, which I've never particularly cared for, and now, safely in the hustling and bustle of the corner of the Havana Hilton and all those ancillary or ancient pensions and *cafeterías* or *café*s around it, with people moving from neighborly modest street corner to mammoth hotel for tourists, and students coming with the alibi of drinking coffee to better sit the night out studying but actually to watch the parade going by with all these girls fluttering toward Radiocentro and La Rampa, I say *Mirtila, as a woman? Not bad.* (Cabrera Infante, 2014: 143)

Otra cuestión ardua es la de la *no traducción*: no faltan ejemplos al respecto en otras obras vertidas del castellano al inglés. Así es el caso de algunos fragmentos de 2666 de Roberto Bolaño (traducción de Natasha Wimmer), donde varios episodios difícilmente comprensibles, desarrollados en la cárcel de México, finalmente no se traducen sino se dejan en lengua original. El método, tal vez, se justifique con la cercanía de México y Estados Unidos, y con la migración: es fácilmente creíble que aquellos lectores americanos que llegan a leer este tipo de obras, si no hablan, al menos entienden algo de español. Por otra parte, esta solución parece poco factible en el caso de los juegos de palabras como son los de Bustrófedon en la parte de “Rompecabeza”. El fragmento tal vez más complejo en este sentido es el de “la frase Dádiva ávida”: la definición del juego a recrear es una interminable secuencia de doce letras, “la serpiente que se come”, “era un círculo mágico que cifra y descifra la vida siempre que se empezara a leer una cualquiera de las tres palabras [...], y que también y tan bien y tan(to) bien podía usarse con La Estrella porque la palabra-rueda, la frase, el anagrama de doce letras son doce palabras [...] era una estrella y sonaban siempre a diva” (203). En este caso, las doce palabras-doce letras en inglés suenan en español, “Dádiva ávida”, es decir, los traductores no traducen. Lamentablemente, en húngaro, lengua de gran tradición literaria en el campo de los juegos de palabras,¹⁵ esta solución quedaría miserablemente pobre. Mi versión —“teremtő élet te” (268) —

¹⁵ En húngaro, desde al menos los principios del siglo XX, los mejores anuncios fueron escritos por poetas y tienen un alto nivel de humor verbal. Lo que a las traducciones se refiere, basta mencionar que los episodios de *Los Picapietra* (traducidos por el poeta József Romhányi —apodado con el anagrama ‘Rímhányó’: literalmente, ‘el que arroja rimas’—) o aquellos de *Asterix y Obelix* se traducen enteramente en verso y también con alta dosis de humor verbal.

conserva la palabra ‘vida’ (élet) y sustituye el don sugerido por ‘dádiva’ por el regalo de la creación (*teremtő*). De esta forma se pierde ‘diva’, alusión final referente a La Estrella, a la vez que se sustituye por Ő (Ella). En la lengua húngara, si alguien encuentra un gran amor, utilizamos la expresión ‘*a nagy ő*’ (literalmente ‘Él/Ella con mayúscula’), por tanto, el círculo en la tipografía que forma y resalta la letra Ő es alusión, a la vez, al carácter único de La Estrella y también al hecho de que su nombre puede ser escrito (y pronunciado) solo con mayúscula y artículo definido.

“La serpiente que se muerde la cola”

Suzanne Jill Levine menciona que el tema del título es aquello que viene al final de todo, tanto en la versión original de *TTT* (que empezó siendo *Vista del amanecer en el trópico*) como en traducción. La traductora menciona también las posibilidades de título en inglés, entre ellos, “three tired tigers”, “three flat tigers”, “three triped tigers”, “three-tongued tigers”, “three trapped tigers” (Levine, 1991: 29), de entre los que salió ganando este último. Si observamos los títulos en otras lenguas, vemos que los traductores en la mayoría de los casos conservaron la aliteración y la letra T: *Trois tristes tigres* en francés, *Tre tristi tigrì* en italiano, *Três tristes tigres* en portugués, *Tři truchliví tygři* en checo. En el caso de la versión húngara, también quería conservar la aliteración, a la vez que opté por no sustituir el trabalenguas español por otro ya existente en húngaro, pues mi decisión en todo momento ha sido crear un ‘cubano’ creíble en húngaro, es decir, un lenguaje que —dentro de lo posible— no tenga nada que ver con la tradición lingüística o literaria húngara. La lengua de la traducción siempre es una construcción, y más todavía si se refiere a una obra que trate con tanto énfasis el tema de la lengua, por tanto, en mi versión eludí lo máximo posible las referencias a la lengua húngara o a sus intertextos literarios.

En mis primeras propuestas para el título, mi punto de partida fue el nombre de Tropicana, uno de los escenarios más relevantes de la novela. Más tarde, la editorial propuso un título que mostrara que el húngaro no es una lengua indoeuropea y, por tanto, no necesariamente puede conservar la aliteración sin que el título sonara artificial. De aceptarlo, la novela se habría publicado como *Három szomorú tigris*, traducción literal, aunque no fonética de *Tres tristes tigres*. Esta solución me parecía efectivamente muy triste, pues dejaría aparte el tema propiamente dicho de la obra: la lengua y los juegos verbales. En la novela, los juegos tipográficos tienen un rol a veces no menos importante que el texto, así que

propuse reflexionar, a través de un juego tipográfico, sobre la dicotomía que existe entre la lengua (imposibilidad de la traducción) y la actitud lúdica (que supondría la única manera de llevarla a cabo). Fabriqué, entonces, una serie de anagramas al título literal y sugerí duplicar el título a través de un espejismo visual en la portada: a un lado estaría lo literal, al otro, su versión distorsionada. De esta manera, obtendríamos un doble título que mostraría al mismo tiempo la identidad y la diferencia. Sin embargo, es bien comprensible que un doble título no es de lo más cómodo desde el punto de vista de los catálogos y archivos y, posiblemente, solo algunos pocos filólogos se hubieran deleitado con mi versión. El título actual —*Trükkös tigristrió*— surgió en una reunión editorial, es decir, se trata de una decisión colectiva. Me parece que este método encaja perfectamente con aquel de la génesis de la misma novela, con censuras y reescrituras varias en el medio que, finalmente, ha conducido a la originalísima novela que es *TTT*.

Al principio de este ensayo cité a Jorge Luis Borges, que opina que el concepto del texto original no existe, solo hay versiones. La obra escrita en ‘cubano’ y en inglés de Guillermo Cabrera Infante es también una serie de versiones acerca de un único tema: la lengua. Esta primera novela publicada por la casa editorial Jelenkor, más de cincuenta años después de la aparición de la versión original, ofrece al lector húngaro un rico repertorio del legado del narrador cubano, pero, acorde a su propio método acumulativo, haría falta seguir con la traducción del resto del corpus. Ojalá no tengamos que esperar otros cincuenta años hasta la traducción de la siguiente novela.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis (1972): “Las versiones homéricas”. En *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé: 239-243.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1976): *Exorcismos de esti(l)o*. Barcelona, Seix Barral.
- (2014): *Three trapped tigers*. Trad. GARDNER, Donald—LEVINE, Suzanne Jill. Illinois, Dalkey Archive Press.
- (2017): *Tres tristes tigres*. Madrid, Alfaguara.
- (2020): *Trükkös tigristrió*. Trad. KUTASY, Mercédesz. Budapest, Jelenkor.
- GADAMER, Hans-Georg (1977): “El lenguaje como medio de la experiencia hermeneútica”. En *Verdad y método*. Trad. AGUD APARICIO, Ana—AGRAPITO, Rafael. Salamanca, Sígueme: 461-486.

- LEVINE, Suzanne Jill (1991): *The Subversive Scribe. Translating Latin American Fiction*. Minnesota, Graywolf.
- QUENEAU, Raymond (1999): *Ejercicios de estilo*. Madrid, Cátedra.
- SCHOLZ László (2011): "Squandered opportunities: On the uniformity of literary translations in postwar Hungary". En BAER, Brian James (ed.): *Contexts, Subtexts and Pretexts. Literary translation in Eastern Europe and Russia*. Amsterdam, John Benjamins: 205-217.

ALFONSO LOMBANA SÁNCHEZ

Investigador independiente

alfonso@lombana.de

LAS TRADUCCIONES DE JANUS PANNONIUS

Resumen: El doble sentido del título responde a la doble aspiración de la presente contribución, esto es: analizar, por un lado, al traductor Janus Pannonius y, por el otro, exponer el significado de la difusión de Janus Pannonius en traducciones a lenguas modernas.

Palabras clave: traducción, Janus Pannonius

Abstract: The ambivalent title sets out the two objectives that this study aims to analyse: who was Janus Pannonius ‘the translator’, and how the work of Janus Pannonius has been translated in modern languages.

Keywords: translation, Janus Pannonius

Janus Pannonius (1434-1472) es uno de los primeros y más importantes poetas del Reino de Hungría. Aunque escribió en latín, su obra no solo es capitular en la historia de las literaturas húngara y europea, sino que, sobre todo, sigue muy viva en la actualidad gracias a diferentes proyectos. Diferentes acciones, tales como la edición crítica de sus obras completas (Mayer, 2006; 2014; 2018) o el Premio Janus Pannonius (Janus Pannonius Költészeti Nagydíj), el llamado ‘Nobel de la poesía’, mantienen vivo el recuerdo y nos invitan a releer a Janus Pannonius una y otra vez. El Premio Janus Pannonius, por cierto, condecora también con el Premio Khelidon a grandes traductores. En este sentido, el galardón hace justicia a Janus Pannonius, quien, además de poeta, fue también un excelente traductor.

1. Introducción

Cuando uno piensa en Janus Pannonius, le vienen a la cabeza diferentes cantos épicos como aquel panegírico en honor a Guarino (*Guar.*), un largo treno por la muerte de su madre (*El.* 24), un poema sobre un almendro que florece en invierno

(*Ep.* 389), el canto de despedida al partir de Varadino (*Ep.* 321), o bien este breve epigrama (*Ep.* 45), proclamándose él mismo ‘primer poeta de Hungría’:

Lo que todos leen se lo daba antes la tierra de Italia,
pero ahora ella lee los poemas que se envían desde Panonia.
Magna gloria es esto para nosotros, pero más para ti,
patria, hecha noble por mi talento. (*Ep.* 45)¹

Ahora bien, Janus Pannonius no solo fue un excelente poeta, sino que, además, también fue un importante traductor. La obra escrita y la obra traducida de Janus Pannonius son inseparables, como resaltó Ritoók (1972: 407). Tres constataciones, desde mi punto de vista, certifican esta importancia:

1. Las traducciones se han legado en documentos que sabemos muy próximos al poeta, como, por ejemplo, en el manuscrito *T* de Sevilla² o en dos ejemplares de Leipzig con sus traducciones.³
2. En el legado impreso se constatan ediciones muy tempranas de sus traducciones, como la de Wolphardus (1522), que incluso se adelantaron a otras colecciones de su poesía.
3. La correspondencia epistolar certifica que la traducción fue una labor que el poeta se tomó muy en serio y a la que dedicó grandes esfuerzos.⁴

Estas tres afirmaciones, por lo tanto, requieren enunciar a continuación qué tradujo Janus Pannonius exactamente y cómo son estas traducciones.

¹ La citación de la obra de Janus Pannonius se efectúa conforme a la edición de Mayer (2006; 2014; 2018). Todas las traducciones del artículo son del autor.

² Se trata de Sevilla, Biblioteca Capital y Colombina 7-1-15, s. XV. Es un manuscrito muy próximo al poeta del que se sospecha que pudiera incluso ser autógrafo (Csapodi, 1982: 50).

³ Se trata de Leipzig, Universitätsbibliothek Rep I. 98, con las traducciones latinas de Plutarco, Demóstenes y Homero, así como Leipzig, Universitätsbibliothek Rep. I. 80, con los apotegmas de Plutarco. Que esta colección pudo ser parte de la biblioteca del propio Janus Pannonius lo ha defendido Csapodi (1975).

⁴ Sucede especialmente en aquellas epístolas que acompañan el envío de sus traducciones, por ejemplo, *Epist.* 2 (Teleki, 1784b), que antecede a la traducción de Plutarco; *Epist.* 3 (Teleki, 1784b), donde comenta su valentía de haberse lanzado a traducir a Homero; o aquella carta que acompaña el envío al rey Matías con las máximas de Plutarco (Ábel, 1880: 31ss).

2. Janus Pannonius traductor

2.1 El corpus de obras

El corpus de obras que Janus Pannonius tradujo del latín al griego, como mínimo, puede ser el siguiente:

1. Plutarco, *Moralia* 2,6 (Teleki, 1784b: 3-22), con el título *Quibus modis ab inimicis juvari possimus*. Este tratado fue muy traducido en el Renacimiento.
2. Plutarco, *Moralia* 3,15 (Ábel, 1880: 31-84), con el título *De dictis regum et imperatorum* o también conocida como *Regum et imperatorum apophthegmata*; esta traducción no se conoció bien en realidad hasta la edición de Ábel (1880: 31-84), que la editó junto con la carta que la precede, en la que Janus Pannonius le recomienda a Matías Corvino que lea a Plutarco para ser mejor rey.
3. Plutarco, *Moralia* 6,39 (Teleki, 1784b: 22-45), con el título *De negotiositate*, que, de nuevo, fue un texto muy leído en el Renacimiento.
4. Demóstenes 11 (Teleki, 1784b: 46-53), con el título *Oratio Demosthenis contra regem Philippum*, con la nota en el encabezamiento de que lo tradujo porque pensaba que encajaba bien en el momento actual de lucha contra los turcos.
5. Demóstenes 60 (=Ps-Dem) (Horváth, 1974: 613-617), con el título *Epitaphios/Funnebris oratio* y la nota introductoria que enuncia que la autoría de Demóstenes ha sido cuestionada; es uno de los textos que descubrió y editó Horváth (1974) a partir del manuscrito de Sevilla.
6. Homero, *Iliada* 2,299-330 (Horváth, 1974: 611-612), *Ferte animis et adhuc durate in tempus* [...]; otros de los textos aparecidos en Sevilla (Horváth, 1974).
7. Homero, *Iliada* 6,119-236 (Teleki, 1784a: 231-238), esto es, aquel pasaje conocido como *Congressus* o *Fabula Bellerophontis*; este texto lo recogió ya Sambucus en una de las primeras colecciones del poeta (1559: 86v-88v).
8. *Himno Homérico* 25 (*Ep.* 14), *Vos, o Thespiades, et carminis auctor Apollo*; lo recoge Sambucus (1559: 121r-121v) y actualmente se localiza como *Ep.* 14.
9. Demóstenes 18, *Oratio pro Ctesifonte*, esto es, el famoso “Discurso sobre la corona”. Una mano en el ms. de Viena 3186, s. XVI, que conserva una copia de 1461, dice que fue traducido por Janus Pannonius, pero se ha puesto en duda su autenticidad (Juhász, 1928: 33).
10. Textos de la *Antología palatina*. Se piensa que detrás de muchos epigramas pueda haber modelos griegos (véase Ritoók, 1972).

Estas diez referencias, desde luego, no están completas. Es de suponer que hemos perdido otras muchas traducciones, quizá de Plotino o de Isócrates, entre otros

autores. Ahora bien, la selección conservada, aunque reducida, nos permite establecer algunos criterios para su valoración.

2.2 La valoración de la obra traducida

A raíz de las traducciones que hemos conservado, podemos pensar que Demóstenes y Plutarco fueron los dos autores que más impresionaron personalmente al joven poeta; quizás los descubrió en la escuela de Guarino, pero es seguro que con sus traducciones nunca dejó de profundizar en ellos con el fin de difundir su sabiduría. Traducir, en estos casos, responde en gran medida a un deseo de Janus Pannonius por difundir la antigüedad griega en lengua latina. En este sentido, podemos decir que sus traducciones son testimonios claros de una actividad de transferencia cultural. Es decir, al verter el griego en el latín, una lengua conocida entonces por todos, selecciona textos que, tras su difusión, dejan de ser ignotos y pueden ser conocidos de nuevo.

La selección de los textos, además, no parece arbitraria ni fortuita, sino que presenta también una reflexión previa. Lo vemos muy bien en estos casos concretos: mientras que la traducción de los apotegmas de Plutarco la confecciona para que el rey Matías aprenda de ellos (véase Ábel, 1880: 31ss), la oración de Demóstenes la traduce porque su contenido es de extrema actualidad ante las invasiones turcas.⁵

En otras ocasiones, no obstante, Janus Pannonius se lanza a traducir con fines idénticos al de otros colegas de su tiempo, esto es, despuntar por un perfecto conocimiento del griego y, además, un magistral dominio del latín. Así se entiende y explica que se centre en Homero, un autor en boga en su época, y que, además, elija el pasaje *Congressus*.⁶ Es más, así se lo escribe a Galeoto, a quien dice que estos versos fueron muy queridos por los latinos y que él los tradujo para practicar, si bien no fue tan temerario como para traducir toda la *Iliada*.⁷

⁵ En el encabezamiento de la filípica lo dice de este modo: “Quam ego potissimum orationem ideo transtuli, quia oppido convenire visa est praesentibus Christianorum rebus contra Turcam” (Teleki, 1784b: 46).

⁶ Un breve resumen del estado de traducciones y el interés de la *Iliada* entre los renacentistas más próximos a Janus Pannonius se puede encontrar en los estudios de Ritoók (1972: 249s) o Šoštarić (2015).

⁷ “Nec vero ego nunc totam ausu temerario Iliadem aggressus, fastidiosum lecturis et ridendum Satyris texui volumen; sed exercendi tantummodo mei gratia, unam ex tanti operis libro sexto particulam libavi, quae Bellerophonis in primis fabulam continet; quem locum ideo potissimum delegi, quod huius Herois nomen quidem apud Latinos celebre cognoveram, at vero genus et facta et exitum, passim ignorari videbam” [...] “Cum incidissent in manus meas Homericus cuiusdam interpretis aliquot libri” (Teleki, 1784b: *Epist.* 3).

Estilísticamente, las traducciones de Janus Pannonius son coherentes y llaman la atención por su creatividad y por su esmero por verter en el latín el significado de cada una de las palabras griegas: “Janus intenta encontrar la palabra latina correspondiente llegando hasta la etimología” (Ritoók, 1975: 406). En este sentido, claro, se aleja del rigor clasicista, pero también ofrece traducciones que suenan libres y que resultan atrevidas en la interpretación. Sus versiones latinas, además, atestiguan el profundo conocimiento de ambas lenguas y una libertad de movimientos suprema a la hora de usarlas, especialmente el latín, que “fue para él una lengua viva” (1975, 414).

La creatividad en latín, no obstante, tiene también una consecuencia directa, y es que las versiones traducidas no podemos catalogarlas de traducciones directas, sino más bien verlas como reinterpretaciones en la lengua de destino. Quizás teniendo en mente aquella dificultad a la hora de buscar palabras latinas para el griego que menciona Lucrecio (1,136ss), Janus Pannonius crea reformulando muy libremente. Esto se comprueba, por ejemplo, con la versión latina del himno de las musas (*h.Hom* 25), que es hoy el *Ep.* 14, donde el poeta reescribe en latín lo dicho en griego. Por ello, el resultado final tiene mucho más que ver con un ejercicio de imitación que de traducción: Janus Pannonius, habiendo interiorizado con exactitud el texto original, reescribe los versos en latín y crea a partir de los mismos motivos un poema nuevo de una gran belleza. Este alejamiento del original es lo que complica localizar otras traducciones de Janus Pannonius (quizás aquellas de *Ant. Graec.*), pero lo que también certifica que la obra literaria y la obra traducida son inseparables.

3. Janus Pannonius traducido

Cuando leemos en húngaro a Janus Pannonius, por ejemplo, en las obras completas de Kovács (1972), hay una sección monolingüe, solo en húngaro, con las traducciones húngaras de las traducciones latinas. Es decir, quien abra a Janus Pannonius en húngaro leerá también a Plutarco o a Demóstenes en húngaro, retraducido del latín. Este hecho, además de hacer vigente la labor de Janus Pannonius como transmisor cultural aún en nuestros días, realza una tendencia frecuente desde hace tiempo, que ha sido la de traducir a Janus Pannonius a otras lenguas. Quizás haya que atribuir al decreciente conocimiento del latín que, hoy en día, podamos o tengamos que leer a Janus Pannonius en traducciones. En cualquiera de los casos, estas traducciones enriquecen el legado del poeta y potencia su interpretación.

En húngaro, naturalmente, la tradición de traducir a Janus Pannonius es centenaria. Hay versiones húngaras que debemos a muchos grandes poetas y tra-

ductores. Es más, en algunos casos, como por ejemplo sucede con el *Ep.* 321 ya antes mencionado, hasta se ha compilado en húngaro un libro con las muchas traducciones del poema (véase Kovács, 1986).

Ahora bien, también en otras lenguas podemos leer a Janus Pannonius.

1. Inglés. Se puede leer el panegírico a Guarino en una cuidada edición, excelentemente prologada y comentada por Thomson (1988), versión que se centra más bien en el significado que en el texto en sí. Existe, asimismo, la satisfactoria colección de epigramas de Barrett (1985), que presenta un buen texto latino y que, en su traducción, persigue sencillamente facilitar la comprensión de la poesía sin grandes alardes estéticos.
2. Alemán. Existen dos importantes traducciones de Janus Pannonius, que debemos a Josef Faber; por un lado, de los epigramas (Faber, 2009) y, por otro lado, de las elegías (Faber, 2012). Asimismo, la editorial húngara Corvina publicó hace años una excelente selección con epigramas y elegías editada por Kerékgyártó (1984).
3. Francés. Tibor Kardos, experto de Janus Pannonius, prologó una selección de epigramas, elegías y del panegírico (*Guar.*) en francés (Kardos, 1973). Se trata de una valiosa colección en la que, por encima de todo, se palpa el deseo de dar a conocer la obra de Janus Pannonius. Mientras que los textos más largos aparecen intervenidos, la selección de los epigramas es completa y valiosa, ya que permite un recorrido biográfico por la poesía de Janus Pannonius.
4. Italiano. Péter Sárközy y Gianni Toti (1993) prepararon una colección bilingüe en la que se exponen, con una introducción, los textos de la poesía amorosa y lasciva.
5. Croata. Existe una colección casi completa de epigramas con traducciones más poéticas que literales, mas no por ello poco interesantes, de la que se encargaron Kombol y Šop (1951).
6. Español. La primera colección de poemas de Janus Pannonius al español vio la luz en 2019 (Lombana Sánchez, 2019). La antología fue preparada con motivo de la condecoración a Clara Janés Nadal con el premio Janus Pannonius de 2019.

4. Conclusión

La traducción ocupa un lugar primordial en la obra de Janus Pannonius, uno de los primeros y más importantes poetas de Hungría. Traduciendo, no solo potenció el conocimiento y la sabiduría de autores clásicos tan importantes como Plutarco (*Mor* 2,6; 3,15; 4,39) o Demóstenes (11; 18; 60), sino que, además, para demostrar su profundo dominio del griego y del latín, se sirvió de modelos

griegos como Homero (*Il.* 2,299-330; 6,119-236; *h.Hom* 25) o de la colección palatina (*Ant. Graec.*).

Janus Pannonius, por otro lado, ha sido traducido a diferentes lenguas, lo cual no solo ha garantizado su excelente salud en nuestros días, sino también una constante interpretación, lo que demuestra nuevamente que la traducción es una herramienta imprescindible para la transmisión cultural.

Bibliografía

Ediciones y traducciones de la obra de Janus Pannonius

ÁBEL, Jenő (1880): *Analecta ad historiam resurgentium in Hungaria litterarum spectantia*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia.

BARRETT, Anthony A., ed. y trad. (1985): *The Epigrams*. Budapest, Corvina.

FABER, Josef, ed. y trad. (2009): *Epigrammata — Epigramme: Lateinisch — Deutsch*. Norderstedt, Books on Demand GmbH.

---, ed. y trad. (2012): *Elegiae — Elegien*. Norderstedt, Books on Demand GmbH.

HORVÁTH, János: “Janus Pannonius ismeretlen versei a Sevvillai-kódexben”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 78.5 (1974): 594-627.

KARDOS, Tibor *et. al.*, eds. (1973): *Carmina selectiora = Poèmes choisis*. Budapest, Corvina.

KERÉKGYÁRTÓ, István, ed. (1984): *Gedichte: Auswahl*. Trad. EBERSBACH, Volker. Budapest, Corvina.

KOMBOL, M., ed. (1951): *Pjesme i epigrami Tekst i prijevod*. Trad. ŠOP, Nikola. Zagreb, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti.

KOVÁCS, Sándor Iván, ed. (1986): *Janus Pannonius búcsúverse. Huszonkilenc magyar fordításban*. Pécs, Baranya Megyei Könyvtár.

KOVÁCS, Sándor *et. al.* (1972): *Opera latine et hungarice: Vivae memoriae Iani Pannonii quingentesimo mortis suae anniversario dedicatum. Janus Pannonius Munkái latinul és magyarul. Janus Pannonius élő emlékezetének halálának ötszázadik évfordulója alkalmából*. Budapest, Tankönyvkiadó.

LOMBANA SÁNCHEZ, Alfonso, ed. y trad. (2019): *Colección de poemas*. Budapest, Hungarian P.E.N. Club.

MAYER, Gyula *et. al.* (2006): *Iani Pannonii opera quae manserunt omnia. Epigrammata*. Vol. 1. Fascículo 1. Budapest, Balassi.

--- (2014): *Iani Pannonii opera quae manserunt omnia. Elegiae*. Vol. 2. Fascículo 1. Budapest, Balassi.

--- (2018): *Iani Pannonii opera quae manserunt omnia. Carmina epica*. Vol. 3.

- Fascículo 1. Budapest, Balassi.
- SAMBUCUS, Iohannes (1569): *Iani Pannonii ... Opera*. Wien, Cons: et Hist. Caesar.
- SÁRKÖZY, Péter—TOTI, Gianni, ed. y trad. (1993): *Epigrammi lascivi*. Roma, Fahrenheit 451.
- TELEKI, Sámuel (1784): *Poemata quae uspiam reperiri potuerunt omnia 1: ad manu scriptum codicem regium corvinianum exacta*. Trajecti ad Rhenum, Wild. (1784a)
- (1784): *Poemata quae uspiam reperiri potuerunt omnia 2: in qua exhibentur pauca quaedam e Plutarcho et Demosthene in latinum codem interprete translata*. Trajecti ad Rhenum, Wild. (1784b)
- THOMSON, Ian, ed. y trad. (1988): *Humanist Pietas: The Panegyric of Ianus Pannonius on Guarinus Versonensis*. Bloomington, Ind. Research Institute for Inner Asian Studies.
- WOLPHARDUS, Adrianus, ed. (1522): *Janus Pannonius, Plutarchi Cheronei Philosophi Libellus, quibus modis ab inimicis iuvari possimus Joanne Pannonio Episcopo Quinqueelesiensis interprete; Eiusdem de Negotiositate Libellus, Io. Pan. interprete; Oratio Demosthenis, contra Regem Philippum Jo. Pan. interprete; Fabula ex Homero, de Glauci et Diomedis armorum permutatione, per Jo. Pannonium latinitate donata*. Bononiae, Hieronymus de Benedictis.

Bibliografía secundaria

- CSAPODI, Csaba (1975): “Janus Pannonius könyvei és pécsi könyvtár”. En KARDOS, Tibor—KOVÁCS, Sándor (eds.): *Janus Pannonius. Tanulmányok*. Budapest, Akadémiai Kiadó: 189-206.
- (1981): *A Janus Pannonius-szöveghagyomány*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- JUHÁSZ, László (1928): *De Jano Pannonio interprete graecorum*. Szeged, Sodalium Seminarii Philologici.
- RITOÓK, Zsigmond: “Verse translations from Greek by Ianus Pannonius”. *Acta antiqua Academiae scientiarum Hungaricae* 20.1-2 (1972): 235-270.
- (1975): “Janus Pannonius görög versfordításai”. En KARDOS, Tibor—KOVÁCS, Sándor (eds.): *Janus Pannonius. Tanulmányok*. Budapest, Akadémiai Kiadó: 407-438.
- : “Lexikalisches zu den neulich entdeckten Übersetzungen aus dem Griechischen von Janus Pannonius”. *Acta Antiqua Hung* 23 (1975): 403-415.
- ŠOŠTARIĆ, Petra: “Ianus Pannonius’ Diomedis et Glauci Congressus and Its Literary Nachleben”. *Colloquia Marulian* 24 (2015): 49-64.

GABRIELLA ZOMBORY

Universidad Eötvös Loránd, Budapest

zomborygabriella@gmail.com

EL TEATRO HÚNGARO Y SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA

Resumen: Frente al apogeo y la difusión de los que el teatro húngaro gozó durante la primera mitad del siglo XX en España, se aprecia un descenso importante desde los años 90 del siglo XX hasta nuestros días. La presencia del teatro húngaro en lengua española, sin embargo, no está del todo extinta, ya que sigue vigente gracias a algunas compañías y adaptaciones que, entre otros, han rescatado a clásicos como Ferenc Molnár o István Örkény. El nuevo teatro húngaro —datado desde los años 90— y las voces más recientes, no obstante, difícilmente alcanzan los escenarios de España.

Palabras clave: teatro húngaro, teatro contemporáneo, artes escénicas, recepción española

Abstract: Compared to how popular and well-known Hungarian theatre was in Spain in the first half of the 20th century, its presence shows a significant decrease from the 90s onward until our present days. Nevertheless, Hungarian theatre in Spanish has not gone completely extinct; it still remains thanks to certain companies and adaptations which, among some others, rescued classics like Ferenc Molnár or István Örkény. However, the new Hungarian theatre —dated from the 90s— and the most recent voices seem to have it difficult to reach Spain's theatre scenes.

Keywords: Hungarian theatre, contemporary theatre, scenic arts, Spanish reception

De tener que nombrar a un escritor que realmente ha alcanzado el éxito mundial en lo que al teatro húngaro se refiere, este sería claramente Ferenc Molnár (1878-1952). Su obra *El diablo* (*Az ördög*, 1907) llega a las tablas extranjeras ya el mismo año de su publicación y desde 1908 sus obras pasan a representarse en varios países, entre ellos, en Austria, en Alemania, en Italia y hasta en Estados Unidos. De esta manera, tampoco sorprende que sean justo sus obras las primeras que llegan hasta los teatros de España. Ya en 1920 se traduce y se publica *El diablo* y, tras su estreno, entre las décadas de los 20 y los 60, nacen varias traducciones

más, tanto al español como al catalán, y repetidos montajes de nueve títulos suyos (Cserhádi, sin fecha). El mayor renombre se lo trajo *Liliom* (1909), con montajes de gran éxito en 1926 en el Teatro Reina Victoria y el Infanta Isabel, y en 1955 en el Teatro María Guerrero (*ABC*, 29 de mayo y 13 de junio de 1926; 8 de octubre de 1955).

A Molnár lo siguen otros, entre ellos, sobre todo Lajos Zilahy, que cuenta con cuatro títulos traducidos y dos montajes de gran éxito en 1936 y 1955 de *Aquella noche* y *La puerta estaba abierta*, respectivamente, ambas versiones de *Tűzmadár* (1932; *Vanguardia*, 22 de mayo de 1936; 14 de enero de 1955). Aunque las primeras traducciones al español nacieron de las versiones francesas, pronto hubo otras que confeccionaron desde los originales principalmente húngaros emigrados a España: András Révész (1896-1970), traductor de Jenő Heltai, Ferenc Herczeg y Ferenc Molnár, entre otros; Ferenc Olivér Brachfeld (1908-1967), traductor de Zilahy (Géró, 2002: 65); o Zoltán A. Rónai (1924-2006), traductor de Ferenc Herczeg, Ferenc Molnár, Zsigmond Móricz, Lajos Zilahy, Áron Tamási y László Németh (publicados en su tomo *Teatro húngaro* de 1969). A esta lista de escritores de teatro habría que añadirle todavía a János Vaszary (1899-1963), con varias obras traducidas y representadas, o a István Örkény (1912-1979), cuya obra *La familia Tot* (1964) —traducida al español por Judit Faller Leitold y Andrés Cienfuegos Gómez— se representó en 1983 en Madrid y en 1994 en Pamplona.

A pesar de esta clara presencia del teatro húngaro en España durante los primeros dos tercios del siglo XX, en 1991, en una reseña para la traducción de *Juego de gatas* (*Macskajáték*, 1969) de Örkény, Juancho Asenjo escribe: “El teatro húngaro contemporáneo es prácticamente desconocido en nuestro país, a excepción de algunas representaciones que se dieron hace años de «La familia Tot» de Orkeny [*sic*] y los espectáculos ofrecidos por el Teatro Katona Jozsef [*sic*] de Budapest en diversas ciudades de nuestra geografía” (Asenjo, 1991).

Y así sigue la cosa, ya que desde la década de los 90, por alguna razón, apenas se ha publicado teatro húngaro en España. Quizás la explicación se encuentre en el cambio de la realidad teatral antes que en una política editorial española o un gusto de los traductores. Como señala el poeta y dramaturgo húngaro Péter Závada (1982-), el giro performativo que comenzó a transformar el teatro occidental desde los años 60, en Hungría comienza a obrar solo justo desde los 90, y resultó, poco a poco, en un alejamiento de la concepción logocéntrica del teatro (Bíró, 2018: 3). El texto escrito va perdiendo su primacía para darle paso a la adaptación escénica, trayendo naturalmente consigo un descenso en la publicación de textos teatrales (Weiss, 2014: 751-752). Este cambio, hasta cierto punto, puede haber afectado a las traducciones. Sin un texto publicado, el traductor

—que es inherentemente siempre un ser logocéntrico— más difícilmente elegirá como su material de trabajo una obra teatral.

Todo ello, sin embargo, no deja de explicar que entre 1969 y 1991 —fuera del ya mencionado tomo *Teatro húngaro*— no hubiera nada más que dos traducciones de Örkény (*La familia Tot*, 1983; *Juego de gatas*, 1991). Y nombro precisamente este periodo porque corresponde a la primera época de las antologías *Rivalda*, en las que se publicaban anualmente las nuevas obras juzgadas las mejores de cada temporada. El hecho de que, durante veintitrés años seguidos de publicar de cinco a diez títulos por temporada de los mayores éxitos húngaros, solo se hayan traducido al español los dos títulos de Örkény es, por un lado, llamativo y, por otro, hace inválida la idea anterior de que la falta de traducciones se deba al cambio performativo.

Y a ello se le añade que, a pesar de una relativa presencia del teatro húngaro de la época en la realidad teatral española durante la primera parte del siglo XX, para el siglo XXI la huella de lo que se llamarían ‘obras de teatro húngaras’ desaparece casi por completo de las tablas españolas, puesto que en las últimas dos décadas solo han sobrevivido, y además marginalmente, Ferenc Molnár e István Örkény.

Abarcando el periodo entre 2000 y 2020, lo más que se podría decir sobre la realidad teatral española actual es que contiene trazas de teatro húngaro. ¿Qué significa esto?

Mencionaría aquí, primero, los montajes de compañías teatrales húngaras llevados a diferentes festivales de teatro de España. Así, en 2006, el Teatro Katona visitó la sala Juan de la Cruz del Teatro de La Abadía de Madrid con una representación de *Medea* de Eurípides;¹ el Teatro Estatal de Hungría, el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro de 2010, con una versión del dramaturgo Lajos Parti Nagy del *Tartuffe* de Molière; el Teatro Húngaro de Cluj, el Festival de Almagro de 2017, con un *Julio César* de Shakespeare;² y la compañía Krétakör de Árpád Schilling, el festival Temporada Alta de 2006 en la sala La Planeta de Girona, con una *La gaviota* de Chéjov.

Se nota, asimismo, una sorprendente presencia húngara en el ámbito del teatro de títeres. El titiritero Gyula Urbán (1938-) llega a España mediante el trabajo de

¹ Como antes mencionado en la cita de Asenjo, fuera de su trabajo de 2006, el Teatro Katona ha visitado teatros de España cuatro veces más: en 1990 con *Ubú rey* de Alfred Jarry; y en 1997 con *Arte* de Yasmina Reza, con *El avaro* de Molière y con *El cántaro roto* de Heinrich von Kleist.

² Es de notar en este último caso que, aunque la ciudad de Cluj físicamente se encuentra en Transilvania (antes Hungría, pero actualmente Rumanía), el trabajo del teatro en cuestión sí se puede considerar parte del mundo teatral húngaro.

dos compañías diferentes. Primero, *Los ratones del organillo* (*Minden egér szereti a sajtot*, 1981) se representa en la V Muestra de Títeres de Euskadi (2001), en un montaje hecho en colaboración con el mismo autor y la compañía TEN-Pinpinlín-pauxa (este mismo, más tarde, en 2003, se repetiría en el IX Festival Internacional de Títeres y Marionetas de Barañáin). Y segundo, durante el mismo año de 2001, llega tanto al Titirimundi (Festival Internacional de Títeres de Segovia) como al Titirijai (Festival Internacional de Títeres de Tolosa) su obra *Pedro, el perrito azul* (*Hupikék Péter*, 1962), en un montaje del búlgaro State Puppet Theater Varna. El Titirijai del año anterior, por su parte, ha contado con la presencia de tres compañías titiriteras húngaras. El Bóbita Puppet Theatre (Pécs), con un *Cascanueces* dirigido por Rozi Kocsis (1961-); el Budapest Puppet Theatre, con una adaptación del *Juan el héroe* (*János vitéz*, 1844) de Sándor Petőfi, dirigida por Dezső Szilágyi (1922-2010); y el Mikropódium (Eger) de András Lénárt (1955-), con su propia producción titulada *Stop*. Pero no es la primera ni la última vez que estas compañías teatrales representan sus obras en el país. El Bóbita Puppet Theatre, durante el mismo año y con la misma obra, participa también en el Festival Internacional de Títeres de Sestao, donde se lleva el premio al mejor espectáculo del jurado de niños, pero también ha pasado por diferentes festivales ya en 1991, y luego en 2003. La primera aparición en España de *Stop* de András Lénárt se data a 1998, que desde entonces ha visitado diferentes festivales de títeres del país más de una veintena de veces. Cierra la lista el pionero en animación con arena Ferenc Cakó (1950-), que participa en el Titirimundo de 2016 con su obra *Sand Animation*.

Otra presencia especial en los festivales de artes escénicas del país son los espectáculos de teatro fuertemente combinados con las últimas tecnologías interactivas de BANDART Productions (Szabolcs Tóth y Katalin Lengyel), compañía que se hizo famosa tras su aparición en el programa Hungary's Got Talent. Desde su representación en el Festival Kaldearte (Muestra Internacional de Artes de Calle) de Vitoria-Gasteiz en 2015 han pasado por nueve diferentes festivales con tres espectáculos en total.

Todo ello, aunque no significa la inclusión directa de los trabajos húngaros en los escenarios dirigidos por profesionales de teatro españoles, sí puede ya contribuir a llamar la atención sobre el trabajo teatral de Hungría, dándole presencia y reconocimiento.

Por mucho que me gustara seguir la enumeración con el rotundo éxito de la obra de títeres *Petits suicidis* de Gyula Molnár (1950-), producción de Rocamora Teatre —esto es, la única obra de las hasta ahora nombradas que está presente en los escenarios españoles (en este caso catalanes) del siglo XXI por iniciativa

de los mismos profesionales de teatro del país receptor—, no me parecería apropiado hacerlo. Desde su representación en la Mostra d'espectacles Xarxa de 1999 (Igalada), el montaje de Rocamora Teatre ha vuelto a varios festivales, ha llegado hasta la Sala Beckett y aun a un gran número de países extranjeros. Pero no me parecería, repito, apropiado nombrar a Gyula Molnár como autor de teatro húngaro propiamente dicho, pues a pesar de ser nacido en Hungría, dejó el país con apenas doce años y pasó la mayoría de su vida en Italia. De hecho, el original a partir del cual Carles Cañellas adapta su versión catalana fue escrito en italiano, bajo el título *Piccoli Suicidi — Tre brevi esorcismi di uso quotidiano* (1984).

Lo mismo ocurre con Ágota Kristóf (1935-2011), autora que dejó Hungría a los 21 años (en 1956) y escribía en francés, o George Tábóri (1914-2007), que emigró del país con 18 años. El nombre de la primera está ligado a una obra estrenada en España en 2000, *Gemelos* (1999) de la compañía teatral chilena La Troppa, montaje basado en la novela *El gran cuaderno* (*Le grand cahier*, 1986); mientras que Tábóri cuenta con un número bastante significativo de puestas en escena: entre 2000 y 2006 su nombre es relativamente frecuente en las carteleras del país, se estrenan tres de sus obras, montadas por siete compañías diferentes, tanto en lengua española como catalana.

A pesar de tantos nombres que acabo de enumerar, ¿por qué digo que estas son nada más trazas de teatro húngaro? Principalmente, por dos razones. Por un lado, todas estas producciones —quiero decir, las estrictamente húngaras— han sido el trabajo de representantes del teatro húngaro que, luego, fueron invitados o decidieron ir a festivales y escenarios de España, es decir, las obras nunca se integraron en el trabajo de los dramaturgos y directores de escena españoles. Lo más que se ha dado ha sido una colaboración entre el autor húngaro y la compañía española (o vasca, en el caso concreto), como lo hemos visto en *Los ratones del organillo* de Gyula Urbán. Y por otro lado, toda esta presencia está fundamentalmente ligada a festivales, esto es, son representaciones esporádicas que —aunque en ocasiones han vuelto al país repetidas veces— nunca llegaron a hacer temporada.

No se ha dado, entonces, entre las compañías teatrales de España un interés claro por montar textos teatrales de dramaturgos húngaros. En los últimos veinte años se registran solo cinco estrenos de esta suerte, de los que tres son, en realidad, adaptaciones de novelas. En 2008, Tantakka Teatroe y CAER (Centre d'Arts Escèniques de Reus) crea una adaptación de la novela *La mujer justa* (*Az igazi*, 1941) de Sándor Márai, que luego, durante la temporada de 2010-2011, se estrena en el Teatre Bartrina de Reus, luego pasa al Teatre Borràs de Barcelona, al teatro Victoria Eugenia de San Sebastián y, ya a principios de 2011, al Teatro de la Abadía

de Madrid. En 2014, Teatre Romea y Faig Producción crean conjuntamente una adaptación de otra novela de Márai, esta vez en catalán: *L'última trobada* (*A gyertyák csonkig égnek*, 1942), que se estrena en el mismo Teatre Romea (Barcelona) a finales de 2014 y luego se prorroga hasta mayo de 2015 en La Villarroel (Barcelona). Por último, a partir de los libros *Ha llegado Isaías* (*Megjött Ézsaiás*, 1998) y *Guerra y guerra* (*Háború és háború*, 1999) de László Kranszahorkai, la compañía Malalengua produce la obra *Ha llegado Isaías. El cabaret del fin del mundo*, representada en 2012 y 2013 en el bar Beluga de Valladolid, durante tres temporadas en marco del Teatrobrik. El montaje en 2013 llega a la Sala Kamelot de Ávila, para seguir durante el año en El Sabor de Salamanca. El éxito de estas representaciones, entonces, parece incuestionable.

De puestas en escena que sean de obras originalmente teatrales húngaras y producidas por compañías teatrales españolas, sin embargo, tenemos solo dos, o dos y medio, si se puede afirmar algo semejante. Primero, en 2003, un montaje catalán de *Liliom* de Ferenc Molnár: la producción de La Perla 29 fue estrenada en la Sala Beckett de Barcelona, con intención de recuperar el autor que, en los últimos 60 años, no había recibido en España ningún montaje nuevo; la representación en 2004 se llevó al Teatro Alegría y en 2016 volvió a ponerse en escena en la Sala Beckett. Segundo, una producción de la Escuela Navarra de Teatro de *Juego de Gatas* de István Örkény, representación con actores y títeres, dirigida por el ya mencionado Gyula Urbán y compuesta para el taller de fin de carrera de 2005. Junto a estos dos —como el ‘y medio’ antes mencionado—, se puede mencionar todavía la obra *La tienda de la esquina* de 2003, de Smedia Producciones, basada en la obra teatral *La perfumería* (*Illatszertár*, 1937) del húngaro Miklós László (1903-1973) y la película *El bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, 1940) del alemán-estadounidense Ernst Lubitsch, adaptación teatral originalmente realizada por los franceses Evelyne Fallot y Jean-Jacques Zilbermann, en París.

Claro es, la preferencia por las adaptaciones de novelas frente a los montajes nuevos no es algo que sorprende: es mucho menos arriesgado llevar al escenario la obra de un Márai —escritor húngaro probablemente de mayor popularidad actual en España— que a un autor de teatro desconocido, pues el espectador muchas veces elige a partir del nombre. Sin embargo, no puedo dejar de subrayar el hecho de que desde 1991, cuando se publicó la traducción española de *Juego de gatas*, no se ha incluido ningún dramaturgo húngaro nuevo al repertorio de los teatros españoles y, de los que se han traducido a lo largo del siglo XX, solo se han rescatado al siglo XXI dos autores, es más, solo un título de cada uno.

Si volvemos a una observación anterior, según la cual desde los años 90 en Hungría —y desde los 60 en otros países— la performatividad se sobrepone a la

logocentralidad y el teatro pasa a comprenderse cada vez más como puesta en escena, la imagen que acabamos de ver parece más que lógica, puesto que, frente a la ausencia de las representaciones a partir de textos teatrales escritos, hay una clara presencia de montajes teatrales de diferentes compañías húngaras, puestos en escena en diferentes festivales de teatro por las mismas compañías de origen.

Pero este desplazamiento del verbo escrito hacia la palabra dicha, naturalmente, no significa que en los últimos treinta años no hubiera en Hungría (ni en el resto del mundo) grandes escritores de teatro con una obra de máximo valor. Es más, aún de antes, sigue habiendo varios eminentes del teatro húngaro que nunca han llegado a alcanzar los escenarios de España. Sin ánimo de dar una imagen exhaustiva del panorama teatral húngaro, veamos algunos nombres que justamente se merecerían una presencia en las tablas. La ausencia más notable, a lo mejor, es la de *La tragedia del hombre* (*Az ember tragédiája*, 1862) de Imre Madách (1823-1864), una de las mayores obras de la historia teatral húngara cuyo tema —el destino de la existencia humana, la (in)existencia del cambio en el paso de la historia, la cuestión del libre albedrío, la (im)posibilidad de comprender el mundo, etc.—, sigue tan vigente hoy como el día de su nacimiento. A la vez de su reconocimiento internacional, es, probablemente, una de las obras más montadas en Hungría. Se ha traducido muchas veces, habiendo sido la primera versión española la traducción que en 1978 hizo Virgilio Piñera, todavía no directamente de la versión húngara, ni tampoco publicada en España, sino por la editorial húngara Corvina en Budapest. Luego llega una versión catalana, traducida por Balázs Déry y Jordi Parramón, y publicada en 1985 en Barcelona (Edicions 62), en un tomo compartido con el alemán Georg Büchner. Ya en el siglo XXI, nacen tres versiones españolas más: la primera, traducción de Erzsébet Szél, adaptación de Pedro Javier Martínez, publicada en 2006 por la Sociedad Literaria Madách (Madách Irodalmi Társaság) en Budapest; la segunda, de Pablo Grosschmid, publicada en 2010 por la editorial Círculo Rojo, versión que se considera la primera hecha exclusivamente del original; y finalmente, en 2013, otra publicación de la Sociedad Literaria Madách, esta vez en traducción de Lajos Asztalos. Se puede afirmar, entonces, que esta es la obra húngara con más traducciones a las diferentes lenguas del país —aunque predominantemente traducidas por iniciativa de círculos editoriales húngaros—, por lo que el hecho de nunca haber llegado a las tablas queda aún más inexplicable. Lo único que se ha dado es un montaje del director Ricard Salvat, invitado en 1994 por el Teatro Nacional de Hungría para que trabajara sobre el texto en Budapest con los actores húngaros del teatro; esto es, un montaje, aunque dirigido por un catalán, pero representado solo en Hungría. Entre los grandes clásicos húngaros, junto al nombre de Madách, merecen

ser mencionados todavía *Bánk bán* (1819) de József Katona (1791-1830), o *Csongor és Tünde* (1830) de Mihály Vörösmarty (1800-1855), ambos sin traducción ni montaje alguno.

Ya sobre los autores del siglo XX, como hemos visto, el autor más reciente que realmente ha llegado a los teatros de España de manera estable ha sido István Örkény, con una obra escrita originalmente en 1969. No hay ni huella de Milán Füst (1888-1967) —que, sin embargo, tiene algo de prosa traducida al español—, nada de Tibor Déry (1984-1977) —cuya prosa es ampliamente traducida durante la segunda mitad del siglo XX, tanto al español como al catalán—, hay solo una traducción sin representación de László Németh (1901-1975), y otra vez nada de Gyula Illyés (1902-1983) ni de András Sütő (1927-2006).

En cuanto a lo que se llamaría el nuevo drama húngaro —que se dataría, siguiendo la opinión de Péter P. Müller, desde los 80 (Weiss, 2014: 753)—,³ son de destacar los nombres de Péter Nádas (1942-) y György Spiró (1946-), autores que siguen activos hasta nuestros días, a los que siguen, entre muchos otros, Lajos Parti Nagy (1953-), László Garaczi (1956-), János Háý (1960-), János Térey (1970-2019) o Béla Pintér (1970-).

En lo que a esta generación se refiere, su presencia en España es casi insignificante. Los que han llegado de alguna manera a las tablas son solo Béla Pintér y János Háý. Por una parte, la compañía propia de Pintér en 2006 tuvo cuatro representaciones seguidas de su obra *La nariz de mi madre* (*Anyám orra*, 2005) en el Teatro Central de Sevilla, en húngaro y con subtítulos en español, con la ayuda del Fondo de Cultura Nacional de Hungría. Por otra parte, en 2013, en el Festival Europeo de Traducción Teatral de Madrid, se hizo una lectura pública de *El mirapiedras* (*A Gézagyerek*, 2004) de János Háý, en traducción al español de Gabriella Zombory. Fuera de esto, existen todavía algunos proyectos iniciados predominantemente por traductores húngaros. En 2002, Dóra Bakucz tradujo *Ibusár* (1996) de Lajos Parti Nagy, obra que se representó en el Festival Internacional de Teatro Escolar en Español, en Budapest, por estudiantes de español de uno de los institutos bilingües del país. La traducción, sin embargo, no ha llegado a España. La misma Bakucz recientemente está trabajando en la traducción al catalán de *Sóska, sültkrumpli* (2000) de Zoltán Egressy (1967-). En 2016 —con motivo del aniversario de la Revolución húngara de 1956—, se publicó *Liberté 1956* (2006) de Géza Szöcs (1953-2020) en la Serie Literatura dramática de ADE, proyecto realizado gracias a la iniciativa de István Benyhe y Alfonso Lombana

³ Sobre ello hay un desacuerdo entre los críticos: Árpád Kékesi Kun coloca el comienzo del nuevo drama húngaro a la transición democrática del país (1989), mientras que Erzsébet Ézsiás lo sitúa aún antes, a la década de los 60 o 70 (véase Weiss, 2014: 753).

Sánchez, a partir de la traducción de Yvonne Mester y Enrique Alda Delgado. A pesar de ser una publicación en un medio tan prominente, la obra tampoco llegó a las tablas; se representaron tan solo algunas escenas durante las V Jornadas Húngaras de la Universidad Complutense. La presentación de la edición española del drama se acompañó de un recital basado en la obra, con la colaboración de jóvenes húngaros y españoles, bajo la dirección de Gergő Tóth, lector de húngaro de la UCM. También hubo planes de publicar la traducción española de *Rasputyin* (*Rasputín*, 2013) del mismo autor, aunque el proyecto no llegó a la publicación. Finalmente, en primavera de 2020 comenzó un proyecto conjunto entre los traductores Ivana Krpan, Francisco Javier Bran y Gabriella Zombory, traductores del croata, del rumano y del húngaro, respectivamente, a fin de publicar una antología del teatro contemporáneo de los tres países. La sección húngara tiene previsto incluir el ya mencionado *El mirapiedras* de János Háty, *Júlia* (*Juliet*, 2002) de András Visky (1957-), *A sütemények királynője* (*The Queen of the Cookies*, 2004) de Béla Pintér y *Je suis Amphitryon* (2018) de Péter Závada, el más joven de todos. El proyecto, por falta de financiación, de momento se ha retrasado, pero de ninguna manera cancelado.

Esto es hasta donde llega mi investigación, en espera de no haber omitido ninguna representación o traducción de la que no tuviera conocimiento. Cierto es que, entre el vasto número de estrenos anuales en España —el Centro de Documentación Teatral registra una norma entre 800-1200 estrenos cada año, con casos donde solo llega hasta 600 y otros en los que alcanza los 1600, catálogo que aun así se me ha revelado incompleto—, es posible que algún que otro dato permanezca todavía oculto. No creo, a pesar de ello, que eso cambiara las conclusiones de este repaso del panorama teatral de España. El modelo no ha cambiado desde la desaparición de Ferenc Molnár de las tablas: es, predominantemente, el trabajo de compañías teatrales y traductores húngaros —y no de una política o un interés teatral generado desde España— lo que hace llegar, o intenta hacer llegar, el teatro húngaro a España.

Bibliografía

- ABC, Hemeroteca: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/> [17/11/2020].
ASENJO, Sancho (1991): “Juego de gatas”. Asociación de Directores de Escena de España: http://adeteatro.com/detalle_resena.php?id_resena=181 [16/11/2020].
BANDART PRODUCTIONS: Tour dates: <https://bandart.eu/en/tour-dates/> [17/11/2020].

- BÍRÓ, Bence: “Mi van veled, kortárs magyar dráma? Hiányzó jelen idő a magyar színpadokon”. *Színház* 51.12 (2018): 2-6. Recuperado de: http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2019/02/WEB_SZINHAZ_2018_DECEMBER_BELIV.pdf [16/11/2020].
- BÓBITA BÁBSZÍNHÁZ: A Bóbita külföldi vendégjátékai: http://www.bobita.hu/magunkrol/kulfoldi_utak [17/11/2020].
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL: Catálogo: <https://www.teatro.es/> [15/11/2020].
- CSERHÁTI, Éva: “La apología del maltrato — El éxito del drama Liliom de Ferenc Molnár”. Literatura húngara online: http://www.lho.es/index.php?page-type=literary_corners&id=2266 [16/11/2020].
- FONDEVILLA, Santiago: “Temporada Alta estrena una «Gavina» húngara despojada y con un final distinto”. *La Vanguardia*, 17/11/2006: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2006/11/17/pagina-53/53106322/pdf.html?search=%C3%81rp%C3%A1d%20Schilling> [17/11/2020].
- GÉRÓ, Györgyi: “Magyar irodalom spanyol nyelven”. *Hungarológiai Évkönyv* 3 (2002): 59-74. Recuperado de: https://epa.oszk.hu/02200/02287/00003/pdf/Hungarologiai_Evkonyv_03_059-074.pdf [16/11/2020].
- IZQUIERDO GRIMA, Ricardo (2014): “125 años de Literatura Húngara en Español”. En: ARROYO, Álvaro—LOMBANA, Alfonso—PÁL, Ferenc (eds.): *Retratos húngaros: Literatura y cultura*. Madrid, Universidad Complutense: 33-52. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/27155/1/Retratos%20h%C3%BAngaros%20Literatura%20y%20cultura%20%28con%20portada%29.pdf> [16/11/2020].
- LA VANGUARDIA, Hemeroteca: <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca> [17/11/2020].
- MADÁCH IRODALMI TÁRSASÁG: A Madách Könyvtár — Új folyam megjelent kötetei: http://madach.hu/?page_id=18 [17/11/2020].
- MIKROPÓDIUM: Festival List of the Mikropódium: <http://mikropodium.com/magy/mfests.htm> [17/11/2020].
- PINTÉR BÉLA ÉS TÁRSULATA: About us: <http://pbest.hu/english#performances> [17/11/2020].
- STATE PUPPET THEATRE VARNA: 62 years — Participations and Festivals: <http://vnpuppet.com/en/festivals/> [17/11/2020].
- TITIRIMUNDI: Histórico. Titirimundi desde los comienzos: <https://www.titirimundi.es/historico/> [17/11/2020].
- WEISS, János: “Az új magyar dráma”. *Jelenkor* 57.6 (2014): 751-756. Recuperado de: <http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/2014-06.pdf> [16/11/2020].

Lengua y lingüística

KATA BADITZNÉ PÁLVÖLGYI
Universidad Eötvös Loránd, Budapest
b.palvolgyi.kata@btk.elte.hu

RASGOS PRELINGÜÍSTICOS EN LA ENTONACIÓN DE LA INTERLENGUA HÚNGARO-ESPAÑOLA

Resumen: Según investigaciones previas, algunos de los aspectos más criticados por los españoles nativos en el habla de los estudiantes húngaros de Español como Lengua Extranjera (EHE) son el acento y la entonación (Baditzné, 2019; 2020). En este estudio, nos enfocamos en el análisis de la entonación prelingüística del habla espontánea de los EHE, área en el que el acento interactúa con la entonación. Mediante el *Análisis Melódico de Habla* (Cantero, 2019; Cantero y Font-Rotchés, 2020), analizamos un corpus de 380 enunciados espontáneos provenientes de entrevistas y ‘Map Tasks’ grabados. Según nuestros resultados, a diferencia de los patrones españoles nativos, los húngaros tienden a realizar los enunciados declarativos con diferencias llamativas respecto a varias características tonales de los enunciados. Algunas discrepancias de los patrones melódicos nativos evidencian una transferencia negativa de la lengua materna de los informantes, mientras otras se deben a una plausible inseguridad del aprendiente de idiomas. Los resultados corroboran la importancia de incorporar el componente prosódico en las clases de ELE.

Palabras clave: estudiante de ELE, entonación, acento, pico, inflexión

Abstract: According to previous research, some of the most criticized aspects by native Spanish speakers in the speech of Hungarian learners of Spanish (HLS) are stress and intonation (Baditzné, 2019; 2020). In this study we focus on the analysis of prelinguistic intonation in the spontaneous speech of HLS, as this is the area where stress and intonation interact. Using the *Melodic Analysis of Speech* method (Cantero, 2019; Cantero and Font-Rotchés, 2020), we analysed a corpus of 380 spontaneous declarative utterances from recorded interviews and ‘Map Tasks’. According to our results, Hungarians tend to realize declarative sentences with striking differences with respect to various tonal characteristics of the sentences as opposed to native Spanish patterns. Some discrepancies indicate a clear negative transfer of the informants’ mother tongue, while others are due to the

plausible insecurity of language learners. The results clearly corroborate the importance of incorporating the prosodic component into Spanish as a Foreign Language (SFL) classes.

Keywords: SFL student, intonation, accent, peak, inflection

1. Introducción

En Baditzné (2019), encontramos que los principales factores que hacen sonar como extranjeros a los húngaros cuando hablan español, según los propios nativos, son, además de las características suprasegmentales (tono, duración e intensidad), el ritmo, el tempo y la forma de titubear. Luego, el experimento se repitió con hablantes latinoamericanos y obtuvimos básicamente los mismos resultados: entre los aspectos más criticados aparecieron el ritmo, el tempo y la melodía (Baditzné, 2020). Por lo tanto, parece que estas características de la interlengua húngaro-española suenan extranjeras al oído hispanohablante, independientemente de su dialecto nativo. Por esta misma razón, en este estudio nos vamos a enfocar en las características entonativas del español hablado por húngaros.

Primero, presentaremos nuestra metodología aplicada y, luego, procederemos a exponer los resultados de una investigación reciente a partir de un corpus de 380 enunciados espontáneos procedentes de húngaroparlantes. Con estos datos, intentaremos trazar el perfil melódico prelingüístico de la interlengua húngaro-española.

2. Metodología

Según el marco teórico utilizado a lo largo de nuestras investigaciones, que parte de Cantero (2002), la entonación se examina en tres niveles: el prelingüístico, el lingüístico y el paralingüístico. El nivel *prelingüístico* se asocia con el acento y la organización del discurso en bloques fónicos. Es un paso previo a la entonación lingüística. El nivel propiamente *lingüístico* de la entonación se relaciona con el significado que la entonación puede expresar de forma sistemática. Dentro del modelo teórico que utilizamos, la entonación ‘pura’ puede expresar tan solo tres rasgos: si un enunciado es interrogativo, suspenso o enfático. Por lo tanto, desde el punto de vista de la fonología de la entonación, existen tres rasgos binarios expresables por las variaciones significativas de la F_0 : /± interrogativo/, /± suspenso/, /± enfático/. Aparte de estos contenidos, significados como ‘la ira’, ‘el

reproche', 'la malicia', que en otras teorías se consideran contenidos expresables por puros recursos entonativos, dentro del marco que utilizamos, no son sistemáticos y quedan excluidos de la fonología de la entonación. Solo serían expresables por recursos paralingüísticos y, por tanto, pertenecen al nivel del análisis *paralingüístico* de la entonación.

En este artículo, nos proponemos exponer exhaustivamente las características prelingüísticas hasta hoy descubiertas en la interlengua húngaro-española. De acuerdo con el modelo del *Melodic Analysis of Speech (MAS)*, el análisis de la entonación prelingüística sirve para determinar la estructura acentual de una lengua. La entonación en este nivel funciona como un elemento integrador del habla y unificador del discurso, el que garantiza su inteligibilidad. La entonación prelingüística caracteriza los distintos dialectos y afecta al habla de los extranjeros (Cantero y Font-Rotchés, 2007: 69). Por lo tanto, nuestro análisis sobre la entonación española de los húngaroparlantes va a contribuir a determinar cuáles son los rasgos prelingüísticos específicos de la entonación de la interlengua húngaro-española; se podrá informar, así, a los hablantes húngaros sobre los puntos en su entonación que deberían mejorar para no sonar extranjeros y, aún más importante, para que los descodifiquen correctamente a la hora de hablar.

En nuestro análisis, los enunciados que se analizan proceden exclusivamente del habla espontánea y los contornos se estandarizan para poder ser comparados objetivamente. Los pasos más importantes de tal estandarización son los siguientes: cada sílaba se reduce a un valor de F_0 característico (o a dos valores si se trata de una inestabilidad tonal, generalmente, acompañada de un alargamiento). Así logramos desatender a las variaciones micromelódicas irrelevantes. Para librarnos de los rasgos melódicos del idiolecto del hablante, después de obtener los valores de F_0 absolutos mediante programas de análisis acústico como Praat (Boersma y Weenink, 2020), se estandarizan estos valores. En la estandarización, el primer valor absoluto obtenido se sustituirá por el número arbitrario 100 y los siguientes valores relativos se calcularán conforme al porcentaje de ascenso o descenso de una sílaba en comparación con la anterior. Los gráficos a lo largo del presente estudio representan la curva melódica dibujada por los valores relativos, si bien debajo de los gráficos aparecen también los valores absolutos.

La estructura de la unidad básica de la entonación es la siguiente: el *primer pico* es la primera culminación de la melodía, generalmente, coincidente con la primera sílaba tónica. Al primer pico le precede el *anacrusis* (formado, generalmente, por sílabas inacentuadas que presentan un ascenso gradual hasta el primer pico). Entre el anacrusis y el último acento se encuentra el *cuerpo*; y, finalmente, desde el último acento encontramos *la inflexión final*.

Para caracterizar la entonación prelingüística de la interlengua, vamos a analizar los siguientes aspectos a partir de los rasgos de la entonación prelingüística que exponen Cantero y Mateo Ruiz (2011):

- la posición del primer pico dentro del enunciado (en qué sílaba recae; si es posterior o anterior a la primera tónica, si recae en una tónica o en una átona);
- cuál es el porcentaje del anacrusis, o sea, la amplitud del ascenso ininterrumpido hasta el primer pico;
- cómo se puede caracterizar el cuerpo, que comprende las sílabas entre el primer pico y el núcleo (las características de las inflexiones internas).

Teniendo en cuenta las características arriba enumeradas, según los resultados preliminares de Baditzné (2018), la entonación prelingüística del español hablado por húngaros se caracteriza por los siguientes rasgos: en cuanto al primer pico y al anacrusis, hay una tendencia marcada a no realizarlos en absoluto; el ascenso en los anacrusis es, generalmente, muy leve. En numerosos casos, los primeros picos coinciden con la primera sílaba del enunciado. Los cuerpos se caracterizan por pocos movimientos tonales y un campo tonal bastante reducido. No hay muchas inflexiones interiores, pero es llamativo que tengamos numerosos picos en la primera sílaba de la palabra, incluso cuando en el castellano no recaería el acento en esta sílaba.

Para ampliar nuestros conocimientos sobre las características melódicas de la interlengua húngaro-española, en 2019 repetimos el experimento con un corpus más extenso y con informantes de un grupo más homogéneo (en cuanto a la edad y nivel). A continuación, presentamos con detalle las características de nuestro corpus utilizado.

3. Corpus

Hemos analizado la entonación de los enunciados españoles utilizando el método MAS. Excluimos de la investigación a alumnos de secundaria, solo trabajamos con estudiantes universitarios de un nivel B1-B2 según el MCERL. Como el B1 ya es considerado el nivel “umbral” de la adquisición del español (Van Ek, 1975), era de esperar que los informantes produjeran enunciados espontáneos en la lengua meta sin problemas. El corpus analizado se compone de las siguientes fuentes:

Una parte del corpus la integran enunciados procedentes de dos grupos de alumnos de Filología Hispánica de la Universidad Eötvös Loránd (ELTE), en

total, 33 personas con un nivel B1-B2 de español según el MCERL. Las grabaciones fueron realizadas por Zoltán Kristóf Gaál en 2017 y 2018, y se basaron en una tarea de *Map Task*. Dentro del marco de la actividad, los informantes tenían que orientar a Zoltán sobre un mapa indicándole la ruta correcta para llegar a la meta final. Los dialogantes no se veían y, como el mapa de Zoltán no contenía todos los detalles, los informantes tenían que explicar con todo detalle el camino para que él pudiera llegar correctamente a la meta final sin correr peligro.

La segunda parte del corpus proviene de 5 entrevistas grabadas por Dorottya Kovács en 2018. Los entrevistados eran estudiantes de Filología Hispánica de la Universidad ELTE, con un nivel de español de B1-B2 según el MCERL. El entrevistador era un alumno Erasmus procedente de la Universidad de Granada que, en el momento de las grabaciones, estaba cursando sus estudios de Filología en la Universidad ELTE. Las entrevistas eran espontáneas sobre temas cotidianos, los alumnos no conocían las preguntas de antemano y no tenían tiempo de preparación para las respuestas.

El corpus está compuesto por 380 enunciados espontáneos en total, todos declarativos, realizados por un total de 38 informantes, 35 mujeres y 3 hombres, y, desde el aspecto fonológico, son todos /- interrogativos/ y /± suspensos/. La edad media de los informantes era de 21,7 años, la menor tenía 19 y el mayor, 41 (pero con desviación estándar de 3,81). La mayoría no había vivido en España o en ningún país hispanohablante, pero además del español dominaba otras lenguas, sobre todo el inglés. A continuación, presentamos unos enunciados a modo de ejemplo, para demostrar que, efectivamente, se trataba de frases a veces gramaticalmente incorrectas, con contenido léxico o morfosintáctico inadecuado (indicados por un asterisco) y señales obvias del habla espontánea y, por lo tanto, plagadas de varios fenómenos de disfluencia (véase Gósy, 2003):¹

Repeticiones: EH20-4 hasta la plaza de las de las cabañas de magas

Omisión: EH31-7 vais a encontrar *la dama invisible

Incorrección fonética: EH33-8 echan maldiciones sobre los *viadantes

Incorrección léxica: EH15-8 *tenemos que hacer cuidado

Incorrección morfosintáctica: EH34-2 primero subo *el autobús

Para poder examinar las características melódicas de los enunciados con más objetividad, solo hemos elegido intervenciones de como mínimo cuatro sílabas

¹ Las frases son precedidas por un código, que empieza con EH (español por húngaros). El número que sigue es el número del hablante y, finalmente, la última cifra después del guion es el número del enunciado).

(que podían contener, sin embargo, elementos de titubeo o sílabas repetidas). Nuestro análisis ha comprendido los siguientes ámbitos: las características del primer pico (posición en el enunciado y dentro de las palabras; la tonicidad de la sílaba afectada); el campo tonal del anacrusis y del cuerpo, y las inflexiones internas en el cuerpo.

4. Resultados

4.1 El primer pico y el porcentaje de ascenso del anacrusis

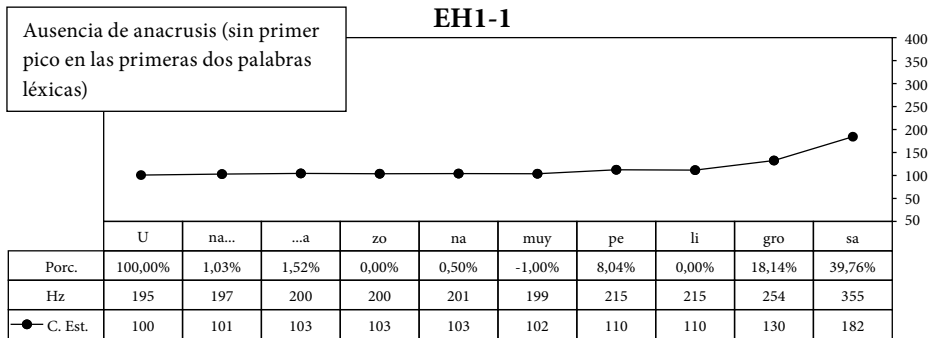
Para poder contrastar nuestros resultados en cuanto a la posición del primer pico en los enunciados castellanos, tomamos como punto de partida las investigaciones sobre la entonación del español peninsular de Cantero y Font-Rotchés (2007). Según sus observaciones, en los enunciados declarativos del castellano, el primer pico se ubica, en la mayoría de los casos, en la primera sílaba acentuada del contorno; y, en casos minoritarios, suele desplazarse a una sílaba posterior. Este acento suele recaer prosódicamente en una palabra léxica (sustantivo, adverbio, verbo y adjetivo; véase Hualde *et al.*, 2010: 103).

Para reconocer un primer pico en un enunciado como tal, nos hemos fijado el siguiente criterio: debe alcanzar un ascenso mínimo de un 10 % desde el comienzo del enunciado hasta la primera sílaba tónica o primer pico. La razón de seleccionar este criterio interno se relaciona con la observación universal según la cual para que un hablante pueda percibir una diferencia tonal se necesita una diferencia melódica de un 10 % como mínimo.² En las declarativas españolas, según Cantero y Font-Rotchés (2007), el primer pico se suele encontrar en la culminación de un ascenso tonal que no excede el 40 %. Por lo tanto, si desde el inicio del enunciado no notamos un ascenso de como mínimo del 10 % en ninguna de las primeras dos palabras léxicas,³ consideramos que el contorno no tiene primer pico y, de esta forma, carece de anacrusis (1).

² Observación mencionada, por ejemplo, en Font-Rotchés y Mateo Ruiz (2011: 1113).

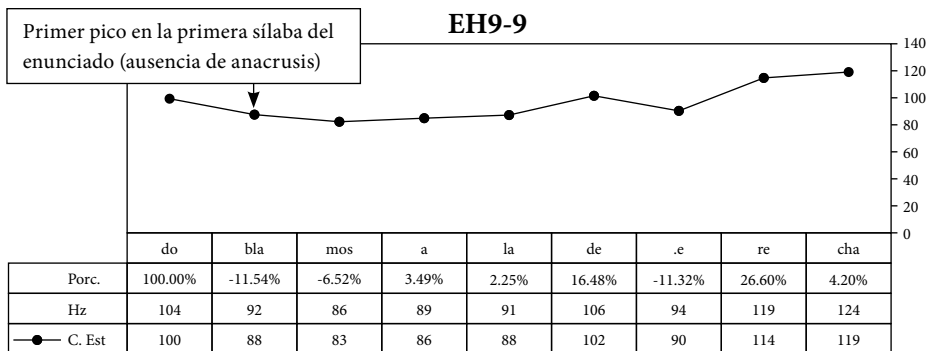
³ Nótese, sin embargo, que, por ejemplo, ciertos sustantivos o adjetivos, como *hombre o bueno*, pueden funcionar como elementos discursivos meramente enfáticos, los que prácticamente solo sirven para garantizar que el canal comunicativo entre los dialogantes se mantenga abierto (Balázs, 1993: 40). En el análisis posterior, aunque estos elementos dejaron de funcionar como sustantivos o adjetivos, y se convirtieron en elementos semánticamente vacíos, nosotros los seguimos considerando elementos léxicos tónicos. Además, en nuestro análisis hemos añadido los pronombres personales tónicos a la categoría de los elementos léxicos, de esta forma, el criterio de examinar si las dos primeras palabras léxicas tienen o no un pico perceptible incluiría también el grupo de los pronombres personales tónicos.

(1)



Si desde la primera sílaba observamos un descenso de como mínimo un 10 %, según nuestro análisis, la primera sílaba funciona como primer pico (pero en este caso tampoco tenemos anacrusis; véase [2]).⁴

(2)



En la Tabla 1 resumimos nuestros resultados en cuanto a la posición del primer pico en los enunciados españoles producidos por los húngaros.

	Características del primer pico	N.º	N.º total de enunciados relevantes para el análisis	% de enunciados afectados (entre los relevantes)
Posición del primer pico en el enunciado	sin primer pico (enunciados con una palabra léxica)	37	380	9,7

⁴ El punto entre sílabas representa la presencia de una inflexión (inestabilidad tonal, superior a un 10 % de diferencia en hertzios dentro de la misma sílaba).

	sin primer pico (enunciados con más de una palabra léxica pero con ascenso inferior al 10 %)	63	380	16,6
	en la primera sílaba	159	343	46,4
	en la primera sílaba (y átona)	93	343	27
	sin primer pico (enunciados con más de una palabra léxica: ascenso inferior al 10 % o pico en la primera sílaba átona)	156	343	45,5
	anterior a la primera tónica	121	280	43,2
	en la primera tónica	103	280	36,8
	posterior a la primera tónica	56	280	20
Tonicidad dentro de la palabra	átona (en mono o polisílabos)	158	280	56,4
	átona en polisílabos	86	280	30,7
	átona (en monosílabos)	72	280	25,7
	tónica	122	280	43,6
Posición dentro del enunciado y tonicidad	átona anterior	48	280	17,1
	átona posterior	38	280	13,6
	primera tónica	103	280	36,8
	tónica anterior ⁵	13	280	4,6
	tónica posterior	6	280	2,1

Tabla 1. La posición del primer pico en el español de los húngaros

Según se desprende de los datos obtenidos, el 16,6 % de los enunciados con más de una palabra léxica se realiza sin un primer pico perceptible. Cuando se realiza un primer pico, dentro del enunciado es, generalmente, anterior a la primera tónica (un 43,2 % de los casos). En el 36,8 % de los enunciados con primer pico,

⁵ Esto quiere decir que recae en una sílaba tónica dentro de una palabra no léxica (por ejemplo, conjunción, preposición).

este recae en la primera sílaba tónica, y en el 20 % es posterior. Respecto a la tonicidad de los primeros picos, en casi la mitad de los casos se trata de una sílaba tónica (43,6 %). El 25,7 % de los picos recae en un monosílabo átono. Nuestros datos evidencian que los húngaros no realizan un primer pico en sus enunciados españoles en un 16,6 %, pero si tenemos en cuenta también los casos de empezar el enunciado en un punto alto seguido de un descenso (por lo tanto, sin primer pico), ya el 45,5 % de los enunciados carece de un primer pico normativo. Esta cifra ya sí resulta considerable y señala un ámbito de bastante importancia en la descripción melódica de la interlengua húngaro-española.

Tal como ya hemos comentado, llamamos anacrusis las sílabas comprendidas desde la primera sílaba hasta el primer pico. En el patrón de las declarativas del español peninsular, la tendencia es que este ascenso sea, como máximo, de un 40 %, pero, naturalmente, en determinados contornos enfáticos puede superar esta cifra (Cantero y Font-Rotchés, 2007). La Tabla 2 revela que, en general, los anacrusis húngaros son muy poco marcados. Llama la atención la gran presencia de contornos sin un anacrusis perceptible:

Características de los contornos respecto al anacrusis	N.º de casos	N.º total relevante	%
porcentaje de anacrusis superior o equivalente al 10 %	128	380	33,7
porcentaje de anacrusis superior al 40 %	15	380	3,9
sin anacrusis	156	343	45,5

amplitud tonal del anacrusis (valor medio del ascenso en todos los contornos)	17,21 %
desviación estándar de los valores del anacrusis en todos los contornos	13,13 %
amplitud tonal del anacrusis (valor medio en contornos con primer pico)	16,31 %
desviación estándar de los valores del anacrusis en contornos con primer pico	13,34 %

Tabla 2. Las características del anacrusis de los contornos declarativos del español hablado por húngaros

Según los datos, los anacrusis producidos por los húngaros se caracterizan por ascensos muy poco marcados en un porcentaje muy alto: el 45,5 % de los enunciados con más de una palabra léxica (o sea, con la posibilidad de tener un primer pico con anacrusis), carece de un anacrusis perceptible. Hay dos tipos de enunciados que presentan esta característica, como ya hemos visto en la Tabla 1: el 16,6 % de los casos tiene un ascenso muy moderado, inferior al 10 % sobre un primer pico (por lo tanto, no perceptible), y el 27 % de los casos tiene el primer pico en la primera sílaba átona de los enunciados y, desde este punto, la melodía desciende. En estos casos, consideramos que esta primera sílaba situada en un punto más alto constituye el primer pico y, así, el contorno carece de anacrusis. Solo un 3,9 % de los contornos tiene un anacrusis superior al 40 %. El porcentaje medio del anacrusis es de un 17,20 %, con una desviación estándar de un 13,13 %; si solo tenemos en cuenta los casos con un primer pico perceptible, los datos no cambian drásticamente, el valor medio es de un 16,31 %, con una desviación estándar de un 13,34 %.

De las Tablas 1 y 2 salta a la vista que una característica algo inusitada en la colocación del primer pico es la melodía descendente, que empieza directamente ya desde la primera sílaba (en la mayoría de los casos, incluso átona). Pensamos que marcar esta primera sílaba puede estar influenciado por su primera lengua, el húngaro, por acentuar normativamente la primera sílaba de la palabra.

En general, como tendencia podemos constatar que al hablar español los húngaros tienden a no realizar el primer pico. En caso de realizarlos, el ascenso en el anacrusis es muy poco marcado, generalmente inferior a un 20 %, y el primer pico recae en la primera sílaba tónica o en una átona anterior a esta, pero predominan los primeros picos átonos. La presencia de una considerable cantidad de enunciados que comienzan en un punto alto, seguidos por un descenso a partir de la primera sílaba, puede tener su explicación en la asignación del acento en la lengua materna de los informantes, pues, como se ha dicho, en el húngaro la primera sílaba es por naturaleza la portadora del acento.

4.2 El cuerpo

Hemos definido el cuerpo de los contornos como la sucesión de sílabas comprendidas entre el primer pico y el núcleo del enunciado (coincidiendo este último con el punto de arranque de la inflexión final). Generalmente, en el castellano peninsular el cuerpo en los enunciados declarativos se caracteriza por una leve declinación, siendo los cuerpos planos enfáticos (Cantero Serena *et al.*, 2005). La elevación de la F_0 en ciertas palabras dentro del cuerpo también evidencia casos de énfasis.

Para contrastar nuestro corpus con la realización peninsular, analizamos los siguientes aspectos relacionados con el cuerpo:

- si se caracterizaba por una leve declinación, o sea, por un descenso paulatino hasta la inflexión final;
- si había en él inflexiones interiores y, en caso de que las hubiera, su porcentaje de ascenso, y su presencia y posición en las palabras.

Respecto a la declinación, es curioso notar que solo rara vez se manifiesta en nuestro corpus; normalmente, tenemos movimientos tonales ascendentes o descendentes en el cuerpo, con muy poca distancia tonal entre las sílabas sucesivas.

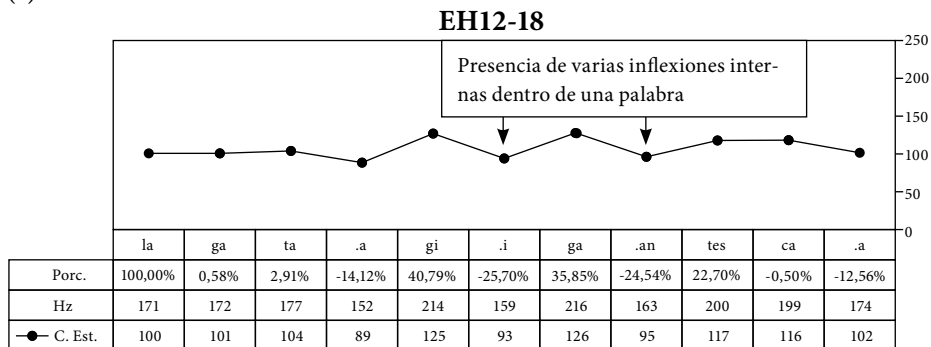
Si analizamos la presencia de inflexiones interiores (ascensos en el cuerpo superiores al 10 %), el 31,6 % de los cuerpos es completamente plano, sin ninguna inflexión interior, y hay inflexiones interiores en un 68,4 % de los enunciados. Estas inflexiones, generalmente, son de un ascenso moderado, el valor medio es un ascenso de un 23,47 %, con una desviación estándar de un 12,22 %; véase la Tabla 3. Respecto al número de palabras léxicas marcadas en el cuerpo mediante un ascenso, solo un 36,5 % se caracteriza por una inflexión tonal interna ascendente. Son resultados que se alejan de los obtenidos en los corpus de habla espontánea de Ballesteros Panizo (2011) y Mateo Ruiz (2014), en los cuales hay gran cantidad de inflexiones internas que afectan casi a la mitad de las palabras de los enunciados (pero hay que mencionar que en 89 casos teníamos inflexión interna en una palabra átona).

La inflexión tonal puede recaer en la sílaba tónica de la palabra (T), en un 48,4 % de los casos, en una átona posterior (ÁP), en un 19,8 %, en una átona anterior (ÁA), en un 17 % de los casos, o en una sílaba átona (en monosílabos no léxicos como preposiciones o pronombres átonos, artículos determinados, etc.) (Á), en un 14,8 %.

INFLEXIONES INTERNAS	Palabras (total)	Palabras no marcadas	Palabras marcadas	Ascendentes (total 500)				
				T	ÁP	ÁA	Á	1ª sílaba
N.º	1020	649	371	242	99	85	74	145
%	100	63,6	36,3	48,4	19,8	17	14,8	30
Valor medio de las inflexiones internas								23,47 %
Desviación estándar								12,22 %

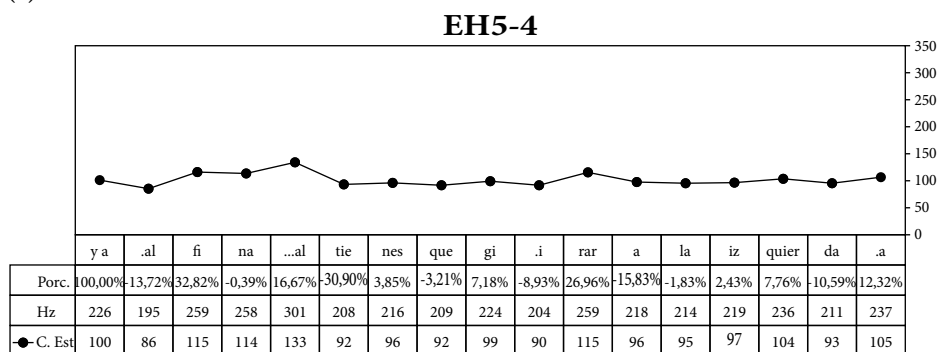
Tabla 3. Características de las inflexiones interiores en los cuerpos

El hecho de que haya más inflexiones internas que palabras afectadas se explica por la ocurrencia de varias palabras que presentan dos inflexiones, no solo una, véase (3), que podría incluso considerarse un ejemplo del ‘acento de insistencia’:
(3)



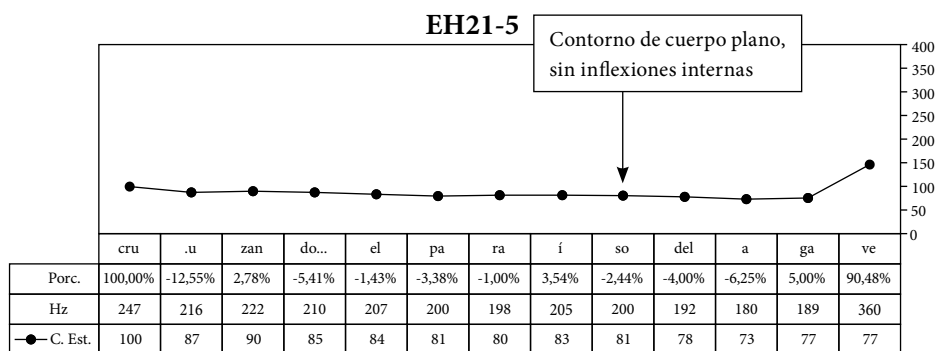
Las inflexiones internas coinciden varias veces con fronteras sintácticas o señalan puntos donde el hablante quizás tenía la intención de hacer una pausa y empezar un contorno nuevo, tal como puede ser el caso en el (4). Tras la sílaba *-al de final* o *-rar de girar*, el informante probablemente ya no tenía suficiente aire para seguir con la melodía, e incluso podríamos haber analizado el enunciado como una sucesión de tres contornos separados, todos con un leve ascenso al final, indicando al interlocutor el carácter / + suspendido / de las unidades melódicas y la intención del hablante de seguir hablando.

(4)



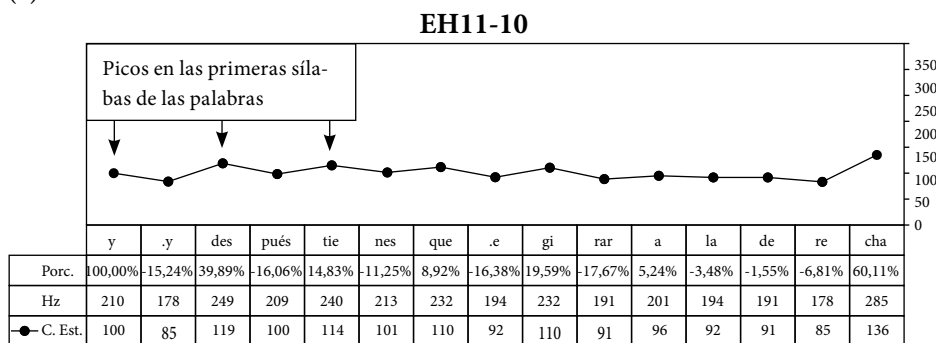
Por lo tanto, tendríamos aún menos casos de auténticos énfasis de palabra mediante una inflexión interna. A continuación, en (5), presentamos un contorno que constituye un ejemplo típico con cuerpo plano, en el cual los ascensos y descensos que tienen lugar son irrelevantes porque nunca alcanzan el 10 %.

(5)



Hemos podido observar en nuestro corpus una cantidad considerable de picos en las primeras sílabas de palabras (en el 30 % de las inflexiones internas). Siendo la lengua materna de los informantes el húngaro, es muy probable que se deba a una transferencia negativa de la lengua materna, ya que en el húngaro, reiteramos, se acentúa la primera sílaba de la palabra. Esto resulta en un contraste entre el húngaro y el castellano, ya que muchas veces estos picos en las primeras sílabas no coinciden con el acento castellano. En el (6), podemos ver unos ejemplos de esta tendencia. Hay cuatro ascensos que culminan en la primera sílaba de *y*, *después*, *tienes* y *girar*. En este caso concreto, la primera sílaba solo es tónica en caso de *tie-* de *tienes*; en el resto de los casos, los picos recaen en sílabas que en español serían átonas.

(6)



Pensamos que este comportamiento melódico algo insólito de las primeras sílabas de palabras —que pueden ser o picos o portar el primer tramo (de proporción considerable) de un movimiento tonal ascendente— son señales obvias de resaltarlos melódicamente, muy probablemente, debido al patrón acentual de la lengua

materna de los informantes. La relativamente baja presencia y poca amplitud de las inflexiones internas se debería, más bien, a otro factor, y no a una transferencia negativa del húngaro: suponemos que los aprendices de lenguas, en una fase intermedia de la adquisición, evitan llamar la atención utilizando saltos tonales marcados; esto explicaría, de alguna forma, por qué no abundan las inflexiones muy pronunciadas en su interlengua.

5. Resumen

En este estudio hemos caracterizado, en principio desde el punto de vista del análisis melódico prelingüístico, la interlengua húngaro-española. Basándonos en un corpus oral espontáneo de 380 enunciados /- interrogativos \pm enfáticos \pm suspendidos/ españoles producidos por estudiantes húngaros de nivel umbral según el MCERL, hemos confirmado y matizado los resultados anteriores de Baditzné (2018).

El análisis ha tenido en cuenta los siguientes factores:

- las características del primer pico (posición, tonicidad y el % de ascenso del anacrusis);
- las características melódicas del cuerpo (inflexiones internas, la presencia de la declinación y el campo tonal).

Nuestros datos corroboran que los húngaros tienden a realizar los enunciados declarativos sin un primer pico y un anacrusis perceptibles, con cuerpos frecuentemente planos, pocas inflexiones internas, pero típicamente sin declinación constante. El primer pico recae más característicamente en una sílaba átona anterior a la primera sílaba tónica del enunciado.

Las inflexiones internas, en caso de haberlas, no son muy marcadas, con un valor medio del 23,47 %, y no afectan más que al 36,5 % de las palabras léxicas en nuestro corpus. Estos resultados no se acercan a los datos extraídos de habla espontánea del español peninsular (véanse Ballesteros Panizo, 2011 y Mateo Ruiz, 2014). Generalmente, estas inflexiones internas recaen en sílabas tónicas, pero es necesario mencionar un fenómeno poco acostumbrado en el español peninsular: los alumnos húngaros tienden a realizar picos en las primeras sílabas, ya sea como primeros picos (incluso primeros del enunciado), ya sea como picos interiores en el cuerpo, independientemente de si en español estas sílabas estuvieran acentuadas

o no. Esta observación se podría explicar con la tendencia de asignar acento a las primeras sílabas por defecto en el húngaro.

En el nivel umbral, es perceptible una actitud algo tímida por parte de los estudiantes de lenguas, evitando el uso de mayores inflexiones tonales para no llamar, así, demasiado la atención a su habla todavía ‘no perfecta’. En el futuro, convendría verificar esta hipótesis, examinando otras interlenguas desde el punto de vista de la amplitud tonal de las inflexiones internas y finales, y el campo tonal en general.

Agradecimientos



La presente investigación fue posible gracias a la beca de investigación “János Bolyai” de la Academia Húngara de Ciencias y al apoyo del “Nuevo Programa Nacional de Excelencia” ÚNKP-20-5 del Departamento Nacional de Investigación, Desarrollo e Innovación de Hungría.

Bibliografía

- BADITZNÉ PÁLVÖLGYI, Kata: “La presencia de rasgos prelingüísticos en la entonación de la interlengua húngaro-española”. *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central* 9 (2018): 237-248.
- (2019): “¿Debería importarnos la pronunciación en la enseñanza del español con fines específicos?” En NYAKAS, J.—GAZSI, R. D. (eds.): *Lingua. Corvinus Nyelvi Napok tanulmánykötet*. Budapest, Budapesti Corvinus Egyetem Corvinus Idegennyelvi Oktató- és Kutatóközpont: 196-207.
- (2020): “Magyar ajkú spanyol nyelvtanulók kiejtése spanyol anyanyelvűek szemével”. En FÖRIS, Ágota. *et al.* (eds): *Nyelv, Kultúra, identitás. Alkalmazott nyelvészeti kutatások a 21. századi információs térben. V. Nyelvpedagógia, nyelvoktatás, nyelvsajátítás*. Budapest, Akadémiai Kiadó: 13-18.
- BALÁZS, Géza (1993): *Kapcsolatra utaló (fatikus) elemek a magyar nyelvben*. Nyelvtudományi Értekezések 137. Budapest, Akadémiai Kiadó.

- BALLESTEROS PANIZO, María Pilar (2011): *La entonación del español del norte*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- BOERSMA, Paul—WEENINK, David (2020): *Praat: doing phonetics by computer* [Programa informático]. Version 6.1.30. [05/11/2020].
- CANTERO SERENA, Francisco José—FONT-ROTCHÉS, Dolors: “Entonación del español peninsular en habla espontánea: patrones melódicos y márgenes de dispersión”. *Moenia* 13 (2007): 69-92.
- (2020): “Melodic Analysis of Speech (MAS). Phonetics of Intonation”. En ABASOLO, Juan—PABLO, Irati de—ENSUNZA, Ariane (eds.): *Contributions on education*. Bizkaia, Universidad del País Vasco: 20-47.
- CANTERO SERENA, Francisco José—MATEO RUIZ, Miguel: “Análisis Melódico del Habla: complejidad y entonación en el discurso”. *Oralia* 14 (2011): 105-127.
- CANTERO SERENA, Francisco José (2002): *Teoría y análisis de la entonación*. Barcelona, Ed. Universitat de Barcelona.
- (2019): “Análisis prosódico del habla: más allá de la melodía”. En ÁLVAREZ SILVA, María Rosa—MUÑOZ ALVARADO, Alex—RUIZ MIYARES, Leonel (eds.): *Comunicación Social: Lingüística, Medios Masivos, Arte, Etnología, Folclor y otras ciencias afines*. Vol. II. Santiago de Cuba, Ediciones Centro de Lingüística Aplicada: 485-498.
- CANTERO SERENA, Francisco José *et al.* (2005): “Rasgos melódicos de énfasis en español”. *Laboratori de Fonètica Aplicada – LFA, Phonica* 1 (2005): <http://www.ub.edu/lfa/phonica/htm> [24/04/19].
- FONT-ROTCHÉS, Dolors—MATEO RUIZ, Miguel (2011): “Absolute interrogatives in Spanish: a new melodic pattern”. En *Actas do VII congresso internacional da ABRALIN*. Curitiba (Brasil), Associação Brasileira de Lingüística: 1111-1125.
- GÓSY, Mária: “A spontán beszédben előforduló megakadásjelenségek gyakorisága és összefüggései”. *Magyar Nyelvőr* 127.3 (2003): 257-277.
- HUALDE, José Ignacio *et al.* (2010): *Introducción a la lingüística hispánica*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MATEO RUIZ, Miguel (2014): *La entonación del español meridional*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat de Barcelona. Recuperado de: <http://www.tdx.cat/handle/10803/132583> [24/04/19].
- VAN EK, Jan Ate (1975): *The Threshold Level in a European Unit/Credit System for Modern Language Learning by Adults*. Strasbourg, Publicaciones del Consejo de Europa.

TIBOR BERTA

Universidad de Szeged, Szeged

tberta@hist.u-szeged.hu

TIEMPOS Y MODOS VERBALES EN LA SUBORDINACIÓN EN ESPAÑOL Y EN HÚNGARO. ANÁLISIS CONTRASTIVO A TRAVÉS DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA

Resumen: El objetivo de este trabajo es presentar, de forma contrastiva y descriptiva, los sistemas de tiempos y modos verbales en el español y en el húngaro, con atención particular a la subordinación en el estilo indirecto y la modalidad oracional exhortativa. Utilizando ejemplos contruidos y procedentes de obras literarias, mostramos que la diferencia más considerable entre los dos sistemas consiste en que el número más alto de tiempos y modos en español supone un uso más específico de los mismos, mientras que el sistema más reducido del húngaro funciona basándose en la polivalencia de las categorías.

Palabras clave: tiempos verbales, modos verbales, exhortación, lingüística contrastiva

Abstract: The objective of this paper is to present, in a contrastive and descriptive way, the verbal tenses and verbal modes in Spanish and Hungarian, with particular attention to the subordination in reported speech and imperative sentence modality. By using constructed examples and others collected from literary works we show that the most considerable difference between the two systems is that the higher number of tenses and modes in Spanish implies a more specific use of them, while the smaller system in Hungarian works on the basis of the versatility of the verbal categories.

Keywords: verbal tenses, verbal modes, exhortation, contrastive linguistics

En este trabajo se pretende ofrecer una aportación al estudio contrastivo del español y del húngaro en el ámbito de la sintaxis, más concretamente, en lo que se refiere al uso de los modos y tiempos verbales. Se presentarán de forma contrastiva los sistemas de tiempos y modos verbales en las dos lenguas y se demostrará que el sistema húngaro, aparentemente más sencillo que el español, expresa los mismos contenidos semántico-gramaticales que este gracias a la polivalencia que los tiempos y modos tienen en aquel. En cuanto al tema de los modos verbales,

nos centraremos específicamente en las formas verbales exhortativas en el estilo indirecto, que, como veremos, muestran un comportamiento muy diferente en las dos lenguas. Cabe adelantar, además, que se aducirán ejemplos procedentes de obras literarias escritas en español y de su traducción al húngaro;¹ el uso de un corpus literario sirve únicamente como herramienta útil y proporciona ejemplos de estructuras paralelas para los objetivos esencialmente contrastivos y descriptivos de este trabajo, los cuales, por lo tanto, no están estrictamente relacionados con la traductología.

Vamos a comenzar el análisis contrastivo repasando los sistemas temporales del español y del húngaro. Contrastándolos según aparecen en los cuadros siguientes, a primera vista podemos concluir que el sistema español muestra una complejidad muy considerable respecto del húngaro, dado que aquel está constituido por siete tiempos diferentes (sin contar con el llamado pretérito anterior, de uso muy limitado), mientras que este está formado por tres, que incluso podemos reducir a dos, puesto que el futuro, aunque existe, se expresa mediante perífrasis verbal. Según resaltan Ábrahám (2008: 143) y Ruppl (2015: 850) en sus estudios contrastivos orientados hacia los aspectos de la enseñanza y aprendizaje del español como lengua extranjera, el contraste es especialmente considerable en el plano de los pasados, teniendo en cuenta que a los cuatro pretéritos del español se opone uno solo en el húngaro.² Tal diferencia puede ser observada contrastando el contenido de las Tablas 1 y 2.

futuro <i>cantaré</i>		ante-futuro <i>habré cantado</i>
presente <i>canto</i>		ante-presente <i>he cantado</i>
pretérito <i>canté</i>	copretérito <i>cantaba</i>	ante-pretérito <i>había cantado</i>

Tabla 1. Sistema de tiempos verbales en el español según Alarcos (1994)

¹ Los datos bibliográficos del corpus literario se encuentran en la bibliografía. Nótese que, debido al carácter puramente descriptivo del trabajo, la configuración de este no es relevante.

² Por estas mismas razones, uno de los componentes de la gramática española que generan problemas en la adquisición del español por aprendientes húngaros es el sistema tiempos verbales, especialmente la concordancia de tiempos y la distinción entre el pretérito —o pretérito perfecto simple del tipo *canté*— y el copretérito —o pretérito imperfecto del tipo *cantaba*—. Además del estudio de Ábrahám (2008), también véase al respecto Berta (2017).

futuro énekelni fogok
presente éneklek
pretérito énekeltem

Tabla 2. Sistema de tiempos verbales en el húngaro según Törkenczy (2002: 69-85)

No obstante, si examinamos más profundamente el sistema español, aquí presentado de acuerdo con la terminología utilizada por Alarcos, basado en la de Bello (1847/1995: §622-650), las diferencias ya no resultan tan grandes. Teniendo presente que las formas compuestas —denominadas ante-futuro, ante-presente y ante-pretérito— “aluden siempre a anterioridad temporal respecto de lo designado” por las formas simples (1994: §229), y que el llamado copretérito del tipo *cantaba*, desde el punto de vista temporal, no se mueve en un plano distinto al del pretérito *canté*, tanto en el español como en el húngaro contamos con tres tiempos verbales: el presente, el pretérito y el futuro. Salvo los casos de usos modales, explicados mediante fenómenos de dislocación por autores como Veiga y Rojo (1999), en el uso recto de los tiempos verbales del español, en el estilo directo, en principio, en ambas lenguas observamos un funcionamiento similar. El número distinto de los tiempos verbales se debe a que el español y el húngaro difieren considerablemente en la visión del sistema de tiempos en el llamado estilo indirecto, donde el verbo de la proposición principal está flexionado en algún tiempo del pasado. En el español, los tiempos presente, pasado y futuro se aplican de forma absoluta y se interpretan respecto al momento de la enunciación, por lo cual, en el caso del estilo indirecto determinado por un verbo principal conjugado en el pretérito, el presente o el futuro se interpretarán como ‘presente en el pasado’ y ‘futuro en el pasado’, es decir, movidos en el tiempo real. Con palabras de Bello, las formas simples —salvo el copretérito— aluden a “coexistencia” —o sea, simultaneidad, anterioridad o posterioridad— “al acto de habla”, mientras que el copretérito y las compuestas aluden a “coexistencia” con “cosa pasada” (1847/1995: §622-650). Así, los tiempos verbales de la proposición subordinada regida por una principal en pretérito se ajustan a las reglas de la *concordancia de tiempos*: el presente es sustituido por el copretérito; los pretéritos perfectivos, por el ante-pretérito; mientras que el futuro, por el condicional (pos-pretérito). Los ejemplos siguientes muestran el funcionamiento de los tiempos verbales.

estilo directo	estilo indirecto (subordinación)	
	verbo principal en presente	verbo principal en pretérito
	Ana le dice que	Ana le di jo que
<i>Trabajo en una oficina.</i>	<i>trabaja</i> en una oficina.	<i>trabajaba</i> en una oficina.
<i>Estuve en el cine.</i>	<i>estuvo</i> en el cine.	<i>había estado</i> en el cine.
<i>Iré a la fiesta.</i>	<i>irá</i> a la fiesta.	<i>iría</i> a la fiesta.

Tabla 3. Funcionamiento de los tiempos verbales en español

En la primera columna de ejemplos, tenemos un verbo en estilo directo, donde el presente *trabajo* muestra *simultaneidad*; el pretérito *estuve*, anterioridad; mientras que el futuro *iré*, posterioridad al momento de la enunciación. En la segunda columna, en estilo indirecto con verbo principal en presente, no cambian estas relaciones. En la tercera, donde el verbo principal está conjugado en pretérito, los tiempos originarios absolutos de los verbos que se someten a la subordinación serán traspuestos a un tiempo verbal relativo, dejarán de expresar una relación con el momento de la enunciación y expresan simultaneidad, anterioridad o posterioridad respecto a un tiempo referencial determinado por el tiempo verbal del verbo principal. Podemos observar que, al mover el tiempo del verbo principal de presente a pretérito, en las proposiciones subordinadas de los ejemplos españoles, la simultaneidad al tiempo referencial es expresada por el copretérito *trabajaba*; la anterioridad, por el antepretérito *había estado*; y la posterioridad, por el pospretérito *iría*.

En el húngaro, en cambio, según explican Faluba y Horányi, los tiempos verbales son polivalentes, puesto que el presente, el pasado y el futuro, en tanto que tiempos verbales, no lo son solo en términos absolutos, o sea, respecto al momento de la enunciación, sino también en términos relativos, es decir, respecto a un momento determinado por otra forma verbal (1991: 23). La forma verbal de presente puede usarse no solo como presente en el momento de la enunciación, sino también como presente en un momento del pasado determinado por otra forma verbal. Tal polivalencia de los tiempos verbales del húngaro hace que no exista en esta lengua tal fenómeno de la concordancia de tiempos, sino que, según afirman los estudios contrastivos de Ábrahám (2008: 144) y de Ruppl (2015: 851), el húngaro utilice en la construcción de oraciones compuestas los tres tiempos verbales disponibles en su sistema.

Examinando los ejemplos correspondientes en el húngaro, observamos que el presente *dolgozom* ('trabajo'), el pretérito *volt* ('estuvo') y el futuro *el fog menni* ('irá') son compatibles tanto con el verbo principal en presente —según se ve en los ejemplos de la segunda columna— como con el verbo principal en pasado —según se desprende de los ejemplos de la tercera columna—. Son, por tanto, formas verbales susceptibles de expresar no solo simultaneidad, anterioridad y posterioridad respecto al momento de la enunciación, sino también respecto a un tiempo referencial.

estilo directo	estilo indirecto (subordinación)	
	verbo principal en presente	verbo principal en pretérito
	Anna azt mondja , hogy	Anna azt mondta , hogy
Egy irodában <i>dolgozom</i> .	egy irodában <i>dolgozik</i> .	egy irodában <i>dolgozik</i> .
Moziban <i>voltam</i> .	moziban <i>volt</i> .	moziban <i>volt</i> .
<i>El fogok menni</i> a buliba.	<i>el fog menni</i> a buliba.	<i>el fog menni</i> a buliba.

Tabla 4. Funcionamiento de los tiempos verbales en húngaro

Los ejemplos siguientes, procedentes del corpus literario, ilustran el mismo funcionamiento de los tiempos verbales de proposiciones subordinadas a verbos principales conjugados en pretérito.

- (1) a. [...] le dijo que no *recordaba* siquiera quién se lo *había dicho*. (MárquezES)
b. [...] azt *mondta*, hogy nem is *tudja*, kitől *hallotta*. (MárquezHU)
- (2) a. Ayer me dijo ella lo que *había*. (CelaES)
b. Tegnap *mondta* meg a Lola, hogy mi újság *van*. (CelaHU)
- (3) a. Algunos se quejaron de no haber recibido su ración de pastel, a pesar de ser compañeros de oficio, y ellos les prometieron que las *harían* mandar más tarde. (MárquezES)
b. Néhányan szóvá *tették*, hogy elmaradt a kollégáknak kijáró kóstoló a süteményből, mire a Vicario testvérek megígérték, hogy nemsokára *megkapják*. (MárquezHU)

En los ejemplos aducidos observamos que las formas *recordaba* y *había* expresan simultaneidad y *había dicho*, anterioridad respecto al pretérito *dijo*; mientras que *harían*, posterioridad respecto al pretérito *prometieron*; las mismas relaciones son expresadas por el presente *tudja* ('sabe') y *van* ('hay'), el pretérito *hallotta* ('oyó') y el presente *megkapják* ('lo recibirán'), este último acompañado del adyacente *nemsokára* ('en breve'), expresando, de esta forma, la referencia al futuro, en este caso, posterioridad respecto al tiempo referencial.

Por lo que se refiere a los modos verbales de las dos lenguas aquí examinadas, otra vez con Ruppl, podemos hacer constar que a los cuatro modos del español les corresponden tres en el húngaro: ambos idiomas cuentan con *indicativo*, *condicional* e *imperativo*, si bien la diferencia entre ellos radica en que el húngaro carece de modo *subjuntivo* (2015: 851). De acuerdo con Ábrahám, los valores de este modo del español en el sistema húngaro se reparten entre los tres modos existentes en este idioma, pero destaca la correspondencia entre el modo subjuntivo y el imperativo, especialmente en las oraciones que expresan exhortación (2008: 145). A continuación nos centraremos en el uso de modos en las oraciones de este tipo.

En cuanto al uso de los modos verbales en las oraciones simples —o bien en una proposición principal—, en las oraciones exhortativas podemos hacer constar que en el español en esta función se alternan el modo imperativo —restringido a los casos de exhortación afirmativa tuteante— y el modo subjuntivo —empleado en todos los demás casos, o sea, en la exhortación afirmativa de *usted* y en todos los casos de exhortación negativa (prohibición)—. Esta distribución de las formas y modos, según Alarcos, se debe a que, debido a su carácter estrictamente apelativo, con el que se dirige al destinatario, el imperativo es flexionable solo en segundas personas (1994: §210-211). Además, debido a que el mandato o prohibición, dirigido al destinatario, únicamente es interpretable en el momento actual de la enunciación, el imperativo es indiferente en la perspectiva temporal, o sea, solo es interpretable en el presente. Cuando pasamos a la subordinación, o sea, a la exhortación subordinada, el imperativo como mandato deja de ser imperativo por carecer de actualidad y por no dirigirse directamente al oyente; se transforma, entonces, en subjuntivo no solo en la negación o en la expresión deferencial, sino también en el mandato tuteante. Eso es lo que vemos en la segunda columna. Cuando el verbo principal, además, está conjugado en pretérito, como en la tercera columna de la tabla, el imperativo directo, interpretado como necesariamente simultáneo al tiempo referencial, adoptará la forma subjuntiva del llamado copretérito.

estilo directo	estilo indirecto (subordinación)	
	verbo principal en presente	verbo principal en pretérito
	Ana le dice que	Ana le dijo que
Pili, <i>espera</i> .	<i>espere</i> .	<i>esperase</i> .
No <i>esperes</i> más.	no <i>espere</i> más.	no <i>esperase</i> más.
<i>Espere</i> un poco.	espere un poco.	esperase un poco.

Tabla 5. Funcionamiento de los modos en la exhortación en español

Tal distribución de formas y modos se observa en la Tabla 5, donde el uso del imperativo *espera* se restringe a la exhortación directa afirmativa tuteante, mientras que en la exhortación directa negativa —o sea, en la prohibición— y deferencial, así como en toda la exhortación indirecta —o sea, sintácticamente subordinada—, aparece la forma subjuntiva de presente *espere*. Esta forma, en la subordinación que depende de una proposición principal cuyo verbo flexionado en pretérito —aquí *dijo*—, es sustituida de acuerdo con las reglas de concordancia de tiempos por el copretérito *esperase* —o su alternante libre *esperara*—, una forma que expresa la simultaneidad a un tiempo referencial anterior al momento de la enunciación, determinado por aquel.

Dirigiendo nuestra atención al caso del húngaro, observamos una situación radicalmente diferente. En los mismos enunciados exhortativos directos, en oración principal, en todos los casos se utiliza el modo llamado imperativo, sea en la variedad tuteante o de ustedeo, sea en la exhortación afirmativa y negativa, tal como se observa en las oraciones exhortativas simples de los ejemplos aducidos en la primera columna de la Tabla 6.

estilo directo	estilo indirecto (subordinación)	
	verbo principal en presente	verbo principal en pretérito
	Ana azt mondja neki, hogy	Ana azt mondta neki, hogy
Pili, <i>várj!</i>	<i>várjon</i> .	<i>várjon</i> .
Ne <i>várj</i> tovább!	ne <i>várjon</i> tovább.	ne <i>várjon</i> tovább.
<i>Várjon</i> egy kicsit!	<i>várjon</i> egy kicsit.	<i>várjon</i> egy kicsit.

Tabla 6. Funcionamiento de los modos en la exhortación en húngaro

El uso del mismo modo en todas las modalidades de la exhortación es posible gracias a que el modo del húngaro llamado *imperativo* es flexionable en todas las personas gramaticales, o sea, es capaz de distinguir la exhortación informal (tuteante) y la formal o deferencial (ustedeo) variando la persona del sujeto gramatical, pero sin necesidad de cambiar de modo, de tal forma que la forma tuteante *várj* ('[tú] espera') y la forma de ustedeo *várjon* ('[usted] espere'), a diferencia de la exhortación directa del español, en el húngaro pertenecen al mismo modo. Cuando la exhortación aparece en el estilo indirecto —es decir, en la exhortación indirecta—, el húngaro aplica este mismo modo verbal, por lo cual tampoco es necesario recurrir a un modo distinto: los ejemplos de la segunda columna de la Tabla 6 muestran que en la exhortación indirecta, insertada en una proposición subordinada, aparece la misma forma verbal *várjon* ('[él/ella] espere'), tan solo cambia la persona gramatical debido a la modificación de la referencia del destinatario del enunciado. Estos hechos muestran que el modo imperativo del húngaro no participa en el valor exclusivamente apelativo del imperativo español. Este comportamiento indica que el imperativo húngaro es polivalente en el sentido de que, según explica Durst, reúne los valores del imperativo y del subjuntivo español (2006: 56-57), por lo cual en su gramática húngara, publicada en inglés por Törkenczy, prefiere llamarlo modo *subjuntivo-imperativo* (*conjunctive-imperative*) (2002: 92-103).³ En cuanto a la subordinación con verbo principal conjugado en pretérito, teniendo en cuenta lo que hemos explicado en relación con la polivalencia de los tiempos verbales del húngaro, no sorprende que el modo subjuntivo-imperativo se aplique directamente flexionado en presente, el cual expresa la simultaneidad también con el tiempo referencial en pasado. Por esta razón, en los ejemplos de la tercera columna de la Tabla 6, con exhortación indirecta subordinada a una proposición principal con verbo flexionado en pretérito —*mondta* ('dijo')—, reaparece la misma forma verbal *várjon* ('[él/ella] espere'), conjugada en presente.

El corpus literario bilingüe confirma e ilustra lo que acabamos de exponer. Los ejemplos de (4-6) contienen formas exhortativas directas tuteantes —realizadas con el modo imperativo— en ambas versiones: a los imperativos *coloca*, *haz*, *tráemele* y *devuélveme* les corresponden los imperativos húngaros tuteantes *vidd*, *csinálj*, *hozasd* y *add*.

³ Nótese además que, según explican Faluba y Horányi, las formas del modo imperativo del húngaro pueden usarse incluso en enunciados cuando el sujeto hablante, en forma de oración interrogativa, pide la opinión o aprobación del interlocutor en relación a la realización de una acción, donde en el español se utiliza el modo indicativo (1991: 27). Así, mientras en un enunciado como *Profesora, ¿cierro la puerta?* el español usa una forma indicativa en primera persona del singular, en la versión húngara *Tanárnő, becsukjam az ajtót?* aparece el modo imperativo, conjugado en la misma persona gramatical.

- (4) a. ¡*Coloca* a ese hombre en alguna parte, *haz* lo que sea! (DelibesES)
 b. *Csinálj* valamit azzal az emberrel, *vidd*, ahová akarod! (DelibesHU)
- (5) a. *Tráemele*, y le encierro en el Refugio de Indigentes sin más contemplaciones. (DelibesES)
 b. *Hozasd* ide, én nem teketóriázok annyit, becsukatom a szegényházba. (DelibesHU)
- (6) a. ¡Devuélveme a la Rosario! (CelaES)
 b. *Add* vissza nekem Rosariót! (CelaHU)

En los ejemplos de exhortación directa negativa y de exhortación deferencial, aducidos en (7-8) y (9), respectivamente, la versión española contiene formas exhortativas prestadas al subjuntivo —*te muevas, hagas, hágalo*—; en el húngaro, en cambio, se usan consecuentemente las formas de modo imperativo —*mozdulj, hallgass, tegye*—.

- (7) a. No te *muevas*, hijo, se marcharía. (DelibesES)
 b. Ne *mozdulj*, fiam, mert elmegy. (DelibesHU)
- (8) a. No *hagas* caso, muchacho. (CelaES)
 b. Ne *hallgass* rám, fiam. (CelaHU)
- (9) a. “Si su conciencia queda más tranquila, *hágalo* así”, le decía. (DelibesES)
 b. „Ha ettől nyugodtabb a lelkiismerete, *ám tegye*” — hagyta rá. (DelibesHU)

El siguiente par de ejemplos paralelos que contienen estilo indirecto con un verbo principal conjugado en presente —*ruego, kérem* (‘le pido’), respectivamente— muestran que en el español el verbo subordinado toma forma de subjuntivo —*envíe*—, mientras que en la versión húngara tenemos la forma imperativa conjugada en tercera persona —*küldjön* (‘envíe’)—.

- (10) a. Le *ruego* que si le es posible me *envíe* dos libros, en vez de uno, cuando estén impresos. (CelaES)
 b. *Kérem*, ha lehetséges, ne egy, hanem két példányt *küldjön* a könyvből, ha megjelenik. (CelaHU)

La diferencia entre las dos lenguas es aún mayor cuando comparamos los ejemplos paralelos con exhortación indirecta, sintácticamente subordinada a un verbo principal conjugado en pretérito. En este caso, en el español observamos formas verbales subordinadas conjugadas en el copretérito del subjuntivo —*fuera pagando, siguiéramos bailando, izase*—, dado que el estatus subordinado exigirá que la exhortación sea realizada en el modo —prestado— del subjuntivo y, además, el tiempo referencial del verbo

principal impondrá que la simultaneidad sea expresada mediante el copretérito. En los ejemplos en húngaro, sin embargo, se documentan formas imperativas conjugadas en presente, lo que permite, por una parte, el valor subjuntivo-imperativo de esta forma y, por otra, la polivalencia del presente húngaro —usado como tiempo absoluto y también como tiempo relativo—, o sea, la falta de necesidad de la concordancia de tiempos.

- (11) a. Pues no sólo había vendido la casa con todo lo que tenía dentro, sino que le pidió a Bayardo San Román que le *fuera* pagando poco a poco porque no le quedaba ni un baúl de consolación para guardar tanto dinero. (MárquezES)
b. Mert nemcsak hogy eladta a házat mindenestül, de még meg is *kérte* Bayardo San Románt, hogy apránként *fizesse ki*, mivel még egy bőrdíj se maradt meg vigasznak, hogy azt a sok pénzt beletehesse. (MárquezHU)
- (12) a. Por último ordenó que *siguiéramos* bailando por cuenta suya [...] (MárquezES)
b. Végül felszólított minket, hogy helyette is *járjuk* tovább [...] (MárquezHU)
- (13) a. La cosa, sin embargo, no pasó a mayores y doña Resu, el Undécimo Mandamiento, ordenó al Antoliano que *izase* de nuevo a la criatura ya que faltaban los extremeños y la fiesta no podía comenzar. (DelibesES)
b. Szerencsére nem lett nagyobb baj, és doña Resu intett Antolianónak, hogy *húzza* vissza a gyereket, mert még nincsenek itt az extremaduraiak, és nem lehet elkezdni az ünnepséget. (DelibesHU)

El objetivo de este trabajo ha sido contrastar los sistemas temporal y modal del español y del húngaro, especialmente en el estilo indirecto y con atención particular a los casos con verbo principal flexionado en pretérito y a los modos usados en la exhortación. Con la ayuda de ejemplos contruidos y de ejemplos literarios, hemos constatado que la mayor diferencia entre el manejo de los tiempos verbales se debe a lo siguiente: en el español, el presente, el pretérito y el futuro son absolutos, por lo que en la subordinación requieren sustituciones por tiempos relativos. En el húngaro, sin embargo, presente, pretérito y futuro no son tiempos absolutos, sino polivalentes y, por tanto, se utilizan también como relativos. En la exhortación, los rasgos morfológicos muy restringidos del imperativo, necesariamente apelativo, exigen en el español que este en la subordinación sea sustituido por el subjuntivo y, en casos determinados, por la concordancia de tiempos, flexionado en pretérito. En el húngaro, sin embargo, el llamado imperativo es polivalente: cumple con las funciones del imperativo y del subjuntivo exhortativo del español. Por ello, es aplicable sin problema en la subordinación y, debido a la polivalencia del presente, no requiere reajuste temporal con un verbo principal conjugado en pretérito.

Bibliografía

Corpus literario

- CELA, Camilo José (1989): *La familia de Pascual Duarte*. Madrid, Destino. (CelaES)
--- (1976): *Pascual Duarte családja*. Trad. SCHOLZ, László. Budapest, Európa. (CelaHU)
- DELIBES, Miguel (1962): *Las ratas*. Madrid, Destino. (DelibesES)
--- (2008): *A patkányok*. Trad. PÁVAI PATAK, Márta. Leányfalu, Patak Könyvek. (DelibesHU)
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1981): *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona, Bruguera. (MárquezES)
--- (1996): *Egy előre bejelentett gyilkosság krónikája*. Trad. SZÉKÁCS, Vera. Budapest, Magvető. (MárquezHU)

Obras citadas

- ÁBRAHÁM, Szilvia: “Dificultades de los estudiantes húngaros en el aprendizaje del español”. *Acta Hispanica* 13 (2008): 135-146.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1994): *Gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe.
- BELLO, Andrés (1847/1995): *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Caracas: La Casa de Bello.
- BERTA, Tibor: “Reflexiones sobre el componente gramatical en la enseñanza de ELE”. *Serie didáctica* 1 (2017): 91-99.
- DURST, Péter: “A magyar felszólító mód tanítása külföldieknek [La enseñanza del modo imperativo húngaro a extranjeros]”. *Nyelvtudomány* 2 (2006): 55-65.
- FALUBA, Kálmán—HORÁNYI, Mátyás (1991): *Spanyol nyelvtan [Gramática española]*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- ROJO, Guillermo—VEIGA RODRÍGUEZ, Alexandre (1999): “El tiempo verbal. Las formas simples”. En BOSQUE, Ignacio—DEMONTE, Violeta (eds.): *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe: 2867-2934.
- RUPPL, Zsuzsanna (2015): “Español y húngaro, dos mundos diferentes”. En MORIMOTO, Yuko—PAVÓN LUCERO, M^a Victoria—SANTAMARÍA MARTÍNEZ, Rocío (eds.): *La enseñanza de ELE centrada en el alumno*. Madrid-Getafe, ASELE: 841-853.
- TÖRKENCZY, Miklós (2002): *Practical Hungarian Grammar*. Budapest, Corvina.

NOÉMI MÁTRAHÁZI

Universidad Eötvös Loránd; Universidad Corvinus, Budapest

noemi.matrahazi@gmail.com

FACTORES INFLUYENTES EN LA EVALUACIÓN DE LA FLUIDEZ ¿CÓMO EVALÚAN LOS PROFESORES DE ELE HÚNGAROS Y NATIVOS EL HABLA DE LOS ALUMNOS DE ELE HÚNGAROS?

Resumen: En este estudio hemos realizado un experimento con la intención de detectar algunos de los factores influyentes en la evaluación de la fluidez del habla de los alumnos de ELE. Dado que la fluidez es uno de los indicadores del dominio de la lengua extranjera, es esencial fijarse en ella. Basándose en los resultados, el objetivo de esta investigación es ofrecer ayuda a los docentes a la hora de diseñar sus actividades. En el experimento participaron alumnos de ELE y profesoras de ELE húngaras y españolas.

Palabras clave: fluidez, ELE, expresión oral, húngaro-español, evaluación

Abstract: In this study we have carried out an experiment with the intention of detecting some of the influential factors in assessing the speech fluency of Spanish as foreign language students. Given that fluency is one of the indicators of foreign language proficiency, it is essential to develop it. Based on our results, the aim of this research is to offer help to teachers in designing their activities. Students of Spanish as foreign language, as well as Hungarian and Spanish teachers participated in this experiment.

Keywords: fluency, Spanish as foreign language, speaking skills, Hungarian-Spanish, evaluation

Introducción

La fluidez o fluencia es una de las cuestiones destacadas tanto en los estudios de lingüística como en los estudios de metodología de enseñanza y aprendizaje de las lenguas extranjeras. Cuando hablamos de la fluidez del habla, tenemos que distinguir entre fluidez en la lengua materna y fluidez en una lengua extranjera. En el primer caso, esta se considera como una característica del habla de los adultos y, tradicionalmente, se mide por propiedades temporales; en caso de una

lengua extranjera, es un indicador del dominio del idioma que se mide —además de las propiedades temporales— por la riqueza de léxico o la precisión gramatical (Foster y Tavakoli, 2009: 866).

En la literatura actual no encontramos una definición exacta del fenómeno. Algunos investigadores llegan a afirmar que ni la fluidez de la lengua materna ni la de la lengua extranjera se pueden definir como un concepto único (Koponen y Riggensbach, 2000: 5). En los años noventa hubo intentos de determinar la fluidez del habla; por ejemplo, se consideró como una impresión en el oyente sobre el hablante, cuyos procesos de planificación y producción funcionan de forma eficaz y con soltura (Lennon, 1990: 391). En otras interpretaciones se definió como el habla sin interrupciones largas o la capacidad de convertir los pensamientos en habla sin esfuerzos (Raupach, 1987: 132; Schmidt, 1992: 358).

En nuestro estudio nos hemos enfocado en el área de la lengua extranjera. Por lo tanto, la fluidez del habla se presentará como un indicador del dominio del idioma, siguiendo la distinción de Foster y Tavakoli (2009).

La evaluación de la fluidez del habla

En la evaluación de la fluidez, la producción del habla juega un rol igual de importante como el procesamiento del mismo (Segalowitz, 2010: 3). En los estudios realizados acerca de la fluidez en lenguas extranjeras, se investiga cuáles son los factores que influyen en la opinión del oyente sobre la fluidez del habla del hablante. Las investigaciones incorporan varios parámetros: por un lado, las variables temporales del habla (la velocidad o tasa de habla, la velocidad de articulación, la duración media de las pausas y su proporción); por otro lado, factores lingüísticos como el léxico o la precisión gramatical.

La investigación de la fluidez del habla significa un reto para los investigadores por varias cuestiones de metodología que mencionamos a continuación. En la literatura internacional, los investigadores determinan de diferentes maneras la velocidad de habla y la de articulación. En varios estudios, la base de la velocidad de articulación es la sílaba y el número de sílabas se divide por el total del tiempo del habla (Préfontaine, Kormos y Johnson, 2015; Rossiter, 2009), mientras que en los estudios húngaros, tradicionalmente, la base del cálculo es el sonido.

En la metodología de calcular la velocidad de habla, Derwing *et al.* (2004) excluyen las pausas silenciosas (o vacías). Kovač y Sarić (2019), para determinar la misma, excluyen las pausas sonoras (o llenas) y los fenómenos de vacilación. Kormos y Dénes (2004), siguiendo la tradición húngara en el método de cálculo

de la velocidad de habla, incluyen en el total de la duración del discurso las pausas silenciosas y sonoras.

Para esquivar la problemática de interpretaciones de la velocidad de articulación y de habla, la mayoría de los estudios recientes tratan estos dos valores en una sola categoría y hablan de *speed fluency* (Tavakoli y Skehan, 2005). Asimismo, los indicadores de las pausas silenciosas (su duración media, su proporción, lugar y frecuencia) entran en la categoría de *breakdown fluency*, mientras que las marcas de titubeo, como las repeticiones, se denominan *repair fluency*.

A la hora de investigar la fluidez del habla de las lenguas extranjeras, varios estudios llegan a la conclusión de que la categoría que más se vincula con la opinión de los oyentes del habla es el *speed fluency*. Esto quiere decir que los discursos con mejores valores de velocidad son evaluados más positivamente por los oyentes que aquellos con valores más bajos (Derwing *et al.*, 2004; Kormos y Dénes, 2004; Kovač y Sarić, 2019; Préfontaine, Kormos y Johnson, 2015; Rossiter, 2009; Saito y Hanzawa, 2018). Otros concluyen que el *breakdown fluency* (los valores de las pausas lingüísticas) y, sobre todo, la proporción y la duración media son los indicadores que más se relacionan con la opinión del oyente. Es decir, se percibe más fluida el habla de la persona que se expresa con menos pausas que de la que incorpora más pausas en su discurso (Bosker *et al.*, 2013; Derwing *et al.*, 2004; Préfontaine, Kormos y Johnson, 2015; Suzuki y Kormos, 2019).

Algunos investigadores examinan la riqueza del léxico y la precisión gramatical de los discursos y sus resultados muestran que las personas que presentan mejores resultados en estos criterios también se valoran más positivamente en su fluidez por los oyentes (Kormos y Dénes, 2004; Suzuki y Kormos, 2019).

En numerosas investigaciones participan oyentes nativos y no nativos para evaluar el habla de los informantes. En el estudio de Kormos y Dénes (2004), los resultados no muestran una diferencia significativa entre las opiniones de los nativos y no nativos sobre la fluidez del habla del informante. Una investigación japonesa, sin embargo, llega a concluir que los profesores de inglés no nativos evalúan más positivamente el discurso realizado en inglés de los alumnos japoneses que los profesores ingleses nativos. Los investigadores suponen que los profesores no nativos son, posiblemente, más tolerantes con los fenómenos de transferencia lingüística entre la lengua materna y la lengua meta y que, por eso, puede haber diferencias en la evaluación (Browne y Fulcher, 2017: 51).

Basándonos en los resultados de los estudios, nos proponemos encontrar posibles respuestas a la pregunta: ¿cuáles son los factores que se relacionan e influyen en la evaluación de los españoles nativos y profesores de ELE húngaros sobre el habla de alumnos de ELE húngaros? Nuestro primer objetivo es analizar

los discursos de los alumnos de ELE y detectar cuáles son, posiblemente, los factores principales que influyen en la percepción de fluidez de los oyentes.

Formulamos tres hipótesis: (1) De las características temporales examinadas (velocidad de habla, velocidad de articulación, la proporción y la duración media de las pausas silenciosas y sonoras), la velocidad de habla es el factor que más estrecha relación muestra con las evaluaciones tanto de las profesoras de español húngaras como de las españolas nativas. (2) Las profesoras de español húngaras valoran más positivamente que las españolas nativas la fluidez de los discursos de los alumnos de ELE realizados en español. (3) Los discursos evaluados más positivamente desde el punto de vista de la fluidez son los que presentan mejores resultados en la riqueza de léxico.

Metodología

Diseñamos este estudio basándonos en los trabajos mencionados en la introducción. En nuestro estudio participaron dos grupos: uno de oyentes que evaluaron los discursos (10 mujeres de entre 25 y 50 años) y otro de alumnos de ELE húngaros (4 mujeres de entre 20 y 28 años). En ambos grupos participaron mujeres, para evitar posibles diferencias de preferencia entre los sexos. Los alumnos son nativos húngaros que aprendieron el español como lengua extranjera en el sistema educativo húngaro y no pasaron tiempo en territorio hispanohablante para aprender o practicar el idioma. Según un estudio estadounidense, el proceso de aprendizaje de idiomas en territorio nativo se acelera; en su investigación, los informantes participaron en un programa de cinco semanas en el país de la lengua meta y presentaron los mismos resultados en la lengua meta (el español en este caso) que sus compañeros después de un semestre en la universidad (Rodrigo, 2011); por eso, este criterio también se tomó en cuenta en el proceso de selección de los participantes.

En cuanto al nivel de lengua, un alumno dominó el español en un nivel A2 (según el MCER), con dos semestres de aprendizaje de español en la universidad, y tres alumnos en un nivel de conocimiento del español B2 (verificado por un examen acreditado de idioma de español de nivel B2). Grabamos los discursos en el estudio del Centro de Exámenes Corvinus. Pedimos descripciones de fotos para obtener discursos semi-espontáneos. Las fotos representaban escenarios de la vida cotidiana; el léxico requerido para describirlas se enseña ya en niveles iniciales.

Las grabaciones fueron colgadas en una página web: de cada alumno, un discurso de un minuto de duración. A las evaluadoras se les pedía escuchar las

descripciones de fotos y evaluarlas en una escala Likert (Van Batenburg *et al.*, 2018) de 1 a 5, donde 5 es muy fluido, 1 es poco fluido. Optamos por una escala de cinco grados siguiendo la tradición húngara de evaluación.

Analizamos las grabaciones con el software Praat (Boersma y Weenink, 2011) y medimos las siguientes características: velocidad de habla, velocidad de articulación, duración media de pausas silenciosas, duración media de pausas sonoras, proporción de pausas silenciosas y sonoras. Aunque en varios estudios de literatura internacional se miden solo las pausas silenciosas, consideramos importante en este estudio distinguir las pausas silenciosas de las sonoras. En caso de todas las características contamos como pausas silenciosas exclusivamente los espacios del habla vacíos más largos de 250 ms. (De Jong y Bosker, 2013; Riggensbach, 1991). Determinamos la velocidad de habla y de articulación, siguiendo la tradición húngara, en sonido/seg.; la duración media de las pausas, en ms.; y la proporción de las pausas, en relación al total de tiempo del discurso analizado.

Además de las características temporales analizamos la riqueza del léxico. Recurrimos a la Fórmula D, que se calcula de la siguiente manera: el número total de las palabras (*token*) se divide por el número de palabras distintas (*type*) (Malvern y Richards, 1997). Analizamos los datos con el software SPSS 13.10 y usamos la prueba Spearman con un intervalo de confianza del 95 %. Primero, realizamos la prueba de correlación entre las evaluaciones (por parte de los oyentes nativos y no nativos) y las características temporales medidas en este estudio: la velocidad de habla y de la articulación, y los valores de las pausas silenciosas y sonoras. Seguimos el análisis con la comparación de las evaluaciones entre los nativos y no nativos y, por último, la relación entre la riqueza del léxico y las evaluaciones. Presentamos los resultados en el orden de las hipótesis.

Resultados

Los resultados del análisis temporal de los discursos demuestran que la media de la velocidad del habla es de 4,62 sonido/seg., con el valor de desviación estándar de 0,72 sonido/seg. La velocidad de articulación presenta una media de 8,06 sonido/seg., con el valor de desviación estándar de 0,96 sonido/seg. Como hemos mencionado, en caso de la velocidad de habla, para determinar su valor, incluimos la duración de las pausas también y distinguimos pausas silenciosas y sonoras. La duración media de las pausas silenciosas es de 595 ms., mientras que la de las pausas sonoras es de 513 ms. La proporción de las pausas silenciosas en los discursos es de un 39,5 % y la de las pausas sonoras es de un 12,75 %. En el cuadro

siguiente (Cuadro 1) podemos observar los resultados de las características temporales; las abreviaciones significan: VH (velocidad de habla), VA (velocidad de articulación), PSi (pausa silenciosa), PSo (pausa sonora).

	VH (sonido/ seg.)	VA (sonido/ seg.)	PSi (ms.)	PSo (ms.)	PSi (%)	PSo (%)
discursos en español	4,62	8,06	595	513	39,50 %	12,75 %

Cuadro 1. La media de las características temporales medidas de los discursos

En los siguientes cuadros (Cuadro 2 y Cuadro 3) podemos observar los puntos por parte de los evaluadores para la fluidez: 1 significa poco fluido, mientras que 5 significa muy fluido.

	Hún- garo 1	Hún- garo 2	Hún- garo 3	Hún- garo 4	Hún- garo 5	Media
Discurso 1	2	3	3	4	2	2,8
Discurso 2	4	4	3	4	3	3,6
Discurso 3	4	3	2	4	3	3,2
Discurso 4	3	2	2	3	3	2,6

Cuadro 2. Evaluación por parte de las evaluadoras húngaras

	Español 1	Español 2	Español 3	Español 4	Español 5	Media
Discurso 1	2	3	3	3	3	2,8
Discurso 2	3	2	2	3	3	2,6
Discurso 3	3	3	4	3	3	3,2
Discurso 4	2	2	2	3	2	2,2

Cuadro 3. Evaluación por parte de las evaluadoras españolas

Hemos recurrido a la prueba estadística Spearman para comprobar la relación entre las variables temporales y los puntos determinados por las evaluadoras. Hemos hecho la comparación entre las variables y los dos grupos de evaluadoras separadamente: primero, hemos realizado la prueba estadística con el grupo de evaluadoras húngaras y, posteriormente, con el de las españolas. Las evaluaciones de las profesoras de ELE húngaras muestran relación con dos variables: con la duración media de las pausas vacías y con la proporción de las pausas vacías. Podemos observar el resultado de la prueba estadística en la Figura 1; hemos encontrado un coeficiente de correlación negativa y fuerte ($R = -0,857$; $p = 0,007$), lo que quiere decir que mientras más pausas vacías empleó en el discurso el hablante, menos puntos recibió de las evaluadoras.

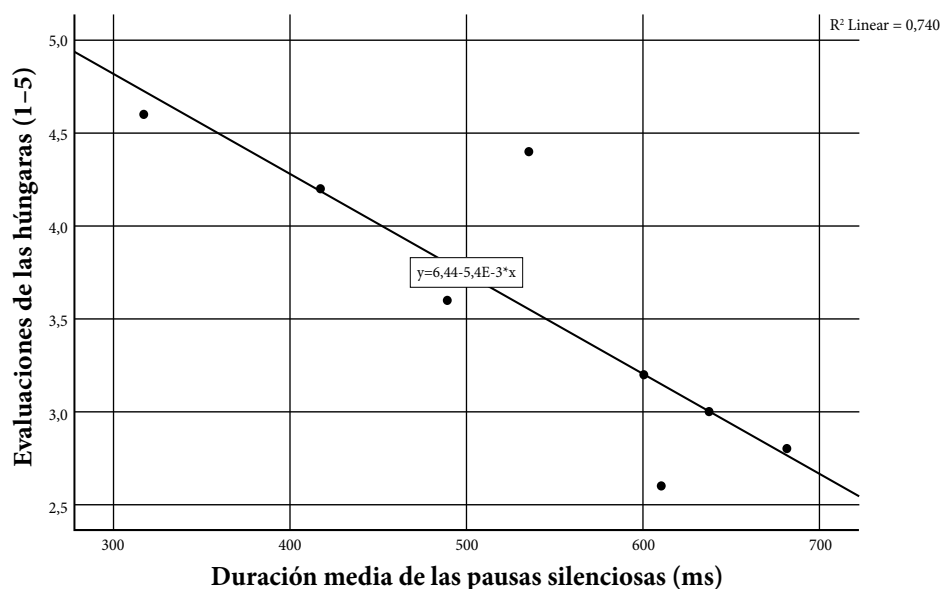


Figura 1. Relación entre la duración media de las pausas silenciosas y las evaluaciones de las húngaras

En cuanto a la proporción de las pausas vacías, el resultado de la prueba estadística (Figura 2) muestra una correlación negativa tal como en el caso de la duración media de las pausas vacías. Aunque de un valor menor, también presenta correlación fuerte con las evaluaciones ($R = -0,786$; $p = 0,021$). No hemos encontrado ninguna correlación entre las otras variables temporales y las evaluaciones.

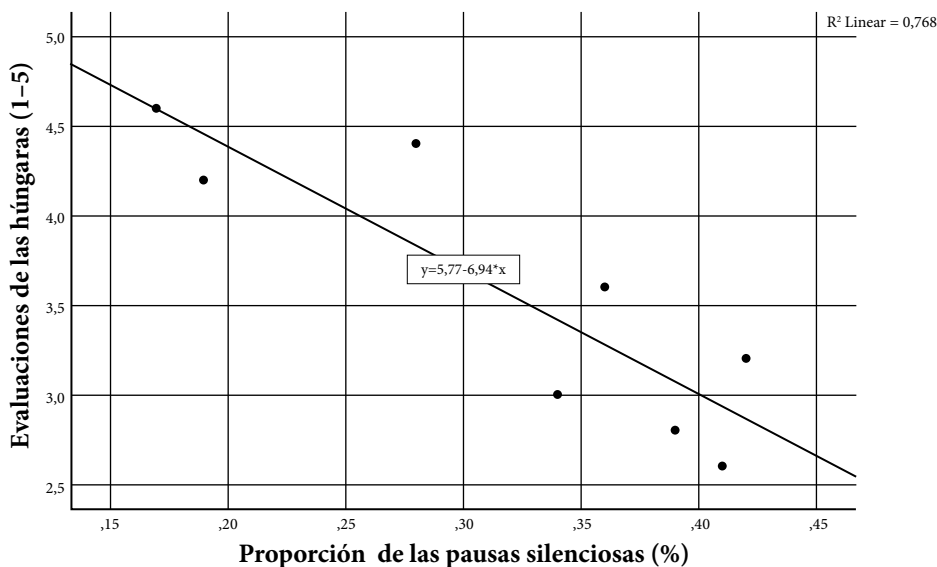


Figura 2. Relación entre la proporción de las pausas silenciosas y las evaluaciones de las húngaras

Las pruebas estadísticas entre los puntos de las evaluadoras nativas españolas y las variables temporales muestran resultados distintos que las anteriores, en caso de las húngaras. Hemos medido correlación fuerte y negativa entre las evaluaciones y la duración media de las pausas sonoras ($R = -0,755$; $p = 0,031$). El resultado indica que mientras más pausas llenas producían los hablantes, más negativamente era evaluada su habla por las españolas. Podemos observar los resultados en la Figura 3. Las evaluaciones de este grupo de evaluadoras presentan correlación con otras dos variables temporales: con la velocidad de habla y con la velocidad de articulación (Figuras 4 y 5). La correlación, en estos casos, es positiva; los discursos de velocidad más rápida recibieron una valoración más positiva por parte de las evaluadoras. El coeficiente de correlación en el primer caso es $R = 0,766$ (donde $p = 0,027$) y en el caso de la velocidad de articulación es $R = 0,790$ ($p = 0,020$).

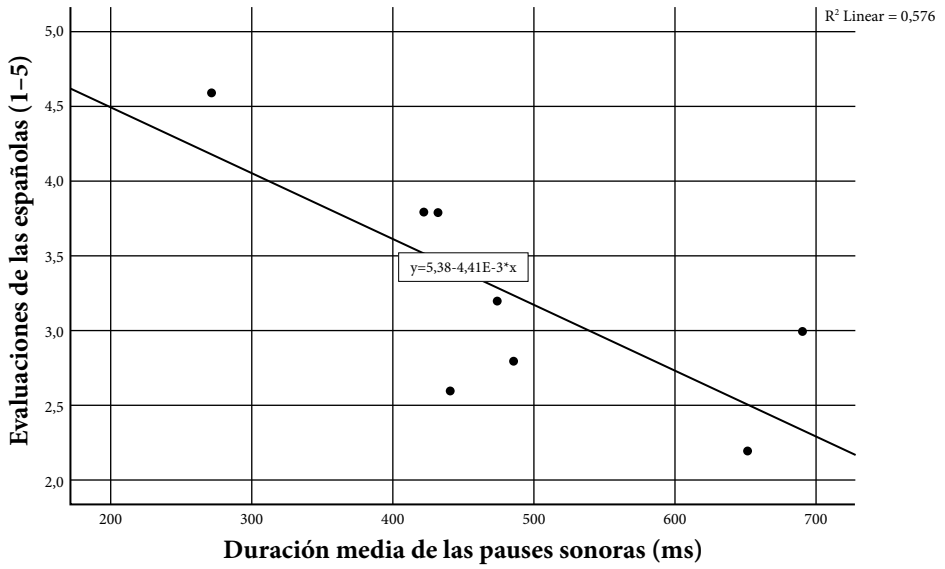


Figura 3. Relación entre la duración media de las pausas sonoras y las evaluaciones de las españolas

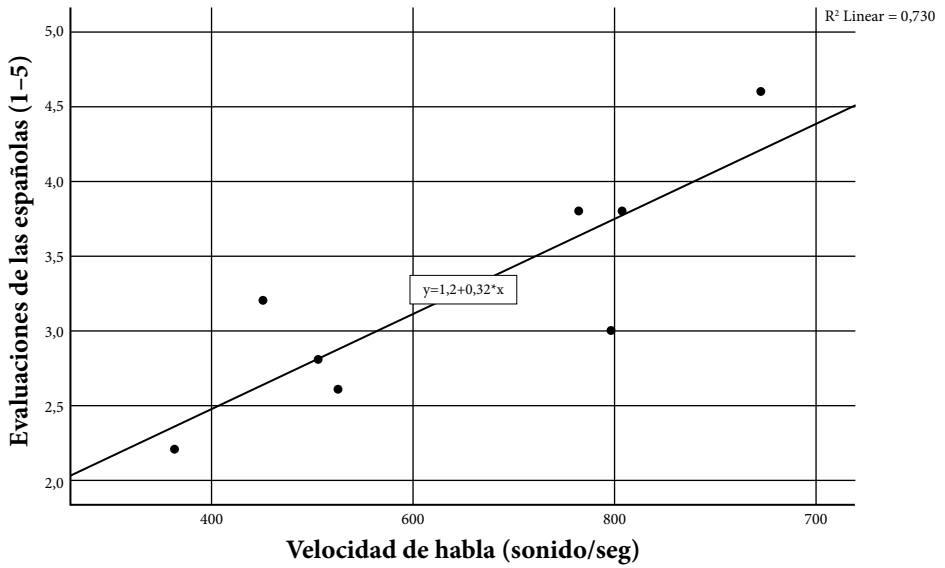


Figura 4. Relación entre la velocidad de habla y las evaluaciones de las españolas

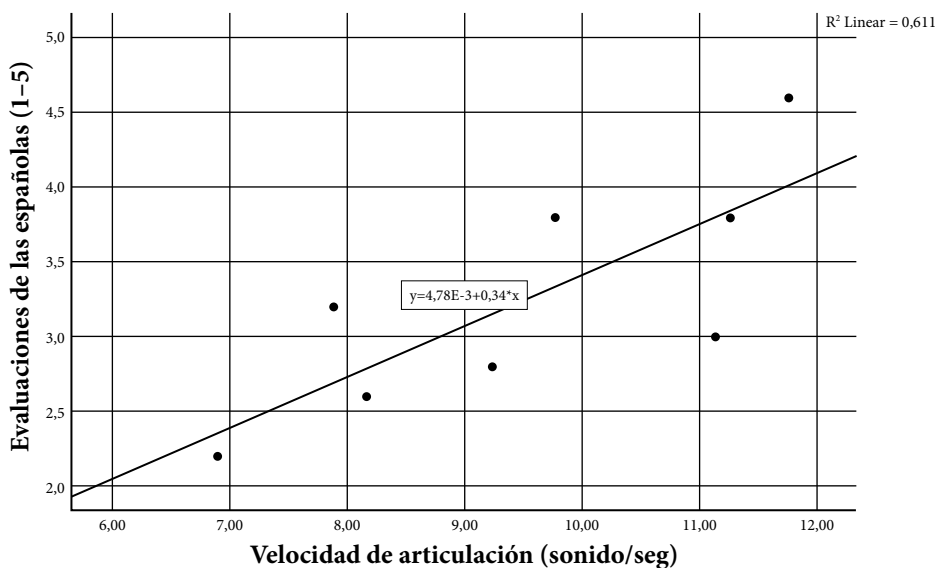


Figura 5. Relación entre la velocidad de articulación y las evaluaciones de las españolas

Para comprobar la segunda hipótesis, hemos examinado la relación entre la media de las evaluaciones de los dos grupos de evaluadoras. Según nuestra hipótesis, basándose en la investigación japonesa mencionada en la introducción (Browne y Fulcher, 2017) y en experiencia propia, las evaluadoras húngaras valoran más positivamente que las evaluadoras españolas los discursos producidos por alumnos húngaros en español. Se pueden observar los resultados en el cuadro siguiente (Cuadro 4):

Discursos	Húngaras	Españolas
Discurso 1	2,8	2,8
Discurso 2	3,6	2,6
Discurso 3	3,2	3,2
Discurso 4	2,6	2,2
Media	3,05	2,7

Cuadro 4. Medias de las evaluaciones de las húngaras y las españolas

Los resultados señalan que las húngaras valoraron más positivamente los discursos producidos por los alumnos de ELE que las nativas. La media de los puntos de las húngaras es de 3,05, mientras que la de las españolas es de 2,7. Podemos observar una diferencia significativa en caso del Discurso 2, donde la diferencia es 1, que, en caso de una escala de cinco grados, es relevante. En caso de los demás discursos no se observa una diferencia destacada. Aunque el experimento se realizó con relativamente pocas muestras, podemos observar una cierta tendencia entre la valoración de los hablantes nativos y no nativos.

La riqueza de léxico se calcula con el método *type/token* para determinar la Fórmula D. Siguiendo el método, el número total de las palabras (*token*) se dividió por el número de palabras distintas (*type*). Se pueden observar los resultados en el siguiente cuadro (Cuadro 5), asimismo las evaluaciones.

Discursos	Formula D	Españolas	Húngaras
Discurso 1	72,5	2,8	2,8
Discurso 2	64,4	2,6	3,6
Discurso 3	65	3,2	3,2
Discurso 4	68	2,2	2,6

Cuadro 5. La riqueza del léxico de los discursos y las medias de las evaluaciones

La prueba estadística no muestra ninguna relación entre la Fórmula D y las evaluaciones. Esto quiere decir que el hablante que se expresó con un vocabulario más variado no recibió puntos más altos en la fluidez.

Conclusiones

En el presente estudio hemos formulado la siguiente hipótesis: entre la velocidad de habla, la velocidad de articulación, la proporción y la duración media de las pausas silenciosas y sonoras, la velocidad de habla es el factor que más estrecha relación muestra con las evaluaciones. Los resultados parcialmente apoyan la hipótesis planteada.

Los datos del presente estudio señalan que la proporción y la duración media de las pausas silenciosas afectan a la valoración del discurso por parte de las evaluadoras húngaras. Por consiguiente, los discursos que se consideraron fluidos fueron los

que presentaron menos pausas silenciosas. Sin embargo, las evaluadoras españolas valoraron más positivamente los discursos que se produjeron con una velocidad de habla y de articulación mayor, y que emplearon menos pausas sonoras.

La segunda hipótesis planteada se apoya en los resultados del presente estudio. Las profesoras de ELE húngaras valoraron más positivamente que las profesoras españolas los discursos producidos en español por hablantes húngaros. Esto puede tener varias explicaciones que exceden los límites de este estudio: la familiaridad, rasgos de personalidad, métodos y tradiciones de evaluación, el estado de ánimo, entre otros. Sin embargo, gracias a los resultados se observa cierta tendencia, por tanto, futuras investigaciones acerca de este planteamiento podrían tener resultados relevantes en la enseñanza de lenguas extranjeras y los exámenes de lengua en Hungría.

Por último, la tercera hipótesis que formulamos basándonos en las investigaciones realizadas en otras lenguas extranjeras (inglés, japonés, húngaro) no fue apoyada por los resultados de nuestro estudio: la riqueza del léxico no muestra ninguna relación estadísticamente demostrable con la valoración de la fluidez. Los discursos realizados con un vocabulario más amplio no fueron los que recibieron mejor puntuación. No obstante, tenemos que mencionar que la Fórmula D empleada en este estudio, según nuestro punto de vista, posiblemente no sea el método más preciso, tratándose de discursos cortos (de un minuto en nuestro caso) y de habla espontánea.

Como conclusión final podemos afirmar que las pausas silenciosas juegan un rol importante en la valoración del discurso realizado en lengua extranjera, en este caso en español, para las profesoras húngaras, mientras que las españolas consideran los discursos más fluidos donde el hablante produce el discurso más rápido y con menos pausas llenas. Desde el punto de vista práctico, los resultados podrían ayudar a los profesores de ELE que tengan la intención de desarrollar la fluidez de sus alumnos de forma más eficaz para diseñar sus actividades en clase. Ya que la fluidez es uno de los indicadores del nivel del dominio del idioma en caso de las lenguas extranjeras, es recomendable desarrollar este parámetro en la expresión oral.

Actividades para desarrollar la fluidez en la clase de ELE

En este último apartado hemos recogido algunas actividades. Los alumnos de las lenguas extranjeras tienen pocas (o cero) posibilidades de desarrollar la fluidez de habla (Nation, (1991: 1). Hay que tener en cuenta tres factores clave a la hora

de diseñar una actividad para mejorar la fluidez en la expresión oral: la repetición, la retroalimentación continua y tiempo para planificación.

Técnica 4/3/2: por primera vez, Maurice (1983) y, luego, Nation (1989) realizaron investigaciones lingüísticas para comprobar la eficacia de esta técnica y obtuvieron resultados positivos. Los alumnos produjeron discursos con una velocidad de habla mayor y, además, mejoraron la calidad de sus enunciados: gramaticalmente más precisos y más complejos. La actividad se basa en trabajo de parejas: uno habla, el otro escucha. Los roles no se intercambian durante la actividad. Los alumnos que hablan tienen que contar algo durante 4 minutos. El tema puede ser libre o anteriormente determinado por el profesor. Luego, se cambia la pareja y se tiene que contar lo mismo, pero esta vez durante 3 minutos. Se realiza un último cambio de pareja y los que hablan tienen que resumir su tema en 2 minutos para su compañero.

La mejor grabación: encontramos esta actividad en el estudio de Nation (1991), los alumnos hablan de cierto tema que graban con algún dispositivo (p. ej. con su móvil). Escuchan su grabación y, si no están contentos con su calidad, vuelven a grabarla. Pueden seguir perfeccionando su discurso hasta que piensen que es perfecto. Según el investigador, el secreto de esta actividad es la planificación y la repetición para mejorar la expresión oral desde el punto de vista de la fluidez.

Pregunta — respuesta: La actividad se desarrolla de la siguiente manera; los alumnos leen un texto y reciben preguntas del profesor. Desarrollan las respuestas en parejas, las preguntas ayudan a resumir el contenido. Después de haber practicado las respuestas, resumen el texto para toda la clase.

Small Talk: es una actividad que se menciona por primera vez en el estudio de Hunter (2012). Un día antes de la clase se presenta un tema para la clase. En la clase se debaten las palabras necesarias para poder hablar del tema y los puntos polémicos. En grupos de 3-4, los alumnos debaten el tema, luego lo resumen para la clase. Al final de la actividad el profesor enuncia la fecha y el tema de la siguiente sesión de *Small Talk*.

Bibliografía

- BOERSMA, Paul—WEENINK, David (2011): *Praat: Doing phonetics by computer* [Programa informático]. Version 5.3. Disponible en: https://www.fon.hum.uva.nl/praat/download_win.html [11/01/2021].
- BOSKER, Hans Rutger *et al.*: “What makes speech sound fluent? The contributions of pauses, speed and repairs”. *Language Testing* 30.2 (2013): 159-175.

- BROWNE, Kevin—FULCHER, Glenn (2017): “Pronunciation and Intelligibility in Assessing Spoken Fluency”. En ISAACS, Talia—TROFIMOVICH, Pavel (eds.): *Second Language Pronunciation Assessment*. Bristol / Blue Ridge Summit, Multilingual Matters / Channel View Publications: 37-53.
- DE JONG, Nivja H.—BOSKER, Hans R.: “Choosing a threshold for silent pauses to measure second language fluency”. *The 6th workshop on disfluency in spontaneous speech (diss)* 54.1 (2013): 17-20.
- DERWING, Tracey M. *et al.*: “Second language fluency: Judgments on different tasks”. *Language learning* 54.4 (2004): 655-679.
- FOSTER, Pauline—TAVAKOLI, Parvaneh: “Native speakers and task performance: Comparing effects on complexity, fluency, and lexical diversity”. *Language learning* 59.4 (2009): 866-896.
- HUNTER, James: “«Small Talk»: developing fluency, accuracy, and complexity in speaking”. *ELT journal* 66.1 (2012): 30-41.
- KOPONEN, Matti—RIGGENBACH, Heidi (2000): “Overview: Varying perspectives on fluency”. En RIGGENBACH, Heidi (ed.): *Perspectives on fluency*. Ann Arbor: University of Michigan Press: 5-24.
- KORMOS, Judit—DÉNES, Mariann: “Exploring measures and perceptions of fluency in the speech of second language learners”. *System* 32.2 (2004): 145-164.
- KOVAČ, Mirjana Matea—SARIĆ, Ana: “Speech rate as a key predictor of perceived fluency”. *Comunicación oral: Speech Research conference*, Universidad de Zagreb, 05-07/12/2019.
- LENNON, Paul: “Investigating fluency in EFL: A quantitative approach”. *Language Learning* 40.3 (1990): 387-417.
- MALVERN, David D.—RICHARDS, Brian J.: “A new measure of lexical diversity”. *British Studies in Applied Linguistics* 12 (1997): 58-71.
- MAURICE, Keith: “The fluency workshop”. *TESOL Newsletter* 17 (1983): 429.
- NATION, Paul: “Improving speaking fluency”. *System* 17 (1989): 377-384.
- : “Fluency and learning”. *The English Teacher* 20 (1991): 1-8.
- PRÉFONTAINE, Yvonne—KORMOS, Judit—JOHNSON, Daniel Ezra: “How do utterance measures predict raters’ perceptions of fluency in French as a second language?”. *Language Testing* 33.1 (2015): 53-73.
- RAUPACH, Manfred (1987): “Procedural learning in advanced learners of a foreign language”. En COLEMAN, J. A.—TOWELL, R. (eds.): *The Advanced Language Learner LAUD*. London, CILT: 123-155.
- RIGGENBACH, Heidi: “Toward an understanding of fluency: A microanalysis of nonnative speaker conversations”. *Discourse Processes* 14.4 (1991): 423-41.

- RODRIGO, Victoria: “Contextos de instrucción y su efecto en la comprensión auditiva y los juicios gramaticales: ¿Son comparables cinco semanas en el extranjero a un semestre en casa?”. *Hispania* 94.3 (2011): 502-513.
- ROSSITER, Marian. J.: “Perceptions of L2 fluency by native and non-native speakers of English”. *Canadian Modern Language Review* 65.3 (2009): 395-412.
- SCHMIDT, Richard: “Psychological mechanisms underlying second language fluency”. *SSLA* 14.4 (1992): 357-385.
- SEGALOWITZ, Norman (2010): *Cognitive bases of second language fluency*. New York, Routledge.
- SUZUKI, Shungo—KORMOS, Judit: “Linguistic dimensions of comprehensibility and perceived fluency: An investigation of complexity, accuracy, and fluency in second language argumentative speech”. *Studies in Second Language Acquisition* 42.1 (2019): 1-25.
- TAVAKOLI, Parvaneh—SKEHAN, Peter (2005): “Strategic planning, task structure and performance testing”. En ELLIS, Rod (ed.): *Planning and task performance in a second language*. Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins: 239-273.
- VAN BATENBURG, Eline S. L van. *et al.*: “Measuring L2 speakers’ interactional ability using interactive speech tasks”. *Language Testing* 35.1 (2018): 75-100.

Quien se asome al presente volumen encontrará una selección de los mejores estudios presentados en las IX Jornadas de Cultura y Literatura Húngaras, celebradas en la Universidad Complutense de Madrid en noviembre de 2020. Estas ventanas al mundo húngaro permiten mirar, por un lado, hacia las relaciones culturales de España y Hungría a partir de sus lenguas y su docencia o la presencia del teatro húngaro en España, o bien, por otro lado, a figuras tan relevantes de la literatura húngara como Janus Pannonius, Sándor Márai, Krisztina Tóth y los muchos autores húngaros que, a raíz del COVID-19, han escrito una literatura de emergencia. En definitiva, estos 9 estudios analizan aspectos culturales, lingüísticos y literarios con profundidad. En su conjunto son un claro ejemplo de la buena salud de la hungarología en lengua española y de la vitalidad de las Jornadas Húngaras de la Universidad Complutense, que en 2020 llegaron a su novena edición.

ISBN 978-963-489-362-2

