

Artículos:

El cuerpo sintiente en el personaje femenino clásico de *Les Liaisons Dangereuses*¹

Danielle Triay Royo

Universidad de los Andes

dtriay@hotmail.com

Resumen

Estudio en el personaje femenino, -seducido por el Vizconde de Valmont en *Les Liaisons Dangereuses* de Laclos-, de los efectos pasionales producidos sobre el cuerpo sintiente. El marco es un compendio de cartas escritas por el victimario a la víctima de la seducción libertina y las respuestas de esta última. En el intercambio epistolar se muestra los estropicios morales que puede producir sobre la humanidad la conducta filosóficamente fundamentada en el libertinaje, sancionada negativamente por el texto.

Palabras clave:

Seducción, sujeto querido, placer, alucinación, muerte

The sentient body in the classical feminine character of *Les Liaisons Dangereuses*

Abstract

This work focuses on the feminine character—seduced by Viscount Valmont in *Les Liaisons Dangereuses*, by Laclos—and the passionate sensual effects produced on the sentient body. The framework is a compendium of letters written by the misdoer to his victim treating a licentious seduction and the answering letters she writes back. This epistolary exchange demonstrates the moral havoc caused by philosophically supported conduct grounded on licentiousness, reprovved by the text.

¹ Agradezco el apoyo institucional del CDCHA de la Universidad de Los Andes bajo el proyecto de grupo, identificado con el código H-1083-07-06-A.

1. Introducción

*Les Liaisons Dangereuses** constituye en la cultura literaria de fines del siglo XVIII francés una expresión del género epistolar avanzado, que pone en escena un despliegue de pasiones en acción. Dos seductores (el Vizconde de Valmont y la Marquesa de Merteuil) se encierran por pretensión y vanidad en una red de intrigas -son aparentemente cómplices-, pero de hecho, sienten el uno por el otro una enemistad y una rivalidad profundas, sin embargo, permanecen enredados en una tela de araña de manera inexorable y mucho más intrincada que la que tejen para atrapar a los que ambos han encerrado en ella. Pretenden por medio de lo que ellos llaman el “método”, que remite al conjunto de contenidos pertenecientes a la visión libertina, llevar a cabo una conquista doble: Cécile de Volanges para satisfacer el morbo de Madame de Merteuil y la otra víctima, la Presidenta de Tourvel, para colmar de orgullo la trayectoria del seductor Vizconde de Valmont.

La carta es un objeto que produce efectos pasionales ya sean angustia, tristeza, alegría, felicidad, miedo, etc. Es un signo que viaja y despierta en el destinatario la afición, las ganas de emprender o el ímpetu más violento así, por ejemplo, el producto de la seducción, configuración pasional en sí misma, trae como consecuencia, sobre los destinatarios de las *Armas Epistolares*, muerte, locura y miseria,. Ese es el caso de la presidenta de Tourvel, que en su compulsión manifiesta íntegramente los desmanes de la pasión sobre el cuerpo sintiente.

2. La Figura Pasional de Madame de Tourvel

Madame de Tourvel es presentada por primera vez en *Les Liaisons Dangereuses* por el Vizconde de Valmont, luego por Madame de Merteuil, para ésta la presidenta tiene rasgos regulares, pero sin expresión, buen cuerpo pero sin gracia, es ridícula, mal vestida, torpe, una joven de veintidós años, poco segura de sí, devota, puritana, una *prude*¹. En el mano a mano interpretativo-constructivo del que son responsables Valmont/Merteuil, se va delineando la identidad discursiva de la presidenta; según Valmont la

Tourvel es adorable, esbelta, elegante, natural; honesta, devota, sensible, en fin, Valmont refuta en la carta VI cada uno de los defectos que le había reprochado la Marquesa.

El famoso episodio del salto sobre el foso, primer acercamiento corporal entre Valmont y Tourvel es descrito así: “He tenido entre mis brazos a esa mujer modesta (...) pero desde que me apoderé de ella, por medio de una destreza torpe (...) Un amable rubor coloreó su rostro (...) su incomodidad me hizo sentir *su corazón palpar de amor y no de miedo*.”

El actor Valmont, delegado para hacer la descripción de este hacer somático sensible, da cuenta de lo acertado que es escoger el género epistolar para construir identidades discursivas; es precisamente el epistológrafo, él, quien cuenta la escena en que los cuerpos se rozan, la del primer encuentro sensorial entre los actores, en fin, en la que ya no se trata de un hacer verbal sino somático y sensible.

Tourvel se prefigura como una víctima propiciatoria, después de haber valorado positivamente el engaño-treta en que Valmont se hace pasar por un hombre piadoso. En la carta XXIII, Valmont evalúa así a Tourvel: “Mientras más observo a esa mujer, más me parece deseable (...) percibí perfectamente su mano temblorosa...”

En esta misma carta del encanto amoroso de Valmont por Tourvel, que se nota en los detalles de identidad que Valmont produce sobre la sensibilización corporal de Madame de Tourvel, en el detalle de “su mano temblorosa”, en “miradas más dulces (...) casi acariciantes”, también se plantean los valores que a todo lo largo del texto son contradictorios: Virtud vs. Vicio: “Rodeado de gentes sin moral, imité sus vicios (...) Seducido ahora por ejemplos de virtud, sin esperar alcanzarla a usted, he tratado al menos de seguir su ejemplo”.

3. El Recorrido Pasional de Madame de Tourvel. Su Identidad Discursivo/Modal

Valmont (Carta XXIII) construye un simulacro de seducción en el que la víctima no puede ser una figura situada en el /no poder-saber hacer/, que caracteriza a la seducida. La identidad modal de la seducida, que será instalada en el /querer/, deberá demostrar valor para el combate; Valmont, en su simulacro seductor, desea que la víctima no sea una presa más, quiere vencerla y forzarla a resistir en una lucha poliorcética digna de un verdadero conquistador-cazador, así será sublime el seducir: “¡Ah! Que se rinda, pero que antes combata; que sin tener fuerza para vencer, tenga la de resistir...”.

Luego de este simulacro polémico-seducor, Valmont inicia las estrategias de ataque contra ese castillo fuerte de la virtud en el que se ha encerrado Madame de Tourvel. Ésta es construida por Valmont como un cuerpo en presencia; la diseña como turbada, conmovida, enrojecida por las emociones.

El seductor sexual desvía de su camino a su objeto de valor, lo transforma en víctima engañada, conjunta con el /no poder-saber hacer/. La presuposición de esta situación modal es que la víctima no está trimodalizada para resguardarse y defenderse, es un no-sujeto. La víctima como no sujeto es llevada al fondo por la pasión. Todavía no estamos en disposición de decir qué modalidades sustentan a esta actante-víctima durante su recorrido de figura en el texto tanto más cuanto que ya se ha verificado que el seductor de esta futura víctima quiere hacerle dar la pelea antes de derrotarla. Por ello describimos el recorrido de Madame de Tourvel en tres planos diferentes según las modalidades que rigen su actuación:

1. Una Madame de Tourvel trimodalizada y con un /creer/ sin fisuras, que tiene una confidente colocada en el mismo plano axiológico, hasta la carta XC.
2. Una Madame de Tourvel dubitativa, atormentada y enamorada, con un /creer/ debilitado, que ha cambiado de universo de valores, que cambia de confidente, que va a caer ante Valmont, desde la carta XC. Del /creer/

fundado en el contrato social y en la religión, Madame de Tourvel pasa a tener como divinidad a Valmont.

3. Una Madame de Tourvel no-sujeto, delirante y enloquecida por la pasión, desde carta CXLII, así se analizará su discurso como el alegato confuso de la alucinación. A esta construcción distributiva modal corresponderían en el plano de la isotopía del amor- pasión tres tiempos textuales:

1. Antes de la seducción carnal: la configuración del Acoso/Defensa.
2. Durante la seducción: Caída/Rendición.
3. Después de la seducción: Aniquilamiento/Muerte.

En la primera etapa, se conforma la seducción instalada en el campo de la atracción/repulsión de la inter-actancialidad; esa definición, no subterránea por la isotopía sexual, marca la atracción no ilusionada, el encanto, la fascinación que ejerce Valmont sobre Madame de Tourvel. Pero antes de seguir por la pista planteada por la distribución anterior, quisiéramos pasar revista a la teoría subjetal coqueteana.

Este punto de vista semiótico, contrapuesto al punto de vista objetal de la teoría estándar, da preeminencia al campo posicional de la presencia en el discurso, es decir, trata de introducir en la teoría el lado subjetivo, emotivo e incluso sensitivo-corporal en los análisis del discurso. Este punto de vista, según Fontanille, visto así nada más, daría cuenta del substrato fenomenológico del discurso y dejaría por fuera al discurso como una estructura acogedora (recipiente) de valores en la que éstos toman también posición y se intercambian. En consecuencia, no nos parece suficiente partir de la posición Sujeto/no Sujeto (primer actante), para estudiar a Madame de Tourvel, que sería en la mayor parte de su trayectoria, según este punto de vista teórico, un no-Sujeto: un cuerpo, una sede de emociones y pasiones.

Tourvel es algo más que eso. Además de ser una isotopía semántica construida por el enunciador y su praxis es también una figura que comparte valores asentados en una visión del mundo, y eso hace precisamente que la consideremos en toda la complejidad de los dos puntos de vista: a) como enunciado u objetal, b) como subjetal o fuente de modalidades en continuo cambio.

4. El /Creer/ de Madame de Tourvel

Tourvel es pues considerada como un actante primero, en la semiótica subjetal y, a la vez, como un actante capaz de pertenecer a un campo de valores preestablecido que puede ser transformado dentro del discurso. Al principio de su recorrido, está adscrita a un /creer/, así como lo hemos establecido para Madame de Merteuil; un /creer/ que está en oposición a los valores que el texto manifiesta como contenido propuesto por los dos seductores y que se asume: “Acostumbrada a inspirar sentimientos honestos, a escuchar discursos que no me hagan enrojecer... “(Carta XXVI).

Para la semiótica estético-literaria, el /creer/2 proviene de una racionalidad mítica, en esta lógica, Tourvel posee un /creer/ que es concebido como una red de representaciones acuñadas por la cultura de la que depende. Su /creer/ es como un saber, como una forma de competencia que le permite decidir, intelectual y axiológicamente, sobre los valores a los cuales adherir para dar juicio e interpretación de verdad. Este sujeto se denomina *voulant* (queriente) porque el querer está en la base de la decisión de adhesión a los valores, no va a poder controlar al *sujet voulu* (querido), es decir al sujeto pasional. El Sujeto es uno, se identifica en la medida en que dentro de su estructura el *sujet voulant* (queriente) y el *voulu* (querido) concuerdan para estabilizar y dar coherencia a ese Sujeto.

¿Qué pasa en este texto? El enfoque que presentamos se refiere a un sujeto del texto literario, que con su /creer/ y su competencia está en conformidad con la verosimilitud del discurso social y de sus valores, por lo tanto en contra, sin saberlo, del libertinaje.

Tourvel, mientras conserva la posición identitaria entre el *sujet voulant* (sujeto queriente) y el *sujet voulu* (sujeto querido), mantiene su competencia íntegra de sujeto trimodalizado es decir, el actante que posee una identidad modal casi completa; Madame de Tourvel, cuando está conjunta a un /creer/ firme, posee un /poder/, un /deber/ y un /saber/. Esta descripción modal vale para la Tourvel de la primera fase (antes de la seducción carnal).

La Tourvel de la primera parte de su recorrido (etapa uno del dispositivo) es un sujeto del /creer/, efecto de un acto intelectual particular, la asunción, que le permite al sujeto queriente dar valor axiológico a sus afectos, moralizándolos y controlándolos gracias a un tipo de coherencia propio de la racionalidad mítica que rige los discursos de la creación literaria (Geninasca, 1997: 292).

Las primeras declaraciones de amor de Valmont hacia Tourvel son respondidas por una defensa brillante. En el marco de la configuración *acoso/defensa*, Tourvel es competente. Valmont (carta XXXIV) lo consigna así: “Mi inhumana, siempre a la defensiva, ha puesto en evitar los encuentros una destreza que me desconcierta. De tal manera que si continua así, me veré forzado a encontrar otros medios.”

5. La Descompensación del Cuerpo Sintiente de la Víctima

Sin embargo, Madame de Tourvel se delata en las manifestaciones de su sensibilización somática; por consiguiente, esta figura textual es la expresión, según el punto de vista de la tensividad, de un cuerpo sintiente instalado dentro de la pasión amorosa, es incapaz de disimular el enrojecimiento de sus mejillas y el temblor de la voz ante los embates y acosos de Valmont. Hay que anotar aquí que el enrojecimiento, el temblor, el empalidecer son manifestaciones visibles de la pasión, expresiones sin duda del movimiento muscular y de la circulación sanguínea del cuerpo que siente.

La carta XCVI, estetiza a Madame de Tourvel partiendo de su aspectualización modal, de la lentitud con la que ésta se encamina hacia la perdición. Verla transformarse en un sujeto pasional de locura y de muerte es para Valmont un goce artístico, un placer estético, porque ese camino lento le permite observar el combate artístico-teatral entre la pasión y la virtud, Tourvel caerá ante él (Valmont), en forma lenta.

Valmont en este momento es el seductor perverso que tiene a la presa ante él en un simulacro teatral. Pero no sólo es seductor porque es reiterativo en su hacer, sino porque su vanidad conjunta con su hacer pervertidor lo sitúan en la categoría de un creador artístico.

En esta obra, la belleza está vinculada con la agonía que produce la lucha entre el placer y la virtud: “Las pasiones, a fuerza de repetirse, son fijadas en roles patémicos, es decir, finalmente, en simulacros escenificables”. (Greimas, 1987:87).

Los indicios somáticos a que hace referencia Valmont nos hacen pensar en que la Tourvel pone mucho empeño en defenderse a partir de su indignación, que se resguarda bien apoyada en su /creer/ complejo y en un /querer/ que constituye el marco de un mundo de valores bien establecido y coherente.

En la carta XLIV, Valmont cuenta a Merteuil que ha violado el correo de Tourvel y que ha hecho una relectura pasional de las cartas que él mismo le ha escrito, como en una especie de re-enunciación pasional que lo hace modalmente apto para seguir su programa de acoso seductor; en esta carta Valmont se expresa así, transido de emoción: “Mi alegría al percibir en ellas las huellas evidentes de las lágrimas de mi adorable devota (...) fielmente copiada por su mano; y con una letra alterada y temblorosa”.

La semiótica estético-literaria afirma que el /querer/ no es el deseo, que el deseo proviene del sujeto querido (*voulu*), del sujeto que rige como paciente de sus propias tensiones espontáneas, el sujeto llevado por su propio cuerpo que no puede asumir lo que le ocurre. Matizamos la afirmación anterior exponiendo que el sujeto “querido” no es un sujeto del /creer/. Entonces, ante la afirmación reiterada de su mundo de valores debemos decir que, al final de la primera parte, establecida por nosotros, Madame de Tourvel está en una pre-situación de sujeto querido, *voulu*.

En la carta L, Madame de Tourvel escribe a Valmont, haciendo un esfuerzo defensivo que proviene de su /creer/, de su /querer/ y de su /deber/ (por lo tanto se confirma la matización anterior); en esta carta, la Tourvel pone condiciones para recibir algunas cartas de Valmont. En ella expresa el sentimiento básico del miedo³; analiza también la esencia de la pasión amorosa y el riesgo de las transformaciones a que lleva ese sentimiento límite. Ante estos análisis impecables y bien sustentados de Tourvel, Valmont redobla sus ataques con una nueva estrategia de su conversión y cambio: “Usted juega a confundir lo que yo era entonces con lo que soy ahora”. (Carta LII).

Cambio que, por supuesto, Valmont atribuye a Tourvel y al reconocimiento de la virtud dentro del amor. El despliegue de la estrategia textual continúa siendo la presentación de lo más falso como lo verdadero; para Tourvel, la conversión de Valmont parece verdadera porque en Valmont el máximo de mentira logra el mayor efecto de verdad.

La carta LXXVI da cuenta del regreso de Valmont al castillo de Rosemonde; en ella hace referencia a la turbación excesiva, a la confusión de Tourvel a su arribo: “La sensible devota al reconocer mi voz, dejo escapar un grito, (...) el tumulto de su alma, el combate de sus ideas...”.

En la misma carta, Valmont hace un análisis de la dialéctica de la mirada del amor entre los dos enamorados: “Poco a poco nuestros ojos, acostumbrados a encontrarse, se fijaron los unos en los otros mucho más tiempo y, pronto, no se dejaron más, percibí en los suyos esa dulce languidez, señal feliz del amor y del deseo (...)”.

En esa dialéctica del mirarla mirarlo y del mirarlo mirarla se juega la caída del último bastión de recogimiento del deseo. El deseo ha sido instalado por el seductor; ahora Valmont hará pasar a Tourvel de seducida por la admiración-miedo-atracción (una de las acepciones de la seducción) a seducida por atractivo corporal y sensual. De “la dulce emoción de su corazón”, Tourvel, en este fragmento, pasa, según la interpretación del seductor, a « señal feliz del amor y del deseo”. La figura actorial Tourvel, interpretada desde sus indicios somáticos, desde su mirada acogedora y amorosa, está en plena tensión pasional desde el punto de vista de la sensibilización emotiva, captada por el acosador-conquistador-seducidor.

Dentro del código secreto de la atracción de las miradas, Tourvel ha sido vencida por el saber hacer de Valmont. Así podemos aventurarnos a decir que a pesar de ser un sujeto tensivo colocado en la modalidad del /querer-estar-ser/, Madame de Tourvel puede sufrir transformaciones, lo que niega que el sujeto pasional no esté sujeto al plano de la semiótica objetal. Es decir, la modificación de los estados modales se sigue sucediendo y verificando en los textos de alto nivel pasional porque un actante puede modificar su estatuto modal a cada instante.

El deseo del sujeto “querido” comienza a hacer a Tourvel una víctima de tensiones emocionales, los indicios que lanza su cuerpo sensibilizado: el

temblor, el enrojecimiento, el habla dislocada, los pequeños sobresaltos sin control, referidos por Valmont, significan en el texto una imposibilidad del cuerpo de controlarse ante los embates de la pasión del seductor.

En la carta número XCIX, Valmont refiere un encuentro con Tourvel, ya vencida por su poder (*empire*), en el que se revela esa parte del músculo que obedece directamente a la emoción⁴.”

Con el amor-pasión que desputa en ella, se inicia un combate interior que la hará pasar de sujeto “queriente” a sujeto “querido”, es decir, a sujeto del deseo. Opuesto a ese universo del deseo, en la carta XC, aparece la figura del cielo: « el cielo ha castigado (...) pero lleno de misericordia, (...) ¡oh, mi Dios, sálvame!” (Carta XCIX). Espacio en las axiologías religiosas del valor de los valores.

Madame de Tourvel sigue situada en la modalidad del /creer/ pero su enamoramiento, que se manifiesta por medio de la gestualidad y la sensibilización del cuerpo sintiente, va produciendo una transformación que la hará pasar de sujeto a no-sujeto, en la nomenclatura coquetteana, y de sujeto “queriente” a sujeto “querido”.

6. El Combate Interno de la Heroína Clásica

El sujeto ya colocado en la dimensión pasional, encuentra un desfase que lo hace reinterpretar de manera confusa y dolorosa la verdad de sus valores. Para este sujeto, el /creer/ sigue basando su relación axiológica con el mundo, sin embargo, el desacuerdo que se ha instalado en Tourvel entre lo que siente y lo que debe sentir introduce la duda y su malestar interior, más que malestar, la agonía que vendrá después: “¡Caramba, hace poco tiempo creía estar segura de no tener que librar estos combates!”

La crisis existencial está vinculada a la imposibilidad, para el sujeto, de interpretar las valoraciones tímicas, de atribuirles el estatuto de pasiones conformes al discurso que condiciona la posibilidad de valoraciones predicativas ¿Qué actitud tomará la Tourvel ante este dilema entre valores? Para contestar a la pregunta, se lee en la carta XCVI que Valmont la describe como prudente, comprometida en un camino sin retorno, impelida sin querer hacia el peligro; asustada, cerrando los ojos ante el

peligro, abandonándose a él. Un terror mortal, un intento de regreso, un poder mágico la sitúa ante el peligro, es decir, dentro del movimiento de atracción/repulsión, en un debatirse incesante que surge de su titubeante combate interior, reflejo de la crisis existencial referida antes. Tourvel, cual heroína épica, se debate entre dos posibilidades, el placer o el deber: “Los sentimientos de un alma pura y tierna, que le teme a la felicidad que desea, y que no cesa de defenderse de ella, incluso cuando ya no resiste.” (Carta XCIX).

La contradicción interna del sujeto que se debate entre la salvación y la perdición, plantea la significación máxima de un estado durativo pasional, es decir la confusión total, la falta de dirección del sentir. Tourvel acude a la plegaria hacia el destinador de las fuentes del mal y del bien, de la antinomia Dios/Demonio. La pasión borra la dirección o procedencia de los valores y lleva a la confusión evaluativa. El cuerpo del sujeto “querido” “estaba abatido, su voz débil y su aspecto compuesto; pero su mirada era dulce” (Carta XCIX). Este estado pasional amoroso lleva a Tourvel a refugiarse en una nueva confidente-confesora.

Tourvel representa la eterna figura mítica desgarrada entre el amor racional y la pasión: “del corazón a la sensatez” (Carta CXXXIII), que se caracterizan respectivamente por la prioridad de la razón sobre los impulsos del corazón o del corazón sobre la sensatez, que figurativamente se expresan a través del sujeto “queriente”. Pareciera que casi siempre se desprende del discurso literario un perfume de racionalidad mítica.

Nos encontramos en la segunda etapa que habíamos delimitado, próxima a la caída y a la rendición. Tourvel se transforma en suplicante, pide clemencia e implora a su destinador del amor-pasión que se aleje. La fuerza del creer la está abandonando y pide al seductor que la ayude a salvarse y a mantenerse en la virtud. Traicionar la adhesión a su mundo de valores, es decir, su /creer/, constituye la culpa y la muerte.

Además, Tourvel se equivoca al evaluar a Valmont como perteneciente a su mismo universo de valores cuando dice “a la que ama”. El contrato de veridicción o fiduciario se establece entre sujetos que pertenecen al mismo plano del /creer/. Por esa razón, Madame de Tourvel permanecerá durante el resto de su actividad pasional confundida e insegura.

7. La Concepción del Amor de Madame de Tourvel: Un estilo de Vida

En la carta CII, la noción del amor de Tourvel es: “Embriagada por el placer de verlo, de oírlo, de sentirlo al lado mío, de la felicidad tan grande de poder hacerle feliz...”. Se nota que esta concepción del amor pasa por el sacrificio personal íntegro y total. Se trata casi de una sinestesia, la pasión está instalada en el sujeto por los sentidos, la borrachera del amor pasa por la vista, por el oído, por la proximidad de los cuerpos. El cuerpo, elemento importante en una semiótica de la pasión, se abre a los incentivos de lo sensible. Una razón más para prever que la figura sufriente-gozosa –Tourvel- va perdiendo su apego al sistema de valores que la sustentaban y que lo inteligible y lo sensible tienen su campo de batalla instalado en dicha figura.

La concepción del amor hombre-mujer que presenta este texto, desde el punto de vista de Tourvel, está basada en el sufrimiento/sacrificio: “expiación por medio del sacrificio”, y en vergüenza/culpa: “votos criminales”, necesarios para la entrega amorosa. De esta manera, el sujeto “querido” adopta todos los valores tímicos de la racionalidad mítica, una racionalidad que quedará patente en muchas obras literarias de la transición hacia el romanticismo.

8. La Seducida de la Otomana

La carta CXXV, como cristal-carta hará girar el calidoscopio del sentido de manera vertiginosa y nos presentará una diversidad de capas significativas heterogéneas, producidas por la intencionalidad única del enunciador, que delega en Valmont la responsabilidad de la puesta en escena teatral de un simulacro de triunfo sexual sobre la víctima de la seducción. Será la víctima de la otomana, –Tourvel-, porque en ese mueble oriental Valmont realizará su prueba glorificante. El espacio de la prueba es una habitación que Valmont arregla a modo de simulacro de un espacio teatral: “Fijé la escena de mi victoria (...) en esa habitación, en una otomana”.

En la carta CXXV, el narrador sigue una organización retórica rigurosa para presentar todos los temas que hemos venido analizando sobre el

recorrido pasional de Tourvel: estrategia de seducción, escena de la seducción, crisis existencial de Tourvel, concepción amorosa de Tourvel, elementos psico-emocionales-somáticos que se desprenden de la entrega sexual, inmediatez sexo-corporal de Valmont que lleva al triunfo del coito, y, lo más importante, puesta en escena del paso definitivo del sujeto femenino desde un universo del creer a otro. Después de la entrega sexual, Tourvel será abandonada de forma perversa.

9. La Confusión-Condensación-Claridad en el Delirio de la Muerte

El seductor está viviendo el orgullo de haber vencido a la virtud, sin embargo reprocha a Tourvel su fortaleza para abandonarlo sin haber impuesto él mismo las reglas de juego. Tourvel va hacia la muerte por un camino de expiación violenta, que es bien ordenada por el texto en un simulacro de encuentro con las fuerzas del bien y el mal en completa mixtura: “Que me dejen sola, que me dejen en las tinieblas; éstas me convienen” (Carta CXLVII, de Volanges a Rosemonde).

La seducida, como no sujeto, recorre todos los caminos físico-somáticos del extravío y de la confusión, dentro de una simulación-sanción de locura alucinatoria. Así lo muestra la carta CLXI, carta de delirio y demencia, además, carta sin efecto sobre el verdadero destinatario⁵, que se presume sean las amigas más próximas, el marido, Dios, el monstruo, el fantasma del delirio, pero sobre todo, Valmont. Tourvel está dentro de la pasión de la locura, en la posición modal perfecta del sujeto “querido”. Esta carta interpela al destinatario como un “tú” que recubre varios actores, en primer lugar, se diría que esta carta, en su primer párrafo, se dirige a un demonio, “ser cruel y maléfico (...) perdí la tranquilidad cuando te vi; me volví una criminal por escucharte” (¿Valmont?); luego se dirige al marido pidiendo perdón con un “tú”; en tercer lugar se dirige de nuevo a Valmont, pero en tercera persona, e introduciendo una especie de desdoblamiento Valmont/Dios, Valmont/Demonio: “Me libró a aquel mismo que me perdió. Es a la vez por él y para él por lo que sufro. En vano quiero huir de él, me sigue, está ahí, me obsesiona sin descanso. Pero es tan diferente de él mismo (...) ¿quién me salvará de su bárbaro furor?”

El último destinatario, se define entre un “tú”: “¡Déjame!” y un “usted”: “Adiós, Señor”. Lo que notamos a primera vista es que el no sujeto ha perdido la capacidad de diferenciar; su estado de confusión pasional, dentro del delirio, ha producido una especie de condensación onírica, en la cual los contenidos propuestos por el dictado de la carta ocultan, pero también sacan a la luz los tremendos miedos y represiones que Tourvel ha procesado a partir del código de valores al que estaba adscrita.

Siguiendo a Lacan se podría decir que el inconsciente está estructurado como un lenguaje en cuya base se hallan los mecanismos de condensación y de desplazamiento, verdaderas vías significantes de ese inconsciente. El sujeto desarticulado, esa Tourvel escindida podría estar expresando, por medio de su discurso, la posibilidad de asociación aleatoria del significante con el significado, es decir, ese mecanismo de disolución entre significante y significado (Dor, 2000:38).

¿Qué productividad significativa tiene la puesta en escena de este simulacro carta-testimonio del dolor del no sujeto en la economía general de la obra? Desde el punto de vista del texto literario, el enunciador pone en práctica su saber hacer discursivo y estético. Desde el punto de vista lingüístico-psicoanalítico la retórica de la alucinación de Tourvel puede ser concebida como un caso clínico del discurso de la locura. Es evidente que en la intencionalidad del enunciador general de *Les Liaisons*, esta carta es lo máximo de la expresión de la sinrazón, estetizada y moralizada para crear el efecto de sentido de final del recorrido de Tourvel hacia la muerte, sin esperanza de recuperación, así como lo marcan los personajes de la racionalidad mítica.

Sin embargo, encontramos que el trasunto de la irracionalidad de la Tourvel en esta carta, aunque está marcado por los grandes periodos de altisonancia trágica y de confusión-condensación de los significantes, mantiene una coherencia que llama la atención sobre el querer decir último de la seducida. Hasta esta carta, han sido las ex confidentes de Tourvel las que, en partes casi médicos, han ido construyendo el último segmento de la isotopía de este personaje.

En esa carta de delirio (CLXI), el personaje trágico-clásico de teatro, en una parrafada de violenta imprecación, expresa lo último que puede

decir un no sujeto consagrado a la muerte, en efecto, en última instancia, y por exigencias del libreto, lanza su postrer palabra, lo cual certifica que el querer decir reivindica, en textos clásicos, como éste, al personaje cuya presencia se transformará en ausencia significativa.

La última carta de Tourvel antes de morir es un alegato alucinatorio y sancionador de un estado de su ser-estar de víctima; no obstante, desde el punto de vista de la economía significativa del discurso tiene la función, nos parece, de fijar una posición moral y estética del ser ante la muerte. Parfraseando, se podría producir el enunciado siguiente: "Fijense en los resultados a que da lugar la puesta en ejecución del contenido propuesto por esta obra".

10. Conclusión

Una conclusión de este análisis, realizado en la figura actorial de Madame de Tourvel, sería que este discurso literario produce una tesis moralista al final de su recorrido textual.

No se puede decir que la intencionalidad de Laclos haya sido la de mostrar la actividad libertina como goce estético o morboso; está claro que esta última carta de Tourvel es un ejemplo alucinatorio de los estropicios morales que puede producir sobre la humanidad la conducta filosóficamente fundamentada en el libertinaje y sancionada negativamente por la obra. Finalmente, trayendo a colación el principio sobre la conversión de un creer en otro, por medio del dialogismo que caracteriza al discurso estético, podemos decir que este texto tiene una intencionalidad persuasiva.

Referencias

ACTES DU COLLOQUE DU BICENTENAIRE DES « LIAISONS DANGEREUSES ».

Tema : *Laclos et le Libertinage 1782-1982* (1983). Paris: P.U.F.

ADAM, A. (1986). *Les Libertins au XVII Siècle*. Buchet/Chastel.

BAUDRILLARD, J. (1979). *De la Séduction*. Paris : Galilée.

BAYARD, P. (1993). *Le Paradoxe du Menteur. Sur Laclos*. Paris : Editions de Minuit.

CHODERLOS DE LACLOS (1987). *Les Liaisons dangereuses*. Classiques de Poche. Librairie Générale Française. Paris.

COQUET, J.-C. (1984). *Le Discours et son sujet. Essai de grammaire modale*. Paris : Klincksieck.

COURTÈS, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette.

DELON, Michel (1986). P.-A. Choderlos de Laclos. *Les Liaisons dangereuses*. Études Littéraires. Presses Universitaires de France. Paris.

DOR, Joël (2000). *Introducción a la lectura de Lacan*. Barcelona : Gedisa.

ESPAR, T. (2000). Traducción de *Éléments de Poétique Généralisée* de Rastier y Pincemin. Des genres à l'intertexte, Cahiers de praxématique, 23, pp 90-111 (1999).

ESPAR, T. (2001). "Formas de vida y valores sociales en el discurso de opinión de José Ignacio Cabrujas", en *Cuadernos Lengua y Habla II, Perfiles Semióticos*, Mérida, Venezuela.

FONTANILLE, J. (1999). *Les Lettres dans la Bible et dans la Littérature. Actes du colloque de Lyon* (3-5 juillet 1996) Paris : Les Éditions du Cerf.

FONTANILLE, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: F.C.E. y Universidad de Lima.

GENINASCA, J. (1997). *La parole littéraire*. Paris: P.U.F.

GREIMAS, A.-J. (1987). *De l'Imperfection*. Périgueux: Fanlac.

GREIMAS, A.-J. (1988). *Préface de La Lettre, Approches sémiotiques*. Fribourg, Suisse : Éditions universitaires.

- GREIMAS, A.-J. & FONTANILLE, J. (1991). *Sémiotique des Passions*. Paris: Seuil.
- LAUFER, R. (1955). « La structure dialectique des *Liaisons dangereuses* » en *La Pensée*.
- LUTAUD, C. (1998). *Les Liaisons dangereuses, Choderlos de Laclos*. Paris: Ellipses.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE 371 (1998). *Dossier les libertins, séduction et subversion*.
- PAILLET-GUTH, A. M. (1998). *Les Liaisons dangereuses de Laclos*. Ellipses. Paris.
- PANIER, L. (1996.) *Au sujet de la lettre*. Communication réalisée auprès du Colloque sur l'énonciation dans la lettre. Lyon : Cadir.
- PANIER, L. (1999). *Les Lettres dans la Bible et dans la Littérature. Actes du colloque de Lyon (3-5 juillet 1996)*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- POISSON, G. (1985). *Choderlos de Laclos ou l'obstination*. Paris: Grasset.
- POMEAU, R. (1975). *Laclos*. Paris: Hattier
- POMEAU, R. (1993). *Laclos ou le paradoxe*. Hachette. Paris
- STEWART, P. (1973) *Le Masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIII siècle*. Paris: Librairie José Corti.
- SEYLAZ, Jean-Luc (1998). *Les Liaisons Dangereuses et la création romanesque chez Laclos*. DROZ. Genève.
- VADIM, R. & VAILLAND, R. (1959). *Les Liaisons dangereuses*. (Película). Les Films Marceau, Cocinor.
- VAILLAND, R. (1991). *Laclos*. Paris: P.U.F.
- VERSINI, L. (1968). *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*. Paris: Klincksieck.
- VERSINI, L. (1979). *Le Roman épistolaire*. Paris: P.U.F.
- VINCENT, M. (1973). *Les Liaisons Dangereuses*. Paris: N.C.L.

* Las amistades peligrosas.

La traducción de las citas fue realizada por nosotros.

1. El diccionario *Petit Robert*, en su entrada “prude” da como ilustración de este lexema un extracto de la carta V de *Les Liaisons Dangereuses* que nosotros citamos en este texto. En español se traduce como “mojigata”.
2. “El creer definido por medio de una relación con el orden de los valores o, lo que es lo mismo, por un modo de inscripción del Sujeto semiótico en la dimensión del querer, el creer condiciona el sentimiento de identidad del yo y el de la naturaleza de las relaciones intersubjetivas”. (Geninasca, 199: 5)
3. El miedo es manifestación del sujeto querido. Geninasca formula dos modos de valoraciones del sujeto: oposición entre las valoraciones tímicas, de las cuales dependen el deseo, el miedo, el remordimiento y valoraciones predicativas, responsables éstas del querer, del deber, de la acusación y la excusa. Esta oposición presupone la del sujeto querido y el sujeto queriente. (Geninasca, 1997: 31).
4. Pierre Sadoulet en el colofón del libro de Geninasca *La parole littéraire* da cuenta de lo importante que sería contemplar en el estudio de las pasiones las reacciones del cuerpo. Expresa que cuando se siente una tensión se siente ante todo una serie de contracciones musculares en el cuerpo que son manifestaciones concomitantes del contenido tensivo, por lo tanto en la estructuración de una racionalidad pasional debería completarse con este elemento vehiculador del afecto.
5. El encabezado de la carta CLXI es *la Presidenta de Tourvel a...* y el subtítulo: *Dictada por ella y escrita por su doncella*.