

LAS MÁSCARAS EN *LES LIASONS DANGEREUSES* DE CHODERLOS DE LACLOS

Claudia Moronell
Universidad Nacional de La Plata

La colección de cartas que conforman *Les Liasons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos responde a la tradición de la novela epistolar de fines del siglo XVII, de gran fecundidad en el siglo posterior y hasta principios del XIX. El género se había nutrido, por un lado, de la literatura llamada *de relación*, cartas de relatos y observaciones de viajes a países lejanos; y por otro, de un uso más íntimo de las cartas, ligado a la vida privada, que prolongaba el arte de la conversación y la galantería de las clases altas. Por otra parte, el género evolucionó de lo simple de una sola voz hasta una compleja polifonía como en la obra a la que nos referimos (1). Laclos manifiesta su deuda con las grandes novelas epistolares de la generación anterior en numerosas citas de la *Nouvelle Héloïse* o de *Clarisse* que hacen sus personajes, pero las variaciones que realiza este último en el tratamiento del instrumento epistolar presentan un particular interés.

Dentro de las características del género que señala Jean Rousset (2) encontramos que en la novela de cartas el personaje sustituye al autor ya que él mismo es el escritor, nadie habla por él y, aunque conoce su pasado, ignora su porvenir y escribe su vida a medida que la vive. De manera que se produce un borramiento del autor que deja el relato en manos de sus personajes y se desplaza hacia otro rol, el de organizador de un material que debe disponer de cierta manera; esto hace que aparezca en primer plano el problema de la composición novelesca.

En el prefacio de *Les Liasons dangereuses* el redactor se presenta como editor de una correspondencia auténtica que le han encargado publicar. En su seudo-trabajo editorial el redactor, con la intención de darle unidad dramática a la obra, ha ordenado el material, ha suprimido cartas poco significativas e introducido en otras algunas notas para explicar hechos anteriores. El autor del prefacio pretende hacer creer al lector que la finalidad de las cartas publicadas es la de advertir a las jóvenes inocentes sobre las costumbres y los hombres corruptos. Pero contradiciendo el prefacio, la anterior "Advertencia del editor" abre un juego entre verdad y apariencias o realidad y ficción y allí el presunto editor expresa su desconfianza acerca

de la autenticidad de las cartas que componen la obra y la juzga como pura ficción. Esta vacilación del autor entre la asunción y la denegación del prefacio, caracterizado como de “régimen ficcional” o lúdico (3), sumado a la ironía de las razones expuestas por el editor para dudar de la veracidad de los hechos expuestos tiñen tanto el prefacio como la advertencia de la sospecha de que no pretende ser tomado seriamente. El editor previene acerca de lo inverosímil que resultaría creer en la existencia de las malas costumbres que se describen en la obra

... dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de tous parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées. (4)

Esta especie de artimaña del autor responde a la exigencia antinovelesca de la época, al desprestigio de la imaginación indiscreta y a la obligación que se impone la novela del siglo XVIII de presentar testimonio directo de la realidad. La forma epistolar se presenta, entonces, tanto para el autor como para el público, como una obra surgida no de la imaginación de un novelista, sino de personajes reales que han vivido lo que han escrito. Afirma Jean Rousset:

Bien entendu, c'est par fiction qu'on exclut le fictif, c'est pour mieux apparaître que le romancier se dissimule; ce n'est de sa part qu'une habilité de plus: il feint de s'abstenir pour opérer plus sûrement, il s'efface devant la réalité pour inventer une nouvelle réalité. Et le lecteur le sait bien, tout le monde le sait, mais il y a toujours dans la lecture, sous une forme variable, un consentement à l'illusion. (Rousset, 76)

Partiendo de los postulados de la novela de su tiempo: la seudoveracidad, la verosimilitud y el alcance moral, Laclos los manipula de manera que estos códigos comunes apuntalen el pacto epistolar. (5)

Les Liaisons dangereuses es, como lo ha señalado André Malraux (6), el relato de una intriga tanto en el sentido de organización de la ficción como en el de disposición de los engaños, “una arquitectura de mentiras”. La marquesa de Merteuil exhorta a su cómplice y ex amante, el vizconde de Valmont, a seducir a Cécile Volanges, una jovencita recién salida del convento, para vengarse por la ofensa del conde de Gercourt, otro de sus amantes y futuro marido de Cécile. Pero esta última, ama en secreto al caballero Danceny, su maestro de canto. En cuanto al vizconde de Valmont, él tiene a su vez un proyecto, seducir a una mujer casada, conocida por su devoción y su virtud, la presidenta Tourvel. Las acciones

emprendidas, paralelas al comienzo, van a yuxtaponerse, intrincarse y finalmente unificarse, en una dinámica donde el equilibrio de fuerzas de la pareja libertina es rápidamente desestabilizado porque su complicidad, convertida en rivalidad, va a mostrar que la marquesa es quien realmente conduce una especie de juego perverso, con reglas que se corresponden con sus deseos de conquista y de venganza. El contexto social de la novela es la aristocracia del *Ancien Régime*, ligada al mundo de las apariencias, la vanidad mundana, el ocio, el juego y el teatro.

Resulta sumamente interesante la indicación de Caroline Jacot Grappa acerca de una de las adaptaciones más famosas de la novela, la película de Stephen Frears "Las relaciones peligrosas", cuya primera escena expone simbólicamente dos aspectos fundamentales de la novela encarnados en la pareja de libertinos preparándose para salir al teatro del mundo: el vizconde de Valmont protege su rostro con una máscara mientras empolvan su peluca, y en su casa la condesa de Merteuil, vestida de gala, observa cuidadosamente su arreglo. Aunque estos preparativos no aparecen al comienzo de la novela, la escena representa el primer plano que adquiere en la obra el cuidado de las apariencias. Numerosos personajes van a referirse a los vestidos, los zapatos, los peinados, el maquillaje, el colorete que usan las mujeres, las pelucas, en fin, todos los atavíos y las máscaras de una mundanidad vanidosa que se exhibe ante los demás ocultando con cuidado el verdadero rostro. A este motivo clásico se suma, en esta escena, el segundo aspecto para destacar que es el de la observación profunda de sí mismos y de los demás que realizan los personajes. Observación hiper minuciosa que permite conocer cómo todos los signos del rostro y del cuerpo denotan las variaciones de las emociones y los sentimientos, y cómo estos signos también se pueden fingir. Mme. de Merteuil frente al espejo representa la distancia "de sí a sí" (6), distanciamiento que es un modo específico del accionar de los libertinos de Laclos. Hay en ellos una obligación de observarse en profundidad y las faltas en este sentido se desenmascaran sobre todo en la escritura.

Retomando el motivo clásico del ser y la apariencia, ligado al mundo del teatro, el uso de máscaras sociales se debe, justamente, a que la pareja libertina tiene plena conciencia de que actuar en sociedad es actuar en un escenario. Mme. de Merteuil sabe que para poder ejercer su libertad sexual siendo mujer, necesita representar bien su papel de viuda virtuosa y que el público le crea. Para Valmont, en cambio, la libertad no es el problema porque es hombre, noble y rico; su accionar es público, temido y tolerado, pero su vanidad exige que sus proezas sean aplaudidas por una sociedad a la que el Vizconde considera como *le grand théâtre* (Laclos, p.184) Valmont escribe a la marquesa refiriéndose a sus conquistas:

Si vous trouvez cette histoire plaisante, je ne vous en demande pas le secret. Á présent que je m'en suis amusé, il est juste que le public ait son tour.(Laclos, Lettre 71, p. 190)

Au fait, n'y ai-je pas jouissances, privations, espoir, incertitude? Qu'a-t-on de plus sur un plus grand théâtre? des spectateurs? Hé! Laissez faire, ils ne me manqueront pas. S'ils ne me voient pas à l'ouvrage, je leur montrerai ma besogne faite; ils n'auront plus qu'à admirer et applaudir. (Laclos, Lettre 99, p.279)

La celebridad como seductor alcanzada por Valmont, que lo hizo deseable a los ojos de la marquesa, está enteramente ligada a su vanidad y es a la vez la medida de su valor, por lo tanto debe ser sostenida y acrecentada para acallar cualquier rivalidad; las empresas difíciles son las que sustentan las mejores famas, de allí que la conquista de la mujer devota que intenta resistirse sea para él una especie de misión. Una empresa plena de astucias y engaños, donde se ponen en juego toda clase de imposturas para lograr lo que en realidad desean tanto Valmont como la marquesa, dominar por el engaño o la seducción, o por ambos a la vez. Escribe el vizconde:

Elle veut que je sois "son ami". Mais moi, qui aime les méthodes nouvelles et difficiles je ne prétends pas l'en tenir quitte à si bon marché; et assurément je n'aurai pas pris tant de peine auprès d'elle pour terminer par une séduction ordinaire.

Mon projet, au contraire, est qu'elle sente, qu'elle sente bien la valeur et l'étendue de chacun des sacrifices qu'elle me fera; de ne pas la conduire si vite, que le remords ne puisse la suivre; de faire expirer sa vertu dans une lente agonie; de la fixer sans cesse sur ce désolant spectacle; et de ne lui accorder le bonheur de m'avoir dans ses bras, qu'après l'avoir forcée à n'en plus dissimuler le désir. Au fait, je vaudrais bien peu si je ne vaudrais pas la peine d'être demandé. Et puis-je me venger moins d'une femme hautaine, qui semble rougir d'avouer qu'elle adore? (Laclos, Lettre 70, p.185)

La novela epistolar, género privilegiado para la aprehensión de lo que le interesará al siglo XVIII: el despertar y las vibraciones de la sensibilidad, los caprichos de la emoción, permite al autor presentar a sus personajes en plena manipulación de las manifestaciones sensibles. Valmont, hábilmente, hace uso de las máscaras, para fingir los sentimientos y las adecuadas emociones que conmuevan a Mme. de Tourvel y la conduzcan hacia donde Valmont quiera.

J'eus soin d'avoir toute la soirée une douceur mélancolique qui me parut réussir assez bien, et sous laquelle je masquai l'impatience où j'étais de voir arriver l'heure qui devait me livrer le secret qu'on s'obstinait à me cacher. (Laclos, Lettre 44, p.129)

Compone su rostro, sus gestos y miradas, y cuando finalmente ella se ha entregado, el vizconde le escribe a la marquesa describiéndole el momento en que ha combinado sabiamente sus observaciones y sus máscaras:

Je me relevai alors; et gardant un moment le silence, je jetai sur elle, comme au hasard, des regards farouches qui, pour avoir l'air d'être égarés, n'en étaient pas moins clairvoyants et observateurs. Le maintien mal assuré, la respiration haute, la contraction de tous les muscles, les bras tremblants, et à demi élevés, tout me prouvait assez que l'effet était tel que j'avais voulu le produire. (Laclos, p.362)

La carta 81 es fundamental para la obra en varios aspectos ya que en ella Mme. de Merteuil relata la historia de su vida en sociedad, la de su aprendizaje en el conocimiento de sí misma y de los medios de los que se valió para vivir en el mundo haciendo uso de su entera libertad. Mucho de lo aprendido por ella consistió en ocultar sus verdaderos sentimientos y hacer variar su fisonomía de acuerdo con lo que deseaba fingir.

[...] j'essayai de guider les miens (les yeux) à mon gré; j'obtins dès lors de prendre à volonté ce regard distrait que vous avez loué si souvent. Ressentais-je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air de la sérénité, même celui de la joie; j'ai porté le zèle jusqu'à me causer des douleurs volontaires, pour chercher pendant ce temps l'expression du plaisir. Je me suis travaillée avec le même soin et plus de peine, pour réprimer les symptômes d'une joie inattendue. C'est ainsi que j'ai su prendre, sur ma physionomie, cette puissance dont je vous ai vu quelquefois si étonné. (Laclos, Lettre 81, p.222)

El ansia de saber, el deseo de instruirse en el conocimiento del hombre y luego, en su búsqueda del placer, es lo que ha marcado el camino de la marquesa quien se instruyó en los medios para despertar el amor y para fingirlo. Estudió en las novelas, en los filósofos y en los moralistas todo aquello que es conveniente saber y aquello que hay que decir y pensar para continuar siendo decente en sociedad. La diferencia con el vizconde es fundamentalmente de género, ella sacrifica su vanidad en pos de su felicidad, ya que es tan libre como Valmont, pero debe

simular, no puede ostentarlo como él. A su sed de conocimiento del ser humano le ha seguido la de dominación. Por eso convierte sus cartas en verdaderos procedimientos de actuación frente a cada destinatario. Estos procedimientos, que están dirigidos a la imposición de su voluntad y a la manipulación, se apoyan fundamentalmente en el uso de máscaras como una metodología. En este sentido, el lector asiste a la preparación de los artilugios, prácticamente participa de estos y a la vez se ve privilegiado pues realiza el desenmascaramiento. Dice Jean Rousset:

“Mme de Merteuil change de masque sous nos yeux selon qu'elle s'adresse à Valmont, à Cécile, ou à Mme.de Volanges: un visage par destinataire; grâce aux lettres successives, tous ses visages se dénoncent mutuellement ”. (Rousset, p. 95)

En otro sentido, la carta 81 es la que revela a la sociedad la conducta perversa de la libertina, la que produce el desenmascaramiento ante el mundo, cuando el caballero Danceny, quien ha recibido las cartas del agonizante Valmont, la hace pública y la carta circula de mano en mano. La escritura es, en esta novela epistolar, el lugar clave de la impostura, el lugar ideal donde los signos pueden representar falsamente lo que se piensa o lo que se siente. Uno de los rasgos de la complicidad de los libertinos es la manipulación de la escritura: en sus citas literarias manejan referencias comunes, como Rousseau, Richardson o el teatro de Racine; pero a menudo cambian el sentido de las citas o parodian los textos a los que hacen referencia. Diversos procedimientos de ironía hacen que muchas de las cartas puedan ser interpretadas en varios sentidos; si bien en algunas la ironía es evidente y el destinatario puede interpretar correctamente, hay otra clase de ironía o doble sentido dirigido a otros que no son los destinatarios de la carta, entre ellos el lector. Es el caso de la carta 48 de Valmont a la Presidenta Tourvel, una epístola amorosa, cuyas condiciones de escritura, durante una escabrosa infidelidad, se explicitan a la marquesa que recibe las dos cartas; todas las precisiones acerca del momento se cargan de ironía que desmiente y degrada el contenido apasionado de la carta, pues tanto la marquesa como el lector descifran el vocabulario libertino y reconocen el engaño en que cae la Presidenta que hace una lectura inocente de una escritura pervertida.

La riqueza de la novela de Laclos y su maestría en el uso del género residen no sólo en estas presencias simultáneas, ya que en las cartas está aquel que las leerá y lo que deberá responder, otro que opinará sobre lo escrito y a quien las cartas llegarán por vías diferentes, sino también en la compleja circulación de las epístolas: el lector es testigo de que éstas son

leídas también por aquellos a quienes no les son destinadas, ya sea porque las roban o porque las reciben en anexo junto a las respuestas. Los libertinos llegan por este medio, como el lector, a conocer todo, y así pueden prever lo que va a suceder y planificar sus pasos.

Ambos protagonistas son conscientes de las posibilidades de hipocresía de las que se benefician las cartas. La hipocresía está en la raíz del discurso de la marquesa, como lo expresa en la posdata de una carta en la que instruye a Cécile, donde le aconseja pulir su estilo infantil:

Je vois bien d'où cela vient; c'est que vous dites tout ce que vous pensez et rien de ce que vous ne pensez pas. Cela peut passer ainsi de vous à moi, qui devons n'avoir rien de caché l'une pour l'autre: mais avec tout le monde! avec votre Amant surtout! vous auriez toujours l'air d'une petite sotte. Vous voyez bien que, quand vous écrivez à quelqu'un, c'est pour lui et non pas pour vous: vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez, que ce qui lui plaît davantage. (Laclos, Lettre 05, p. 305)

La observación de la escritura de los otros, de los que son sinceros, que dicen en sus cartas lo que piensan y actúan según sus impulsos, permite a Valmont y a Mme. de Merteuil, quienes hábilmente ven lo que existe detrás de las palabras aparentemente sinceras, desenmascarar los sentimientos, ver más allá, tal como lo hacen con las actitudes o los gestos. La marquesa percibe el amor de Cécile por Danceny antes de que la joven misma lo sepa, el Vizconde comprende que es amado por Mme. de Tourvel, aun cuando ella escribe sólo en el lenguaje de la amistad.

Otra de las estrategias que ofrece la escritura es la transferencia de los discursos: la marquesa se apropia del discurso sentimental que desprecia, pero que domina a la perfección y lleva casi a la parodia, o del discurso de las mujeres de mundo pero virtuosas, en su correspondencia con Mme. de Volanges.

La escritura es también el escenario de la rivalidad de los libertinos y cuando ésta se profundiza se intensifica la conducta manipuladora, y la escritura se convierte en un campo de batalla. La marquesa ha descubierto sagazmente en las cartas de Valmont su enamoramiento y su conducta fuera de las reglas; le ha advertido tempranamente el peligro pero él lo ha ignorado. Entonces, Mme. de Merteuil, que había puesto a su reencuentro con Valmont el precio de la pérdida de la devota Mme. de Tourvel, propone al vizconde un modelo de carta de ruptura, que sabe que será fatal para la sensibilidad de su rival, y así logra que Valmont rompa con la mujer que lo ha enamorado y ésta enferme gravemente, presa de terribles crisis mentales.

Hemos visto de qué maneras se manifiesta en la novela de Laclos el vínculo con el teatro; está en la raíz misma del comportamiento de los personajes actuando para el gran público de la sociedad noble, que exige las máscaras sociales y donde las conductas humanas se vuelven espectáculo o visión teatral. También el teatro, en este caso la Comedia Italiana, es el escenario que elige el autor para que se produzca la venganza de la sociedad contra la marquesa, allí es donde es repudiada y despreciada; más tarde se dirá que su desenmascaramiento ha dado el lugar a su verdadero rostro, su belleza ha desaparecido, su rostro está desfigurado por la *petite vérole* y a la ruina moral y social le ha seguido la ruina económica. La marquesa huye del escenario de sus infamias dejándolo vacío pues después de las muertes de Valmont y Mme. de Tourvel, Danceny y Cécile, separados definitivamente, no volverán a aparecer en sociedad. El ciclo es cerrado por Mme. de Volanges, la mujer más enemiga del libertino declarado y la más engañada por la máscara de decencia de su pariente Merteuil, y la de inocencia de su hija. Esta última personifica la incapacidad de observar, de interpretar correctamente los signos del mundo, el sentido oculto de las cosas, cuya inocencia se ha unido tan naturalmente a la perversión, hábilmente conducida por los libertinos.

En resumen, el género epistolar contiene en *Les Liaisons dangereuses* el beneficio de un espacio favorecido para las funciones de la máscara en el teatro: por un lado, disfraz, pues los personajes fingen ser virtuosos, enamorados fieles o amigos discretos, y es así como componen meticulosamente toda actitud para lograr sus fines; otra de las funciones es la renuncia voluntaria a la expresión natural: para poder ser dueños de sí, los hombres y mujeres de la novela deben disimular u ocultar sus sentimientos o emociones, tal como lo aprende y lo pone en práctica la marquesa; los que no lo han aprendido son una presa fácil en el cruel juego de la sociedad. Por último, el distanciamiento que produce la máscara del verdadero ser es necesario para poder observarse a sí mismos y a los otros, para engañar mejor y prevenirse de los engaños. De alguna manera, la novela personifica tópicos de los escritores del siglo tales como

la voluntad de conocer y conocerse a sí mismos y de bucear en los sentimientos y en los mecanismos de la pasión.

Podemos agregar para concluir que el hecho de que los personajes abusen del disfraz, la ironía y la parodia en la escritura no significa que Laclos renuncie a la expresión de las ideas filosóficas difundidas en su siglo en torno a la crítica al fanatismo religioso, la confianza en la observación y en la experiencia sensible como punto de partida para conocerse y conocer al mundo, el análisis crítico de todas las instituciones y costumbres, la definición de una moral natural y la reformulación del vínculo social a partir

de la idea de libertad, pues es en este contexto moral e intelectual donde sitúa su novela. Pero no ha elegido para su expresión un personaje que exprese su punto de vista sino el procedimiento de un desenmascaramiento generalizado que lleva al desenlace. El proyecto fríamente metódico de los libertinos se deshace por la intervención desordenada de los sentimientos, el amor, los celos y la pasión, pero también la moral convencional se deja engañar por su falta de confianza en la naturaleza, y los austeros principios religiosos llevan a la muerte a la Presidenta.

Notas:

- (1) Véase JACOT GRAPA, Caroline. *Les Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos*. Paris, Gallimard, 1997, p. 24.
- (2) Véase ROUSSET, Jean. *Forme et signification*. Paris, Librairie José Corti, 1970.
- (3) Véase GENETTE, Gérard. *Seuils* Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.172.
- (4) LACLOS, Pierre Ambroise Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. Paris, Éditions Gallimard, 1970. "Avertissement de l'Éditeur", p.25. Todas las citas corresponden a esta edición.
- (5) JACOT GRAPA, Op. Cit.
- (6) MALRAUX, André. Préface de LACLOS, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. Paris, Éditions Gallimard, 1970.
- (7) JACOT GRAPA, op. cit., p. 15.

Bibliografía

- LACLOS, Pierre Ambroise Choderlos de
Oeuvres Complètes. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1943.
- LACLOS, Pierre Ambroise Choderlos de
Les Liaisons dangereuses. Paris, Éditions Gallimard, 1970.
- JACOT GRAPA, Caroline
Les Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos. Paris, Gallimard, 1997.
- ROUSSET, Jean
Forme et signification. Paris, Librairie José Corti, 1970.
- CHARTIER, Roger
Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Barcelona, Gedisa, 1995.
- PAVIS, Patrice
Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona, Ediciones Paidós, 1980.