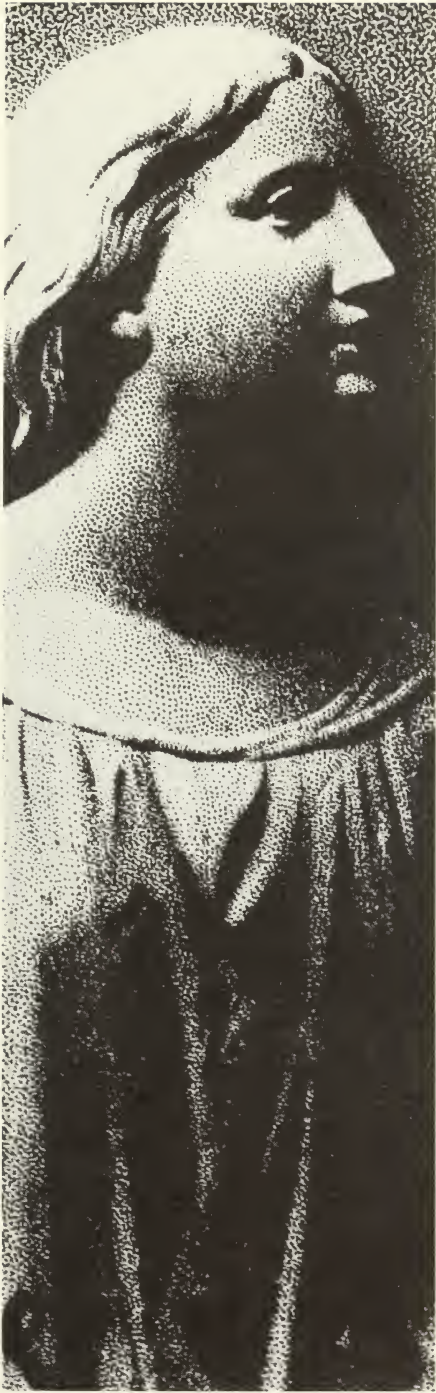




ROMANCE
REVIEW

Shepard Lyons S11C

Romance Review



Graduate Student
Literary Review

*Romance Languages
and Literatures
Boston College*

*Volume III, Number I
Spring 1993*



Digitized by the Internet Archive
in 2016



EDITORS

Elizabeth Blood, *French Studies*
Lázaro Lima, *Hispanic Studies*
Angela Siraco, *Italian Studies*

EDITORIAL BOARD

Caterina Dacci
Jacqui Drain
Thierry Gustave
Elizabeth Lynch

READERS

Louissa Abdelghany, Cherene Alizio,
Tina Diodati, Amy Jennings,
Janine Marrero, Jennifer McGonagle,
Pascale Perraudin, Anke Zweerink



The Romance Review is a journal of literary and cultural criticism published annually by the graduate students of the Department of Romance Languages and Literatures at Boston College.

All manuscripts and editorial correspondence may be addressed to the *Romance Review*, Department of Romance Languages and Literatures, Boston College, 304 Lyons, Chestnut Hill, MA 02167.

TABLE OF CONTENTS

L'Interpretazione dell'Apocalisse e la figura dell'Anticristo
nel trattato di Campanella *La Profezia di Cristo*
by Caterina Dacci • Boston College

7

Choreographing the *second seduction* and masculine sociability: the
case of Valmont and Prévau in Laclos' *Les Liaisons dangereuses*
by Elizabeth DuLong Galaznik • Harvard University

17

Los dos finales en "El matadero" de Esteban Echeverría
by Erik Camayd-Freixas • Harvard University

29

Conditions de femmes dans *Kamouraska* d'Anne Hébert
et dans *L'Amant* de Marguerite Duras
by Pascale Perraudin • Boston College

39

Au Nom (NON) du Père ou histoires de répudiations dans
le roman maghrébin de langue française
by Liliane Lacoste • Boston College

49

Convergence and Divergence: The Evolution of the Anti-Spanish
"Black Legend" in Europe and America
by Leo Garofalo • Boston College

57

L'INTERPRETAZIONE DELL' APOCALISSE E LA FIGURA DELL' ANTICRISTO
NEL TRATTATO DI CAMPANELLA *LA PROFEZIA DI CRISTO*



Caterina Dacci
Boston College

Con il presente lavoro mi propongo di evidenziare il modo in cui Campanella interpreta l'Apocalisse nel suo trattato, per arrivare a quello che io ritengo il punto focale, lo scopo del suo scritto, cioè il dimostrare che la Profezia delle profezie (Apocalisse) sta per compiersi proprio nella sua epoca. L'Anticristo Magno quindi, già preannunciato, come vedremo, da tanti precursori sta arrivando e altrettanto presto arriverà, come annunciato dalle scritture, per la seconda volta Cristo sulla terra e attuerà ciò che Campanella aspetta con ansia: un regime teocratico che rappresenta l'unità di tutte le cose in Dio. Per arrivare a questo punto, inizierò con una presentazione generale dell'opera che servirà a capire il procedimento logico di Campanella e attraverso citazioni metterò in evidenza quelli che sono i momenti di maggior interesse all'interno del testo. Mi asterrò il più possibile dai commenti in quella sede per rispettare la struttura di Campanella, riservando le mie osservazioni per le parti successive di questo saggio.

Ho ritenuto estremamente importante collocare il metodo di analisi e di interpretazione di Campanella all'interno della tradizione storica riguardante la lettura dell'Apocalisse e per questo evidenzierò la somiglianza del suo metodo con quello di Gioacchino da Fiore che rappresenta una, e forse la maggiore, delle sue fonti profetiche. Sottolineerò inoltre l'importanza delle altre autorità in campo (Santa Brigida, San Vincenzo ed altri), che Campanella cita a conferma delle sue teorie.

Passerò successivamente all'analisi delle figure dei predecessori dell'Anticristo e quella dell'Anticristo Magno ed evidenzierò la loro importanza riferendomi al chiaro desiderio, o per meglio dire ansia, di unità in Dio che Campanella esprime. Il fatto che egli insista sulla corruzione della chiesa e sull'imminenza dell'arrivo dell'Anticristo mi ha fatto pensare, come scriverò, all'ipotesi dell'identificazione dell'Anticristo Magno proprio con una persona che verrà all'interno della chiesa.

Leggendo il saggio di Asor Rosa su Campanella ho avuto modo di riflettere su quello che il critico afferma essere utopia, cioè la teocrazia a cui

Tommaso Campanella aspira. Non sono d'accordo nel definire il nostro studioso un utopico e spiegherò le mie ragioni. Naturalmente, come dirò alla fine, questo non è che lo studio parziale di un'opera che presenta moltissimi aspetti che andrebbero approfonditi; cercherò comunque di mettere in luce il già enunciato fulcro dell'opera.

Il tema centrale del trattato teologico è una dettagliata analisi ed interpretazione di quella che Campanella considera la profezia delle profezie, ovvero l'Apocalisse. L'autore divide il suo scritto in paragrafi anticipando, mediante i titoli, i soggetti che di volta in volta tratterà. Egli parte dissertando sul significato della profezia, sulla sua utilità all'interno di ogni "ben costituita società". Cristo, legislatore perfetto, concesse quindi al suo regno, cioè alla Chiesa, il dono della profezia. Egli mandò lo Spirito Santo, che insegna distintamente tutte le verità, già da Lui profetate in generale. Poi l'Angelo diede a San Giovanni l'Apocalisse e Dio ordinò all'Apostolo di scrivere ciò che aveva visto perché venisse fortificata la Chiesa e perché essa non venisse mai meno al suo fine ultimo che è la vita eterna.

Campanella fa poi un'importante distinzione tra profeti e pseudoprofeti. In quest'ultima categoria egli riunisce tutti i predicatori di altre religioni, con particolare attenzione a Maometto e agli eresiarchi. Successivamente l'autore afferma che tutte le profezie riguardanti Cristo si sono avverate tranne quella del suo ritorno "per giudicare tutte le nazioni e abbattere l'Anticristo". Molti, egli asserisce, nella storia hanno identificato l'Anticristo con Maometto o con altri predicatori di eresie, giudicando quindi prossimo ai loro tempi il giudizio universale. Questi in realtà non sono che precursori dell'"Anticristo Magno", che deve ancora venire. Gesù dice infatti che prima del suo secondo avvento vi saranno segni nella luna e nelle stelle che non si sono ancora verificati (siamo nell'anno 1623). Egli poi difende il concetto di profezia contro chi, evidenziandone gli aspetti oscuri, ne giudica inintelligibile e quindi privo di valore il contenuto; dice infatti: "Conviene che molti elementi della profezia rimangano oscuri diventando penetrabili soltanto a chi le scruta con studio e diligenza, mosso dall'amore per le cose divine" (Campanella 21). Campanella afferma inoltre che non si può giudicare vana la profezia solo perché è parzialmente oscura, poiché ciò sarebbe come dire che Dio è vano solo perché non si riesce a comprenderlo totalmente. Interessante è il metodo che egli applicherà per l'interpretazione della profezia, metodo che viene definito nel seguente modo: "Qui la vera sapienza consiste nel misurare tutte le somiglianze e dissimiglianze e mescolare e separare le profezie nella loro implicazione" (Campanella 45), e che verrà da lui in seguito applicato.

Egli passa poi ad una lunga dissertazione sull'età del mondo, prendendo

in esame tutte le varie teorie esposte sino a quel momento sull'argomento. Tra le tante, egli menziona le teorie di Platone, Tolomeo e Copernico. Passa poi al parere dei teologi, i quali, in generale, ritengono che il mondo debba esistere per sei millenni e che siano trascorsi 3960 anni fino alla nascita di Cristo. Questa è la teoria di Giovanni Lucido che, a detta di Campanella, è la più attendibile poiché “è generalmente seguita in tutte le storie e cronologie” (Campanella 63). Nell'2040 dovrebbe quindi compiersi la fine del mondo. Cristo, dopo la caduta dell'Anticristo, regnerà un millennio, il quale si può considerare il settimo millennio dell'età del mondo. A questo punto Campanella aggiunge la corrispondenza dei sette millenni con i sette giorni della creazione, con le sette età della sinagoga e con quelle della Chiesa, tutto ciò per confermare il concetto di unità in Dio, che è Alfa e Omega, e per sottolineare che il tutto corrisponde alle parti e le parti al tutto. Egli passa poi ad una interpretazione dettagliata dell'Apocalisse, partendo dalla prima visione e usando sempre il metodo delle “corrispondenze”: la prima visione, per esempio, corrisponde al primo millennio del mondo, che a sua volta corrisponde al primo giorno della creazione e alle prime fasi della sinagoga e della Chiesa. In seguito Campanella entra nel vivo dell'interpretazione, cercando di definire il periodo di tempo in cui egli si trova e giunge a sostenere la tesi della quinta età, del quinto millennio a cavallo con il sesto; dice infatti: “I 33 anni di Cristo corrispondono ai 33 cinquantenni della Chiesa, e dopo di essi ci sarà la quiete e la resurrezione...Dopo il periodo che comprende 1650 anni aspettiamo la pace e la resurrezione” (Campanella 161). Il nostro studioso sente quindi estremamente vicina a lui la venuta dell'Anticristo Magno e formula anche una sua personale ipotesi, fornendoci una data precisa:

Ciò io ho congetturato che debba avvenire nel 1632 quando l'abside di Saturno entra nel luogo dove si trovava il sole alla nascita di Cristo...ora siamo nell'anno 5583 [dalla fondazione del mondo] dunque siamo alle soglie...

Egli continua poi dicendo:

risulta certo che noi ci troviamo presentemente alla fine del secolo...alla fine del quinto e forse nella prima parte del sesto [sigillo], giacchè molti Anticristi, precursori dell'Anticristo, si sono manifestati in corrispondenza della profezia (Campanella 163).

Campanella esorta dunque ad essere vigili e pronti al grande evento del ritorno di Cristo, il quale, secondo la Scrittura, “[a]rriverà come un ladro di notte, quando dormono le vergini stolte e le prudenti” (Campanella 165).

Mancano però, egli continua, i segni predetti dalla Scrittura, presenti nel sole, nella luna e nelle stelle, tuttavia essi stanno per compiersi; infatti, “Il primo segno è l'avvicinarsi di tutti i pianeti alla terra”. Lo studioso riporta poi le parole della profezia di Gesù Cristo: “Le stelle cadranno dal cielo e le virtù dei cieli si muoveranno e vi saranno segni nel sole, nella luna e nelle stelle” (cfr. Matt. 24, 29) (Campanella 175). E dimostra attraverso la descrizione dei movimenti astrologici a lui contemporanei come questa si stia per compiere. Affidandosi ai calcoli di Pico e Copernico (179), egli afferma di nuovo che si è nell'anno 5583, quindi vicinissimi al rivelarsi dell'Anticristo, a cui seguirà il suo crollo e finalmente il regno di Cristo in terra.

Campanella arriva quindi a discutere come siano da intendersi le profezie contro Roma e il papato che devono adempiersi nel sesto sigillo. Egli raccoglie i numerosi punti in cui, nelle Sacre Scritture e nelle profezie dei Santi, viene predetta la rovina della Chiesa Romana a causa dell'Anticristo ma anche la sua restaurazione durante il regno di Dio in terra (203). La Chiesa non scomparirà mai, neanche sotto l'Anticristo, pochi fedeli rimarranno, come al tempo della crucifissione di Gesù, allorchè Maria e gli Apostoli non cessarono mai di avere fede, sebbene questi ultimi mancassero di coraggio. E' Roma “babilonica” che sarà completamente sommersa, come fu sommersa la sede di Caifa, Gerusalemme “babilonica”. Con questo messaggio di prossima “morte e resurrezione” si chiude il trattato. Come già menzionato in precedenza, al fine di rendere più chiaro il mio lavoro, ho ritenuto necessaria una panoramica generale del testo per poter affrontare il tema proposto.

Vediamo ora quali siano le fonti profetiche di Campanella e quale sia la loro importanza per capire in che modo egli difenda la sua interpretazione dell'Apocalisse. In accordo con Di Napoli il metodo di analisi seguito da Campanella per la sua interpretazione dell'Apocalisse è senz'altro:

quello seguito da buona parte di padri e scrittori medievali che proponevano la teoria della “ricapitolazione” nel senso che la visione apocalittica considera in sintesi avvenimenti separati nello spazio e nel tempo (Di Napoli 104).

A questo si aggiunge una notevole interpretazione che vede nella visione di Giovanni la storia della Chiesa. Il primo sostenitore di questa tesi fu Sant'Agostino a cui segue Gioacchino Da Fiore. Il Di Napoli a questo proposito cita un altro studioso, Carmelo Ottaviano che nella sua prefazione all'Epilogo Magno afferma che per l'interpretazione del pensiero e delle opere di Campanella: “non sarà mai abbastanza richiamato un fatto fino ad

oggi poco notato: le grandissime affinità che le utopie capanelliane hanno con il pensiero di un altro grande sognatore...Gioacchino Da Fiore” (Di Napoli 103). In effetti all'interno del nostro trattato Campanella cita in sintesi l'interpretazione dell'Apocalisse data da Gioacchino e in questo modo l'autore mostra la sua totale adesione alle idee da lui espresse:

Nella prima età, nella prima tromba, nel primo sigillo e nella prima ampolla, secondo l'interpretazione di Gioacchino avvenne la lotta di Cristo contro i demoni...Nel secondo si ebbe la lotta degli apostoli contro i gentili per la fede in un unico Dio contro il politesimo...Nel sesto tutti gli ordini degli eletti...loteranno contro le schiere dei malvagi, cioè contro gli eretici e i gentili, contro i maomettani e i giudei e i cristiani scellerati. E in questo punto si confonderanno i caratteri di tutti i tempi e apparirà lo Spirito vero (Campanella 151).

Interessante il “cioè” o in latino “idest” che egli aggiunge parlando del sesto sigillo a cui segue il suo personale riferimento a fatti della sua epoca. E' evidente quindi non solo l'adesione all'interpretazione di Gioacchino, ma anche il tentativo di Campanella di renderla contemporanea. Inoltre Gioacchino da Fiore è un profeta cosiddetto storico, interpreta cioè attraverso avvenimenti storici, le rivelazioni dell'Apocalisse. Tale metodo si confà pienamente al modo in cui Campanella intende interpretare ed applicare alla realtà la sua visione dell'Apocalisse. Dopo Gioacchino le interpretazioni crebbero. Santa Brigida nel 1360 scrisse i libri delle Rivelazioni in cui poneva forte accento sui difetti del clero e del laicato. Ella fu particolarmente cara al Campanella, il quale nella Profezia di Cristo la cita più volte e riporta un brano dal libro sesto delle Rivelazioni in cui la Santa chiede a Cristo il significato dei sette tuoni dell'Apocalisse e questi risponde: “sono le minacce dei tiranni che turbano la mia Chiesa.” (Campanella 155). E' chiara l'importanza della visione dell'Apocalisse di Brigida che, essendo santa, può essere considerata un'autorità divina a cui Campanella nel suo trattato si affida per convalidare le sue teorie. In relazione a Brigida, Campanella pone San Vincenzo Ferrer, attribuendogli l'enorme responsabilità di avere profetizzato l'avvento di Lutero come precursore dell'Anticristo. Scrive infatti il nostro autore:

San Vincenzo disse che la stella che nel quinto sigillo e nella quinta tromba precipita dal cielo nell'abisso è il futuro precursore dell'Anticristo, un dottore del cielo della Chiesa, di patria tedesca, destinato a cadere dal cielo sulla terra e ad aprire il pozzo sull'abisso...Onde San Vincenzo dimostrò che proprio Lutero era precursore dell'Anticristo...(Campanella 147).

E' evidente come Campanella si serva di Vincenzo Ferrer per dimostrare la sua teoria riguardo a Lutero. E' impossibile infatti che il Ferrer abbia dimostrato che proprio Lutero fosse il precursore dell'Anticristo, poiché quando egli scriveva, agli inizi del 1400 Lutero non era neppure nato (egli nacque infatti nel 1483).

Un altro studioso ripetutamente citato dal nostro autore è Dionigi Cartusiano, il quale presentava visioni e rivelazioni nel trattato *De Hominis Novissimis*. Campanella, parlando dell'età nella quale si trova, menziona: "Brigida, Caterina, Gioacchino, Dionigi Cartusiano e molti altri aspettano il secolo aureo tra non molto." (157). Il secolo, presumo, in cui avverrà il ritorno di Cristo. Anche Girolamo Savonarola nel nostro testo compare citato solo una volta, nell'ultima parte quando l'autore parla del futuro della Chiesa: "...Savonarola, Serafino Firmano... cantano la rovina della curia romana e il rinnovamento della Chiesa e tale opinione e tale discorso sono comuni tra i cristiani." (Campanella 205). Sia Dionigi che Savonarola sono menzionati da Campanella insieme ad altri studiosi come conferma per il suo modo d'interpretare le profezie. Naturalmente, Girolamo Savonarola, con il suo tentativo di creare una repubblica ideale a Firenze deve avere avuto una grossa influenza su Campanella che, come vedremo, aspetta con ansia un cambiamento a livello politico e sociale. A detta del Di Napoli il frate Ferrarese ebbe con le sue minacce di guai all'Italia e alla Chiesa, grande rilievo nella formazione del pensiero campanelliano.

Resta da capire il perché di una tale interpretazione dell'Apocalisse, con un così forte accento sulla figura dell'Anticristo che, come abbiamo visto, egli ritiene così prossimo ai suoi tempi. Amerio, nell'avvertenza al trattato, dice che Campanella vede l'Anticristo non come un individuo mostruoso, ma come: "il carattere e il fenomeno di un'epoca". Inoltre anche i suoi precursori "sono interpretati come atteggiamenti generali della società umana". Mi distacco da questa interpretazione ritenendola, sulla base naturalmente della mia lettura del testo, valida solo in parte. Mi sembra infatti che Campanella indentifichi le figure dei precursori dell'Anticristo con persone ben precise; molteplici ed estremamente espliciti sono i riferimenti a Lutero: "Lutero, precursore dell'Anticristo apparve nella quinta fase della Chiesa..." (Campanella 119). E ancora: "Lutero è il precursore dell'Anticristo, il contrario del precursore di Cristo, Giovanni Battista..." (147). Lo stesso vale per Calvino che viene addirittura identificato con la quinta ampolla: "forse questa ampolla è Calvino" (121). Precursore dell'Anticristo Magno è anche Maometto, considerato da Campanella falso profeta e parla dell' "avvento...di Maometto e degli altri pseudo profeti che impediscono le vie del Signore..." (13). La figura di Maometto viene

demonizzata e posta sopra le altre, addirittura: “Maometto da solo mandò alla morte spirituale più anime che non tutti gli eresiarchi insieme.” (105). Per quanto riguarda l’Anticristo Magno, convengo con Amerio quando parla dell’allontanamento di Campanella dall’immagine classica dell’individuo mostruoso, ma da alcuni passi del testo mi è parso di capire che egli stia attendendo una persona che incarna l’Anticristo Magno: “...Nel sesto sigillo al tempo dell’Anticristo che siederà sul trono come un dio e sterminerà il papato di Cristo Dio” (215). E ancora: “Dio abatterà Roma, che è la Chiesa, per mezzo di un altro Nabucodonosor” (197). È evidente comunque che i precursori dell’Anticristo provocarono grandi mutamenti a livello sociale e religioso e in questo senso possono essere considerati il fenomeno di un’epoca come dovrebbe esserlo l’Anticristo Magno che senz’altro avrà numerosi seguaci e sostenitori.

È naturale, leggendo il testo, chiedersi il perché di tale accanimento contro gli eretici. È stato utile per questo punto lo studio del pensiero di Campanella dal quale è facile cogliere l’essenza della sua filosofia che è l’unione di tutte le cose in Dio. Ne La Profezia di Cristo vi sono vari riferimenti tra i quali: “Tutto l’universo materiale vuole tornare al mondo ideale e a Dio, principio di tutti gli enti, affinché <<Dio sia tutto in tutto>> come dice l’Apostolo (I Corinzi 15-28)” (Campanella 27). E ancora: “Cristo, alfa e omega, ricongiunge la fine al principio” (73). Perché avvenga la riunificazione delle “parti con il Tutto” è necessaria, secondo le Sacre Scritture a cui Campanella si affida totalmente, la seconda venuta di Cristo che regnerà sulla terra rinnovando la Chiesa, sua sposa, e sconfiggendo il male. Per questo l’autore attacca in maniera feroce chi, come gli eretici, invece di tentare di sanare e unificare la Chiesa, la disgrega dissociandosi. Campanella critica anche la corruzione all’interno di essa: “Anche il clero va in perdizione” (161). E ancora: “Io credo che ci sarà qualche pontefice sommamente malvagio e che Dio irritato dai peccati di costui affliggerà crudelissimamente la Chiesa...” (211). Naturalmente essa sorgerà dalle sue ceneri purificata e Cristo, al suo secondo avvento, vi regnerà. È evidente la profonda necessità di Campanella di arrivare all’unificazione, ma siccome questa dovrà accadere, sempre secondo le Scritture, dopo la rovina assoluta, cioè l’avvento dell’Anticristo Magno, la totale corruzione del clero e la caduta di Roma, egli, a mio parere, spinto da questa urgenza tende a vedere prossimo ai suoi tempi il massimo degrado, poichè solo attraverso questo si giungerà al tanto auspicato regno di Dio in terra. È interessante notare come, attraverso i suoi calcoli precedentemente esposti, egli fornisca una data precisa per l’avvento dell’Anticristo Magno, il 1632, e che parli di un pontefice estremamente malvagio che porterà alla distruzione della chiesa.

Non è da escludere quindi l'ipotesi che egli consideri la venuta dell'Anticristo Magno proprio all'interno della chiesa.

Nel suo saggio critico su Campanella, Asor Rosa scrive:

Non v'è dubbio che Campanella possa in qualche modo essere definito un grande pensatore (il più grande) della Controriforma, e che a tale collocazione storica possano essere ricondotti sia la sua ansia di un sistema metafisico universale, sia il suo sogno di una teocrazia (Asor Rosa 236).

Mi sono chiesta se un governo teocratico sia veramente un sogno o utopia. Da un punto di vista laico sicuramente risulta esserlo, ma da un punto di vista religioso e più specificamente cristiano, le Sacre Scritture annunciano chiaramente l'avvento di Dio in terra e il suo governo; quindi sotto questo profilo non lo si può ritenere un sogno, ma una certezza. Per questo, esiterei nel definire Campanella un utopico, un sognatore. Direi piuttosto che egli è un fervente religioso, un credente. Asor Rosa scrive inoltre:

Si capisce bene, a questo punto, la differenza di qualità e di statura fra questo pensatore [Campanella] e gli altri teorici politico-religiosi... Questi ultimi infatti si arrestano all'ipotesi di un corretto, armonico rapporto fra potere politico e potere religioso: più che una condizione di subordinazione del primo nei confronti del secondo... Campanella arriva invece a pensare ad un potere politico completamente permeato di spirito religioso e ad un potere religioso ormai perfettamente inserito nel quadro delle potenze terrene (Asor Rosa 238).

E' sottolineata così l'importanza del pensiero filosofico-teologico campanelliano, nell'ottica di rinnovamento del periodo della controriforma. Egli ne mette in evidenza l'originalità e il distacco dalla generale tendenza.

Tornando a La Profezia di Cristo vi sarebbero molti altri aspetti da analizzare e approfondire, ma le mie esigenze "spazio-temporali" mi hanno indotta a prendere in esame quello che a me è sembrato il punto di maggiore importanza, cioè l'esigenza di arrivare il più presto possibile al compimento delle Scritture, che comprendono l'avvento dell'Anticristo e il ritorno di Cristo sulla terra. Questo atteggiamento di Campanella è testimoniato, come abbiamo già avuto modo di vedere, da parecchie allusioni all'interno dell'opera alle quali aggiungo per concludere: "Siamo ormai fiaccati aspettando il momento in cui un qualche Erode usurpi il regno della nostra Gerusalemme e torni Cristo in mezzo a noi e perisca l'Anticristo" (Campanella 123). Campanello attende quindi un Dio, che unifichi attraverso la religione cattolica tutti i popoli e che regni nel mondo portando la pace e la concordia.



-
- Asor Rosa. *La Cultura della Controriforma*. Roma: Laterza, 1974.
- Bernardino, M. *Campanella: Renaissance Pioneer of Modern Thought*. Washington: Catholic U. of American Press, 1969.
- Branca, V. *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1986.
- Campanella, T. *La Profezia di Cristo*. Roma: Edizione Rinascimento, 1973.
- Di Napoli, G. *T. Campanella: Filosofo della Restaurazione Cattolica*. Padova: Cedam, 1974.
- Femiano, S. *Studi sul Pensiero di T. Campanella*. Bari: Editoriale Universitaria, 1973.
- Garin, E. *L'Umanesimo Italiano*. Roma: Laterza, 1986.
- La Sacra Bibbia*. A cura della società Biblica Britannica, 1988.
- Tateo, F. *La Letteratura Umanistica*. Palermo: Casa Editrice Palumbo, 1989.
- Verzera, A. *Saggio Critico su T. Campanella*. Napoli: Casa Editrice Federico e Ardia, 1968



Elizabeth DuLong Galaznik
Harvard University

YOU, you made my father nothing
You bullied him
You bellied with his wife
You beat him down in every war
You twisted every treaty...
And then you made him love you for it!

- King Philippe of France to King Henry II of England

The above lines are taken from the film *The Lion in Winter*. They occur in a scene (set in 1183) between King Henry II and the young King Philippe of France. From the film, we know nothing of the interaction between Henry and Philippe's father, King Louis, except that, at the age of nineteen, Henry seduced Louis' wife, Eleanor of Aquitaine, and stole her away to England to be his wife. Two years later, we are told, with Eleanor as his queen, Henry managed to acquire major portions of France which he had usurped from Louis. For the purposes of this paper, the accuracy of the historical facts is irrelevant. What I find particularly fascinating is the Philippe's haunting line: "*And then you made him love you for it!*"

Thus, it must be asked, was this a two-fold seduction on the part of King Henry? Did he first seduce Louis' wife, Eleanor, by which he acquired the land, and then succeed in "seducing" Louis, thereby gaining his respect and admiration? Would it not seem that in the game of power and seduction, the first level grants the seducer (Henry) his object of desire (the other man's wife), while the second level, perhaps more challenging and pleasurable, not only rewards him for doing it, but wins him the esteem and affection of the woman's possessor (the wife's husband)? In this paper, I should like to examine how libertine sexuality in Laclos' *Les Liaisons dangereuses* is ultimately an exercise of virility among men, and how the erotic relationships with women reestablish the primacy of male bonding, as depicted in the following relationships: Prévau and the husbands of "les trois inséparables;" Valmont and Vressac; and Valmont and Danceny.

The libertine seducer can perhaps be best described by reviewing the portrait of the Comte de Versac (Crébillon, Les Egarements du coeur et de l'esprit) as presented by the narrator:

Versac...joignait à la plus haute naissance, l'esprit le plus agréable, et la figure la plus séduisante. Adoré de toutes les femmes qu'il trompait et déchirait sans cesse, vain, impérieux, étourdi: le plus audacieux Petit-Maître qu'on eût jamais vu et plus cher peut-être à leurs yeux par ces mêmes défauts, quelque contraires qu'ils leur soient. Quoiqu'il en puisse être, elles l'avaient mis à la mode dès l'instant qu'il était entré dans le monde, et il était depuis dix ans en possession de vaincre les plus insensibles, de fixer les plus coquettes et de déplacer les Amants les plus accrédités, ou s'il lui était arrivé de ne pas réussir, il avait toujours su tourner les choses si bien à son avantage, que la Dame n'en passait pas moins pour lui avoir appartenu (129).

According to Peter Brooks, the portrait of the libertine seducer is one of a “voluntary self-creation, a man who has composed a social being which has had immense success, who has systematically used women in a public manner in order to dominate society” (20). Versac clearly incarnates the libertine’s system of values: “connaître les êtres pour agir sur eux” to know is to control, and Versac possesses the erotic and social power to “vaincre les plus insensibles, de fixer les plus coquettes et de déplacer les Amants les plus accrédités” (19-20).

Libertine seduction, as depicted in the character of Versac, is thus a system of elaborate stratagems for dominance not only over women but ultimately over society:

Versac's system, like any seducer's, is essentially misogynistic, and one senses that what may originally have been a set of maneuvers to the sole end of pleasure is now at the service of the will to power [my emphasis]. The significance of his libertinage is indeed suggested by the word's derivation from libertas: the libertine, who pursues, seduces, then brings a rupture to recommence the process of pursuit and seduction, remains unfixed and free, while his "victims" are deprived of freedom by his control of their psychological movements and their reputations. For a master of society like Versac, libertinage is a necessary expression of the voluntarization of self, the creation of self as a completely controlled and controlling—limiting, fixing—entity and force, for in the erotic situation as it is conceived by this society there must always be one master and one slave... The erotic means a final stylization of self, and codification of human psychology... Versac's life has been dedicated to erotic power as social power (Brooks 21).

I find this slippage from the erotic conquest of women (“what may originally have been a set of maneuvers to the sole end of pleasure”) into the social intercourse of power (“now at the service of the will to power”) particularly intriguing. Bearing in mind the libertine portrait of Versac, I should like now to move into the characters of Valmont and Prévau (Versac’s “pupils,” so to speak), in *Les Liaisons dangereuses*, to examine their appropriation of libertinage and to explore their unique contribution to the game of seduction.

Echoing Brooks’ view of Versac’s game as misogynistic, Anne Marie Jaton points to a “masculine libertinage” (in *Les Liaisons*), in which the male self-definition is by necessity dependent upon the destruction of women “affirmant sa liberté contre celle d’autrui, son combat se déroule essentiellement contre la vertu de la femme” (153). The conquests of women must be ever-renewed in order to maintain “a conception of self as a world master” (Brooks 23). Disastrous failures must be avoided at all costs if one is to occupy the attention of society. The master seducer destroys the woman, but must not be destroyed in the process. The ultimate victory is self-preservation and self-perpetuation: to survive (not be killed) in order to enjoy the continued adulation and worship of others.

The purpose of the “*second seduction*,” as I shall call it, is to ensure the seducer’s survival and position of “master.” The second seduction, as depicted in the characters of Valmont and Prévau, is then to seduce the jealous husband, the rival, the woman’s possessor, into at least remaining nonconfrontational and silent; more desirably, to win his admiration and gratitude; and most exquisite of all, to win his esteem and love.

The first example is the story of Prévau and “les trois inséparables” as recounted by Valmont (Letter LXXIX) to the Marquise de Merteuil. In this story, Prévau, a true libertine and a rival of Valmont, sets his sights on a three-starred seduction. Known for being “the inseparables,” as well as being paragons of perfection, the three beauties present Prévau with the challenge of a triple seduction: to seduce one, he must seduce all three, or the remaining two would be certain to bring about his demise.

For the seducer, timing is of the essence. In a comical “jab” at Prévau’s tricky task (of juggling the simultaneous ripeness of his three projects), Valmont relates to the Marquise: “...je tiens d’un de ses confidants, que sa plus grande peine fût d’en arrêter une, qui se trouva prête à éclore près de quinze jours avant les autres” (163). His seductive prowess pays off, however, as Prévau reportedly later boasts that, on the night of culmination, “chacune de ses nouvelles maîtresses avait reçu trois fois, le gage et le serment de son amour” (164). Of these nine *jouissances*, Valmont is quick to add a

word of caution to the Marquise—namely, that “la vanité et l’imagination exaltées peuvent enfanter des prodiges” (164). Valmont, incidentally, in leaving the Marquise de Merteuil wondering about the validity of the story, not only pricks her curiosity, but prods her to come up with a scheme worthy of Prévan, thereby knocking him out of the ring as Valmont’s rival.

Task one accomplished, Prévan is then forced to confront the second. In setting the stage for the second seduction, Prévan has the three women send letters of dismissal to their husbands. Enraged (as he anticipated), all three men challenge Prévan to a duel. Prévan appears at the appointed hour, ready for the challenge:

‘Messieurs, ’ leur dit-il, ’ en vous trouvant rassemblés ici, vous avez deviné sans doute que vous aviez tous trois le même sujet de plainte contre moi. Je suis prêt à vous rendre raison. Que le sort décide, entre vous, qui des trois tentera le premier une vengeance à laquelle vous avez tous un droit égal. Je n’ai amené ici ni second, ni témoins. Je n’en ai point pris pour l’offense; je n’en demande point pour la réparation.’ Puis cédant à son caractère joueur: ‘Je sais’, ajouta-t-il, ‘qu’on gagne rarement le sept et le va; mais quel que soit le sort qui m’attend, on a toujours assez vécu, quand on a eu le temps d’acquérir l’amour des femmes et l’estime des hommes’ (164).

While the three rivals gaze at Prévan in astonished silence (at his humble admission of culpability), Prévan admits to being “cruellement fatigué” from a strenuous night with the ladies. He asks the adversaries to allow him at least to refortify himself with breakfast, whereupon he goodnaturedly extends an invitation for the men to join in: “On peut se battre pour de semblables bagatelles; mais elles ne doivent pas, je crois, altérer notre humeur” (164) It is at this moment that a stark reversal takes place; we witness, thus, in the midst of male camaraderie, the steps of the *second seduction*..

First of all, while admitting the conquest (“crime”), Prévan cleverly avoids belittling his adversaries (“Il eût l’adresse de n’humilier aucun de ses rivaux”). Second, he flatters their male virility by convincing them of his belief, that, in his shoes, they undoubtedly, would have met with the same sexual success as he did (“que tous eussent eu facilement les mêmes succès”). Third, he cements the brotherhood of the group by implying that a true man would never let such a golden opportunity pass him by (“et surtout de les faire convenir qu’ils n’en eussent pas plus que lui laissé échapper l’occasion”). Once the men openly agree, Prévan has won: “Ces faits une fois avoués, tout s’arrangeait de soi-même” (165).

At this juncture, we are reminded of Versac’s clever ability to turn an

unfortunate situation to his advantage, all the while elevating himself in the women's eyes: "s'il lui était arrivé de ne pas réussir, il avait toujours su tourner les choses si bien à son avantage, que la Dame n'en passait pas moins pour lui avoir appartenu" (cited on p. 2). In the above episode, we see Prévan carry the seduction one step beyond. Not content to remain simply their "brother," Prévan pushes further to propose leading the husbands in a plot of revenge against their new enemies, the women. In gaining a following of men, Prévan supersedes Versac. It would appear, then, that in addition to a female audience, seducers have a greater need for a male audience; the real competition is with other men. In the second seduction, not only does Prévan escape being killed in a duel by winning his adversaries' forgiveness, but, more important, he gets to live to enjoy their admiration and allegiance to him.

In the above model, women appear to be reduced to a mere perfunctory mode, and according to Anne Deneys, can be viewed as simply the exchange, the "currency" of the male game: "the woman in the libertine discourse is always put in the position of something bought, traded,—or even destroyed, as in the case of potlatch, but in any case, always in the position of that which circulates" (43). She schematizes the system of exchange between men and women as follows: "(1) a seducer steals away the woman of another, (2) he uses her up, (3) he returns her. This movement is not circular; it does not involve a simple return to the point of departure...this circulation of women yields a 'profit'." (43). While I do agree with Deneys that the male seduction of women in *Les Liaisons* does indeed yield a profit to the man (erotic pleasure; male power), I do not totally subscribe to her view of the women in the novel as being mere objects of exchange (when one compares them with slaves who are bought, sold, and traded), nor as currency with a fixed value. While some women may resign themselves to the game of male seduction (Cécile, les "inséparables"), others, like the Marquise, may choose to join in the game to rival the male seducer, and even seem to thrive on the war of the sexes.¹

What I do find thought-provoking is Deneys' analysis of the position of women as merchandise within the framework of the Marxist general theory of value:

According to Marx, each piece of merchandise, each good, is endowed with a double value within any economy; use value and exchange value. These two aspects of value are complementary rather than contradictory. For example, fruits are purchased because they can either be used (eaten) or exchanged or sold. But the revolutionary aspect of capitalist society, as

Marx says, lies precisely in its emancipation of exchange value from use value (45).

At first glance, it would seem that in *Les Liaisons*, the use and exchange value of women are permanent. I should like to point out however, that both the *use* value of women (as erotic objects) and their *exchange* value (as providers of masculine sociability and power) are not permanent but short-lived, and may have little relationship to each other. According to Deneys, the women, as objects of transaction/currency for the male ego, once stolen (possessed), gets used (seduced), is discarded (thrown back into the pool of circulation), or destroyed (forced to retreat to the convents or to their country estates); such is the use value of women.²

It must be pointed out that Deneys undercuts her own argument by being inconsistent with her analogy of women as currency for male exchange. According to her argument, in the end, some of the women are “discarded” or “destroyed.” The women, in her view, lose all value after having once been used; however, one does not normally discard or destroy currency. In my view, the women’s exchange value for the male ego can be seen thus analogous to, in modern terms, the “blue book” value of a used car; unlike currency, a car, once used, not only loses its attractive luster but its original market value as well. Even more accurate might be to say that the women are used in the same way as one would use an expensive lacy handkerchief.³ Not only could one think of it as a receptacle for the men’s physical need, but also as a metaphor that brings out the seamy morality of the libertine economy.

In the end, Prévau’s story is “finally made public, and the three women go into seclusion in a convent—their destiny therefore prefiguring that of Cécile and the Présidente de Tourvel” (Deneys 43). The margin of profitability remains with the men, as “the exchange and circulation of women leads to the establishment of sociability among men, with all the symbolic attributes of celebration (wine, high spirits, embraces, and so forth)” (Deneys 44). Thus, women provide the seducer with the means to masculine sociability and bonding. Another story which brings into sharper focus the exquisite thrill of the male game (to capture the “masculine gaze,” an affirmation of the male’s narcissism), as contrasted with the secondary pleasure of the erotic act with the female, is found in the adventure described by Valmont in his letter (Letter LXXI) to the Marquise de Merteuil (Laclos 142-6). The Vicomtesse de M** has an affair with Vressac. The husband, suspicious, blocks any visit from Vressac to their home. The Vicomtesse then conspires to arrange a rendezvous at the estate of her friend the Comtesse. Upon learning of Vressac’s presence at the mansion, the Vicomte

nearly departs out of ill-humor, but then quickly changes his mind: “mais comme il est encore plus chasseur que jaloux, il n'en est pas moins reste.” The pleasure of making the couple squirm by his presence would indeed be more delightful than a display of jealousy.

To disguise her true plot, the Vicomtesse invites Valmont, who, hesitant about coming, jokes, “Eh bien! j'y consens...à condition que je la passerai avec vous.” However, when she tells Valmont that any sexual favors from her would be “*impossible*” due to more pressing obligations to her lover (Vressac), the challenge of the *impossible* and the direct confrontation with a male rival quicken Valmont's pulse: “Jusque-là je n'avais cru que lui dire une honnêteté: mais ce mot d'impossible me révolta comme de coutume. Je me sentis humilié d'être sacrifié à Vressac, et je résolu de ne le pas souffrir: j'insistai donc” (143). The situation has turned into a seductive challenge worthy of his efforts.

The greatest challenge for the seducer is in the *mise-en-scène* for his project. Through brilliant conniving and dissimulation, Valmont manages to play the benevolent go-between for the three-some (husband, wife, and lover). At his suggestion, as if in accordance with a well-rehearsed script, the Vicomtesse initiates a thoroughly convincing lover's quarrel, setting the husband's mind well at ease, and leaving a dumbfounded, confused, and helpless Vressac to beg for Valmont's assistance.

Night comes. The time and place for the rendezvous are set. Flanked by her husband's bedroom on one side, and her lover's on the other, the Vicomtesse goes across the hall to Valmont's room first (to make good their deal); she is to return to her room, and then go to Vressac's. Complications arise. The Vicomtesse finds herself locked out of her room. And here, a simple weekend party turns into an act of heroic conquest for Valmont. Quick on his feet, Valmont immediately comes up with a ruse: the Vicomtesse is to yell “au voleur, à l'assassin” while he crashes through the door, with her flying onto the bed in time to appear deathly frightened, awakened by the noise of an intruder. The Vicomte, Vressac, and the maid come running through the corridor; Valmont, valiantly retaining his composure (“J'étais seul de sang-froid” 144) knocks over the burning night-light, suggesting that the culprit was undoubtedly a rat.

And here we find the steps to the second seduction. First, by blaming the commotion on a rodent, he reassures the husband that only a *low-life* could have entered his wife's room (ironically, it was Valmont himself). Second, Valmont, in chiding the husband and Vressac for their deep sleep, accomplishes two goals: he recalls their long, rigorous day at the hunt, stroking their masculine ego, and he puts them on the defensive, while playing the

concerned friend: “Je querellai ensuite le mari et l’amant sur leur sommeil léthargique, en les assurant que les cris auxquels j’étais accouru, et mes efforts pour enfoncer la porte, avaient duré au moins cinq minutes” (145). Third, by returning the Vicomtesse to the lover (after the husband has left), and pleading Vressac’s cause he brings about a reconciliation; the lover suspects nothing, and the Vicomtesse’s plans are still protected. Deeply touched by a feeling of loyalty and true kinship with Valmont, the two lovers each give Valmont a kiss; however, the kiss that gives the grand master the ultimate *pleasure* was Vressac’s: “Les deux amants s’embrassèrent, et je fus, à mon tour, embrassé par tous deux. Je ne me souciais plus des baisers de la Vicomtesse: mais j’avoue que celui de Vressac me fit plaisir. Nous sortîmes ensemble; et après avoir reçu ses longs remerciements, nous allâmes chacun nous remettre au lit” (145).

Even the best-laid plans may be undone, but once again Valmont seizes the opportunity to champion with cunning and “heroism.” It would seem, at first, that the long-awaited moment of seduction (Valmont and the Vicomtesse) would mark the high point of the day; however, by brushing it off as a minor event “je ne m’arrête pas aux détails de la nuit: mais vous me connaissez, et j’ai été content de moi” (145).⁴ Valmont reminds us of Mallarmé’s observation that for the seducer, the ultimate eroticism lies in the *mise-en-scène*, rather than in the act itself (“nothing will have taken place but the place” Deneys 45).

It is clear from this episode why people find the libertine fascinating and irresistible. He makes things happen. Boredom quickly turns into an exciting game (dissimulation, cunning, and intrigue); the “master of ceremonies” always seems to end up with a following of admiring and adoring fans. In salvaging the Vicomtesse’s misfortune, Valmont lives up to the libertine creed, retaining complete mastery of his project. His willingness to defend the wife is a calculated move: since it was not he who disgraced her himself, he refuses to let her become disgraced by the circumstances (when she is locked out of her room):

Il faut convenir qu’il eût été plaisant de la laisser dans cette situation: mais pouvais-je souffrir qu’une femme fût perdue pour moi, sans l’être par moi? Et devais-je comme le commun des hommes, me laisser maîtriser par les circonstances? Il fallait donc trouver un moyen (146).

It is ironic that this episode should occur during a hunting weekend. While the hunters (the Vicomte, Vressac) are outside of the house chasing after the prey, Valmont, inside, is the real predator (and the more successful one), with the Vicomte and Vressac being his true prey. The erotic act with

the Vicomtesse was but a prelude to the second seduction: in the final analysis, both husband and lover were indebted to him for saving the night, and the ultimate thrill for Valmont was winning the kiss from Vressac. To win over other males, while gaining their allegiance, esteem, and love, is to reaffirm the masculine pact: male virility and camaraderie. The second seduction leads to the *jouissance* of male bonding, and this is what holds and perpetuates masculine society together. Valmont urges the Marquise de Merteuil to show her generous spirit by sharing with others this entertaining anecdote: “Si vous [Marquise] trouvez cette histoire plaisante, je ne vous en demande pas le secret. A present que je m’en suis amusé, il est juste que le public ait son tour” (146).⁵

An episode that illustrates the game of seduction gone awry is found in the duel between Valmont and Danceny. This duel is triggered by the declaration of war between the Marquise de Merteuil and Valmont. With their partnership in the game of seduction dissolved, and their actions no longer bound by the classic rules of libertinage, Valmont is left vulnerable. Under the libertine code of “silence,” Valmont’s seduction of Cécile would have remained undiscovered; for if Gercourt had broken the silence, he would have become the laughingstock of Paris. Now a mortal enemy of Valmont’s, the Marquise exposes Valmont’s affairs with Cécile to Danceny, who sees himself left with no recourse but to challenge Valmont to a duel.

To be faced with a duel means to lose mastery over one’s own destiny, a disgrace according to the libertine code. It is in Valmont’s dying moments that his strategy to overcome his downfall and to gain revenge against the Marquise is best illustrated. In a letter by Monsieur de Bertrand to Madame de Rosemonde, (Letter CLXIII) ⁶ we learn that Valmont, bathed in blood by two sword thrusts from Danceny, nevertheless musters enough strength to reproach Bertrand for speaking his mind to Danceny. According to Bertrand, moved by his master’s martyrdom, it is precisely at this moment that Valmont ascends to greatness (“Mais c’est là que M. le Vicomte s’est montré véritablement grand” 356). Although weak and dying, Valmont still manages to assert himself as master; he orders Bertrand to be silent, embraces Danceny, and calls his executioner his friend:

Il m’a ordonné de me taire; et celui-là même qui était son meurtrier, il lui a pris la main, l’appelle son ami, l’a embrassé devant nous tous, et nous a dit: ‘Je vous ordonne, d’avoir pour Monsieur, tous les égards qu’on doit à un brave et galant homme’ (357).

Even in dying, Valmont does not easily succumb to defeat. Completing the cycle of seduction, which began with Cécile, we now witness the

seduction of her possessor, Danceny. First, by ordering Bertrand to refrain from venting his wrath upon Danceny, Valmont takes the side of his adversary, defending and even protecting him. Second, by calling Danceny his friend, and embracing him, he absolves him of any guilt; his enemy, forgiven, is now his friend. Third, in a display of selflessness to a friend, he orders his men to treat Danceny with the great respect that a true gentleman deserves: “Je vous ordonne, d’avoir pour Monsieur, tous les égards qu’on doit à un brave et galant homme” (357). Finally, Valmont pulls out a stack of letters (symbolic of his total faith and trust in Danceny), and asks to be alone with his worthy opponent (new friend). His task accomplished, he dies. Not until Letter CLXIX do we find out that Danceny was entrusted with the mission of spreading the word against the Marquise, assuring her disgrace, unmasking her for all Paris to see, and clearing Prévau’s name.

The concept of the second seduction is even more evident in the interpretation of the dueling scene presented in the movie *Dangerous Liaisons* (dir. Stephen Frears, Warner Bros., 1989). The movie clearly presents the image of a carefully planned plot of seduction and revenge. While Danceny is kneeling exhausted on the ground, Valmont, with calculated resolve, releases his grip on the foil; unarmed, he turns and lunges at Danceny, receiving the anticipated stab wound from his startled opponent.

As he lies dying on the ground, Valmont completes his plan by winning Danceny’s empathy, and manipulating his allegiance to his cause (revenge). First, Valmont humbles himself by entreating

Danceny to listen to his message. He puts the young man and himself on equal footing: “I must tell you, in this affair we are both her [Madame de Merteuil’s] creatures.” Second, he flatters Danceny’s male ego while confessing his own depravity: “He had good cause [for the duel]. I don’t believe that’s something anyone has ever been able to say about me.” He builds up Danceny’s self-image as a true man, with high morals; and then imparts two tasks to his new recruit: a knightly mission of resolution to his Lady, Madame de Tourvel,⁷ and the not-so-chivalrous quest to bring down Madame de Merteuil.

In a misogynistic society where women have only exchange value, the idea of seduction can scarcely be trivialized to simply the gaining of female sexual favor. The more complex game lies between the men and with the society; hence, the paramount importance of the *second seduction* which brings primary pleasure (while the first seduction is ironically, only secondary). Through this paper, I examined three episodes, each of which started with the prerequisite seduction of a woman but quickly moved on to the

seduction of the masculine gaze, a narcissistic mirror of the seducer's virility. The Prévau affair concludes with a celebration of masculine camaraderie; the Vressac affair ends with a kiss; and the Danceny duel ends with Valmont's victory in his "war," with the help of a new ally.



Notes

¹I would like to point out, however, that due to her status as a female, the Marquise's reward and thrill as a seducer had to be limited; except for Valmont, she had no audience or equal with whom to share her triumphs (for indeed, she had no equal).

²Jane Miller, *Seductions: Studies in Reading and Culture* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991), 26. As Miller points out, so long as women figure as "adjuncts of men's private lives and the objects of both their significant and their trivial dreams," the conflict for women is, therefore, "accepting the place offered them in men's lives and men's ordering of existence, or resisting that seduction in favor of the terrors of negation, of criticism and abnegation and silence."

³According to *Webster's Dictionary*, a handkerchief is "used for personal or decorative purposes."

⁴Valmont's narrative of seduction is itself a seduction; we are witnessing Valmont's attempt at making the Marquise de Merteuil his prey as well.

⁵Women, having been "enjoyed" privately, through this narrative, are to become "filles publiques," game for public enjoyment as well.

⁶It is interesting to note that this episode, unlike those with Prévau and the Vicomtesse, is presented to the readers not by Valmont, but by a third party, M. de Bertrand.

⁷I should like to point out that interestingly, Valmont, at this point, has ceased to be a libertine. Madame de Tourvel had unwittingly succeeded in bringing Valmont out of the libertine economy; in so doing, she retains "value" unlike the other women in the novel.

Baudrillard, Jean. *Seduction*. New York: St. Martin's Press, 1979.

Brooks, Peter. *The Novel of Worldliness*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980.

Crébillon fils. *Les Egarements du coeur et de l'esprit*. Paris: Flammarion, 1985.

Works Cited

- Dangerous Liaisons*. Dir. Stephen Frears. With Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer. Warner Brothers, 1989.
- Deneys, Anne. "The Political Economy of the Body in Laclos" *Eroticism and the Body Politic*. Ed. Lynn Hunt. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.
- Free, Lloyd R., ed. *Laclos: Critical Approaches to Les Liaisons dangereuses*. Madrid: Studia Humanitatis, 1978.
- Girard, René. *Mensonges romantiques et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1978.
- Hunter, Diane. *Seduction and Theory*. Urbana: University of Illinois Press, 1989.
- Jaton, Anne Marie. "Libertinage féminin, libertinage dangereux" *Laclos et le libertinage*. Ed. Laurent Versini. Paris: PUF, 1982.
- Jones, Shirley. "Literary and Philosophical Elements in *Les Liaisons dangereuses*: the case of Merteuil." *French Studies* 38.2 (1984): 159-69.
- Miller, Jane. *Seductions: Studies in Reading and Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
- Roussel, Roy. "The Project of Seduction and the Equality of the Sexes in *Les Liaisons dangereuses*." *MLN* 96 (1981): 725-45.
- Saint-Amand, Pierre. *Séduire ou la passion des lumières*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1987.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men*. New York: Columbia University Press, 1985.
- The Lion in Winter*. Dir. Anthony Harvey. With Peter O'Toole, Katherine Hepburn, Anthony Hopkins. Martin Poll Productions, 1989.
- Versini, Laurent, ed. *Laclos et le libertinage: actes du colloque bicentenaire des Liaisons dangereuses*. Paris: PUF, 1982.



Erik Camayd-Freixas
Harvard University

Escrito hacia 1838, “El matadero” se considera hoy el primer cuento hispanoamericano, y el obligatorio relato inicial en las antologías del género.¹ Es por ésta, más que por sus demás obras, que se recuerda hoy al autor, y se le reserva un eminente puesto en la historia literaria. Sin embargo, Esteban Echeverría nunca publicó “El matadero.” La pequeña obra maestra sólo apareció póstuma y accidentalmente en 1871, y así perduró, sin corrección editorial, tal cual era el manuscrito.

Este hecho ha dado lugar a muchas conjeturas acerca del carácter precipitado de su redacción, comparándose el cuento a un boceto más o menos crudo, que luego el artista habría de perfeccionar, antes de ofrecerlo a la luz pública.² Se ha subrayado como prueba de ello el carácter híbrido de su composición, vacilante entre el cuadro de costumbres y el relato moderno, su desnudo realismo, algunas imperfecciones estilísticas de la prosa, la ocasional disgresión moralizante del narrador, y, sobre todo, la aparente desconexión de las secciones del relato. Este último reparo me parece ser el más importante. Los demás son detalles circunstanciales, explicables dentro del contexto literario, social e histórico de la obra. En cambio, al hablar de esa “desconexión”, se pone en tela de juicio lo fundamental, su unidad de obra, la articulación de sus partes. Conforme a esa hipótesis, habría que admitir que Echeverría nos legó una obra inconclusa, un boceto o estudio de artista.

En la siguiente discusión me propongo demostrar lo contrario. Para hacerle justicia a la obra, habría que descubrir cómo “El matadero” exhibe una estructura narrativa tácitamente trabajada, la cual, veremos, adquiere completa y cabal unidad en la escena final del cuento. Al examinar de cerca esta característica, se hará evidente una lograda cohesión que sólo puede ser producto de la lucidez y no del descuido y la precipitación. En cuanto a su coherencia textual, “El matadero” es un relato terminado; toda alteración que en su trabajo correctivo hubiese logrado hacer el autor habría sido sin duda de carácter cosmético y, por ende, de limitado interés.

La primera señal de unidad en la narración la ofrece su rigurosa continuidad en el plano pictórico como en el causal. El relato podría dividirse de diferentes maneras, de acuerdo al examen, bien sea de género, de tema o de estilo, al cual se someta. Empero, si se sigue de cerca el movimiento narrativo, se verá sin dificultad que la progresión pictórico-causal sólo se interrumpe en tres ocasiones. Se producen por lo tanto cuatro *secuencias narrativas* bien integradas, que examinaremos a continuación.

La primera secuencia establece el contexto histórico y social dentro del cual se desarrolla el relato. Se especifican en ella el estado general de la región bonaerense durante la época de Cuaresma, a fines de la década de 1830; la condición social y política del país a raíz de las inundaciones y la consecuente carestía de reses para la matanza, destacándose el papel de la Iglesia y el gobierno de los federales, como instigadores de una inquina general hacia los unitarios, chivos expiatorios de los males que aquejan a la nación; y concluye la secuencia con la llegada de cincuenta cabezas al matadero, tras quince días de completa inactividad.

La relación causal de los hechos se interrumpe ahora, cuando el autor decide hacer un croquis de la ubicación del matadero. Esta es la única porción puramente descriptiva del cuento. Seymour Menton ha observado que la descripción física del matadero parece colocar al lector dentro del circo romano.³ De cualquier modo, este croquis delimita el escenario de la acción y efectúa una transición de la situación general a lo específico del relato, dando paso a la segunda secuencia narrativa.

La segunda secuencia consta de un acercamiento pictórico a la actividad del matadero, en el proceso de descuartización de cuarenta y nueve reses: "La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación."⁴ Luego se aproxima la narración hacia la turba sangrienta, recalcando el carácter visual, al enfocar la actividad de los diferentes grupos ceñidos en torno de cada res muerta. La secuencia concluye con el comentario que la escena "era para vista, no para escrita."⁵

La tercera secuencia completa la caracterización del matadero con el relato específico de la inmolación del último de los cincuenta toros, y sirve a su vez de paralelo a la última secuencia narrativa, la captura, pasión y muerte del unitario. Esta escena última constituye lo más específico del relato y la culminación de las secuencias anteriores.

En realidad, el relato entero puede muy bien concebirse como *una sola secuencia narrativa*, como una sola progresión pictórica y causal de la narración, que parte de lo más general (la situación del país) hasta culminar con lo más específico (la inmolación de un unitario). Este procedimiento visual, que hoy asociamos con el medio cinematográfico, presenta una

controlada progresión de las escenas, que es ya el primer signo de unidad en el relato.

Pero más importante que establecer una mera continuidad sintagmática de las secuencias narrativas es notar la existencia de motivos o *indicios*,⁶ que se repiten de manera paradigmática, en todas las secuencias del relato. Estos indicios, además de articularse a lo largo de las secuencias, deberán, para mayor unidad de la obra, resolverse en la escena final, y plasmar lo que se revelará como el significado temático central de toda la narración. De ahí la primordial importancia de la escena final para fijar la unidad temática y estructural de la obra.

Antes de abordar el examen de los indicios principales de “El matadero”, anticipemos la polémica interpretativa que habrá de suscitarse alrededor de la muerte súbita y ambigua del unitario, en la escena final. Sabemos que, luego de ser llevado a la casilla del Juez de la Federación y atado sobre la mesa, el unitario muere súbitamente con una copiosa hemorragia. Muere además sin causa aparente que no sea la burda explicación —“reventó de rabia”— aducida por un ignorante matarife, e incapaz como tal de satisfacer al lector. Juan Carlos Ghiano, en *“El matadero” de Echeverría y el costumbrismo*, acepta la escritura en su sentido literal, calificando el suceso de “muerte accidental que evita la última torpeza de los sayones.”⁷ En cambio, en *El fuego de la especie*, Noé Jitrik lo califica de “encubrimiento púdico” por parte de Echeverría: “Si tuvo que evitarlo era porque allí estaba y si estaba era porque se lo ligaba espontáneamente con la ferocidad de aquellos a quienes sería inherente.”⁸ Si bien la posición de Ghiano no necesita mayor esclarecimiento por derivarse de la interpretación literal del texto, la conjetura de Jitrik precisa de una justificación textual. Veamos pues, en la secuencia misma de la escena, en sus *connotaciones y omisiones*, si en efecto cabe suponer un encubrimiento.⁹

La secuencia se abre cuando la turba violenta y ensangrentada divisa al unitario. Seguidamente se pone en tela de juicio su dignidad de hombre, aludiéndose a que, éste, es todo envoltura y nada de sustancia: “Es un cajetilla”, “trae pistoleras por pintar”, “todos estos cajetillas unitarios son pintores como el diablo.” Por fin Matasiete acomete contra él y lo domina, llevando su puñal a la garganta de la víctima. Los de la turba sugieren métodos de inmolación: “Deguéllalo como al toro”, “Tócale el violín”, “Mejor la resbalosa.” El Juez del matadero interviene: “No, no le degüellen... A la casilla con él.” Esta retardación sugiere que un destino peor se le depara: “Arrastraron al infeliz joven al banco del tormento como los sayones al Cristo.” Se señalan dentro de la casilla “una grande y fornida mesa de la cual

*Los dos finales
de “El matadero”*

no salían los vasos de bebida y los naipes sino para dar lugar a las ejecuciones y torturas” y un militar que cantaba al son de la guitarra la copla burlona de “La resbalosa”. La turba propone métodos de suplicio: “el pan”, “la vela”, “la mazorca”, “la resbalosa”. Le cortan al unitario las patillas y el bigote, despojándolo de sus rasgos viriles, entre la risa estrepitosa de los espectadores. Su vejación adquiere así carácter de rito. Luego de un simulacro de juicio, el juez ordena: “Abajo los calzones a ese cajetilla y a nalga pelada denle verga,¹⁰ bien atado sobre la mesa.” El unitario se opone al vejamen: “Primero degollarme que desnudarme.” Cuatro sayones “salpicados de sangre” comienzan a forcejear con el unitario para atarlo. Obsérvese aquí la connotación sexual en la narración: “tomaban ora sus miembros la flexibilidad del junco, ora la dureza del fierro y su espina dorsal era el eje de un movimiento parecido al de la serpiente. En un momento liaron sus piernas en ángulo a los cuatro pies de la mesa, volcando su cuerpo boca abajo.” “Primero degollarme que desnudarme.” Luego de un último esfuerzo de resistencia, el unitario se desploma agotado y comienzan la obra de desnudarlo. “*Entonces* un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos lados de la mesa”.¹¹

Muy bien ha observado Enrique Pupo-Walker que la narración de “El matadero” se desarrolla en un ritmo crecientemente acelerado: “A medida que avanza el cuento se recrudece aun más la economía del procedimiento narrativo.”¹² Todo el curso de la narración apunta en un movimiento unívoco hacia la más cruenta vejación, tortura e inmolación del unitario. El lector se sobrecoge en anticipación de una escena que sobrepasa los límites de su sensibilidad. Este efecto se logra solamente en la primera lectura, pues el elemento de sorpresa es tal, que una vez se conoce el final, la *elisión* podría pasar inadvertida en la relectura. Una peripecia al nivel de la narración produce así la muerte prematura de la víctima.

Al examinar la escena en su secuencia nos parece que se omite un hecho capital. Hay una discontinuidad causal entre un mero forcejeo y una copiosa hemorragia. Muy bien pudo el autor matar a su personaje de apoplejía o de cualquier otra causa indefinida pero limpia; es precisamente la copiosidad de la sangre lo que exige una explicación que sólo puede hallarse cabalmente en la omisión y el encubrimiento de un hecho. Por otro lado, la palabra *Entonces* que subrayamos arriba parece señalar que se ha omitido un lapso en la narración, antes de producirse la muerte del unitario. Se apunta aquí a la distinción hecha por los formalistas rusos entre *fábula* y *sjuzet*, entre los fragmentos de realidad relatados en el tiempo narrativo y los hechos tal como debieron ocurrir en el tiempo real. Cabe suponer que en el lapso omitido

ocurrió la tortura más cruel y el remate probablemente a puñal que causó la hemorragia del joven.

Al morir el unitario se ofrece por un lado una explicación inverosímil: “Reventó de rabia el salvaje unitario... queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado en serio.” Mientras que por otro lado, el párrafo final del cuento, que antes parecía una moraleja gratuita que empobrecía el estilo, ahora cobra significado, cuando parece referirse directamente al hecho omitido: “En aquel tiempo los carniceros degolladores del matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina... Por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero.”¹³

Basten estos apuntes para señalar por parte de Echeverría la construcción deliberada de una ambigüedad en torno a la muerte del unitario. Esta ambigüedad no puede ser gratuita, puesto que se coloca en el centro de la escena principal, donde deben estar realizadas todas las funciones anteriores del relato.

Pasemos por fin a los indicios principales de “El matadero”, con miras a elucidar la función de esta ambigüedad en la unidad y elaboración del tema central.

Consideremos primero el más evidente: *la carne*, que señala a la vez violencia y sexualidad. En la primera secuencia del relato aparece ligada a la carestía y a la prohibición de la Iglesia en Cuaresma; es objeto de deseo y concupiscencia: “La carne es pecaminosa y, como dice el proverbio, busca a la carne” (13). En la segunda secuencia aparece con grotesca prolijidad en la rapacidad violenta de la chusma achuradora. En la tercera cobra su pleno sentido sexual con la insistencia de la turba en cuanto a los genitales del toro, por determinar si en definitiva era toro o novillo; pero también ocurre dentro de un marco generalizado de violencia que culmina con la decapitación accidental de un niño. Por último, en la escena final, este indicio de deseo rapaz, de violencia y sexualidad, debía hallar su plena realización en el suceso omitido.

Si bien el indicio de sexualidad y violencia apunta a una violación, los indicios de procedencia religiosa le imparten a ella un carácter sacrílego. Nótese la referencia inicial al Diluvio, a la época de Cuaresma y, sobre todo, la humillación y muerte del unitario, “arrastrado como los sayones al Cristo” y crucificado sobre una mesa la víspera del viernes de Dolores. La violación de principios sagrados es en sí un indicio ubicuamente distribuido en el relato. La abstinencia de la Cuaresma es violada por el propio Restaurador y los demás “estómagos privilegiados.” La soberanía del pueblo, las libertades individuales, los principios democráticos y morales, son violados repetida y

*De la unidad
paradigmática*

explícitamente. Véase un ejemplo algo más sutil que los anteriores, extraído de la segunda secuencia narrativa: “Oíanse a menudo, a pesar del veto del Restaurador y la santidad del día, palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracterizaban a la chusma de nuestros mataderos” (21).

Consideremos por último el indicio del *Juicio*. Desde el principio, las inundaciones en la época de Cuaresma vienen a representar el juicio divino y el castigo de la sociedad: “Parecía el amago de un nuevo diluvio... Es el día del Juicio” (14). En el croquis del matadero resalta la casilla del Juez de la Federación, aludido como “el terrible juez” (18). En la última escena hallamos la preponderancia del Juez del Matadero y el simulacro de juicio contra el unitario. El tono de enjuiciamiento es ubicuo en “El matadero” y coloca al lector en el papel de verdadero y ulterior juez de la evidencia presentada no sólo en el relato, sino al nivel de la narración, donde los verdaderos acusados son los federales. La condena de los sayones federales es evidente, mas sin embargo su delito principal está conspicuamente omitido. De qué se les acusa? Veamos dos ejemplos en el juicio del narrador:

el caso es reducir al hombre a una máquina cuyo móvil principal no sea su voluntad, sino la de la Iglesia y el Gobierno. Quizás llegue el día en que sea prohibido respirar aire libre, pasearse y hasta conversar con un amigo, sin permiso de autoridad competente. Así era, poco más o menos, en los tiempos de nuestros beatos abuelos que, por desgracia vino a turbar la revolución de Mayo (16-17).

Cuarto adolescentes ventilaban a cuchilladas el derecho a una tripa... Simulacro en pequeño era éste del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales (21).

Bajo el rosismo, la Argentina retrocede a la colonia. Se violan los principios establecidos en *El Contrato Social* de Rousseau y en el *Dogma Socialista* que habría de escribir el propio Echeverría. El niño decapitado—lo entendemos ahora—es el futuro de la república, tronchado por la barbarie rosina. La violación *sacrílega* que señalan todos los indicios es la del *Espíritu de Mayo*, por parte de la Iglesia, el gobierno de Rosas y el vulgo federal. Ahí la verdadera causa del diluvio. Ahí el tema central que articulan todas las funciones de “El matadero”.

La fórmula es clara: si el matadero representa la sociedad bonaerense bajo el rosismo, y el unitario es el emisario de la cultura, del alumbramiento y del progreso social, entonces su tortura y ultimación, omitidas por el “encubrimiento púdico” del autor, vienen a simbolizar, por transferencia o desplazamiento, la violación de los sublimes principios culturales, sociales e

históricos que promovieron la Revolución de Mayo. Es por tanto, en el suceso omitido, que se integran los indicios del relato y que se afianza el tema central de la obra.

Claro está que Echeverría no podía asistir a tal punto a la degradación de su ennoblecido personaje. Tampoco podía frustrar la sensibilidad del lector con semejante narración de hechos. Se hacen necesarios entonces el encubrimiento y la peripecia, los cuales ejecuta tácitamente el autor. Gracias al contexto romántico del cuento, vigente en el tema revolucionario, en la predilección por lo grotesco, y en el tono exaltado, Echeverría explota la hipérbole romántica de las pasiones como justificación de tan aparatosa muerte. Para ello prepara al lector con una serie de exageraciones que se inician con el truculento episodio de la decapitación del niño, por el azote de un lazo flexionado por un toro en huida. Véanse las hipérbolas en la descripción del unitario, minutos antes de su muerte: “Su cuello desnudo... dejaba entrever el latido violento de sus arterias... Echaban fuego sus pupilas, su boca espuma y las venas de su cuello y frente negreaban en relieve sobre su blanco cutis como si estuvieran repletas de sangre” (29-30). Luego, la súbita y ensangrentada muerte.

La copiosidad de la sangre cumple aquí varios propósitos. No sólo delata el encubrimiento, sino que, por el contrario, sirve ahora para reivindicar al personaje. Recordemos que la secuencia paralela de la inmolación del toro comienza con la discusión sobre los genitales del animal y sobre si es en fin toro o novillo. Del mismo modo la secuencia del unitario se inicia con la propuesta de que éste es todo envoltura y nada de sustancia; lo tildan de “cajetilla” y “pintor”. Igual que se establece la dignidad del toro, los sayones corroboran, al morir el unitario que, “tenía un río de sangre en las venas.” El autor reivindica así a su personaje, devolviéndole su dignidad de hombre.

No es preciso escoger entre ambas versiones del final. Mientras una juega un papel temático central, la otra cumple un feliz propósito estilístico; ambas son legítimas. La muerte del unitario (no violado o acuchillado, al menos al nivel de la literalidad, sino de su propia furia) es una elección deliberada del narrador: subrayar hiperbólicamente la indignación unitaria ante los excesos y violencia del rosismo. Se trata de preservar “intocada” la integridad del unitario frente a la brutalidad federal. Lo importante es constatar la tácita elaboración de las funciones del relato, para llevar la trama al punto en que se hace necesario el encubrimiento, produciéndose deliberadamente una ambigüedad que habrá de enriquecer de complejidad el texto. La existencia de ambos finales y su lograda complementariedad son prueba de que en “El matadero” tenemos, no un mero boceto, sino un relato trabajado, que muestra en su ironía rasgos inequívocos de maestría.

No creo que Echeverría ignorase los méritos de su cuento. Pero lo cierto es que, con todo y la muerte prematura del unitario, "El matadero" no puede ocultar ese realismo desnudo, demasiado encarnizado quizás para la época. Que el autor rehusase publicarlo en vida, se entiende: acaso es ése el ulterior "encubrimiento púdico" de Esteban Echeverría.



Notas

¹ Enrique Pupo-Walker, "Originalidad y composición de un texto romántico: 'El matadero', de Esteban Echeverría," *El cuento hispano-americano ante la crítica*, ed. Pupo-Walker (Madrid: Editorial Castalia, 1973) 47.

² Suscriben esta opinión Juan María Gutiérrez, Roberto F. Giusti y Enrique Pupo-Walker, entre otros. En cambio, Juan Carlos Ghiano es quien principalmente arguye a favor de una composición más premeditada; ya que, de otro modo, habría que admitir, según Ghiano, que Echeverría escribía mejor cuando no se daba por completo al trabajo de corrección.

³ Seymour Menton, ed., *El cuento hispanoamericano* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964) 32.

⁴ Esteban Echeverría, "El matadero," en Seymour Menton, ed., *Op. Cit.*, 19.

⁵ *Ibid.*, 22.

⁶ Barthes define el *indicio* como una "unidad integradora," "no como un acto complementario y consecuente sino como un concepto más o menos difuso, que sin embargo es imprescindible al significado del relato." Véase, Roland Barthes, "Structural Analysis of Narratives," *Image, Music, Text* (Nueva York: Hill and Wang, 1977) 92.

⁷ Juan Carlos Ghiano, "El matadero" de Echeverría y el costumbrismo (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968) 62.

⁸ Noé Jitrik, "Forma y significado en 'El matadero,'" *El fuego de la especie* (México: Siglo XXI, 1971) 96.

⁹ Las siguientes citas de la secuencia final provienen todas de "El matadero," Menton, ed., 26-31.

¹⁰ Aunque la referencia literal en esta frase es al *vergajo* o látigo hecho de la verga seca y torcida del toro, el vocablo correcto es suplantado por uno popular, que viene muy a la mano para acentuar la connotación sexual ya evidente.

¹¹ "El matadero", 31. *El subrayado es mío*.

¹² Pupo-Walker 41.

¹³ “El matadero”, 31. Todas las citas siguientes de “El matadero” provienen de la edición de Menton. Anoto en lo sucesivo sólo el número de la página entre paréntesis en el texto.

Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Nueva York: Hill and Wang, 1977. *Obras Citadas*

Ghiano, Juan Carlos. “El matadero” de Echeverría y el costumbrismo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Jitrik, Noé. *El fuego de la especie*. México: Siglo XXI. 1971.

Menton, Seymour, ed. *El cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

Pupo-Walker, Enrique, ed. *El cuento hispano-americano ante la crítica*. Madrid: Editorial Castalia, 1973.

CONDITIONS DE FEMMES DANS *KAMOURASKA* D'ANNE HÉBERT
ET DANS *L'AMANT* DE MARGUERITE DURAS



Pascale Perraudin
Boston College

Dans son essai *Ecrire de la fiction au Québec*, où il s'interroge sur le statut de la création littéraire dans un pays de tradition sémi-coloniale, Noël Audet nous rappelle que "la littérature, en plus de viser à réduire ou à choquer, parle plus ou moins fortement du monde que l'on habite, et c'est aussi ce rapport à notre réalité qui départage les fantaisies passagères des œuvres d'art nécessaires" (39). Cette citation insiste de façon adéquate me semble-t-il sur le lien qu'on peut présupposer entre le texte produit et le cadre socio-culturel dont il est en quelque sorte le fruit et nous invite à examiner quel type de rapport l'œuvre entretient avec son public, ou quel type de relation se développe entre un personnage fictif et la société représentée dans le roman en question. C'est le dernier aspect de cette proposition que nous traiterons en examinant *Kamouraska* d'Anne Hébert et *L'Amant* de Marguerite Duras.

En effet, dans ces deux romans, publiés respectivement en 1970 et 1984, on découvre deux personnages féminins aux prises à deux types de société: l'héroïne de *Kamouraska* évolue dans un univers québécois qui se limite (presque exclusivement) au monde francophone du dix-neuvième siècle; ce monde fortement influencé par un catholicisme sévère et conservateur, est d'autant plus étouffant et fermé sur lui-même qu'il se positionne à l'intérieur du monde protestant anglophone, majoritaire. Dans *L'Amant*, l'héroïne se situe dans un espace social relativement fermé, qui est celui des colonisateurs blancs installés en Indochine au début du siècle. Cette société est elle-même fortement hiérarchisée et régie par l'idéologie colonialiste dominante: ceci se retrouve dans les rapports que les français entretiennent entre eux (les régisseurs de la colonie face aux employés du gouvernement) comme dans les relations qu'ils ont avec les autochtones (en l'occurrence les domestiques) ou avec les autres communautés ethniques (les chinois par exemple). Dans cette étude, nous verrons le processus par lequel nos deux héroïnes tenteront de se démarquer d'un environnement inclusif et contraignant, d'un environnement qui cherche à imprimer et imposer sa façon de vivre, de voir et de sentir. Nous verrons par quels procédés, stylistiques notamment, elles parviennent, dans cette société peu propice à un épanouissement personnel,

non seulement à incorporer et maintenir la passion ou le désir dans leur vie, mais aussi à en faire l'élément caractéristique et moteur dans un espace strictement personnel qu'elles se créent.

Mais avant de voir comment elles réussissent à transgresser l'espace social qu'on leur attribue, il convient d'examiner tout d'abord dans quelle mesure on peut le qualifier de réduit. D'emblée, on doit souligner le fait que la société québécoise du dix-neuvième siècle, catholique de surcroît, est régie par un code social figé et strict qui attribue les rôles de la même façon depuis des générations. Par conséquent, Elyzabeth doit s'inscrire dans le cadre patriarcal qui a été imposé depuis des années. Ainsi on s'attend à ce que la femme prenne un époux afin d'avoir accès à un statut social, en échange de quoi elle lui offrira fidélité et obéissance. On remarque que cette préoccupation occupe l'esprit des trois tantes: ces dernières se sont chargées de l'éducation d'Elyzabeth à partir du veuvage et du profond chagrin de la mère de celle qu'ils appellent la Petite. Après maints efforts prodigués à l'enfant, elles finissent toutes par admettre "[qu'] il va falloir marier la Petite" (Hébert 60). Aussitôt dit, aussitôt fait: à peine Elyzabeth a-t-elle rencontré Antoine de Tassy, le seigneur de Kamouraska, qu'elle convole en justes noces. Désormais, elle sera Mme Tassy, épouse d'un homme qui s'avérera bien vite être un "mari monstrueux" (99), dangereux et violent avec qui "il faut garder ses distances" (83). Elyzabeth est socialement subordonnée à son époux et se voit contrainte de tout supporter sans rien dire: "ignorer tout simplement" (78)! Il lui faut ignorer l'escapade qu'il s'offre avec "une petite simplette du village" (79), ignorer sa brutalité. Afin de survivre, la femme est amenée à se retrancher dans une position subalterne, d'où l'on évacue toute possibilité de réaction, toute contestation. Le monde, l'espace social qu'on lui accorde se révèle en réalité de plus en plus restreint.

Dans cette société profondément imprégnée de catholicisme, où le divorce ne peut même pas être envisagé, "toutes les femmes mariées, après avoir donné naissance à une petite fille, n'ont plus qu'à devenir veuves le plus rapidement possible" (98) ou faire en sorte que le mari disparaisse, dans les cas où le couple fonctionne mal. Seul l'amour passionné qu'Elyzabeth se découvre pour le docteur Georges Nelson peut l'aider à faire abstraction de sa condition, puis à l'en sortir complètement du fait que cette relation débouche sur le meurtre d'Antoine de Tassy. A la suite de ce drame pourtant, elle ne peut que retomber dans le même système patriarcal. Femme déchue, seul un second époux lui permettra de ne pas perdre totalement son honneur: il lui donnera la possibilité de réintégrer la norme socio-catholique et de se réfugier dans ce sous-espace qu'on attribue généralement à l'épouse. Dès lors, "l'honneur est rétabli" (9) certes, mais il

ne lui apparaît que comme “une idée fixe” qu’on lui “fait miroiter sous son nez” (9), une “pitance parfaite” pour un “petit âne affamé” sur qui on braquerait constamment un regard, “un œil” (9): “une surveillance de garde-chiourne” (9).

Même si la situation de la jeune fille dans *L’Amant* est bien différente, on peut relever quelques traces de ce phallocratisme primaire et limitatif, telle que la société l’a imposé. Ainsi, conformément à une tradition bien ancienne, la mère concentre son attention sur ses fils plutôt que sur sa fille. Tout ce qui touche à leur éducation semble primer sur le reste, même si cela consiste à nier l’évidence même d’une capacité moindre de ceux-ci. Même si la mère finit par reconnaître face à la directrice de l’école que “les études de la petite c’était le seul espoir qui lui restait” (88), il ne reste pas moins évident qu’ “elle a toujours parlé de la force de ses fils de façon insultante” (71): l’attention constante qu’elle leur porte relègue la jeune fille au second plan.

C’est le frère aîné qui, par son attitude arrogante, et “cette loi représentée par lui” (13) à la limite de la violence, envers tous et, bien évidemment, envers l’amant de sa sœur, impose un mode de conduite. La mère se tait et agit conformément aux consignes données ou illustrées par le frère aîné qui se moque du chinois, et ne lui prête en conséquence aucune attention, si ce n’est aux plaisirs et à l’argent qu’il peut obtenir par l’intermédiaire de sa sœur. La jeune fille, “en présence de [son] frère aîné” (66), adopte le visage de “l’hypocrisie” (67) vis-à-vis de son amant et feint de n’être intéressée elle aussi que par l’argent du chinois: “En présence de mon frère aîné, il cesse d’être mon amant” (66) même si elle a le visage de quelqu’un qui “est exaspéré et souffre d’avoir à supporter ça” (67). Son désir est confiné à un espace strictement personnel, intérieur, qu’elle ne peut exhiber. Face à la violence animale du frère, la faiblesse du corps faible du chinois, “cette faiblesse qui [la] transporte de jouissance, . . . devient devant [son] frère un scandale inavouable” (67). En conséquence, elle ne prend même pas la peine d’expliquer la relation qu’elle a avec le Chinois, cet homme d’une autre race, d’une autre classe sociale. En niant elle-même la possibilité de tout rapport avec son amant, elle veut interdire l’accès de son entourage à son petit monde privé. Ainsi, face à la mère qui pleure sur son enfant que tous s’accordent à considérer comme déshonorée, la jeune fille nous rapporte: “Je mens. Je jure sur ma vie que rien ne m’est arrivé, rien même pas un baiser” (74). Plus tard, on retrouve la même décision sourde et entêtée de ne révéler rien de plus que ce qui semble aller de soi, vu de l’extérieur. Perçue comme une prostituée, elle ne vient pas démentir les croyances de sa famille. Ainsi, quand la mère lui demande: “c’est seulement pour l’argent que tu le vois?”

(114), elle rétorque: “J’hésite et puis je dis que c’est seulement pour l’argent” (114).

Il est intéressant de souligner que dans les deux romans, le regard porté par la société sur nos deux héroïnes contribue à les objectifier. Ce regard extérieur s’avère incapable de déceler toute trace éventuelle d’une riche vie intérieure et ne les perçoit que dans l’étroitesse du rôle social qu’on leur accorde. Dans *Kamouraska*, Elysabeth ne peut prendre place dans la société et ne recevoir un peu de considération que dans la condition de femme mariée, dévouée et subordonnée à son mari. Son identité se limite aux étiquettes qu’on lui attribue. Elle est passée de statut en statut: de la Petite que les trois tantes s’efforçaient de former pour parvenir à intégrer la société, de l’épouse d’Antoine de Tassy à la digne Mme Rolland, qui, “les mains immobiles sur sa jupe à crinoline” (12), vient rehausser l’image de ce dernier par le dévouement dont elle fait preuve en veillant constamment sur son deuxième mari malade:

Quelle femme admirable vous avez, monsieur Rolland. Huit enfants et une maison bien tenue. Et puis voici que depuis que vous êtes malade la pauvre Elysabeth ne sort plus. Elle ne quitte pas votre chevet. Quelle créature dévouée et attentive, une vraie sainte. . . . Et jolie avec ça, une princesse (15).

Elysabeth est tenue de rester dans l’ombre, dans le dévouement, dans l’ordre du foyer bien tenu: tout ce qu’elle fait contribue à illuminer la vie de son mari, et non la sienne. Elle est inscrite dans une hiérarchie patriarcale figée qui inclut, encadre, étouffe et interdit tout épanouissement qui lui permettrait d’aller au delà des limites sociales assignées. Aucun espace personnel ne semble lui être accordé. Dans *L’Amant*, l’emprisonnement social de la jeune fille apparaît différemment; en effet, même si celle-ci n’en a toujours fait qu’à sa tête et a toujours été libre, elle n’en transgresse pas moins les règles figées que la colonie a perpétuées: c’est avec un membre d’une autre communauté ethnique, théoriquement inaccessible, qu’elle découvre la jouissance, à l’âge de quinze ans. Il me semble que la seule véritable restriction est qu’elle est amenée à enfouir son désir et le maintenir caché aux yeux des autres.

Dans les deux romans présentés ici, il apparaît donc que la vision et la compréhension que la société a de nos deux héroïnes restent réductrices. Face à un environnement qui ne peut percevoir autre chose que le positionnement à l’intérieur d’une logique sociale, les deux narratrices ont dû adopter chacune une méthode qui leur permette de s’approprier et de se préserver un espace personnel qui corresponde à leurs attentes personnelles.

On retrouve les mêmes préoccupations dans L'Amant et dans Kamouraska:

Ici, je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements (Duras 14; je souligne).

Mon âme moisie est ailleurs. Prisonnière, quelque part, loin (Hébert 14; je souligne).

Nos deux narratrices vont se référer à des éléments qui sont enfouis en elles et qui vont émerger tantôt grâce à un effort conscient, ou qui tantôt resurgissent sous l'influence de l'inconscient. On pourrait d'ailleurs appliquer cette phrase de Duras aux deux romans: "L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne" (Duras 14). Dans les deux romans, on retrouve en effet un récit qui défie la logique narrative conventionnelle.

Dans Kamouraska, la narratrice nous plonge dans son univers personnel, inaccessible à tout autre: "j'habite ailleurs. Un lieu précis. Un temps révolu" (163). Cette phrase semble résumer à elle seule l'horizon vers lequel évolue Elisabeth. Sa pensée refuse de se référer constamment au cadre dans lequel elle vit avec son second mari. L'ailleurs auquel elle fait allusion est un lieu qu'elle connaît bien et qui n'obéit plus à la logique temporelle chronologique; c'est un lieu où tout fluctue, où "la mémoire sourde, brandie à bout de bras" (142) éclaire et mêle dans sa tête les souvenirs au présent. On voit comment la mémoire la transporte dans un monde différent, auquel elle seule peut accéder, dans la scène où, au chevet de son mari moribond, Mme Rolland "approche son visage de la jalousie" (12) et "entend, au loin, le pas lourd d'un cheval traînant une charrette" (12). A partir d'une simple perception du quotidien, la mémoire ressurgit, l'agrippe et l'entraîne au tréfonds de ses souvenirs. Le traîneau qu'elle entend lui rappelle celui du Docteur Nelson, l'homme qu'elle aime, dont elle guettait jadis le passage sous ses fenêtres, avant même que le meurtre de Tassy ne soit commis: "dans le silence de la nuit, j'épie le pas du cheval, le glissement du traîneau dans la nuit" (116). Le bruit qu'elle entend depuis la chambre de M. Rolland, les questions qu'elle se pose quant aux raisons qui motivent le déplacement de cette charrette à "deux heures du matin" (12), la replongent dans l'état d'attente, d'anxiété qu'elle connaissait jadis. Presque immédiatement, on observe une rupture dans le récit: du présent, on se trouve transposé dans le passé de la vie d'Elisabeth. Cependant, la narratrice continue d'employer le présent de l'indicatif, ce qui indique qu'elle ne fait que juxtaposer deux plans temporels dont elle neutralise l'écart. Les souvenirs font partie intégrale de son présent: ils représentent un temps révolu et un lieu exclusivement personnel qu'elle

réinvestit, qu'elle revit constamment. Ceci lui permet de basculer dans un monde qui échappe au regard de tous, ce qui lui permet d'échapper à sa condition, "à son effort quotidien de vertu" (9).

"Enfouissement". "Ailleurs". Ces deux termes résument parfaitement la problématique de ces deux femmes plongées dans un milieu avilissant, où leur jouissance, leur désir brûlant ne peut être exprimé. Comment parviennent-elles à respirer dans ce tissu social figé, quand le monde, les autres figent leur perception à partir d'images incomplètes de la réalité des deux héroïnes?

Elysaabeth, elle, a choisi: "je me défends par l'absence" (109). Absente par la pensée, le quotidien et le présent ne sont pour elle qu'une série de scènes ou d'étiquettes toutes dépourvues de sens. La narratrice va subvertir cette réalité insuffisante en présentant la majeure partie de *Kamouraska* dans un monde onirique, à la limite du rêve, de l'état de veille. On la voit sombrer dans cet état de veille: "Mes yeux sont lourds. On y jette du sable" (41), et plus tard, "les objets de Léontine eux-mêmes changent doucement. . . imperceptiblement, ils deviennent autres" (41). Ultérieurement, après être sortie d'un cauchemar elle bascule encore dans le sommeil: elle entend des paroles qui, au fur et à mesure qu'elle vacille dans ce demi-état, résonnent et vibrent en elle: "Ce serait dommage de laisser les géraniums sur la galerie. Gé-ra-ni-ums... ga-le-rie... rie... ie-i..." (56). Elle pénètre un espace personnel auquel personne d'autre ne peut accéder, mais qui n'est cependant pas coupé du monde extérieur. Elle sombre et émerge du sommeil à plusieurs reprises. Le passage d'un état à l'autre, (ou d'un code à l'autre selon les termes de Patterson), nous plonge dans une atmosphère onirique, qui traduit la volonté d'échapper à la réalité et de retourner au désir qu'elle a pour le docteur Nelson.

Cette superposition de codes permet d'introduire la façon dont Elysaabeth est perçue par les autres dans la réalité, perception qui se combine et contraste à la fois avec sa propre perception d'elle-même. On passe de Madame Rolland, vue de l'extérieur, (au chevet de son mari, "soumise et irréprochable" (7), ou bien dans la chambre de Léontine), à Elysaabeth: elle se situe en deçà du réel de la chambre de M. Rolland et se plonge dans son passé. La démarcation se poursuit et, tout en utilisant la première personne du singulier, la narratrice scande enfin de façon lancinante ses préoccupations de toujours, mêlant de façon ambiguë le code réel au code onirique: "Je suis chassée de la chambre conjugale" (30), "J'avais seize ans et je voulais être heureuse" (31), mêlée de convictions insupportables: "L'amour noir. Docteur Nelson, je suis malade et ne vous verrai plus." (31)

Dans *L'Amant*, on retrouve la même préoccupation à vouloir jouer sur

les limites temporelles et d'introduire une ambiguïté dans la façon de présenter l'héroïne. Observons les trois phrases suivantes:

1) *A dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite. . . (15)*

2) *A quinze ans, j'avais le visage de la jouissance . . . (15)*

3) *Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve. (16, je souligne).*

Dans chacune des phrases, la narratrice a employé un temps différent bien qu'elle se réfère à la même époque et au même événement. Ceci lui permet de régresser dans le temps et de retourner à l'image dont elle parle. Dans la première phrase, la narratrice utilise le passé composé; ce temps délimite spécifiquement une action dans le passé, la considère comme étant finie. Ceci permet de dire que la narratrice porte un regard extérieur, venant d'une autre époque et contemporain du moment où elle écrit. La deuxième phrase, avec l'emploi de l'imparfait, permet de réintroduire l'époque en question, de décrire son état sans le considérer comme fini. Par ce moyen elle se situe à l'intérieur des parenthèses qui en détermine l'étendue de cette époque, et se situe au cœur de l'événement. Etant passée de l'extérieur à l'intérieur de l'époque en question (du passé composé à l'imparfait), la narratrice poursuit son approche et parvient à abolir la distance qui la séparait du moment où elle a traversé le fleuve. L'emploi du présent la situe au niveau zéro de cet épisode. Cependant, en la rapprochant, le présent fait abstraction de la temporalité, du passé: cette a-temporalité ainsi créée l'éloigne du même coup du passé. L'action est décrite dans un présent historique qui élève le texte, et situe l'action dans le présent de la narratrice, dans un présent quasi permanent. Ceci lui permet de revivre sa découverte du plaisir et de vibrer en même temps que la narration. La narration même devient un processus qui est pratiquement synonyme du désir. Par l'écriture la narratrice de chacun des romans fait donc abstraction de la distance temporelle et réintègre un passé dans lequel elle continue d'évoluer.

Il reste à mentionner "l'ambiguïté déterminante de l'image" (19) dont parle Duras dans *L'Amant*, ambiguïté qui rappelle un peu la technique employée dans *Kamouraska*, quand la narratrice introduit plusieurs *regards*. Lorsqu'elle se voit avec le chapeau de feutre, la jeune fille se sent métamorphosée: "elle est devenue . . . un choix de l'esprit" (20) et "soudain je me vois comme une autre" (20). Bien que se référant à la même personne et au même événement, on remarquera l'emploi des pronoms "elle" et "je". La narratrice va ensuite faire alterner les deux. Par ce moyen elle glisse peu à peu vers une perspective différente: elle semble vouloir imprimer un regard

extérieur sur cette image de l'esprit qu'elle seule voit, sur cette image venant de l'intérieur, comme si elle voulait la rendre visible aux autres. Il y a ici une sorte de confusion des voix narratives, ce qui lui permet de dépasser son propre espace intérieur, de donner plus d'amplitude au désir et au plaisir qu'elle nous conte ensuite.

L'incroyable richesse de ces deux romans illustre merveilleusement la façon dont les deux narratrices parviennent à subvertir la convention littéraire et se créer un espace personnel dans lequel elles évoluent, rêvent et revivent le désir. Le fait que l'agencement global du récit ne respecte pas l'ordre chronologique et se développe de façon circulaire (le début et la fin de chaque roman comporte des références intratextuelles à ce qui va être ou a déjà été raconté) s'ajoute aux éléments que nous avons mentionnés ci-dessus et contribue à nous faire percevoir le roman comme un espace où la transgression des règles sociales est possible. L'écriture est un *processus* qui participe à la création d'un nouvel horizon. Ce nouvel horizon est approprié de façon différente par chacune des narratrices et reflète deux façons distinctes de se situer en regard d'une société patriarcale avilissante. Que ses propres désirs aient été niés ou amenés à être camouflés, chaque narratrice part justement de ce qui est enfoui pour élever son expérience personnelle en dehors de la temporalité, en dehors du silence qu'on lui avait imposé plus ou moins directement. C'est en jouant sur l'ambiguïté des voix narratives, des codes introduits à divers moments du récit que l'une et l'autre subvertissent leur rapport avec la société; rapport personnalisé, plutôt intériorisé dans le cas d'Hébert, et plutôt extériorisé, dans la mesure où elle tente de faire abstraction de toute limite qui pourrait la confiner dans un espace clairement délimité dans le cas de Duras.



Notes

¹ Dans *Architexture romanesque*, Jane Patterson montre comment le code du réel (au début du roman) se manifeste et débouche ensuite sur "des codes multiples et contradictoires" (142). Elle ajoute que le discours du réel "se transforme en un discours onirique, où songes et hallucinations se fondent et se confondent" (142).

² Voir l'article de Janet Patterson p.174.

³ Cette volonté de ne pas limiter son espace, de s'approprier un espace plus

ouvert, plus vaste se retrouve à plusieurs reprises, notamment quand, après l'acte sexuel, la jeune fille, sereine, en vient à percevoir la chambre où elle est non pas dans ses limites, mais au contraire dans son ouverture: "Nous restons ainsi, cloués, à gémir dans la clameur de la ville encore extérieure" (58); "A travers les persiennes le soir est arrivé. Le vacarme a augmenté. Il est plus éclatant, moins sourd" (59). Il faudrait aussi étudier toute la thématique de la circularité, de son rapport avec la foule, aspects qu'il est impossible de traiter ici étant donnés les limites de cet essai.

Audet, Noël. *Ecrire de la fiction au Québec*. Québec: Québec/Amérique, 1990.

Bajomée, Danielle & Ralph Heyndels, eds. *Ecrire dit-elle*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.

Duras, Marguerite. *L'Amant*. Paris: Minuit, 1984.

Hébert, Anne. *Kamouraska*. Paris: Seuil (Points), 1970.

Patterson, Janet M. "Anne Hébert and the discourse of the Unreal". *Yale French Studies* 65: 172-86 '83

———. *Architecture romanesque*. Ottawa: Editions de l'Université d'Ottawa, 1985.

Oeuvres Cites

AU NOM (NON) DU PÈRE OU HISTOIRES DE RÉPUDIATIONS
DANS LE ROMAN MAGHRÉBIN DE LANGUE FRANÇAISE¹



Liliane Lacoste
Boston College

La mort du Père enlèvera à la littérature beaucoup de ses plaisirs. S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires?

- Barthes, Le Plaisir du texte

Coincés historiquement des années quarante à nos jours, entre les premiers cris anti-colonialistes et la recherche de leur identité, les romans maghrébins de langue française offrent un modèle réitératif de la structure d'un noeud vipérin familial où les têtes de l'hydre paternelle sont écrasées. En accord avec la naissance violente du monde arabe qui cherche à briser l'étau impérialiste, des romans à caractère fortement autobiographiques comme La Répudiation (Boudjedra 1969), Le Passé simple (Chraïbi 1954), Nedjma (Kateb 1956) et La Nuit sacrée (Ben Jelloun 1987) jettent aux orties une image paternelle démasquée, démystifiée et reniée. Si les fils font la révolution dans les rues à Marrakech ou à Alger en se battant contre le Père imposé français, ils essaient également de le faire dans la dejma, au sein de la tribu ancestrale, contre un Père-Tout-Puissant, bien plus menaçant et retors que l'Autre.

L'aventure maghrébine est essentiellement tragique. Elle aurait pu être l'histoire au fond banale, mais héroïque de la décolonisation qui chasse le bouc émissaire, la bête immonde de l'impérialisme colonial; elle aurait pu être le merveilleux prétexte d'un retour à l'âge d'or, du moins c'est ce que cherche à prétendre un certain discours idéologique récupéré par l'Autorité. Hélas, la révolution, loin de colmater les brèches, n'a fait que cristalliser et mettre à nu un terrible malaise au coeur de la société musulmane, dénoncé par les cris d'une génération littéralement perdue et saccagée. Au stade des vagissements politiques, l'écolier maghrébin, formé à l'école française, déteste en vrac ses Maîtres. Mais il n'est encore qu'un apprenti tâtonnant d'un discours qui lui ouvrira les portes de la révolution. Avec la décolonisation/délivrance, surgissent la maîtrise et la lucidité de l'écrivain qui aspire à son autonomie politique et individuelle et précipite alors la fêlure irrémédiable

entre deux générations qui se torturent ouvertement, celle des pères et des fils. Le roman maghrébin conteste à la fois politique et famille; il dépasse le discours idéologique pour devenir la dénonciation d'une suite d'infanticides commis depuis des millénaires. La cassure père/fils dépasse l'éternel et trivial conflit des générations qui se résoud généralement l'âge aidant. Dans le contexte maghrébin, on se demandera si le "meurtre" des pères a vraiment abouti à la reconnaissance d'un Moi autonome. Les pères ont-ils jamais été complètement annihilés?

Dans le roman familial maghrébin, ces récits "après-coup" de l'expulsion du père sont écrits dans la perspective d'une dualité ambiguë, celle d'un narrateur-témoin qui prétend observer à distance, mais se fond et se perd dans le jeu totalement subjectif et fougueux d'un Moi-adolescent empêtré dans les filets du progéniteur qu'il répudie. La distanciation entre ces deux moi s'estompe souvent et l'auteur ne semble pas avoir totalement réussi à chasser ses fantômes. Pour comprendre semblable obsession, il est nécessaire d'analyser la chaîne des constituants qui conduisent à la répudiation du père destructeur dans ce cadre très particulier de la société musulmane.

On étudiera en première partie ce que Boudjedra et Tahar Ben Jelloun intitulent "Éléments de base" (Boudjedra, La Répudiation) ou "États des lieux" (Boudjedra, La Nuit Sacrée). Il s'agit de la représentation de la figure paternelle dans ses relations au sein de la tribu. On montrera ensuite combien l'éducation française a joué un rôle clé dans la prise de conscience du jeune intellectuel maghrébin dans sa révolte contre le père totémique. Cette deuxième partie s'intitulera le "Réactif", pour reprendre l'expression de Boudjedra (dans La Répudiation) où les fils tuent symboliquement leur progéniteur.

Une étude ethnographique des textes laisse transparaitre certaines caractéristiques propres à la famille musulmane, mais ce qui est inédit, vues et jugées de l'intérieur par un membre rebelle de la tribu. Marocains ou algériens, tous les pères dans Le Passé simple, La Répudiation, Nedjma ou La Nuit sacrée ont été façonnés dans le même moule. Ils appartiennent pour la plupart à la haute bourgeoisie; ce sont des commerçants extrêmement riches, qui gèrent leur maison comme leur commerce, avec poigne et sévérité. Misérables au départ, ils ont gravi les échelons sociaux à force de travail et de ruses. Le père de Driss a fait tous les métiers: "maçon, mégotier, balayeur, courtier, ânier, bougnat et tutti quanti" (PS 243). Il devient, pendant la seconde guerre mondiale, "l'un des douze importateurs de thé au Maroc" (53). C'est également un gros propriétaire terrien qui n'emploie pas moins de soixante-quatorze ouvriers agricoles pour cultiver avec des méthodes de pointe des tomates "à perte de vue" (230). Si Zoubir, père de Zahir, est

du même acabit; cet autodidacte, gros commerçant d'import-export, "s'était arrangé pour rafler le capital de la famille en pactisant, au moment voulu, avec l'autorité coloniale" (R 75). Alliés à l'Autre, ces pères ont un indéniable pouvoir économique ce qui leur permet de jouer un rôle décisif dans la politique du pays. Le "Seigneur", père de Driss, juge avec lucidité et cynisme l'échiquier politique du Protectorat marocain; il est ami du Sultan, Mohamed V et il considère son pays comme sa propre entreprise. A l'aube de la guerre d'Algérie, Nedjma dénonce cette race de "félons de pères" (147) vendus à la cause colonialiste: "les fils des chefs vaincus se trouvaient riches d'argent et de bijoux... il fallut boire la coupe, dépenser l'argent et prendre place en dupes au banquet; alors s'allumèrent les feux de l'orgie... l'Orient asservi devenait le clou des cabarets" (103). La révolution algérienne avortera et avec elle ses idéaux de justice et de démocratie avec les pères du Clan, qui récupéreront à leur profit la décolonisation et continueront à tenir les rênes du pouvoir.

Dans un système hiérarchique de type féodal, ces hommes-là sont les seigneurs/sheiks au coeur de leur château-fort/prison/harem. Ils y instaurent une série de rituels tyranniques absolument contraignants et minutieux, voire sadiques:

*il ne supportait pas le moindre manquement au service de son rituel
Chacune des filles devait remplir son rôle; l'une enlevait la djeballa, l'autre
lui lavait les pieds, une autre les essuyait, pendant que les deux autres
préparaient le thé... Malheur à celle qui commettait une faute! Il faisait
régner la terreur (NS 51).*

Les autres textes reprennent à l'unisson ces identiques cérémonies du thé ou de la prière dans lesquelles tout un ballet instauré par le maître est scrupuleusement respecté à la lettre par un troupeau de serfs tremblants et humiliés.

Protégés par la Loi, étant eux-mêmes la Loi, les pères ont tous les droits, tous les pouvoirs et les exercent pleinement sur leurs épouses ou concubines. Clôtrées, voilées, violées, battues, engrossées, répudiées pour un oui ou un non, les épouses sont les grandes victimes de ce système inique. L'oncle du Driss répudie sa femme pour une bagatelle de soupe froide. Si Zoubir chasse sa femme, "vagin inculte" (R 37) pour en épouser une à peine nubile, ce qui ne l'empêche pas d'entretenir un nombre considérable de maîtresses. La femme musulmane ne semble être qu'un appareil génital, un "trou", un objet à rejeter après consommation. La seule porte de sortie est le suicide (PS) ou la démence (NS).

Le père monstrueux ne s'occupe guère non plus de sa nombreuse

marmaille à l'exception de quelques rares élus qu'il décide d'éduquer pour assurer le relais et devenir à leur tour chef du clan. Ceux-là vont au lycée français, puisque "nous avons besoin d'une jeunesse capable d'être entre notre léthargie orientale et l'insomnie occidentale, capable aussi d'assimiler la science actuelle et de l'enseigner à nos futures générations" (PS 23). Mais ironie paradoxale, l'école française qui, pour le père est le moyen de conserver le pouvoir, constitue pour le fils l'axe moteur dans sa prise de conscience et son émancipation. L'adolescent s'identifie pleinement aux poètes révoltés du XIX^{ème} siècle: il se prend pour un Rimbaud ou un Victor Hugo; il renie la famille et fait la révolution. Le père aurait-il ouvert la boîte de Pandore? Serait-ce alors la victoire du fils "armé" sur un père "dépassé"? En fait une double mise à mort, d'une infinie complexité, s'instaure entre un fils et un père se répudiant à l'infini.

Nous nous pencherons d'abord sur la répudiation du père sur le fils, dans un tourbillon infernal qui s'accélère un crescendo de la simple menace à l'infanticide. A un premier niveau, le tyran écrase le fruit pourri en jouant par la psychologie sur les dissensions internes au sein de la famille. Dans Le Passé simple, le tableau ironique et parodique traité consciemment dans le style des Caractères de la Bruyère souligne l'aliénation du narrateur, par rapport à ses frères: "ils sont cinq... ils ne se grattent pas, n'éternuent pas, ne toussent pas, ne rotent pas, ne pètent pas. Ils sont maigres et craintifs... Leurs yeux sont ternes et leur teint terreux. Ce sont mes frères" (25).

Les sévices physiques font partie de la norme: "Qu'un enfant soit battu, c'est chose courante. Il ne se forme pas d'atroupement. Les gens haussent les épaules et poursuivent leur chemin." (PS 220). Selon la perspective de l'enfant malmené physiquement et moralement, le père souffre une métamorphose monstrueuse:

il braillait, gesticulait, s'asseyait, se relevait, tenait des propos incohérents, trouait l'air de ses bras mous, nous giflait, ahanait, hennissait, crachait sur nous, nous culbutait, nous reprochait notre lâcheté. Nous étions terrifiés, nous n'avions plus d'âge, tellement nous étions éberlués par la danse du père autour de notre enfance saccagée (R 66).

Le père totémique s'animalise en "crocodile" (PS 252), "serpent" (R 86), "matou" (R 121), "éléphant, lion, chameau, cri-cri" (R 90), autant d'animaux terrifiants prêts à dévorer ou écraser les bambins.

Le tortionnaire commet l'infanticide dans l'imaginaire et le réel. Dans La Nuit sacrée, le père a usurpé l'identité de la fille pour créer Ahmed "le fils dont il rêvait": "j'ai été une fille masquée par la volonté d'un père qui se sentait diminué, humilié parce qu'il n'avait pas eu de fils" (NS 6). S'il s'avère

que le fils soit vraiment trop faible ou trop inquiétant, le père n'hésite pas à éliminer la brebis galeuse du troupeau. Pour éviter tout risque de contagion, le père de Driss se venge de son fils rebelle en battant jusqu'à la mort Hamid le fragile benjamin préféré de Driss. A l'enterrement de Zahir, fils haït, le père "exultait bruyamment et ne cachait pas sa joie d'être venu à bout du fils lapidaire qu'il avait craint plus que n'importe qui" (R 152).

Mais l'infanticide maghrébin ne semble pas se borner à quelques cas particuliers. Cet acte acquiert une dimension symbolique de génocide dans le cadre de la religion musulmane. Au nom du Père, la Loi mahométaine a été pervertie par les pères et elle est devenue Prétexte pour anéantir tout rival par une série de "blessures symboliques" selon la terminologie de Belthelheim. Le rite de l'atroce circoncision "à vif" est ressenti par le narrateur-enfant, non comme un passage initiatique glorieux vers l'étape adulte, mais comme l'acte sadique d'un père jaloux. En fait loin de se viriliser et d'avoir accès au symbolique dans une perspective kristévienne, le petit garçon victime s'associe inconsciemment au monde féminin du sémiotique: il est alors marqué par cette malédiction du sang qui jusqu'alors ne semblait que toucher les femmes (menstrues, rupture de l'hymen, accouchements). Le fils est à son tour coupé, castré, châtié, et, sur sa djeballa blanche, fleurit la "rose de sang" des femmes africaines mutilées. Spolié de son identité sexuelle, blessé à jamais, le jeune garçon traumatisé s'exclut du symbolique kristévien en rejetant violemment les perversités paternelles.

Le meurtre du fils se poursuit lors des fêtes de l'Aïd: "on [y] tuait plusieurs bêtes, pour perpétuer le sacrifice d'un prophète prêt à tuer son fils pour sauver son âme" (R 194). Boudjedra déconstruit et dénonce à sa manière un épisode religieux qui est interprété par lui comme cérémonie barbare, un "horrible carnage" (R 200), ayant pour témoin des enfants bouleversés et hallucinés devant la tuerie des moutons par des pères méconnaissables. Ils en resteront traumatisés à jamais:

Ainsi naissait en nous la brisure totale, dans l'odeur de ces matières fécales qui formaient des rigoles à l'orée de notre enfance désabusée par tant de sadisme et de cruauté scintillante; une cruauté qui érodait toute l'innocence dont nous étions capables, ouvrant dans nos mémoires des brèches béantes aux traumatismes... Cruauté qui allait toute notre vie durant nous hanter et nous harceler (R 196).

En quête d'une identité par trop trouble et vacillante, pour affirmer son Moi, le fils esclave essaie de briser ses chaînes et étrangler son maître étrangleur. Renversement de la dialectique bien connue. "Pour acquérir une nouvelle naissance, je devais attendre la mort du père et de la mère"

constate Admed (NS 53). Mais comme la mort physique se fait attendre, le meurtre du père se fait donc au niveau de l'imaginaire, mais d'abord il convient de démystifier/démythifier l'adversaire, le castrer à son tour.

Les enfants de Si Zoubir pratiquent la magie noire, calquant leurs gestes sur ceux de la mère, en sacrifiant des insectes afin de condamner l'ennemi. Mais que peuvent toutes leurs dérisoires simagrées, bien trop faibles et féminines pour venir à bout de l'Essence du Mal? Dans la mesure où ce sacrifice est d'une certaine manière mimésis du sacrifice pratiqué par les Autres, il ne peut qu'échouer, car le succès de l'opération signifierait l'entrée dans le symbolique refoulé et donc l'acceptation d'une fausse identité, l'acceptation de porter à son tour le masque, d'être "garde-chiourme", "chef du caravansérail" (R 130).

Le parricide dans l'imaginaire se poursuit à l'adolescence par l'accomplissement de "l'inceste". Comme dans la horde primitive où les fils se débarrassent du père totemique et lui volent ses femmes, Rachid viole le tabou en couchant avec Zoubida, sa belle-mère. Il a enfin accès à la jouissance interdite, mais il sait en toute lucidité que "l'inceste n'était qu'un moment de la lutte" (R 120).

Au fil des textes, les fantasmes de meurtre se transposent vers la réalité du passage à l'acte, mais toute tentative se voit avortée. Les fils utilisent des armes —objets phalliques pour récupérer leur virilité détruite par le père— comme la Luger automatique achetée par la communauté des frères (PS 254), mais le pistolet qui menace le père n'est que chargé à blanc et la scène est lourde de théâtralité auto-ironique et sado-masochiste. Driss et Zahir jouent avec des couteaux, mais l'idée obsessionnelle pour l'un de ficher la lame dans la nuque de son père (PS 46), pour l'autre de tuer le progéniteur et sa deuxième femme enceinte (R 102) demeure au niveau conceptuel. Incapable de récupérer le phallus, refusant les techniques sadiques du père, il ne reste plus au fils que l'exil volontaire vers la France (Driss), l'errance physique (Ahmed) ou imaginaire dans les hallucinations provoquées par les drogues (Rachid dans Nedjma) ou le refuge dans la folie et la prostration (Rachid dans La Répudiation).

Cependant on pourrait se risquer à parler de liquidation du père, car raconter l'indicible, c'est s'en libérer, c'est l'expulser dans un sens freudien. De plus, cette démarche se fait par le biais d'un discours délirant et hystérique où triompherait le sémiotique sur le symbolique. C'est par une série de techniques scripturales allant de l'ironie à la parodie, de la joute baroque à la phrase laconique que l'on renvoie le père immonde au Néant, par toute une mise en scène d'un texte littéraire théâtralisé. Par exemple, la structure du Passé simple est axée sur le schéma de la tragédie classique en cinq

actes, avec pour sommet la néantisation du père dont le masque de sainteté et de respectabilité est arraché par le fils. Dans Nedjma la répudiation atteint un niveau quasi-cosmique. Il n'y a plus de pères, sinon des fantoches avalés par l'Autre, le système colonisateur. Les grands modèles historiques, les Keblout et les Ab-Del-Kader ont fait place aux vendus. Pourtant, les fils s'obstinent dans leur quête du père compensateur "idéal". Pour Rachid, c'est Sir Moktar, le vieil homme "tronc d'arbre" (Bonn) de la lignée prestigieuse des Keblout; pour Driss cette figure désirée est incarnée par Boche, son professeur et conseiller, ou par Blot le missionnaire. Mais le fils s'aperçoit qu'il ne s'agit que de "faux-monnayeurs" (PS 201): Sir Moktar n'est qu'un "faux-père, le bouffon qui a perdu jusqu'à sa virilité (l'amputation de ses orteils n'est-elle pas symbole de castration?" Bonn 75). La quête d'Ahmed dans La Nuit sacrée réussira-t-elle? Derrière la figure du Consul aveugle/voyant, se fixe une image paternelle, mais qui s'avère incapable d'empêcher la tragédie. La dernière vision du Saint serait-elle enfin le retour du Prophète ou bien la réconciliation avec un passé honni? On en doute, car l'ironie déconstructive règne avec force au sein du texte maghrébin, mais cette ironie elle-même porte en germe sa propre destruction: "Irony... is an ironical practice as well as an ironic one... The Authority it makes use of in its critique of Authority is a version of the Authority that is criticizing" (Chambers 20).

La tragédie de ces écrivains est liée intrinsèquement à leur statut d'auteur maghrébin de langue française (3) et partant récupéré par certains, banni par d'autres, à la fois détaché et attaché, objectif et passionné, haïssant et désirant un Père, un difficile équilibre sur la "ligne mince", mais qui lui-même n'arrive pas à se définir ou bien le refuse dans une identité flottante d'un androgynat mythique lui-aussi. Leur merveilleuse écriture-délivrance-délire est-elle aussi catharsique que l'on veuille bien le croire? Y-a-t-il vraiment guérison? Cette guérison est-elle d'ailleurs souhaitable, car "s'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires?" (Barthes 75). Si parricide il y a, ce crime se perpétue donc par une arme particulièrement efficace et révolutionnaire, l'écriture de l'Autre, par l'utilisation d'une langue étrangère au père. En la dislocant poétiquement, en la défigurant, en la "jouissant", le fils/auteur réussit à expulser le père-ogre désormais excrémental, pour se féconder peut-être une nouvelle identité, mais sans renier totalement un passé qui, lui, n'est pas "simple". C'est par cette écriture glaive que l'écrivain a enfin accès à la jouissance "in-dicible, in-terdite" par le père (Barthes 36) et c'est par ce texte qu'il évacue enfin le père, mais pour devenir qui ou quoi? Nous l'avons vu, le statut de l'écrivain maghrébin est lourd d'ambivalence: orphelin et marginalisé, reniant toute paternité, l'auteur maghrébin de

langue française s'est cependant trouvé un certain modèle paternel en un Kateb Yacine et toute lecture intertextuelle des oeuvres y reconnaîtrait le sperme fécondateur yaciniën. Non, on ne peut vraiment pas se passer de père!



Notes

¹ On lira l'article "(Dis)Embodiments of the Father in the Maghrebian fiction" qui complète mon essai. Je n'ai pas eu le temps de l'y intégrer, vu qu'il vient de paraître et que j'avais déjà soumis cet essai. Cependant, il est intéressant de constater que nos conclusions se rejoignent.

- Oeuvres
Cites
- Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- Ben Jelloun, Tahar. *La Nuit sacrée*. Paris: Seuil, 1987.
- Bonn, Charles. *La Littérature algérienne*. Ottawa: Naaman, 1974.
- . *Le Roman algérien de langue française: vers un espace de communication littéraire décolonisé?* L'Harmattan: Presses de l'Université de Montréal, 1985.
- Boudjedra, Rachid. *La Répudiation*. Paris: Denoël, 1969.
- Chambers, Ross. "Irony and the Canon." *MLA Profession* 90(1990): 18-24.
- Chraïbi, Driss. *Le Passé simple*. Paris: Denoël, 1954.
- Dejeux, Jean. *Littérature maghrébine de langue française*. Ottawa: Naaman, 1973.
- Kateb, Yacine. *Nedjma*. Paris: Seuil, 1956.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

CONVERGENCE AND DIVERGENCE: THE EVOLUTION OF THE ANTI-SPANISH
“BLACK LEGEND” IN EUROPE AND AMERICA



Leo Garofalo
Boston College

Defamatory criticism of Spain and the Spanish contribution to history is the essence of the term “Black Legend” and is much older than the term’s origin in 1914. The standard interpretation of the “Black Legend” claims that worldwide anti-Hispanism has but a single point of origin. In this view, every element of the legend originated from a specific historical event as reported by someone like Bartolomé de Las Casas or William of Orange. These reports were then spread by the efforts of lesser writers and propagandists who, having read the original, were inspired to improve upon it. This emphasis on one point of origin to the exclusion of others fosters an oversimplification of Spain’s role within the European and later the American world and a misunderstanding of the reactions of various nations to contact with Spain. In reality, several European nations reacted unfavorably to Spanish activities independently, and their attitudes were only reinforced when similar reactions from abroad became known. Only with the passage of time were these attitudes fused into the worldwide “Black Legend” of today. This paper will demonstrate how Spain’s misdeeds were exaggerated and the character of its populace denigrated by its enemies to create various “Black Legends.” This paper neither attempts to vindicate Spain, nor to test the truth of its detractors. Rather, it seeks to determine how and why Spain’s reputation fell victim to the malice of its enemies by examining the evolution of the “Black Legends” in Italy, Germany, the Low Countries, and England and the appearance of these legends in the Americas.

The “Black Legend” originally appeared in Europe in response to Spanish expansion. The legend evolved as it spread across Europe with Spanish influence, adapting to the political and cultural conditions of each host country. An Italian “Black Legend” appeared in the early days of the Italian Renaissance when Iberian commercial and political expansion brought it into competition with Italy and continued to evolve as Spanish hegemony and cultural influence intensified. The Italian legend began the formation of a unitary Spanish personality focusing on Spanish cultural deficiencies, racial impurity, violence, and cruelty. The Schmalkadic Wars saw the rise of a “Black Legend” in Germany that added an abhorrence of

Spanish Catholicism and equated Spain with the Pope and the Roman Catholic church. The German legend later combined with the writings of Las Casas and the Italian texts to provide the opponents of Spanish rule in the Low Countries with additional ammunition for their anti-Spanish propaganda efforts. These were the first three countries in which the legend took root in Europe.

Anti-Hispanism continued to spread with Spanish influence into England and appeared in the Americas during the wars of independence and to justify United States expansion. England came into conflict with Spain over the Low Countries and piracy and continued that antagonism in religious terms and through colonial rivalry. An extensive anti-Hispanic literature emphasizing Spanish avarice and treachery flourished during the height of this Anglo-Spanish competition. The verbal war on Spain reached the other side of the Atlantic in support of the Hispanic-American wars of independence and during the 1898 Spanish-American War. This history of anti-Hispanism is not only linked directly to the development of the Spanish nation and empire, but also to the development and identity of the nations in which the phenomenon appeared. Anti-Hispanism is correctly termed a phenomenon because similar defamatory legends of this magnitude did not appear in Spain attacking England or in England attacking France. Even the French writers of the Enlightenment, while adding their criticism of the Spanish character and nation to Europe's collection of anti-Hispanic pieces, were also criticizing European civilization in general. Thus, although the legends all drew upon previous anti-Hispanic texts which influenced the legend's content and form, each nation created a version of the legend dictated by specific religious, political, and cultural antagonisms.

*The Italian
"Black Legend"
Prior to the
sixteenth
century*

The origins of the "Black Legend" are most often attributed to the Spanish war in the Low Countries, but anti-Hispanic legends were in existence long before the Duke of Alba entered the Low Countries in 1567. An Italian "Black Legend" first appeared in the early days of the Italian Renaissance when the activities of Catalan merchants and Aragonese princes aroused resentment throughout Italy. This legend continued to evolve as Spanish behavior changed during the sixteenth century with the struggle for Naples, the sack of Rome in 1527, and the introduction of alien Spanish customs and fashions.¹ Many of the marks of the national character presented as typically Spanish in the anti-Spanish propaganda of the Low Countries in the decades around 1580—such as cruelty, despotism, pride, close relations with the Catholic Church, and racial mixing with Moors, *marranos*, and Jews—had been used first in the Italian literature.

In Italy, two distinct legends existed. The oldest was an anti-Catalan legend that began to form long before the anti-Spanish or anti-Castilian legend appeared around 1500. Sicily and Naples came under Aragonese control in the thirteenth and fourteenth centuries. Spanish mercenaries followed, serving various Italian states during the fourteenth and fifteenth centuries and introducing tight pants of Catalan cut and the Spanish beard to Italian fashion.² These mercenaries and the Aragonese military campaigns also earned the Spaniards a reputation as fierce fighters, but ignorant of the art of strategy. The characterization of the Spanish invaders as valiant barbarians was promoted by the Italian elites who were conscious of their ancient heritage and convinced of their cultural superiority. After all, for these Italians, “España es el último rincón de un inmenso palacio, [y] Italia es su salón principal.”³ On this base, the Italian Humanists described the Spanish *hildagos* as rustic, ignorant, and without intellectual interests.

Italy of the fourteenth and fifteenth centuries was also a nation of great maritime cities and commerce. Catalan economic competition in the Mediterranean trade made Catalans the objects of a “Black Legend” in Italy. This growing antagonism intensified with the election of two Catalan-speaking popes, Calixto III and Alejandro VI. When they died, Rome’s Catalan residents were murdered, beaten, or forced to flee the city.⁴ The Italians attributed greed and avarice to their able commercial opponents from Iberia.

The heterogeneity and non-European characteristics of the Iberian people played an important role in the negative opinion Italians, and later other European enemies, formed of Spaniards. The intermingling of Berber-Arab blood during the five-hundred years of Moslem rule in Spain and the great influence of Islamic culture on the Spanish language and customs suggested religious and racial impurity. In addition to the Islamic infiltration was the Jewish influence on Spanish culture and expansion. Italians seized upon these differences in order to prove their own superiority over their economic and sometimes political rivals.⁵ To the Italians of 1500, their enemies were a racially inferior people of dubious orthodoxy, and this vision would continually resurface in the “Black Legends” of the following centuries.

In the 1490s, Castile became the new power in the Hispanic world and began to intervene directly in Italy sparking a new wave of anti-Hispanism in Italy during the sixteenth century. The unique relationship between Spain and Italy explains why the Italians chose the Spanish to attack from among the foreign forces on their soil, despite feelings of religious solidarity. The Spanish received the blame for two reasons: they remained in Italy after

Castile and the Italian “Black Legend” in the sixteenth century

the wars as soldiers and rulers while the French and Germans returned home; and the Spanish mercenaries awaiting payment were difficult to control and posed a greater menace to the Italian populace.⁶ Thus, because of their military success the Spanish became odious to the Italians, and the acts of war provided the Italians with ample anti-Spanish propaganda.

Unable to defeat these enemies militarily, the Italians prepared to attack Spanish culture and ethnicity. The Italians believed their ancient civilization inherited from Rome to be dominated by a people of inferior quality with regard to culture, religion, and race. In Italian eyes, the contributions of Moslem cultural to Spain were not comparable to the ancient Christian civilization of Rome. Despite Italian confidence in their cultural superiority, since the end of the 1400s, Spanish customs and habits, like bull fighting, certain dances, fashions, music, and songs, spread into Italy along with the Spanish language. Also, despite the fact that Spain had produced nothing comparable to Dante or Boccaccio, Spain's immoral *novelas caballerescas* were immensely popular in Italy.⁷ Italians feared Spanish domination was beginning to expand beyond military power to penetrate cultural spheres. Spanish hegemony was a moral and cultural catastrophe for them.

The literary attacks on Spain assumed the character of cultural opposition, and the "Black Legend" began to focus on Spanish culture and character. Typical of these attacks is the diatribe of Antonio de Ferraris. He claimed Spaniards had introduced only usury, thievery, prostitution, professional assassins, Arabe cooking, falsity, and the use of cosmetics and perfume to Italian culture.⁸ The exaggeration of Spanish personality became the hallmark of the Italian legend of this period. Italian diplomats and chroniclers use the adjectives "superfluous" and "insolent," to describe the character of the Castilain viceroys, generals, and soldiers who had replaced the Catalan merchants and the Aragonese soldiers as the representatives of Iberia. They created an image of the Spanish *hildago* as excessively dignified, proud, dedicated to the observance of affected manners and language, loaded with flowery phrases and living beyond his means and at the expense of others—a point the English would later elaborate upon.⁹ The *hildago* became the symbol of all Spain's unworthy characteristics.

The attack on Spanish racial and religious purity focused on the term *marrano*. The reasons for this are evident: the the multitude of Jews expelled from Spain in 1492 who came to Italy taking with them the Spanish language, the concentration in Rome of Spanish-speaking cortesans (Christian, Moorish, and Jewish), and the presence of Moorish slaves in Italy, prisoners of war from rebellions in Granada. Various writers and diplomats commented on the non-European characteristics of the Spanish. The

Italians did not have as extensive a prejudice against the French or Germans to exploit. “*Marrano*” came to signify “Spaniard” in sixteenth-century Italy and carried with it, as it did in Spain, an accusation of heresy and racial impurity.¹⁰ The classification of the Spanish as influenced and even possibly related by blood to their Moorish and Jewish countrymen was the final touch to the Italian “Black Legend” of the sixteenth century placing Italian superiority forever beyond Spanish reach.

In Germany, the “Black Legend” can be traced to the years around 1550. Two motives for the legend existed: the religious opposition and the wars this inspired, and the ethnic differences between the Germans and the Latins. Although rooted in Spanish-German economic relations that contributed to a unfavorable idea of the Spanish a generation before Martin Luther, the legend did not become widespread until the Schamalkadic Wars. During the wars, the writings of Martin Luther expressing a hatred of Spain because of its dominance of Germany and because of its connection with the Catholic Church spread. Luther and the propagandists who followed him made ample use of German racism and anti-semitism to build Germany’s “Black Legend.” In part, the promotion of a German “Black Legend” was a reaction by German humanists, before and during the time of Luther, to Italian claims that the Germans had yet to develop a true civilization of their own. To counter these accusations a German patriotism glorifying a virtuous German past appeared and attacked Italian life as immoral, sexually perverse, dirty, and deluded by a religion that lacked piety and devotion. The German word “*welsh*,” originally meaning Latin or Romance came to mean false, immoral, and foreigner, particularly Spaniard. The result was a legend similar to that of Italy portraying the Spanish as rapacious, pompous, perverse, descendents of *marranos* and Jews, despotic, and allied with the Catholic Church.¹¹

*The “Black Legend”
in Germany*

The opponents of Spanish rule in the Low Countries combined the German “Black Legend” with the traits of the Italian legend and added a “Black Legend” of Spanish colonization in the Americas drawn primarily from the *Brevíssima relación* of Las Casas.¹² Thus, the famous “Black Legend” of William of Orange has its roots in the old tradition of anti-Hispanisim.

*Las Casas and
Luther in the
“Black Legend”
in the Low
Countries*

This is not to say that the Dutch added nothing of their own to the legend. The Spanish, particularly under the Duke of Alba, provided ample material for propaganda especially for the reputation of cruelty. However, the Dutch readily utilized the material available to them from Italy and Germany and even Spain. Las Casas and López de Gómara were far from

insignificant. They provided the basis for the Hispanic-American “Black Legend” of systematic Spanish cruelty and a methodical policy of Indian extermination that the Dutch, and later the English, used to illustrate life under Spanish rule and also to justify their penetration of the Spanish-American empire.¹³ William of Orange and his fellow Dutch patriots exploited Las Casas’s sensational accounts illustrated by Theodore de Bry to condemn Spanish tyranny and brutality and to support Dutch nationalism and Protestantism.¹⁴

One might ask where were the French? France was certainly respected as a literary source in Renaissance Europe and as an opponent of Spain until 1559. Nonetheless, France failed to influence strongly the Dutch version of the “Black Legend.” Dutch disinterest can perhaps be explained by three motives: generations of wars with France had engendered a hostility toward France in the Low Countries, the appeal of the more prestigious reputation of Italian literature, and in a closer identification with the German struggle against Spain articulated by Luther and his supporters.¹⁵ The French contribution to the Dutch legend for these reasons was negligible. However, even at home French writers were less concerned with the “black Legend.” Only with the advent of the French Enlightenment did Spain, as the land of the Inquisition and orthodoxy, stand unsurpassed as an example of the evils of clericalism and home to ruthless fanatics who oppressed the natives, body and soul alike and deposed noble native kings.¹⁶ The Frenchmen who fall into this category are many, suffice it to observe that Montesquieu, Voltaire, Montaigne were among them. Nonetheless, Montaigne and Voltaire lay the blame for the destruction of the noble savages of the New World not upon Spain alone, but upon Europe as a whole. They point out that given the opportunity other Europeans would do the same out of greed and cruelty.¹⁷ The French rationalists felt no special animus against Spain. Spain’s conduct in the new World was merely used to illustrate the universality of the folly they were unmasking. This distinction, however, was ignored by later propagandists in England and in the Americas who added French criticism of the *Conquista* to their catalogue of anti-Spanish themes.

*Anti-Hispanism
in English
Nationalism
and Colonial
Rivalry*

Anti-Hispanism began to evolve in England in the days when England was groping toward a concept of nationhood, fueled by religious differences and colonial rivalry. England came into conflict with Spain over the Low Countries and continued that antagonism in religious terms and through colonial competition. An extensive anti-Hispanic literature flourished during the height of this Anglo-Spanish competition. The English “Black

Legend” possessed some unique features which were rarely encountered elsewhere. For one, the English showed little interest in criticizing Spanish intellectual achievements. Instead, they created a formidable stereotype of the individual Spanish character which comprised most of the vices and shortcomings known to humans. Above all, Spaniards were portrayed as cruel and haughty when they had the upper hand, and as cringing cowards plotting treachery when defeated.¹⁸ How this legend evolved to become more than political antagonism can be explained in part by examining why the English created no anti-French legend and why the Spanish cultivated no comparable anti-English legend.

The need to meet the challenge of the Spanish Armada and to ensure the loyalty of England’s Catholics made the “Black Legend” an important strategic tool. When, in 1588, the Armada attacked and was defeated, Spain stood convicted in English eyes of not only greed, tyranny, and ambition, but of two vices hitherto unthought of by earlier propagandists: cowardice and incompetence. These new developments were important charges because the Armada was clearly not the end of the conflict with Spain, and the large dissident Catholic community in England needed to be convinced that it could expect no aid from Spain.¹⁹ The legend of Spanish invincibility had to be done away with. No comparable Anglophobia seems to have developed in Spain because of a greater religious homogeneity and the sense of unity against England this provided.

Anti-Spanish legends appeared in American nations for the same reasons they had appeared in Europe, although each nation made its own contributions and emphasized different aspects of the existing legend. Versions of the “Black Legend” were brought out in the Netherlands and in Catalonia during their revolts against their status within the Spanish empire. The same occurred during the wars for independence in many Spanish-American colonies. England created its legend in part to boost colonial expansion and exploit nationalism, and centuries later the United States found the “Black Legend” to be an invaluable tool for creating popular support for the Spanish-American war. During the nineteenth century the verbal war on Spain spread to both sides of the Atlantic to support the Spanish-American wars of independence and later of U.S. imperialism.

Latin Americans found ideological support for independence in the anti-Spanish writings of Europe particularly the works of Las Casas. The Las Casas reprints were used deliberately to discredit Spain by emphasizing the negative aspects of the Spanish conquest.²⁰ Simon Bolívar was familiar with Las Casas’s description of the *Conquista* and wrote of, “...the natural

*American
Anti-Hispanism
and America’s
“Black Legends”*

ferocity of the Spanish character” when he cited the Spanish cruelty to the Indians as justification for the wars for independence.²¹ The separation from Spain and independence meant not only renouncing the bonds with the metropolis, but also creating a new identity. Latin Americans chose to place the roots of this identity in the great pre-Columbian empires of America defeated by the Spanish.²² The same charges made against Spanish conduct by Europeans were repeated by Americans, and the same Spanish stereotypes were formed as Spain’s colonies separated themselves from the mother country.

The Hispanic-American and European anti-Spanish legends also played an important role in the U.S. propaganda justifying U.S. expansion. From its colonial beginnings in England, the United States was aware of the anti-Spanish “Black Legend.” American propagandists were also familiar with the literature attacking Spain and Spanish behavior in the Americas and used it to great effect. Las Casas was enlisted by the hawks. In 1898, a version of Las Casas appeared in New York entitled, “An History and True Account of the Cruel Massacre and Slaughter of 20,000,000 People in the West Indies by Spain.” The use of sixteenth-century propaganda was immensely successful in casting the Spanish-American War and the Annexation of the Philippines as a “war for humanity.”²³ Politicians claimed the Spanish were worse than the Turks and sighted a moral obligation for intervention—almost a white man’s burden. The United States, like other American nations, when confronted with circumstances similar to those of Spain’s European opponents did not hesitate to respond in the same way drawing on the Western European tradition of anti-Hispanism.

The “Black Legend” in the United States evolved to meet the propaganda needs of a changing U.S. relationship with Spain and Latin America. As Spanish political and military influence in the Americas ebbed, U.S. interests increased. The “Black Legend” characteristics became Latin American Characteristics. They became the basis for the U.S. anti-Latin American legend that could be used to justify interventionism and the expansion of U.S. political and economic interests in Latin America at the expense of Latin Americans. The words of General Washington Crichfield on American supremacy in 1908 describing Latin American traits are typical of the Latin American legend:

his contempt for labor, his extremely expensive tastes, his great love of display...blackmail and extortion become a fine art....running the gambit from diplomacy to plain brigandage, the military dictators...practice the gentle art of extortion....Impracticality is written over the whole continent

of South America.... The half-breeds in particular are not only subject to extraordinary illusions, but seem to think they...can make a great impression [by pretending]...and everything they do is of the most superficial and amateurish description....our people would subscribe millions for their relief, and Uncle Sam's brave boys would see that the money was not stolen by the bandit governments.... The native Latin American is lazy and filthy; that is all there is about it.²⁴

Several of these traits are reminiscent of the Italian descriptions of the haughty *hildago* living beyond his means and loath to soil his hands with labor. In fact, almost every trait Crichfield mentions has an antecedent in characteristics attributed to Spaniards by earlier legends, even the racial slur. The U.S. anti-Latin American legend is a present-day counterpart to the fifteenth- and sixteenth-century “Black Legends” of Europe.

National prejudice undoubtedly played an important role in the clash of empires both in Europe and in the Americas. The attacks on Spain were not limited to a single set of characteristics. Rather, each nation created its own set. Some reached the proportions of a defamatory “Black Legend”—like the English and the Dutch legends—and others, such as the French, merely developed as philosophical criticism or failed to appear at all. One characteristic all the “Black Legends” seem to share is that they appeared in response to conditions demanding a degree of national unity. This could take the form of resistance to Spanish cultural and economic encroachment in Italy, of justification for rebellion against a legitimate monarch in the Low Countries, or in order to convince a nation that an expansionist war was a war of liberation at the expense of the Spanish empire. Spain’s enemies created a unitary Spanish personality. This personality was a composite of traits stereotyping Spaniards viciously and combining material spanning centuries of anti-Spanish sentiment. Despite these similarities in form and content, each legend was essentially a national creation and phenomenon whose appearance a simple balance of power or military conflict cannot explain.

The “Black Legend” remains a force in nationalism and international antagonism today in the United States and abroad. The anti-Hispanic “Black Legend” exercises a strong influence over the troubled relations between the United States and its Spanish-speaking neighbors. The re-naming of the anti-Spanish “Black Legend” as the anti-Latin American legend emphasizes the role the United States chose to play in this hemisphere. Undoubtedly that U.S. role has begun to inspire some “Black

Conclusion

Legends” of its own. The economic, cultural and political dominance of the United States in the twentieth century approximates that of Spain in the sixteenth. Wielding its power in the defense of an essentially conservative ideal, the United States finds itself the object of jealousy and hatred. Like Spain, the United States has an extensive tradition of self-criticism. Like Spain, the United States may find itself the victim of its own critiques embodied in a new “Black Legend.”



Notes

¹Henry Kamen, *Spain 1469-1714: A Society of Conflict* (London: Longman House, 1991) 129-132; Servker Arnoldsson, *La Conquista española de América según el juicio de la posteridad: Vestigios de la Leyenda Negra*. (Madrid: Insula, 1960) 23-24; Servker Arnoldsson, “La leyenda negra: estudios sobre sus orígenes,” *Acta Universitatis Gothoburgensis* 66.3 (1960): 10.

²Arnoldsson, *La Conquista española de América* 12, 21-22; Kamen, 6-8.

³Arnoldsson, “La leyenda negra” 13.

⁴The Catalan-Aragonese empire was primarily a commercial empire. Barcelona maintained consuls in the principal Mediterranean ports, and Catalan merchants operated in the Levant and North Africa, in Alexandria and Burgos. In 1265, Italian merchants were expelled from Barcelona. When Sicily was annexed to Aragon by Pedro III, Italian merchants were equated with Jews and Saracens and their goods loaded with high tariffs. Catalans competed with Genoa, Pisa, and Venice for the spice trade, and found markets for Catalan iron and, above all, Catalan textiles in Sicily, Africa, and the Iberian peninsula itself. The mercantile cities of Italy feared these papal elections would further augment economic opportunities and systematic favoritism for Iberians John H. Elliott, *Imperial Spain, 1469-1716* (New York: Penguin Books, 1990) 27; Arnoldsson, “La leyenda negra” 14-16, 19-21.

⁵Arnoldsson, “La leyenda negra” 21-23, 28. Florentine Francesco Guicciardini’s comments, in 1512-1513, provide an idea of the unfavorable Italian opinion of the Jewish influence in Spain. “To this should be added

another infection, ugly and reprehensible, namely the whole Kingdom was filled with Jews and heretics. Most of the towns were sullied with this perversity, which pervaded all the principal offices and estates of the kingdom, and with such force and number that it was said, 'in a few years the whole of Spain would have left the Catholic faith behind.'" Francesco Guicciardi, "Relación de España," trans. Charles Gibson, *The Black Legend: Anti-Spanish Attitudes in the Old World and the New*, ed. Charles Gibson (New York: Alfred A. Knopf, 1971) 39.

⁶Kamen, 69-70; Elliot, 133-134.

⁷Julián Juderías, *La leyenda negra: Estudios acerca del concepto de España en el extranjero* (Barcelona: Casa Editorial Araluce, 1926) 159-164, 275. The pronouncements of Pope Paul IV in 1550-1560 suggest an Italian inferiority complex before the powerful conquering neighbor. Arnoldsson, "La leyenda negra" 29, 33-34, 54, 59, 97; Benjamin Keen, "The Black Legend Revisited: Assumptions and Realities," *Hispanic American Historical Review* 49.4 (1969): 706-709.

⁸Arnoldsson, "La leyenda negra" 95-97.

⁹Unlike the version that developed in the Low Countries, the Italian legend, while mentioning Spanish avarice and rapacity and blaming Spanish soldiery for notorious sacks, did not emphasize cruelty as a particularly Spanish characteristic. Arnoldsson, "La leyenda negra" 117-120. Shakespeare's fantastical Spaniard, Don Abdriano de Amado, is a good example. William Shakespeare, *Love's Labour Lost, The Complete Works of William Shakespeare* ed. Bretislav Hodek (London: Spring Books, 1958) 159-184.

¹⁰The salient features of the Italian legend were the denigration of Spanish contributions to Italian culture, the ridicule of a unitary Spanish personality in the *hildago*, and an expansion of the racial and religious slurs of the earlier legend. Antonio de Ferraris explained that the guttural language, horsemanship, food, clothing, and hygiene of the Spanish were all Eastern characteristics. The Venetian ambassador Quirini declared the *Marranos* to be a third of Spain's population. And Guicciardini warned that the dark color of the Spaniards demonstrated their African and Eastern origins. The Italian legend equated Moors and Jews with the Spanish and exploited Italian racial and religious prejudices to make the descriptions of the sacks of Italian cities more colorful and appealing as anti-Hispanic propaganda. Arnoldsson, "La Leyenda negra" 92-94.

¹¹Arnoldsson, "La leyenda negra" 120-125, 128.

¹²Bartolomé de Las Casas, *Brevisima Relación de la Destrucción de Indias*, 1541, *Obras* (Madrid: BAE, 1958) vol. V; Lewis Hanke, *Bartolomé de las*

Casas: Bookman, Scholar and Propagandist (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1952) 31, 37, 43, 51-7, 64; John L. Phelan, "The Apologetic History of Fray Bartolomé de las Casas," *Hispanic American Historical Review* 49.1 (February, 1969): 94; Charles Gibson, *Spain in America* (New York: Harper & Row, 1967) 43-44. The *picaresca* novels, a genre describing the plight of paupers, prostitutes, and the other poor of Peninsular society, provided useful material. The foremost among these was *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico (Madrid: Ediciones Cátedra, 1990).

¹³Both Luther and William of Orange compared the Spanish imperial ambitions to that of the Turks. Dutch Songs, which played an important part in the propaganda effort, also bore a striking resemblance to earlier German songs. Religious antagonism played an important role in the Dutch legend, too. The German Protestants came to equate Spain with the Inquisition and the Catholic Church in general. Arnoldsson, "La leyenda negra" 134-135; López Francisco de Gómara, *Historia de las Indias y conquista de México* (Zaragoza: Miguel de Zapala, 1552); Charles Gibson, *The Black Legend: Anti-Spanish Attitudes in the Old World and the New* (New York: Alfred A. Knopf, 1971) 21.

¹⁴The *Brevísima* accompanied by illustrations depicting Spanish atrocities by Theodore de Bry was translated into Latin, English, German, Dutch, and French for the greater defamation of Spain. Keen, 704, 717-718; Henry Raup Wagner, *The Life and Writings of Bartolomé de las Casas* (Albuquerque: The university of New Mexico Press, 1967) 108-109; Charles Gibson, *Spain in America*, (New York: Harper & Row, 1967) 43-45.

¹⁵Rómulo D. Carbia, *Historia de la leyenda negra hispanoamericana* (Madrid: Publicaciones del Consejo de la Hispanidad, 1944) 83-85, 948-108; Juderías, 276-279; Arnoldsson, "La leyenda negra" 141-2.

¹⁶Baron de Montesquieu, "Letter LXXVIII," *Persian Letters*, trans. George R. Healy (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1964) 132, 134; Carbia, 140-143.

¹⁷François Marie Arout de Voltaire, "Candide," *The Portable Voltaire*, trans. Ben Ray Redman (New York: Viking Press, 1949) 229-328; Michel de Montaigne, "On Coaches," trans. Donald M. Frame, *Complete Essays* (Stanford: Stanford University Press, 1958) 685-699.

¹⁸The evolution of the English "Black Legend" from an early anti-Hispanism—driven by the Reformation and national consciousness—was sparked by the Revolt of the Low Countries and the Armada, the accounts of explorers and pirates who encountered the Spanish in the Americas, and the propaganda efforts of colonial promoters such as Walter Raliegh. English translations of foreign works fortified British prejudice. An Elizabe-

than Englishmen who saw Spain as a threat to his home and religion was willing to believe the worst, and it was in these circumstances that Las Casas, the accounts of the renegade Spanish minister, Antonio Pérez, or tales from the Low Countries were distributed. Circumstances would have produced a "Black Legend" without Las Casas and other Spanish and Italian writers, but their work reinforced British prejudice. William S. Maltby, *The Black Legend in England: The Development of Anti-Spanish Sentiment, 1558-1660* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1981) 20-25, 31-32, 43; Hanke, 53-6.

¹⁹The Spanish expressed less interest in the racial background or moral character of the English. The English were heretics, and it was plainly the duty of a Christian to oppose heresy wherever it might be found. However in England no such unity of purpose existed. Maltby, 76-77, 87, 128-138. In his speech to the Parliament in 1656, Cromwell refers to topics contained in the English "Black Legend"—superstition, militarism, cruelty, and imperialism—in an effort to demonstrate Spain is England's "natural enemy." Cromwell and the English in general found the "Black Legend" an effective way to unify their nation and gain support for dynastic wars and colonial expansion that the populace might otherwise have remained indifferent to. Oliver Cromwell, Speech at the Opening of Parliament, 17 Sept. 1656, *The Writings and Speeches of Oliver Cromwell*, ed. Wilbur Cortéz Abbott (Oxford: Clarendon Press, 1988) 261-262.

²⁰Hanke, 70, 73-4; Carbia, 157-170.

²¹Gibson, *The Black Legend* 155-166

²²Anthony Pagden, "Identity Formation in Spanish America," *Colonial Identity in the Atlantic World, 1500-1800*, eds. Nicolas Canny and Anthony Pagden (Princeton: Princeton University Press, 1989) 66-67; 76-78; Arnoldsson, *La Conquista española de América* 38-41.

²³Hanke, 59, 64; Gibson, *The Black Legend* 173-178.

²⁴Gibson, *The Black Legend* 180-187.

Arnoldsson, Sverker. *La Conquista española de América según el juicio de la posteridad: Vestigios de la Leyenda Negra*. Madrid: Insula, 1960. Works Cited

—. "La leyenda negra: estudios sobre sus orígenes." *Acta Universitatis Gothoburgensis* 66.3 (1960): 7-143.

Canny, Nicholas and Anthony Pagden, Eds. *Colonial Identity in the Atlantic World, 1500-1800*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Carbia, Rómulo D. *Historia de la leyenda negra hispanoamericana*. Madrid: Publicaciones del Consejo de la Hispanidad, 1944.

- Cortéz, Wilbur, Ed. *The Writings and Speeches of Oliver Cromwell*. Abbott. Oxford: Clarendon Press, 1988. 261-262.
- Elliott, John H. *Imperial Spain, 1469-1716*. New York: Penguin Books, 1990.
- Gibson, Charles, Ed. *The Black Legend: Anti-Spanish Attitudes in the Old World and the New*. New York: Alfred A. Knopf, 1971.
- . *Spain in America*. New York: Harper & Row, 1967.
- Hanke, Lewis. *Bartolomé de las Casas: Bookman, Scholar and Propagandist*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1952.
- Juderías, Julián. *La leyenda negra: Estudios acerca del concepto de España en al extranjero*. Barcelona: Casa Editorial Araluze, 1926.
- Kamen, Henry. *Spain 1469-1714: A Society of Conflict*. London: Longman House, 1991.
- Keen, Benjamin. "The Black Legend Revisited: Assumptions and Realities." *Hispanic American Historical Review* 49.4 (1969): 703-719.
- Las Casas, Bartolomé. *Brevísima Relación de la Destrucción de Indias*. 1541. Obras. Madrid: BAE, 1958, vol. V.
- Lazarillo de Tormes*. Ed Francisco Rico. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- López de Gómara, Francisco. *Historia de las Indias y conquista de México*. Zaragoza: Miguel de Zapila, 1552.
- Maltby, William S. *The Black Legend in England: The Development of anti-Spanish Sentiment, 1558-1660*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1971.
- Montaigne, Michel de. *Complete Essays*. Trans. Donald M. Frame. Stanford: Stanford University Press, 1958.
- Montesquieu, Baron de. *Persian Letters*. Trans. George R. Healy. Indianapolis: Bobbs-Merril, 1964.
- Phelan, John L. "The Apologetic History of Fray Bartolomé de las Casas," *Hispanic American Historical Review* 49.1 (1969): 94-99.
- Shakespeare, William. *Love's Labour Lost*. *The Complete Works of William Shakespeare*. Ed. Bretislav Hodek. London: Spring Books, 1958.
- Voltaire, François Marie Arout de. "Candide." *The Portable Voltaire*. Trans. Ben Ray Redman. New York: Viking Press, 1949.
- Wagner, Henry Raup. *The Life and Writings of Bartolomé de las Casas*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1967.

ACKNOWLEDGEMENTS

*We would like to extend our gratitude to the following individuals
who facilitated the publication of this year's Romance Review*



Boston College's Graduate School of Arts and Sciences
Dean Patricia DeLeeuw

Boston College's Department of Romance Languages and Literatures
Dr. Matilda Bruckner, *Department Chair*
Dr. Dwayne Carpenter, *Director of Graduate Studies*
Ms. Renee Cardona, *Administrative Secretary*



*Many thanks for the individual financial contributions of the
Department's faculty and graduate students:*

Ms. Cherene Alizio
Prof. Norman Araujo
Ms. Elizabeth Blood
Mrs. Cindy Bravo
Prof. Matilda Bruckner
Prof. Dwayne Carpenter
Prof. Joseph Figurito
Prof. Guillermo Guitarte
Prof. Rena Lamparska
Ms. Jennifer McGonagle
Prof. Enrique Ojeda
Prof. Betty Rahv
Ms. Angela Siraco



*A special thank you to Matt and Betsy Lynch
for all of their time and effort spent on our behalf*

