

Estudios 24

Revista de Investigaciones Literarias y Culturales

Departamento de Lengua y Literatura / Coordinación de Postgrado en Literatura
Universidad Simón Bolívar. Caracas

j u l i o
2004
d i c i e m b r e

SUMARIO

DOSSIER:

AMÉRICA LATINA, ESPACIO DE TRADUCCIONES

Andrea Pagni, coordinadora 7

Posiciones de la teoría

Traducir en América Latina: genealogía de un tópico de investigación

Birgit Scharlau 15

A Semiologia Clássica e a Resistência à Tradução

Rosemary Arrojo 35

Travessias, seqüências, encontros: o saber ficcional de Guimarães Rosa e a tradução

Else Ribeiro Pires Vieira 53

Situaciones de la práctica traductora

La traducción en América Latina: propia y apropiada

Georges Bastin, Álvaro Echeverri y Ángela Campo 69

El otro de la traducción: Juan María Gutiérrez, Héctor Murena y Jorge Luis Borges, modelos americanos de traducción y crítica

Susana Romano Sued 95

Olimpio en América del Sur. Usos hispanoamericanos del romanticismo francés

Andrea Pagni 117

Intérpretes, traductores y censores. Eduarda y Lucio Mansilla: miradas desde/ sobre la pampa

Graciela Batticuore 133

Periferia vs. periferia: el caso de Zsigmond Remenyik, poeta húngaro en la vanguardia chileno-peruana

László Scholz 157

"Aqueles dois": as cartografias multilíngües de Néstor Perlongher e Caio Fernando Abreu

Christopher Larkosh Lenotti 177

Traducción, interculturalidad y formaciones lectoras: El caso de *Mother Thongue* y la literatura de los latinos en los Estados Unidos

Juan Poblete 197

PERIFERIA VS. PERIFERIA: EL CASO DE ZSIGMOND REMENYIK, POETA HÚNGARO EN LA VANGUARDIA CHILENO-PERUANA

László Scholz

University Eötvös Loránd/ Oberlin College

El enfoque principal de las teorías post-coloniales de la traducción suele recaer, con razón, en las relaciones jerárquicas que se dan entre culturas dominantes y dominadas. Me pregunto esta vez qué características tendrá la situación en la cual dos o más literaturas “menores”, o sea igualmente periféricas, entran en contacto. Teóricamente —según, por ejemplo, los principios de la teoría de los polisistemas— su relación tendría que definirse a nivel de igualdad ya que las dos participan parejamente de una desigualdad frente a sus respectivas culturas dominantes; además, estando libres de las trabas que producen los conocidos conflictos coloniales o postcoloniales, las zonas de contacto vendrían a disponer también de espacios más abiertos. La praxis, sin embargo, parece contradecir la teoría: el contacto entre periferia y periferia conlleva evidentemente muchas contradicciones, malentendidos, y también fenómenos de desigualdad; los motivos son múltiples y muy complejos, entre otras razones, por el hecho de que las culturas “mayores” no dejan de ejercer una influencia decisiva sobre las “menores” por más que ésta aparezca —en mayor o menor grado— mediatizada.

Veamos un caso concreto que nos permite aclarar algunos de los fenómenos producidos entre periferia y periferia. El ejemplo es, por cierto, muy particular y con una producción estética de nivel

El estudio analiza un caso excepcional de la historia de las vanguardias de los años 20 en el cual un escritor húngaro, Zsigmond Remenyik empieza por adherirse al grupo de la *Rosa Náutica* de Valparaíso. Luego publica textos en español para finalmente volver a su patria donde seguirá trabajando largos años en sus obras y elaborando sus experiencias latinoamericanas. Los procesos de adaptación, corrección, traducción (y auto-traducción) y reescritura textual introducidos en los dos puntos de contacto (Chile y Hungría) indican que las relaciones entre periferia y periferia quedan fundamentalmente determinadas por los respectivos centros y terminan conduciendo a un desencuentro inevitable.

Palabras clave:
vanguardia, centro,
periferia, bilingüismo,
traducción.

muy variado, pero esto no es ninguna eventualidad: un encuentro que tiene lugar en los márgenes, necesariamente conllevará elementos que van contra lo "normal", o sea, contra el constructo canonizado por las tendencias del centro.

El narrador húngaro Zsigmond Remenyik (1900-1962) sin duda nadó contra la corriente durante toda su vida; nació en una familia terrateniente perteneciente a la pequeña nobleza, a la que rechazó desde muy joven, volcándose a la literatura, y optando por las tendencias más rebeldes de la época, representadas por las revistas vanguardistas húngaras *A Tett* [La Acción] y *Ma* [Hoy]. Después del rotundo fracaso de la llamada *Räterepublik* [República de los Consejos] (1919)¹ el grupo activista² se vio forzado a emigrar; Remenyik los siguió en 1920 hasta Viena, pero no estaba dispuesto a hacer otros compromisos, y prefirió seguir viaje hacia América Latina. Con breves escalas en Pernambuco y Montevideo (1920), llegó a la Argentina donde vivió entre 1920 y 1921 una vida errabunda: trabajó de recadero, cargador y vendedor ambulante, se alojó en bodegones y burdeles, viajó a Paraguay, a la Patagonia, a las Islas Malvinas y a Bolivia. A fines de 1921 se estableció en Valparaíso, y regresó a la literatura. Adhirió a un grupo de vanguardia poética conocido por el manifiesto de la *Rosa Náutica* (Schwartz, 1991: 95-97) que el escritor inmigrante firmó en 1922 como "Segismundo Remenyik". Ese mismo año publicó en Valparaíso su primera obra en castellano, *La tentación de los asesinos*³. A fines de 1922 se trasladó a Lima, donde siguió publicando en español y enviando textos a revistas húngaras⁴. En Perú se casó con

Periphery vs. Periphery: The case of Zsigmond Remenyik, a Hungarian Poet in the Chilean-Peruvian vanguard

This essay deals with an exceptional case in the history of the Latin American avant-garde in the 1920-ies: a European writer, Zsigmond Remenyik first joins a small group in Valparaíso, Chile (la *Rosa Náutica*), then publishes several texts in Spanish, and finally returns to his homeland (Hungary) where he keeps working on his Latin American experiences for many years. The different forms of adaptation, correction, translation (including self-translation) and rewriting practiced in both contact points (Chile and Hungary) indicate that relations between peripheries are fundamentally determined by their centers and lead inevitably to failure.

Key Words:
Vanguard, Center,
Periphery, Bilingualism,
Translation.

una muchacha arequipeña, y parece que quiso establecerse como comerciante en la Ciudad de los Reyes. Pero la muerte de su esposa y su hijo trastornaron definitivamente esos planes. La crisis le llevó a abandonar el Perú a principios de 1926, y con una curiosa escala en Pretoria, regresó a Hungría. Allí fundó una revista literaria con el nombre de *Új Föld* [Nueva Tierra], y publicó sus primeros libros en húngaro, pero no dejó de escribir por años en español. Tampoco esta vez logró aceptar el *establishment* socio-político de la época, y quedó muy pronto marginado de todo y de todos. En la segunda mitad de la década de 1930 volvió a emigrar, esta vez a los EE.UU, donde pasó dos años y medio, para regresar a Hungría en 1941, decepcionado del Nuevo Mundo. Traumatizado por la Segunda Guerra Mundial y sus secuelas en Europa Central, fue totalmente marginado de la vida literaria por el régimen de la posguerra y sobre todo por el estalinismo de los años cincuenta. Sólo a partir de 1955 pudo publicar en húngaro algunas novelas —entre ellas *Por és hamu* [Polvo y ceniza, 1955], *Vándorlások könyve* [Libro de peregrinaciones, 1955], *Oserdo* [Selva, 1959] y *Az idegen* [El forastero, 1962]—, las cuatro basadas en sus experiencias latinoamericanas y las cuatro rechazadas por la crítica. Poco antes de morir en Budapest en 1962, alcanzó cierto reconocimiento literario, naturalmente no en el centro, a donde nunca llegó, sino en los márgenes, a donde le llevaron sus textos leídos como novelas autobiográficas o de aventuras destinadas a la juventud⁵.

1. *Remenyik en América*

¿Por qué opta un escritor periférico por emigrar hacia otro espacio igualmente marginado cuando hay tantos caminos que conducen al llamado centro? Y cuando existe, además, en los márgenes una tradición secular de viajar al centro casi en forma ritual: los latinoamericanos, al menos desde el modernismo, visitan religiosamente París; de los márgenes del imperio británico llegan con regularidad los artistas a Londres; la Europa Central y Oriental, a su vez, vive en el siglo XX con los ojos puestos en París, manda a sus hijos a estudiar a ciudades universitarias de Alemania y participa en la vida artística de Viena. De hecho, el fenómeno es tan común en esta región, que resulta hoy imposible escribir la historia literaria moderna de Polonia, Rumania o Hungría sin tomar en cuenta las obras de los autores residentes en

alguna capital artística de Europa como por ejemplo Tristan Tzara, Witold Gombrowicz, Ferenc Molnár, Sándor Márai o Milan Kundera. Remenyik, sin embargo, optó por América Latina, con la cual Hungría no había tenido históricamente ninguna relación cultural importante. Tenemos explicaciones solamente hipotéticas: puede haber sido simplemente una decisión espontánea la que lo llevó a tomar un barco en Hamburgo en busca de lo desconocido; o bien puede haber seguido el consejo de alguien a quien conoció en su peregrinación por el continente europeo. No es imposible explicar su éxodo tampoco con motivos artísticos: decepcionado por el estatus de las artes vanguardistas en Hungría, interpretó el activismo tal vez al pie de la letra, optando efectivamente por el “acto”, la acción frente a cualquier forma de la literatura⁶, y buscó la Vida con mayúscula en un mundo lejano y totalmente desconocido. Sin embargo, los seis años que pasó en América Latina no justifican esta hipótesis: los objetivos de Remenyik no son comparables a los de Gauguin o de Cendrars. Lo más probable es que la “violenta retirada”⁷ de Remenyik haya estado motivada por una rebelión personal contra todas las opciones socio-políticas y culturales —también migratorias— que se consideraban aceptables en su entorno; más tarde en un proyecto novelístico, afirmarí­a que su objetivo había sido “aprender y purificarme”⁸.

Remenyik se encontraba en una situación periférica en más de un sentido: a nivel biográfico, había renegado de su clase social y quedado fuera del *establishment* literario, y a nivel político, como ciudadano húngaro, ya no era, en los años veinte, miembro de un gran imperio, sino de un territorio en disolución. Esta marginación múltiple parece haberle incitado a descartar todas las posibilidades corrientes. Al salir de Hungría su primera meta fue Viena, pero abandonó la vieja capital del imperio como seguramente habría abandonado también París: el joven escritor estaba disgustado con toda Europa⁹. A la vez conocía demasiado bien las opciones “redentoras” que venían del Este y recordaba la lección política aprendida durante los 133 días del terror rojo en Hungría (1919). Tampoco le parecía aceptable, al menos en los años veinte, emigrar a los EE.UU., que eran la meta de moda y la más prometedora a nivel material para los emigrantes centroeuropeos después de la Primera Guerra. A Remenyik no le interesaba el bienestar económico; buscaba otra cosa. Resultan sintomáticas las palabras del protagonista Antal Máhner en la última novela, *Az idegen* [El forastero]:

Tengo que confesar que a pesar de las duras pruebas, sufrimientos y luchas nunca, en ninguna parte fui tan feliz como en ese periodo de mi vida. Me sentía en mi ambiente. Vivía entre trabajadores manuales, pescadores, leñadores, fogoneros, manaderos, peones que trabajaban en las plantaciones, y si evoco la humanidad, la honradez que llenaban sus almas sencillas, tengo la impresión que hasta hoy es su recuerdo que me sustenta la vida (23)¹⁰.

Posiblemente Remenyik se haya sentido atraído por ese algo profundo y humano¹¹ que podía desplegarse en las periferias, y que le quedó como una opción remanente frente a las posibilidades consagradas de la época que rechazó sin excepción.

Su plan de evasión basado, pues, en una serie de negaciones y rechazos cambia de rumbo en menos de un año: después de algunos vagabundeos que lo llevan desde el Brasil hasta Bolivia, pasando por la Argentina, Remenyik se establece en Valparaíso y vuelve a la literatura. Parece tratarse de un viraje inesperado, pero no lo es, porque en su equipaje de emigrante Remenyik había incluido textos y grabados de sus compañeros activistas de Hungría. Lo inesperado es la acogida que le ofrecen en la ciudad portuaria los vanguardistas locales. En realidad, ese encuentro en el cual se dan cita dos entidades periféricas es un ejemplo de incompreensión recíproca: para el autor centroeuropeo el grupo de Valparaíso significa no sólo la vuelta a la literatura sino también la entrada en lo que él consideraba el *mainstream* de las vanguardias occidentales. En una serie de textos que escribió en los años treinta sobre los representantes de las vanguardias hispánicas¹² dice que “[i]ndependientemente del aislamiento geográfico, Chile fue el primer —y hasta la fecha, el único— estado entre los países libres de la América del Sur, que se encaminó hacia la realización de las nuevas formas artísticas, tal vez en un grado menor, pero junto con las tendencias revolucionarias de Europa”. Para el grupo vanguardista de Valparaíso, Remenyik no sólo es un representante de los ismos europeos, sino también uno de “los más libres de los intelectuales de la nueva generación de su país”, según dirá en 1922 una reseña del periódico local *La Estrella* titulada “Las modernísimas tendencias de la literatura: el activismo”. Ese desencuentro no es fortuito: como cualquier miembro de una minoría o grupo marginado, el escritor de las periferias, por mucho que se rebele contra

el canon, tiende a anhelar y ambicionar en su fuero interno el contacto con el centro, y estará dispuesto a hacer muchos compromisos para alcanzarlo. Con frecuencia, los compromisos no logran el objetivo, y los contactos no son sino aparentes, pero en el caso del encuentro de Valparaíso hay evidentemente gestiones concretas y recíprocas.

De la parte chilena, se invita a Remenyik a firmar la hoja vanguardista de *Rosa Náutica* que además de los autores locales tiene las adhesiones tan deseadas y tan valiosas de Vicente Huidobro, Jacques Edwards, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Norah Borges y Manuel Maples Arce. La firma de Remenyik provoca un doble movimiento de inclusión, más simbólica que funcional: los vanguardistas chilenos se sienten incorporados a los círculos de la vanguardia internacional, Remenyik integrado a la vanguardia latinoamericana y occidental. El grupo de *Rosa Náutica* da un paso más: al lanzar la casa editorial Tour Eiffel un "vasto programa de difusión de las nuevas tendencias literarias y del arte ultramoderno" ("Las modernísimas tendencias", 1922: 3) publica como primera obra *La tentación de los asesinos*, el ya mencionado texto de Remenyik (ver Scholz, 2000: 155-157). Éste, a su vez, le redacta un manifiesto, el *Cartel Núm. III*, y le entrega un grabado de Sándor Bortnyik, titulado *Aktivizmus*¹³, que aparecerá en el reverso de *Rosa Náutica*. Los dos gestos son igualmente relevantes, ya que muestran también que el autor húngaro hace todo lo posible para asimilarse al grupo chileno: se reinventa como escritor en la lengua nueva, y con el grabado de su compatriota se vale de un medio más eficaz y más universal para superar las limitaciones lingüísticas.

Con unos textos publicados en español y un grabado de nivel ampliamente reconocido, Remenyik evidentemente abandona el círculo periférico de Hungría, y se acerca al centro. Pero ¿dónde y a qué centro? El acercamiento tiene lugar en Valparaíso, donde se une a un grupo menor que es, sin duda, cosmopolita¹⁴ pero que necesita aprovechar la presencia y contribución de Remenyik para enfatizar su existencia en el ámbito nacional e internacional; la mencionada reseña no puede ser más explícita:

Aunque en el programa de ediciones estaban asignadas las primeras publicaciones a libros escritos, en las nuevas tendencias, por autores de este país, nos presentamos con el libro del "activista" Remenyik para

demostrar, desde luego, que las literaturas libres: cubismo, futurismo, creacionismo, ultraismo, activismo, expresionismo, atraccionismo, etc., son una cosa definida sólo aquí no entendida y apreciada, pero que allá en sus respectivos países de origen (Francia, Italia, España, Hungría, Alemania) constituyen la literatura que un muy próximo mañana sustituirá, inevitablemente, a las desgastadas expresiones estéticas y los estrujados conceptos en uso ("Las modernísimas tendencias", 1922: 3).

No es menos problemático el supuesto centro, no sólo por su lejanía y virtualidad, sino también por pertenecer Remenyik a la tradición germano-centroeuropea, mientras que el grupo chileno —con sus relaciones argentinas, y sobre todo españolas— se conecta más con la francesa (ver Yurkievich, 1968: 649-655). Pero el desconocimiento mutuo de los respectivos centros importa poco; lo que cuenta es la ilusión de acercarse al centro, a cualquier centro, meta común de las dos periferias en el encuentro de Valparaíso. Su relación bilateral es evidentemente dependiente de y proporcional a su cercanía, real o virtual, respecto de los centros.

El grabado de Bortnyik en el reverso de *Rosa náutica* funciona perfectamente en el marco indicado: para Valparaíso, es un pequeño fragmento de Europa, y su interpretación del espacio gráfico no perturba de manera alguna la ilusión feliz del encuentro entre las dos periferias; pero ¿cómo funcionan en el mismo ambiente los textos que escribe Remenyik en español? *El Cartel Núm. III* (Op. 90), texto programático y, hasta cierto punto, explicación de *La tentación de los asesinos*, revela a nivel lingüístico sólo algunas de las dificultades mayores: hay cuestiones de puntuación y cierta vacilación sintáctica, pero el texto no sale demasiado del marco de los manifiestos vanguardistas. Remenyik seguramente adaptó y tradujo algunas ideas de la estética activista (por ejemplo, la contraposición de arte y vida, anarquía y fanatismo, hecho y palabra¹⁵) que luego completó con unas pocas observaciones acerca de sus experiencias latinoamericanas (la mención de puertos, selvas, colinas, etc.). Pero no cabe duda que Remenyik produjo en español un texto húngarizado, especie de auto-traducción que fue luego retocado por una persona hispanohablante para la publicación. Repasando el borrador del *Cartel Núm. III* (Fond, 109/12/3), que llama la atención porque su formato responde al estilo libre de la poesía vanguardista, encontramos vacilaciones de acentuación

("despues", "corazon", "palidó", "díos"), y ortografías como "nascimos" o "cartell". Los borradores de los demás carteles (Op. 95, 96, 97 [ver Fond, 109/12/17] que contiene el Fondo de Remenyik, así como los de las tres "epopeyas" (como las llama Remenyik), y sobre todo el manuscrito de *Los juicios del dios Agrella* permiten concluir que en 1921-1922 el autor no estaba en condiciones de escribir en español en un estilo como el *Cartel Núm. III*.

Pero lo más interesante en estos textos revisados y publicados, es compararlos con los manuscritos originales y encontrar, en la sobreescritura del texto por parte de un "corrector", las huellas de Remenyik. En las versiones publicadas de *La tentación de los asesinos*, *La angustia*, *Los muertos de la mañana* las "deficiencias" lingüísticas constituyen un corpus de remanentes que, cuando se comparan las versiones impresas con los manuscritos originales, remiten al lenguaje específico del autor de los textos.

A nivel ortográfico, se observa con frecuencia la confusión de 's' con 'c'/'z', fenómeno nada desacostumbrado en América Latina, que produce "cilencioso", "falzo" o "abiertz"; también aparece la vacilación entre 'b' y 'v' ("botar"- "votar"), 'n' y 'm' ("tramvía"), y la omisión de la 'h' inicial ("ablé", "incaron"). El uso redundante del acento gráfico es otro indicio del bilingüismo vacilante de Remenyik, quien escribe "éres", "hácia", "entónces", "tiénes", "léjos", "suicída". Estos acentos redundantes no abundan en las versiones impresas (son de verdad remanentes), pero van a ser la característica sobresaliente en el manuscrito de *Los juicios del dios Agrella*, obra que evidentemente no fue revisada por ningún hispanohablante. La presencia extranjera en el texto se trasluce también en la transcripción de nombres propios eslavos; en la versión impresa de *La angustia*, por ejemplo, "Tolsztoj" y "Dosztojevskij" conservan la ortografía húngara.

También a nivel gramatical se observan pequeños indicios reveladores, como una generalizada vacilación en el uso de las formas verbales. Por ejemplo, vacila Remenyik entre singular y plural cuando dice "que estás esperando, ved las paredes" (*La mañana de los muertos*, Canto 3), o "déjame entrar, ya ved, viene la peste" (ibid, Canto 5)¹⁶, o "vayate a dormir" (ibid, Canto 3). A veces las mismas formas verbales resultan problemáticas para el autor, que para el imperfecto de *poner* usa la forma "pongaba", para el indefinido de *fluir* "fluvieron", según lo vemos en los originales de *La tentación*. La falta de concordancia entre sustantivo y adjetivo/ participio produce frases como "iglesias

estuvieron situados" o "la miseria era sentado". Utiliza la flexión de género y número para el gerundio: "alcanso las parbas saltandas" o "tocandos con sus violines" (*La tentación*, Canto 4). Estas formas fueron corregidas en las versiones impresas.

Hay un tercer grupo de dificultades que revela la influencia de la lengua materna del autor; el "corrector" lingüístico dejó intactas algunas considerándolas probablemente licencias poéticas, y subsanó otras viéndolas como errores elementales. Es el caso, por ejemplo, del uso de ser y estar, porque en húngaro la distinción no existe ("seas tranquilo", "fueron sucios"), y del tiempo presente de haber que tiene un uso muy limitado en húngaro ("aquí está un puente", "estuvieron jinetes oscuros"). A nivel sintáctico, es de notar la colocación del objeto directo delante del verbo, fenómeno que exige en español una repetición pronominal que no se requiere en húngaro; así Remenyik escribe, por ejemplo, "pero los dos cuchillos dejó en sus ojos ciegos" (*La tentación*, Canto 5), o en el Canto 12: "Las campanas de los campanarios tiró a las aguas del mar"¹⁷, o en la *La Angustia* (parte 0) "mujeres pasadas que sus tetas celestes clavaron en mi cerebro". Ahora bien, lo que posiblemente el corrector leyó como licencias poéticas, constituye en el castellano de Remenyik un producto de la influencia del húngaro, y no de una opción estilística. El húngaro carece de género gramatical, lo que se refleja en el uso vacilante que Remenyik hace del artículo ("en las valles", "al orillas", "un gran inquietud", "la alma", "el peste", "la agua", "los fuentes", etc.). En contraste con el castellano, los verbos pueden colocarse en húngaro al final de la oración, lo que explica frases como las que siguen: "una voz de Este de que su hijo era" (por: 'una voz del Este, de donde era hijo') o "arriba de las paredes cadaveres verdes suspendieron, y del techo sangre cajo" (por 'de las paredes pendían cadáveres verdes y caía del techo sangre coagulada').

Estos ejemplos indican la presencia evidente de otra lengua en los textos pulidos del escritor inmigrante; son huellas que pueden parecer menores, pero que nos llevan a preguntarnos por los motivos que condujeron a publicar los textos de Remenyik en esta forma. Hipotéticamente se la podría considerar como una manifestación más del espíritu vanguardista, que mediante los recursos ampliamente conocidos de la escritura automática, el descuido ortográfico¹⁸, feísmo, negación y ruptura del canon estilístico propaga la publicación de textos subversivamente "incorrectos". Sin embargo, una com-

paración con el estilo de los vanguardistas chilenos de Valparaíso no confirma esta hipótesis: por ejemplo, el poema vanguardista *El aullido de las ramerías* de Julio Walton tiene mucho en común con el tono febril de los textos de Remenyik, pero poco con su lenguaje¹⁹. Tampoco es imposible pensar que la intención haya sido conservar “el encanto en el saborcillo extranjero” del texto original en la traducción, como dice Alfonso Reyes (1996: 449), principio compartido por no pocos traductores y escritores frente a los criterios de la traducción “neutra” o asimilada a la lengua meta. Si esta segunda opción resultara válida para las contribuciones de Remenyik, podríamos incluso suponer en los editores la intención de “minorizar” al escritor húngaro, hacer de él el representante de una minoría específica, en una nueva modalidad de oposición a las formas canonizadas de la literatura contemporánea. Creemos sin embargo que se trata de una actitud más bien ambigua que, por una parte, considera licencias poéticas algunos fenómenos que hemos citado y los deja pasar como tales; y, por otra, si bien “corrige” ciertas dificultades elementales, deja sin tocar otras. Se acepta, por ejemplo, el uso del objeto directo sin reduplicación pronominal, pero se subsana consecuentemente el uso incorrecto de los verbos auxiliares ser/estar/haber, a la vez que se modifica muy poco la ortografía. Este panorama, digamos, mixto, se aclara algo si suponemos, creo con razón, que la casa Tour Eiffel no disponía de correctores profesionales y que la preparación e impresión de sus textos se hacía probablemente de manera precipitada. Esto es, al menos, lo que nos sugiere el descuido general de los textos, fenómeno que vemos no sólo en los casos citados sino también en el formato, la numeración y los evidentes errores de imprenta. Hay un buen número de casos donde las formas correctas del manuscrito de Remenyik son transcriptas erróneamente en la versión impresa, donde leemos, por ejemplo en *La angustia*: “yó”, “entónces”, “abiertaz”, “idiologías”, “la peste están sentada”; se conservan también evidentes errores de pluma (como “comentarios” por “cementarios”). Ahora bien, dejando aparte el descuido, quedan las licencias poéticas y las mencionadas “correcciones”. La primera es una actitud que presupone el conocimiento profundo de la lengua literaria, la segunda trata de ocultar su conocimiento imperfecto; lo que tienen en común es la intención de elevar el estatus de la obra e impedir que parezca periférica. En efecto, la intención del grupo de Valparaíso al publicar a Remenyik, era insertarse en la vanguardia del centro. ¿Y por qué acepta Remenyik tal

tratamiento? Por el mismo motivo: él tampoco quiere mostrarse como periférico y desterritorializado respecto de la vanguardia chilena, al contrario, intenta una reterritorialización para aproximarse por esa vía al centro al que desde Hungría no había tenido acceso. O sea, en el encuentro de las dos periferias se dan cita dos ambiciones que apuntan igualmente al centro y que subordinan todo a ese objetivo.

2. Remenyik en Hungría

¿Cómo se modifica esta fórmula cuando se invierte el proceso y el escritor emigrado vuelve a su patria y trata de reconciliar la periferia centroeuropea con la latinoamericana escribiendo en español en un perdido pueblo húngaro? Tenemos la suerte de poder observarlo de cerca en el texto de *Los juicios del dios Agrella*, último texto en español que Remenyik terminó de escribir el 2 de setiembre de 1929, tres años después de su regreso a Hungría, según indica el manuscrito.

El nivel lingüístico de esta obra en prosa dividida en 92 breves capítulos es, como ya hemos dicho, inferior a las “epopeyas vanguardistas” publicadas en Valparaíso y Lima. Ya la imagen visual, en la que se destacan los múltiples acentos gráficos en posición equivocada, desorienta al lector porque no coincide con la asociada con el castellano. La inseguridad lingüística lleva a Remenyik a salpicar el texto de acentos, poniéndolos en las sílabas más improbables (“vientó”, “tódás”, “ládó”, “peró”, “suciós”, “unós”, “dijó”), y a la vez omitiéndolos consecuentemente en los casos más comunes (“tambien”, “asi”). El cap. 51, por ejemplo, comienza de esta manera:

—hé caminádó hacia el puertó, era una primavéra hermosa, i asi no tenia cuidádó del hambre i de lás demás miserías, hé alojádó en chacrás i en selvás, me hé amistádó con pastóres i tomába leche, asi hé vividó durante semánás, i a este tiempo me recordó, comó a los tiempos más silenciósos i felizes de mi vida!²⁰

Escrito en un español que evidentemente no fue revisado por ningún hispanohablante, el manuscrito, si bien presenta correcciones del autor tanto a mano como a máquina, no es sin embargo un borrador. El ejemplar que se

conserva en la Biblioteca Nacional Széchenyi lleva la cubierta oficial de un agente literario húngaro (Cilcer és Társa) con el sello de otro agente de Francia, de nombre Paul Winkler. Esos detalles permiten concluir que Remenyik tenía la intención de publicar el texto en español o en francés, es decir, saliendo de la periferia centroeuropea, y acercándose al centro occidental²¹. La prosa de *Los juicios* en este sentido estaba condenada al fracaso desde el principio porque a diferencia de los textos publicados en Chile y Perú, aparentemente no fue retocada ni sobreescrita, y como tal, era un producto doblemente periférico, no manipulado en vistas a su aceptación en el centro. No sabemos cuánto tiempo necesitó Remenyik para comprender la inviabilidad de su proyecto, ni si trató de publicar *Los juicios* en América Latina. Lo que sí nos consta, es que años más tarde él mismo realizó una traducción de su texto, y en 1938 publicó en húngaro una parte de la novela con el título de *Agrella emléke* [Memoria de Agrella]. En tanto procesos derivativos del fracaso del acercamiento al centro, la autotraducción, la adaptación y la reescritura son aquí indicios llamativos de la actitud periférica.

Hemos visto más arriba algunos de los procedimientos empleados por Remenyik y el grupo de Valparaíso con vistas a la aceptación del centro. Ahora la pregunta es *¿cómo manipula el autor centroeuropeo su propio texto de tema hispanoamericano cuando éste no le interesa al centro, y a él no le queda otra opción que trasladarlo de una periferia a otra?* Si comparamos la versión original en español de *Los juicios del dios Agrella* de 1929 con el manuscrito de su traducción al húngaro y sobre todo con el texto que publicó Remenyik en 1938 como *Agrella emléke*, encontramos cambios mayores. El más importante de ellos es, sin duda, el recorte: en la traducción manuscrita se suprime una veintena de capítulos y en la variante publicada dos terceras partes del original, lo que altera fundamentalmente la obra. Tal reducción, en principio, podría explicarse por el hecho de que *Agrella emléke* fue publicado en una revista literaria que no podía incluir novelas (incluso el texto abreviado de Remenyik fue publicado en dos números); pero éste no fue seguramente el único motivo.

Al traducir y adaptar su prosa, Remenyik en realidad modificó el tipo de texto: la versión húngara deja de ser prosa vanguardista para convertirse en una biografía o —como anuncia el autor en la introducción— una “necrología”. El énfasis ya no está puesto en el mundo caótico de un círculo

de artistas de Valparaíso, sino en una sola figura, la de Nefthalí Agrella. El cambio de enfoque conlleva también el borramiento de la mayor parte de los recursos vanguardistas. En la versión publicada en húngaro desaparece la segmentación en capítulos, y con ella no sólo la superficie fragmentada del texto, sino también la variedad de hilos argumentales intencionadamente interrumpidos que caracterizan la versión original. El texto en húngaro crea una impresión llana y homogénea también por la tipografía: en lugar de responder a los caprichos de la vanguardia (ausencia de mayúsculas, puntuación exagerada y, sobre todo, párrafos que siguen el fluir del pensamiento), *Agrella emléke* se presenta visualmente como una obra tradicional que aceptarían incluso los literatos más conservadores. La reducción de la primera mitad del original (cap. 1-44) elimina la multiplicidad narrativa y provoca una disminución importante del elenco de figuras del grupo de Valparaíso; el lector húngaro, por ejemplo, desconoce la misteriosa historia de Lidia, que mata a un viejo marinero y se escapa “milagrosamente” del puerto, o los tormentos del bailarín J. Mc. Kennedy, o la búsqueda desesperada del timonel N. Valdés. Con el recorte de la materia narrativa se modifica, como decíamos, la textura misma de la obra: mientras la versión española está construida con la evidente intención de interrumpir y minar la continuidad del relato, la húngara apunta más bien a afirmarla. La misma simplificación se observa en el montaje del marco narrativo: en la versión húngara, encontramos en primer lugar una autodefinición del texto como necrología ejemplar, seguida de una apacible descripción con rasgos históricos del puerto de Valparaíso; allí aparece el escritor de la futura biografía, dedicado a observar, escuchar y describir a su protagonista. La versión original en cambio comienza con una situación misteriosa y agitada (de noche, con mar y estrellas, música de negros) entre los salones y burdeles del Bajo Puerto, a donde llega inesperadamente una barca con “el cadáver de un viejecito extrañó de barba i bigóte azul”; situación que va seguida por otras, igualmente extravagantes entre las cuales aparecerá sólo como una variante la de Agrella en el cap. 45. El texto en húngaro se concentra entonces en una sola situación dominante, pierde su dinamismo narrativo, y en tal marco estático el protagonismo se circunscribe al fluir de las ideas. Es igualmente llamativo que Remenyik haya eliminado también la imaginería vanguardista del original. Desaparecen casi del todo las imágenes, tan características de sus textos latinoamericanos, y el papel principal lo desempeñan

ahora los "juicios" de Agrella, es decir sus ideas, argumentos, conceptos. Agrella mismo sí mantiene su estatus vanguardista: como lo demanda Huidobro en *La pura creación* (Huidobro, 1964: I, 658), es evidente que el poeta anarquista que es Agrella según su propia definición evoluciona "del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios"²² si bien la nota al final de *Los juicios* adopta un tono sarcástico. Pero aun en su caso Remenyik recorta; queda suprimido, por ejemplo, el cap. 84 del original, con la extraña escena en el cementerio donde "alguna musica salváje sonába, con violines i trompétás, i sobre tódó con un triste saxofon", y alguien de entre los que recuerdan la figura de Agrella, dice: "talvéz el dios se entretiene"; o los cap. 66-67 y 71-72, donde aparecen los juicios de Agrella sobre "el dios", la iglesia, la burguesía, los ídolos de la Revolución Rusa; o una parte sin duda vehemente del cap. 68 donde el narrador presenta a cierto Sr. D. Molatra, consejero del gobierno, como "luchador entusiasmádó de la fabricacion del salchichon nacional", cuya muerte "es una perdida irreparable para los csanchos [chanchos] i burg[u]ésés" y quien "há recibió una rezidencia al ládó del huevo izquierdó del Señor".

La elaboración lingüística de *Agrella emléke* sigue la misma tendencia que hemos observado en los cambios estructurales y genéricos. Remenyik ejecuta una autotraducción que produce un texto naturalmente "correcto" en términos gramaticales y ortográficos, pero va más allá y allana, pule, retoca el estilo agitado de *Los juicios*. En el cap. 46, por ejemplo, omite directamente una descripción del ambiente y del público que escucha a Agrella probablemente por parecerle demasiado idealizada ("era una noche bellissima, por tódás partes lucian lás lámparás por la orrilla..."); encuentra redundante y por lo tanto suprime la repetición del sintagma "de pádres miseros e ignorantes" que abre el capítulo y que al reaparecer afirma el tono oral de ese capítulo en el original; reparte en oraciones independientes las construcciones sintácticas complejas; añade conjunciones, y a veces frases enteras con predicados independientes transformando el sentido. Por ejemplo, en el citado cap. 46 una oración subordinada ("nosotrós tambien hémos vividó en la misma casa en una casucha que corría en ruedás, bajo un árbol bien bajitó") se vierte al húngaro en dos frases ("Mi is ott laktunk a házban egy kis fabódéban, ami kerekéken járt. Egy nagy ecetfa állott az udvaron, az alatt"; literalmente: 'Nosotros también vivimos en la casa en una barraca de maderas

que corría en ruedas. Se hallaba un gran zumaque²³ en el corral, pues bajo ése [vivimos]'). Aquí, la forma antigua del verbo ("állott") y la coda final con su ritmo pausado, remiten más bien a cierta literatura decimonónica que a las vanguardias. En ciertos aspectos Remenyik extrema a tal punto la húngarización de su texto que "traduce" incluso los nombres de varios personajes: José C. aparecerá en su manuscrito como K. József, Pedro Olson como Olson Péter y el niño Miguel como Misike. En resumen, en *Agrella emléke* no queda nada del espíritu revolucionario de *Los juicios del dios Agrella*, y el ambiente vanguardista aparece encapsulado, domesticado.

No cabe duda de que la selección, traducción y adaptación de *Los juicios* apunta al canon dominante de la época en Hungría; o sea que Remenyik no pone a funcionar los hallazgos que le ha aportado la emigración, sino que se adapta en gran medida al molde del cual quería librarse cuando abandonó su país. En este sentido su última obra en castellano es afuncional como puente: no conecta a su autor con el mundo hispanohablante, no lo conduce al centro parisino, y llega al público lector húngaro en forma truncada, domesticada y adaptada. La importancia de *Los juicios* reside en ser una valiosa tentativa de prosa vanguardista y en haber influido indirectamente sobre ciertas novelas húngaras de Remenyik; influencia que se ramifica en varias direcciones, pero no cambia la situación fundamentalmente marginal del autor en las letras húngaras.

Así, al volver a su patria, el autor periférico ha cerrado el círculo recorriendo un tortuoso camino que le llevó de la periferia húngara a la periferia chilena sin que entre éstas se produjera un verdadero encuentro. Y en ese trayecto, las tentativas que conllevaban la posibilidad de crear un ámbito particular para la relación entre una periferia y la otra quedan, en ambas direcciones, frustradas y sobreescritas por la influencia y la presencia —real o virtual— de los respectivos centros.

Notas

¹ La segunda década del siglo XX conllevó para Hungría una secuencia de acontecimientos catastróficos que incluyen la derrota sufrida en la Primera Guerra Mundial, la disolución de la monarquía austro-húngara (1918), el fracaso de la revolución democrático-burguesa de octubre de 1918 y de la Räterepublik (1919),

- y finalmente la pérdida de dos terceras partes del territorio nacional (1920). La Räterepublik o República de los Consejos duró sólo unos tres meses, trató de implantar a la fuerza el modelo ruso y de resistir a la presión militar de la Entente. Para agosto de 1919 quedó sin aliento, abandonó los grandes proyectos de transformación, y dejó el país en llamas. Los que tuvieron parte activa en sus campañas socio-políticas (como era el caso de la mayoría de los artistas vanguardistas), emigraron para evitar las represalias que no tardaron en hacerse sentir.
- ² Este grupo fue organizado durante la Primera Guerra Mundial por una de las figuras más destacadas de las vanguardias húngaras, Lajos Kassák (1887-1967). Su orientación inicial se caracterizó por el activismo, el compromiso social y el antibelicismo, pero muy pronto adoptó también elementos del futurismo y el expresionismo. Las dos primeras revistas de Kassák (*A Tett, Ma*) lograron reunir a gran parte de los vanguardistas húngaros de la época y desarrollaron amplias relaciones internacionales con órganos como *LEsprit Nouveau, De Stijl, Der Sturm* y *Zenit*.
- ³ Para consultar la lista de sus textos escritos en español ver Scholz, 2000: 153-164; esos originales se encuentran en la Biblioteca Nacional Széchenyi de Hungría bajo la signatura de Fond, 109.
- ⁴ Si bien es difícil datar algunas de sus obras, entre mayo de 1920 y octubre de 1922 Remenyik de hecho publicó nueve textos en la revista *Ma* y un cuento en *Nyugat* (*A sírásók gyászja* [El luto de los sepultureros]) en 1925. Debía tener muchas obras en forma manuscrita porque en un proyecto de 1933 menciona que al volver a su patria destruyó una veintena de libros manuscritos ("A vész és kaland tervezete, önéletrajzi adatok" [Plan de Peligro y aventura, datos autobiográficos], 10). Se han salvado dos sonetos escritos en Lima con el título de *Egy néma asszony* [Una mujer silenciosa], dedicados probablemente a su esposa peruana (ver Fond, 109/13/2).
- ⁵ Para más detalles biográficos se puede consultar la monografía en francés de Georges Ferdinandy (1975), mis cuatro artículos previos en español (Scholz, 2000: 153-186) y los textos críticos en húngaro de Sándor E. Nagy (1973, 1988).
- ⁶ Véase, entre otros textos, el *Cartel, Núm. III*, donde en la segunda sección se lee: "Oh arte, parece que fuera un jinete pálido y castrado al lado de la vida", para continuar en la tercera sección: "En el principio era el hecho!" (cf. Schwartz, 1991: 98-99).
- ⁷ Ver la argumentación de Sándor E. Nagy (1979: 286-287).
- ⁸ Ver *A vész és kaland tervezete, önéletrajzi adatok* [Plan de Peligro y aventura, datos autobiográficos], 1933 (Fond, 109/13/2).
- ⁹ En *Vész és kaland* (26) se mencionan África y Australia como posibles destinos; en las anotaciones de su diario podemos detectar dos momentos de su vacilación antes de partir: "¡Tendría que irme a Viena! Una noche en casa de la familia Kassák. Kassák ha llegado a Viena sano y salvo...". Y luego: "¡América!... Estoy

decidido a irme... ¿y allí? A lo mejor me quedo diez años... Sólo temo por mi arte..." (E. Nagy, 1988: 27).

¹⁰ La traducción del húngaro es mía.

¹¹ En la novela *Vész és kaland* [Peligro y aventura] formula una opinión explícita: "Luego llegué a formar parte de un círculo de jóvenes pobres, jóvenes y artistas bien pobres quienes acudieron en mi socorro y según sus posibilidades me sacaron de la situación mísera en que me encontraba... Se componía este círculo de escritores, pintores, músicos, de jóvenes andrajosos y estancados como yo, pero llenos de ideas europeas e ideales humanistas" (144-145).

¹² Ver *A vanguardizmus spanyol reprezentánsai* [Los representantes españoles del vanguardismo] (Fond, 109/183). La primera parte apareció en la revista *Új Föld* (1, 4, 1927) con el título de "Guillermo de Torre". La traducción del húngaro es mía.

¹³ Existe también una versión al óleo del grabado de Bortnyik, cuyo título es *Vörös Nap* [Sol Rojo]. Sándor Bortnyik (1893-1976), que perteneció al grupo de Kassák, realizó el itinerario típico hacia el centro, estableciéndose primero en Viena, luego en Weimar y Berlín como su coetáneo László Moholy Nagy, cuyo recorrido espectacular lo condujo desde Viena, Berlín y Weimar a Londres y Chicago. Bortnyik, sin embargo, volvió a Hungría en 1925.

¹⁴ Ver la lista de los participantes chilenos, mexicanos, rusos, franceses y otros del círculo en los cap. 79-80 de *Los juicios del dios Agrella*.

¹⁵ También la forma de sus textos en español sigue el arreglo de sus escritos juveniles en húngaro. Véanse, por ejemplo, las hojas conservadas en la Biblioteca Nacional Széchenyi bajo la sigla Fond, 109/33.

¹⁶ En el manuscrito (Fond, 109/12/5) se lee "que estas esperando?" y "dejáme a entrar! ya ved, viene el peste", respectivamente, lo que indica que se hizo una cierta corrección, pero se "respetaron" determinados "errores".

¹⁷ Ibid. "dejo" y "tiro" aparecen sin acento, y "el mar" como "la mar".

¹⁸ Si cotejamos las dos ediciones de *La tentación de los asesinos*, encontramos en la edición de 1923 nuevos errores que no aparecían en la de 1922. Por ejemplo, en el Canto 1 "habían" por "había", en el Canto 6 "ardientos" por "ardiendo", en el Canto 9 "giaban" por "guiaban", en el Canto 11 "cadaveres" por "cadáveres", etc. La secuencia de los cantos sufre también algunos cambios sorprendentes; por ejemplo, se invierten los Cantos 3 y 4, y 8 y 9, aparentemente sin justificación alguna.

¹⁹ Ver mi edición del texto de Walton en Scholz, 2000: 173-186.

²⁰ Persiste en la ortografía la confusión de la 's' con la 'c'/z' ("viejesito", "rotozo", "alcansaba", "cenisa"), la influencia de la pronunciación castellana ("emfermedad"), o de la ortografía húngara ("bajle"), y la división en sílabas es insegura ("pu-erto", "comerci-ante", "nu-evas"); a nivel gramatical encontramos

dificultades en la concordancia (“con su pipás”, “los fieras”, “en su máños”), en el uso de ser y estar (“soy completamente confusa”, “ya fui enfermo también”, “estaba aquí una sala”) y de las distintas formas de pretérito, porque en húngaro hay una sola forma (“há dichó la propietária, i despachába dos copitás de aguardiente, lo hán tomádó, Agrella há sonreidó”); la sintaxis húngarizada aparece en el complemento directo antepuesto (“su anteojos pusó más arriba solamente”, “otra copa de aguardiente tomába despues”, “las látás de pintura há colocádó al rincón”).

- 21 El mismo fenómeno se repite más tarde cuando Remenyik trata de publicar algunos textos suyos en inglés en los EE.UU. Los manuscritos que llevan su dirección de Nueva York (Zs. Remenyik, P. O. Box 66, Station “K”, New York, NY) están destinados a la publicación a pesar de contener errores graves de ortografía y sintaxis. Ver, por ejemplo, los textos de *The Three Pals of the Woods*, *Quiet Night in Basle* o *The Heroic Death of a Shop Keeper* (Fond, 109/219, 220, 213, respectivamente).
- 22 Consúltese lo que dice de la figura histórica de Agrella el propio Remenyik en su autobiografía de 1933: “llegué a conocer no sólo el pasado y la vida de este hombre sino también su maravilloso ideario, de tal manera que su figura creció a tal punto que sobrepasó los límites de lo real, convirtiéndose en un personaje novelesco.” En *Önéletrajz* [Autobiografía] (Fond, 109/4). Para la figura del escritor Agrella, ficcionalizado por Remenyik, ver Scholz, 2000.
- 23 Se trata de un arbusto de la familia de las anacardiáceas, que puede alcanzar tres metros de altura.

Bibliografía

- E. Nagy, Sándor (1973) *Remenyik Zsigmond*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- ____ (1979) “A dél-amerikai élmények Remenyik Zsigmond regényeiben” [Las vivencias sudamericanas en las novelas de Zsigmond Remenyik]. Zsigmond Remenyik, pp. 285-299.
- ____ (1988) *Eszmék és formák Remenyik Zsigmond tróí világában* [Ideas y formas en el mundo artístico de Zsigmond Remenyik]. Budapest: Magveto.
- Ferdinandy, Georges (1975) *L'œuvre hispanoaméricaine de Zsigmond Remenyik*. The Hague: Mouton.
- Huidobro, Vicente (1964) *Obras completas*. Santiago: Zig-Zag.
- Anónimo (1922) “Las modernísimas tendencias de la literatura: el activismo”. *La Estrella* (Valparaíso) 4: 3.
- Remenyik, Zsigmond (1922) *La tentación de los asesinos*. Valparaíso: Tour Eiffel.

- Remenyik, Zsigmond (1922) *Cartel Núm. III*. Valparaíso: Tour Eiffel (reproducido en Schwartz, 1991: 98-99).
- ____ (1923) *Las tres tragedias del lamparero alucinado*. Lima: Agitación.
- ____ (1925) “A sírásók gyászsa” [El luto de los sepultureros]. *Nyugat* 18.1: 58-72.
- ____ (1927) “A vanguardizmus spanyol reprezentánsai” [Los representantes de las vanguardias en español]. Fond, 109/183.
- ____ (1929) *Los juicios del dios Agrella*. Fond, 109/216.
- ____ (1933) “A vész és kaland tervezete, önéletrajzi adatok” [Plan de Peligro y aventura, datos autobiográficos]. Fond, 109/13/2.
- ____ (1933) “Önéletrajz” [Autobiografía]. Fond, 109/4.
- ____ (1938) “Agrella emléke” [Memoria de Agrella], *Szép szó* 24-25. Edición moderna in *Pernambucói éjszaka. Három kisregény*. Budapest: Magveto, pp. 171-230.
- ____ (1939) *Vész és kaland* [Peligro y aventura]. Budapest: Magveto.
- ____ (1962) *Az idegen* [El forastero]. Budapest: Magveto.
- ____ (1979) *A képzelgo lámpagyújtogató három tragédiája. Fordítások Remenyik Zsigmond spanyol nyelvu muveibol* [Las tres tragedias del lamparero alucinado. Traducciones de la obra en español de Zsigmond Remenyik]. Budapest: Magveto.
- Reyes, Alfonso (1996) “De la traducción”. *Teorías de la traducción*. Dámaso López García ed. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Rosa Náutica. *Antena. Hoja Vanguardista* (1922) Valparaíso: Tour Eiffel (reproducido en Schwartz, 1991: 95-97).
- Schwartz, Jorge (1991) *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra.
- Scholz, László (2000) *Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana*. Murcia: Universidad de Murcia
- ____ (2000) “Remenyik: un vanguardista húngaro en América Latina” en Scholz, 2000: 153-164.
- ____ (2000) “Del fenómeno internacional de las vanguardias (Relaciones literarias entre Hungría y América Latina en los años 1920)” en Scholz, 2000: 141-152.
- ____ (2000). “Historia y ficción en *Los juicios del dios Agrella* de Zs. Remenyik” en Scholz, 2000: 165-171.
- ____ (2000) “Julio Walton H.: *El aullido de las rameras* (Un texto inédito del grupo Rosa Náutica)” en Scholz, 2000: 173-186.
- Yurkievich, Saúl (1968) “Rosa Náutica, un manifiesto del movimiento de vanguardia chileno”. *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg* 46: 649-655.