

# REESCRITURA, AUTOBIOGRAFÍA Y AGENCIA EN *QUANT À JE (KANTAJE)* DE KATALIN MOLNÁR

## REWRITING, AUTOBIOGRAPHY AND AGENCY IN *QUANT À JE (KANTAJE)* BY KATALIN MOLNÁR

JULIA ORI

Universidad Complutense de Madrid

julia.ori@ucm.e

 0000-0001-6588-9179

Recibido: 15/12/2023

Aceptado: 02/03/2024

### Resumen

El artículo explora diversos tipos de reescrituras, clasificadas según la terminología de Genette en *Palimpsestes* (1982), en *Quant à je (kantaje)* (1996) de la autora franco-húngara Katalin Molnár. Con su análisis se pretende mostrar que estas reescrituras pueden interpretarse como expresiones de una agencia feminista, según la teoría de Judith Butler, aplicada a la literatura por Barbara Havercroft (2017). El estudio de la obra se realiza en dos partes: en primer lugar, se examina cómo el yo autobiográfico molnárano se relaciona con el architexto del género autobiográfico y, en segundo lugar, se analizan algunos casos de reescritura hipertextual donde la autora transforma o imita textos y autores importantes del canon.

**Palabras clave:** Katalin Molnár, *Quant à je (kantaje)*, autobiografía, reescritura, estudios de género, agency.

### Abstract

This article explores various types of rewriting classified according to Genette's terminology in *Palimpsestes* (1982) in *Quant à je (kantaje)* (1996) by the Franco-Hungarian author Katalin Molnár. Through its analysis, the aim is to show that these rewritings can be interpreted as expressions of feminist agency, according to Judith Butler's theory, as applied to literature by Barbara Havercroft (2017). The study of the work is conducted through two parts: first, examining how the autobiographical self in Molnár's work relates to the architext of the autobiographical genre, and secondly, analyzing some cases of hypertextual rewriting where the author transforms or imitates texts and significant authors from the canon.

**Keywords:** Katalin Molnár, *Quant à je (kantaje)*, Autobiography, Rewriting, Gender Studies, Agency.

## Reescritura y agencia

La reescritura es indisociable de la risa, como dice Katalin Molnár (1996: 17), utilizando un enfoque deconstruccionista erróneo: "'transcrire' c'est 'rire' à la fin". En efecto, según Anne-Claire Gignoux (2005: 122), la complicidad con el público hace de la reescritura un ejercicio necesariamente lúdico: "[...] dans la mesure où la réécriture, faisant appel à

la culture du lecteur, constitue un clin d'œil complice à ce dernier, il nous semble que la réécriture est toujours ludique”.

Sin embargo, la reescritura también puede significar un compromiso, una crítica de los discursos dominantes. De esta manera, la noción de *agency* o agencia<sup>1</sup>—que Patricia S. Mann (1994: 14) define como “*those individual or group actions deemed significant within a particular social or institutional setting*”<sup>2</sup>— en la teoría de Judith Butler se basa en la “repetición con variación” entendida como herramienta de subversión. Dicho de otro modo, la capacidad de acción reside en la repetición alterada de los discursos de poder. El sujeto emerge en un marco normativo, es producido por el poder; pero también tiene la capacidad de actuar para transformar o subvertir las normas que lo produjeron y causaron su sometimiento. Esta alteración pasa por la repetición de las tradiciones, ritos y normas porque la repetición no es una copia exacta, sino un desplazamiento continuo desde el centro hacia la periferia, de la norma a la subversión de la norma:

The subject is not *determined* by the rules through which it is generated because signification is *not a founding act, but rather a regulated process of repetition* that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects. In a sense, all signification takes place within the orbit of the compulsion to repeat; “agency”, then, is to be located within the possibility of a variation on that repetition. (Butler, 2007: 198)

Llevando esta noción de *agencia* al campo de la literatura, Barbara Havercroft afirma que la autobiografía es un lugar privilegiado para articular la subjetividad del sujeto y su deseo de transformar la sociedad: “l’agentivité suppose une interaction entre la société et le sujet féminin, dans laquelle ce dernier vise à provoquer des mutations sur le plan des normes, des contraintes ou des limites” (2017: 266). En efecto, la crítica feminista de la autobiografía ha subrayado a menudo el carácter colectivo y comprometido de la autobiografía. Es decir, las historias personales de mujeres serían en general escritas y leídas como relatos de experiencias compartidas con otras mujeres: “el yo creado en la escritura autobiográfica femenina a menudo se basa, aunque no exclusivamente, en una conciencia de grupo, en una conciencia del significado de la categoría cultural MUJER para los patrones del destino individual de las mujeres” (Stanford Friedman, 1994: 163).

Para Havercroft, la manifestación textual de esta *agencia* es lo que Genette (1982) llama la *transtextualidad*, o “*transcendance textuelle du texte, qu’ [il] définissai[t] déjà, grossièrement, par ‘tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes’*” (1982: 7). Que sea a través de la *intertextualidad* (cita, alusión o plagio), de la *paratextualidad* (los textos que “rodean” el texto), de la *metatextualidad* (el comentario), de la *architextualidad* (la manera en la que el texto se relaciona con los géneros, discursos y modos enunciativos) o de la *hipertextualidad* (“*toute relation unissant un texte B [que j’appellerai hypertexte] à un texte antérieur A [que j’appellerai, bien sûr, hypotexte] sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire*” [Genette, 1982 : 11-12]), la relación con los otros textos permite una repetición crítica de los discursos patriarcales. En su análisis de la autobiografía contemporánea escrita

<sup>1</sup> A partir de ahora utilizaremos la traducción castellana “agencia”.

<sup>2</sup> La cursiva es del texto original.

por mujeres, Havercroft encuentra que estas herramientas de subversión transtextual son omnipresentes:

Si ces textes manifestent cet effet global d'agentivité par leur visée générale, c'est plus particulièrement l'emploi de certains procédés discursifs d'ordre itératif –l'intertextualité, la métatextualité, la citation, le cliché, le stéréotype et le lieu commun– qui permet une répétition critique dans les ouvrages où ils sont convoqués. Ne visant pas simplement à rendre le passé plus "présent", à faire revivre le temps de jadis, ces stratégies textuelles constituent des moteurs, voire des "outils" d'agentivité scripturale, l'inscrivant à même le texte. À ce propos, l'intertextualité s'avère un type de répétition avec variation qui se présente sous plusieurs formes, dont toutes sont susceptibles d'effectuer le renversement sémiotique crucial proposé par Butler. Que ce soit par la citation, la référence, l'allusion ou le plagiat, ces diverses formes de répétition et de greffe intertextuelles peuvent toutes témoigner de l'agentivité de l'auteure qui les déploie. (Havercroft, 2017: 271)

De una manera similar, este artículo tiene como objetivo encontrar y analizar manifestaciones de esta agencia feminista en la obra de la autora franco-húngara Katalin Molnár, y más concretamente en su texto autobiográfico *Quant à je (kantaje)* (1996), que no ha sido hasta el momento explorado desde este punto de vista. Para ello, después de presentar el estado de la cuestión de los estudios sobre la autora, se analizarán los diferentes tipos de reescritura según la terminología y la teoría desarrollada por Gérard Genette en *Palimpsestes* (1982): por razones de espacio analizaremos únicamente la *architextualidad* y algunos casos de *hipertextualidad*. Puesto que, según nuestra hipótesis, ante todo estas son las herramientas que Molnár empuña para enfrentarse con algunos discursos patriarcales.

## *Quant à je* de Katalin Molnár

Katalin Molnár (1951) es *outsider* –o, como diría la propia autora, *outsaydeur*<sup>3</sup>– por más de una razón: húngara en Francia, hija de padres procedentes de la clase obrera en los círculos intelectuales y escritora entre escritores. Sin embargo, en su obra logra utilizar estas marginalidades a su favor al mezclar géneros, estilos y lenguas, y crear un lenguaje molnárano erróneo, prácticamente intraducible. Aunque sus experimentos lingüístico-literarios indubitablemente la mantuvieron en la periferia del canon, también le dieron cierto renombre en los círculos neo-vanguardistas húngaros y franceses de los años 80 y 90. Pero la crítica sólo recientemente empezó a interesarse por ella. Si antes de 2000 su nombre apareció en contadas ocasiones en revistas literarias (véanse por ejemplo: Székely, 1992; Diatkine, 1996; Picot, 1996), además de una mención en el famoso libro de Pascale Casanova titulado *La République mondiale des Lettres* (1999: 467-468); y si entre 2000 y 2010 sólo encontramos dos artículos científicos y un capítulo de libro dedicados al menos en parte a su obra (Cardonne-Arlyck, 2001; Farkas, 2005; Bourassa, 2010), en los últimos diez años se han multiplicado los estudios científicos que versan sobre su escritura: tesis doctorales (Ori, 2017; Murphy, 2020), capítulos de libros (Ausoni, 2018) y, sobre todo, artículos (Ori, 2015, 2016, 2018, 2019, 2022; Murphy, 2017, 2019; Ausoni, 2017; Kogut, 2022; Pshevorska, 2023).

<sup>3</sup> "jeumeudi kilétinpératif derèsté outsaydeur" (Molnár, 1996: 13).

Estos estudios en general ponen de relieve la originalidad de la autora francófona y se centran en su experiencia *translingüe* (Kellman, 2000), es decir, su pasaje de la lengua húngara a la francesa en su escritura, que se encontraría al origen de las interferencias lingüísticas de sus textos: “Influenced by her avant-garde background and migration from Hungary to France as an adult, Molnár’s writing breaks with convention, probes the edges of formal innovation, and generates unresolved tensions between language and readers” (Pshevorska, 2023: 265). De hecho, la propia Molnár confirma la existencia de esta influencia que decidió mantener en sus obras: “Ébin, sèl fransè de kèlkun ki a dabor apri unn ôtr lang é ki a pratiké cet ôtr lang trô lontan pour an perdr linfluans [...] ski donn, ô bou du kont, un fransè déranjé par unn lang apriz avan” (Molnár, 1999: 8).

No obstante, muchos de los estudios mencionan también la dimensión social o ética de su obra:

Dans “Du français” et *konférans pour lézilétrés*, Molnár propose une écriture phonétique plus facile à apprendre que l’autre, qui pourrait coexister avec elle et servir dans le quotidien pour permettre à plus de gens de lire. Sa proposition ne s’arrête pas à la démocratisation de la lecture: elle croit aussi qu’il faut écrire la langue parlée dans sa grammaire, son vocabulaire et sa syntaxe propres. (Bourassa, 2010: 117)

Este compromiso suele entenderse por la crítica como una solidaridad de Molnár con los marginados: tanto los extranjeros como los socialmente desfavorecidos, quienes – como ya demostró Bourdieu (Bourdieu y Passeron, 1964)– no tienen acceso a la lengua normativa como las clases altas.

Pero muy pocos estudios se han preguntado hasta qué punto esta subversión puede ser considerada como una reivindicación feminista. En efecto, sólo dos críticas se han acercado al tema del género. Elisabeth Cardonne-Arlyck –aunque más interesada en el género literario– en su análisis de *Quant à je (kantaje)* identifica el “yo erróneo” de Molnár como femenino por su afán de contradecir la norma. Para ello, la investigadora se basa en Derrida y su ensayo “La loi du genre” (1979): “Molnár affiche le féminin par le discours confessionnel et le ‘fôtif’” (Cardonne-Arlyck, 2001: 315). Por otro lado, esta idea ha sido en parte recogida por Amanda Murphy (2019) quien examina la escritura molnárana desde los estudios *queer*. Murphy habla de la *queerización* de la lengua en la obra de Molnár haciendo un paralelismo entre el cuerpo *queer* y el cuerpo del texto plurilingüe: “Ni dans une langue ni dans une autre, mais écrites avec plus d’une langue, les poétiques hétérolingues constituent une voie royale pour considérer les articulations possibles entre traduction et genre” (Murphy, 2019: 74). A continuación, Murphy analiza con gran acierto los textos molnárianos como rupturas con el esencialismo o el binarismo. Ahora bien, ninguno de estos artículos se pregunta sobre la posibilidad de hablar de un cierto compromiso o agencia feminista<sup>4</sup> en las obras de Molnár, tal como lo proponemos aquí.

<sup>4</sup> En este artículo utilizamos el adjetivo “feminista” en un sentido amplio, entendido como lo que se refiere a la crítica de la dominación masculina, lo que está estrechamente relacionado –y aún más si se refiere a la “agencia”– con una voluntad de transformar, de cambiar la sociedad caracterizada por esta dominación. Como dice Linda Gordon, en calidad de historiadora: “Feminism is a critique of male supremacy, formed and offered in the light of a will to change it, which in turn assumes a conviction that it is changeable” (Gordon, 1988: 29).

Según nuestra hipótesis, las subversiones de la lengua y de los géneros literarios en los textos de esta autora no sólo son atentados contra la lengua nacional, como sugiere Pascale Casanova (“un attentat spécifique contre la langue nationale”, 1999: 467), sino contra toda convención que se contempla como norma. Lo que queremos demostrar pues es que el “atentado” literario-lingüístico se origina y desemboca al mismo tiempo en un “atentado” genérico, en el sentido de *gender*. Pero, insistimos, esta es solo una faceta o explicación de su poética: su caso, como el de muchas otras, tiene que ser analizado desde una perspectiva interseccional que tiene en cuenta cómo interactúan opresiones varias (hooks *et al.*, 2004). Aunque en este estudio nos centremos más en la cuestión de *gender*<sup>5</sup>, principalmente por la falta de estudios al respecto, no podemos perder de vista los otros componentes de su identidad y de su poética.

En las páginas siguientes estudiaremos *Quant à je (kantaje)*, una de las obras más emblemáticas de Molnár por ser una especie de antología de su escritura al recoger muchos de sus textos publicados o presentados en otros lugares y por estar profundamente marcada por un yo que, como lo veremos más adelante, es fácilmente identificable como autobiográfico.

## Reescribir “más o menos bien”

En su novela *Lamour Dieu*,<sup>6</sup> Katalin Molnár confía al lector que no ha inventado nada y que ha robado un “montón de cosas” a otros autores: “tas de choses dans ce récit viennent directement de chez eux, on les a volés, on les a copiés, que tout le monde soit rassuré là-dessus” (Moi, 1999: 122). En otro lugar define directamente toda literatura como reescritura, evocando así indirectamente la noción bajtiniana del *dialogismo*:<sup>7</sup> “Vou savé, toutfason, la littérature, sé sa. Kèlkun ékri un truk épui unôtr le réékri, pluzou moin bien, sé sa, sa peû ètr mieû kom sa peû ètr moin bien” (Molnár, 1997: 36).

En efecto, como si quisiera demostrar ella misma la validez de su afirmación, Molnár no para de reescribir y reescribirse a lo largo de toda su carrera literaria. Sus textos son en general difícilmente clasificables por su heterogeneidad: su práctica habitual ya antes de la publicación de *Quant à je* es el *collage* de textos provenientes de diferentes fuentes, que transcribe, traduce y/o reescribe. Por ejemplo, la regla principal del libro poético *vmely rejtett helyről a beszélő felől indulva és azt elhagyva* (1987), publicado en húngaro, consistió en incluir solo textos no escritos por la autora. Este libro

<sup>5</sup> Puesto que en este artículo nos interesamos a la crítica de la dominación masculina y a la agencia feminista, entendemos por *gender* las relaciones de poder entre los hombres y las mujeres, tal como las feministas materialistas lo definen: “Le ‘genre’ est le système de division hiérarchique de l’humanité en deux moitiés inégales” (Delphy, 2001: 247).

<sup>6</sup> Publicada en 1999 bajo el seudónimo Kité Moi: una transcripción fonética de “quittez-moi” que da una pista sobre el contenido del relato, centrado en una de las relaciones amorosas de Molnár, pero que al mismo tiempo guarda las iniciales de la autora.

<sup>7</sup> “[A]ucun discours de la prose littéraire, –qu’il soit quotidien, rhétorique, scientifique– ne peut manquer de s’orienter dans le ‘déjà dit’, le ‘connu’, l’opinion publique’, etc. (Bajtín, 1978: 102). Pero también podríamos mencionar a Barthes quien, en *Le Degré zéro de l’écriture* (1953), define la escritura como a la vez determinada por imposiciones históricas y una libertad creadora: “l’écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs, car le langage n’est jamais innocent: les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L’écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n’est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée” (1970: 19).

está compuesto de fragmentos copiados de libros sobre diversos temas, mezclados y recompuestos según distintos algoritmos matemáticos. Y su primera obra publicada en francés, *poèmesIncorrects et mauvaisChants chantsTranscrits* de 1995, como su título sugiere, contiene canciones populares, militares y patrióticas, en su mayoría húngaras, “mal” transcritas al francés.

*Quant à je (kantaje)*, como ya se ha mencionado, es particularmente interesante desde el punto de vista de la reescritura. En lo que sigue, se tratará en primer lugar de la reescritura del architexto del género autobiográfico y, en segundo lugar, se analizarán algunas reescrituras hipertextuales.

## Architextualidad

Para Genette (1982), la architextualidad significa una relación “muda” con los diversos tipos de géneros, discursos y modos de enunciación: “la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l’horizon d’attente’ du lecteur, et donc la réception de l’œuvre” (1982: 11). Esta relación a menudo se explicita en el paratexto que puede dar pistas sobre la manera en la que el texto debe leerse; como es el caso de *Quant à je (kantaje)* que recibió la etiqueta genérica “agrégat” (agregado). Esta palabra aparece en la portada y su explicación se encuentra en las notas finales del libro, redactadas por la propia autora: “Pourquoi agrégat, ce livre? [...] l’agrégat, c’est un ‘assemblage hétérogène d’éléments qui adhèrent solidement entre eux’ (Petit Robert). [...] Ce livre est donc composé de textes autonomes souvent éclatés et de morceaux langagiers divers” (Molnár, 1996: 232). El concepto de “agregado” aborda una perspectiva fragmentada de la obra artística, construida a partir de fragmentos aparentemente dispares que, al ser ensamblados, logran recobrar una unidad.

Como el título indica, la unidad de este libro se da esencialmente por la presencia del *yo*, aunque llama la atención la forma errónea: “un discours emphatiquement personnel, confession, journal, poème lyrique, lettre; mais la formulation erronée ‘quant à je’ signale ici aussi un dévoiement systématique du genre, en même temps que de la situation de parole” (Cardonne-Arlyck, 2001: 309). En efecto, en francés diríamos *quant à moi*. Por supuesto, el cambio se debe en parte a la habitual práctica subversiva de la lengua normativa por Molnár, a un juego, como dice Murphy: “pronom qui partage sa phonétique avec le mot ‘jeu’, rappelant la dimension ludique de ses interventions dans la Langue” (2019: 83). Sin embargo, a este punto podríamos añadir la idea de una especie de emancipación del pronombre *y*, por ende, del referente *x*: el *je* que normalmente se usa en francés con un verbo, aquí aparece de forma independiente –tal como la autora se emancipa en varias de sus reescrituras, como veremos más adelante. Además, hay que observar también la repetición del mismo sintagma con la escritura fonética, “comme pour mettre ce dernier [je] face à un miroir réfractaire grâce auquel on se lirait autrement” (Murphy, 2019: 84). Asimismo, en este *kantaje* se percibe la palabra francesa *contagieux* (contagioso): la lengua húngara que contamina todo el texto, así como el *yo* que deja su huella en cada parte de este. No sólo como coleccionista-ensambladora cuyos intereses y estilo determinan lo que entra en el libro, sino también porque la mayoría de los

textos de alguna manera están vinculados con ella: autotraducciones, transcripciones de *performances*, traducciones de cartas personales, transcripción de una conversación de su hijo, etc.

En este sentido, podemos definir *Quant à je* (*kantaje*) como un texto autobiográfico con un yo autobiográfico claramente identificable en el centro. De hecho, probablemente con un guiño irónico a Lejeune, Molnár lleva “al extremo” el pacto autobiográfico (Lejeune, 1975) e inserta su contrato de publicación con su firma manuscrita al final del libro (Molnár, 1996: 228). Sin embargo, este último está lejos de ser una autobiografía en el sentido que le da Lejeune: “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (Lejeune, 1975: 14). En el texto de Molnár no hay una historia coherente sino múltiples discursos que componen en mosaico el yo autobiográfico: por ejemplo, cartas escritas por su padre (“France-vers-dedans écrites lettres”), extractos de otros libros de la autora (“sans prédicat”) o transcripciones de conversaciones (“bobigni” que recoge discusiones entre Christophe Tarkos y Molnár).

Las características de este relato se corresponderían con los rasgos que una parte de la crítica feminista atribuye a las autobiografías de mujeres, como dice Domna Stanton (1994: 86): “la narrativa de los hombres era lineal, cronológica, coherente, mientras que la de las mujeres era discontinua, digresiva, fragmentada”. Ahora bien, estas características que, como bien observa Stanton, no se cumplen siempre,<sup>8</sup> son además propias de la escritura autobiográfica contemporánea o postmoderna, que “cuestionan la noción de un yo unificado y afirman la imposibilidad de su representación literaria” (Neuman, 1994: 418). El yo autobiográfico femenino, tal como el yo postmoderno, necesita romper con el género autobiográfico tradicional rousseauiana, caracterizado por su linealidad y coherencia dadas por el afán del autobiógrafo para “reconstituirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo” (Gusdorf, 1991: 12).

Esta oposición a una tradición masculina de la autobiografía aparece de forma evidente en los dieciséis fragmentos que estructuran el texto y abren cada nueva parte:

*quant à je, des poètes très peur ai (de ceux qui connus par je sont du moins) et pour qui une famille sommes, la même famille sommes et ensemble la poésie défendre devons (ce que je avec ils jamais faire ne pourrais).*<sup>9</sup> (Molnár, 1996: 11)

En cada fragmento Molnár critica una de las formas o normas de la poesía, desde la corrección lingüística hasta la poesía comprometida o la poesía pura. En una de ellas también se rebela contra el intimismo:

*mais peur ai également me font ceux qui des intimes sujets abordent dans leurs poèmes et pour qui à l’amoureux halètement ceux-ci de plus ressembler doivent (lesquels les uns aux autres en effet comme de halètement ce type énormément selon je trop se beaucoup ressemblent).*<sup>10</sup> (1996: 79)

<sup>8</sup> “Y, sin embargo, las mujeres también habían escrito narraciones lineales [...] y la fragmentación constituía la matriz del estudio de Beaujour sobre el ‘autorretrato’ desde San Agustín a Leiris” (Stanton, 1994: 87).

<sup>9</sup> La cursiva es del texto original.

<sup>10</sup> La cursiva es del texto original.

Rechaza pues el exceso de sentimentalismo, el lirismo vinculado con la expresión de los sentimientos íntimos. En efecto, en el texto que se cita a continuación, Molnár relata sus experiencias amorosas y desengaños evitando deliberadamente adoptar un tono “poético” y utilizando un estilo “telegráfico”:

(Rues désertes, chars russes, premier mort suivi d'un deuxième, symptômes psychosomatiques, tentative de viol, gifle de mon père, vols, peur de la bombe atomique, le père d'Alexandre nouveau-né me quitte, retour, Mathias naît, séparation définitive, Alexandre mord ses copains à la crèche, mort de mon père, Claude, venue en France, Claude, séparation définitive, Paul, départ de Mathias chez son père, Paul, pas de Paul, Paul, pas de Paul, ainsi de suite, Mathias revient, Mathias redépart, suicide du père, Paul, séparation définitive, trop c'est trop, une nouvelle ère commence). (1996: 21)

Los paréntesis que encierran este texto pueden entenderse como un rechazo de un tipo específico de autobiografía, aquella que se enfoca únicamente en los eventos vividos. Ausoni (2017) sostiene también que el yo molnárano no está constituido por los eventos de su vida, sino más bien por los discursos que lo atraviesan:

[p]lutôt que de faire le point sur ce qui le constituerait en propre ou sur les étapes de son développement, tout dans *Quant à je (kantaje)* vise à faire apparaître le sujet autobiographique comme le lieu d'une intersection de discours, qu'ils soient écrits ou oraux, personnels ou tiers. (2017: 174)

De hecho, su narrativa no establece jerarquías entre los acontecimientos; la mordida de su hijo a sus compañeros se aborda al mismo nivel que la muerte de su padre. Esto revela, por un lado, la subjetividad inherente al punto de vista personal y, de cierta manera, con la repetición cómica de los eventos (“Paul, pas de Paul”), se ridiculizan los relatos de vida centrados en los acontecimientos exteriores.

Por ende, *Quant à je (kantaje)*, donde el yo autobiográfico ocupa un lugar central, desafía la tradición autobiográfica en múltiples aspectos: en su estructura, estilo y temática. En esta perspectiva, se puede considerar como una reescritura de las convenciones del género, una apropiación de la autobiografía. Al rechazar la norma de los poetas, de “ellos”, busca formas alternativas, rompedoras para expresarse: “Le répondant de «quant à je» n'est pas une des figures, parents, amants, fils, qui font surface selon le tressage des voix narratives, mais «quant à ils», les poètes dans la famille desquels le sujet féminin ne peut entrer” (Cardonne-Arlyck, 2001: 313-314). Al adoptar el discurso confesional y *fôtif*, Molnár construye un lenguaje personal que, según el sentido derridiano, está asociada a lo femenino: “Mais, alors que le féminin est l'indécidable qui permet à Derrida de marier le sujet (masculin) à la loi, le fôtif est la décision qui permet à Molnár de donner le jour à un indécidable féminin: à la fois actif et infixable” (Cardonne-Arlyck, 2001: 315).

## Hipertextualidad

Dentro del campo de la hipertextualidad, Genette distingue las transformaciones, donde pertenecen la parodia (transformación lúdica), el travestimiento (transformación satírica)

y la transposición (transformación seria), y las imitaciones, con el pastiche (imitación lúdica), imitación satírica (*charge*) e imitación seria (*forgerie*) (Genette, 1982: 33-34). Aunque prácticamente todos los textos de *Quant à je* (*kantaje*) son reescrituras que representan algún tipo de hipertextualidad, nos centraremos ahora en tres fragmentos que de maneras diferentes reescriben un hipotexto importante del canon.

En el texto “doulcètement” Molnár imita a Rabelais, lo que menciona de forma explícita en las notas finales: “la source évidente de ce texte est M. Fran. Rabelais, Docteur en Medicine” (Molnár, 1996: 234). La historia personal de la autora, su encerramiento accidental en casa y su salto “heroico” –que pueden evocar el aprendizaje y los ejercicios de salto de Gargantúa–, se escriben en un estilo arcaico:

De cestuy enfermement sus le balcon je me passerois bien.  
Puys, dedans icel balcon avecques grilles par davant, on se sent soymesme comme animal on le zoo.  
Or estant presentement chascunes des portes et des fenêtres fermées, en la maison entrer n’est poinct possible.  
Puys, sus ledict balcon nulle chaise n’y est.  
Ne confortables, ne inconfortables [...] (1996: 127)

Este ejercicio de estilo provoca un efecto cómico a causa de la inadecuación del tema y la forma: la historia de una nimiedad de lo cotidiano (la narradora salta del balcón porque se ha encerrado en casa) se cuenta en un lenguaje literario y antiguo que suena extraño para los franceses de hoy en día. Sin embargo, al mismo tiempo que el salto se vuelve heroico por la forma en que se relata, la historia sugiere que cualquier tema es válido para ser tratado en la literatura, al igual que en el caso de Rabelais, para quien la forma se impone sobre el contenido: “Chez Rabelais, le plaisir du signifiant l’emporte souvent sur celui du signifié” (Gauvain, 2004: 47).

Además, esta historia, por lo banal que pueda parecer, es al mismo tiempo la historia de una emancipación femenina, tal como pasa en otro texto del libro, “fleur bleu”, que denuncia la falta de modelos femeninos para la emancipación de la mujer.<sup>11</sup> Antes de la ruptura con su pareja Paul, siempre fue éste quien bajaba por el balcón “en cas de fermeture ceste porte” (Molnár, 1996: 128). Según él, las mujeres no serían capaces de hacer la misma acrobacia: “Cestuy Monsieur faulcement disoit à une amie que en feminin usaige ne sera il jamais on difficulté” (1996: 128). Es por lo tanto para demostrarle que sí es capaz de apañárselas sola por lo que Molnár finalmente baja: “Par ma foy, je dis bien: si Paul le faisoit, aussi je le fays” (1996: 128).

Aunque este texto, contrariamente a los otros, no se ha fragmentado, estas últimas frases resuenan en otras partes del libro. Por ejemplo, justo al principio donde todavía no conocemos la historia del salto. Las dos frases se insertan en una parte donde la autora habla sobre todo de su propio libro y de sus errores (“jvoulèSURtoupà éffaçé méfôt”) y cita las críticas de Paul: (“taékriuntèkst plulonkelézôtr parsketuvoulètemètr anavan”) (1996: 16). Probablemente se refiere a Pál Nagy, escritor húngaro, cofundador de *Magyar Műhely*, quien fue durante mucho tiempo su pareja. Pero existe una ambigüedad ya que

<sup>11</sup> “onNOUreproch kenou, jveudir léfammm kommoi, konsekonport komléZOMM, méanfèt, skispass, cèke, cèkilgnaPADôtremodèl” (Molnár, 1996: 207).

su editor también se llama Paul (se trata de Paul Otchakovsky-Laurens, de la editorial P.O.L.). Esta ambigüedad permite hablar de la posibilidad de una doble emancipación: tanto sentimental como literaria. De este modo, la historia del salto no debe considerarse simplemente como un relato trivial, sino más bien como una metáfora que ilustra el proceso emancipador de Molnár de sus referentes masculinos.

En resumen, se trata de una reescritura a medio camino entre un pastiche, que según Genette (1982: 33-34) significa la imitación lúdica del estilo de un autor (o de un género, de una época, etc.), y la imitación satírica. En efecto, no se trata tanto de una imitación satírica de Rabelais, que es más bien un modelo positivo para Molnár, sino de una crítica de los discursos heteronormativos vehiculados por su pareja que el estilo rabelaisiano no hace más que resaltar.

La composición titulada “hongroise histoire” también puede ser interpretada como una imitación satírica. Molnár describe su propia génesis (“Hongrie-dessus naquis-je”, 1996: 15) con el estilo de la Génesis: los verbos introductores “jdizè”, “ceci pensai”; la expresión “et bien...”, la palabra “enfanter” así como el uso del pasado simple evocan el estilo bíblico. Por añadidura, la historia del matrimonio y del nacimiento de los dos hijos pueden hacer referencia al principio del libro de Génesis.

Jdizè: hongroise suis comme Bartók Béla et comme la de goulache soupe. Hongrie-dessus naquis-je. Et bien connus-je là un jeune hongrois mâle et amoureux devînmes l'un-l'autre-ensers et ensemble nous mariâmes et deux fils enfantai. Et quand enfantai, ceci pensai: rire donnèrent ces fils à moi et qui ceci entend, avec moi ensemble jouit et rit. (1996: 15)

La comparación de su historia con la de la humanidad, evidentemente, no se hace sin (auto)ironía. Es especialmente notable en la sección donde relata sus desacuerdos y reconciliaciones con su compañero, ya que Molnár emplea fórmulas bíblicas de manera irónica para cuestionar las intenciones de su pareja y de las instituciones heteronormativas: “Et alors ceci répondit: dehors-sortis-je-te l'immense détresse-tienne-depuis et le protecteur-tien fus-je. Sois-tu donc obéissante et alors alliance conclus-je avec toi. Mais si bien-violes-tu l'alliance-mienne, malheur frappera-te et sûrement bien-mourras-tu” (1996: 158), y más tarde: “Et alors, ainsi sentis-je moi-même comme un loin égaré agneau et retournerai chez lui” (1996: 159). Estas expresiones prestadas del Dios del Antiguo Testamento señalan el machismo de su compañero y del matrimonio en general, contra los cuales la narradora solo decide rebelarse más tarde: “Et alors je ceci dis-je à lui: désormais le compagnon-mien tu n'es-tu. Sépares-tu donc loin de moi et pars-tu loin d'ici car loin-perdis-tu l'honneur-tien les yeux-miens-dedans” (1996: 208). Además, la ironía se manifiesta a través del empleo de formas gramaticales incorrectas que imitan la sintaxis húngara. Estas reglas erróneas, como la inversión del sujeto-predicado o sustantivo-preposición, son detalladas a lo largo de toda la obra (texto “lihongroitt”), intentando reflejar la complejidad y aglutinación del idioma húngaro (*vid.* Ori, 2019).

Frente a estos pastiches, la parte titulada “Pouchkine”, compuesta, “dans une transcription très personnelle, [de] trois morceaux d'Eugène Onéguine (romans en vers, publié de 1825 à 1833), [de] la lettre de Tatiana, [de] la réponse d'Onéguine et [d']une

strophe de la fin (où Pouchkine parle des fautes de grammaire)” (Molnár, 1996: 236) procede de la manera inversa. En lugar de imitar el estilo del autor, Molnár reescribe algunos fragmentos de *Onegin* en un estilo personal. Es una traducción-transformación que contiene algunas interferencias (faltan los pronombres personales sujetos y cambia el orden de la frase): “C’est moi qui vous écris et profondément en ai honte. Me mépriser pouvez, mais si la moindre pitié avez pour moi, me pardonnerez. Croyez-moi, je ne l’aurais pas fait si le moindre espoir de vous revoir avais eu” (1996: 40).

En las páginas 84 y 85, los textos “hongroise histoire” y “Pouchekine” se entrecruzan y alternan. Mientras la autora relata los inicios de su relación con el hombre que la hace mudarse a Francia, intercala las cartas románticas de Tatiana. El relato franco y telegráfico de la autora contrasta con el estilo de Tatiana:

T’ai reconnu dès que tu es entré ici et tout de suite me suis dit: oui, c’est lui. Car c’était bien toi qu’avant de connaître j’aimais déjà.

Et alors, je ceci dis-je le compagnon-mien-pour: tu es-tu le compagnon-mien qui aimes-tu-me et sais-tu que faut-il que fasse-je. Et bien-acceptai la parole-sienne. (1996: 84)

Este contraste pone de relieve la ausencia de sentimentalidad en la historia de amor de Molnár, que se somete enteramente a su pareja en una relación tóxica. Esta idea se refuerza mediante la yuxtaposición y el tratamiento paralelo de estas dos historias parecidas. El sometimiento y la decepción son comunes en las dos historias, lo que puede sugerir que la historia de la autora es un idilio imposible o incluso ingenuo, a semejanza de la historia de Tatiana.

Finalmente, el último fragmento de “Pouchekine” sirve para Molnár como cierre para su propio libro: el autor ruso expresa su esperanza de que los lectores encuentren algún tipo de interés en su obra, incluso si se trata solamente de las deficiencias gramaticales: “Peu importe ce que tu as trouvé dans ce livre: une certaine consolation ou des souvenirs ou purement et simplement des fautes d’orthographe” (1996: 228). De esta manera el hipotexto se convierte en un comentario metatextual que transmite una concepción de la lectura como acto libre y activo, refiriéndose además al prefacio donde la autora se dirigió a sus lectores pidiendo que corrijan su texto con muchos colores (Molnár, 1996: 9).

En resumen, aunque Molnár en los tres casos analizados transforma o imita grandes textos o autores del canon, la subversión de los discursos se realiza de manera diferente que en las autobiografías que estudió Barbara Havercroft (2017). No se trata simplemente de repetir los discursos dominantes para criticarlos, sino de una apropiación compleja donde el juego, la autoderrisión y la crítica del patriarcado están estrechamente vinculados. Aunque de estos ejemplos resulta claro que la emancipación femenina es un tema importante en la obra, así como la oposición a las normas, podríamos decir que quizás la agencia feminista de estas reescrituras reside ante todo en el acto mismo de la reapropiación. Dicho de otro modo, si las transformaciones e imitaciones sirven para dismantlar estereotipos y denunciar comportamientos machistas, es justamente el hecho de reescribirlos de manera creativa lo que permite a la autora emanciparse de algunas convenciones lingüísticas y literarias.

## Conclusiones

Al principio de este artículo nos preguntamos si en *Quant à je (kantaje)* se manifiesta una agencia feminista mediante las reescrituras. Aunque la autora no habla en sus entrevistas de un compromiso feminista, hemos visto que su obra se preocupa mucho por la dependencia/independencia de la mujer. La emancipación femenina puede considerarse uno de los temas más importantes de este libro, igual que en su siguiente publicación, en la novela *Lamour Dieu* de 1999 donde la narradora analiza su relación tóxica con su novio. La ruptura con estos compañeros significa una liberación del sujeto femenino de la tutela del hombre. Sin embargo, *Quant à je (kantaje)* en un sentido más amplio también representa una emancipación lingüística y literaria. Al ser una especie de antología, da cuenta de la pluralidad de formas y subversiones que su escritura representa.

A pesar o más a causa de estas innovaciones que, naturalmente, tienen antecedentes en la historia literaria (como la escritura fonética de Queneau), *Quant à je (kantaje)* no ha logrado captar la atención de un público considerable: “J’ai imaginé que *Quant à je* recevrait une reconnaissance pour son originalité. Au contraire... *Quant à je* était dans les librairies pendant trois mois, j’en ai quand même vendu sept cents au fur et à mesure que je faisais des performances” (Ori, 2017: 428). En última instancia, esto cuestiona la efectividad de la obra y su intento de democratizar la escritura: si el lenguaje y la forma poco convencional para el público la convierten en una obra casi inaccesible, y además intraducible, ¿debemos considerarla como vehículo de una agencia feminista o más bien entenderla solamente como un texto profundamente personal?

## Referencias bibliográficas

- AUSONI, Alain (2017). Et l’autotraduction dans l’écriture de soi? Remarques à partir de *Quant à je (kantaje)* de Katalin Molnár, Ticontre. *Teoria Testo Traduzione*, 7, 169–181. Disponible en: <https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/1031>
- AUSONI, Alain (2018). L’hongroise histoire de Katalin Molnár avec le français. En *Mémoires d’outre-langue. L’écriture translingue de soi* (165–85). Ginebra: Slatkine.
- BAKHTINE, Michael (1978). *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard.
- BARTHES, Roland (1970). *Le degré zéro de l’écriture*. París: Éditions du Seuil.
- BOURASSA, Lucie (2010). Du français, d’alélang et des poèmes incorrects : langage et poétique chez Katalin Molnár. @*analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, 5(3), 110-138.
- BOURDIEU, Pierre; & PASSERON, Jean-Claude (1964). *Les Héritiers, Les étudiants et la culture*. París: Éditions de Minuit.
- BUTLER, Judith (2007). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth (2001). Articles en tous genres: le composite. En DAMBRE, Marc; & GOSSELIN-NOAT, Monique. *L’Éclatement des genres au xxe siècle* (305–17). París: Presses de la Sorbonne Nouvelle,.
- CASANOVA, Pascale (1999). *La République mondiale des lettres*. París: Éditions du Seuil.

- DELPHY, Christine (2001). *L'ennemi principal, tome 2. Penser le genre*. Paris: Syllepse.
- DIATKINE, Anne (1996). ParléVou Molnar ? Un ouvrage d'une totale incorrection, par une hongroise qui a inventé son français. Cevrékoi merdalor ! Katalin Molnar *Quant à je (Kantaje)* POL, 238 pp., 150 F. *Libération*, 11/07/1996. Disponible en: [http://next.liberation.fr/livres/1996/07/11/parlevou-molnar-un-ouvrage-d-une-totale-incorrection-par-une-hongroise-qui-a-invente-son-francais-ce\\_177371](http://next.liberation.fr/livres/1996/07/11/parlevou-molnar-un-ouvrage-d-une-totale-incorrection-par-une-hongroise-qui-a-invente-son-francais-ce_177371)
- FARKAS, Jenő (2005). L'écrivain désOrienté ou les aspects de l'estitude (Dumitru Tsepeneag, Nancy Huston, Katalin Molnár). *Nouvelles Études Francophones*, 20(1), 35-45. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/25701885>
- GAUVIN, Lise (2004). *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*. Paris: Seuil, col. Points essais.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- GIGNOUX, Anne-Claire (2005). *Initiation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses.
- GORDON, Linda (1988). What's New in Women's History. En DE LAURETIS, Teresa. *Feminist Studies / Critical Studies* (20-30). Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press.
- GUSDORF, Georges (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Anthropos: Boletín de información y documentación, Extra 29*, 9-18.
- HAVERCROFT, Barbara (2017). Autobiographie et agentivité : répétition et variation au féminin. En HAMEL, Jean-François; HAVERCROFT, Barbara; & LEFORT-FAVREAU, Julien. *Politique de l'autobiographie: engagements et subjectivités* (265-284). Montréal: Nota bene.
- hooks, bell, BRAH, Avtar, SANDOVAL, Chela & ANZALDÚA, Gloria (2004). *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (Trad. MACHO, Rocío; ROMERO, Hugo; SALCEDO, Álvaro; & SERRANOS, María) Madrid: Traficantes de sueños.
- KELLMAN, Steven G. (2000). *The Translingual Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- KOGUT, Magdalena (2022). Vivent les fautes! Marginalité poétique et débordements formels dans *Quant à je (kantaje)* de Katalin Molnár. *Formes poétiques contemporaines*, 16, "Contre la poésie, les formes", 117-130.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- MANN, Patricia S. (1994). *Micro-politics. Agency in a Postfeminist Era*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.
- MOI, Kité (1999). *Lamour Dieu*. Paris: P.O.L.
- MOLNÁR, Katalin (1987). *vmely rejtett helyröl a beszélő felől indulva és azt elhagyva*. Paris: Magyar Műhely.
- MOLNÁR, Katalin (1995). *poèmesIncorrects et mauvaisChants chantsTranscrits*. Paris: Fourbis.
- MOLNÁR, Katalin (1996). *Quant à je (kantaje)*. Paris: P.O.L.
- MOLNÁR, Katalin (1997). Mètre Korbô sur un arbre perché. *Le Travail de l'art*, 1, 33-43.
- MOLNÁR, Katalin (1999). *Konférans pour lé zilétré*. Romainville, Al Dante.
- MOLNÁR, Katalin (2007). [Expoésie] Interview de Katalin Molnár. *Libr-Critique*, 01/07/2007. Disponible en: <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/expoesie-interview-de-katalin-molnar/>

- MOLNÁR, Katalin (2010). *Un peu de cuisine sur "Quant à je" (1peud kuiziin sur kantaje)* [vídeo online]. 21/10/2013. <https://www.youtube.com/watch?v=WUhQm9x0RoA>
- MURPHY, Amanda (2017). Écouter–voir–sentir–lire Katalin Molnár et Raymond Federman: le corps mis à l'épreuve. *TRANS-*, 21, 1–18. <https://doi.org/10.4000/trans.1472>
- MURPHY, Amanda (2019). Poétiques hétérolingues: le queering des Langues? L'exemple de Katalin Molnár. *de genere*, 5, 73–87. Disponible en: <https://www.degenere-journal.it/index.php/degenere/article/view/112>
- MURPHY, Amanda (2020). *Écrire, lire, traduire entre les langues: défis et pratiques de la poétique multilingue* [Tesis doctoral no publicada]. París: Université Sorbonne-Nouvelle.
- NEUMAN, Shirley (1994). Autobiografía: de una poética diferente a una poética de las diferencias. (Trad. LOUREIRO, Ángel). En LOUREIRO, Ángel (Coord.). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad* (417-439). Madrid: Magazul-Endymion.
- ORI, Julia (2015). Translingual Paratopia and the Universe of Katalin Molnar. *L2 Journal*, 7, 84–101. <https://doi.org/10.5070/L27122978>
- ORI, Julia (2016). Robar, transcribir, transformar: la obra original de Katalin Molnár. *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research*, 4(1), 52-67. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2016-07-07-JACLR%204.1.6.pdf>
- ORI, Julia (2017). *Dialogue et dialogisme dans l'œuvre de Katalin Molnár* [Tesis doctoral no publicada]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ORI, Julia (2018). Écrire vrai: la posture d'authenticité chez Agota Kristof et Katalin Molnár. *Çédille, revista de estudios franceses*, 14, 451–75. Disponible en: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1622>
- ORI, Julia (2019). Plurilinguisme dans l'oeuvre de Katalin Molnár. *International Journal of Francophone Studies*, 22, 11–33. [https://doi.org/10.1386/ijfs.22.1-2.11\\_1](https://doi.org/10.1386/ijfs.22.1-2.11_1)
- ORI, Julia (2022). La posture littéraire de Katalin Molnár. *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, 83 ("Francophonies hongroises au féminin : traversées littéraires et sociales (XIXe-XXIe siècles)"), 55-76.
- PICOT, Marie-Laure (1996). *Quant à je*. Kati et ses langues. *La Matricule des Anges*, 17, septembre-octubre. Disponible en: [http://www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?Id=3081](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=3081)
- PSHEVORSKA, Liana (2023). Le fransè ke chparl ègzist: Translanguaging in the Work of Katalin Molnár. *Journal of Literary Multilingualism*, 1(2), 263-289. <https://doi.org/10.1163/2667324x-20230208>
- STANFORD FRIEDMAN, Susan (1994). El yo autobiográfico de la mujer: teoría y práctica. (Trad. LÁZARO, Reyes). En Loureiro, Ángel (Coord.). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad* (151-186). Madrid: Megazul-Endymion.
- STANTON, Domna C. (1994). Autoginografía: ¿un tema diferente, otro sujeto? (Trad. LÁZARO, Reyes). En Loureiro, Ángel (Coord.). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad* (71-100). Madrid: Megazul-Endymion.
- SZÉKELY, Ákos (1992). Molnár Katalin: De te ki vagy?. *Magyar Műhely*, 31(83), 52-54.