

ISSN 1304 - 0057

**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ - EDEBİYAT FAKÜLTESİ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI DERGİSİ**

LITERA

CİLT 24 – SAYI 2 (2011)

VOLUME 24 – NUMBER 2 (2011)

**İSTANBUL
2014**

Litera : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları dergisi.--İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1954-

c.; 24 cm.

Yılda 2 sayı

ISSN 1304-0057

Elektronik ortamda da yayınlanmaktadır:

<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iulitera/index>

1. EDEBİYAT – SÜRELİ YAYINLAR. 2. YABANCI DİLLER. 3. YABANCI DİL ÖĞRETİMİ. 4. İNGİLİZ EDEBİYATI.

Baskı:

İlbey Matbaa

www.ilbeymatbaa.com.tr

Sertifika No: 17845

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Sağlık Kültür ve Spor Daire Başkanlığı tarafından bastırılmıştır.

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Mahmut Karakuş
(*Dergi Sorumlusu*)

Prof. Dr. Nedret Öztokat
Prof. Dr. Sakine Eruz
Prof. Dr. Esra Melikođlu
Prof. Dr. Alev Bulut
Prof. Dr. Özden Sözalan
Prof. Dr. Arzu Kunt

Editör / Editor

Yrd. Doç. Dr. İrfan Cenk Yay

E-Dergi Sorumlusu / E-Journal Director

Araş. Gör. Aşkın Çelikkol

Adres / Address

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
34459, Beyazıt / İstanbul

Telefon / Phones

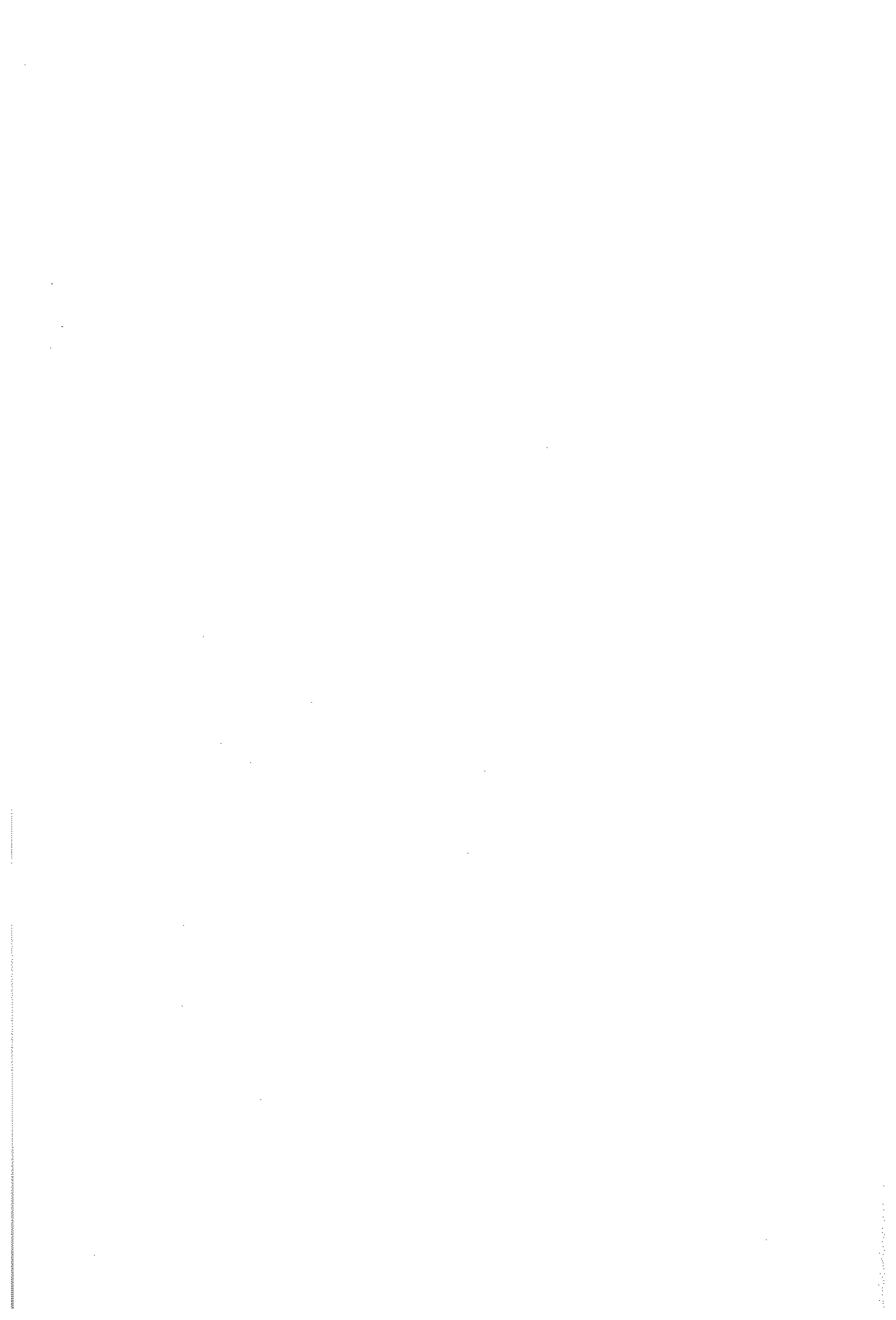
(0212) 455 57 00
(0212) 511 43 71

HAKEM KURULU / ADVISORY COMMITTEE

Prof. Dr. Hürriyet Özden Sözalın	<i>(İstanbul Üniversitesi)</i>
Prof. Dr. Ayşe Erborı	<i>(Okan Üniversitesi)</i>
Doç. Dr. Ayşe Nihal Akbulut	<i>(Doğuş Üniversitesi)</i>
Doç. Dr. Hasine Şen Karadeniz	<i>(İstanbul Üniversitesi)</i>
Doç. Dr. Murat Seçkin	<i>(İstanbul Üniversitesi)</i>
Yrd. Doç. Dr. Nezir Yunusođlu	<i>(İstanbul Üniversitesi)</i>
Yrd. Doç. Dr. Özlem Gülgün Güner Ceylan	<i>(İstanbul Kültür Üniversitesi)</i>
Yrd. Doç. Dr. İnci Bilgin Tekin	<i>(Boğaziçi Üniversitesi)</i>
Yrd. Doç. Dr. Çiler Özbayrak	<i>(Haliç Üniversitesi)</i>
Yrd. Doç. Dr. Olcay Öztunalı	<i>(Yeditepe Üniversitesi)</i>

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

El Folletín Como Género Literario y Su Evolución En España En Los Siglos XIX y XX	1
Ebru Yener Gökşenli	
Roots of the Contemporary Latin American Novel	17
Zeynep Önal	
19. Yüzyıl İspanyol Tiyatrosunda Kadın/Aktris Olmak	29
Leman Gürlek	
La Traición y Traducción en la Novela “El Último Encuentro” de Sándor Márai	41
Alfredo Motato Moscoso	
Book Review / Kitap Tanıtımı: Tani, Maurizio (2011), Storia d’Italia, Volume 1: Preistoria, età antica e storia medievale della regione italiana fino al secolo XI d. C., Aracne, Roma: pp. 182	49
Cristiano Bedin	
Kaynakça ve Dipnot Düzenleme Rehberi	53
LITERA Yayın Kurulu	



EL FOLLETÍN COMO GÉNERO LITERARIO Y SU EVOLUCIÓN EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Ebru Yener GÖKŞENLİ*

ABSTRACT

Feuilleton, in other words newspaper serial story, was one of the most outstanding socio-cultural phenomenons of XIXth century in Spain and also the product of the publishing's and literature's market union. In the beginning Feuilleton was considered as the obedient imitation of its french origin up to its name. But later with its divergent characteristics it expressed itself and followed a different line. This paper aims to present the story of feuilleton from its beginnings, examining it through its development periods, until the end of this alternative literary genre. It's also aimed to demonstrate how Benito Pérez Galdós made a parody of the genre in his novel "Tormento". From various aspects it will be convenient to consider this genre as a necessity of the human being in different periods of time. Today the feullietons have turned into soap operas and photonovels, and it's obvious that they should not be underestimated, on the contrary, they have to be considered as the cultural aspect of XIXth century.

Keywords: *Realism, Feuilleton, Benito Pérez Galdós, Tormento, 19th Century Novel*

ÖZET

Roman Feuilleton (Tefrika roman), diğer adıyla gazete öykü serisi, XIX. yüzyıl İspanyası'nın en çok öne çıkan sosyokültürel olayı olmakla birlikte, yayın ve edebiyat dünyasının da önemli bir ürünüdür. Başta, adını aldığı Fransız kökeninin itaatkâr bir taklidi olarak düşünülmüştür. Ancak daha sonraları ayrışan özellikleriyle kendini ifade etmeyi başarmış ve farklı bir çizgi izlemiştir. Bu çalışma, tefrika romanı başlangıcından itibaren ele almayı, zaman içinde sergilediği gelişimi ve alternatif bir edebi

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yard. Doç. Dr.

akım olduğunu göstermeyi amaçlar. Çalışmada, Benito Pérez Galdós'un Tormento adlı romanında bu akımın parodisini yaptığının ortaya konulması da hedeflenmiştir. Farklı açılardan bakıldığında Roman Feuilleton, insanoğlunun farklı zamanlarda ortaya çıkmış bir ihtiyacı olarak düşünülebilir. Günümüzde tefrika romanların pembe dizilere ve fotoromanlara dönüşmüş olduğu gözlemlenebilir. Toplumun bu eğilimlerini küçümsemek haksızlık olacağı gibi, aksine bunlar XIX. yüzyılın kültürel görüntüsü olarak düşünülmelidirler.

Anahtar sözcükler: *Gerçekçilik, Tefrika roman, Benito Pérez Galdós, Tormento*

1. Introducción

Este artículo pretende en primer lugar ofrecer una introducción básica al género del realismo y su desarrollo en España. Con posterioridad se centrará más concretamente en el género conocido bajo el nombre de folletín. Veremos cómo este género tan popular tuvo una especial significación en su tiempo para la sociedad española y se convirtió en uno de los factores que apoyó el desarrollo del realismo en España.

2. El realismo en España en el siglo XIX

A lo largo del siglo XIX se suceden en la literatura española la novela romántica, el costumbrismo y el naturalismo. En la segunda mitad de siglo aparecerá el realismo, que representa la cumbre de esta evolución narrativa y por ello se eleva a la categoría de modelo ejemplar. El realismo literario surgió por primera vez en Francia como un movimiento de mimesis de la realidad nacido en contra de la estética del romanticismo. Al contrario del romanticismo, que se fundamentaba en un deseo por huir de la realidad y donde aparecían ambientes exóticos y personajes extravagantes, el realismo se basaba en la observación de la vida cotidiana contada por un narrador omnisciente que conocía muy bien tanto el ambiente como las costumbres y los personajes que aparecían en la novela. Todo el material utilizado salía de la actualidad contemporánea al autor. Las características del realismo español difieren un poco de las del resto de Europa. La primera diferencia que observamos es que el realismo español estuvo en estrecho contacto con el costumbrismo; la segunda es que, mientras que en el realismo europeo las obras tratarán habitualmente de las clases humildes y marginadas, en España se prestará más atención a los contrastes. Así, por ejemplo, se comparan los valores tradicionales y campesinos con los

valores modernos y urbanos; se describen los conflictos entre las diferentes clases sociales; los triángulos amorosos de distintas edades; etc.

Puesto que el realismo se desarrolló en el momento en que la burguesía había llegado al poder, las novelas impondrán su sistema de valores, basado en una economía de mercado que se encaminaba hacia un capitalismo monopolista. La tendencia hacia un mundo capitalista convertirá a las ciudades en el espacio fundamental de la novela realista. La burguesía española, instalada en el poder con los gobiernos de Narváez y O'Donnell, reclamaba una literatura menos exaltada, más íntima. Sin embargo, en España el desarrollo de la nueva escuela narrativa no aparecerá hasta más tarde e irá unido a la revolución de septiembre de 1868, que cuestionaba, en un ambiente de libertad, los grandes principios de la convivencia nacional. La novela intervendrá en esa polémica, y, gracias a eso, atraerá la atención de un amplio público. La revolución de 1868 y los cambios políticos que desencadenó sentaron las bases para el triunfo definitivo del realismo y la configuración del género que mejor lo encarnaba, la novela. El país había cambiado y los nuevos tiempos necesitaban una nueva narrativa. Las manifestaciones artísticas se fueron así separando de la retórica previa y la figura cumbre del realismo, Benito Pérez Galdós, destacará por realizar una narrativa atenta a las novedades europeas, basada en la observación, protagonizada por la clase media y ambientada en las ciudades (en su caso, Madrid). Algunos críticos destacados, coetáneos de los escritores realistas españoles, reconocieron muy pronto el valor de este género, como por ejemplo Manuel de la Revilla: “Caben en él las más elevadas y transcendentales concepciones filosóficas y morales, los cuadros más animados de la historia y de las costumbres, los más delicados y minuciosos análisis psicológicos, las grandezas de la épica, las expansiones de la lírica, el interés, movimiento y trascendencia de la dramática” (Revilla 1884: 427). Dado que el rasgo más importante del realismo era el detallado reflejo de la realidad y puesto que la mujer desempeñaba también un papel fundamental dentro de esa realidad, la mujer se convertirá en protagonista destacada de muchas obras. Pero, al mismo tiempo, será una gran consumidora de la literatura realista. Este aspecto, es decir, el “consumo de la literatura” es uno de los temas que intentaremos explicar más adelante.

La novela realista española empieza hacia 1870 y alcanza su plenitud en la década de 1880. Entre los grandes novelistas españoles que cultivaron este género podemos citar a Juan Valera, José María Pereda, Leopoldo Alas *Clarín* y Emilia Pardo Bazán, así como el unánimemente considerado como el más notable de los novelistas españoles decimonónicos, Benito Pérez Galdós. En su discurso de ingreso en la Academia, titulado *La sociedad presente como materia novelable*,

Galdós elaboró un resumen perfecto de los ideales del realismo. Pero ya entre los años 1850 y 1875 habían comenzado a surgir nuevos caminos alejados del romanticismo. Dentro de los géneros que prepararon la eclosión del realismo en España¹, se encuentran la *novela de sucesos contemporáneos*², el *cuadro de costumbres*³ y la *novela prerrealista*, así como el *folletín*. Incluso durante toda la época realista, cuando ya han aparecido las figuras más representativas de la nueva corriente, seguirán publicándose folletines y novelas por entregas con rasgos típicamente románticos. Pero antes de centrarnos en los folletines, en sus características, temas y personajes comunes, conviene intentar explicar las razones de su éxito, tanto como género literario como un medio de publicación a principios del siglo XIX.

3. La necesidad y el desarrollo de las novelas-folletín en España

La primera pregunta a la que necesitamos responder es: ¿Qué es una novela-folletín? El origen de la palabra viene del francés, “*feuilleton*”, y se aplicó a las novelas que se editaban fragmentariamente de manera serializada. Los argumentos trataban temas sentimentales y de ambientación popular donde abundaban las situaciones extremadas y las peripecias. Es importante destacar que la novela folletinesca, especialmente la publicada a partir de la segunda mitad del siglo XIX, era un texto que se ofrecía a la lectura masiva de un público popular recién alfabetizado (Magnien 1995: 7): desempeñó un papel significativo en la difusión de la producción novelesca en un momento en que el coste de los libros era elevado para muchos lectores y permitió a los escritores acercarse a un sector

¹ Es frecuente señalar la publicación en 1840 de *La Gaviota* de Fernán Caballero como el inicio de la novela realista en España. La verdad es que este tipo de relatos venían desarrollándose ya desde años antes. La misma Cecilia Böhl de Faber había escrito varias obras de características similares bajo el influjo de George Sand y Balzac, mezclando elementos costumbristas y realistas, sin que falten los toques folletinescos. Estamos, pues, ante una escritora romántica atenta a la observación y que sabe imitar el lenguaje coloquial.

² Uno de los precedentes de la novela realista es *la novela de sucesos contemporáneos*, cuyo asunto era la historia más cercana, en especial los acontecimientos ocurridos durante la guerra de independencia (1808- 1814) y sus consecuencias. No sólo constituyen un claro antecedente del episodio histórico, sino que en ellas hay también algunos de los elementos generales del realismo. Se trata de un documento de época que pretende reflejar los problemas contemporáneos y que alude a hechos y circunstancias de las que el autor tiene un conocimiento directo o, al menos, próximo (Pedraza Jiménez 1997: 245). Son casi siempre intentos fallidos, en los que se mezclan rasgos románticos, folletinescos, realistas y costumbristas.

³ *El cuadro de costumbres* preparó también el terreno al realismo mediante su afán de analizar el entorno para reflejar los hábitos y usos sociales (Correa Calderón, 1964). El costumbrismo alimentó a la novela, creó el gusto por la observación directa. Será a partir del costumbrismo como Benito Pérez Galdós llegará a alcanzar una concepción de la novela más amplia y rica, que incluye tanto *el realismo de cosas* como *el realismo de almas* (Amorós 1999: 336).

más amplio del público. Como género, la novela-folletín nació en París en la década de los cuarenta del siglo XIX. En poco tiempo los autores y los editores de prensa escrita descubrieron su gran utilidad: en primer lugar, para aumentar la venta de periódicos y revistas; y, en segundo, para promocionar a los nuevos creadores. Gracias al folletín la tirada de los periódicos empezó a aumentar, y su sección de folletines llegaba cada día dosificada a los lectores.

Fue *El Correo Nacional* el que por primera vez adjudicó este nombre a la antigua sección denominada “boletín” (que hasta entonces consistía en una serie de artículos⁴, crónicas y relatos muy diversos) convirtiéndola en “folletín” el 22 de mayo de 1838. Al igual que su modelo francés, los primeros folletines en la prensa española, situados en la parte inferior del periódico y aislados a veces por una doble raya (como ocurre en *El Eco del Comercio* en 1834), se componían de muy diferentes relatos antes de convertirse en novelas-folletín.

El folletín fue uno de los fenómenos socio-culturales más notables del siglo XIX, fruto de la unión mercantil del periodismo y la literatura, pero en España fueron considerados en un primer momento como una “servil imitación a la francesa, hasta del nombre”. A principios de siglo era evidente que la prensa española tomaba como modelo a la prensa más avanzada de los países vecinos. Así, por ejemplo, a partir de 1834 numerosos periódicos o revistas saldrán a la luz inspirados en el formato, la tipografía y los títulos de la prensa francesa e inglesa del momento⁵. Pero al comenzar a aparecer en España las primeras traducciones de folletines franceses, está claro que va a ser imposible contener esta corriente tan popular y fácil de difundir. A comienzos de la década de 1840, la mayoría de los folletines de los diarios madrileños contenían ya novelas, generalmente traducciones de autores franceses como Balzac, Dumas, Gauthier, Karr, Soulié, Delavigne y algunos otros. Sus publicaciones podían extenderse a lo largo días, meses y hasta años⁶.

Según los datos reunidos por I. Zavala (1982: 386), las primeras publicaciones de novelas en los folletines de los periódicos españoles corresponden al año 1840, en que aparece *El castillo de Monfeliú* de Piferrer en el *Diario de Avisos*. Muy pronto, se tradujo la serie de los *misterios*, derivada de *Los misterios de*

⁴ Entre estos artículos los había de costumbres, economía doméstica, higiene, policía urbana, novedades de la corte, espectáculos, toros, etc. (Lecuyer, Villapadierna 1995:17).

⁵ Los estudios sobre el tema muestran que algunos órganos de prensa española de dichos años imitan a la prensa extranjera: *El Español* al *Times*, *El Semanario Pintoresco* al *Penny Magazine* y *El Artista* a *L'Artiste parisino* (Lecuyer, Villapadierna 1995: 16)

⁶ *El Eco del Comercio* publicó la novela-folletín *El judío errante* entre 1844- 1845 (Lecuyer, Villapadierna 1995: 19)

París de Eugéne Sue, publicada en 1843 y traducida ese mismo año. Su éxito fue tan enorme que en 1844 aparecieron seis traducciones nuevas y otras cinco al año siguiente. *Los misterios de Londres* de Paul Féval también llamaron la atención del lector español. Así, poco a poco se fue viendo la necesidad de “rellenar” la parte inferior de la tercera o la cuarta páginas del diario con una dosis de ficción cotidiana. En ese período florecerán en la prensa francesa algunas novelas interminables como *Los tres mosqueteros* o *El Conde de Montecristo* de Alejandro Dumas y muchas otras más, mientras que en España se comenzará a vivir una “edad de oro” del género. A pesar de que con las traducciones de las obras de Dickens, Poe y otros escritores arreciaron las críticas a los folletines como “extranjerismo” en la prensa diaria, especialmente en la madrileña, este género siguió surtiéndose sobre todo de traducciones hasta prácticamente el reinado de Alfonso XII, aunque también comenzaron a aparecer las primeras novelas-folletín españolas, teniendo un gran éxito entre un inmenso grupo de lectores.

Tanto la eclosión de la prensa como la popularización de la novela fueron posibles gracias al desarrollo de la educación y la enseñanza popular. En la nueva sociedad urbana e industrial había surgido la necesidad de instaurar una educación pública y, junto a las bibliotecas, salas de lectura y escuelas para obreros, aparecieron también periódicos e imprentas destinados a lectores menos cultos. Con la revolución industrial también nació un gran comercio entre distintos sectores. Los autores burgueses empezaron a escribir folletines sociales reflejando todo ese desarrollo, en donde destacaban los acontecimientos, la mentalidad y los personajes propios de los grandes centros urbanos como Londres, París, Madrid, Lyon o Barcelona. El novelista resaltaba los temas de su época y describía los pícaros, el hampa, los obreros sin trabajo, el hambre y la miseria de esas urbes. Los autores muestran tanto a un huérfano, como al hijo o la hija de un obrero o un desheredado cayendo fácilmente en las manos del crimen y entregándose a él. I. Zavala explicará así la situación: “Los olvidados y los marginados encontraron en el folletinista su campeón” (Zavala, Benítez y Romero Tobar 1982: 384). Pero está claro que no todo el público de los folletines pertenecía a la clase obrera. Según el análisis de J. I. Ferreras (1990: 62) los lectores de la época podían dividirse en tres grupos: los lectores obreros, los femeninos y los pequeño-burgueses. La mayor parte de las novelas-folletín y por entregas estaban dirigidas a uno o varios de estos tres grupos de la sociedad (Ferreras 1990: 62). Tal vez por ese motivo este género literario fue considerado como una literatura destinada a lectores sentimentales y de clase media-baja y será criticado por escritores como *Clarín* y Galdós. Ninguno de los dos escritores permitió que sus obras se imprimieran en la prensa adoptando

la forma del folletín. *Clarín*, en su obra *La Regenta* (1884- 1885) presenta al lector algunos personajes que leen y hablan de los folletines. Por eso resulta hasta cierto punto irónico que el mismo *Clarín* utilizara más tarde el espacio del folletín para publicar la segunda edición de esta novela: la obra se editaría en 1894 en *La Publicidad* de Barcelona (Lecuyer, Villapadierna 1995: 42). Pero la verdadera razón fue que el folletín había dejado ya de ser un género específico para convertirse en un importante instrumento de difusión literaria.

Si observamos la producción nacional de la novela-folletín española del XIX, deberíamos destacar a Wenceslao Ayguals de Izco en tanto que el autor más sobresaliente de la novela folletinesca española. Una de las razones por las que su obra tuviera tanta aceptación entre los lectores puede deberse a que solía incluir en sus historias elementos divertidos. Pero en sus novelas folletinescas Ayguals de Izco no sólo manipulaba la sensibilidad del lector, lo abrumaba con su pensamiento político y social; por eso podríamos decir que su triunfo se debe igualmente al contenido popular de los ideales de sus obras, que coincidían con los de las clases media y baja del pueblo español (Zavala, Benítez y Romero Tobar 1982: 389). La experiencia de Ayguals como autor teatral fue un factor decisivo a la hora de evitar una de las restricciones más habituales de la novela folletinesca: la falta de profundidad psicológica de los personajes. Su obra *María, o la hija de un jornalero* es un buen ejemplo al respecto.

3.1. El folletín como forma de edición o reedición de las novelas

La parte inferior del diario sirvió desde muy temprano a algunos autores, como Blasco Ibáñez, para lograr una difusión más amplia de sus novelas que la que hubieran logrado con las ediciones de libros, generalmente de una tirada corta. Pero muchos de estos libros, aunque se publicaban en el espacio de los folletines, no ajustaban su discurso a las características del género folletinesco. Al igual que Ibáñez, muchos otros escritores hacían lo mismo por una serie de razones. En primer lugar, el alto precio del libro editado de forma independiente forzaba a un mayor desembolso al editor y al público lector. Por otro lado, el número de lectores ya era reducido de por sí debido a la escasa alfabetización. Éstas fueron las primeras razones que llevaron a algunos autores destacados de la época a publicar sus novelas en la parte dedicada a los folletines de los diarios españoles, pero sin adoptar su forma. En esta línea podemos destacar a Emilia Pardo Bazán con su novela *La cuestión palpitante* que aparece en *La Época* en 1882 antes de editarse en un volumen en 1883; lo mismo pasa con los ensayos de Unamuno *En torno al casticismo* y *El sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, salidos en *La España Moderna* en 1895 y 1912 respectivamente.

Sin embargo, aunque en algún momento pudo llegar a parecer que el folletín estaba sustituyendo al libro, en realidad sirvió de apoyo para la publicación de nuevas novelas y como primer paso para la reedición de muchas otras. Por ejemplo, la novela-folletín de Fernández y González titulada *Luisa*, después de la publicación de su última entrega en *La Discusión* en 1857, fue reimprimida en un volumen completo con una tirada de 200.000 ejemplares. A este respecto resulta interesante que el más famoso y excepcional autor español de novelas folletinescas, Ayguals de Izco, llegara incluso a crear su propia Sociedad de edición de novelas por entregas para favorecer la difusión de su obra (Magnien 1995: 9).

En definitiva, el folletín constituirá una pieza clave que relacionaba el diario y el libro, es decir, el lector de diarios y el comprador de libros. A menudo era el primer acercamiento de los lectores a una nueva novela antes de que ésta se editara en un volumen; de esa manera, el folletín ayudó a facilitar su compra posterior, puesto que ya era conocida entre el público.

3.2. El folletín como un instrumento para reflejar ideologías

Después de la aparición y difusión masiva del folletín en España, se convirtió en seguida en el centro de un debate cultural y social. Pero todo eso no impidió su desarrollo y su consumo. Mucha gente lo criticaba como un producto de importación lleno de peligros para la identidad cultural nacional y la moralidad. Por su parte, los militantes obreros lo intepretaron por regla general como un instrumento producido y manejado por la burguesía para la alienación de las clases populares. Pero no era fácil permanecer alejado de la cultura dominante. Finalmente ni siquiera los órganos obreros pudieron resistirse a este movimiento y acabaron por aceptarlo y utilizarlo, editando sus propias novelas-folletín en las páginas de sus publicaciones. Como ejemplo tenemos *Almas Muertas*, *Historia de una familia burguesa*, que se publicó, sin firma, en el semanario socialista de Bilbao *La Lucha de Clases* entre junio y diciembre del año 1896 (Magnien 1995: 10). Su autor, Timoteo Orbe, publicaría en Sevilla tres años después el mismo texto novelesco, pero bajo un nuevo nombre, *Redenta*. Las campañas antifolletinescas se calmaron un tanto tras la promulgación de una legislación represiva al respecto, la ley de Bravo Murillo de 1852, que imponía la censura previa de dichas obras. Pero esta ley tuvo un corto impacto y diferentes circunstancias políticas, como la revolución de julio de 1854, favorecieron que el género siguiera cultivándose.

En la segunda mitad del siglo XIX la prensa católica propició una producción literaria moralizante aparecida bajo la modalidad del folletín. La Iglesia

utilizaba en esos momentos la táctica de potenciar la publicación de diarios apropiados a los principios carlistas y tradicionalistas para propagar su ideología. En Madrid se comenzaron a editar a partir de 1868 varios diarios de ideología católica así como algunas revistas ilustradas, como por ejemplo *La Ilustración Católica* (1879) o *El Obrero Católico* (1895), que usaban el molde folletinesco para transmitir una enseñanza adecuada a los intereses y preocupaciones de la Iglesia. El folletín había empezado a llamar la atención de la Iglesia entre los años 1840- 1850, cuando comenzó a extenderse enormemente gracias a la prensa; pero desde sus comienzos la Iglesia había manifestado una gran desconfianza hacia la novela y se mostraba preocupada sobre todo por el nuevo impacto social que ésta pudiera producir, al contener un importante potencial de propaganda y debido a su rápida y extensa difusión mediante la prensa. En 1842 aparecieron en el *Diario de Barcelona* los primeros folletines que se ajustaban a los fines moralizantes y didácticos católicos. A continuación se publicaron algunas traducciones de autores extranjeros como Angela Grassi o Alphonse Daudet. Por otro lado, el género de la novela histórica, que se había puesto de moda a partir de los años 1830, se propagó igualmente en sus primeras producciones a través del folletín. Eso llevó a intentar un tipo de folletín histórico de ideales claramente propagandísticos cercanos a las ideas de la Iglesia. Así la prensa católica aprovechará, por ejemplo, para destacar los temas y personajes históricos que más le interesaban. Algunas publicaciones, como *La Esperanza*, periódico carlista que se empezó a publicar en 1844, incluirán folletines que ilustraban la vida y los hechos de destacados personajes carlistas (Hibbs Lissorgues 1995: 47). En las novelas moralizantes se destacaban siempre los encantos de la virtud. Enrique Pérez Escrich fue el principal autor que llevó al extremo estos rasgos en obras como *El cura de aldea* (1861).

De esta manera, podemos ver que tanto la prensa obrera como la católica, aparte del uso normal del género, utilizaron también el folletín de forma táctica, en tanto que instrumento de difusión de sus respectivas ideologías.

3.3. Características generales de las novelas-folletín

La publicación de folletines buscaba un lector de escasos recursos y poca cultura dentro de la sociedad decimonónica. El género favorecía la lectura emotiva y sentimental, usaba argumentos y esquemas narrativos simples y jugaba con el efecto sorpresa y la tensión. Por este motivo, la parte final del folletín de cada entrega terminaba con una ruptura o suspensión del hilo narrativo, cuya resolución era esperada con impaciencia por los lectores en el próximo número (Ynduráin 1970: 58). De manera similar a lo que ocurre hoy en día con numer-

osos best-sellers o series televisivas, cada vez que iban a imprimir un nuevo folletín aparecían carteles promocionales en las calles y plazas principales de las ciudades. Los folletines generalmente tenían nombres llamativos y en su trama trababan historias llenas de suspense, con el fin de atrapar la atención de los lectores, principalmente de las mujeres. Eso se debía a que las lectoras femeninas parecían fascinadas con las aventuras y desventuras de los protagonistas. Pero no debemos pensar que era un género únicamente femenino, el folletín también era ampliamente aceptado por los varones. La novela folletinesca utilizaba con frecuencia el movimiento y los diálogos llenos de interrogaciones y exclamaciones como manera de intensificar el interés y crear una mayor tensión emotiva en los lectores. Para los críticos este género permanecía alejado de la realidad debido al estereotipo de los personajes y a las situaciones exageradas, inverosímiles y sensibleras. Pero el folletín trataba verdaderamente temas de la realidad del momento aunque su estilo estuviera alejado del realismo literario propio de su tiempo.

En cuanto a las categorías del folletín hay un amplio abanico que va desde las narraciones fantásticas o las histórico-sentimentales, pero el tipo más predominante fue el sentimental-contemporáneo. El folletín de tema social, adoptado a España por el romántico Wenceslao Ayguals de Izco, tenía también un gran contenido melodramático: en él aparecen a menudo situaciones crueles en las que los personajes inocentes sobresalen y triunfando al final sobre sus malvados perseguidores (Pedraza Jiménez 1997: 244). La mayoría de las obras de Ayguals de Izco, como *La Marquesa de Bellaflor*, *El Palacio de los crímenes*, *Pobres y ricos* y *la bruja de Madrid*, representan uno de los rasgos más característicos de la novela de folletín: el dualismo. En ellas podemos ver un dualismo social y moral, aunque suelen tener un ambiente histórico.

Entre los temas recurrentes, tenemos el tema del amor, que arrastra al hombre a cometer acciones desde las más heroicas hasta las más vergonzosas, así como los crímenes realizados por el amor, que suceden como respuesta a un impulso natural. El amor hace a menudo a las mujeres perecer de hambre y, si algún obstáculo impide la unión de los amantes, pueden llegar incluso a intentar a dar fin a su vida o someterse a la esclavitud de los más poderosos. El climax en el tema de amor se encuentra en las enormes y continuas dificultades para la unión de los protagonistas. Las diferencias de clase social o de edad entre los amantes surgen continuamente como un fuerte problema ante ellos; pero también el deber patriótico puede ser una de las causas de la separación. Los celos son asimismo fundamentales en estas novelas y “la boda” es vista como un premio para honrar a aquellos que han sufrido mucho, aunque hayan llegado a

caer en el mal camino, siempre y cuando se hayan arrepentido después (Aparici y Gimeno 1996: XXII).

Otros temas muy comunes también en los folletines son la orfandad y la pobreza. Los ricos pueden encontrarse desheredados y los pobres, al contrario, un día pueden hacerse ricos. Pero alguien que proviene de una clase baja siempre mostrará un carácter humilde ante los ricos. Se encuentra igualmente un continuo dualismo entre el amor y el odio y el personaje bueno y el malo, aunque ambos mostrarán el mismo incontrolable deseo de venganza. Los folletines hablaban también de algunas enfermedades, como la tuberculosis, que impedían a los personajes trabajar y mantener a su familia; o la locura, un tema frecuente en las obras de Ayguals de Izco, autor que llegaría incluso a proponer la reforma de los manicomios de su tiempo. También es común la crítica a la educación extranjerizante, es decir “a la francesa”, porque se pensaba que ese tipo de enseñanza llevaba a la coquetería, la hipocresía y la falta de patriotismo. Otro de los temas, que aparecerá entre los años sesenta y ochenta, es el enfrentamiento de los conceptos de campo y ciudad: así por ejemplo aparecerá el protagonista joven de provincias que ha estudiado ingeniería se traslada a la capital para hacerse rico y conseguir una posición social destacada.

Para acabar con la relación de los temas de los folletines conviene detenerse un poco en el papel de la mujer en este género. El ideal femenino en los folletines dependía de la ideología del autor, pero el folletín sirvió como medio para discutir cuál es papel que la mujer debía desempeñar en la sociedad de su época. En general hubo dos posturas: la que postulaba a la heroína, de carácter fuerte que toma una posición clara en el mundo; y la que veía a la mujer como esposa y madre (figura ésta que aparece enmarcada por su relación familiar y social) y también como educadora básica de los hijos.

4. Galdós y su acercamiento a los folletines

Los escritores nacionales decidieron apoyar la producción de folletines organizando certámenes literarios después de que Galdós criticara el imperialismo esterilizador de la “inmoral” literatura francesa en sus *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870). Sin embargo, el mismo Galdós publicó la novela titulada *Torquemada en la hoguera* en la revista *La España Moderna* de Madrid entre febrero y marzo de 1889, aunque sin llegar a darle la forma típica del folletín, limitándose a aprovechar esa nueva modalidad de transmisión aparecida en la prensa. Pero escribe el folletín melodramático que es “Marianela”. Sería interesante analizar un poco el acercamiento a este género de Galdós.

Como indica J. F. Montesinos en uno de sus artículos (1963: 482), “Galdós fue gran devorador de folletines románticos y posrománticos. Al mismo tiempo él confiesa que aquellas lecturas influyeron en su vocación”. Por lo tanto, y según dicho crítico, el escritor se vio ante el folletín un poco como Cervantes ante los libros de las caballerías. Como ya hemos visto, en los folletines estaba también presente la observación de la realidad. Pero esa realidad estaba narrada en una forma adecuada a lo que los lectores y editores esperaban y se alejaba un tanto del realismo predominante. Los escritores del realismo se centraban en la vida burguesa pero ayudaron a perfeccionar algunas de las técnicas utilizadas por el folletín. Toda una generación de los mejores novelistas realistas, como Galdós, Valera o Pereda, entre otros, se formaron leyendo folletines. Por eso, en algunos aspectos sus novelas fueron un reflejo de las técnicas del folletín. En su antología de la novela-folletín, titulada *Literatura menor del siglo XIX* (1996), Aparici y Gimeno llaman atención acerca de ciertas técnicas del folletín⁷ que se encuentran también en las obras realistas. Estas son, por ejemplo, “la tendencia a complicar los argumentos, algunos finales de capítulos y el anticlericalismo” (Aparici y Gimeno 1996: IX).

En una de las novelas más importantes de Benito Pérez Galdós, *Tormento*, el autor habla de los folletines por boca de José Ido del Sagrario, recordando, al principio de la obra, su colaboración con un autor de novelas por entregas, y explicando la que se proponía escribir por su cuenta:

El editor es hombre que conoce el paño y nos dice: “Quiero una obra de mucho sentimiento, que haga llorar a la gente y que esté bien cargada de moralidad.” (Galdós 1994: 11)

Ido, también habla a su amigo Aristo acerca de los personajes estereotipados que ha introducido en su obra.

Como te decía, he puesto en tal obra dos niñas bonitas, pobres, se entiende, muy pobres y que viven con más apuro que el último día de mes... Pero son más honradas que el Cordero Pascual (Galdós 1994: 11).

La protagonista, Amparo, nombre muy significativo, es una pobre huérfana y de buen corazón. Como muchas las protagonistas parecidas, es maltratada por la gente que la rodea. El escritor ve de forma consciente que su historia tendrá

⁷ Iris Zavala (1971: 175) indica que, pese a las críticas de Benito Pérez Galdós hacia el folletín, este género fecundó muchas de sus obras. El influjo del género se ve reflejado en los primeros tiempos de escritor de Benito Pérez Galdós, antes de la publicación de *La desheredada* en 1881 (vid. Ynduráin 1970: 56- 82; Romero Tobar 1976: 162- 198).

todos los tópicos del folletín: el tema de la orfandad, las murmuraciones de los vecinos, el intento de suicidio, etc. Sin entrar detalladamente en el análisis de la obra, conviene mencionar que las dos huérfanas que aparecen, las protagonistas de la novela, Amparo y Refugio, son una parodia simbólica del espíritu de pureza que caracteriza a las protagonistas femeninas de los folletines. En cuanto a Ido del Sagrario, el escritor de novelas-folletín, es la parodia de ese tipo de escritores, simbolizados en su nombre, Ido, como locos y tontos. Vemos así como Galdós elaboró en *Tormento* una parodia de dicho género.

5. La continuación del género hasta el final de la guerra civil

A partir de los años 1860, al igual que ocurrió en Francia, en España se produce también una nueva estrategia de ventas: se pasa de la venta de periódicos por suscripción a la venta por números en la calle. Así algunos periódicos españoles como *La Correspondencia* pudieron alcanzar un número de compradores mucho más alto que antes. Pero con esta nueva estrategia comercial las noticias sensacionalistas pasarán a convertirse en el elemento esencial de la prensa, desbancando al folletín. Además, gracias a la ley de imprenta de 1883, los periódicos comenzarán a desarrollarse y algunos como *La Correspondencia* o *El Imparcial* aumentarán enormemente sus ventas (el segundo, que alcanzaba los 600 ejemplares en 1867, llegará a los 77.000 en 1890 y a los 130.000 en 1900). De todas formas, su fácil accesibilidad y su precio asequible, también por su contenido, harán que el folletín continúe satisfaciendo durante mucho tiempo la demanda de evasión de un público que no puede dedicar mucho dinero ni mucho tiempo a la lectura. A principios del siglo XX, los folletines continuaban apareciendo todavía con éxito en la prensa española. Como ejemplo podríamos citar el hecho de que un escritor tan importante como Ramiro de Maeztu publicara sus novelas a través de este medio. Asimismo fueron notables las publicaciones de *La guerra de Transvaal* o *Los misterios de la banca de Londres*. Pero la sección del folletín irá transformándose con el paso de tiempo y hacia finales de los años 30 y sobre todo ya bajo la dictadura de Franco, se convertirá en una sección fundamentalmente informativa, al forzar la censura la entrada de otros géneros de diversión (Lecuyer, Villapadierna 1995: 44).

6. Conclusión

El género del folletín, antes de la reconversión producida bajo la Dictadura, fue agotándose poco a poco en España por una serie de razones. Entre ellas se pueden señalar la competencia que supuso el abaratamiento progresivo de los libros y la gran diversificación en la edición de novelas (algunos ejemplos serían las conocidas con el nombre de “novela a peseta”, las más asequibles; y las

coleccionables populares); y, más tarde, con los nuevos medios de comunicación (radio y televisión) y el cine. Pero ¿cómo llegó el folletín a ser tan popular? Se puede encontrar varias respuestas a esta pregunta. Una de ellas sería que los folletines consiguieron satisfacer la imaginación del lector de la prensa popular ofreciéndole al mismo tiempo la imagen de unas sociedades cercana a la suya. Es más, podríamos decir que el género sigue siendo muy popular hoy en día pero se ha reconvertido y suele llegar hasta nosotros en otro tipo de soportes. Es decir, los folletines, con sus personajes estereotipados, sus aventuras y desventuras, su argumento que termina en cada capítulo lleno de suspense, nos recuerdan a los folletines actuales: las novelas rosas, las series televisivas y las fotonovelas. Todas llegan a los lectores o espectadores por medio no sólo de libros, sino también a través de la radio o la televisión y capta su atención sin que puedan abandonarlos fácilmente. Al igual que los folletines del siglo XIX y de principios del XX, llenos de melodrama, suspense y romance, los folletines de hoy en día despiertan en nosotros determinadas sensaciones como felicidad, sufrimiento y satisfacción, y su popularidad es tanta que, aunque una serie televisiva dure meses, a veces incluso años, antes de llegar a su fin, no podemos dejar de seguir viéndolos. Es por eso por lo que no debemos despreciar a la ligera el tipo de lectura popular que representaba el folletín, sino que más bien debemos considerarlo un aspecto cultural del siglo XIX a tener muy en cuenta.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Andrés (1999) *Antología comentada de la Literatura española Siglo XIX*, Madrid, Castalia.
- Aparici, Pilar e Isabel Gimeno (Eds.) (1996) *Literatura menor del siglo XIX, una antología de la novela de folletín I, (1840-1870)*, Barcelona, Anthropos.
- Correa Calderón, Evaristo de (1964) *Costumbristas españoles, I. Autores correspondientes a los siglos XVII, XVIII y XIX*, Madrid, Aguilar.
- Ferreras, Juan Ignacio (1972) *La novela por entregas (1840- 1900)*, Madrid, Taurus.
- _____ (1990) *La novela española en el siglo XIX (hasta 1868)*, Madrid, Taurus.
- Hibbs Lissorgues, Solange (1995) “Práctica del Folletín en la Prensa Católica Española”, *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Ed. Brigitte Magnien, Barcelona, Anthropos, pp.46- 63.

- Lecuyer, Claude Marie y Maryse Villapadierna (1995) "Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española", *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Ed. Brigitte Magnien, Barcelona, Anthropos, pp.15- 45.
- Magnien, Brigitte (1995) "Introducción", *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Ed. Brigitte Magnien, Barcelona, Anthropos, pp.7- 12.
- Montesinos, José F. (1963) "Galdós en busca de la novela", *Ínsula*, XVIII, N° 202, p.482.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (1997) *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel.
- Pérez Galdós, Benito (1870) "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", En Galdós. *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1990, pp.105- 120.
- _____ (1994) *Tormento*, 1a edición en "El libro de Bolsillo", Madrid, Alianza.
- Revilla, Manuel de la (1884) *Principios generales de Literatura e Historia de la literatura española*, Madrid, Librería de Francisco Yravedra.
- Romero Tobar, Leonardo (1976) *La novela popular española del siglo XIX*, Barcelona, Fundación Juan March, Ariel.
- Ynduráin, Francisco (1970) *Galdós entre la novela y el folletín*, Madrid, Taurus.
- Zavala, Iris, Rubén Benítez y Leonardo Romero Tobar (1982) "La Realidad del Folletín", *Historia y crítica de la literatura española (Romanticismo y Realismo)*, coord. por Francisco Rico Manrique, Vol.5, Tomo 1, pp. 380-391.
- _____ (1971) *Ideología y política en la novela española*, Salamanca, Anaya.

ROOTS OF THE CONTEMPORARY LATIN AMERICAN LITERATURE

Zeynep ÖNAL*

ABSTRACT

The following study entitled "The Contemporary Latin American Literature" aims to seek the roots of the Latin American literature before 1940 in order to perceive the literary renovation in the new Latin American novel, the revolutionary change in language after 1940. The study is searching the social, historical and cultural background of the Contemporary Latin American literature to expose the process since the end of the nineteenth century until the period called 'Boom' of Latin American Literature pointing the literary interaction of Spanish and Latin American writers during the mentioned interval of time and revealing the modernist effects on the New Latin American novel. Thus the study attempts to present a general perspective of the contemporary Latin American novel which renovated itself from the 1940s henceforth occupying a prestigious place in the literatures of the world.

Keywords: Revolution of Language, Modernist Roots, Literary Interaction, "Boom", Tradition of Rupture

ÖZET

"Çağdaş Latin Amerika yazınının kökleri" başlıklı bu çalışma, Latin Amerika romanında 1940 sonrası görülen yazınsal değişimin ve dil devriminin 1940 öncesi köklerini araştırır. Çalışma, Çağdaş Latin Amerika yazınının toplumsal, tarihsel ve ekin sel artalanını araştırarak, ondokuzuncu yüzyıl sonundan 'Boom' adı verilen döneme dek gelişen süreci çözümleme ereğini güder. Bu bağlamda sözü edilen zaman diliminde İspanyol ve Latin Amerika yazarları arasındaki yazınsal etkileşim ve Modernist akımın Yeni Latin Amerika romanı üstündeki etkileri ele alınır. Çalışma, 1940 yılından bugüne kendini yenileyen ve dünya yazınında saygın bir yer edinen çağdaş Latin Amerika yazınına genel bir perspektiften sunmayı amaçlar.

Anahtar sözcükler: Dil Devrimi, Modernist Kökler, Yazınsal Etkileşim, "Boom", Geleneğin Kırılma Noktası

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yard. Doç. Dr.

Towards a new conception of literature: Historical, social and cultural causes

The year 1940 is determined by the literary critics as the beginning of the literary change in Latin America and it is not a coincidence that this date is significant. The Spanish Civil War ended and the Second World War broke out just before the year 1940. The distinguished critic of Latin American Literature, Emir Rodríguez-Monegal sets out the consequences of the Spanish Civil War and the Second World War on the literary change in Latin America after 1940: The Second World War interrupts the course of books and literary reviews from Europe to the continent. The interruption of the course of books and literary reviews which fostered the nostalgia to a refined civilization on the land of Latin America and the contribution of the distinguished Spanish intellectuals moving to the continent, particularly to Mexico and Argentina during the Civil War in Spain stimulates the foundation of publishing houses, institutes, libraries and museums. (Monegal 1970: 47,48) Yet a main contribution to the progress of Latin American literature may be the fact that leads the Latin American writer to consider writing as a profession. Ernesto Sábato states that the literature and specifically the novel is the desperate attempt of the writer to express the central obsession of his existence. He believes that the writer should be the witness of his time and has the obligation of telling the truth. Sábato says that living means to exist in the world in a historical condition, in a circumstance from which we can't avoid and we shouldn't avoid. According to the Argentinian author, the master pieces which have imprints of history are written with blood and they reflect the agony of their time. In this context, for Sábato, the novelist is a witness to history and a great novelist is an influential figure of his time. (Sábato 1963: 142) In the words of Sábato, we can clearly see the writer's approach to writing as a profession. In all his three novels, the attempt of Sábato to express the search of man of his time to find the answers to his existence can be seen. If he tells a story in his novel, his aim is not presenting to the reader a fictitious world but to ask the questions, to express the preoccupations in his mind using the fiction as a tool. The professional and constant effort of the Latin American writer for showing the reality of a nation becomes the writer's main concern after 1940. The reader is free to read the works of Carlos Fuentes or Mario Vargas Llosa as pure fiction; however, it should be considered that the stories they tell are not more than a tool to show what lies in the background, what the social and political circumstances of the time are, which problems and pains the Latin American man has confronted with. Therefore it can be said that the fiction serves to transmit what is on a writer's mind to the reader. Sábato, in his novels for instance, mixes his philosophical reflections about the existence of

man with fictitious aspects. Fuentes tells about the poverty, the weakness of a nation crushed and exploited by inner and outer powers. Another Mexican writer, Juan Rulfo also tells about the misery of his people using the description of an arid geography to emphasize the situation of man. The list can be extended. It should be noted that the word is used by the Latin American writer after 1940 to decipher the codes of a reality.

Besides the above mentioned reasons to feed the Latin American literature before 1940, the population explosion as a result of the migration to big cities and the change in the reader profile to come out by that population explosion also raises the Latin American literature as of 1940. The novel just like the theater is a genre which requires the urban concentration, so the circulation of literary works becomes possible with the crowds in big cities. Monegal states that following 1940, a radical change is observed in the cultural background of Latin America. First generation of readers as members of an elite following the works of foreign literature – particularly the Spanish and French literature - is gradually replaced by a second generation of readers who are interested in following the national works of literature. And the third generation of readers of the contemporary Latin American Literature is exclusively attentive to the national literature and has almost no patience or time which is not national. As a result of the social developments which help to raise the national consciousness, – to put an example, the Mexican Revolution accepted as a most considerable political and social landmark of the twentieth century in Mexico – the determined search for a national identity of the Latin American writer in his works motivates the second generation of reader to support the writer looking for the national identity. As to the contemporary reader, the search for a national identity is not an issue anymore but a necessity. (Monegal 1970: 48) The change observed in the Latin American novel after 1940 as a result of the writers's changing literary view is also the consequence of this new reader profile asking the questions to raise in his/her mind starting from the literary work. Although the reader is aware of the fact that it is possible to read the literary text as an aesthetical, autonomous work free from the social and historical conditions from which the text comes out, the number of readers increases day by day in Latin America after 1940 who also are aware of the fact that the literary text is an expression of reality, no matter how much fictitious it may be, it still emerges from determined social and political circumstances which shape the cultural background of a land and a nation. Julio Cortázar states that each time the reader opens the pages of a book written in one of those Latin American countries where the critical thinking and imagination are considered as a crime, he/she should read that book as if he/she has received the message in a bottle thrown into the sea to carry this message to

the furthest possible. And the message always reaches to the final destination, the bottles are taken and opened by the readers who will not understand only the meaning of the message sent but they will also see literature more than an aesthetic pleasure or an hour of rest. (Cortázar 1981: 29)

Monegal states that although distinguished writers appear in the literary background of Latin America all throughout the nineteenth century, it is not possible to see the novel as a genre with writers of many levels and a constant production until the twentieth century. The novel in the professional sense of the word appears as of 1940 which was stated to be a symbolic date. (Monegal 1970: 49) Alexis Márquez Rodríguez, another distinguished critic of the Latin American Literature, though states that the roots for the twentieth century Latin American novel should be sought in the nineteenth century, the Latin American novel of the nineteenth century is poor and incipient although there are novels and novelists that are individually very important. According to Rodríguez, the first generation of Latin American writers which are truly mature show in the twentieth century. (Rodríguez 2002) The main reason for the blooming of a new literary conception after 1940 should be sought in the determined orientation of the writer towards the search for the authentic roots and identity of the Latin American people. In the second half of the twentieth century, it is a fact that the Latin American writer reaches to a maturity in the professional sense of writing. Instead of imitating the foreign literary patterns and being inspired from imported "isms", the writer becomes conscious that the reality surrounding him is the reality of his own land, own people and that he no longer needs to go further than the frontiers of his own land to seek for the reality. To put a relevant example, the reader can find out in the poetry of Pablo Neruda the exploration for the elements of a landscape, the sea, the rocks, the sounds, etc., that surround the poet and later the history of his people into which the poet penetrates. As a matter of fact, most of the Latin American writers like Neruda who makes a first move similar to that of the poets of his age under foreign literary effects are fed by the distinguished writers of the twentieth century European novel such as Joyce, Kafka, Faulkner, Sartre, Proust, etc. Monegal states that the first generation of writers in the twentieth century in Latin America such as Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Agustín Yáñez, Leopoldo Marechal and the successive generation of writers such as João Guimarães Rosa, José Miguel Arguedas and Juan Rulfo are strongly and visibly swayed by the experimental and revolutionary literary movements and notable novelists. Whilst the first generation of writers in Latin America introduce few innovations in the internal structure of the novel and feel content with following almost always the traditional patterns, the second generation of writers will be noted above all

for attacking the novelistic form aiming the narrative efficiency and will disturb the reader emotionally and the third generation of writers who become aware of the creative and even revolutionary role of language will consequently obtain a sharp sensibility for using the language as the raw material of the narration. The common point for the third generation of writers such as Clarice Lispector, José Donoso, David Viñas, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa is the consciousness for realizing that the language is a strong organ for producing creative and radical changes in the literary work. (Monegal 1970: 54, 56) In the works of the second and third generation of writers the main aim is the literary creation. Whilst the writer questions the situation of man in his world as a central and essential theme in his work, looks on the other hand for the poetic structure and the language as an incentive of the literary creation and for the form that henceforth appears to be inseparable from the content since there seems to be no other access to content but through and by the form. Hence the main character of the writer's work after 1940 will precisely be the attitude for questioning radically the writing itself and language. The most profound and independent creators of those years struggle for a literature of which the greatest commitment has been with the literature itself. In that respect the position of the intellectual and the writer in Latin America is the position of a critic who intensely questions the reality in which he is involved.

Studying the motives of a literary summit in Latin America after 1940, the effects of Modernism to arise in Latin America towards the end of the nineteenth century and the literary interaction between the Latin American and Spanish writers in the second half of the nineteenth and the first half of the twentieth centuries should be taken into consideration. Rubén Darío, the Nicaraguan poet known as the greatest representative of Modernism in Spanish language introduces Modernism in Spain and awakens the admiration of a group of young poets as defenders of Modernism which later would become significant writers of the Spanish literature like Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Ramón María del Valle-Inclán and Jacinto Benavente. A later appearance of the Latin American Literature on the peninsula with a decisive influence on Spanish Literature takes place a few years later. At first stage, the Chilean poet Vicente Huidobro, accepted as one of the greatest Chilean poets together with Pablo Neruda, Nicanor Parra and Gabriela Mistral, the pioneer and representative of an aesthetic movement called Creacionismo influences the Spanish intellectuals and later Pablo Neruda, who is considered amongst the greatest and most prominent writers of his age proclaims in the peninsula his poetic conception at that time which he called "poesía impura", so different from the poetic conception

of Juan Ramón Jiménez. Neruda meets the greatest poets of his time, Federico García Lorca and Rafael Alberti. Later in 1935, the Spanish poet Manuel Altolaguirre gives him up the directorship of the literary magazine *Caballo verde para la poesía* and Neruda reaches to meet the poets of the "Generación del 27." (Gálvez Acero 1981: 9) During the second and third decades of the twentieth century, the greatest Latin American writers are published in Spain. In 1929, *Doña Bárbara* of the Venezuelan author Rómulo Gallegos is published in Madrid and has great success for the novelty the author was representing incorporating in the narrative the myth and legend. In such wise, Gallegos gives rise to a phenomenon called by Emir Rodríguez Monegal "protoboom" (Gálvez Acero 1981: 10) of the Latin American novel since the affect of the novel passes from Spain, which at that time was controlling the complete editorial market of Latin America, to the continent and has a strong influence on the works of Latin American writers who had then started to publish their works that soon would reach a universal success: Horacio Quiroga, Mariano Azuela, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes and Gallegos among others represent with their works the renovation in the Latin American literature of their time. Novels like *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *La vorágine*, *Los desterrados*, etc., appear in an aspect as preceding works before the mythical works of Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa.

If the writer feels the unavoidable need of using different narrative techniques reflecting the preoccupations of his consciousness due to the changing of the social-historical events, he intends to analyze the cause of spiritual crisis and to look for its codes in order to find a possible way out of this crisis and the roots for all this search of the author should be searched in the last decades of the nineteenth century. The path that leads to the search of a narrative renovation is inscribed as "la tradición de la ruptura" by the Mexican writer Octavio Paz, that is a tradition which refuses to continue the road. (Gálvez Acero 1992: 19, 20) According to Monegal, for three times in the twentieth century, the Latin American Literature witnesses a violent rupture from the tradition: the rupture towards 1960, coinciding with the difusion of Cuban Revolution, the cultural crisis towards 1940 caused by the Spanish Civil War and the Second World War and the rupture of the avant-garde movement of the twenties. All those ruptures correspond to processes which have simultaneously two faces: if on the one hand each crisis breaks down with a tradition and sets out to establish a new estimation, on the other hand digs up in the close or far-off times to create a pedigree, to justify a lineage. (Monegal, 1990: 139) This explains why the origin of all the above mentioned agents as creators of a literary change beginning from 1940 should be sought in the first cultural/literary expressions

of Modernism, a period that marks the beginning of a true modern literary age in Latin America. Gálvez defines Modernity as the aesthetics of change, of the unsystematic, the fragmentary, the discontinuous, and in the ideological sense as the critical reflection of the signs of "crisis". This posture evidently manifests as a cult to plurality, syncretism and at textual level as the search for new in writing which comes up before the creator as an essential method in respective ways of critical reflection, agonizing at times, with regard to a continuous conscience of "crisis". (Gálvez Acero 1992: 21) Parallel to the rise of Modernism, economic liberalism and incipient industrialization develop in social-historical level and as a result most of the countries in Latin America (but certainly not all the social classes) delight in luxury and wealth. In this context, the characteristics which are traditionally known as typical of modernist literature (heterogeneity, passion for liberty, novelty, longing for renewal, syncretism, etc.) act as the starting point of a change for unlimited aesthetic search that by different routes will be accomplished all throughout the period of Modernity and the modernists will give start to a new sensibility. The modernist novel is related with the phenomenon of birth of Modernity in Latin America and the period is the origin of the true change. (Gálvez Acero 1992: 22, 24) All throughout the modernist period and at the beginning of thirties, the most important Latin American narrators are discovered, published and praised by Spanish intellectuals and the literature in Latin America turns out to be accepted internationally. Some of the most eminent writers of that time such as the Uruguayan writer Horacio Quiroga, The Mexican writers Mariano Azuela and Martín Luis Guzmán, the Colombian writer José Eustasio Rivera, the Venezuelan writer Rómulo Gallegos and the Argentinian writer Ricardo Güiraldes see their works published in Spain by publishing houses that distributed these works all over the Hispanic world. Monegal states that at that time, there were few novelists in Spain that could be compared with Latin American novelists in narrative skill and passion. Although most of those Latin American writers had been explored out of the frontiers of Latin America, the greatest work produced by them such as *Los desterrados* of Horacio Quiroga or *El águila y la serpiente* of Martín Luis Guzmán contained a legendary poetic vision of occult realities of the New World. (Monegal 1971: 498, 499) In a sense, these works set up an invisible link with the narrations of the early explorations and discoveries that Latin America introduced to the European reader.

The weakness of the Latin American novel before 1940s lies in the presentation of the inner conflicts of its characters. In the works of the most famous novelists of the twenties and thirties, the landscape and the wild nature dominates, molds or crushes the man and so the individual almost disappears or is

reduced (as in *Doña Bárbara* of Rómulo Gallegos, *Don Segundo Sombra* of Ricardo Güiraldes, *Los de abajo* of Mariano Azuela) to an archetype; the character is not a man but a symbol, a figure in a hostile world. The presentation of human conflicts is generalized. The geography is everything and the man, nothing. Whereas for the new novelists the centre of gravity changes radically from a landscape created by God to an urban landscape created and inhabited by man. Big cities take the role from pampas and mountains. For the novelists of twenties and thirties, the big city is a far-off presence, arbitrary and mysterious. For the new novelists the city is the core, the place to which the protagonists of the new novel are attracted irresistibly. In this context, while he is a non-identity in the crowd, he becomes a true living being. Although the new novelists are still concerned about the rural themes and go on searching the traditional struggle of man against nature, the main figures of the new novel are not abstract figures anymore but complex beings. If the new novelist still observes the rural landscape of country man, of the gaucho, this is because he wants to reveal the mythical aspect of the country man.

The new economic-social changes which occur since 1940s bring innovations to the Latin American novel. The growth of big cities emerging as a result of industrialization causes an emphatic change in the fiction which previously has taken nature as its basic theme; yet the fiction after 1940s underlines the importance of man in the big city. Man and his internal universe become the indisputable main concern of the novel and the novel appears enriched with the influence of the distinguished European writers of the time like Kafka, Joyce, Unamuno, etc., and the revolutionary scientific-ideological advances like psychoanalysis and existentialism. (Gálvez Acero 1981: 10) Although the fiction of twenties and thirties progress parallel to poetic avant-garde movement, possibly because of this parallelism, it does not show the beneficial influence of this literary movement, that is to say the linguistic experimentalism which the various avant-garde "isms" mean like "ultraísmo", the revolutionary poetic movement of the 1920s in Argentina, "estridentismo", the artistic movement of the 1920s in Mexico and "surrealismo" in Chile. The literary avant-garde movement has repercussions on the novel since 1940s and constitutes one of the principal keys to explain the definitive literary renovation on the Latin American novel of the following decades. Hereby the Latin American novel from 1940s to 1960s should be considered as the beginning of the literary change. (Gálvez Acero 1981: 11, 12) *El Señor Presidente* of Miguel Ángel Asturias (1946), *Hombres de maíz* of the same author (1949), *Al filo del agua* of Agustín Yáñez (1947), *El Túnel* of Ernesto Sábato (1948), *La vida breve* of Juan Carlos Onetti (1950), *Los pasos perdidos* of Alejo Carpentier (1953), *Pedro Páramo* of Juan

Rulfo (1953), *La región más transparente* of Carlos Fuentes (1958), *Los ríos profundos* of José María Arguedas (1958) and *La casa verde* of Mario Vargas Llosa (1966) among others appear as milestones throughout the process of the change in Latin American novel. The novels which appear during the forties, fifties and sixties reflect a significant progress between the old conception of the novel represented by the realist-telluric conception of Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes or the realist conception of the social and political denunciation of Mariano Azuela, Ciro Alegría, Jorge Icaza, etc., and the new and more complicated current conception having roots as much in this old conception of the novel as in the poetic avant-garde renovation, in the greatest American and European novelists like Dos Passos, Hemingway, Faulkner, Joyce, Miller, Gombrowitz, Hesse, Gide, among others and in especially three Argentinian authors, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges and Macedonio Fernández. This literary phenomenon culminates in the process called “boom” of 1960s which brings new changes to the Latin American literature.

“Boom” as a term, popularized in Italy by journalists of weekly papers of a wide circulation passes from these papers to the Argentinian subsidiaries of the same. At that time, Tomás Eloy Martínez and Luis Harss were writing in *Primera Plana* and both were known as journalists and critics. It is in this weekly paper for the first time that the term is used, however it is not known if it was Martínez or Harss to use it for the first time. “Boom” indicates the editorial phenomenon of expansion, advertising and approval of the new Latin American novel. (Monegal 1980: 186, 187.) Shaw points out that the expansion of editorial industry in especially two important centres as maximum concentration of novel in Latin America, Mexico and Argentina, and the activity of the publishing houses, especially that of Seix Barral in Europe have great influence in the wide spreading of the new Latin American novel, especially when it is taken into consideration that there were countries on the continent with a poor literary tradition. (Shaw 2003: 237) The literary novel creates its own reading public and forms or changes important aspects of the public’s taste of literary conception. However, this requires the accomplishment of certain conditions. In the first place, the qualitative level of the writer’s work should exceed an average level. This explains the difference between the success of the “novela de la tierra” and the new novel in Latin America. Despite important individual success (*Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*), there are not many exceptional writers at that time and the ones to appear do not produce a sufficient number of significant works. Therefore, although most outstanding works of “novela de la tierra” win the public giving the reader a new literary taste and are translated, “novela de la tierra” does not succeed. Whereas the new novelists make a significant jump

in quality and there has been a radical change in the attitude of the novelist towards the novel. The prompt success of the new novelists of that period come with the reformist or revolutionary character of the novel. Shaw states that the novel in Latin America is born from dissidence. (Shaw 2003: 251) There have always been novels on the continent of which the supreme purpose of the author has been raising the awareness of the reader and fulfilling the obligation of the author to resist oppression and injustice. The novel should concern the reader not only with its political and social content but by its power reflecting reality and furthermore also showing the existential being of man. The novel should change the perceptive habits of its reader. This has been the great success of the period called "Boom" in Latin America.

As a conclusion, at present, Latin America can offer the literary work of at least three or four generations of novelists who go on to certify the incessant renovation of a genre. However, the new Latin American novel is the result of a long and laborious process. It lasts several decades and the profound continuity of a genre is periodically interrupted and renewed by new experiences. This process is called "la tradición de la ruptura" (tradition of rupture) by Octavio Paz. (Monegal 1971: 498) The new novelists combine a sharp sensibility with a notable narrative delicacy to describe the transcendental dimensions of reality taking into consideration all aspects of politics and social life. A new conception of man emerges from the chaos and the economic exploitation, from the revolts and poverty. Latin American writer reaches maturity in language and literature. With the total revolution of language, the Latin American writer creates a new literature. The language of the new Latin American novel is formed basically on the expression of reality which from Borges to Asturias, the most considerable Latin American writers have produced and developed as the expression of their own voice. As a result, the new Latin American novel achieves to be the most complete tool to explore reality and to transmit another reality which is the reality of the language. The writer's main purpose becomes to create a specific language, by which he can reflect a new literature in search of experimental literary forms; it is a language of the land, of the nation, not a mere imitation of the old forms of language. The writer requires to use the word to save the literary work from the traditional and conservative relations with the past and to illuminate it with a new, original and strong identity. Hence the Latin American writer fulfills the mission of exploring and transmitting a reality of his own land and nation through the word by which he tries to find new narrative techniques. It is the language which shows the reader the reality of an agonizing land, but a language which defamiliarizes the reader.

In this way, the contemporary Latin American literature presents truly

revolutionary writers in the twentieth century after 1940 in a relatively short period. The new Latin American writer adopts the language to say his word as a witness of his age and uses the language with literary efficiency. In little more than half a century, during the lapse that passes between the voyage of Rubén Darío to Spain in 1898 and 1960s, the Latin American literature makes a huge progress and becomes a literary centre of our age.

BIBLIOGRAPHY:

- Cortázar, Julio (1981) "Realidad y literatura en América Latina", *Revista de Occidente*, No:5, Abril-Junio de 1981, Alianza Editorial, Madrid, s. 29.
- Gálvez Acero, Marina (1987) *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus Ediciones, 3. Ed., 1992.
- _____ (1981) *La novela hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Editorial Cincel.
- Monegal, Emir Rodríguez (1970) "La nueva novela Latinoamericana", *En Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México por la Asociación Internacional de Hispanistas, s.47-56.
- _____ (1971) "Una Escritura Revolucionaria", *Revista Iberoamericana*, Vol:37, No:74, Enero-Marzo de 1971, Universidad de Pittsburgh, U.S.A., s.498-499.
- _____ (1980) "El Boom de la Novela Latinoamericana: Diez Años Después", *Requiem for the 'Boom', A Symposium*, Montclair State College, U.S.A., s.186-187.
- _____ (1990) "Tradición y Renovación en América Latina en su literatura", *Coordinación e Introducción de César Fernández Moreno*, México, s.139.
- Sábato, Ernesto (1963) *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar.
- Shaw, Donald L. (1981) *Nueva Narrativa Hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 7. Ed., 2003.
- Rodríguez, Alexis Márquez (2002) "Narrativa Hispanoamericana del Siglo XX", *Hispanista, Primera Revista Electrónica de los Hispanistas de Brasil*, Vol:2, No:8, Enero-Febrero-Marzo de 2002,
- (consult:05/12/2011)

<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo71esp.htm>.



19 .YÜZYIL İSPANYOL TİYATROSUNDA KADIN / AKTRİS OLMAK

Leman GÜRLEK *

ABSTRACT

In this article, antiwoman stance and perspectives in the 19th century Spanish theatre and literature are studied. Women's position inside and outside the home, female characters and their education in their time, reflection thereof in literary works from Romantic theatre to Realist theatre are presented. Thoughts and works of some prominent writers such as Emilia Pardo Bazán, Gertrudis Gomez de Avellaneda, Carolina Coronado, Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Garcia Gutiérrez, Juan Eugenio Hartzenbusch are utilized so as to show the concept of woman within socio-cultural structure of the time. The aim is to offer a general view on concepts of woman in society, woman as a wife, woman as a reader/writer.

Keywords: Spanish theatre, Romantic theatre, Realist theatre, women in society.

ÖZET

Bu makalede 19. yüzyıl İspanyol tiyatrosunda ve yazınında kadına karşı olan tutum ve bakış açıları irdelenmiştir. Romantik dönem tiyatrosundan Gerçekçilik tiyatrosuna değin kadının ev içi ve dışı uzamlardaki durumu , o dönem bağlamında kadın karakterleri ve eğitimleri, eserlerdeki yansımaları ortaya konulmuştur. Dönemin kültürel- sosyal yapısı içinde kadın kavramını göstermek için Emilia Pardo Bazán, Gertrudis Gomez de Avellaneda, Carolina Coronado, Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Garcia Gutiérrez, Juan Eugenio Hartzenbusch gibi önde gelen yazarların eserlerinden ve fikirlerinden yararlanılmıştır. Amaç, toplum içindeki kadın , eş olarak kadın, okur yazar olarak kadın kavramları üzerine genel bir bakış sunmaktır.

Anahtar Sözcükler: İspanyol tiyatrosu, Romantik tiyatro, Gerçekçi tiyatro, toplumdaki kadın

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yard. Doç. Dr.

Kadının sosyal durumundan, ev içi ve dışı uzamlardaki duruşundan söz edebilmek için salt edebi kaynaklardan yararlanmak kuşkusuz yeterli olmayacaktır. Çalışmamızın amacı kadını, özellikle 19.yüzyıl İspanyol tiyatrosuna ait eserlerde incelemek, bunun sonucunda kadın karakterinin özelliklerini ortaya çıkarmak ve toplum içindeki rolünden, tiyatro sahnelerini kullanarak söz edebilmektir.

17. yüzyılın Barok tiyatrosunda sosyal eşitsizliğin vurgulandığı komedyalar sahnelenmektedir. Kendi içinde gerçekçiliği belirli kriterlere bağlı kalarak gözlemlemeye çalışan-bu genellikle dar bir bakış açısının sonucudur- asıl hayattan daha gerçekçi olduğunu vurgulayan bir tiyatro anlayışı hakimdir. Calderon de la Barca'nın *El gran teatro del mundo*¹ adlı eserinde Tanrı'yla özdeşleştirdiği komedyaya yazarının sosyal sınıflara göre roller dağıttığını söyler. Yani aktörlere, rollerinin salt bir oyun olduğunu bundan dolayı da sosyal hiyerarşide en üst sınıfların rolleri için mücadele etmenin anlamsız olduğunu vurgulamaktadır². 19. yüzyıl tiyatrosunda aktörler karakterleri değil, tipleri tercih etmektedirler. Bunun sebebi aslında aynı türden ve konudan birçok eserin sahnelenmesi ve özgün/farklı karakterlerin bulunmamasıdır. O dönemin tiyatrosunun en önemli özelliklerinden biri ise burjuvazi ailelerin yaşam ortamlarını gözler önüne seren, duygusal ilişkilerini irdeleyen, paranın getirdiği gücü ve ihtişamı/zevki gösteren eserlerdir. Ön plana çıkan ise aralarındaki aşk üçgeni: koca, kadın ve sevgili. XIX. yüzyılın romantik tiyatrosunda bilinmeyen/gizemli geçmişleriyle başkahramanlar ön planda olurken, aynı yüzyılın ikinci yarısında sahnelenen gerçekçi tiyatrosunda başkahramanlardan çok aile ve aile kavramları üzerinde durulmaktadır. Bunun en önemli yapı taşı, hiç kuşkusuz, kadın/ eş oluşturmaktadır. Yüzyıllar boyunca İspanyol tiyatrosunda kadın/aktris olmak zorlu hatta imkansız olarak görülürdü. Sosyal statüsü nedeniyle geleneksel tarih süreci boyunca yok sayıldı, toplumda eş görevine indirgendi ve mahrem iç uzamı düzeninde tutulmaya çalışılırken, sosyal kısıtlamaları olan aktrise dönüştürüldü.³ Bu durumda eş/kadın yasal çocuklar(a) doğurabilen/sahip olabilen bir "mal"dır". Christopher Caudwell'in dediği gibi kadın, erkeğin hayatı boyunca malıdır. Erkeğin fethetme duygularını/duyularını tatmin edecek güzellikte ve sadık olmalıdır. Birey yerine mal/eşya vasfı gördüğünden erkekten ruhsal ve fiziksel

¹ El gran teatro del mundo(dünyanın büyük tiyatrosu) auto sacramental olarak adlandırılan bir ya da birçok perdeden oluşan dini, alegorik eserdir. Konusu genellikle Hz. İsa'nın etnini ve kanını simgelemek üzere ekmek ve şarap kullanarak yapılan kutsallama ayinidir.

² Fernández Vázquez J.María: La construcción del personaje femenino en el teatro de la segunda mitad del siglo XIX. Algunos ejemplos. *Espéculo. Revista de estudios literarios. Número 43*, Universidad de Complutense de Madrid, 2009

³ R Barros, Sandro: *La mujer en sus espacios: Lope de Vega, Pilar Miró y la reconfiguración cinematográfica de la entidad femenina en El perro del hortelano*, *Espéculo. Revista de estudios literarios. Número 38*, Universidad de Complutense de Madrid, 2008.

olarak uzaklaş-mamalıdır. Bunun yanı sıra erkek/mal sahibi, sadık olmayabilir, hatta bir mal/kadın sahibiyken bir diğeriyle, eş zamanlı da ilgilenebilir.⁴

17. yüzyıldan başlayarak 19.yüzyıla kadar olan süreç boyunca kadına birçok isim atfedildi: bakire- fahişe; anne-varlık; evli-bekar; itaatkar-isyankar; tutucu- marjinal; saygın/seçkin-aşağılık. Toplumunun hangi katmanında yer alırsa alsın kadınının bu uzam içinde belirli görevleri bulunmaktadır. Bir kadın hem marjinal olup aynı zamanda evli ve saygın olması mümkün olmadığı gibi, aktris/yazar olup anne ve itaatkar olması da mümkün değildir. Dar görüşlü ve tutucu olan 19.yüzyıl İspanyol halkı, yazar ve/veya şair olan kadınları acımasızca eleştirir ve “tuhaf, deli, romantik, yalancı, komediyen, şaklaban” gibi olumsuz sıfatlarla hoşnutsuzluğunu vurgular. Bazı yazarlar ve eleştirmenlere göre bu tip kadınlar “*marimachos*”⁵ erkeksi kadın tiplmesine daha yakın görüldüğünü belirtirler. Bunun en iyi örneğini P.J Moebius⁶ ait “Kadınların zihinsel geriliği” adlı eserde görmek mümkündür. İki cinsiyetinin de farklı yetenekleri, onlardan birini daha aşağı kılmaz, aksine, insanlığının devamı için gerekli, uyumlu ve farklı tarzları ortaya çıkarttığını söyler. Bu belirleyici tanımlamaya ters düşen/ karşıt davranan kadın ve/veya erkek olumsuz sıfatlarla özdeşleştirilir.⁷ Eserlerdeki kadın ise, gerçekliği olmayan bir nesneye dönüştürülür, yani güzelliği ve duyarlılığıyla, açan çiçeklerle benzetilir. Carolina Coronado⁸ ise kendi şiirlerinde kadını “evin melek modeli” olarak dönüştürür çünkü kendi bile yazma serüvenine atıldığı için hayıflanır. *El Tiempo* (Zaman) adlı şiirinde, kadın şair olmanın pişmanlığından bahseder ve saflığın/bilinçsizliğin içinde daha mutlu olabilmek için büyükannesinin döneminde doğmuş olmayı diler. Anne olmanın getirdiği yükümlülüklerden dolayı, yazma serüvenine bir son vermek zorunda kalan şair, 1857 yılında, bir yazısında, o günün topluluğuna gönderme yaparak,

⁴ Caudwell, Christopher. *La agonía de la cultura burguesa*, Antrophos, Barcelona, 1985.

⁵ *Marimachos* kelimesi erkeksi kadın ya da kadını erkek için 19. yüzyılda birçok yazar ve eleştirmen tarafından kullanılan ve tamamen olumsuz özellikler içeren bir tanımlamadır. Kadın, bu durumda erkeğin olumsuz özelliklerinde olan küstahlığı, sertliği; kadının olumsuz özelliklerinden ise uçarlılığı, bomboşluğu herhangi bir zarafet, güzellik ve hercailik taşımadan barındırıyor.

⁶ P. J. Moebius’un eseri *Carmen de Burgos* tarafından İspanyolca ya çevrilip 1904 yılında yayımlanır. Burgos aynı zamanda da İspanya’daki Feminist Hareketliliğin önemli temsilcilerinde bir olarak kabul edilir. *İspanya da kadın olmak ve Kadının sosyal görevi nedir* (1911) konulu konferanslara katılmıştır.

⁷ Gonzalez-Allende, Iker: *De la mujer romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX*, Spanish Language and Literature.Paper 28, University of Nebraska, 2009, s.68.

⁸ Carolina Coronado Romero de Tejada 20 Aralık 1820-15 Ocak 1911 yılları arasında yaşamış önemli İspanyol Romantik Dönem şairlerindedir.

kadın yazardan çok kadına ihtiyaç olduğunu belirtir.⁹ Emilia Bardo Bazán'ın 1896 yılında yayınlanan *Memorias de un Solterón* adlı eserindeki kadın başkahraman Feita da Carolina Coronado gibi aynı tutumu sergiler, evlenir ve evli kadına dayatılan görevleri benimser, kendini ev içi uzama hapseder. Aynı fikri savunan Pascual Santacruz ise kadının "minicik beynine" gönderme yaparak kadın salt eş ve kadın olmak için doğduğunu vurgular.¹⁰ Bu düşünceye katılan Bridget Aldaraca ise kadını, ilkel zarafetini/tatlılığını yitirmemesi için, halka açık uzamlardan uzak tutmak gerektiğini vurgular.¹¹ Buna rağmen 19. yüzyılı *kadınların yüzyılı* olarak tanımlanır, çünkü feminist hareketliliğin yoğun olarak görülüp, hissedildiği dönemdir. O dönemin en önemli İspanyol kadın yazarlarından Emilia Pardo Bazán'ın "*La educación del hombre y de la mujer: Sus relaciones y diferencias*" (Kadın ve erkeğin eğitimi: Farklılıkları ve ilişkileri) adlı eserinde kadının, erkek gibi fiziksel, ahlaksal, dinsel ve sosyal eğitim aldığı ama entelektüel hayatla bütünleşemediği söyler. Bunun yanı sıra kadının, salt çocuklarını eğitebilmesi için eğitim görmesinin gülünçlüğüne dikkat çeker.¹²

İspanyol tiyatro yazarlar gibi Norveçli yazar Henrik İbsen'in tiyatro eseri olan ve 1879 yılında yayımlanan *A Doll's House* da (Bir Bebek Evi) ana karakter Nora'nın eşine sadık kalması gerektiğini vurgular ama kocası Torvald Helmer'e zorunlu bağlılığını da sorgulamaya başlar. Bir süre sonra Helmer'in ahlakta Nora'yı, kendisine ait bir eşya gibi görür; bunu ayırımında olan Nora bir süre sonra çocuklarını ve kocasını terk etmeye karar verir.¹³ Adı geçen yazarın, 19 Aralık 1899 yılında sahnelenen bir diğer eseri olan *When We Dead Awake* de (Biz ölümler uyanınca) dört yıldır evli olan heykeltıraş Arnold Rubek ve eşi Maja arasında geçen konuşmalar sayesinde evliliklerini sorguladıklarında, dışarıdan görüldüğü gibi ideal yürümediğini, içten içe yavaş yavaş çürüdüğünü görüyoruz. Kadın karakterlerini eserlerinde en iyi vurgulayan ve tanımlayan ender yazarlardan biridir.

⁹ Valis, Noël, *Introducción. Poesías*. Por Carolina Coronado, Madrid, Castalia, 1991, ss.7-41.

¹⁰ Gonzalez-Allende, Iker: a.g.e. içinde Santacruz, Pascual: "*El siglo de los marimachos*". La España Moderna, 19 nov.1907.s.89.

¹¹ Aldaraca, Bridget: *El angel del hogar. Galdós and the ideology of domesticity in Spain*. Chapel Hill, University of North Carolina P. 1991.s 57.

¹² Pardo Bazán, Emilia: "*La educación del hombre y de la mujer: Sus relaciones y diferencias.*" *La mujer española y otros escritos*. Ed.Guadalupe Gómez – Ferrer, Madrid: Cátedra, 1999, ss.152-162.

¹³ 1879 yılında yayımlanan, orijinal adı *Et dukkehjem* olan tiyatro eseri birçok eleştirmenler tarafından ilk gerçek feminist tiyatro eseri olara adlandırılmıştır.

James Joyce'ın dediği gibi:

“İbsen’in insanların iç dünyasına dair bilgisi, en çok kadın karakter-lerde su yüzüne çıkar... Gerçekten de böylesine mükemmelen muktedir bir kişi için bunlar söyleniyorsa, ruhunda mutlak bir kadın karışımı vardır... Ne olursa olsun kadın ruhunu bildiği, tartışılmaz bir gerçek-likdir”.¹⁴

19. yüzyıl İspanyol romantik tiyatrosunda mücadelelerin, çekişmelerin olduğu sosyal bir duruş sergilenir. İspanyol toplumun sosyal yapısını yansıtmak yerine bu yapıyı daha iyi, daha adil, daha mutlu bir dünya yaratabilmek için yeni ilkelerle, arzu ve isteklerle, ortaya çıkan yeni fikirlerle kıyaslar. Romantik dönem tiyatrosunda kadın edilgen bir rol üstlenir, evliliğe zorlanarak yaşlı bir adamla evlendirilir. Martínez de la Rosa'nın “La boda y el duelo”(düğün ve düello) adlı eserinde zoraki evlilik ve yaşlı adamla yapılan evlilikle ilgili kadının uçarılığını, kararsızlığını ve boyun eğişini irdeler. Buna benzer bir konuyu da Duque de Rivas'ın 1834 yılında sahnelenen “Tanto vales cuanto tienes”(sahip olduğun şey kadar değer var) adlı eserinde yaşlı bir adamla nişanlı olmasına rağmen genç bir adama aşık olan bir kızın konumundan bahseder. O dönemin erkek şairlerinden olan Bécquer ise suskun/konuşmayan kadının en ideal kadın tiplemesi olduğunu düşünür. Rimalar adlı eserinde, XXVII ‘inci rima da, Bécquer ideal romantik kadını şöyle tanımlar:

...
 Uyu sen!
 Uyanırken konuşursun ve konuşmanla, titreşen
 sözcüklerin andırır
 incilerden bir yağmuru akan durmadan
 altın kupasından boşanır gibi.
 Uyurken sen, soluğunun fisiltısıyla
 uyum içinde kırılğan
 bir şiir duyarım, sana tutkun
 gönlümün anladığı ancak.¹⁵

Bunu yanı sıra kadının işlevi, Bécquer’e göre, şiirin ihtiyacını karşılayan sanatsal bir nesnedir:

¹⁴ Joyce James, *Eleştiri ve Deneme Yazıları*, Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2013, ss.65-66.

¹⁵ Bécquer, Gustavo Adolfo: *Karanlık Köşedeki Arp*, Rimalar, Alkım, Nisan 2004.

...
yoldan çıkmış şaşkın iki gönül
bir öpücükte duygudaş olduğu sürece,
var olduğu sürece güzel bir kadın,
şiir hiç susmayacak!¹⁶

Bununla birlikte Bécquer'in "romantik" kadınları, romantik tiyatro eserlerindeki kadınlara göre daha yalın ve basit karakterler olarak karşımıza çıkarken, tiyatro eserlerindeki kadınlar ise tutkuları sayesinde/ nedeniyle zaman zaman başkahramanın önüne geçebilirler. 15.yüzyıl da geçen Antonio Garcia Gutiérrez'in *El Trovador*¹⁷ adlı eserinde çekişme, tutkulu/isyankar iki kadın arasında yaşanıyor. Çingene olan Azucena, yakılarak ölen annesinin öcünü alabilmek için Kont Lope de Artal'ın oğlunu yakmak isterken yanlışlıkla kendi oğlunu yakarak öldürür.¹⁸ Hatasını anlayan Azucena kontun oğlu Manrique'yi da yanına alarak kaçar ve onu kendi oğluymuş gibi büyütür. Soylu ve güzel Leonor'a aşık olan Manrique aynı durumda olan ve aslında kardeşi olan Nuño, Kont de Luna, ile karşı karşıya gelir. Çingene olmanın avantajlarından yararlanan Azucena özgürlüğün tadını çıkarırken Leonor toplumun getirdiği/dayattığı kurallara göre yaşamını sürdürmek zorunda kalır. Hatası ortaya çıkan Azucena yakalanır ve Manrique ile birlikte hapse atılır. Yakılabilmek korkusuyla Manrique'ye yalvarır: "*Bu sesi duyuyor musun? Öldür beni...büyük ateşe beni götürmemeleri için en kısa sürede*"¹⁹ Aslında Azucena Manrique ye anne- oğul sevgisinden çok erkek- kadın sevgisini yansıtmaktadır. Bundan dolayı sevdiği adamın yanında ölecek romantik bir ölüm arzulamaktadır, yani bir çok romantik tiyatro eserinde de görüldüğü üzere ölüm ve aşk iç içedir. Manrique, Azucena ve Leonor arasında kalır ve sonunda her ikisini de kayıp eder. Bu durumda Azucena, kadın başkahraman sayılan Leonor'un önüne geçer, öç alan ve kandıran kadın kahraman olarak vurgulanır. Oysa Leonor aşkını ispatlamak ve sevdiğini hapisten kurtarabilmek için Nuño ile evleneceğine söz verir. Sevdiğini kurtaramadığı gibi kendini de, Nuño ile evlenmemek için, zehirleyerek öldürür. İspanyol romantik tiyatrosunda, Juan Eugenio Hartzenbusch'un *Los amantes de Teruel* adlı eserinde de Hıristiyan olmayan kadın karakterlere de aynı özellikler atfedilir.²⁰ Valencia'yalı Mağripli

¹⁶ A.g.e., s.20 Rima IV.

¹⁷ *El Trovador* 1 Mart 1836 yılında sahnelenen en önemli romantik dönem İspanyol tiyatro eserlerinden bir olarak kabul edilir.

¹⁸ Shaw Donald L. , *Historia de la literatura española 5 El siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 2000, s.55.

¹⁹ García Gutiérrez, Antonio: *El Trovador*, Ed.Carlos Ruiz Silva, Madrid: Cátedra, 1985, s.189.

²⁰ Gonzalez-Allende, Iker: *De la mujer romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX*, Spanish Language and Literature. Paper 28, University of Nebraska, 2009, s.62.

kralın eşi olan Zulima, Marsilla'ya aşık olur, ama karşılık bulamaz, çünkü Marsilla Isabel'e aşiktir. Bunun öcünü almak isteyen Zulima erkek kılığına girerek Isabel'e, Marsilla'nın sevdiği kadını kendisi olduğunu ve Isabel'in de, annesinin itibarını kurtarmak için, Rodrigo'yla evlenmesi gerektiğini söyler. Hıristiyan olmayan kadın karakterler atılgan, enerjik ve etken bir rol üstlenirken böyle davranmaya çalışan Hıristiyan kadınlar, toplum ve yazarın kendisi tarafından yerilir. *El Trovador*'daki Leonor geleneksel kadın rolüne uymalı ve erkeğin ruhani kurtuluşu gibi görülmelidir. Eser boyunca "melek", "benim meleğim", "güzel melek", "ilahi güzellik" tanımlamalarıyla özdeşleşen Leonor aslında bu belirtilen özelliklere uymamaktadır.

Romantik tiyatrodaki aşkın oluşmasına engel olan birçok neden bulunur. En belirgin olan kadın kahramanın ailesi, çoğu zaman babası ve/veya ağabeyi tarafından ortaya atılan sosyal farklılıktır. Buna rağmen aşıklar sosyal farklılıkların getirmiş olduğu zorluklara karşı koyarlar ve aşklarını korkusuzca yaşarlar. *Los amantes de Teruel* de olduğu gibi kadın/Isabel, başkaları/Zulima tarafından kandırılır/aldatılır; sevdiği adamın öldüğü ya da başka bir kadınla evlendiği söylenir. Başka çaresi kalmayan kadın ise sevdiği adamın/başkahramanın rakibiyle evlenir. Marsilla döner ve Isabel'in karşısına çıkar, onunla kaçmasını ister, ama Isabel, evli ve onurlu bir kadının yapması gerektiği gibi, Marsilla'nın bu isteğine karşı koyar: "kendime ait değilim; bir adama aidim/onuru bana emanet edilen,/ ona sadık kalmalıyım"²¹. Her ne kadar Isabel bu arzusuna karşı koysa da, Marsilla öldüğünde, romantik tiyatro geleneğine göre, o da kederinden/aşkından ölür. Donald L. Shaw'ın dediği gibi, Romantik dönem, kadının cinselliğini en aza indirmeye çalışırken, Gerçekçi dönem, kadını aşktan çok evlilikle bağdaştırır.²² Bazı yazarlar ise kadının edebiyata olan yakınlığını, kadının cinsiyetiyle ilgili bir sorunu olduğunun göstergesidir yorumu yaparlar.

Gutiérrez de Alba'nın²³ 1850'de sahnelenen eseri *Una mujer literata*'da (okuryazar ve bilgili kadın) yazarın politik görüşleri ev içi uzama- tutucu, geleneksel ve gerici- yansıtmadığını görmekteyiz. Daha ilk sahnesinden itibaren bir kadın ya ev kadını olup kendini ev işlerine adayabilir ya da entelektüel

²¹ Hartzenbusch, Juan Eugenio: *Los amantes de Teruel. La madre de Pelayo*, Barcelona, Mainer Til, 1995, s. 96.

²² Shaw, Donald L. "Introducción", Don Alvaró o la fuerza del sino, Por Angel de Saavedra, Duque de Rivas, Madrid, Castalia, 1986, 9-45, s.27.

²³ Gutiérrez de Alba çok üretken bir yazar olup, düzinelerce orijinal komediler, melodramlar, parodiler, tek perdelik piyesler, zarzuelalar(operetler) dramalar yazıp, 1840-1880 arası Madrid tiyatrolarında sahnelemiştir. Memur ve avukat olan Gutiérrez çeşitli politik eylemlerde bulunduğundan 10 yıllık bir hapis cezası almıştır. Buna rağmen adı geçen esrinde liberal ve devrimci politik ideolojisi yansımamıştır.

çalışmalar gerçekleştirebilir, ama her iki özelliği barındırması/olması mümkün görülmemektedir.²⁴ Bu durumda tiyatro eserleri ve sahnesi söylem aracı olarak kadınların toplum içindeki imajına olumsuz/olumlu katkıda bulunur. Perdenin açılmasıyla birlikte Roque'nin(don Juan'ın yaşlı hizmetlisi) şikayetiyle başlar: “*şu iyi hanımefendi, /her zaman kitaplarla yüklenmiş,/ kağıtlardan başka bir şey düşünemez oldu*”(1.perde, 1. sahne)

Kadın, 19.yüzyılın ortalarında artık ülkenin entelektüel hayatına dahil olmaya çalışsa da, yeterli bir etkiye sahip olamayacaktır. Bu anlamda kadının “özgürlüğü” o dönem İspanya'nın olumlu gelenekleriyle ve ahlakıyla örtüşmelidir. Gutiérrez'in bu eserinde feminist hakları savunmak yerine acı söz ve alayla kadını hor görür ve yerer, tekrar ev ve mutfak uzamına hapseder.

Doña Josefina'nın hizmetçisi olan Lucía, Roque'ye karşı hanımını savunmaya çalışırken Roque şöyle der: “*Şiirler ne işe yarar,*

evi düzenli tutabilmek için mi?

Kadın

nasıl yemek yapıldığını ve çamaşır yıkandığını,

güvecin nasıl pişirildiğini bilmelidir”(1.p. 1. s.).

19. yüzyıl ortalarında kadınlar aslında ev içi görevlerinden ve sorumluklarından uzaklaşmış olmasalar bile erkek düşünce yapısına egemen bir toplumda kadının yazar ve düşünür olarak ortaya çıkıp sesini duyurabilmesi bir tepki, salt eril bir korkudur.²⁵ Buna rağmen adı geçen eserde Juan-koca/eş tepkisiz kalmakta, endişelerini onun yerine Roque/hizmetlisi dile getirmektedir:

“...yarın görecek,

diğerleri gibi

yani bir çok adamın/kocanın

eşleri tarafından nasıl terk edildiklerini.

Bu söylevde de anlaşıldığı gibi Roque'nin Juan'ı nasıl yediğinin/küçümsemediğinin açık bir göstergesidir. Aslında Juan maddi açıdan amcası Antonio'ya bağımlı olduğundan zayıf karakterli, kendi ev ekonomisini idare edemeyen,

²⁴ Gies, T.David: “Mujer como Dios manda”: antifeminismo y risa en Una mujer literata(1851) de Gutiérrez de Alba, Scriptura 15, 1999,s.172, University of Virginia.

²⁵ David T. Gies edebiyat dünyasında tanınmaya başlayan önemli İspanyol ve Güney Amerika kadın yazarlardan bazılarını, Josefa Amar, María Rosa Gálvez, Carolina Cronado ve Gertrudis Gómez de Avellaneda, dolaylı olarak atıfta bulunup aslında edebiyat dünyasının halen erkek egemenliğinde olduğu vurgulanmaktadır.

sözü geçmeyen bir adam/eş portesi sunmaktadır. Ancak böyle karakteri olan biri karışım entelektüel eğilimini hoş görebilir.²⁶ Bu durumda bu sözler aynı zamanda da o dönemin seyircilerine de bir gönderme niteliğini taşımaktadır. Bir kadının entelektüelliği ancak zayıf ve “kusurlu” karakterli bir koca/eş hoş görebilir. Bunun dışında bir duruş sergileyen koca hiçbir şekilde karısının eğilimini toplumdaki statüsü nedeniyle onaylamayacaktır. Kadını kitaplarla fazla içli dışlı olması, yani kadın = kitap vurgusunun abartılı ve yazar tarafından bilinçli bir şekilde yapılması sahnedeki kadının gülünç duruma düşmesine neden olur. Çalışmak Josefina için yazmak ve okumak anlamına gelse de, Juan’a göre çalışmak ev işleriyle örtüşen bir eylemdir. (1.p., 5.s.). López Cruces’in dediği gibi komedide /tiyatroda, her toplumda görülebilecek, gündelik hayat yansıtılmaktadır.

Bu durumda bu hayatın bir parçası/ temel taşı olan kadın farklı eğilimler gösterdiğinde gülünç duruma düşüp, temelin sarsılmasına ve yıkılmasına/kaosa neden olur.²⁷ Bu eserin son sahnesinde Josefina’nın daha bir gün geçmeden fikrini değiştirdiğini, kocasının ve toplumun beklentilerini karşıladığını görmekteyiz. Aynı anda hem okur yazar kadın hem de ailenin iyi annesi görevlerini üstlenmesinin mümkün olmadığını ayırımına varır: “*başka görevlerim yoktur/ gökyüzünün bana bahsettikleri dışında*”(3.p.8.s.). Bu söylemini 14. sahnede de devam ettirir: “*Hayır, beyefendi, görevimi biliyorum,/ bugünden itibaren reddediyorum/ okur yazar kadın olmayı*”.

19. yüzyılda evlilikler ticari bir anlaşma olarak görüldüğünden evlilik-aşk- sadakat sözcükleri yeniden tanımlanmaları zorunlu kılar. Özellikle kadın/eş kocasına ölümüne kadar sadık kalıp onu takdir etmek ve saymak zorunda kaldığında.²⁸ Gerçekçiliğin ön plana çıktığı bu yüzyılın ikinci yarısında sahnelenen eserlerde kadına farklı bir bakış açısı getirilmiştir. Kadını belirli kalıplara oturtularak, zorunlu görevler verilmektedir. Rodríguez Rubí gibi tiyatro yazarları, ahlaki sonuçlarla iç içe geçmiş, bir kadının duruşunun nasıl olması gerektiğini göstermektedir: Bir yandan sadık bir eş/kadın, diğer yandan da özverili anne,

²⁶ Gies, T.David: a.g.e., s.173

²⁷ López Cruces, Antonio J.: La risa en la literatura española(Antología y textos), Ed.Aguacilara Alicante, 1993, s.28.

²⁸ Buna bir örnek olarak İspanyol tiyatro yazarı José Echegaray y Eizaguirre’nin tiyatro eseri olan *El Gran Galeoto* adlı eseri gösterilebilir. Eser, nazımda yazılmış üç perdeden ve nesirde yazılmış bir diyalogdan oluşmaktadır. Klasik edebiyat konularından esinlenen bu eserde Kral Arthur – karısı Guinevere – şövalye Lancelot arasındaki aşk üçgeni ne atıfta bulunup, yazar Ernesto , koca Don Julián ve kadın Teodora karakterlerini yaratır. Bu durumda, XIX. yüzyıl burjuvazi tiyatrosunda olağan olan ve tartışması dahi söz konusu olmayan kadının eş olarak görevleridir.

iffetli, saygın, duyarlı bir kadın olmak zorundadır. ²⁹ Buna karşın Gertrudis Gomez de Avellaneda'nın kadınları tek taraflı güç göstergesi olan kocalarına başkaldıran, kadının sosyal duruşunu ve gidişatını yansıtan eserler vermiştir.³⁰ Avellaneda hakkında Susan Kirpatrick'in de dediği gibi: ... “kadınlara yasak olan/kadınlardan sakınılan bir alana korkusuzca giren ilk kadındır”.³¹

Sonuç olarak 19 yüzyıl boyunca kadın farklı aşamalardan geçtiğini, her bir aşamanın bize karşıtlık olarak yansıdığını görmekteyiz. Kadın, o dönem İspanya'sında, toplumun her katmanlarında yerildiği kadar yüceltilir. O dönemin tiyatro eserlerinde olduğu kadar yazarlar da kadını tanımlayan, eleştiren, yeren yaklaşımlar gösterirler. İncelenen eserlere ve kadın hakkında fikirlerini yansıtan yazarlara bakıldığında kadının toplum içindeki duruşu, kadın yazar olarak kadının toplum, ahlak, eğitim ve edebiyat içindeki tutumu irdelenmiştir. Her ne kadar kadın yazarlar, kadını belirli bir model/çerçevede resmetmeye çalışsalar da, erkek yazarlar kadar olumsuz bir yaklaşım göstermezler. Vurgulanan ise kadının toplum içinde, yerilmeden varlığını okur yazar ve eş/ anne olarak sürdürebilmesidir.

KAYNAKÇA

Aldaraca, Bridget: *El angel del hogar. Galdós and the ideology of domesticity in Spain*. Chapel Hill, University of North Carolina P. 1991.

Bécquer, Gustavo Adolfo: *Karanlık Köşedeki Arp, Rimalar*, Alkım, Nisan 2004

Cantero García, Victor. *Estudio y análisis de los ideales feministas de Gertrudis Gómez de Avellaneda: Tratamiento e impotancia de los personajes femeninos de sus dramas*. Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica, 2003.

Caudwell, Christopher: *La agonía de la cultura burguesa*, Antrophos , Barcelona, 1985.

²⁹ Tomás Rodríguez y Díaz Rubí 1817-1890 yılları arasında yaşamış olan İspanyol tiyatro yazarıdır. Tiyatro eğlendirmenin yanı sıra aynı zamanda da sosyal göreneklerini kopyası ve okuludur savını ortaya atan yazarlardandır.

³⁰ Cantero García, Victor. *Estudio y análisis de los ideales feministas de Gertrudis Gómez de Avellaneda: Tratamiento e impotancia de los personajes femeninos de sus dramas*. Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica, 2003; 28, s.362. Kübalı yazar Avellaneda çeşitli vesilelerle kadın/ erkek, kadın yazar/erkek yazar arasındaki eşitliği; özgür ifade hakkını, yazarların telif haklarını şiddetli savunucusu olan ve açıkça gösteren ender yazarlardandır.

³¹ Kirpatrick, Susan. *Las “románticas”: mujeres y subjetivismo en España, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press, 1988. S.133.

- Fernández Vázquez J. María: *La construcción del personaje femenino en el teatro de la segunda mitad del siglo XIX. Algunos ejemplos*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Número 43, Universidad de Complutense de Madrid, 2009
- García Gutiérrez, Antonio: *El Trovador*, Ed. Carlos Ruiz Silva, Madrid: Cátedra, 1985.
- Gies, T. David: “*Mujer como Dios manda*”: antifeminismo y risa en *Una mujer literata (1851) de Gutiérrez de Alba*, Scriptura 15, 1999, University of Virginia.
- Gonzalez-Allende, Iker: *De la mujer romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX*, Spanish Language and Literature. Paper 28, University of Nebraska, 2009.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio: *Los amantes de Teruel. La madre de Pelayo*, Barcelona, Mainer Til, 1995.
- Joyce James, *Eleştiri ve Deneme Yazıları*, Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- Kirpatrick, Susan. Las “románticas”: mujeres y subjetivismo en España, 1835-1850. Berkeley: University of California Press, 1988.
- López Cruces, Antonio J.: *La risa en la literatura española (Antología y textos)*, Ed. Aguacilar, Alicante, 1993.
- Pardo Bazán, Emilia: “*La educación del hombre y de la mujer: Sus relaciones y diferencias*.” *La mujer española y otros escritos*. Ed. Guadalupe Gómez – Ferrer, Madrid: Cátedra, 1999.
- R Barros, Sandro: *La mujer en sus espacios: Lope de Vega, Pilar Miró y la reconfiguración cinematográfica de la entidad femenina en El perro del hortelano*, Espéculo. Revista de estudios literarios. Número 38, Universidad de Complutense de Madrid, 2008.
- Shaw, Donald L. “*Introducción*”, Don Alvaró o la fuerza del sino, Por Angel de Saavedra, Duque de Rivas, Madrid, Castalia, 1986, 9-45.
- , *Historia de la literatura española 5 El siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Valis, Noël, *Introducción. Poesías*. Por Carolina Coronado, Madrid, Castalia, 1991, ss.7-41.
- Gonzalez-Allende, Iker: a.g.e. içinde Santacruz, Pascual: “*El siglo de los marimachos*”. *La España Moderna*, 19 nov.1907.



LA TRAICIÓN Y TRADUCCIÓN EN LA NOVELA *EL ÚLTIMO ENCUENTRO DE SÁNDOR MÁRAI*

Alfredo Motato Moscoso *

ABSTRACT

Behind each title, there is a story that cannot be ignored. The title is a synthesis of the novel itself and, at the same time, it's the gateway to discover another world. Moreover, the reader gets, through the title, meaningful messages that are centered within the novel. In Sandor Marai's last novel; "el último encuentro", ambiguity plays an important role. It enters the novel to "expose" and to "reveal" the senses while they, mutilate the story that comes from a poem. Ambiguity also minimizes the metaphores and the senses that are found in the novel: fire, candles and passion.

Keywords: Translation, title, novel, Marai, candles

ÖZET

Her bir başlığın arkasında göz ardı edilemeyecek bir hikâye vardır. Romanın başlığı aslında romanın bir sentezidir ve aynı zamanda başka bir dünyanın keşfine açılan kapıdır. Dahası, romanın başlığı vasıtasıyla okur, romanın merkezindeki anlamlı mesajlara ulaşır. Sandor Marai'nin son romanı El Ultimo Encuentro'da muğlaklık önemli bir rol oynar. Muğlaklık, romana duyuları "ortaya çıkarmak" ve "göstermek" üzere girer, duyular da şiiirden uyarlanmış hikâyeyi değiştirir. Muğlaklık, ayrıca, romanda bulunan mecazları ve duyuları (ateş, mumlar ve tutku) en aza indirir.

Anahtar sözcükler: Çeviri, romanın başlığı, roman, Marai, mumlar

* Kolombiya, Cali Alman Koleji'nde İspanyolca Edebiyat Öğretmeni. (Profesor del Colegio Alemán de Cali, Colombia.)

La lectura más lograda es aquella en la que ambas construcciones
[imagen del autor e imagen del lector] se encuentran en completo acuerdo
Wayne C. Boot

Le pueden llamar candela, siempre que dure encendido
Canción: "Estas equivocado" Roberto Roena

Toda obra esconde, detrás de su título, una novela que permanece invisible. Una obra que se hizo desde lo que piensa el autor y por tanto es una réplica paralela que se desarrolla en el silencio. Un mundo de sombras, acciones, personajes, palabras que se intuyen desde "los gritos del silencio" que propone cada obra con su título. Tras la obra viaja el título que arrastra ese mundo de la ficción. En tanto, con el nombre se busca que la obra tenga concordancia con algún sentido del título, que exista ese sentido real y de sintonía con la totalidad. Es la marca única que abre la puerta a la lectura, es el tono de la seducción y ese mágico intercambio de sentidos y pensamientos iniciales del autor/obra/lector.

Los títulos de las obras: seducen, atrapan, permiten la imaginación, lanzan mensajes, sintetizan, tienen sus historia, su mundo, reflejan, opacan, alteran, ocultan, develan y más allá te susurran. Así, el título busca acercar dos orillas separadas por la distancia y el tiempo para que en una convergencia de mundos permee de lado y lado el sentido y la imaginación. Por ello, el título es considerado un "paratexto" y donde "Tal término se refiere a un conjunto de producciones, del orden del discurso y de la imagen, que acompañan al texto, lo introducen, lo presentan, lo comentan y condicionan su recepción"¹

Así, el paratexto funciona en otros términos como un "cotexto" o "partexto" porque funciona como un par, un paralelo que tiene marcas en su nombre, identidad, rasgos únicos y anexo es una forma de constitución de y en la obra. El título es a nuestro modo de ver: un "micro mundo" a imagen y semejanza de la obra y magistralmente de forma viceversa, en la medida que nos invita a participar del juego de sentidos y mensajes. El título es el inicio de la configuración y el cierre de la reconfiguración, en términos de Paul Ricoeur.

Por ejemplo, no es lo mismo "La Metamorfosis" que "La transformación" de Franz Kafka; "La Hojarasca" o "La casa"² como la pretendía llamar Gabriel

¹ Sabia. Saïd "Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas" EN <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>

² Vargas Llosa Mario. García Márquez: Historia de un deicidio. Monte Avila Editores, C.A. Impresiones Barcelona-Caracas, 1971. Afirma Vargas Llosa: "Fue allí en Barranquilla, en su cueva del último piso de 'El Rascacielos' donde intentó por

García Márquez, o “Pedro Páramo”³ de Juan Rulfo que se iba a llamar “Los Murmullos” Por paradójico que suene: detrás de la obra está título y como tal, él se constituye y se configura como un texto en miniatura que tiene su mundo semántico dentro de un imaginario, que proporciona al lector, en su primera relación, un sentido para que se oriente en la lectura y por tanto lo reorganice al cerrar la obra. En el desarrollo de la novela se van dando pistas, mensajes “sublimes” y como tal una serie de hechos, diálogos, descripciones se van configurando para darle fuerza, peso y preponderancia con el contenido. El título cabalga sobre la lectura y se impone como un sello personal, o sea impone su identidad y deja plasmado su nombre sentencioso como una carta de presentación de la totalidad. El título es y nada más. Es umbral y cierre de la obra. Luego el lector desanda los caminos y trata de reafirmar el nombre o en su efecto buscar los nexos desde su lectura. Después de todo solo queda el título en la medida que desempeña varias funciones: señala el objeto estético: la novela; es una referencia o umbral sobre la totalidad del contenido; aproxima al lector a un mundo ficcional y finalmente es publicitaria en tanto que es el gancho para atrapar los lectores.

El crítico francés resume, también, en cuatro las funciones principales del título: la primera viene a ser de designación o identificación, la segunda es una función descriptiva de alguno(s) de los contenidos de la obra. La tercera es una función connotativa, relacionada directamente con la anterior. La última es una función de seducción que, en palabras de Genette, es de eficacia dudosa ya que puede tener efectos contraproducentes (Sabia.1)

Ya desde este panorama, no podemos dejar pasar inadvertido el papel del título. No obstante, valga la pena detenerse en la última función que propone Genette pues la obra de arte dentro del mercado también está sujeta a una serie de exigencias e imposiciones que determinan los que están el marketing y más

primera vez escribir una novela con todos los demonios de su infancia y de Aracataca. La novela, que se iba a llamar La Casa, se titularía finalmente La Hojarasca cuando apareció, varios años después”.

³ “Originalmente la novela decía “fui a Tuxcacuesco”, mientras que en la edición que todos conocemos dice ‘Vine a Comala’. Cuando dices “fui”, significa que ya estás de regreso, en cambio, cuando dices “vine” quiere decir que sigues ahí”, refirió en entrevista a Crónica Jorge Zepeda. “Esto demuestra que (el personaje) sigue aprisionado ahí (en Comala), está hablando desde la tumba”, mientras que en la primera versión “pareciera que está ya afuera de esa situación, que lo está contando como algo que ocurrió desde hace mucho tiempo, y que en realidad no le afecta ya”, agregó.” Periódico La crónica.

que obra de arte es un objeto de venta y a como dé lugar hay que venderlo, a pesar del sacrificio que se tenga que hacer. Tal es el caso de la obra: “El último encuentro” de Sándor Márai.

La historia de la obra es magistral y relata el encuentro de dos ancianos que se dan cita después de cuarenta años de distanciamiento. Se reúnen en el ocaso de sus vidas para poner en claro muchas dudas que quedaron en con la ausencia inesperada de uno de ellos. Es un diálogo desde sus realidades sobre la verdad de la realidad. De tal forma, que la obra es un diálogo duro, donde la tensión esta de principio a fin, al fondo la oscuridad de la vida y en la amplia sala el tenue resplandor de las velas. Exterior e interior, verdad y realidad, mundo interno y externo, la vida y sus facetas pública, privada y secreta se entremezclan con magistralidad en cada palabra, en cada gesto. Henrik, protagonista de la novela, viejo general retirado, recluido en su mansión a pasar sus últimos años, encarna el mundo que podríamos llamar real, objetivo. Este cita a Konrad que es el contraste y por ende representa en la novela la verdad. Ambos pasaron su juventud unidos, uno y otro fundaron un concepto de amistad: entrañable, sincera, real y ante todo fiel y de un momento a otro, traicionan esa amistad en una jugada secreta y misteriosa. Márai juega con los personajes en sus jugadas e igualmente juega con el lector en tanto que solo deja entrever algunos rasgos de esas vidas públicas y privadas para dejarnos entrever luces de la vida secreta. Vidas paralelas que tenemos todos los humanos y que Márai nos pone de frente a esa realidad que muchas veces ocultamos, mostramos, develamos o guardamos sospechosamente con las palabras. En la obra la moral, el amor, la pasión y la amistad son hilos que se entrelazan y crean nudos que solo la palabra logrará mostrarnos y que silenciosamente Kristina la esposa del General nos ayudará también a recrear una idea de lo que fue ese mundo armónico, que algún día fue, y que hoy después de cuarenta años es un mundo fragmentado. No es solo la amistad, la casa, el amor, la pasión sino el mundo que ya se fue.

“—Las velas—dijo—. ¿Te acuerdas de las velas?... Aquellas velas azules. Ponlas en la mesa, si todavía quedan. Enciéndelas, para que ardan durante la cena..” (Marai. p. 68)

Ahora bien, dos hechos marcan el aislamiento y el no rotundo al título en la obra de Márai: la distorsión que hay con el título al mutilar ese primer encuentro entre la obra y el lector; y en segunda instancia, el camino erróneo que deja el mismo. En el primer aspecto, el umbral distorsiona el mundo ficcional de la obra solo y exclusivamente por un carácter mercantil. Desde tal idea, no hay forma de llegar por medio del paratexto a una idea que Márai planteó desde el mismo título y por tanto en el siguiente aspecto sacrifica: el papel de las velas

desde el poema implícito, la pasión y la mujer: Kristina como personaje motor de la obra, desde el silencio.

La obra “A gyertyák csonkig égnek” fue publicada en 1967 por el escritor Sándor Károly Henrik Grossschmid de Mára, más conocido como Sándor Márai. Al español fue traducida como “A la luz de los candelabros” por la ed. Destino, 1967. En alemán fue traducida como “Die Glut”: que al español literalmente es: “Las brasas”, al portugués se tradujo como “As brasas”. En estas se conservan algunos aspectos esenciales que conservan muchos aspectos de la obra y así no distorsiona las conexiones pues aún en las brasas está el fuego, las velas, las brasas que arden. Luego el escritor inglés Christopher Hampton adaptó la novela al teatro y la tituló “Brasas”, en un título que se acerca más al alemán que al título original. Finalmente, en el Montaje realizado en Teatro Camino (Chile) de Héctor Noguera y con la asesoría de Soledad Lagos reivindica el título “Las velas arden hasta el cabo” como el más cercano a lo que es la obra desde el título y el contenido, desde lo que insinúa y dice. En síntesis, el paratexto y el texto se sincronizan para que el lector coparticipe en la ideas de Márai.⁴

Así el camino extraviado del título en vez de acercarnos a la poética de Márai lo único que logra es sacrificar el título por un interés comercial y dejar de lado todo el sentido que nos puede orientar e la configuración y reconfiguración del mundo de la obra. En la obra las velas no solo son el objeto que ilumina sino que también es la metáfora de la realidad donde logramos ver algunas formas reales y la imaginación del sujeto que tenemos en frente. Las velas arden en similitud con el diálogo tenso entre dos amigos del pasado que se enfrentan desde la palabra con la dirá verdad que cada uno tiene. Este encuentro, no es de dos rivales, enemigos militares sino la imagen de amistad vivida y traicionada con su correspondiente huida sin musitar palabra alguna. Así, el paratexto “el último encuentro” es una entrada poco significativa, telenovelesca de quinta, sin mayor pretensión de reafirmar que es el final de una serie de encuentros tenidos con antelación. Leer la obra y verla desde el espejo del título es matar todo lo que se construye alrededor de este episodio, pues no es el encuentro sino lo que está alrededor del mismo y que solo y únicamente las velas nos darán luces de lo que significan en la casa, la vida, la amistad, la mujer y la pasión.

En la misma dinámica no podemos dejar de lado la bella intertextualidad que se marca desde el inicio con el poeta Pierce Shelley en el Prefacio de Alas-tor: Or the Spirit of Solitude, a su vez, cita a Wordsworth, de quien proviene

⁴ El último encuentro” de Sandor Marai, por Jaime Hanson Véase: <http://www.youtube.com/watch?v=mNR1OAG1x8k>

la siguiente frase, que se encuentra en su obra *The Excursion, Book 1*:

Upon the slimy foot-stone I espied The useless fragment of a wooden bowl, Green with the moss of years, and subject only To the soft handling of the elements : There let it lie—how foolish are such thoughts ! Forgive them ;—never—never did my steps Approach this door but she who dwelt within A daughter's welcome gave me, and I loved her As my own child. **Oh, Sir! the good die first, And they whose hearts are dry as summer dust Burn to the socket.** Many a passenger

“...¡Ay, Señor!) Los mejores son los primeros en morir. Y aquéllos cuyos corazones son tan secos como los restos mortales (las cenizas) del verano Arden hasta el cabo.”

Pero más allá del poema que nos deja un camino abierto, amplio y ante todo de retos, la pasión no es solo desde lo sexual sino la entrega con pasión por una amistad que se fundamentó con detalles, con entregas, visitas. Igualmente, el decisivo verso “Los mejores son los primeros en morir” pues en la trama de la novela hay varios personajes que se pueden considerar como: los primeros en morir. Cada aspecto gira y hace que ya sea Henrick, Konrad o Krisztina la que asuma el rol de primero o de morir. De tal forma que los corazones secos entran en la generalidad de la novela y el poema nos da una apretura que desde la novela se cierra para hacer un círculo entre los dos escritores distanciados por el tiempo. Desde este tópico la amistad se centra como una pasión que Márai trata sutilmente

Convivieron con naturalidad desde el primer momento, como gemelos en el útero de su madre. Para ello no tuvieron que hacer ningún «pacto de amistad», como suelen los muchachos de su edad, cuando organizan solemnes ritos ridículos, llenos de pasión exagerada, al aparecer la primera pasión en ellos —de una forma inconsciente y desfigurada—, al pretender por primera vez apropiarse del cuerpo y del alma del otro, sacándole del mundo para poseerlo en exclusiva (p. 36)

Esta pasión atraviesa la obra desde la nación, lo militar, el amor, la entrega, “El general sospechaba que la música no era una pasión tan exenta de peligros” pero al fin de cuentas se extiende por toda la obra y la realidad. Esta pasión que está entre la verdad y la mentira, entre lo que creemos y lo que es desde el sentimiento que mantiene unidos a los amigos, los esposos, los amantes:

en nuestro corazón y se transforma en movimiento de nuestra mano una pasión que hemos tratado en vano de domesticar durante años, durante muchísimos años... Todo ha sido en vano: hemos negado, sin la menor esperanza, el sentido de esta pasión, incluso a nosotros mismos, pero el contenido real de la pasión era más fuerte que nuestros propósitos, y la pasión no se ha disipado, sino que ha cristalizado (p. 119)

Hasta el punto de preferir dejar a la mujer y no matar a su amigo porque no es el enemigo. La amistad como el encuentro de dos personas que voluntariamente entablan un pacto de amistad

se puede matar a un amigo, pero la amistad nacida entre dos personas en la infancia no la puede matar ni siquiera la muerte, puesto que su recuerdo permanece en la conciencia de los hombres, como permanece el recuerdo de una hazaña discreta que no se puede expresar con palabras.(p. 127)

Todo este círculo se cierra con el personaje motor de la obra, desde el silencio: Krisztina. Pues no tenemos descripción de ella pero hay ciertos rasgos dentro de la feminidad de la esposa del general que nos acercan más a una estrategia que a la mujer como resultado de una serie situaciones que nos lanzan a pensar que detrás de la inocencia, silencio y obediencia de esposa hay una terrible soledad, maltrato, humillación que desde las estrategias del dominado podemos inferir que no es un persona más sino quien enciende las velas de la pasión, mantiene el fuego latente en las brasas, orquesta su juego entre los dos amigos y es la que recuerda el pasado con las velas:

Krisztina estaba sentada entre los dos. En el centro de la mesa ardían unas velas azules. A ella le gustaba la luz de las velas, le agradaba todo lo que le recordara el pasado, las formas de vida más nobles, los tiempos antiguos. (p. 132)

Un pasado que se aborda desde el diálogo, el diario de Kristina y el dolor de una larga conversación mientras que arden las velas, mientras que la pasión consume tanto la amistad como el amor por una mujer, mientras que las brasas ardes. Velas, fuego, brasas, pasión metáforas que conviven en el diálogo de dos hombres que son muestras de la Humanidad, con su vida pública, privada y secreta en constante lucha desde la palabra. Porque como lo sentencia Márai “El hombre hace suyo un lugar no sólo con el pico y la pala sino también con lo que piensa al picar y palear” y por ello las sombras se mantienen aún mientras las velas arden hasta el cabo o tal vez “Las altas llamas de las velas oscilan, sin llegar a disipar las sombras del comedor”.

Bibliografía:

Aguilar García Juan Carlos “Pedro Páramo iniciaba “Fui a Tuxcacuesco”, no “Vine a Comala”, y se iba a llamar Los Murmullos” La crónica de hoy. Lunes 14 de Marzo, 2005.

EN http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_nota=171408

Sabia. Saïd “Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas”

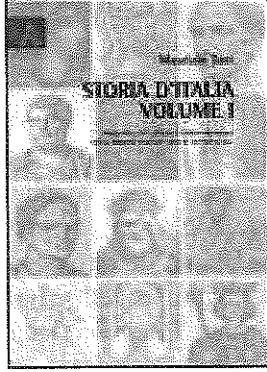
EN <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>

Vargas Llosa Mario. García Márquez: Historia de un deicidio. Monte Ávila Editores, C.A. Impresiones Barcelona-Caracas, 1971

Márai. Sándor. *Trad.* “El último encuentro”. Publicaciones y ediciones Salamandra. 29ª edición. Mayo de 2006

KİTAP TANITIMI / BOOK REVIEW

Tani, Maurizio (2011), Storia d'Italia, Volume 1: Preistoria, età antica e storia medievale della regione italiana fino al secolo XI d. C., Aracne, Roma: pp. 182.



Cristiano Bedin*

La serie di tre volumi della “Storia d’Italia” del professor Maurizio Tani si propone di essere una raccolta di testi riassuntivi riguardanti i principali fatti storici della “regione italiana” dall’età primitiva ai giorni nostri. Il suo stile semplice fa del testo uno strumento facilmente consultabile non solo da studenti madrelingua italiana, ma anche da studenti stranieri con un buon livello di conoscenza della lingua italiana come L2. Inoltre l’autore, preferendo focalizzarsi sugli avvenimenti principali e dare una panoramica storica, crea un ottimo strumento ordinato che possa dare informazioni, se pur generali, sulla storia d’Italia.

Come specificato dall’autore stesso nell’introduzione, il testo non parte dal periodo del basso medioevo, quando con la comparsa della società comunale nasce il primo embrione della cultura italiana, o dalla caduta dell’Impero Romano d’Occidente, quando si innesta nella cultura latina la componente “barbarica”, fondamentale per lo sviluppo della cultura italiana, ma parte dalle origini an-

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İtalyan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Okutman.

tichissime e preistoriche della “regione italiana” e si sofferma esaustivamente su civiltà che sembrerebbero ormai “lontane”, come quella fenicia, etrusca e greca. Infatti l'autore ha voluto “complicar[si] la vita, essendo convinti che ogni tentativo di narrazione della storia più recente non può prescindere dalla storia antica. La storia antica, infatti, è un po' come (se permettete il paragone forse un po' pericoloso) il patrimonio genetico di una persona. Infatti, come una persona si porta dietro certe caratteristiche ereditarie, così il presente è il risultato di certe scelte e vicende che sono avvenute anche in epoche remote” (p. 10).

Il primo volume, qui recensito, si propone di “narrare” la storia della “regione italiana” dalle sue origini preistoriche all'XI secolo. Nel primo capitolo trovano posto le vicende dei popoli italici, compresi i fenici e i greci (della Grecia e della Magna Grecia) fino alla Roma arcaica. Vengono anche proposte alcune informazioni sull'organizzazione politica e sociale della Repubblica Romana delle origini. Nel secondo capitolo invece viene presentata in maniera sintetica la storia di tutte quelle civiltà che, pur non trovandosi sul suolo italico, hanno dato importanti contributi allo sviluppo della civiltà romana o che, venuti a contatto con la Roma repubblicana, l'hanno influenzata. È questo il caso della Persia di Ciro il Grande, della civiltà ellenistica e, infine, di Cartagine. Nel terzo e quarto capitolo la narrazione degli eventi si concentra sulle vicende storiche, intervallate da notizie politico-economiche e sociali, della Repubblica e, poi, dell'Impero Romano. Nel quinto e sesto capitolo si passa quindi all'Italia delle invasioni barbariche. In ogni caso l'autore inserisce le vicende italiche in un contesto euro-mediterraneo, proprio dell'epoca romano-barbarica, facendo riferimenti alle componenti araba (in Sicilia), bizantina e longobarda. Nel settimo e ultimo capitolo vengono presentati i principali avvenimenti della storia d'Italia, inseriti sempre nel panorama europeo, fino all'anno mille. In questo contesto vengono inseriti anche accenni storici all'Impero Romano d'Oriente e al così detto “Sacro Romano Impero” del periodo Ottoniano. Il libro termina con l'ascesa economica di Venezia e un'analisi sulla continuità dell'eredità romana nella cultura della “regione italiana”. Importante risorsa è certamente la bibliografia, posta alla fine del volume, in cui sono inseriti i riferimenti ai più recenti testi di storia pubblicati in Italia, utili per eventuali approfondimenti.

Questo primo volume dovrebbe essere seguito da un secondo volume, in cui verranno presentate le vicende italiane del basso medioevo e dell'età moderna e da un terzo volume che partendo dalla rivoluzione francese (1789) arriverà ai giorni nostri.

Siamo del parere che il presente testo possa essere un ottimo prontuario di

storia italiana che non si ferma solamente ad un'analisi storica chiusa nei confini dello stato italiano (che del resto potrebbe essere fuorviante dato che l'Italia in quanto stato ha una storia di poco più di cent'anni), ma supera i confini nazionali e prende in considerazione anche altre civiltà che hanno contribuito allo sviluppo della cultura italiana. Bisogna aggiungere che tale testo, per la semplicità e la chiarezza espositiva, può essere un utile strumento da usare soprattutto nelle lezioni di Storia Italiana attivate presso i dipartimenti di Italianistica delle università straniere

KAYNAKÇA VE DİPNOT DÜZENLEME REHBERİ:

1- SÜRELİ YAYINLAR İÇİNDE YAYIMLANAN ESERLERE AFTT ÖRNEKLERİ

a) AKADEMİK SÜRELİ DERGİLERDE YAYIMLANAN MAKALEYE YAPILAN ATIF ÖRNEKLERİ

[Genel örnek - tek yazarlı makaleye atıf örneği]

Piper, George Andrew. "Rethinking the Print Object: Goethe and the Book of Everything." *PMLA* 121.1 (2006): 124-38.

[Birden çok yazarlı makaleye atıf örneği]

Brueggeman, Brenda Jo, and Debra A. Moddelmog. "Coming-Out Pedagogy: Risking Identity in Language and Literature Classrooms." *Pedagogy* 2.3 (2002): 311-35.

[Tek cilt içinde 2 sayının beraber basıldığı dergi içinden atıf örneği]

Barthelme, Frederick. "Architecture." *Kansas Quarterly* 13.3-4 (1981): 77-80.

[Çevirisi yayımlanan makaleye atıf örneği]

Tibullus, Albius. "How to Be Tibullus." Trans. David Wray. *Chicago Review* 48.4 (2002-03): 102-06.

[Yalnızca cilt sayısı ile çıkan dergide yayımlanmış makaleye atıf örneği]

Kafka, Ben. "The Demon of Writing: Paperwork, Public Safety, and the Reign of Terror." *Representations* 98 (2007): 1-24.

[Özel Sayı olarak yayımlanmış bir dergideki makaleye (künyesi ile birlikte) atıf örneği]

Makward, Christiane. "Reading Maryse Conde's Theater;" *Maryse Conde*. Ed. Delphine Perret and Marie-Denise Shelton. Spec. issue of *Callaloo* 18.3 (1995): 681-89.

b) GAZETE MAKALÉSİNE YAPILAN ATIF ÖRNEKLERİ

Jeromack, Paul. "This Once, a David of the Art World Does Goliath a Favor." *New York Times* 13 July 2002, late ed.: B7+.

Dwyer, Jim. "Yeats Meets the Digital Age, Full of Passionate Intensity." *New York Times* 20 July 2008, early ed., Arts and Leisure sec.: 1+.

Perrier, Jean-Louis. "La vie artistique de Budapest perturbée par la loi du marché." *Le monde* 26 Feb. 1997: 28.

c) HAKEMLİ/SÜRELİ OLMAYAN DERGİLERDE YAYIMLANMIŞ MAKALEYE YAPILAN ATIF ÖRNEKLERİ

McEvoy, Dermot. "Little Books, Big Success." *Publishers Weekly* 30 Oct. 2006: 26-28.

Weintraub, Arlene, and Laura Cohen. "A Thousand-Year Plan for Nuclear Waste." *Business Week* 6 May 2002: 94-96.

Kates, Robert W. "Population and Consumption: What We Know, What We Need to Know." *Environment* Apr. 2000: 10-19.

Laskin, Sheldon H. "Jena: A Missed Opportunity for Healing." *Tikkun* Nov.-Dec. 2007: 29+.

Wood, Jason. "Spellbound." *Sight and Sound* Dec. 2005: 28-30.

2- SÜRELİ OLMAYAN ESERLERE ATIF ÖRNEKLERİ

a) BİR VE BİRDEN FAZLA YAZARLI VEYA EDİTÖRLÜ ESER İÇİN ATIF ÖRNEKLERİ

[Genel örnek - tek yazarlı kitap için atıf örneği]

Franke, Damon. *Modernist Heresies: British Literary History, 1883-1924*. Columbus: Ohio State UP, 2008.

Yousef, Nancy. *Isolated Cases: The Anxieties of Autonomy in Enlightenment Philosophy and Romantic Literature*. Ithaca: Cornell UP, 2004.

[Çevirisi yayımlanan tek yazarlı kitap için atıf örneği]

Murasaki Shikibu. *The Tale of Genji*. Trans. Edward G. Seidensticker. New York: Knopf, 1976.

Seidensticker, Edward G., trans. *The Tale of Genji*. By Murasaki Shikibu. New York: Knopf, 1976.

[Birden çok yazar veya editörlü kitap için atıf örneği]

Broer, Lawrence R., and Gloria Holland. *Hemingway and Women: Female Critics*

and the Female Voice. Tuscaloosa: U of Alabama P, 2002.

Booth, Wayne C., Gregory G. Colomb, and Joseph M. Williams. *The Craft of Research*. 2nd ed. Chicago: U of Chicago P, 2003.

MacLaury, Robert E., Galina V. Paramei, and Don Dedrick, eds. *Anthropology of Color: Interdisciplinary Multilevel Modeling*. Amsterdam: John Benjamins, 2007.

NOT: Yazar/editör sayısı üçten fazla ise ilk isimden sonra **et. al.** ibaresi eklenebilir veya sırası ile tüm isimler yazılmalıdır.

[Antoloji veya Derleme'nin kendisine yapılacak atıf örnekleri]

Davis, Anita Price, comp. *North Carolina during the Great Depression: A Documentary Portrait of a Decade*. Jefferson: McFarland, 2003.

Kepner, Susan Fulop, ed. and trans. *The Lioness in Bloom: Modern Thai Fiction about Women*. Berkeley: U of California P, 1996.

Shell, Marc, ed. *American Babel: Literatures of the United States from Abnaki to Zuni*. Cambridge: Harvard UP, 2002.

Spafford, Peter, comp. and ed. *Interference: The Story of Czechoslovakia in the Words of Its Writers*. Cheltenham: New Clarion, 1992.

b) ANTOLOJİ VE DERLEME İÇİNDE KISMİ VEYA TÜMÜ YAYIMLANMIŞ ESER İÇİN ATIF ÖRNEKLERİ

Allende, Isabel. "Toad's Mouth." Trans. Margaret Sayers Peden. *A Hammock Beneath the Mangoes: Stories from Latin America*. Ed. Thomas Colchie. New York: Plume, 1992. 83-88.

Bordo, Susan. "The Moral Content of Nabokov's *Lolita*." *Aesthetic Subjects*. Ed. Pamela R. Matthews and David McWhirter. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003. 125-52.

Eno, Will. *Tragedy: A Tragedy. New Downtown Now: An Anthology of New Theater from Downtown New York*. Ed. Mac Wellman and Young Jean Lee. Introd. Jeffrey M. Jones. Minneapolis: U of Minnesota P, 2006. 49-71.

Hanzlik, Josef. "Vengeance." Trans. Ewald Osers. *Interference: The Story of Czechoslovakia in the Words of Its Writers*. Camp. and ed. Peter Spafford. Cheltenham: New Clarion, 1992. 54.

More, Hannah. "The Black Slave Trade: A Poem." *British Women Poets of the*

Romantic Era. Ed. Paula R. Feldman. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997. 472-82.

"A Witchcraft Story." *The Hopi Way: Tales from a Vanishing Culture*. Camp. Manda Sevillano. Flagstaff: Northland, 1986. 33-42.

[Antoloji veya Derleme içinden yapılacak atıflarda eserin ilk basım yılının belirtilmesi]

Douglass, Frederick. *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself*. 1845. *Classic American Autobiographies*. Ed. William L. Andrews and Henry Louis Gates, Jr. New York: Lib. of Amer., 2000. 267-368.

Franklin, Benjamin. "Emigration to America." 1782. *The Faber Book of America*. Ed. Christopher Ricks and William L. Vance. Boston: Faber, 1992. 24-26.

Appadurai, Arjun. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy." *Public Culture* 2.2 (1990): 1-24. Rpt. in *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*. Ed. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia Up, 1994. 324-39.

Frye, Northrop. "Literary and Linguistic Scholarship in a Postliterate Age." *PMLA* 99.5 (1984): 990-95. Rpt. in *Myth and Metaphor: Selected Essays, 1974-88*. Ed. Robert D. Denham. Charlottesville: UP of Virginia, 1990. 18-27.

c) ESER İÇİNDE ÖNSÖZ, GİRİŞ VEYA SONSÖZ BÖLÜMLERİ İÇİN ATIF ÖRNEKLERİ

Felstiner, John. Preface. *Selected Poems and Prose of Paul Celan*. By Paul Celan. Trans. Felstiner. New York: Norton, 2001. xix-xxxvi.

Marsalis, Wynton. Foreword. *Beyond Category: The Life and Genius of Duke Ellington*. By John Edward Hasse. New York: Simon, 1993. 13-14.

Coetzee, J. M. Introduction. *The Confusions of Young Torless*. By Robert Musil. Trans. Shaun Whiteside. New York: Penguin, 2001. v-xiii.

Sears, Barry. Afterword. *The Jungle*. By Upton Sinclair. New York: Signet, 2001. 343-47.

d) BASILMIŞ KONFERANS BİLDİRİLERİ İLE İLGİLİ ATIFLAR:

[Bildiri kitapçığının kendisine yapılacak atıf örneği]

Chang, Steve S., Lily Liaw, and Josef Ruppenhofer, eds. *Proceedings of the Twenty-Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society, February 12-*

15, 1999: *General Session and Parasession on Loan Word Phenomena*. Berkeley: Berkeley Linguistics Soc., 2000.

[Birdiri kitapçığı içinde yayımlanan esere yapılacak atıf örneği]

Hualde, José Ignacio. "Patterns of Correspondence in the Adaptation of Spanish Borrowings in Basque." *Proceedings of the Twenty-Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society, February 12-15, 1999: General Session and Parasession on Loan Word Phenomena*. Ed. Steve s. Chang, Lily Liaw, and Josef Ruppenhofer. Berkeley: Berkeley Linguistics Soc., 2000. 348-58.

e) YÜKSEK LİSANS VEYA DOKTORA TEZİNE ATIF ÖRNEKLERİ

[Basılmamış teze atıf]

Kelly, Mary. "Factors Predicting Hospital Readmission of Normal Newborns." Diss. U of Michigan, 2001.

[Basılmış teze atıf]

Fullerton, Matilda. *Women's Leadership in the Public Schools: Towards a Feminist Educational Leadership Model*. Diss. Washington State U, 2001. Ann Arbor: UMI, 2001.

NOT: Yüksek Lisans tezine atıf için Diss. ibaresi yerine "MA thesis" veya "MS thesis" yazılmalıdır

**3- İNTERNET ATIF KİSTASLARI, DİPNOT ("FOOTNOTE")
DÜZENLEME FORMATI**

LİTERA dergisinde akademik veya diğer internet sitelerinden yapılacak atıflar, **The Modern Language Association of America** tarafından düzenlenip yayımlanan, *MLA Handbook for Writers and Researchers* başlıklı kitabın en güncel basımı dikkate alınarak, adı geçen kitap içinde ilgili bölümün ortaya koyduğu kurallar çerçevesinde düzenlenir. Dipnotlar da *MLA*'de belirtilen kıstaslar göz önüne alınarak oluşturulur.