UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

ESCUELA DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA

DOCTORADO EN LINGÜÍSTICA

TESIS DE DOCTORADO EN LINGÜÍSTICA:

**SEMÁNTICA Y SEMIOESTILÍSTICA DE LA SEDUCCIÓN LIBERTINA
EN LOS *LIAISONS DANGEREUSES* DE PIERRE-AMBROISE
CHODERLOS DE LACLOS**

Danielle Triay Royo

Tutora: Doctora Teresa Espar

MÉRIDA-VENEZUELA 2004

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
PRIMERA PARTE.	
I DELIMITACIÓN DEL MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO	22
1.1 Breve compendio histórico. La evolución teórica de la semiótica de la Escuela de París.	22
1.2 Aporte para enfocar una semio-estética de la literatura.	30
1.3 La praxis enunciativa, punto de partida para el análisis.	38
1.3.1 Praxis enunciativa epistolar.	41
1.3.2 Praxis y tensividad en el género epistolar: aportes de Yuri Lotman	43
1.4 Las formas del campo epistolar.	45
1.5 Identidades discursivas.	45
1.5.1 El hacer enunciativo, su responsabilidad en el establecimiento de las identidades discursivas.	47
1.6 La dimensión figurativa.	49
1.7 La modalización en el imaginario pasional.	50
II EL INGRESO AL CAMPO INTERTEXTUAL: ESTADO DE LA CUESTIÓN	53
2.1 Apreciaciones críticas sobre <i>Les Liaisons dangereuses</i>	53
2.2 Los enfoques más importantes de la crítica y analítica sobre el texto.	54
2.3 Puntos de vista célebres sobre la obra y sobre la novela epistolar.	70
SEGUNDA PARTE	
INTRODUCCIÓN A LA SEGUNDA : MODOS DE CONSTRUCCIÓN DE LA ARQUITECTURA DEL SENTIDO	78
PRIMER CAPÍTULO	
I EL PUNTO DE VISTA LIBERTINO EN <i>LES LIAISONS DANGEREUSES</i>	87

II	Las Cartas en <i>Les Liaisons dangereuses</i>	89
III	LA RETÓRICA EPISTOLAR	91
3.1	El lenguaje y la creación de sentido	91
3.2	Hacia una identificación de la materialidad del vehículo significante: la carta, simulacro del simulacro semiótico.	92
3.2.1	El papel significante de la letra en el objeto epistolar	94
3.2.2	La letra itálica (cursiva), su poder significante.	95
3.2.3	Funciones de la letra itálica en la discursividad libertina.	96
IV	ESTUDIO DE LA LITERARIEDAD EN EL GÉNERO EPISTOLAR	98
	EL INTERCAMBIO EPISTOLAR. VISIÓN SEMIÓTICA	98
4.1	Carta, un objeto semiótico, su literariedad	98
4.2	Dos metonimias que actualizan la presencia del “otro”, con sus consecuentes te si i la es.	104
V	EL DISCURSO DEL MENTIR VERDADERO EN LA CONSTRUCCIÓN DE VARIOS NARRARIOS / DESTINARIOS POR PARTE DEL NARRADOR	105
5.1	El hacer seductor de madame de Merteuil. Tres haceres persuasivos diferentes.	105
5.2	El papel determinante del Destinatario en el simulacro carta	108
5.3	El trastrocamiento de los ejes de la veridicción	113
VI	EL EDITOR Y EL REDACTOR: EFECTOS DE SENTIDO INSTALADOS POR EL ENUNCIADOR GENERAL DEL TEXTO	115
VII	EL VIZCONDE DE VALMONT. EL GRAN ESCRIBIDOR. SEMIÓTICA Y ESTILO	120
7.1	El problema del estilo y de la retórica laclosianos. Su inclusión en un estudio semiótico. ¿Conciliación entre disciplinas excluyentes?	122

7.1.1	Conclusión restringida.	125
VIII	EL VIZCONDE DE VALMONT: EL GRAN “ESCRIBIDOR”	126
8.1	El estilista del relato libertino.	126
8.2	La competencia en la figura del galán.	128
8.3	El camaleonismo estilístico de Valmont: La vanidad en el estilo.	129
8.3.1	A mayor mentira, mayor efecto de verdad.	131
8.3.2	La desacralización por la ironía	132
8.3.3	La desacralización del amor.	135
SEGUNDO CAPÍTULO		
0.	LA OPINIÓN DE CHODERLOS DE LACLOS SOBRE SU OBRA, COLOCADA EN EL “PREFACIO DEL REDACTOR”.	139
I	REESTRUCTURACIÓN DE LES LIAISONS DANGEREUSES	139
II	TEXTUALIZACIÓN DE LES LIAISONS DANGEREUSES	142
III	CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES DISCURSIVAS POR PARTE DE LA INSTANCIA ENUNCIATIVA. APARATO FORMAL DE LA ENUNCIACIÓN.	143
3.1	Las identidades discursivas construidas por los destinadores de las cartas. La configuración del imaginario pasional	146
3.1.1	La marquesa de Merteuil, delegada constructora de identidades.	147
3.2	Operaciones de instalación textual.	149
3.3	La identidad modal, su papel en la configuración del sujeto pasional.	151
3.3.1	La identidad modal de la seductora.	153
3.3.2	La instalación del vizconde de Valmont. Su recorrido modal.	158
3.4	Una investigación semántico-lexemática sobre “seducir” y “seductor”.	160
IV.	LA FIGURA PASIONAL DE MADAME DE TOURVEL	166

4.1	La identidad discursiva de la presidenta de Tourvel construida por los seductores.	167
4.2	El recorrido pasional de madame de Tourvel. Su identidad discursivo/modal hacia la conformación de un perfume mítico-literario.	173
4.2.1	El /creer/ de madame de Tourvel.	176
4.2.2	La descompensación del cuerpo sintiente de la víctima.	179
4.2.3	El combate interno de la heroína clásica.	186
4.2.4	La concepción del amor de madame de Tourvel: un estilo de vida.	190
4.2.5	La seducida de la Otomana.	191
4.2.6	La confusión-condensación-claridad en el delirio de la muerte.	194

TERCER CAPÍTULO

I	LA PUESTA EN DISCURSO DE LAS PASIONES	201
1.1	¿Desde donde analizar la pasión	202
1.2	¿Puede la obra constituirse en un espacio mítico?	204
1.3	Los planos válidos y complementarios para explicar la identidad pasional de los actores.	205
II	EL CAMPO EPISTOLAR DEL “NOSOTROS” Y SUS REPERCUSIONES PASIONALES	206
2.1	La filosofía de la perversión y el campo epistolar del “nosotros”.	207
2.2	La firmeza y la debilidad de la modalidad del <i>creer</i> en los libertinos.	213
2.3	La figura de la pasión presentada como señuelo desde el título de la obra.	216
III	FORMAS DEL CAMPO EPISTOLAR. EL ESPIONAJE EPISTOLAR, SU INCIDENCIA EN EL ESTABLECIMIENTO DE LOS OBJETOS Y SUJETOS PASIONALES	218
3.1	Disociaciones y recomposiciones del “nosotros”.	218
3.2	Violación del campo de la escritura ajeno. El agente doble.	220
3.3	La obligación como pasión de la intromisión. El /deber/ interesarse en la correspondencia ajena (del “ellos”).	224

3.4	La eficacia de la carta para vehicular simulacros pasionales intensos.	231
3.4.1	La carta y su poder para construir simulacros existenciales imaginarios	237
3.5	La constitución del sujeto obstinado.	240
IV	EL MAYOR SIMULACRO: LA PUESTA EN ESCENA DE LOS CELOS	242
4.1	La puesta en escena del simulacro de los celos en el recorrido narrativo-discursivo del texto.	244
4.1.1	Macrosecuencia y microsecuencias de la sintaxis de los celos.	246
4.1.2	El mismo dispositivo reflejado en espejo en dos discursos de la celotipia y las transformaciones que conlleva.	252
4.2	El simulacro de la rivalidad como constituyente del sujeto patémico en el esquema discursivo de la pasión en <i>Les Liaisons</i>	254
4.3	De la emoción del estado patémico al aniquilamiento del “nosotros”.	256
	CONCLUSIONES	261
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	270

Es la razón por la cual considero Les Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos como una de las más grandes novelas de todos los tiempos. Sus personajes no se ocupan de nada que no sea la conquista del placer. Sin embargo, paulatinamente, el lector comprende que no es el placer sino la conquista lo que los tienta (...) La forma epistolar de Les Liaisons dangereuses no es sólo un simple procedimiento técnico que podría ser reemplazado por otro. Es una forma elocuente en sí misma y nos expresa que todo lo que los personajes han vivido, lo han vivido para contarlo, para transmitirlo, para comunicarlo, para confesarlo, para escribirlo.

Milan Kundera, *La Lenteur*.

INTRODUCCIÓN

www.bdigital.ula.ve

Un combate entre las fuerzas de la perversión en contra de un reducto de pureza podría ser el resumen de *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, que sabemos como se escribe, pero no porqué. Las motivaciones personales se esconden, no hay manera de hacer encuestas biográficas, además de que no serían de ningún rendimiento analítico, sin embargo de esta pregunta sin respuesta surge una ironía que se establece entre dos imágenes que la crítica construye de Laclos, dentro y fuera de su obra; por un lado, tenemos a un elegante virtuoso del libertinaje más refinado, el de la escritura, quizás no un maestro de perversión pero sí el inventor y creador de los más astutos y refinados seductores, por el otro lado, tenemos a un Laclos, honesto militar de carrera, novio y luego esposo cándido. No intentaremos en este análisis descubrir los contenidos forcluidos que llevaron a Laclos a sacar sus demonios proponiéndolos como figuras y efectos pasionales.

La literatura francesa produce una gran panoplia de textos ásperos, ladinos, picantes en los siglos XVII y XVIII dentro de la tradición de la novela epistolar; el motivo que nos llevó a intentar una lectura semiótica de *Les Liaisons dangereuses* como tema de tesis de doctorado se produjo por destilación, mi tito a tenía una curiosidad pasional por hacer esa lectura a partir precisamente de las condiciones que dan origen a un texto tan polémico, tan atractivo, tan doloroso y porque no, tan entretenido, que todavía hoy entusiasma a los que oyen hablar de él. Nos parece que el interés que despierta esta obra proviene del cuidado que el enunciador pone en tratar los asuntos morales, las pasiones, las actividades cognoscitivas en su escena novelesca. Es cierto, a los lectores nos atrapa ese recuento entrecruzado de varias historias morales que tienen como centro de interés el amor y la conquista amorosa, y mucho más todavía, la seducción y la perversión.

Les Liaisons dangereuses constituyen en la cultura literaria de fines del siglo XVIII francés una expresión del género epistolar avanzado, ya que la producción en este género había sido muy abundante y con exponentes muy importantes, como Crébillon y Rousseau, por ejemplo. Es un texto epistolar 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 un celo profundos; 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 Présidente de Tourvel, para colmar de orgullo la trayectoria seductora del Vizconde de Valmont. Se construye también en la anécdota una inconsistencia en el amor entre Cécile de Volanges y Danceny, ambos enredados en esa tela tejida por los dos seductores. La ironía final de la trama es que después de sabios y rebuscados refinamientos de maldad y perversión, el seductor resulta seducido y muerto, la destinadora-araña de intriga es descubierta y avergonzada unánimemente.

Es notable en el texto el hincapié sobre el acontecer vertiginoso de las anécdotas escabrosas, de los engaños, de los robos de correspondencia, de las trampas cazarinautas. La acción en esta obra no se basa en un desarrollo de acontecimientos objetivos que transformarían la realidad sino que las acciones suceden en el plano de lo cognoscitivo y transforman y hacen avanzar la trama valiéndose de una inteligencia y un saber hacer que no da detalles ni descripciones discursivas espaciales o temporales. La acción se basa por el contrario en un decir y conocer sin otra realidad que la de la escritura y en una puesta en discurso de pasiones que también hacen hacer. El espacio de lo íntimo es apenas descrito, pero sin embargo hay un espacio de lo secreto que sí es profusamente contado y detallado, el espacio de las grandes connivencias y de los contubernios perversos. Las figuras de objetos puestos en textualidad son muy pocos: un escritorio, una pluma, una carta, una llave (objeto modal de gran importancia), una silla otomana (lugar de prueba glorificante).

Como podemos comprobar este texto convoca en su universo de ficción un haz de contenidos disímiles y de origen variado: en primer lugar, el título plantea la estructura relacional intersubjetiva proveniente del amor y de sus complicaciones, del

peligro de las relaciones de ese tipo, en la sociedad mundana del siglo XVIII; da cuenta de una forma de vida, la del mundo cortés y de sus actores. Una forma de vida que se presenta como un complejo de significaciones. Por otro lado, la construcción del universo de las relaciones o amistades peligrosas se funda a partir de 175 cartas que envían 13 epistológrafos, en consecuencia, se tiene que tomar en cuenta su pertenencia al género epistolar y a sus exigencias discursivas. A esto se añade el problema de las características que debe poseer un corpus epistolar para ser considerado como texto literario y, por lo tanto, susceptible de ser estudiado lingüísticamente haciendo resaltar su tipología y el valor de la carta como objeto semiótico compuesto.

El texto de *Les Liaisons dangereuses* tomado como una organización de enunciados lingüísticos que se proponen construir un simulacro semiótico presenta peculiaridades retóricas y argumentativas, propias de la praxis enunciativa dieciochesca, que hacen difícil su abordaje analítico y descriptivo. El desarrollo discursivo del texto va en cadena por metáfora tras metáfora, por el procedimiento de las figuras retóricas más buscadas, hasta llegar a funcionar, entre otros, efectos de sentido como el del doble registro de guerra/caza para expresar lo que tradicionalmente pertenece al cortejo de seducción/amor. Así, el seductor/cazador es una especie de conquistador degradado al final de la trama. También por medio de una retórica argumentativa firmemente asentada sobre la competencia lingüístico-poética del gran enunciator del discurso¹, el texto presenta el amor, por un lado, como una devoción religiosa y por otro como una seducción inclemente, salvaje que el burlador/seducor lleva a cabo con el más fino sarcasmo y la más legítima perversidad, que va en el caso de la amistad peligrosa con la Présidente Tourvel hasta a enfrentar lo sagrado. Como se ve, este texto coloca en la cadena sintagmática variadas configuraciones discursivas, temáticas, isotópicas que construyen un universo tenso de pasiones. Un texto tensivo transpuesto por el laberinto de caminos del lenguaje que por arte de la semiosis nos pone de plano en el terreno de la significación. Una significación semi-simbólica, en la cual el elemento poético de la escritura, en la

¹ El discurso es el producto de una operación que postula la existencia de un agente que efectúa, de un actante que enuncia su relación con el mundo (Cf. Coquet, 1997: 35), añadimos, con una intencionalidad.

manifestación, esconde con frecuencia las estrategias organizativas que subyacen al texto.

Otra peculiaridad del texto objeto de estudio es su fragmentación discursiva, su enunciación dispersa y quebrada que pensamos podría tener influencia también en el análisis a causa de que cada carta, de los trece destinatarios epistolares, constituye un relato diferente aunque entrelazado con las intrigas generales. Adelantamos que puede ser posible que este fenómeno de fragmentación enunciativa esté en la base del efecto de sentido más relevante que el texto construye: una verdad que pasa por una multiplicidad de mentiras.

Un aspecto resaltante y complejo de abordar es la función metalingüística en la que la enunciación instala su hacer interpretativo. El enunciador hace un guiño de ojo al lector colocando, antes de la expansión narrativa, una *Advertencia del Editor* que precede al *Prefacio del Redactor*. Ese Editor da su interpretación sobre el texto que contradice en su apreciación lo interpretado por el Redactor. Para el Editor, el texto de las cartas es inverosímil mientras que para el Redactor la autenticidad de las mismas no tiene duda. La presencia de estos dos segmentos en contradicción parece probar que existe toda una estrategia del enunciador, que es el responsable de la producción de ambos segmentos, para lograr el objetivo de atraer aún más la atención del lector, además, creemos, de producir un distanciamiento por parte del enunciador general del discurso del enunciado producido, con lo que nos parece se logra un efecto disociación y disolución de responsabilidades autorales.

La configuración discursiva *Seducción* se presenta por un lado como lexema, susceptible de estar subtendido por un discurso completo en el plano de la semántica léxica, por otro lado, como un programa de hacer-hacer con manipulación engañosa, en el plano narrativo y también como configuración discursiva pasional, en el plano del estudio modal de las pasiones. El estudio de esta figura discursiva plantea el problema de las estructuras modales, actanciales y manipulatorias que la construyen.

Por lo tanto son muchos los problemas a enfrentar para dar cuenta adecuada de la arquitectura del sentido del universo de valores construido por *Les Liaisons*

dangereuses, de este monumento literario que según lo que hemos constatado no ha sido estudiado con el interés y la amplitud que requiere su importancia y que de todas formas produce en el lector/analista la inquietud sobre lo que se puede aportar a la comprensión y explicación del mismo. En tanto que aprendices de semióticos, especie nueva de lingüistas (Coquet, o.c:23), nos interesaremos por mostrar algunos aspectos que no han sido estudiados por la tradición hermenéutica. Por ello, las particularidades retórico-argumentativas: figuras retóricas, juegos del lenguaje, imágenes, metonimias, metáforas, lítotes, expresiones rebuscadas, citas internas, ironía deberán de ser tomadas en cuenta pero con la intención de ser englobadas en su forma de discurso, de lenguaje en acción y de cuerpo en presencia.

La anécdota cabalga en *Les Liaisons dangereuses* sobre las existencias modales, es decir, sobre el conjunto de relaciones de naturaleza tímica o patémica que el sujeto es capaz de establecer con otro sujeto, enemigo o confidente, con una idea, con un cuerpo de principios. En la relación intersubjetiva que mantiene el sujeto con los demás sujetos, objetos, ideas, principios se juega su importancia como centro y espacio investido de afectos, de sentimientos y de pasiones, a partir de esa constatación el sujeto se descubre formando parte de un universo provisto de sentido, en el cual otras figuras también estarán provistas de sentido a causa de los mismos atributos.

Nos gustaría no tener que escuchar como crítica que la desconstrucción y construcción de este texto, que hemos realizado a partir de una explicación articulada con una comprensión, a la manera como lo plantea Paul Ricoeur para las ciencias del espíritu, no corresponde al enunciado del paratexto del título: *Semántica y semi-estilística de la seducción libertina en Les Liaisons dangereuses de Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos*. Creemos que la isotopía semántica figurativa de la seducción textualizada como un programa de acción cognoscitivo que pasa por la instalación del dispositivo modal sensible para constituir su simulacro, ha sido seguida y analizada tanto por la operación de reembrague sobre las figuras tensivas de los seductores como por la explicación del dispositivo sensibilizado de la seducida desde su ser, madame de Tourvel.

Sin embargo el título del paratexto que como tal indica hacia qué objetivo se encamina nuestra lectura fue sobrepasado por las constataciones que hemos hecho sobre la moralización a partir del universo pasional que controla el texto. Una moralización² doble y polémica, por ejemplo aquella donde se inscribe madame de Merteuil a partir de su patemización, que afecta todos sus roles en el texto, cuando como sujeto modal puede llegar a imaginar la aventura virtual, actualizada y realizada, propuesta en los simulacros de la carta LXXXI, de una locura militante basada en un creer en el método, en los principios de lo libertino y fundada también en otro creer, en el que tiene en ella misma. Es pues una evaluación del sujeto mismo con respecto a su universo de valores y de la enunciación, con respecto al comportamiento pasional que ella misma construye al mismo tiempo que la observa y la interpreta. En este caso nos encontraríamos de lleno en la interpretación construyéndose mientras se produce el texto.

El estudio que hemos realizado de la obra *Les Liaisons dangereuses* pasa por un recuento de lecturas sobre la época en que fue escrita la obra, época en la que los sujetos de esa cultura constuyen una semiosfera es decir en la que una cultura desarrolla su experiencia de la significación (Lotman citado por Fontanille, 2001). Nos imaginamos desde esta perspectiva a Choderlos de Laclos creando y construyendo su texto inmerso de lleno en la moda literaria que lo circunda pero lo que no imagina Choderlos de Laclos es que su texto subversivo tardará mucho tiempo en ser admitido por las nuevas semiosferas que sucederán a su obra y a su época. En efecto, el texto escandaloso en cuestión no aparece compendiado ni analizado hasta muy entrado el siglo XX. Consignamos aquí que en el bicentenario de la aparición de la obra (1982), Versini, especialista y exegeta de *Les Liaisons dangereuses* celebra que por fin se le haga un reconocimiento a Choderlos de Laclos y a su obra que tanto ha hecho funcionar el correo ficticio o real, porque Lanson³ no decía ni una sola palabra sobre ella en su *Histoire de la littérature française* hasta la undécima edición, en la cual en

² La moralización según los autores de *Sémiotique des passions* es la evaluación ética y estética de comportamientos pasionales observables.

³ *Histoire de la littérature française* (1966) Paris, Hachette. Este historiador literario ha sido vilipendiado y criticado por su excesivo conservadurismo. Sin embargo muchos han aprovechado sus notas y a veces lo han saqueado.

una línea introductiva de una nota al pie de página define *Les Liaisons* como “una obra maestra del análisis”⁴.

Hemos traído a colación en esta introducción el concepto semiótico de semiosfera porque es experiencia semiótica general que precede a la producción de discursos, sin ese precedente no existirían las condiciones suficientes para tal expresión. Las precisiones que sobre el autor y la obra se han dado también entran dentro del campo de la semiosfera, así como el campo de contenido que lo libertino expresa.

La cultura literaria de finales del siglo XVIII francés, esa semiosfera que impone sus fronteras para diferenciarse, usa sin embargo su expresión para conversar con los lectores y con los críticos de todos los tiempos que ahondan en las especificidades de ese texto y contribuyen a crear más significación a partir de él, creando así, a su vez, una nueva semiosfera, en la que esta obra será recogida, reeditada, modelizada como nuevo punto de partida cuando la censura lo permita, porque la censura también es un fenómeno cultural de valoración que entra a formar parte la experiencia de la significación.

La semiosfera precede la producción de los textos de un ciclo determinado de la cultura de los discursos que la componen; esos textos con sus idiolectos manifiestan estilo y con los sociolectos manifiestan géneros. Múltiples textos con concreciones de estilo diferentes pero siguiendo la guía que indica la semiosfera que los abarca. En esa especie de sociedad secreta que es la práctica de la doctrina libertina descuelga un estilo representado por la figura del escritor. El libertino escribe, la libertina escribe y se esconden.

Adelantándonos un tanto a la presentación de las partes y de los capítulos de este trabajo nos viene la reflexión de que los libertinos del siglo XVII se expresaron por medio de la puesta en páginas de aventuras cosmológicas, extraterrestres y antes de que marquemos el aparte donde se estudiará la aventura de Valmont, digamos que en esa especie de representación de una realidad que no es la realidad objetiva opresiva de ese siglo se dibuja el estilo del “escribidor”-actor vizconde de Valmont, por ser el que más texto-epístolas escribe dentro del espacio de la creación de sentido de *Les*

⁴ En esas fechas la obra de Laclos aparece por primera vez en el programa de la agregación en Francia, con un retraso en relación con la aparición de Laclos en los programas de licenciatura y en el catálogo de tesis universitarias. Nosotros nos cercioramos de esto revisando el famoso manual de historia de la literatura francesa de Lagarde et Michard que en su edición de 1956 no consigna ni siquiera el nombre del autor.

Liaisons dangereuses. Este fenómeno suscita el apelativo de gran “Escribidor” y nos hace definir su estilo y arte de escribir como *camaleonismo*. Valmont cultivando todos los estilos realiza un hacer meta-lingüístico: el escritor escribe y se percata de todo lo que puede cambiar, copiar, recrear haciendo textos y hablando de los textos. Este tipo de estudio que incluye la apreciación sobre el estilo de cada sección de cartas no llega a ser un establecimiento de tipología, sin embargo inscribe esta tesis dentro de una hermenéutica interpretativa y una semántica de los textos

En este aspecto tenemos que decir que el análisis del que damos cuenta en el párrafo anterior se ha quedado en las superficies de la manifestación, que no hemos vislumbrado las motivaciones profundas de orden pasional que subtienden las actitudes del actor que manipula, persuade, seduce y mata, indirectamente. Problemas que sí han sido resueltos en el transcurso del análisis donde se explica cómo se construye el efecto de sentido sensible de la pasión. Las manipulaciones para los actos en cadena han sido captadas, pero no así los principios cognitivos, pasionales, emocionales que los impulsan. Se intentará en una sección de este recorrido vislumbrar, al menos parcialmente, por la construcción en su desarrollo del saber, cómo funciona el signo carta en su simulación para fundar una intersubjetividad de sujetos patemizados. Las funciones del destinador y del destinatario serán analizadas en el intercambio epistolar, el efecto de sentido de la paradoja se juega de manera brillante en esa interacción.

La carta es un objeto que produce efectos pasionales ya sea de 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. Se marcará pues esa influencia pasional sobre el otro, como secuela de las feroces manipulaciones que instalan los dos destinadores mayores contruidos por el discurso en cada recodo del análisis. Nos encontramos pues, en un punto, conminados a dar una respuesta a la manera como es construida la pasión o las pasiones en nuestro texto; teniendo en cuenta que el producto de la seducción, configuración pasional en sí misma, trae como consecuencia, sobre los destinatarios de las *Armas Epistolares*, muerte, locura y miseria, como secuelas de intensidades y exacerbación de lo afectivo-pasional. El

recurso de la utilización de la carta como soporte textual será investigado, responderemos a la pregunta: ¿qué características debe poseer un corpus epistolar para poder ser considerado texto literario?, es decir qué criterios definen la tipología del texto epistolar literario.

El recorrido analítico, a nuestro juicio, se verá seccionado o fragmentado por imposición misma de la obra; las 376 páginas contentivas de 175 cartas de 13 narradores-destinadores-epistológrafos diferentes harán dificultoso marcar una sucesión en el hilo deconstructivo-constructivo, explicativo-comprensivo. Los segmentos en los que se estudia y analiza la arquitectura del sentido entrarán de lleno en el estudio de las pasiones en presencia en el texto y desarrollarán un punto fuerte marcado por el esclarecimiento teórico y práctico de lo que constituye una identidad discursiva, a la cual se añaden la modal y la pasional. Las pasiones son puestas en evidencia a partir de los sujetos que las sufren; podríamos arriesgarnos a decir que las viven dentro del enunciado estético y ético. Surge a partir de este enfoque un panorama que no habíamos contado con alcanzar a vislumbrar, se trata del fenómeno de la estetización del motivo clásico de la lucha entre el deber y el placer.

Greimas acuñó el concepto de estetización de los discursos, de las conductas y de los recorridos, apoyados éstos, claro está, en la dimensión ética, allí donde se hace sensible como “estilo” el sentido de una vida (citado en Fontanille, 1993:2). La dimensión ética propuesta por *Les Liaisons dangereuses* es diametralmente opuesta a la que apoyaría una estética de lo bello aunada a lo bueno, y más bien al contrario en la estetización que se hace de la tragedia de madame de Tourvel, el apoyo viene dado por una anti-ética de la moral establecida y por una exaltación de los anti-valores humanos. Solo en la perversión de los dos libertinos emblemáticos puede resultar bello el drama de la víctima Tourvel. Por ello acotamos que nuestro texto es moralizante en la medida en que, como su autor, escenifica lo feo y lo malo para persuadir de lo bueno y lo bello.

La primera parte de la tesis estará consagrada a una delimitación precisa del marco teórico-metodológico sustentadora de esta investigación. Esta teoría fuerte proclama como concepto básico el principio de inmanencia que supone que el analista

se orienta hacia el interior del texto como objeto de estudio y se aleja de la ontología y doctrinas externas para encaminarse hacia el estudio de la codificación lingüística que se abre hacia una disciplina esclarecedora y dependiente de la ciencia de las lenguas: la semántica textual que incluye una hermenéutica filológica que pasa por un recorrido de interpretación cuyo principio parte de condiciones hermenéuticas para reconstituir las formas semánticas del texto, luego retorna desde esas formas hacia las condiciones (filológicas), para someter su pertinencia a examen crítico. Estos dos movimientos dibujan los aspectos básicos del círculo hermenéutico (Rastier, 2001:59).

La segunda sección de esta primera parte se dedica a la intertextualidad general de *Les Liaisons*, las interpretaciones externas, la historia del género epistolar, los comentarios, los receptores y admiradores. Este segmento presenta algunos criterios que son desarrollados luego en los análisis siguientes.

El primer capítulo de la segunda parte estará dedicado a poner en el montaje de la tesis todos los aspectos del ante-enunciado: el alimento filosófico del texto, la retórica de la carta, las condiciones que cumple el género epistolar para constituirse en literario, la estrategia en abismo que significa la instalación en el discurso del Redactor y del Editor esgrimiendo dos discursos contrapuestos al principio de la obra. También la carta que se escribe, viaja y se queda en el fondo del baúl en un atado de papel es parte de esa materialidad del vehículo significante transpuesta en el texto como un simulacro, este punto será abordado como manifestación de la expresión y su vehículo significante en los textos, también la letra itálica y de su contribución a la creación del sentido en la obra.

Se hará una revisión de la teoría de la argumentación, es decir, del proceder retórico, colocando como centro de mira la figura de la elegancia y arrogancia de estilo, el vizconde de Valmont. Este análisis tratará de dar cuenta de las estrategias de la escritura, de sus giros, de sus trampas para servir como arma epistolar para la seducción de tres destinatarias y también del establecimiento del hacer creer verdad con el abuso en la utilización de la mentira que da como efecto final una neutralización del sentido de la mentira.

El segundo capítulo de la segunda parte en el cual se anuncia desde el título ese punto crucial que nuestro análisis destaca, la construcción de las identidades discursivas, proyectará en el texto de la tesis la organización del aparato enunciativo para mostrar el sentido de fragmentación productora de la intriga y de las estrategias manipulatorias. El punto de partida para establecer una praxis enunciativa de la obra será el análisis de dos lexemas centrales: seductor y seducción, dos temas que albergan una forma de vida y dos experiencias axiologizadas por el texto como disfóricas, postura que defenderemos aunque algunos críticos no estén de acuerdo con ello. El establecimiento de las identidades discursivas de las figuras actoriales construidas por simulacro por los mismos narradores del enunciado y, en última instancia, la responsabilidad del hacer enunciativo, también será planteado en este capítulo. La modalización en el imaginario pasional será objeto de análisis en este capítulo. Hemos afirmado que nuestro texto desarrolla una configuración pasional, la seducción y que la carta es el elemento significativo que transmite las estrategias manipulatorias de los dos grandes destinadores sobre sus destinatarios-víctimas. Daremos cuenta de la influencia pasional sobre el otro (víctima) como secuencia de los efectos persuasivos que instalan los dos arrojados destinadores.

Es un capítulo en que estamos obligados a estudiar como es construida la pasión en el texto. Para realizar este estudio tendremos que aislar la estructura actancial y modal que subyace por debajo de la seducción. La dimensión modal asegura buena parte de la significación del texto y abre en el discurso un campo *imaginario*. (o.c: 2001).

El aparte IV del segundo capítulo estará dedicado a la figura e isotopía actorial de madame de Tourvel y a la construcción de su identidad discursiva, pasional y modal; tendremos que seguir muy de cerca la sucesión de las cartas en el orden en que el texto-objeto de análisis las presenta ya que los saltos comparativos y los contrastes se muestran en el hacer analítico muy dificultosos. Ese es el problema que tenemos ante este texto tan fragmentado y al mismo tiempo tan ordenado. Podremos construir en este capítulo, a partir de isotopías semánticas figurativas y de sus existencias modales, el recorrido de esta figura de resonancia mítica.

El tercer capítulo de la segunda parte estará dedicado a encontrar cuales son las condiciones estructurales que ponen en discurso la expresión de la pasión y de los efectos de sentido pasionales. Estos según lo que hemos concluido son producto del contraste y de las tensiones que se establecen entre los dos campos epistolares de coherencia y de entendimiento constituidos el texto, a saber el campo epistolar del “nosotros” que manipula y distribuye todas las acciones y el del “ellos”, los dos campos posibilitan una interrelación de desacuerdo, de espionaje, de interpretaciones, de lecturas de relecturas que producen los efectos pasionales. En este aparte analítico se pondrá en evidencia el elemento mítico, la racionalidad mítica y su producción de sentidos fijados para siempre y susceptibles de ser escenificados.

Nos preguntamos si cabe dedicarnos, como lo hemos hecho en el segundo y tercer capítulos de la segunda parte, a un análisis de las modalidades pasionales de los sujetos patémicos, después de haber planteado la preeminencia completa de la instancia enunciativa como factor omnipotente, por la convocación que hace de todos los contenidos, por las maniobras que ejecuta con ellos, por su capacidad de configurar, nacer, y modificar las figuras de discurso, “por su naturaleza para construir como simulacro un universo de valores”, presentándose como actante individualizado que se multiplica *en él y el Otro*” (Espar:2001: 85). Es una vacilación que nos viene quizás de haber seguido una semiótica del enunciado y de las modalidades y vernos de pronto confrontados a una semiótica de la enunciación, de la praxis enunciativa y del paso de lo discontinuo a lo continuo, con su implicación de perfumes tímicos, valencias, etc. Pero la duda se disipa cuando notamos que la esfera de la modalización lo abarca todo. Ya no se habla de modalidades del hacer sino de los objetos modales y de la modalización que no tiene límites por efecto de la actividad de la enunciación en el discurso.

La conclusión no puede ser adelantada en este recorrido-compendio medio virtual. Esperamos que las conclusiones de nuestro trabajo sean beneficiosas y que sirvan para hacer crecer el libro de *Les Liaisons dangereuses*, como propone Rastier (2001).

PRIMERA PARTE

DELIMITACIÓN DEL MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO.

**EL INGRESO AL CAMPO INTERTEXTUAL: ESTADO DE LA
CUESTIÓN**

www.bdigital.ula.ve

I. DELIMITACIÓN DEL MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

1.1 . Breve compendio histórico. La evolución teórica de la semiótica de la Escuela de París.

Nuestro trabajo de investigación se enmarcará dentro de la semiótica y semántica textuales como disciplinas encargadas de estudiar las manifestaciones significantes. A continuación se da breve cuenta del desarrollo de la teoría semiótica de la significación y del discurso, que como batería conceptual conoce cuestionamientos y se hace preguntas esenciales que la hacen progresar y adecuarse al fenómeno para poder dar respuestas al problema arduo de la significación, haciendo hincapié en que la semiótica es una ciencia en construcción y por lo tanto se sustenta en un recorrido del saber.

En el análisis semántico y semiótico del discurso (Escuela de París y escuela francesa de análisis del discurso) cualquier unidad micro o macro-estructural puede constituir un punto de partida esclarecedor para revelar la arquitectura del sentido (Espar, 2001: 83). Para arribar a esta conclusión-resumen, la teoría semiótica ha evolucionado, acrecentando su saber y su eficacia teórico-metodológica. Para Hjelmslev, uno de los precursores de una teoría de la significación, la semiótica prescinde generalmente, y de una manera quizás cada vez más radical, de toda referencia a una teoría del signo. Admite la distinción entre el plano de la expresión y un plano del contenido a título de hipótesis provisional de trabajo, ya que lo esencial de su desarrollo pretende, por el contrario, desplegar un recorrido generativo de la significación; ese recorrido deberá in fine integrar la expresión y el contenido no en una estructura bipolar, sino en un proceso de articulaciones acumuladas en las que podrá considerarse que la expresión ocupa uno o varios niveles, con los mismos derechos que el contenido: concepción generativa y estratificada de la significación (Fontanille 1990).

En la semiótica canónica se echan las bases para el estudio narrativo-discursivo de los textos. A partir de *Sémantique structurale* (Greimas, 1966), se inicia un periodo

de despliegue teórico semiótico que se propone un análisis de los discursos basado sobre el principio de inmanencia¹, sobre el de la diferencia que introduce la significación en el continuum que es el sentido, sobre la representación por medio de un modelo de las estructuras elementales de la significación. A estos principios básicos se agregan los modelos semio-narrativos que dan cuenta (...) de una gramática postulada como universal del ser, el estar y el hacer de los actantes semióticos (Espar 1988: 9). Se produce el enriquecimiento teórico con la consolidación de una semiótica de las acciones, con la introducción en los modelos propuestos, de las dimensiones pragmática y cognoscitiva. Se completa esta batería de análisis con la teoría de las modalidades, punto definitivo y crucial de la semiótica. El modelo generativo de la significación, en su nivel discursivo, consta de tres componentes: actorialización, temporalización y espacialización. La enunciación une el enunciado inmanente con la instancia productora. Los textos convocan a las figuras del mundo para establecer en ellos “distintas praxis enunciativas ideolectales y sociolectales (1988:10-11). La semiótica narrativo-discursiva greimasiana está basada sobre la idea de que el texto es la dimensión formal del relato, el relato es considerado como una sucesión de enunciados cuyas funciones-producidos simulan lingüísticamente un conjunto de comportamientos orientados hacia un fin. Para la semiótica modelo estándar el texto ofrece un simulacro de lo que pasa en las sociedades en las que el intercambio más plácido implica el enfrentamiento de dos querer contrarios y en las que el combate se inscribe en el marco de una red de convenciones tácitas (Coquet, 1997:213).

Emile Benveniste (1966:) introdujo el problema de la enunciación, de la instancia del sujeto productor del discurso, pero según lo afirma Coquet, para los semióticos que seguían los preceptos estructuralistas de esa época, este elemento no era relevante sino a condición de tener como aval la “grandeur” reconocida, que la niega, el *enunciado*. La primera etapa hasta la salida del diccionario de Greimas-Courtès en 1979 marca un consenso en los puntos de vista teóricos, una especie de tiempo adánico en que el cuadrado semiótico producía estupor y orgullo, las modalizaciones de sujetos y objetos resultaban sorprendentes, las pasiones eran apenas análisis

¹ Principio de inmanencia que considera a la lengua un objeto abstracto en donde solo cuentan las relaciones entre los términos.

semionarrativos de entradas del diccionario de la lengua natural. Una semiótica de lo discontinuo parecida a un deseo de la razón (Espar, 2003).

La semiótica de primera generación (como la llama Coquet) fue cuestionada en sus fundamentos, entre otros por el hermeneuta filósofo, Paul Ricoeur. Consideraba este autor que el modelo sintáctico narrativo-discursivo era estático y acrónico puesto que en ese modelo no se contemplaba la inclusión “del tiempo, del devenir con los puntos teóricos que esto plantea, a saber, el aspecto, el juicio del sujeto o la realidad del propio cuerpo” (Coquet, 1997:115).

A estos cuestionamientos y a otro, el de querer explicarse como se produce la conversión de un plano del recorrido generativo de la significación a otro plano (la querella de las conversiones), una curiosidad que pone en cuestión las bases epistemológicas de la teoría, se debe que se haya producido como una especie de desconcierto que desemboca en una variedad de posturas, una “atracción del abismo”² para aquellos que pretenden situar en los planos más profundos las problemáticas que parecen no poder resolverse en las estructuras de superficie. Son estos puntos de difícil elucidación los que profundizan las investigaciones para dar respuestas sin romper el ritmo de la semiótica estándar que para algunos, entre ellos Coquet, está construida alrededor de una sola “forma de vida”, procedente de un único tipo de intencionalidad, como ya sabemos, búsqueda, organizada y convocada en discurso gracias al sintagma-tipo constituido por el esquema narrativo canónico. De allí que éste último propone frente a una semiótica del enunciado, objetal, una semiótica del sujeto y de sus contingencias en el texto, subjetal.

En el prefacio al Diccionario II se hace un bosquejo de las tendencias que surgen de los debates en torno a las orientaciones que debería seguir la semiótica en ese estado de cosas. Una primera tendencia iba hacia una formalización de tipo matemático de los modelos semióticos, una especie de “física de las humanidades”, donde se afinan los conceptos de semántica, sintaxis, conversión y transformación. Otra tendencia miraba hacia el concepto de energetismo, fuerza revitalizadora. La última se dedicaba al robustecimiento de lo ya adquirido en el recorrido del saber

semiótico por pensar que la ciencia semiótica era apoyo y contribución al quehacer de las ciencias sociales. El prefacio aludido pone en valor los temas que el saber semiótico construyó y que son consignados en el nuevo diccionario: la importancia del recorrido generativo y de los conceptos de figuratividad y aspectualidad en la semiótica discursiva; investigación sobre lo cognoscitivo y lo patémico.

En este breve recorrido que hacemos y para no confundir los tiempos del itinerario del saber semiótico, introducimos la investigación sobre lo patémico como una de las tendencias que intentan maximizar el compendio nocional para enfrentar el estudio del discurso como un conjunto significativo. Nos parece que partiendo de postulados filosóficos que intentan introducir la noción del tiempo, del devenir y de la presencia del propio cuerpo, la atención sigue apuntando hacia la problemática de las pasiones y de la enunciación, que aparecen en el recorrido generativo como más en contacto con la manifestación del discurso y que son precisamente las que nos hacen falta para emprender nuestro trabajo.

Se plantea el problema del cuerpo del productor de sentido, del cuerpo percibiente y sintiente que conduce a una semiótica del sujeto tensivo y al paso a una teoría de lo continuo. Así pues en *Sémiotique des passions*, los investigadores propugnan la construcción de una teoría semiótica concebida como un recorrido de modelos que se interroga sin cesar; una labor de construcción, que aprehendida en su “historicidad”, es reformulada como “recorrido generativo” estratificado en niveles y cuyo sujeto epistemológico deberá de ser capaz de producir nuevos niveles (1991:7). En esta nueva visión sigue prevaleciendo la noción de una semiótica de la acción, deslastrada de psicologismo. Se le otorga un papel preeminente a la instancia de enunciación, como verdadera “praxis,” un lugar de vaivén entre las estructuras convocadas por el texto y que son reenviadas hacia el origen para ser de algún modo integradas en la lengua. En esta dialéctica encajan las configuraciones pasionales, situadas en la encrucijada de todas las instancias puestas en juego en el momento de la convocación de los universales semióticos que integran en su génesis los productos de la historia. La entrada en juego de nuevos “significados” pasa por la percepción de

² Cf. Prefacio Greimas-Courtès a *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. 1986, pg. 8.

las figuras del mundo, que, a su vez, son percibidas por la mediación del “cuerpo percibiente y sintiente”. Así aparecen, por homogeneización de la existencia semiótica, las categorías propioceptivas que producen el “perfume tímico”, patemizan, las formas cognoscitivas. Las figuras del mundo producen sentido por medio de la intermediación del cuerpo. De allí que el sujeto cognoscitivo no es solo racional sino también sensible a lo tímico. Se propone así un estado de las cosas transformadas por el actante sujeto en un estado de alma que implica el sentir de ese sujeto, siendo el responsable de esta especie de equivalencia entre los dos sujetos, el reconocimiento de la mediación del “cuerpo sintiente”. El texto referido lo explica así: “la homogeneización de lo interoceptivo y de lo exteroceptivo por intermedio de lo propioceptivo instituye una *equivalencia formal entre los estados de las cosas y el de los estados de alma del sujeto*”. (1991:11-13). Las ondulaciones del horizonte de tensiones son tomadas a cargo por las *precondiciones* de la significación, que no tienen que ver con el “ser” sino con el “parecer”, explicado por medio de simulacros: un parecer del ser.³

Dos conceptos son integrados a la teoría por exigencias metodológicas, ellos son: tensividad y forma. La tensividad no se acañaba a las exigencias de las estructuras de lo discontinuo, por ello se introduce en las articulaciones de las modalidades del ser, por ser susceptible éste de entrar en un recorrido pasional. La tensividad es un concepto que encuentra su asiento más allá de la enunciación discursiva, según el texto: es para el mundo humano una de las propiedades fundamentales del espacio interior que se ha reconocido y definido como el vertimiento del mundo natural en el sujeto, con vistas a la constitución del modo propio de la existencia semiótica, este vertimiento está condicionado por las coacciones de la cultura y de la época que *sensibilizan* las formas pasionales de una manera particular. *Percibir* entonces es hacer intervenir al cuerpo como mediador y *sentir*, es decir, estar hundido en la propioceptividad pura, en la tensividad no homogénea, coloca al sujeto de la pasión en el centro y en el dueño de la significación: toda manifestación pasional tiene carácter de

³ Aquí llamamos la atención sobre el epígrafe que Greimas pone en *De l'Imperfection: Tout paraître est imparfait, il cache l'être*; y traemos el comentario que de este epígrafe hace Espar: “Greimas define la semiosis de esta manera y con la mejor de las buenas formas en este epígrafe: Lo semiótico se convierte en una suerte de falsificación de la ontología del ser, pero de este modo se propone como una manera de existencia diferente cuya ontología sería la de la apariencia” (2000:175)

representación, en la medida en que el cuerpo es el centro de referencia de la escenificación (1991:17-18). El elemento fórico, se convierte en simulacro fórico y luego en tensividad fórica por una serie de operaciones que lo hacen pasar del nivel epistemológico profundo al horizonte óptico, constituyéndose finalmente junto con lo tensivo en las dos precondiciones del espacio teórico de la semiótica. Se hace notar que esta conversión que hace pasar de un nivel a otro a estos dos conceptos-simulacros no queda bien clara para el lector inexperto. Sin embargo, se debe apuntar que como dice Ricoeur uno de los atributos del lenguaje es el de producir de nuevo la realidad, esa es la enseñanza de la lingüística del discurso y es verdad que con la pasión estamos en el régimen de la invasión más que en el del dominio del sentido, que supone una cierta estabilidad del juicio.

Con este estudio sobre lo tensivo pasional y con el fundamento de que la semiótica es sobre todo una praxis, esta disciplina puede conceptualmente enfrentar los efectos de continuo, las ondulaciones del sentido, los efectos pasionales y sensibles, la intervención del cuerpo percibiente como mediado entre lo externo y lo interno. Así la semiótica pasa de informar lo discontinuo -estructuralismo, neo-estructuralismo saussuriano, hjelmsleviano- a captar lo continuo, el devenir. Para concluir este bosquejo traemos una explicación de Espar sobre este punto:

La semiótica se ocupa de la inteligencia de las prácticas significantes sociales; una obra inscrita sobre una página no es nunca más que la cara visible de un discurso invisible, el objeto textual es la punta de un iceberg; de esta manera llamativa señalaba Greimas la presencia de un debajo de..., de una profundidad o espesor, inaccesible y, sin embargo, fundador del objeto fenomenológico manifiesto, que se presenta a nuestros sentidos y del cual depende la emergencia del sentido. Concebido como lugar de ejercicio, el texto es al mismo tiempo un espacio utópico de confrontación, prueba e invención que nunca ha dejado de incitar el imaginario del semiótico y de transformar su trabajo en aventura. Aventura que busca una unidad y una coherencia teóricas siempre en proyecto para un sujeto apasionado a la espera siempre de lo inesperado

(2000:3). Mucho más cuando la teoría sobre lo patémico o pasional y la enunciación⁴ se completa con las nociones de praxis enunciativa y formas de vida. Las formas de vida otorgan coherencia semiótica y sintáctica al discurso y lo orientan axiológicamente, al igual que lo proveen de una manifestación sensible y estética, por el hecho de que los valores discursivos que aparecen en ese nivel son inaprensibles por medio de la cognición; Fontanille explica que lo sensible, lo estético deberán de ser buscados en el seno de la estesis, es decir, en los parámetros del componente fónico-tensivo, sensible y perceptivo, y, especialmente, en la forma del campo de presencia propio del sujeto del discurso, una forma de vida sería una modalidad de presencia mientras que la praxis enunciativa, por su lado, es el ir y venir entre un nivel y los otros niveles, que permite construir semióticamente las culturas.

Con el objetivo de dar cuenta de cómo funciona el fenómeno discursivo, Fontanille presenta un modelo que trata de introducir entre las dos dimensiones semióticas, pragmática y cognoscitiva, una que tenga un poco más de cuerpo que el factor tímico, para ser competente en el estudio de las pasiones, así, habla de la lógica o racionalidad pasional. Para la dimensión pragmática plantea el término lógica de la acción y para lo cognoscitivo, propone una racionalidad de la cognición. Esta construcción daría cuenta de una praxis enunciativa, de una semiótica en acto que organiza la experiencia para dar como resultado el discurso. El discurso organizado de esta manera sería responsabilidad de esas tres diferentes racionalidades, “tres grandes dimensiones de nuestra actividad de lenguaje” (2001: 161).

En ese compendio semiótico se mantiene la visión de una lógica del enunciado, es decir, una lógica de las fuerzas en la que se forman los valores modales y la identidad modal y una lógica de las posiciones, del discurso en acto, de la presencia en discurso, es decir, donde se hace la valoración de las identidades modales.

⁴ “Entre l’instance épistémologique, niveau profond de la théorisation, et l’instance du discours, l’énonciation est un lieu de médiation, où s’opère (...) la convocation des universaux sémiotiques utilisés en discours. La mise en discours est l’effectuation même de cette convocation énonciative, mais elle est plus que cela : en effet, elle ne se contente pas d’exploiter à sens unique les composantes de la dimension épistémologique (...) L’instance de l’énonciation est, de ce fait, une véritable *praxis*, un lieu de va-et-vient entre des structures convocables et des structures intégrables, instance qui concilie dialectiquement la *génération* –par la convocation des universaux sémiotiques- et la *genèse* –par l’intégration des produits de l’histoire ». (Greimas, Fontanille 1991 : 11-12)

En la esfera de la lógica de la pasión los valores modales, ya no modalidades, son captados por las valencias de la percepción, intensidad y extensión; a partir de la percepción de la carga modal de un actante se construye la identidad modal del mismo. Así, el estudio de los efectos pasionales participa en dos dominios, como ya lo hemos asumido, en la lógica de las fuerzas y en la lógica de las posiciones. En esta concepción de la pasión en el discurso toma importancia la inclusión del cuerpo, ya lo hemos señalado, como instancia productora de sentido, el cuerpo sintiente presentado por la fenomenología como una experiencia: es mi cuerpo el que sirve de referencia, el que mantiene las cosas alrededor de él⁵. En esta aproximación tempo-espacial de la percepción el cuerpo sirve como instrumento de conocimiento, se conoce a través del fenómeno, de lo concreto. La noción de un cuerpo que junta dentro de sí las categorías de espacio y tiempo, que trata de borrar el foso entre objeto y objeto, entre el estado de cosas y el del alma, entre el yo y lo que lo rodea, funda un sentido de la importancia del ser en su espacio y de un compromiso con el presente. Fontanille introduce este elemento para reforzar el postulado de lógica afectivo-pasional que así se coloca al lado de las otras dos lógicas con los mismos derechos.

Espar (2003) se pregunta si esta noción de cuerpo no estará en oposición con el criterio básico de inmanencia de la teoría semiótica porque como sabemos todo lo que provenga de un psicologismo, de un biologismo es contenido no admitido por la semiótica que concibe al sujeto como un constructo, una abstracción en relación con otros elementos actanciales dentro del fenómeno textual. Nosotros ingenuamente nos preguntamos si ese cuerpo introducido en el estudio de las pasiones y esas ondulaciones, fluctuaciones en los cuales el proto-actante en su pro-tensividad navega no serán producto del más profundo ontologismo.

Al final de este resumen queremos agregar que se ha considerado que el mismo Greimas en con su libro *De Imperfection* dio un giro estilístico analítico dejando de lado la semiótica generativa para hacer interpretación. No es lo que piensa Espar (1998)

⁵ “Dans chaque mouvement de fixation, mon corps noue ensemble un présent, un passé et avenir, il secrète du temps, ou plutôt il devient ce lieu de la nature où, pour la première fois, les événements, au lieu de se pousser l’un l’autre dans l’être, projettent autour du présent un double horizon de passé et d’avenir et reçoivent une orientation historique” (Merleau-Ponty 1945 : 227).

cuando opina que no es suficiente un único libro de enfoque analítico diferente para opacar una trayectoria en la cual la rigurosidad de una densa propuesta criptoanalítica, batería conceptual que propone la generación de modelos formales para construir la significación como un algoritmo, un todo descomponible en mínimas partes base de relaciones estructuradas en diferentes planos de jerarquía.

En cuanto a las objeciones que Ricoeur hizo al quehacer semiótico y a su concepción del sujeto, del tiempo, del espacio y a la problemática del explicar-comprender hermenéutico, queremos acotar que en el homenaje que se le hizo a Greimas al año de su muerte, este filósofo hermeneuta explica que la hermenéutica se ocupa de encontrar a ese sujeto que el lenguaje esconde y manifiesta, así pues, la hermenéutica es un método que trata de entender, pasando por el interpretar, todo aquello que en el discurso alcanza el sentido de su significación. El doble círculo hermenéutico, explicar-comprender, corresponde en el recorrido de la interpretación a funciones específicas que corren junto con la enunciación. Se enuncia y se interpreta en dos movimientos: se comprende y se explica. Ese recorrido interpretativo forma parte con sus ineluctables presencias de sentido del texto. Para Ricoeur no hay pues ninguna contradicción entre su enfoque fenomenológico-hermenéutico y la semiótica generativa de la significación de Greimas y así lo explica: Je redéfinirai alors la sémiotique de Greimas comme une variante de cette herméneutique... selon cette seconde variante, l'explication est tenue pour une médiation obligée de la compréhension selon la maxime expliquer plus pour comprendre mieux; selon la première, que je vois magistralement illustrée par Greimas, la compréhension est tenue pour un effet de surface de l'explication..., para terminar diciendo que existe en los modelos greimasianos una sinergia entre comprensión y explicación. (1993:7)

1.2 Aporte para enfocar una semio-estética de la literatura.

Hemos decidido acoplar en este momento de consignaciones los aportes de una semio-estética de la literatura dado que una parte de nuestros análisis están inspirados en algunos de sus presupuestos. En efecto, teniendo en cuenta que nuestro corpus de análisis está catalogado por la historia de los textos en el género literario de la novela epistolar y que dicho texto nos coloca frente a la pregunta de que si es o no un texto

moralizante, dado que pertenece a una corriente llamada libertina, hacemos en esta presentación teórica referencia a un problema básico que se halla en la diatriba de los análisis textuales de la literatura. No nos preguntamos ya qué es la literatura, sino a qué tipo de discurso estamos enfrentados cuando analizamos una obra literaria u objeto estético. No ha sido posible definir lo que es discurso literario a partir de sus propiedades lingüísticas, retóricas y estilísticas, así, porque nos parece pertinente, traemos como primer paradigma apropiado a nuestro interés analítico la propuesta teórica de (Geninasca, 1991,1997). Este semiótico suizo discurre sobre la literatura como una práctica discursiva que produce objetos estéticos que vendrían a sustituir a los objetos míticos, partiendo de la postulación de una diferencia entre racionalidades: la inferencial y la mítica. Desde luego que hubiésemos podido excluir este problema, tomando el discurso literario que nos ocupa como un texto más a estudiar en sus estructuras semiótico-pasionales y en la organización de esas estructuras sin tomar en cuenta su peculiaridad genérica ni su especificidad literaria pero sus aportes nos parecen importantes para nuestra investigación.

En esta tesis semiótica de la literatura se propone un programa de curso que extiende el espacio entrelazado de operaciones de lectura y les integra la relación del sujeto con los valores; este programa presenta con altibajos, el esbozo de una contrapropuesta para una semiótica literaria, partiendo de las interacciones constructivas de los sujetos responsables de las formas literarias.

La semiótica ha abordado el estudio de las dimensiones cognitiva, epistémica, patémica o tímica elaborando, con esta parte del plano del contenido, una teoría de la enunciación, e incluso de la comunicación. Esta semiótica ha contribuido a articular el dominio de las categorías modales, aspectuales y tensivas que son indispensables para la construcción de los sujetos y para el análisis de obras literarias. La literatura podría definirse como una tipología connotativa como lo hacen Lotman y el mismo Greimas y que retomada por Denis Saint-Jacques, en una perspectiva sociológica, dice: “La literatura no es una cualidad intrínseca que subyace a los textos escritos”, es más bien un valor atribuido a ciertos escritos por aquellos que los practican, productores y consumidores”, además: “es el uso de los discursos el que produce

literatura. El valor literario es un valor de uso” (citado en Geninasca 1991:13) A esta posición se opone la que se refiere a una tipología de la práctica y de los usos de los discursos, en los que no se podría verificar ningún carácter específico para lo cual esos discursos fueron producidos. Esta es una posición muy extrema con la que no estaríamos de acuerdo porque la literatura es reducida únicamente al asunto de las propiedades objetivas e inmanentes del texto. Si se refutan todos los puntos de vista, el connotativo, el inmanentista, el retoricista debe asomarse una solución que propondría estudiar el objeto textual en relación con el texto que la produce, es decir, una semiótica de los conjuntos significantes. Esto sería ir del enunciado hacia la enunciación, del objeto textual al texto⁶, que es la actualización de ese objeto, del texto al discurso que fundamenta la legibilidad de ese texto y, finalmente, ir del discurso a su sujeto (Bertrand, 1991:6). Acotamos aquí que este deslinde sería innecesario si nos acogemos, como lo hemos hecho, al concepto de praxis enunciativa, que lima toda aspereza teórica entre los planos de la enunciación y del enunciado, entre una semiótica del enunciado y otra de la enunciación.

El concepto clave para el semiótico si lo representa el Discurso Literario, con mayúscula, que surge de la exposición contradictoria de grandes paradigmas semióticos y va, poco a poco, por decantaciones sucesivas hacia ese concepto. La visión de este autor pasa por la pragmática lingüística a la semiótica inmanente del texto y de ésta al abordaje ideológico del hecho literario. En el Discurso se actualizan las virtualidades de un objeto textual. Los constituyentes de este Discurso son el resultado de una doble competencia: una racionalidad o competencia semiótica y un creer o competencia modal. En esta doble competencia hemos basado nosotros el estudio de una parte del recorrido pasional de madame de Tourvel (cf. *Infra* 2ª parte, cap. II).

La articulación de los dos factores expuestos en el párrafo anterior caracterizaría a una serie abierta de sujetos de la enunciación implícita que estarían en la base de la producción de discursos realizables o realizados, se produciría así una transferencia entre estructuras enunciadas y estructuras enunciantes. El sujeto de este discurso

⁶ Para Geninasca como para cualquier semiótico, el texto es un todo de significación, un conjunto organizado de

sería un destinador que decide de las formas de inteligibilidad de un objeto textual, de su reconocimiento y de su asignación a un tipo de discurso. En este nivel se podría responder al problema de la literariedad.

El creer o competencia modal constituye la dimensión de identificación del valor de los valores. El creer se pone en práctica por medio del dialogismo o de la creencia compartida; la fiducia en el intercambio entre los sujetos fundamenta la eficacia y define la fiabilidad relativa de los valores. La reflexión sobre esta modalidad (creer) define el marco de espera en el seno del cual los enunciados discursivos singulares producen sentido (Geninasca, o.c:23). Así, el Discurso y su sujeto forman un conjunto a la luz de las interrelaciones modales con el apoyo del creer. La intertextualidad, término muy de la crítica literaria, pasa a convertirse en un dialogismo entre los diferentes universos del creer; lo figurativo es el lugar de inscripción de la modalidad del creer. A creeres diferentes corresponden concreciones narrativo-discursivas en las cuales el ejercicio de lo cultural manifiesta su eficacia polémico-contractual por depender, precisamente, de creeres diferentes que dan origen a Discursos en confrontación dentro del mismo discurso.

Quando hablamos de contenido propuesto y contenido invertido dentro de los textos, estamos hablando de esto exactamente, de esta polémica o contrato que se manifiestan en los textos, digamos literarios, entre dos creeres diferentes y, por supuesto, dependientes de esferas de valor también diferentes o en polémica dentro del texto. Los textos literarios o, más bien, los discursos literarios juegan a la conversión con toda su retórica y su estilo. Es el ejemplo que nos proporciona *Les Liaisons dangereuses*. Pareciera que las obras literarias se presentaran ya desde el punto de vista figurativo y temático como discursos sobre el valor de los valores y que le correspondiera a ese tipo de discurso poético-estético imponer como verdadero, como justo, como eficaz, el valor que expresa el sentimiento más intenso de identidad de sí y de realidad del mundo (o.c:26). En la intencionalidad del destinador de *Les Liaisons* este fenómeno es evidente, la inteligibilidad del texto está basada en su

relaciones que al actualizarse por la lectura e interpretación, pasa a constituirse en discurso.

asignación a un discurso de la moral que pasa por las formas de la literariedad estatuyendo una ética y una estetización.

Pierre Sadoulet, en el colofón de la obra citada, consigna la opinión del autor cuya texto semiótico venimos siguiendo; en efecto el semiótico suizo se opone a un modo de concebir las pasiones, sobre todo las que se fundamentan sobre la noción de tensividad. Sadoulet explica que, partiendo de la hipótesis del recorrido generativo (con el cual no está de acuerdo Geninasca para explicar la narratividad), *Sémiotique des passions* ha creado un modelo protensivo que trata de reconstruir de manera plausible algunas operaciones profundas de producción de sentido que estarían en la base de la significancia emocional. Al hacer esto, se postula obligatoriamente un funcionamiento pre-semiótico, que explicaría ciertos efectos de sentido “pasionales” y los integraría en una estructura simbólica compartida por toda la comunidad. A partir de esos “perfumes”, de esas “sombras de valor” vagas, que percibimos a través de ciertos fenómenos sensibles, esta semiótica ha elaborado una teoría generativa, casi algorítmica y finalmente compleja de las operaciones simbólicas que las organizan.

En *Le pouvoir comme passion* (citado en Sadoulet, 1997) Anne Hénault toma de nuevo el concepto de « perfume sensible », tratando de superar el método léxico iniciado en *Sémiotique des passions*. Hénault da cuenta de cómo la escogencia realizada en su “journal” por un memorialista del siglo XVII, Arnauld d’Andilly, manifiesta claramente a un hombre “muy sufrido”. Mientras que, conforme con el estilo de “journal” que utilizaba, el autor se proponía, ante todo, consignar los hechos por sí mismos, cuidándose, en lo posible, de manifestar lo que pensaba, las selecciones que realiza y la organización propia de las figuras que Hénault identifica con precisión, revelan una posición pasional, ligada a la ambición personal del personaje, que se manifestaría contra su expresa intención. Existirían pues “perfumes” que el lector puede percibir sin que sean asumidos explícitamente por el enunciador. Esta reflexión de Hénault, consignada por Sadoulet, contravendría totalmente nuestro proceder en el análisis; porque para nosotros, los efectos tímicos y pasionales están forzosamente ligados a la intencionalidad de la instancia enunciativa como demostraremos en nuestro estudio.

Se ha planteado para dar explicación a ciertos fenómenos de espesor semiótico, un modelo de correlación de tensiones, opuestas o congruentes, que sistematiza esa parte tensiva y sensible de la significación, dándole una función fundamental en las operaciones de significación. En el plano microestructural, las nociones de exceso o de correlación de tensiones tienen un valor explicativo válido para dar cuenta de la aprehensión impresiva de un hecho simbólico, en un momento dado, en relación con todo el espesor semántico, más o menos polifónico, que le sirve como contexto. Esta no es la opinión de Geninasca que se opone a la sistematización excesiva de los efectos pasionales.

Las investigaciones sobre las pasiones no deben esconder bajo el bosque de la no pertinencia teórica el hecho de que esas impresiones, esas tensiones y esos afectos que se analizan son el producto de la categorización en efectos de sentido de perceptos que tienen que ver con lo sentido íntimamente por el cuerpo”, expresa Sadoulet (o.c: 289). En efecto, cuando se habla de tensión o de tensividad, cuando se llega a suponer que éstas pueden ser más o menos fuertes, nos apoyamos en una experiencia que cualquiera puede compartir (cuando percibimos una tensión, ésta se presenta ante todo como una serie de contracciones musculares en el cuerpo que sentimos y que son manifestación concomitante del contenido tensivo – protensión, exceso, ritmo y tempo, devenir – considerado de manera más intelectual.

La semiótica de las pasiones debería construirse integrando este fenómeno. Así el semiótico se provee de un método empírico para localizar algunas operaciones concretas del cerebro. En efecto, esas tensiones musculares son, de manera más o menos directa, la única manifestación perceptible de la intencionalidad de funcionamientos neuronales que construyen la actividad simbólica del sujeto. Sin la percepción de estos signos musculares de la actividad neuronal, ésta escaparía a la conciencia. De manera más extensa, todos los “perfumes”, todos los afectos que aplicamos a situaciones vividas o a los textos que leemos e interpretamos parecen estar correlacionados con el sistema que tratamos de construir para dar forma a los sentires internos. Habría pues, en virtud de esta estructuración afectos, una racionalidad pasional, ligada a aprehensiones impresivas y rítmicas, que desarrollaría

sus propias configuraciones, agregando su voz al concierto simbólico del sujeto humano. Sadoulet (o.c. 292) al afirmar lo anterior se pregunta si hay que poner en la cuenta de la racionalidad mítica e inferencial todo el trabajo de categorización semiótica de los afectos o si hay que asignarle una racionalidad propia, percibida como exterior por el sujeto, que lo alienaría como sujeto querido (“voulu”).

En esta discusión tan importante a los efectos de la reconstitución de la arquitectura del sentido en *Les Liaisons dangereuses* hay que oponerse a la impaciencia teórica que incita a producir, a partir de esto, modelos integradores muy ambiciosos en su precisión generativa. Las microestructuras protensivas se refieren a veces a fenómenos relativamente locales, instantáneos, variables, contradictorios incluso, porque están precisamente ligados a tensiones del cuerpo que no son controladas por la voluntad consciente del sujeto. Si no conserváramos la distancia necesaria entre lo pre-semiótico y lo semiótico, es decir, aquello que es asumido por el sujeto del /creer/, nos expondríamos a caer en el sensualismo. Todos los instrumentos simbólicos ligados a tensiones son ante todo imprevisibles e incluso contradictorios en sus manifestaciones. No son necesariamente tomados en cuenta por el sujeto consciente puesto que el hombre controla sus afectos rechazando aquellos que obstaculizan la coherencia que persigue; eso es lo que lo hace “culto”. Es cierto que observamos fácilmente que la protensividad fórica y las tensiones del cuerpo que la manifiestan acompañan a algunas operaciones semióticas, pero no sería justo considerar que éstas las inician, por el hecho de que parecen precederlas en el recorrido generativo – que, por ese hecho, aparece cada vez más como una hipótesis falseable.

Este autor cree impedir que esta confusión prospere cuando dice que una visión reductora tendería a confundir deseo y querer. Desde el punto de vista de Sadoulet; el afecto está ligado a estas tensiones percibidas por el cuerpo y la asunción proveniente del sujeto racional y consciente. En este magnífico estudio (Geninasca, o.c: 32 ss) se muestra una intuición fundamental: el querer no es el deseo; el deseo proviene del sujeto querido, del sujeto que rige como paciente de sus propias tensiones

espontáneas, el sujeto llevado por su cuerpo y que no puede asumir lo que le pasa como le sucede por ejemplo a madame de Tourvel.

Es preciso en estos casos textuales considerar que el creer es el efecto de un acto intelectual particular, la asunción crea la estabilidad necesaria que le permite al sujeto queriente, o sujeto de la asunción, dar valor axiológico a sus afectos, estabilizarlos, moralizarlos, controlarlos gracias a un tipo de puesta en coherencia propio de la racionalidad mítica. De esta manera se confirma el carácter inaccesible de lo que precede a la enunciación, para la que nos deberemos contentar con postular en el origen de toda mira de sentido, en una búsqueda de un estructuralismo dinámico, una relación de los valores con un creer que permite asegurar su pertinencia axiológica y presuponer lógicamente que ese creer está construido por todo un sistema evaluativo de valores de valores que explica su fuerza y que se comporta como un antes globalizador indefinible, solo describible en términos de competencia modal.

Esta competencia discursiva particular da cuenta así de la racionalidad mítica que asegura la mediación entre la aprehensión imprecisa y la aprehensión racional. Se muestra así como, por medio de la obra estética, sobre todo, esa competencia particular permite a cada uno llegar a ser sujeto humano, por medio del simulacro de la conversión que puede constituir su propia enunciación artística, si se es el autor del texto, o de la que se reconstruye como lector a partir del objeto textual.

En una sociedad que vende el discurso de la razón, de la racionalidad inferencial, fragmentando los nuevos saberes más o menos accesibles, en nombre de la eficacia científica, nos es muy útil recordar las aspiraciones del humano a la unidad del creer que basa su necesidad de identidad segura en su relación con el mundo y con la sociedad, para la que hay que construir una racionalidad mítica llena de prácticas artísticas contemporáneas: Toute évaluation, jugement ou sanction (qu'elle soit thymique ou prédicative) présuppose une relation à l'ordre des valeurs, une inscription du Sujet sur dimension du vouloir. (o.c.:140).

De esta manera el creer como base de cualquier relación con el orden de los valores se convertirá en un modo de inscripción del sujeto semiótico en la dimensión

del querer puesto que el creer condiciona el sentimiento de identidad de sí mismo y también la naturaleza de las relaciones intersubjetivas. El querer, al mismo tiempo, funda el ejercicio de la palabra y de la comunicación cuando insta un querer-decir y un querer comunicar que permite afirmar que todo discurso reenvía de forma ineludible a un creer que define su especificidad. El dialogismo que caracteriza a la literatura desde el Renacimiento por el hecho de proponer espacios sociales y culturales en comunicación y en explosión, se manifiesta como los modos comunicativos en los cuales las posiciones enunciativas no están ordenadas ni son ordenables y que por lo tanto se responden sin norma previa.

A nuestro modo de ver, este autor introduce, en el quehacer semiótico el lado estetizante y pasional de la literatura sin proponer un modelo coercitivo desde el punto de vista epistemológico, lo que podría hacernos pensar que sigue un poco los lineamientos de esa búsqueda de la literariedad por parte de la estética romántica. Sin embargo subsisten las modalidades aunque todas estén supeditadas al creer, esa super-estructura que nos da la impresión de acercarse a una concepción mítico-religiosa de lo semiótico. Nuestra consideración no puede ocultar lo interesante que se presenta para el análisis de nuestro texto pasional este punto de vista, que coincide perfectamente con la apariencia del simulacro que tenemos ante nosotros.

1.3 La praxis enunciativa, punto de partida para el análisis.

La elaboración de una tesis es siempre una pregunta que se hace el sujeto frente al problema planteado; de ese interrogante surge una respuesta que tiene su fundamento en el punto de vista que adopta el investigador. La respuesta también es producto de la observación, que es una participación, un procedimiento de proyección, es decir, la experiencia del hecho de lengua está en primer lugar cuando se trata de un objeto semiótico discursivo. La experiencia, en este caso: lectura del corpus objeto de análisis, intento de ordenamiento de los datos literarios e históricos, recapitulación de la anécdota, aislamiento de las estrategias de la manipulación, constatación de la dispersión enunciativa, toma de conciencia de la amplitud de los universos pasionales, etc. nos muestra un texto de difícil estudio quizás, como muchos textos, resistente al análisis. Nos planteamos las preguntas: ¿por dónde empezar?, ¿cómo dar cuenta

semióticamente de la organización del sentido del mismo? ¿Cómo explicar y comprender el texto sin caer en interpretaciones inútiles? ¿Qué modelo formal de análisis aplicar? ¿Cómo desconstruir y reconstruir la significación de las configuraciones pasionales que presentan *Les Liaisons dangereuses*? Perplejidad total, si agregamos a estas preguntas el elemento de desconcierto que nos atrapa cuando queremos actualizarnos sobre el conjunto de la teoría semiótica y constatamos que, como ya se ha resumido en el aparte anterior, el aparato epistemológico de la teoría semiótica del discurso se ha perfeccionado, remodelado, ha dado un giro para responder a problemas acuciantes impuestos por los textos mismos. Sin duda que la semiótica reconoce a lo sensible y a su inteligencia para hacerse significativa cuando lo capta en la instancia de acogida en el discurso.

Para nosotros, en este momento, después de haber revisado ciertas propuestas de análisis del texto que nos ocupa, es muy importante que fijemos un punto de partida pertinente y en adecuación con los principios que proporcionan inteligibilidad al discurso. Las lecturas nos llevan a imaginar un texto haciéndose, conformándose a partir de un enunciator cuyo enunciado ecopa de él todo a riqueza de mundo sensible e inteligible, que el texto reacomoda a partir de sus magnitudes y de su heterogeneidad. En lo que respecta a los textos literarios y más generalmente, la instauración de los discursos míticos, la estructura discursiva define las condiciones de éxito de la estrategia de coherencia de la cual depende la significación (o.c., 1997: 15).

Con el concepto de praxis enunciativa y partiendo de análisis concretos, junto con la semántica de las lenguas o formando parte de una semántica de las lenguas y volviendo a sus orígenes antropológicos y lingüísticos, la semiótica puede abordar cualquier tipo de discurso. La praxis enunciativa debe permitir integrar un gran número de asuntos, proposiciones o discusiones que atañen a la enunciación: el uso, la variabilidad de las estructuras y su tipificación. Este concepto parte de una teoría de la enunciación que da cuenta del simulacro deíctico del Yo, Aquí, Ahora. Es una praxis que aprehende cada texto ocurrencia como la manifestación de una convocación de valores significantes que permiten tener acceso a los distintos modos de construir semiosis.

La teoría semiótica de la praxis enunciativa reencuentra al sujeto, pero a un sujeto que no es un Yo existencial sino un término de relación del discurso que actúa, dice y siente en la instancia de la mediación semiótica; es así como construye su identidad discursiva. Los sujetos contruidos de esta manera se enuncian y pueden escindirse en un período textual breve, por ejemplo, pueden pasar de ser sujetos de acción en un fragmento corto y, luego, constituirse en sujetos de la pasión o no sujetos. Un actante-sujeto de esta categoría puede ser concebido como un simulacro de construcción de identidad discursiva o como un efecto de sentido. Estamos muy lejos del psicologismo. El sujeto-actante es un modelo, un esquema, un efecto de discurso, a veces, de su propio discurso. Posee valores inteligibles, una psiquis semiótica y un cuerpo sintiente. Dentro de esta praxis enunciativa, como parte de una teoría de la enunciación, hay que incluir la praxis enunciativa de los textos literarios – el nuestro - ; para eso Panier (1999: 104-105) propone una teoría de la enunciación “escritural” y literaria, por ser éstos los constituyentes de una significación semiótica, y no de comunicación de mensajes.

La teoría discursiva específica de la enunciación literaria comprende al enunciatario que recibe enunciados como cuerpo sensible; ese enunciatario no recibe meramente información, sino una escritura – literaria – que penetra en su subjetividad inteligible y estética. Además, la palabra literaria enunciada posee el poder signifiante de la letra.

El enunciadador realiza una praxis que dará como resultado un enunciado que se volverá, por sucesivas valoraciones de la recepción, un enunciado-texto, susceptible de entrar a formar parte de una semiosfera cultural. Pero la praxis es en sí un hacer, una realización de manifestación sensible que se efectúa por medio del lenguaje mediante sujetos competentes, que actualizan en discurso, a través de la enunciación, el estatuto virtual y simulacral de la competencia lingüística de los mismos. La enunciación, vista así, es una práctica que da realidad a un producto de la actividad lingüística (Fontanille, 1999:59).

La praxis enunciativa posee el poder de producir, por medio de la lengua, una incidencia sobre el mundo, y con ello, volver al mundo. Es un hacer que se sitúa en el

ejercicio de la lengua, como lo afirma Benveniste, más allá del aparato formal de la enunciación, una especie de meta-semántica de la enunciación que envuelve y da cuenta de los efectos de sentido de la praxis. (o.c:59). Para Greimas la enunciación, como ya lo hemos dicho, actualiza el espacio de las virtualidades semióticas, espacio de residencia de las estructuras semio-narrativas. Fontanille (o.c.) agrega la noción de formas que, actualizándose como operaciones, están en la base de la competencia semiótica del sujeto de la enunciación; así pues, para este semiótico, la competencia es una operación. La praxis enunciativa es la conversión de esas formas en operaciones en un campo de ejercicio.

1.3.1 Praxis enunciativa epistolar.

Se estudia la enunciación propiamente dicha, es decir, las operaciones inherentes al acto de discurso. Si la enunciación es un acto por medio del cual el discurso se inserta en otro orden de realidad que no es el suyo (por ejemplo, en el nivel de existencia definido por el referente de la carta), entonces su estudio se desarrolla en dos planos: i) estudio de las formas enunciativas como responsables de la estructuración del discurso y ii) estudio de las operaciones que interfieren en el nivel de existencia del cual la carta surge, como figura-objeto, y al cual regresa, gracias a la enunciación, como acto. En lo que respecta a los corpus epistolares, las cartas son escritas y compartidas por varios lectores. Son leídas, releídas, comentadas, pasadas a otros lectores, transportadas, enviadas por destinatarios delegados para producir nuevos efectos e interpretaciones por parte de destinatarios infractores.

La praxis enunciativa se pone en juego por medio de las operaciones que producen objetos y sujetos que corresponden a magnitudes-objeto discursivas, es decir, a figuras, que, de igual modo, corresponden a magnitudes-sujeto, es decir, a los actantes de la enunciación. Las figuras, los actantes, las configuraciones son situadas, por la praxis en un campo de discurso espacial y temporal, en donde pueden ser esquematizadas las fenomenologías subyacentes y donde se conforman las configuraciones propiamente semióticas. En el intercambio de cartas, las isotopías temática o figurativa constituyen el fondo común a partir del cual se teje la interacción y se enriquecen los contenidos. Estas isotopías pueden expresarse también por

anáforas, alusiones y repeticiones meta-discursivas, o sea, la isotopía es puesta en escena sobre un campo, un espacio discursivo, en retensión y protensión, como memoria y espera. Así, la constitución semántica del intercambio es traducible por medio de las operaciones de la praxis enunciativa. El campo del discurso en si mismo es pura profundidad. Con la concepción de una praxis enunciativa se puede abordar esa profundidad expresada en la heterogeneidad de las magnitudes-pasiones efectos de sentido convocadas por el discurso.

En todas las culturas y en los discursos que las conforman, cohabitan dos tipos de magnitudes: las engendradas por el sistema y las acuñadas por el uso. De tal modo que la coherencia mínima ha impuesto el concepto de modos de existencia, de profundidad existencial del discurso, para dar cuenta de las modalidades de copresencia de las magnitudes heterogéneas en el discurso. Jean-Marie Floch eligió la metáfora levistraussiana de bricolaje para explicar de qué modo los conjuntos de figuras, de motivos, tomados de los universos semióticos heterogéneos, extraños unos de otros, son puestos en relación, ensamblados, enunciados, recategorizados para funcionar en el discurso, sometido a otras axiomas. El bricolaje supone una manipulación del contenido de las figuras y una reubicación de su posición en la profundidad existencial, es decir, de su "densidad de presencia" discursiva. Para que cohabiten en el mismo discurso magnitudes diferentes, deben provenir de modos de existencia diferentes. No hay copresencia sino co-ocurrencia. Las modalidades existenciales -lo virtualizado, actualizado, potencializado, realizado - convierten la copresencia en espesor discursivo y proyectan articulaciones modales en el campo del discurso.

En lo que concierne a la praxis enunciativa y a la creación de su espacio de ejercicio, se puede decir que, en el intercambio epistolar, la explotación de un referente común puede comprenderse como el establecimiento de un campo discursivo compartido, cuya figura actancial prototípica será el "nosotros", que se teje de una carta a la otra por medio de anáforas, perífrasis y paralelismos de la expresión y del contenido. Existe cierto grado de mimetismo formal que se introduce en el intercambio para significar el compartimiento de un mismo campo, de un mismo horizonte de experiencias y de valores.

1.3 2 Praxis y tensividad en el género epistolar: aportes de Yuri Lotman

Lotman, en su elaboración epistémica de la semiosfera y de las fronteras que los espacios significativos crean entre ellos, da propiedades similares que las que acabamos de anotar para campo de discurso. En primer lugar, la semiosfera centrada en el “nosotros” (cultura, armonía, interior), excluyendo al “ellos” (barbarie, extrañamiento, caos, exterior), está limitada por dos fronteras; sin embargo, suceden incesantes transformaciones entre ese centro y la periferia, entre lo interior y lo exterior. El “nosotros” no permanece inmutable, así como tampoco el “ellos”. De esta manera la heterogeneidad de los elementos que se presentan en el campo de sentido epistolar u otro es categorial porque incide sobre la cohesión de ese campo, pero también es existencial. Las magnitudes a causa de esto poseen modos de existencia diferentes pero permanecen en copresencia. La heterogeneidad categorial suscita un conflicto que la heterogeneidad existencial junto con la concomitancia de varios estados de desarrollo regula.

En la enunciación epistolar los movimientos y las deformaciones de la semiosfera son determinadas por operaciones de un diálogo entre zonas, o sea, por modulaciones de una tensión enunciativa entre el interior y lo exterior del campo discursivo, Lotman propone una sintaxis: i) todo aporte exterior es percibido como explosivo y singular, sobrevalorado como prestigioso o inquietante. ii) ese aporte es luego imitado, reproducido, traducido y transpuesto en términos de “propio” y de “nuestro”, difundido y digerido por el campo interior; así pierde su brillo. iii) siendo totalmente integrado, ya no se le reconoce como extraño, de suerte que la zona exterior encuentra toda su especificidad y su singularidad, y parece de nuevo confuso, falso, no pertinente. iv) finalmente, el primer aporte, transformado en irreconocible, se erige como norma universal, propuesta al regreso no solo en los límites del mundo interior sino también en el mundo exterior, como parangón de cultura.

Esta es una secuencia de diálogo entre campos semióticos que comprende: operaciones de apertura del campo, de cierre del campo, aumentos de intensidad (intensidad de la percepción-recepción), de debilitamiento de la intensidad, operaciones de aumento de la extensión y de la cantidad, etc.

Llevado esto al diálogo entre dos universos semióticos individuales –especie de praxis dialógica - en la enunciación epistolar, la praxis juega en consecuencia sobre dos registros esenciales: la intensidad (operación de mira), y la extensión y la cantidad (operación de captación). Las fases enunciativas que arroja esta sintaxis lotmaniana producen la intensidad de la mira y la extensión de la captación en (i) y (ii). En la etapa (i) hay una irrupción explosiva del aporte exterior que engendra un afecto intenso, sin extensión; en (ii), la difusión tiene su efecto, el aporte exterior es domesticado, convertido, diluido, apropiado, el campo entero es afectado, pero débilmente. En las fases (iii) y (iv): la intensidad de la mira y la extensión de la captación evolucionan en el mismo sentido, juntas; en (iii), la extensión como la intensidad son débiles; en (iv) la amplificación, enfática, conquistadora y normativa hace su trabajo y afecta a la vez a la intensidad (del reconocimiento) y a la extensión (de la difusión). Esta categorización, formulada por Fontanille (1999) a partir de la sintaxis lotmaniana, esboza un esquema de la praxis y de sus operaciones, que da el siguiente resultado: la mira y la carga emocional y axiológica que la caracteriza corresponde a pasiones canónicas como sorpresa, cólera, interés: “hacer como mira a su lector su propia mira y la intensidad de su compromiso ilocutorio, es suscitar su interés. Esta es la primera condición para el establecimiento del campo epistolar”

La captación, al revés, juega sobre el despliegue y la difusión y así hace jugar ciertos resortes cognoscitivos: apropiación, integración, canalización, pero también estados pasionales como el aburrimiento o la serenidad.

La zona crítica del despliegue universal es aquella en la cual se elaboran nuevas reglas y convenciones, un meta-discurso que redefine los fundamentos de la interacción, que coloca un nuevo referente. En esta zona se realizan y establecen los arreglos del campo discursivo, por ejemplo, cuando después de las lecturas compartidas de varios textos de cartas de los “otros” epistológrafos, un destinatario de cartareorienta su estrategia de venganza o seducción.

La enunciación epistolar se efectúa, según vamos comprendiendo, poniendo en juego formas del campo discursivo, operaciones efectuadas en el campo y en la interacción con el orden subyacente, el que está por debajo de lo fenomenológico. Los

aportes recibidos y rechazados, imitados y digeridos, vueltos a transformar en aportes novedosos, de los que hemos dado cuenta antes, se operan y son recibidos por parte de todos los epistolarios,.

1.4 Las formas del campo epistolar.

En el fenómeno epistolar se desarrollan disociaciones y recomposiciones del “nosotros”. En efecto, la carta suscita o explota una intersubjetividad, cada quien escribe en nombre de un nosotros, así el campo del discurso es organizado alrededor de un protoactante personal, disociable en “yo” y “tu” o “vous” que evoluciona hacia uno u otro polo en función de la perspectiva adoptada. La aparición del “nosotros” supone fronteras dibujadas, más allá de las cuales habita el “ellos”; pero como la enunciación epistolar está disociada, no es concomitante, el “nosotros” que construye la carta puede haberse deshecho en el momento de la lectura, así, el mismo lector puede tratar al “yo” de la carta como un “él”, extraño al nuevo campo en el cual participa.

La inconsistencia del campo personal de la carta explica que buena parte de las estrategias epistolares trate de las disociaciones y de las recomposiciones del “nosotros” sucesivos y concurrentes. En una correspondencia entre enunciadores y enunciatarios, narradores y narratarios hay transformaciones concomitantes: disociación pragmática y afectiva del “nosotros”.

Lo que acabamos de presentar será muy bien ilustrado en la comprensión de los campos de sentido epistolares de nuestro corpus de estudio. No podemos adelantarr lo que en él ocurre, por miedo a repetirnos sin remedio. Digamos que en las obras literarias como en la vida concreta, el intercambio epistolar es social y culturalmente la manifestación del “nosotros”, de su intimidad, de su exclusividad, sobre todo, a los ojos de lectores adicionales que no son sus destinatarios.

1.5 Identidades discursivas.

Otra noción teórica y metodológica que nos ha de servir de hilo analítico será el de identidad discursiva. Concebida por el *Dictionnaire raisonné* como “el principio de permanencia que permite al individuo ser el ‘mismo’, ‘persistir’ ‘en su ser’, a lo largo de

su existencia narrativa, a pesar de los cambios que provoca o sufre. Esta noción constituirá uno de los hitos fundamentales de la reconstrucción semiótica de nuestro objeto de estudio. Nos referimos al concepto de identidad cuando consignamos la permanencia de un actante a pesar de las transformaciones de sus modos de existencia o de los roles actanciales que asume en su recorrido narrativo, y también de la permanencia de un actor discursivo a todo lo largo del discurso en el cual se le ha inscrito: en ese nivel, el procedimiento de anaforización permite la identificación de un actor en todos los instantes de su existencia discursiva” (o.c: 178-179).

La permanencia o identidad es isotopía, es decir redundancia semántica, aplicada para actantes y actores a una categoría particular de contenidos. Un personaje que lleva el mismo nombre y que recibe las mismas calificaciones, a lo largo de un texto, obedece al principio de la isotopía: es lo que hace posible una lectura coherente del recorrido del personaje. Para los actantes, la identidad es asegurada por isotopías predicativas (acciones). Para los actores, es asegurada por isotopías figurativas, temáticas, afectivas. La identidad de los actores se define por la recurrencia de una misma clase semántica, sea abstracta (identidad temática) o más concreta (identidad figurativa). Son identidades que están en transformación permanente, a lo largo de un recorrido, sea un recorrido actancial (actantes), sean recorridos temáticos y recorridos figurativos (actores). Esas mismas figuras obedecen, por lo demás, al segundo tipo de identidad discursiva: la de los actores de quienes el texto, a través de una serie de imágenes y de metáforas, mantiene la permanencia.

La identidad isotópica va más allá de la simple denominación. El actor conservando una identidad permanente puede transformarse. Las correspondencias entre actores y actantes implican una distinción entre dos niveles de captación de las transformaciones discursivas, el del predicado y el del proceso. La noción de predicado es estática (actante). En cambio, cuando hablamos de las fases sucesivas de ese predicado, hablamos de fases del proceso o aspectos del proceso. La noción de proceso es dinámica, el actor, asociado a un proceso, sufre transformaciones de los aspectos de ese proceso” (Fontanille, 2001:126-127).

1.5.1 El hacer enunciativo, su responsabilidad en el establecimiento de las identidades discursivas.

El concepto semiótico de la praxis enunciativa redefine al sujeto como un término de relación del discurso que efectúa operaciones en todas las lógicas del discurso dentro del espacio de sentido semiótico; de esta manera se constituye en identidad discursiva. El sujeto actante es un modelo, un esquema, un efecto de discurso, a veces de su propio discurso. Posee valores inteligibles, una psiquis semiótica y un cuerpo sintiente que pueden sufrir cambios y transformaciones e incluso desdoblarse, en sentido semiótico, por ejemplo pasar de ser sujetos autónomos a heterónomos o lo contrario. Son actantes-sujetos que fungen como simulacros o como efectos isotópicos de sentido.

La noción de praxis enunciativa vino a dar solución al fenómeno puramente individual que implicaba tener, por un lado, las operaciones constitutivas del sujeto y la inscripción de la subjetividad en el lenguaje y, por la otra, el enunciado realizado y las estructuras textuales. El concepto de "praxis enunciativa" consistiría, según Fontanille, una meta-semántica de la enunciación, praxis que transforma, con su competencia, las formas semio-narrativas en operaciones que dibujan su campo de ejercicio. Esta noción de la praxis enunciativa se distingue de la enunciación enunciada o reportada, que es el simulacro que imita en el discurso el hacer enunciativo.

El estudio de la enunciación enunciada limita a esta instancia previa propiamente dicha cuyo modo de existencia, según el *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, sería la de presupuesto lógico del enunciado. El estudio de la praxis enunciativa, pues, se propone considerar las operaciones inherentes al acto de discurso y no la enunciación enunciada como único fenómeno semióticamente conocible.

En el caso particular de la enunciación epistolar, Fontanille afirma que la carta sale del mundo de los objetos, arrugada, en corsé, disimulada en un cofrecito o deslizada en una ruma de papeles para actualizarse como enunciado, y luego, finalmente, gracias a la enunciación, que la hace retro-actuar sobre la realidad

presupuesta, regresa al mundo del cual salió. En el transcurso de este ciclo, que puede repetirse varias veces con enunciatarios diferentes, la carta se transforma. La pertenencia doble del mensaje, es decir, como figura-objeto del mundo natural y como figura construida con intención de comunicación intencional, basa las dos primeras etapas; una tercera etapa, la que la hace regresar al mundo real de su origen, la transforma de un estado de figura-objeto al de figura-sujeto delegado, sujeto que hace, que manipula, que apasiona, motiva o disuade, y, esto independientemente de las intenciones del enunciador de la carta (o.c: 63).

Dicho esto, tenemos que los textos convocan a las figuras del mundo para establecer en ellos “distintas praxis enunciativas idiolectales y sociolectales”. La enunciación del objeto carta convoca a figuras que producen su sentido en un doble espacio de la significación, como se viene de consignar. Pero también funda una forma de vida que pasa por el establecimiento de un género, en cuyo funcionamiento e interpretación valorativa el lector destinatario o enunciatario tiene una responsabilidad ineludible. No hay género epistolar o carta sin enunciatario o destinatario. El hecho de que la sociedad secreta de los libertinos cultivara exclusivamente esta manera de comunicarse y de crear pensamiento subversivo y estesis nos reafirma en la comprobación de que una forma de vida orienta axiológicamente a toda producción discursiva. Esas formas de vida son una “modalidad de presencia” que dependen exclusivamente de la praxis enunciativa.

En lo concerniente al fenómeno epistolar, la carta plantea el problema de la enunciación y de su descripción, se presenta como la puesta en abismo de la relación de comunicación entre destinador destinatario. Esta relación destinador/destinatario se encuentra puesta en escena y puesta en forma discursiva y narrativa por medio de simulacros proyectados en el enunciado. La carta luce como un nexo de observación muy pertinente de las relaciones y de los desvíos entre enunciado y enunciación. Nos preguntamos si la carta no supone un contrato enunciativo específico caracterizado por una pluralidad de niveles de referencia (Panier, 1999:9).

El escritor de cartas, si se da a imaginar, si forja en la carta una imagen de él y de su lector, se da de igual modo a la representación de una escritura a leer. En el

entramado de lo escrito, se pierde para ser re-presentado por la gracia de un respondedor que lo lee. Existe, en el fundamento del discurso enunciado, el desembrague de la instancia enunciativa, así escribir una carta es, necesariamente, exponerse a ser leído por otro, es confiarse a esa lectura y creer que habrá ahí, gracias a la letra de la escritura y a su presión enunciativa, un respondedor, el que escribe cartas espera una respuesta de un corresponsal, sombra de actante (Panier, 1996). La representación figurativa (enunciado) sostiene el sentido de la palabra, pero no se confunde con ella. La carta testimonia así en su dispositivo el estatuto dividido del sujeto de la enunciación, que se expresa y se manifiesta perdiéndose en la trama de una escritura.

1.6 La dimensión figurativa.

Un texto figurativo (como el que nos ocupa) está construido por encabalgamientos y encadenamientos de figuras que llevan a imaginar, para dar cuenta de la copresencia de diversos niveles o capas figurativas, una estratificación, es de ir "una polifonía tensiva del discurso en acto (...) que remite a comprobar de forma inmediata los efectos de una praxis enunciativa en la que interviene la dimensión retórica del discurso viviente" (Espar, 2000:5).

Este procedimiento conduce a una recategorización semántica. Los efectos pasionales corresponden a configuraciones discursivas que perfuman tímicamente el texto: celos, seducción, etc. constituyen efectos de sentido sensibles más allá de lo temático. Los efectos de realidad son construidos por las figuras –referidas a un elemento del mundo natural – que la segmentación lexemática aísla y que producen el efecto de referencialización interna y externa. Las figuras por sedimentación semántica organizan una red de relaciones, actualizadas en su sentido por los destinatarios de los mensajes, constituyendo de ese modo el fenómeno citado de referencialización. Lo figurativo está en la base de la representación del efecto de realidad que los textos producen.

En un texto literario, lo que asienta e incide más en la significación que es la suya – literaria – es la consistencia del plano figurativo, es decir, mientras más

consistente es ese plano, más contundente es el efecto de referencialidad y de representación, y más efecto tiene lo escrito o la palabra sobre el cuerpo del destinatario. En los textos literarios, la creación de las figuras como identidades discursivas por parte de la enunciación funda todo el sistema de valores y la moral del texto.

La dimensión figurativa es el lugar privilegiado de articulación de la significación: Las figuras se integran, se amalgaman, forman redes de solidaridad significativa, evocan a las figuras del mundo natural, se encadenan dentro del discurso y funcionan como figuras que dan consistencia virtual a las primeras; este es el fenómeno de sedimentación semántica que se organiza como red de relaciones, equivalentes a las operaciones de actualización de sentido que efectúa el enunciatario lector u otro. Las figuras en el discurso son resemantizadas por la instancia enunciativa, se vacían del sentido lato del diccionario y toman las nuevas significaciones que el texto construye.

La figura designa una magnitud figurativa que acompaña a la configuración o a la isotopía figurativa.

1.7 La modalización en el imaginario pasional.

Las modalidades actúan como predicados de otros predicados, modifican el estatuto de otros predicados, son condiciones o facultades de la acción transformacional de los actantes, fundan la lógica del discurso. La modalización es más general que la modalidad, es lo que indica la actividad subjetiva de la instancia de discurso, indica discurso en acto. El afecto, la evaluación, la constitución de los sistemas de valores del discurso forman parte de ella (o.c: 149). Para Geninasca el discurso entero manifiesta la actividad de la enunciación, la modalización no tiene límite.

El conjunto de la predicación modal es autónomo porque, en cuanto condiciones presupuestas, las modalidades son independientes de la realización del proceso (lo que acontece en la dimensión narrativa) al que modifican, y, por estar bajo control de la enunciación, escapan al control de los predicados que transforman. Además, la dimensión modal puede asegurar una buena parte de la significación, tanto de la

enunciación como del enunciado. En consecuencia la dimensión modal “abre en el discurso un campo *imaginario*.(o.c.)

La relación del actante con el predicado define su identidad semántica, reconocida por su recurrencia, que es asegurada, a su vez, por las modalidades. Así, se construye la identidad del actante a partir de las modalidades. La performance describe el *hacer* de los actantes; los predicados modales describen su *ser*, su competencia. Las identidades de los actantes se van construyendo gracias a la acumulación, combinación, transformación de las modalidades. Éstas pueden pasar a ser valores modales, y así, definen roles y actitudes, funcionan de forma gradual.

Al convertirse en valores modales, las modalidades se basan en una regulación perceptible y sensible: cuerpo sintiente de intensidad y de extensión modal, sometiendo así al actante a una inestabilidad, a una identidad transitoria. Los roles y actitudes (identidad) son también roles y actitudes pasionales, relacionadas con el afecto y la sensibilidad.

Las configuraciones modales en el análisis narrativo discursivo de la semiótica clásica no constituyen una dimensión, forman parte de la batería metodológica con la que se da cuenta del hacer dentro de los textos narrativos, y, por ello, de las transformaciones. En la semiótica de la acción existe una dimensión tímica que está implicada en la evaluación de los valores repulsión/atracción y en los de euforia/disforia.

Después de *Sémiotique des passions*, el desarrollo del estudio de lo sensible-afectivo en los discursos permite abrir el campo a una modalización que se ocupa del ser, de la identidad, se proponga éste (ser) pasar o no pasar al acto. Se dice en la obra ya citada, lo siguiente: “La teoría de las modalidades en la historia de la semiótica del discurso es el primer escalón para una semiótica de las pasiones”.

Los efectos pasionales, gracias al componente modal surgido de la narratividad, se volvieron analizables; cada efecto pasional podía ser reducido, desde el punto de vista narrativo, a una combinación de modalidades. Estos efectos pasionales eran, entonces, considerados como simples epifenómenos del recorrido

narrativo de los actantes. Pero esta aproximación al dominio afectivo quedaba en los límites de una lógica de las transformaciones, la del discurso del enunciado. No obstante, queda claro que la dimensión afectiva del discurso no puede ser separada de la *presencia*, de la *sensibilidad*, y del *cuerpo* que toma posición en la instancia del discurso, puesto que la afectividad reivindica el cuerpo, del que emana y al que modifica. (o.c.: 155).

Los estudios realizados en este campo permiten conjugar los dos puntos de partida: el de una modalización del enunciado narrativo y el de una modalización del discurso en presencia, en acto, del cuerpo sintiente que se expresa. Las modalidades en el enunciado transformativo son presupuestas y en el discurso en presencia son modos de existencia. Entonces, “la identidad modal de los actantes, basada en los valores modales es pues, por definición, uno de los lugares claves de la interacción entre esos dominios de pertinencia: así, la identificación de los actantes de la enunciación con los del enunciado, e inversamente, se hará por la mediación de estos roles y actitudes pasionales. Acotemos que la intensidad pasional del discurso tiene por correlato fenomenológico la propioceptividad, la sensibilidad del cuerpo propio que sirve de mediador entre dos planos de la semiosis, expresión/contenido.

II EL INGRESO AL CAMPO INTERTEXTUAL: ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1 Apreciaciones críticas sobre *Les Liaisons dangereuses*

Aquí consignamos opiniones sueltas rescatadas de las lecturas realizadas para que el lector vaya entrando en contacto con una obra que es apreciada como una historia de educación-perversión, ejercida por dos corrompidos, (Valmont y Merteuil), sobre dos figuras actoriales en apariencia inocentes (Cécile de Volanges y Danceny).

Una historia de venganza y de celos que entretejen con sus artimañas los dos actores principales y, a partir de ese ambiente, la emergencia de una historia de amor a lo Rousseau, vivida y contada en retórica tradicional y con ingenua autenticidad por la mujer seducida, la Presidenta de Tourvel.

Una novela ignorada por los manuales tradicionales que posee una gran riqueza psicológica, un estilo sostenido, una virtuosidad genial en el cambio de los tonos según cual sea el destinador de la carta.

Un objeto textual cuyas últimas páginas pueden ser objetadas por cerrarse con un desenlace más o menos convencional diseñado a satisfacer a los defensores de las “buenas costumbres”, porque el crimen no paga.

A nuestro juicio, la esencialidad de esta novela epistolar reside en la seducción de la Presidenta de Tourvel, llevada a cabo por Valmont como si fuera una operación estratégica de guerra medieval abocada al asalto de una ciudad fuerte, lo femenino inexpugnable ya no resulta misterioso para el asediante que la toma; se trata de entrar en la fortaleza para quemarla, saquearla y luego abandonarla; todo este recorrido se realiza como una figurativización guerrera de lo que es la conquista amorosa desde los siglos en que el amor cortés estatuye que este sentimiento es planteado en forma unilateral desde la parte deseante: el trovador, el amante vasallo que se rinde a su señora, el amor cortesano, etc. emprende una gesta para lograr un objetivo: obtener la rendición de la parte pasiva-deseada de la relación amorosa.

Un objeto literario en el cual la intriga es menos importante que la descripción del libertinaje.

Un texto que pretende comprender las razones de la lucha entre hombres y mujeres, lucha, que dentro del marco de la conciencia libertina, está depurada de hipocresía y de adornos convencionales.

Una puesta en discurso literario que expone reflexiones agudas y máximas sin ilusión que hacen de su enunciador un moralista más.

Una obra audaz que le devuelve la dignidad a la sensualidad sin hablar explícitamente de ella.

Un texto que contraviene tanto la verosimilitud como la verdad, por ser increíble que de los 11 o 13 epistológrafos que concurren en la correspondencia que consigna el mismo, todos hayan escrito con la misma maestría.

2.2 Los enfoques más importantes de la crítica y analítica sobre el texto.

Las investigaciones que consignamos a continuación son una revisión de algunos puntos de vista de la amplia bibliografía crítica que acompaña la exégesis del monumento que constituye *Les Liaisons dangereuses*. Nuestro enfoque se conflagrará de manera firme a los conocimientos que tenemos con respecto al establecimiento de un campo epistolar semiótico que acabamos de exponer. Junto a estos criterios y enfoques sobre la obra, consignaremos las opiniones de otros lectores connotados de esta obra, la mayor parte de ellos escritores y poetas.

Fabre (1979) opina que esta obra representó para los nostálgicos la dulzura de vivir, un manual de perversidad elegante, una escuela de seductores para ser seguida por gente hábil y diestra. Para este autor Laclos desacraliza los buenos sentimientos, denuncia la hipocresía mundana cuando destila el veneno que segregaba el feudalismo agonizante. Por estas denuncias y valentía, Fabre lo otorga a Laclos el mérito de figurar entre los liquidadores del antiguo régimen, entre los anunciadores de un orden nuevo en el cual el mal no tendría raíces, un orden de sociedad sin clases en donde la seducción pierde todo poder.

Lo que Laclos pone en evidencia en este compendio de cartas es que lo más esencial es la escritura puesto que las hazañas o fantasías eróticas de los seductores en posición de enfrentamiento no tienen para sí mismos precio ni existencia sino es en

virtud de construirse por medio de un estilo. Elemento que nosotros resaltamos en nuestro estudio del estilo de Valmont. La pérdida de los héroes o su triunfo no consiste en hacer el mal, ni en decirlo sino en escribirlo.

Interpreta este autor *Les Liaisons* como una novela de la ironía del juego de la inteligencia e incluso da una definición de ella: la ironía es una figura por medio de la cual se quiere hacer entender lo contrario de lo que se expresa. Se refiere al concepto de la antífrasis investigado por los estudiosos de la retórica de la ironía que retoman la idea de que ésta en el texto que es un efecto creado desde la advertencia y el prefacio de Editor y Redactor. La ironía está presente en la aventura de los personajes, en la relación que mantiene el autor con la novela, en el sentimiento del lector que se esfuerza en comprender la intención de la obra y medir su importancia.

La ironía reside en que los dos conspicuos seductores con sus refinados saberes sobre el método, sobre los principios al final terminan como un seductor seducido y como la burladora burlada.

En cuanto al estilo, todo es estilo en esta obra, es una gran metáfora en la que se inscribe el campo de los registros asignados a las persecuciones del amor, los de la caza, de la guerra, de la devoción. En el Non Juan la voluntad de la blasfemia y de lo sacrílego es primordial, el verdadero enemigo de este arquetipo es dios, cuando lo desacraliza lo está ensalzando, este acto de burla es un acto de libertad frente al amor, otra faz de la ironía. Otra también primordial es aquella que contrapone dos imágenes de Laclos escritor, por un lado y la de hombre sensato y militar consecuente, por el otro.

Como antecedente de trabajos de perspectiva formalista y estructuralista el único documento analítico lingüístico que hemos leído sobre *Les Liaisons dangereuses* es el realizado por Todorov (1982) que forma parte de un trabajo referente a las categorías del relato literario. En este trabajo se estudia la literariedad, el sentido y la interpretación de la obra. Se plantea la diferencia entre historia y discurso y se describe como puede funcionar el relato como historia. El fundamento del análisis se basa en la lógica de las acciones, que son presentadas en cuadros categoriales. Se extrae de la taxonomía un modelo triádico y uno monológico de representación: Los aspectos del relato son clasificados así:

Narrador > personaje (la visión por detrás). Narrador = personaje (la visión “con”). Narrador < personaje (la visión “desde afuera”). Varios aspectos de un mismo acontecimiento.

Los personajes y sus relaciones son aislados por la predicación de base, las reglas de oposición, la regla de pasivo, el ser y el parecer, las transformaciones personales, las reglas de acción. En el aparte titulado el relato como discurso, se toca la función del tiempo en el relato, la deformación temporal, el encadenamiento, la alternancia, la intercalación de las secuencias temporales.

Los modos del relato parten del decir de los personajes, del hablar del narrador, de la subjetividad u objetividad en el lenguaje. Un aparte es dedicado a la infracción al orden de la historia, del discurso, al valor de la infracción; en fin, la infracción es tomada como un criterio tipológico. Como puede verse, es un trabajo excesivamente formal, que no toma en cuenta las especificidades del orden de la enunciación, que se queda en los elementos del enunciado para tratar de entregar una gramática sintáctica de la obra. La comprensión y explicación de un cierto nacimiento de la significación no son satisfactorias. No se evidencia un esfuerzo por extraer los factores que están en la base de la construcción del sentido. Es un análisis difícil de leer y de comprender porque, en realidad, lo que se propone es ofrecer un cartabón formal experimental, una especie de gramática lógica de la obra. Además, se nota también que lo que está en juego como corpus de estudio, como unidad lingüística, es el relato y no el discurso como elemento de significación dependiente de una o varias instancias enunciativas.

Lo que sí nos pareció importante en este trabajo es el argumento fundador que se expone en la introducción, el propósito permanece inalterable que propone que el sentido o la función de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra en su totalidad, un concepto estructural que no está lejos tampoco de una semántica de los textos.

El análisis que hace Baudrillard (1979) de *Les Liaisons dangereuses* dedica unas cuantas páginas al fenómeno de la seducción desde el punto de vista socio-filosófico, y no semiótico. Habla del tema de la sexualidad libertina en el siglo XVIII, de

la sexualidad como goce sin estrategia y como búsqueda enérgica que va hacia su meta. Esa sexualidad es inferior a cualquier táctica que pueda tomarla como producto de análisis, incluso del deseo como elemento táctico: así define el tema central de la sexualidad que el filósofo enmarca desde Laclos, Casanova hasta Sade, para quienes la sexualidad es una ceremonia, un rito y una estrategia antes de que se pierda en los derechos del hombre y la psicología, en la verdad revelada del sexo.

La ley de la seducción es ante todo la de un intercambio ritual ininterrumpido, de una apuesta en la cual los dados del que seduce y del seducido no son nunca lanzados, en razón de que la línea intermedia que definiría la victoria de uno sobre el otro es ilegible – y de que no hay límite para ese desafío al otro, de ser más seducido aún, o de amar más de lo que se puede amar, con la muerte enfrente. La sexualidad, en cambio, tiene un fin más próximo y trivial: el placer, forma inmediata del cumplimiento del deseo.

En *Les Liaisons*, la mujer a ser seducida está en situación de plaza fuerte que hay que tomar, a semejanza de una estrategia militar de la época, estrategia menos estática que antes, pero cuyo objetivo, sin embargo, es el mismo: la rendición de la plaza. La Presidente de Tourvel es un castillo, una plaza fuerte a tomar que debe caer. En ello no encuentra seducción, se denomina *poliorcética*. La verdadera seducción se encuentra entre los seductores, Valmont y Merteuil, quienes comparten una complicidad criminal por medio de víctimas interpuestas.

Cuando este autor habla de deseo se refiere al ése que es inmediatamente sentido ante la presa a seducir. En *Les Liaisons* solo se percata del elemento que está subtendido por la isotopía guerrera y militar, la más evidente a primera vista para el lector, dado que la obra está construida como un laberinto pero con cierto orden compositivo que podría asemejarse a la disposición en legión de las armas y de los soldados epistolares.

Sin embargo, al referirse a la perversión, en capítulo aparte, la idea de que ésta forma parte de un universo normado por reglas que supone una relación dual dentro de una red de obligaciones extrañas a la ley establecida, prefigura que la perversión es

inatacable desde el mundo exterior lo que hace que en lo espacial se vincule esta forma de vida con un ambiente de orden cerrado, de sociedad secreta, de universo perverso. A nuestro juicio éste sí es un contenido que se explota en *Les Liaisons* y que nosotros describiremos, para el fenómeno epistolar como campo de sentido de connivencia y asociación de propósitos de los perversos seductores reunidos en eso, en una especie de sociedad secreta que desarrolla la configuración pasional de la promiscuidad en el modo del secreto, siguiendo unas normas y unos ritos de conducta que dependen de un método, de una filosofía.

El estudioso de la novela epistolar Versini (1979) explica estudiando la novela epistolar que el destino de las metanovelas es concentrar, superar, pervertir las esencias de toda la tradición que recogen y cerrar un ciclo del que, de manera habitual, quedan para la posteridad como la manifestación más perfecta y mejor acogida, pensemos, por ejemplo, en *El Quijote*. Eso puede deberse, según él, a dos razones: a la perfección que alcanzan estas metanovelas en unas plumas privilegiadas, tras años de ejercicio de una colectividad y a la perfección debida a una herencia perfectamente asimilada. Para Versini, Laclos: en su alquimia confunde a las costumbres, a las modas o a los tópicos una necesidad interna, y justificaciones estéticas profundas. Por ello, el lector de metanovelas tiene una connivencia intelectual con ese tipo de escritura, lo que para nosotros quiere decir que la praxis enunciativa ha creado formas de vida con las cuales convive.

Este importante crítico historiógrafo de la obra de Laclos se sitúa en lo que se ha llamado Nueva Crítica. Los antecedentes más importantes para el estudio de *Les Liaisons dangereuses* han sido trabajados por él a todo lo largo de sus obras, que citamos: estudio¹ preliminar a las obras completas de Laclos, estudio crítico de toda la tradición novelesca del siglo XVIII, que lleva a análisis profundos de la técnica novelesca, del estilo y del rousseauismo de Laclos. Estudia también la temática libertina (la escuela de seductores), la técnica de las formas del género (teatro, la novela epistolar) y las afinidades profundas (Crébillon, Richardson, Rousseau); En su obra este autor pone en el eje de sus investigaciones a la novela epistolar, forma que

encuentra un interés resaltante por el modo de expresión (forma de vida) que está ligada a estructuras sociales, a formas de la sensibilidad y de la comunicación, como también a estructuras mentales colectivas, a los mitos de la honestidad y de la sociabilidad.

Para resumir los aportes al estudio de *Les Liaisons dangereuses* de Versini, presentamos una parte de sus conclusiones sobre la novela epistolar. Apunta Versini que la originalidad de Laclos no reside en la forma sino en el título de la novela, que ha sido preparado por toda la reflexión de un siglo sobre el peligro de las amistades, o relaciones, al cual expone la sociabilidad. Laclos hereda la costumbre de poner en texto la polifonía de sus antecesores: Richardson, Rousseau. Esa polifonía está dada por el número extenso de cartas que escriben cada uno de los epistológrafos. Cuando se dice polifonía se dice variedad de estilos. El texto de Versini da cuenta de cada uno de esos estilos. Con madame de Merteuil, por ejemplo, estamos al menos ante cuatro estilos: conversación mundana llena de vivacidad, relato o cuento, estilo de combate energético y breve, estilo de análisis, con la famosa carta LXXXI. El denominador común del estilo de Madame de Merteuil es el "persilage" el estilo marcado de vicomte de Valmont es el conquistador.

El estudio de las maniobras epistolares revela las funciones variadas que asume la carta en la obra; para Versini la carta-relato, trivial e invasora en los predecesores de Laclos, se torna dinámica con él; es carta-boletín o carta-informe de campaña o carta-anécdota, carta-confidencia. La carta ya no es consignación del pasado, abandona la remembranza e incluso el presente mismo, que la forma epistolar actualiza para labrar el futuro y hacer avanzar la acción. La carga de energía que recibe con Laclos el género epistolar lleva a la perfección la seducción por carta. La carta de seducción no es sino una forma del género "judicial" o de lo suasorio. Por ello, con esta obra, la seducción es deducción, la carta de análisis recoge y acumula en Laclos los legados de Mme. Lafayette, de Marivaux, de Crébillon y de las novelas epistolares sentimentales. Con esta obra la novela epistolar se torna un elemento constitutivo de una ciencia del hombre: la marquesa *observa, mide, reflexiona, estudia, medita,*

¹ *Laclos, Œuvres complètes*, texte établie, présenté en annoté par Laurent Versini, Gallimard, « Bibliothèque de la

elabora un saber con el que no está contenta, porque ese saber debe darle un dominio sobre el mundo y sobre los otros, es un saber promesa de goce y de acción.

Habla de una novela dentro de la novela, de una reflexión sobre la forma forjada en el momento mismo de la escritura que se encuentra en el debate sobre la carta que instaure, de principio a fin, el diálogo de *Les Liaisons*.

Según este nuevo crítico lo novelesco en Laclos no está marcado por un imaginario desbocado, sino por un repertorio de personajes y de situaciones sobre los cuales opera un trabajo sutil de desplazamientos, de variantes o de variaciones. Lo novelesco laclosiano se podría definir por el trato literario del libertinaje y sus recursos novelescos, por la especificidad de la novela epistolar, que coloca lo novelesco en la contradicción propia del género.

La investigación se centra en la historia que rodea *Les Liaisons*, su origen, su construcción y sobre la trayectoria militar y política, amorosa y existencial de Laclos. En cuanto a la hermenéutica del texto, este autor aboga por un estudio crítico que considere los aspectos formales que están unidos al aspecto estilístico porque para él, en la novela epistolar como en cualquier género, la noción de escritura no tiene que opacar a la de estilo. Propone, por una parte, el estudio del estilo y del estilo del género, y, por la otra, el del estilo de autor. Va más lejos en sus propuestas, además de fundar una estilística del género epistolar de la obra a través de un análisis del vocabulario, de los temas, de los tipos de frases, etc., lanza la idea propiciar una investigación sobre la estética de Laclos, apoyada también sobre las demás obras del escritor, *Cecilia*, *Fils naturel*, *Des femmes et de leur éducation* (Laclos, citado en Versini, 1979). Una estética que tiene que ver con la belleza de la escritura en su perfección moral: *le roman le mieux fait*. Sería una estética fundada en la utilidad del género, y por supuesto, en su moral. Para este autor, lo novelesco imaginativo o fantasioso no es la calificación más sobresaliente para evaluar *Les Liaisons* porque esta valoración no llega fácilmente al espíritu ante la “sombre planche d’anatomie morale” que para él es esa obra, más bien se podría llamar a la imaginación tenue de lo novelesco en la obra una imaginación de la inteligencia.

Pléiade », 1979.

Estamos frente a un crítico literario que se ocupa de estilo, género, estilística, poética y estética tomando como base el corpus general de toda la obra de Laclos. Para nosotros resultaría imposible concordar con este punto de vista, dado que pensamos que no se debe hacer estudio sobre el estilo o la estilística de un autor sino más bien sobre una obra particular, como lo decimos y estudiamos en el primer capítulo de la segunda parte cuando estudiamos el estilo de la obra en el sujeto delegado de la instancia de la enunciación, vizconde de Valmont. Con esto reiteramos que no es el autor el que fija su estilo en la obra sino el texto con sus recursos retórico-argumentativos el que construye con ellos parte del sentido total del conjunto significante.

Estos pocos apuntes son una muestra del género de crítica literaria que hace Versini. En su obra se encuentran muchos datos que pertenecen a la escuela crítica literaria francesa. No se trata de construcción de sentido sino de ordenamiento de cultura literaria y de mucha intuición. Los datos que suministra y el instinto analítico profundo que posee este analista son incuestionables.

Las apreciaciones de Bayard (1933) contenidas en un texto que pone en título la palabra paradoja giran alrededor del proyecto que subtiende el texto de *Les Liaisons*. Parece no tomarlo ni como una obra con objetivo edificante ni como puramente libertino. Es un texto de perversión, por lo tanto no moralizante, el texto no es moral porque el vicio en él no es mostrado de modo antipático e ineficaz. Al contrario, los seductores nos seducen, poseen cierto encanto. Esta apreciación docta sustituye más bien la dicotomía entre el bien y el mal por la de la inteligencia versus tontería. Para este analista hay que poseer muy buena voluntad para ver en el texto un libro moral; es más inmoral que las obras de Sade porque enseña la perversión del lenguaje, además de que el dispositivo enunciativo textual conduce al lector a situarse del lado de los mentirosos y no de los seducidos y engañados.

No estamos de acuerdo con este enfoque moralista y en el transcurso del análisis trataremos de dar cuenta a través del estudio de la semántica del discurso de cómo este texto sí tiene condiciones textuales y sensibles que lo hacen un testigo ético. De todas formas este punto será tratado en este trabajo en el momento de analizar a

las figuras del Redacto y del Editor, figuras que ponen en abismo en el enunciado toda la intencionalidad del autor.

En cuanto a que el discurso de Laclos es un tratado de perversión se puede afirmar que lo es, como lo hemos expresado antes, en la medida en que pone en texto un pacto entre dos perversos que se encierran en un mundo secreto con reglas preestablecidas diferentes y contrarias a las que dicta el contrato social, no obstante el hecho de que se escenifique la conducta libertina perversa no significa que el texto sea una apología de la degradación. Al contrario, como lo propugnamos, pensamos que el texto trata de invertir este contenido propuesto, sin duda, muy atractivo para el lector de novelas picantes y tremendistas.

El estudio más completo desde nuestro punto de vista es el de Delon (1986), porque plantea no solo los asuntos de la génesis de la obra y el estudio de la anécdota sino que argumenta y analiza con bases formales basadas en el estudio de la lengua y la puesta en escritura de la obra, estudio de rigurosa sistematicidad. Su análisis muestra una organización apoyada en nociones críticas bien sedimentadas: El contexto, el autor, El *pre-texto*, que incluye al título, el nombre de Valmont, el personal libertino, la retórica libertina, etc., el *texto*: (i) Las transformaciones de la novela epistolar, los recursos del género, la perversión de la autenticidad, el juego de los silencios y de las ausencias. (ii) Las transformaciones de la novela epistolar, el sistema de los personajes, el tiempo y el espacio, las paradojas de la maestría. (iii) La puesta en escena del lenguaje, la letra itálica o la sospecha, jerga, parodia y desvío del lenguaje. (iv) Las ambigüedades de la ironía, un redactor que no es el autor, un desenlace que no es una conclusión, una denuncia que no es condena. (v) *Les Liaisons dangereuses* y los otros textos de Laclos. (vi) Suerte e infortunio de *Les Liaisons*. (vii) explicación de texto: carta XLVIII.

La visión sobre las transformaciones en la novela epistolar del siglo XVIII reside en que se pasa de los monólogos y diálogos cultivados en las novelas de este tipo del siglo XVII y principios del XVIII a una polifonía que se convierte en compleja gracias al número de epistológrafos y a la nueva arquitectura de los textos de la nueva época. Además Delon explica que esas cartas pueden estar impregnadas de sentimentalismo

pero que el deber de mentir es imperioso y que ese parámetro hace que todo sentimiento que trascienda al texto debe desaparecer en aras del gran programa del mentir, del engañar, valores supremos. Este autor da una pista en relación con que la autenticidad, el relato de lo vivido que implica la forma epistolar se torna en la obra totalmente lo contrario, un símbolo más bien de la artificialidad del lenguaje en el texto, así la carta en vez de ser plenitud de la palabra, imitación de la presencia en el discurso se torna marca de silencio y de ausencia, lo que induce a considerar *Les Liaisons* como una perversión de la autenticidad y un homenaje a la hipocresía generalizada. Por ello, la autenticidad no es sino una ilusión para los ingenuos del texto y un arma poderosa para los astutos.

Notamos que de esta consignación se extrae una moralina, en efecto, en la exposición docta y especializada de Delon, a pesar de su saber hacer analítico se deja ver la sanción negativa que lanza sobre el texto. Nosotros pensamos que esa no autenticidad es necesaria, precisamente, para poder dar el efecto de sentido de inadecuado, de hipócrita, de un deber no ser de lo que la obra expone en discurso.

Este análisis también estudia el fenómeno de la temporalidad en esta ficción, hace hincapié en su rapidez y de la complicidad de ésta con un libertinaje que exige una sucesión en las relaciones porque los libertinos se aburren dentro del ocio y necesitan una variedad vertiginosa de impresiones, eso forma parte del placer libertino, nos parece a nosotros, porque los libertinos son mundanos aristócratas parisinos. Comprendemos, explica este autor, que por esta razón la marquesa de Merteuil presiona a Valmont para que agilice la seducción de las ingenuas porque ella como activista de la corriente libertina encarna lo más puro de ese credo y además reivindica el estereotipo de la sexualidad masculina, es decir, la confusión del placer con el orgasmo mientras que Valmont en el caso de la seducción de la Tourvel le toma el gusto a la lentitud.

Es evidente que Delon es un gran analista, en pocos capítulos hace un sondeo de los temas, de la composición, de los contenidos e incluso del lenguaje de la obra de Laclos. No llega a hacer una formalización semántica pero sus juicios son acertados y

esclarecedores. Debemos consignar la gran luz que ha dado a nuestro propio análisis sobre todo en lo tocante a la letra itálica o cursiva como vehículo significante.

En el tema de la corriente feminista y su relación con la obra existen los estudios de Hoffmann (1977 citado por Delon, 1986) que critica el feminismo militante en dos artículos y en su tesis sobre la mujer y el siglo de la Luces. Entre ellos los aspectos de la condición femenina en *Les Liaisons dangereuses* y reflexiones sobre la noción de libertad en los primeros ensayos de Laclos sobre las mujeres.

El feminismo dentro de la obra es defendido en el texto de Aury (1951, citado en Delon, 1986) en el cual se presenta a madame de Merteuil en su rebeldía contra la sociedad establecida y como una de las primeras sustentadoras textuales del feminismo combatiente. Para esta interpretación todos los analistas feministas se basan en la carta LXXXI en la cual creen evaluar los incipientes reclamos de la mujer frente a la estulticia del hombre. Creemos nosotros que no es solo en esa carta donde la Merteuil se lanza a la dirección de la militancia feminista textual también en cada carta de repañón, de reproche, de dirección o seguir dirigida a Valmont se transparente el sentido del desprecio con que concibe la marquesa al hombre frente a su todopoderosa actitud y espíritu. Su conducta frente a Préván, frente a Belleruche, frente a Danceny como a hombres a los que puede seducir sin ambages y además dañar y perder manifiesta también esta posición de rivalidad con lo masculino, pero nos hacemos una pregunta muy manida ¿se puede liderar una idea del feminismo poniendo en práctica los mismos manejos y actitudes de lo masculino? ¿No es esto más bien una crítica de Laclos a la mujer liberada, libertina y manipuladora de hombres que sigue los mismos preceptos de lo masculino con lo femenino? Además bastaría con enumerar todos los agravios que la Merteuil les hace a las figuras femeninas del texto (Cécile de Volanges, madame de Volanges, madame de Tourvel) para alejar esa interpretación. Si suponemos que madame de Merteuil es el emblema de la nueva mujer y de sus defectos, la verdad es que no entendemos como Laclos la construye como una heroína perversa capaz de atraer la admiración del lector pero no su convivencia.

Pomeau (1993) hace un compendio analítico de la biografía de Laclos, de su profesión de ingeniero militar y también de las relaciones de su profesión con la obra que nos ocupa. No solo analiza la relación que podría haber entre el militar y la obra, se dedica, en uno de sus artículos, a investigar el porqué los libertinos de *Les Liaisons dangereuses* son tan diferentes a los de las precedentes obras libertinas y una razón que expone es que los dos seductores de la obra pretenden tener una existencia lúcida y por ello someten su conducta a un examen perpetuo. Nosotros añadimos que esa diferencia proviene de que el plano cognoscitivo está altamente desarrollado en el texto y que a más saberes acumulados mayor tenor de información, de intriga, de análisis por parte de los dos conductores delegados del hilo del discurso y que toda esta competencia les permite desarrollar una mayor performance patémica y escritural.

Este autor analiza a Laclos y la novela epistolar, tópico obligado, y como muchos otros analistas concluye en que la tela de la novela está tejida por la producción y la circulación de las cartas. Expresa que Laclos elude de buena manera la esclavitud de un género que condena a los personajes a escribir en las posiciones más incómodas: «... sobre la escritura de la carta > LVIII que sabemos es escrita sobre la espalda de Émilie. Para Pomeau, al contrario que en Delon, las cartas de *Les Liaisons* deben su apariencia de autenticidad a su conformidad con las costumbres establecidas. Este autor sigue como los otros un estudio temático que se basa en lo que el texto va mostrando: intenciones, novela epistolar, estructuras novelescas, novela del libertinaje, el seductor seducido, la seducida tentada, la autoformación de Merteuil, el moralismo de Laclos y un tema muy interesante que no habíamos investigado, la vida amorosa, militar y política de Laclos.

En la introducción a esta obra analítica de Pomeau (o.c.) se hace una presentación y comentario de las películas que se han realizado sobre la base de la historia de *Les Liaisons* de Laclos, la de Vadim-Vaillant (1960); el comentarista dice que a pesar de la inteligencia de los adaptadores, la película no logra recrear la tensión dramática de la novela. En efecto, es una película que terminamos de ver por interés informativo sobre la novela y sus recursos para la puesta en cinematografía, pero en verdad los libertinos que aparecen en imagen solo llegan al juego licencioso, no

alcanzan la tragedia que habría podido expresarse a través del poderoso medio que es el cine. Sin embargo, la película fue censurada y la presentación a la prensa fue prohibida, en 1959. Luego fue rehabilitada y se la tituló *Les Liaisons dangereuses* 1960 para así no comprometer a Laclos. Acotemos que la interpretación que hace de la Merteuil Jeanne Moreau es de un efectismo ingenuo y caricaturesco; Gérard Philippe luce demasiado alegre y bueno para encarnar a Valmont desde mi perspectiva de lectora de textos y cinéfila.

La película de Frears (1988) adapta la obra en una suntuosa decoración que calca la novela, en ésta el tema de la sucesión de las cartas es respetado en la medida de lo posible. La carta, decimos, aparece en la película como un objeto cinematográfico, material, legible e interpretable. La actriz Glenn Close-madame de Merteuil aparece en muchas tomas escribiendo o leyendo, de eso trata la película transpuesta al cine. En la película *Valmont* de Forman (1989) el adaptador solo toma como base de la adaptación la situación de partida, es decir, el gran programa envolvente: madame de Merteuil, para vengarse de Clercourt, le pide a Valmont que seduzca a Cecile de Volanges. En esa película también la escenificación del contenido comprometido, el libertinaje, aparece como una libertad en las costumbres, como un cierto desenfado.

El problema planteado por la transposición del libro al cine comienza por que en el libro exceptuando el castillo de madame de Rosemonde no se construyen sitios de encuentro de los héroes, por ejemplo Merteuil y Valmont solo se encuentran una vez en el texto, mientras que en la transposición fílmica no se construiría sentido si ambos no estuviesen frente a frente en la pantalla. En la imagen las relaciones intersubjetivas necesitan de todos los apoyos proxémicos y gestuales que canalizan la construcción de los efectos de sentido pasionales. En el plano de la epistolaridad es muy importante el número de cartas, la intensidad de los propósitos vertidos en las cartas, la frecuencia de los envíos antes del encuentro de los héroes, por ejemplo, Valmont, a pesar de estar en el castillo junto con Tourvel, envía carta tras carta a ésta para realizar su programa narrativo de seducción, caracterizado por un campaña envolvente en la cual queda envuelto. Las amistades peligrosas con el sentido en que son puestas en texto

presentan una gran dificultad para transponerse en película. Pensamos que el poder de la carta como objeto y de la letra que contiene produce el efecto de sentido amistad peligrosa y que la significancia de lo trágico se diluye cuando lo epistolar es adaptado por otro instrumento mediador. En una etapa de la correspondencia entre Valmont y Merteuil (Cartas XXXIII, XXXIV), en un hacer metalingüístico, se plantea una discusión sobre el hablar o el escribir, Merteuil opina que es un trabajo difícil escribir lo que no se siente en el amor y que ésta es una destreza que necesita entrenamiento; para Valmont, envuelto en una guerra por carta con Tourvel, ninguna de las dos formas da resultado en esta etapa de la seducción de la devota. Si extrapolamos podríamos afirmar que lo escrito y lo oral no son sistemas dependientes, que cada uno posee modos de construcción diferentes.

Las Actas del Coloquio del bicentenario de *Les Liaisons dangereuses*. (1982), repartidas en tres secciones, son un compendio completo de los estudios realizados en Francia y en el exterior sobre el monumento *Les Liaisons*. René Pomeau hace una presentación enjundiosa y sabia del estado de la cuestión en 1982. Versini está a cargo de la post-presentación. Las actas están organizadas así: (i) Los precursores. (ii) Laclos novelista del libertinaje. (iii) La posteridad. Notables son los trabajos de Jean-Luc Seylaz, de Jean Rousset y de Michel Delon.

Rousset en el Coloquio del Bicentenario (o.c: 89 ss) presenta los intercambios complejos, superpuestos y entrecruzados de la polifonía epistolar. Todas las formas posibles de la novela por cartas están representadas en la obra de Laclos. Pero que sin embargo el relato está construido sobre tres dúos: Valmont-Merteuil, Valmont-Tourvel, Danceny-Cécile, dúos que no están yuxtapuestos sino que se interfieren lo que causa un desarreglo del sistema. Inserta en su estudio la figura de los “lectores indiscretos” gracias a los cuales la relación epistolar se enriquece tanto como se complica. Rousset concluye que la obra de Laclos marca la cima y el fin del género

Nota especial puede hacerse del artículo de Didier Masseur, *Le narrataire des Liaisons dangereuses* (oc.111 ss), en el cual plantea el problema de la estética de la recepción, colocando como centro del artículo la figura textual del narratario que distingue del lector, del “voyeur”, del lector manipulado, del narratario figurado, del

narratario enmascarado. Para Masseau, la gran originalidad de Laclos reside en que compromete insidiosamente al lector, transformándolo, quiéralo o no, en un experimentador, en un exegeta y en un “voyeur”.

Este texto de Masseau incide sobre el papel evaluador del lector como privilegiado, como sujeto cognoscitivo que posee más información que los epistológrafos textuales y que coloca al lector como rival, por ejemplo de Valmont. Para Masseau, el novelista, así lo denomina, crea un campo de interpretación situando al narrador ficticio que es Valmont y al lector real en una situación cercana y de competencia.

Para profundizar la lectura de Malraux sobre *Les Liaisons dangereuses*, Seylaz (1998) propone un estudio que se ha hecho clásico sobre el texto en cuestión. Su tema es la creación de lo novelesco en Laclos y se ocupa de la forma en que está narrada la obra. Un texto vertido en cartas, el único en el cual esta estrategia responde a una necesidad y a un medio de creación artística. El único que ha sido pensado como una novela por cartas y cuyo autor ha utilizado magistralmente todos los recursos del género. Seylaz es el primer autor de los que hemos consultado en utilizar la noción de significación como efecto a conseguir del estudio que emprende en relación con la novela. Nos interesó que su estudio se ocupa de una “mitología de la inteligencia”. Su definición de mitología nos parece muy acertada para entender la obra, también es este autor, de entre los que consultamos, el único que asoma una posible estudio de la dimensión mitológica para la comprensión de la obra. Mitología es para él aquello que a través y más allá de la anécdota de la historia o del comportamiento individual de un ser, aparece como una imagen simbólica del hombre, como una actitud significativa e ideal o permanente del ser humano frente al mundo y a su destino. Creemos que es el estudio más acertado en todo lo que hemos revisado, quizás porque más actual.

Este crítico se aboca a conseguir cuales son las razones que fundan el prestigio y el éxito de la obra. Hace una afirmación para explicarlo que implica a la escritura y a la forma de la obra porque estos factores crean significación. En consecuencia comienza su estudio por revisar la estructura, la composición, el movimiento de la novela en un fenómeno que él denomina la geometría sensible que emerge de su

composición, la correspondencia erótica que une perfectamente la forma epistolar con el nacimiento del erotismo y de la sensualidad. Por cierto que para Seylaz, en la pareja de seductores la sensualidad no es esencial, están más bien abandonados a un erotismo que no casa bien con el placer, porque, pensamos nosotros con Malraux que solo existe un verdadero erotismo en los espacios de sentido donde el sentimiento del pecado está muy presente.

Las conclusiones que saca este autor son del plano de la crítica francesa de la explicación de textos, así define su método Seylaz. Así que una conclusión será por ejemplo que *Les Liaisons* dan impresión de pureza, pero una pureza otorgada por una obra perfectamente gobernada en la que nada es producto del azar y crean paulatinamente que se leen, con mil detalles un espesor de la vida. La pureza se empareja con la no proliferación de psicologismo que tienta a los escritores del XVIII, *Les Liaisons* se caracterizan más bien por un despojamiento y una aridez en comparación con las obras desbordantes de sentimentalismo de la época. Marca la habilidad de Laclos no para acomodarse al género sino para sacar partido de la forma y transformarla en creación, construye en lo que especie de universo autónomo en el cual la complejidad se ordena geoméricamente teniendo como contrapunto el aspecto de la fragmentación. Todos estos factores hacen de *Les Liaisons* una obra de arte.

Pareciera que el secreto de este libro reside en parte en los celos que siente su autor con respecto a los malvados: en su deseo de mostrar que un hombre virtuoso puede hacer las cosas mejor que un libertino. (Giraudoux, 1941 citado en Seylaz, o.c.). Añade que el secreto del éxito del texto es que los medios de creación novelesca de los cuales disponía Laclos fueron conducidos por una idea del hombre que pertenecía al sueño profundo del autor más que a su experiencia, esos medios dieron cuerpo a la fascinación imperiosa del mito. Cuál es el mito, el del mal; la obra pone en cuestión no a los malvados sino a la conciencia del hombre, se plantea la actualización de una ética, casi de una metafísica.

Este balance filosófico-moral forma parte de la conclusión que extrae Seylaz de *Les Liaisons*: la fascinación de la obra se encuentra en el espíritu del mal que la alienta.

Haciendo este recorrido por la visión panorámica sobre el estado de la cuestión en lo concerniente a la hermenéutica que se ha producido a partir de *Les Liaisons*, de su autor y de lo que hemos podido consultar, pensamos que no se ha estudiado esta obra en la medida de su importancia, que aún persiste la maldición de la censura sobre ella. Los análisis revisados parten de un enfoque moral o no moral, de un sistema de comprensión de la obra que presupone saberes y conceptos genéticos, filosóficos, temáticos, históricos, narrativos que tratan de aplicarse una hermenéutica de *Les Liaisons dangereuses*. Destacamos el esfuerzo formalizador del trabajo de Todorov al centrarse en el texto mismo y en sus funciones, la intuición analítica de Seylaz al ocuparse de la composición y de los sentidos que surgen a partir de la disposición en el texto de las cartas, la dignidad y seriedad de Versini, éste último hace un estudio sobre las fuentes de origen de la obra y se empeña en seguir investigando en documentos históricos detalles de la vida de Laclos que permanecen ocultos y que estarían relacionados con la emergencia textual de *Les Liaisons*.

2.3 Puntos de vista célebres sobre la obra y sobre la novela epistolar.

La novela epistolar es la cumbre de la conciencia ontológica inmanente por construir la autobiografía intermitente y fragmentada de un corazón. Está ligada también al problema de la autenticidad, un problema ético que atañe al enunciador, del mismo modo que el problema de la verdad o del realismo en literatura. Se conoce hasta qué punto en la estructuración profunda del género epistolar, la escritura puede hacer emerger verdad de la mentira e introducir mentira e ilusión, donde aparentemente, se dice verdad. Laclos es un maestro de esa manipulación dentro de su enunciado. El efecto textual de autenticidad, pues, está en la base del éxito del género epistolar: una autenticidad que esconde la gran verdad del siglo XVIII, el ser un siglo de máscaras.

El texto *Les Liaisons dangereuses* reúne, remodela e imita hasta llegar al pastiche, todas las tendencias y todos los estilos de la novela epistolar de ese siglo. El período final de ese siglo es un ámbito de perversión del género y de parodia del mismo. Por ello se ha llamado a la novela epistolar de ese período “meta novela”, o paradigma invertido de dicho género. En consecuencia el texto escogido, en vez de ser

la autobiografía simulada de varios corazones en pos de sinceridad y de amor, se convierte en un catálogo de odios, tretas y sensualidad transformada en *Eros* perverso y de engaño.

Tilly ([1804] 1828 citado en Pomeau, o.c.) vio en la obra de Laclos un carácter subversivo y revolucionario. Para él, Laclos participa en una vasta conjura contra el poder de la monarquía. Para este intelectual y político, el libro es una de las mareas revolucionarias que han caído en el océano que ha sumergido a la corte (...) uno de esos meteoros desastrosos que han aparecido bajo un cielo inflamado, a finales del siglo XVIII.

Baudelaire ([1866]1903 citado en Pomeau, o.c.) en sus notas sobre *Les Liaisons dangereuses*, escritas de un modo elíptico justo antes de su muerte, marca por primera vez los temas que luego la crítica tomará como directrices a seguir en los enfoques sobre la obra. Anota que *Les Liaisons* es un libro de historia, para interpretar esto se basa en dos proposiciones: la Revolución fue hecha por voluptuosos y los libros libertinos comentan y explican la Revolución, estas pistas al ren el camino a los estudios sobre el texto como un documento prerrevolucionario.

Este crítico-poeta-subversivo cree percibir entre madame de Tourvel y los demás personajes una diferencia de clase social: la presidenta es la única que pertenece a la burguesía mientras que los otros a la nobleza. Valmont un dandy, madame de Merteuil, una rival del papel de lo masculino. Estas notas proponen una interpretación coherente orientada por el maniqueísmo baudelairiano que parte de ver en la obra un texto de un profundo moralismo, que muestra a un mal que se conoce a sí mismo, un mal que es menos horrible y que está más cerca de la curación que el mal que se ignora a sí mismo.

Después de Laclos el satanismo ganó porque Satán se volvió ingenuo. Laclos y Sade desmitifican al amor al que los románticos construyen como ilusión puesto que para éstos el amor forma parte de la naturaleza, es decir, del pecado y la mujer es figura de perversión. Por esta razón Laclos tiene el mérito de mostrar en sus personajes femeninos las diversas facetas de esa perversión: Merteuil es una mujer

sometida a los instintos, *foemina simplex*, en su casita; Cécile es el tipo detestable de la jovencita tonta y sensual, peor aún, la joven que se encuentra cerca de la basura original. Esta interpretación tan dura viene de la huella antinaturalista del pensamiento del poeta que juzga *Les Liaisons* como un libro moral por ser la pintura de un hombre marcado por el mal; también dentro de una evaluación de la obra que demuestra su propia visión teológica, descubre en ella un carácter general satánico y siniestro. Haciendo una extrapolación desde la esfera del texto hacia la de la realidad humana dice que la detestable humanidad construye un infierno preparatorio. Por ello está fascinado por madame de Merteuil y su personificación del *Mal*, como concepto filosófico de *Les Liaisons*. El texto se convierte por medio de esa lectura en un Libro del mal. Para concluir esta consignación resumimos que Baudelaire lee esta novela como un texto libertino a la luz negra del drama del hombre excluido que puede leer el texto desde ese punto de vista como un libro satánico. Consignamos así la lectura realizada por un lector excepcional, poseedor él mismo de una praxis enunciativa individual y capaz desde ella de crear un metadiscurso pertinente, sesgado por la desgracia de existir y del mal de siglo.

André Malraux, (1939 en prólogo de *Las amistades peligrosas*, 1989), hace un análisis sobre la vanidad y su relación con las palabras. Dice, por ejemplo, que como la vanidad es el sentimiento sobre el que más eficacia tienen las palabras, el problema técnico del libro estriba en saber lo que un personaje hará creer a otro, con el fin de gobernar su acción. Los personajes significativos de Laclos tienen, para actuar sobre el lector, una razón profunda: se encaminan tanto más hacia la imitación por el hecho de que ellos mismos imitan su propio personaje.

En la obra las cartas son naipes que hacen jugar solamente dos colores: la vanidad y el deseo sexual pero el carácter dramático de la sexualidad queda escondido bajo los antifaces de satén rosado y el deseo bajo la vanidad. El deseo resulta escondido porque es un texto de la vanidad de la razón y de sus leyes dentro de él. Malraux llama a Valmont un Montesquieu galante. Laclos es de todos los autores el que ha puesto en más alto nivel la idea que se forja de la inteligencia y lo demuestra al hacer que sus personajes actúen en razón de lo que piensan, en función de una

ideología, de unos principios que los llevan a premeditar sus actos dependiendo de esa concepción general de la vida. La fuerza novelesca de los personajes inteligentes de Laclos proviene de su filiación profunda con esa filosofía que en el texto se convierte en un estado patémico invencible e irreductible. Haciendo extrapolación Malraux vincula lo discursivo a la situación humana y adjudica a esos personajes el deseo humano de actuar con pleno dominio de su acción. Establece este autor una especie de modalización que se divide en tres elementos: la concepción de un objetivo para el hombre (el deber), la voluntad de alcanzarlo (el querer) y la puesta en práctica de esa voluntad (el hacer). De allí nace el personaje significativo de Laclos que no es un ambicioso pese a que su campo se halle muy cerca del de la ambición, puesto que es el de la acción sobre los seres lo que los mueve: ni la marquesa ni Valmont han pensado en el poder político como medio de acción; la sociedad demasiado fuerte aún, les obliga a la hipocresía. Sin embargo estos personajes significativos tienen para actuar sobre el lector una razón profunda pues son la concreción del espejo de su propio simulacro en construcción.

A continuación consignamos la idea más esclarecedora de este artículo crítico, ella es la visión de los dos personajes como actantes colocados en dos niveles, en el de la imagen mítica y en el de la imagen real. La imagen real es su modelo de acción, confrontado a la vida, encarnado y que se beneficia de la obra de arte en la cual se hallan investidos y simultáneamente sacando provecho del modelo que necesita esta imagen encarnada para actuar a expensas de la imagen mítica. Los dos personajes, como lo explicamos más adelante en esta tesis (Cf. segundo capítulo de la segunda parte), se hallan en posición de demiurgos que descienden de la inteligencia clásica griega para engañar a los mortales, lo que constituye la mitología de la obra. Este crítico rebate un poco más lejos esta interpretación cuando afirma que si el sueño de Laclos es mitológico, su novela no lo es porque su materia es la más opuesta al mito en la medida en que es la historia de una experiencia humana y por lo tanto incluye lo psicológico.

Notamos que al mezclar los niveles, al no quedarse exclusivamente dentro de la novela, al hacer referencia a esa realidad que identifica con la realidad concreta y

contingente de la vida corriente, el escritor se confunde y tiene que echar atrás su tesis de la dimensión mitológica de la obra. El tono moralista también es una razón que neutraliza el carácter mitológico de la novela de Laclos, según el autor. Más adelante el artículo vuelve a calificar a la obra de mitología de la voluntad y de la permanente mezcla de voluntad y sexualidad por la acción de sus dos personajes, sobre todo de la Merteuil a la que tilda de la más erótica y la más voluntariosa del libro.

Si pasamos a la idea literaria que sobre la carta tiene Kafka tenemos que es para él una manera de gozar de la intimidad imaginada, escrita, ganada por medio de una lucha dura por las fuerzas del alma. No es extraño que sea tan importante puesto que es un hacedor de literatura que se comporta como un enunciador ganado por las fuerzas tensivas y sensibles trasuntadas en simulacros epistolares que ponen en discurso, por ejemplo, la imagen tiránica y abusiva de su padre o la imagen purificadora de Milene. El género epistolar de este escritor no se asemeja en casi nada a la obra que estudiamos puesto que pone en evidencia el secreto y la intimidad de sus propias cartas que parecen no tener respuesta, es una especie de documento que lleva a la catarsis de los más hiriente y oscuros sentimientos. En este autor el discurso epistolar es un campo estratégico para el desborde de las pasiones en presencia.

Butor (1964) cataloga *Les Liaisons dangereuses* como una parodia de las novelas de caballería, como un texto parecido al *Don Quijote*. En la primera carta que la marquesa de Merteuil le dirige a Valmont aparece como la enamorada de Lancelot, la respuesta pide prestado su lenguaje al mismo género literario. Esta parodia del lenguaje caballeresco prosigue en todo el texto. Un ejemplo dado por el artículo gira alrededor de la carta en la cual madame de Merteuil responde exasperada a Valmont con respecto a una escena tierna que Valmont le ha referido entre él y la Tourvel:

”Oui, d'honneur, en lisant le beau récit de cette scène tendre, et qui vous avait si _ vivement ému _; en voyant votre retenue, digne des plus beaux temps de notre **chevalerie**, j'ai dit vingt fois : «Voilà une affaire manquée !» (Carta CVI).

“(...) mais jurez-moi qu'en fidèle **chevalier** vous ne courez aucune aventure que vous n'ayez mis celle-ci à fin »

En la expresión de este sarcasmo, el escritor interpreta que la nobleza estaba basada en la guerra, en el oficio de las armas pero que ya en la época de *Les Liaisons* no se puede cultivar esta profesión porque el nexo entre la nobleza y su origen beligerante está suspendida, por lo tanto la gloria de las armas se sustituye por una parodia de la gloria. Sin embargo en la aventura de Valmont-Quijote el objeto de valor perseguido no es la mujer sino la gloria.

La gloria de las proezas de alcoba ha sustituido a la gloria del campo de batalla con las armas; un ejemplo de ello es el episodio de la trampa-sedución de Prévan. La exposición de esta hazaña de alcoba que lo ridiculiza y lo hace aparecer como un violador por parte de la marquesa tiene consecuencias sobre la carrera militar de éste. Pero una vez que las cartas de la marquesa son divulgadas, cuando se sabe que Prévan es un vencedor y que ella había consentido al encuentro, éste es inmediatamente rehabilitado. Cuando el nexo de la nobleza con las armas desaparece, éste es transpuesto al terreno de la seducción. Esta explicación socio-cultural-literaria de Butor es muy elaborada y nos parece que está muy bien fundamentada en su artículo; el resumen que podemos hacer de este enfoque es que a falta de un campo en donde ennoblecerse por los hechos guerreros, emerge un campo mucho menos marcial y por lo tanto menos digno que produce un campo de batalla en las camas de esa nobleza, así la obra que nos ocupa da cuenta de un campo de batalla tan indigno que no puede sino ser una parodia de las gestas de caballería.

Gide (1913 citado en Pomeau, o.c.) al respondiendo a una encuesta sobre las diez mejores novelas francesas, coloca en segunda posición a *Les Liaisons dangereuses*, escogencia muy especial dada la fecha en que se hace. Para este escritor todo es desconcertante en la obra, además no puede comprender los motivos que impulsaron a Laclos a escribirla. Se pregunta si bajo el manto de una intención virtuosa, Laclos quiso más bien componer un verdadero manual de la corrupción, lo que al autor no le parecía nada chocante porque lo justifica desde los derechos que posee el inmoralismo de existir. Decimos que quizás Gide haya tenido muy presente este texto en el momento de escribir sus famosos *Faux monnayeurs*.

Roger Vailland (1991 citado por Pomeau, o.c.), lector moderno, dice que la novela de Laclos es un gran libro porque constituye la pintura realista de una clase social en la víspera de su caída, afirma que Laclos es el enemigo de clase de los Valmont y su obra, “una bomba destinada... para servir de arma a la burguesía, clase en ascenso, contra la aristocracia, clase privilegiada. Lo considera como un modelo de la novela revolucionaria del libertinaje, que lo lleva según Pomeau a tergiversar la actividad de Laclos durante de la Revolución y a falsear el conflicto de las clases en la obra. Sin embargo, Vailland hace emerger el gran brillo del texto a partir de su estilo seco, agudo, de su insolencia clásica.

En cuanto a las biografías de Laclos existe la de Dard (1905 citado en Pomeau, o.c.) que da luz a la antítesis de un libertino de alto vuelo, es decir, a un ambicioso movido por resentimientos acumulados en el transcurso de su carrera de oficial pobre. En 1904 un descendiente de Laclos, Louis de Chauvigny, había publicado la correspondencia de Laclos con su mujer, allí aparece un hombre inesperado, sentimental, moralista, buen esposo y padre afectuoso, un anti-Valmont. Hay otra biografía más reciente de Fosson (1985 citado en Pomeau, o.c.) en la cual se presentado un personaje necesitado y no mediocre e intrigante en cualquiera de los campos de su actividad, además de poco conquistador con las mujeres.

N.B.: Esta nota tiene como objeto informar a los lectores de este trabajo sobre los inconvenientes que se le presentan a un tesista en relación con los materiales bibliográficos cuando se halla espacialmente retirado del país en que la obra fue escrita. En razón de ello no hemos podido consultar directamente, por ejemplo, la gran obra editada por la Bibliothèque de la Pléiade: *Laclos, Œuvres complètes*, 1979 cuya edición estuvo a cargo de Laurent Versini.

www.bdigital.ula.ve
SEGUNDA PARTE
LA OBRA: ARQUITECTURA DEL SENTIDO

INTRODUCCIÓN A LA SEGUNDA PARTE: MODOS DE CONSTRUCCIÓN DE LA ARQUITECTURA DEL SENTIDO

Al principio del recorrido analítico que nos hemos propuesto para dar cuenta de los modos y condiciones de puesta en escena del discurso de *Les Liaisons dangereuses* y su responsabilidad en la fragmentación textual, y en su consiguiente sentido de intra-epistolaridad, propusimos un enfoque con el cual no estábamos satisfechos por lo poco consistente y abarcador que se nos presentaba esa propuesta, sin embargo la mantenemos en el hilo del discurso por plantear aspectos de importancia analítica y añadimos que consideramos necesario indagar de manera más explícita y retomar los postulados que hemos presentado en la primera parte de esta tesis.

A la manera de un enigma que debemos descifrar la obra objeto de nuestra investigación se manifiesta velada. Oculta con celo el *amont* y el *aval* de las estructuras textuales entrelazadas como una densa trama escritural y también los hilos conductores de los efectos de sentido. Para este desciframiento nos veremos obligados a retomar en esta introducción algunos elementos teóricos que han sido expuestos en la primera parte de esta tesis.

Los interrogantes: ¿De qué medios enunciativos, qué praxis enunciativa se encuentra en la base de la intriga monumental de *Les Liaisons dangereuses*?, ¿Cómo puede ser aislada la verdad total del texto a partir de un encadenamiento de mentiras y de situaciones esquemáticas tramposas? Como método de trabajo para desenredar la espesa trama proponemos que es a partir de la dispersión enunciativa, de esa fragmentación de la instancia enunciativa instalada en el texto de donde surge el sentido total de la obra. La instancia enunciante que parece se fragmentara en el discurso epistolar está utilizando un artilugio de lo que se llamaba antes el autor del texto y que con la lingüística y la semiótica se denomina el enunciador y sus recursos colocados dentro del texto. Ese enunciador está detrás de todo el espectro que constituye el texto, lo mira, lo analiza, desde su visión panorámica; para nuestra novela,

el enunciador-figura abstracta ha escogido contemplar el mundo desde una semiosfera determinada, la del libertinaje, la seducción, la degradación de las costumbres, el poder de los escrito sobre la actividad humana representada por medio de lo textual. “El sujeto enunciador y su praxis ejecutan operaciones que en el discurso permiten hablar de ese sujeto (...). Por medio del simulacro instalado de la enunciación, logrado por la mediación semiótica se crea un mundo imaginario: apariencia de carta, apariencia de corresponsal, apariencia de acercamiento comunicativo conversacional” (Espar, 2001: 93).

Un sujeto que ya no es presupuesto, sino que tiene su campo de presencia en la obra. Si una parte de la hipótesis es esa, nuestro trabajo consistirá pues en tratar de reconstruir ese efecto de enunciación dispersa, tomando como centro de reflexión la figura de la seducción como condensación de sentido y como expansión figurativa textual. Por otro lado, y para completar esta hipótesis, creemos, que el efecto de dispersión enunciativa construye un sistema de intra-epistolaridad, sin el cual el túnel de intrigas de *Les Liaisons* no podría interrelacionarse. En efecto, además de describir un *Redactor* y un *Editor*, realizando una función de distanciamiento enunciativa tanto como persuasiva, la instancia enunciativa desembraga también varios narradores que dicen “je” a “vous”. Se puede decir que en este caso el narrador en primera persona y el enunciador están en sincretismo.

Dentro del enunciado de cada carta hay un narrador distinto que dice él mismo “je” a “vous”, doce narradores con identidades discursivas y con características figurativas diferentes. Cada enunciador-narrador produce un texto-epístola diferente y la colección entera de cartas crea una intra-epistolaridad que constituye el simulacro figurativo de una correspondencia entre varios corresponsales.

Opinamos que la fragmentación y dispersión obligadas del género epistolar serían pues punto de partida de nuestro trabajo; creemos que reconstruyendo, por un lado, la forma como la instancia enunciativa disgrega la enunciación general en secciones de texto tomadas a cargo por figuras discursivas diferentes y por el otro, distribuyendo con intención estratégica las cartas-texto y las citas del falso Redactor en un determinado orden. Ejemplo de esto es el emplazamiento de la carta autobiográfica

de la marquesa de Merteuil (LXXXI), que el enunciador tiene el cuidado de enmarcar entre una carta de Danceny (LXXX), sobre el tema conmovedor de la ausencia, y una carta ingenua de Cécile de Volanges (LXXXII). Entre esas dos cartas, la LXXXI es un manual flagrante de depravación, de cálculo metódico. En efecto, gracias al ordenamiento, al arreglo distributivo de las cartas-texto en el discurso y a la hábil colocación de citas explicativas y evaluativas, ese dios escondido, enunciador-práctico enunciativo, construye sentido.

En esta sustentación de hipótesis consignamos que la instancia de la enunciación es también responsable de las estrategias manipuladoras que, de otro modo serían de la exclusiva responsabilidad de los actantes instalados en el enunciado discursivo de *Les Liaisons*. En efecto, esas estrategias que pasan por la construcción de una retórica argumentativa bien definida son una forma de vida producto de una praxis enunciativa idiolectal, de un estilo individual. La seducción, definida como figura compleja, como configuración discursiva pasional, como programa de hacer-hacer es instalada en el texto como efecto transformador por esas estrategias enunciativas y manipuladoras pero también por una manera de hacer texto que obedece a reglas estrictas de estilo y de escritura.

Una de las preguntas que nos hacemos se centra sobre la función de la competencia y puesta en práctica enunciativa que presenta el texto para producir el efecto de sentido fragmentación-disgregación-dispersión, sin embargo, no la consideramos suficientemente pertinente porque este efecto de sentido toca al plano de la expresión del discurso, se podría decir que a la materialidad del vehículo significante, a una exigencia obligada del estilo epistolar: disgregar para luego unificar o desarmonizar puntos de vista, contenidos, opiniones, ideas, proyectos, planes, acciones, etc. Si la construcción de *Les Liaisons dangereuses* no pasara por esa estrategia, nos preguntamos cuál sería su lógica para ordenarse como historia de una seducción-perversión doble, como la puesta en discurso de dos contenidos en contraposición, como la manifestación de un contenido propuesto que el discurso mismo tiene como objetivo desvirtuar. Sería un discurso de entrega por capítulos en el cual el desarrollo de la pasión, gran configuración del texto, se expresaría por medio de

varias voces que dirían “yo” o “usted”, pero ¿a quién? Al destinatario modelo y en última instancia al lector, al cual Masseur (Cf. 1ª parte. II) atribuye unas competencias valorativas de inclusión creativa.

Las preguntas que nos hemos planteado no tendrían sentido sino abarcaran el fenómeno semántico que despliega como campo discursivo el estilo epistolar. El único texto que tenemos es este, fragmentado, inquietante, de difícil acceso analítico, dificultoso para plantear a partir de él una hipótesis sólida. Sin embargo, en el hilo de las anteriores preguntas surgen aspectos relevantes que nos dan pauta para presentar otros interrogantes quizás más válidos con sus correspondientes respuestas.

Sería válido preguntarse también: ¿Cómo construye la semiosis el enunciador de un discurso que se pretende edificante porque así lo define él mismo? ¿Cómo se estetiza y moraliza un texto que pone en escena los contenidos más escabrosos y las tendencias más perversas? ¿Cómo, a través de la sensibilización de las actitudes y de los comportamientos, este texto logra cambiar enteramente la idea que se tenía de la novela epistolar con fondo libertino, a saber, una secuencia limitada de referencias normativas y de convenciones del género que pasaba por situaciones esquemáticas y fijadas por la tradición? ¿De qué manera proceden el enunciador y su praxis para componer una nueva polifonía epistolar, enmarcada en la tradición pero distinta a ella?

Una respuesta hipotética a estas preguntas sería que estamos frente a un texto pasional-tensivo puesto en escena por el género epistolar, esa forma de producción textual que hace de las cartas especies de materializaciones del discurso. La intra-epistolaridad es un fenómeno que funda la generación del sentido por una parte, pero por la otra tenemos, como ya lo hemos apuntado en la anterior hipótesis, que todo texto, todo discurso puesto en marcha es responsabilidad absoluta de la instancia enunciante y de su praxis. Ésta convoca dentro del texto a las figuras, en un plano y a los valores en otro plano para realizar en la puesta en discurso el fenómeno de la semiosis. El sujeto de la enunciación que la practica es un término de mediación que se va construyendo y que al mismo tiempo va construyendo identidades discursivas en esos moldes abstractos que son los actantes-sujetos, dotados de modalidades que les permiten actuar y ser, simulacros de identidad discursiva, o también efectos de sentido

que deben su presencia en los discursos a los fenómenos de la permanencia y la recurrencia semántica, es decir, de la repetición de lo que se podría denominar un tema.

La semiosis se produce por el choque de los fónicos del plano la expresión y del plano del contenido, de las formas y de los temas que se actualizan en los discursos en virtud de la utilización de la lengua por medio de una praxis llevada a cabo por sujetos competentes que se actualizan en el discurso. A partir de la competencia que constituye la praxis enunciativa, se produce el paso de las formas semióticas a las operaciones que tienen su realización en el campo del discurso, como ya lo hemos anotado. Ese campo de discurso puede ser, como en nuestro texto, un campo de discurso epistolar que se caracteriza por tener el más alto rendimiento en la puesta en escena de las pasiones en presencia y por desarrollar una fuerte consistencia del plano figurativo.

En el orden distinto de realidad que supone el espacio de la carta, con sus tensiones y sus desfases tiempo-espaciales, encontramos operaciones que modifican el nivel de comunicación dentro del discurso y pensamos que, en virtud de este procedimiento modificador de la realidad discursiva, puede el género epistolar crear, desde su campo de operaciones, por el intercambio, por ejemplo de las cartas, de relecturas, de infracciones de lectura, de robo de cartas, etc., un campo de discurso caracterizado por la profundidad, por la heterogeneidad, por efectos de sentido pasionales: ese nuevo orden diferente de realidad textual que se presenta como un espacio apto para construir las formas y magnitudes semánticas pasionales en presencia en el discurso de esas características.

Los modos de existencia que co-ocurren en el texto pasional hacen confluir magnitudes semánticas diversas. Esta característica le confiere al texto pasional un espesor, una heterogeneidad debida precisamente a esa co-ocurrencia. El efecto de sentido pasional se basa en la imbricación de las figuras-objeto carta desplegadas en el campo del discurso epistolar. Además, la enunciación de lo epistolar como creación de una realidad discursiva diferente se funda en un esquema de tensión producido en el intercambio epistolar, que manifiesta el establecimiento de un campo de

entendimiento figurativizado por el “nosotros”. En nuestro texto, este espacio íntimo de empatía entre valencias se ve magníficamente concretizado en el papel privilegiado que se le atribuye a la correspondencia de los dos libertinos.

Las permanencias isotópicas de los efectos de sentido actante-sujeto pasional dentro del campo epistolar están determinadas por las cargas modales puesto que las configuraciones modales conforman el imaginario pasional de los textos, se constituyen en requisitos para el hacer, además, son responsables del ser del sujeto pasional. El campo de las modalidades es autónomo (en la semiótica narrativo-discursiva formaba parte del plano narrativo) y está comandado íntegramente por la instancia enunciativa, además, el discurso debe su existencia en su totalidad a esa instancia, lo que permite que la modalización no tenga límites, porque el sujeto de la enunciación es el actor estrella del mismo.

Si se reconoce que la instancia enunciativa es rectora absoluta del fenómeno discursivo y de sus implicaciones operativas entonces el conjunto significante está supereditado a la intencionalidad primaria de ese enunciador general y nos aventuramos a construir la hipótesis siguiente: lo que hace que nuestro texto sea distinto a los textos de la misma época que también canalizan el contenido libertino es que por medio de una estetización y una moralización, vertidas en el texto a través de estrategias características del campo epistolar, se propone una inversión total del contenido propuesto, es decir, del despliegue del libertinaje y sus consecuencias con la ayuda activa de un lector modelo, que sería el destinatario natural del texto, y con la admiración-estupor de un enunciatario que lo leyó en el pasado, lo leerá hoy y siempre.

Con la proposición de hipótesis se ha mezclado el asunto de los objetivos a alcanzar en la respuesta que debería ser esta tesis. No obstante, tenemos que consignar que, junto con el problema planteado por las hipótesis, existen puntos como las cuestiones de escritura que deben de ser dilucidados también por esta tesis.

Del mismo modo, otro objetivo a alcanzar sería partir desde las relaciones intersubjetivas, desde el diálogo múltiple y fragmentado intra-epistolar, en el nivel del hacer enunciativo, hacia el nivel del estilístico-argumentativo (las cartas en sí mismas),

instancia en la que se trataría de analizar lo que se dice, por qué se dice y cómo se dice en términos de técnica “escritural”, como lo intentamos en el análisis de la figura del *Gran Escribidor*. (Cf. 2ª parte, cap. I, aparte VIII)

El montaje que dará cuenta de los análisis realizados sobre el texto será vertido en un primer capítulo de esta segunda parte del trabajo, dedicada al estudio del texto en sí, de su praxis enunciativa, por ejemplo en el empleo de la materia significativa que constituye la letra y su tipografía en el texto, de los elementos que conforman el ante-enunciado, de la estructuración en abismo que constituye esta puesta en discurso en la que el enunciador general del texto se esconde tras las figuras del Redactor y del Editor para producir distancia en relación con el objeto producido porque evidentemente no quiere comprometerse con los contenidos de las prácticas de la filosofía libertina -contenido tabú - que han de ponerse en discurso en su obra. La construcción de esos actores (Redactor y Editor), luego la práctica estilística delegada en la figura de Valmont y las consideraciones sobre el género epistolar y sus condiciones para ser admitido como género literario.

Los capítulos segundo y tercero se ocuparán sobre el estudio del texto englobado, del campo epistolar interno que esas cartas construyen y de los efectos pasionales que discurren por esa dimensión del sentido. En efecto, en estos capítulos se pondrá de relieve, por las condiciones del texto a estudiar, por los resultados que queremos obtener a partir del estudio de pasiones como la venganza, los celos, la obstinación, la rivalidad, un punto de vista semiótico que no es el enfoque puramente canónico de la teoría estándar; el enfoque que adoptamos para esos análisis da preeminencia al campo posicional de la presencia en el discurso, toma en cuenta de manera voluntaria el aspecto subjetivo, emotivo y sensitivo-corporal. En los análisis de los actores en presencia en el discurso se trata de realizar una especie de recorrido de la pasión, sobre todo el de los celos, que sigue y construye modelo de la pasión celosa y de la celotipia en nuestro texto, para ello, sin duda nos asentamos en el estudio que ha hecho de ese tópico en *Sémiotique des passions* (1991).

En esos análisis ha prevalecido un concepto operacional fundamental, el de la praxis enunciativa en el centro de la cual se articulan las estructuras semio-narrativas y

la instancia del discurso, como lo hemos consignado en la primera parte de este trabajo.

www.bdigital.ula.ve

PRIMER CAPÍTULO

www.bdigital.ula.ve

I EL PUNTO DE VISTA LIBERTINO EN LES LIAISONS DANGEREUSES

En este punto hubiésemos querido hacer una disertación al estilo retórico clásico. Lamentablemente, los documentos que hemos revisado para esta composición de parte del primer capítulo no nos permiten hacerlo debido a la fragmentación de la información de que disponemos. Esta razón y el objetivo de este aparte, que lo que se propone es dar una idea sucinta sobre el tema nos lo impiden, así que nos limitaremos a dar especies de cápsulas del contenido en cuestión con un orden que irá desde lo que es el libertinaje y el libertino hasta la ejemplificación de estos contenidos en el texto de Laclos.

El punto de vista libertino, alimento filosófico del texto, tema, semiosfera del cual depende la construcción de la obra y del que nuestro sujeto general de la enunciación no quiere responsabilizarse presenta en su contenido el lexema libertino que tiene dos acepciones culturales diferentes. En el siglo XVII, es aquel que está dispuesto a luchar, incluso a caer preso, a ser quemado para defender y afirmar su libertad de pensamiento frente al pensamiento dominante y a la religión monoteísta que condena, la religión católica.

Más tarde, el libertino es el que extiende su exigencia de libertad a la vida cotidiana, a las relaciones entre los hombres, a las relaciones entre hombre y mujeres, y a las costumbres. El concepto se deslizará desde la libertad hacia lo licencioso, especialmente sexual, pero será una postura que mientras más difundida tendrá más poder para estar en contra del orden dominante.

El pensamiento libertino se difunde, sobre todo, por medio de la ficción literaria, por ejemplo, la puesta en discurso del viaje imaginario que es uno de los recursos de expresión que critica la estructura social, el pensamiento y las costumbres, que se consolida a partir de plantear lo ilusorio para subvertir lo real. Para algunos libertinos es inútil enfrentarse al poder, es preferible sugerir que no poseyendo la verdad hay que refugiarse en la ficción. Es evidente que esta forma de vida constituye una forma de

vida revolucionaria y anuncia un siglo antes el advenimiento de la gran Revolución del 89.

Hay textos libertinos que contienen una violencia tan virulenta como la de los textos devotos a los cuales se oponen, pero hay otras manifestaciones escritas literarias que proponen vías discretas para alcanzar una visión feliz, realizada del ser, de la sociedad, una visión no coactiva del mundo. La idea de la felicidad es nueva en Europa y parece que es introducida en el siglo XVII por un escritor libertino llamado Charles Sorel.

La corriente libertina propugna que la única forma de espíritu humanamente responsable y conveniente es el escepticismo. Éste es la fuente filosófica de base de esta corriente de pensamiento: no se admiten los dogmas ni la prevaecía de la pasión por sobre la razón; se considera que la pasión transforma el placer en tormento. En efecto, en *Les Liaisons*, un siglo después del nacimiento de esta forma de vida, se critica a la emoción amorosa porque obstaculiza la estrategia de los libertinos, la carta LXXXI, de madame de Merteuil, explica con autoridad casi nazi que la educación es el control de sí mismo. Ese precepto parece ser olvidado por Valmont, alumno aventajado de la marquesa que sin embargo se convierte en figura decepcionante que parece ser vencida por su víctima, la Presidenta de Tourvel.

En la carta LXXXV de nuestro texto en el que madame de Merteuil explica en un brillante y escabroso relato el asedio, convencimiento y caída de Préván en su juego de trampa-sedución nos situamos literariamente en lo que Delon (1988 publicado en *Magazine Littéraire*, 1998) afirma es el libertinaje mundano, heredero de los novelistas clásicos que analiza los juegos del amor y del deseo, por eso es normal que Laclos, gran lector de los libertinos, manteniéndose como un clásico, por su discreción, explorara los límites del libertinaje y convirtiera la novela epistolar en una máquina terriblemente irónica, aunque respetando las conveniencias retóricas del género,

Laclos hereda el análisis crebilloniano de la seducción, pero superpone al conflicto entre ingenuos y pillos un combate entre mujeres y hombres dejando un margen de duda sobre el sentido del desenlace de *Les Liaisons dangereuses*. ¿Muere

Valmont para no confesarse estar enamorado de la Presidenta de Tourvel? Si la actitud de narcisismo de los libertinos cae en su propia trampa ¿qué sistema de valores debería oponérsele? No sería, ciertamente, el del conformismo de la sociedad de su tiempo ni el de la religión que se le adhiere.

Concluimos este resumen pensando que aunque la doctrina libertina reniegue de las pasiones, nosotros como enunciatarios lectores del siglo XXI, opinamos que leer *Les Liaisons dangereuses* es entrar en un universo de significación cuyas protagonistas son las pasiones.

II Las Cartas en *Les Liaisons dangereuses*

Este avance exploratorio en el plano del ante-enunciado se propone dar algunas pistas para impulsar el análisis, pero de ninguna manera son definitivas, puesto como se verá en el discurrir de este trabajo, en cada capítulo se cumplirá eso que Rastier explicaba como el enriquecimiento textual de la obra a partir de cada explicación semántica y semiótica. Aquí, en este aparte, se hará una especie de acercamiento previo de la cámara a algunas cartas y a algunas maniobras de la instancia enunciativa. Tomaremos esta aproximación a las cartas como una investigación sobre el elemento-objeto material que da su razón de ser al género como instrumento concreto de intercambio, de comunicación y de información.

En la lectura de *Les Liaisons dangereuses* se asiste al desarrollo de dos diálogos paralelos, -y ya se encuentra frente a una praxis enunciativa que propone dos campos epistolares de lectura -, el de Cécile Volanges y de Sophie Carnay (I, III, VII) y el de la marquesa de Merteuil y del vizconde de Valmont (II, IV, V, VI). A este doble diálogo se añade, poco después, un tercero, el de la presidenta de Tourvel y madame de Volanges (VIII, IX). Entre la carta I (escrita por Cécile de Volanges) y la número II (escrita por la Merteuil) no hay nada coincidente, sólo su proximidad de fechas (una del 3 de agosto y la otra del 4 de agosto). Nada parece aproximar a esas dos cartas pero su simple contigüidad produce un contraste violento, el de revelar en la enunciación de esos dos correspondientes una preocupación y un estilo bien diferentes. La intriga es

producto de ese contraste que pone al lector sobre la pista de las ilusiones de una corresponsal (Cécile de Volanges) y de la mentira de la otra (madame de Merteuil), dos contenidos en flagrante contradicción con su esperada tensión.

La seducción –efecto de sentido que se logra por medio de la construcción de un simulacro figurativo- comienza desde que se establece el contrato epistolar entre los actores ingenuos y los arteros o engañosos, en las cartas XII y XIII, entre Cécile de Volanges y madame de Merteuil, luego en las cartas XXIV y XXVI, entre la presidenta de Tourvel y el vizconde de Valmont. A partir de allí el intercambio epistolar no se distingue de la relación erótica si no es por una diferencia de grados y por el elemento temporal que nos impone el texto. Veremos en el desarrollo de nuestro análisis que las seducciones reiteradas serán también producidas por las operaciones realizadas dentro del campo discursivo epistolar, si nos colocamos en otro plano de visión.

La correspondencia-confidencia del principio (madame de Volanges juega con la presidenta el papel de Sophie de Carnay con Cécile de Volanges) es sustituida por la más dinámica correspondencia seducción. La primera parte de texto presenta a los seis principales corresponsales. En las siguientes partes, (segunda y tercera), hace su aparición un séptimo actor, madame de Rosemonde, cuya importancia aumentará al final del texto. Cinco actores secundarios toman la pluma para escribir algunos papelitos: la maréchale de..., Azolan, Gercourt, el padre Anselme y Bertrand. El principal epistológrafo de esas cartas enviadas es el vizconde de Valmont, redacta 51. Luego le siguen las tres mujeres que gravitan a su alrededor: madame de Merteuil, con 28, la presidenta de Tourvel y Cécile de Volanges, con 24 cada una. En orden decreciente aparecen Danceney, madame de Volanges, madame de Rosemonde.

Este recuento pone de relieve la prioridad de la pareja libertina, Valmont-Merteuil, responsable de la elaboración de la mitad de las cartas y que asegura el dominio sobre el texto por la mayor creación de efectos de sentido de lo libertino y de su filosofía. Si permanecemos aún en el mismo plano, nos percatamos de que hay que tomar en cuenta las cartas recibidas tanto como las escritas. Así notamos la importancia oculta de dos actores que son escuchas más que escritores de cartas y que en vez de informar registran, especies de alcahuetas elegantes de época. Madame

de Merteuil es epistológrafa de 28 cartas y destinataria de 41 y Madame de Rosemonde (la dama vieja, alcahueta honesta), destinadora de 9 cartas y destinataria de 22. Así, el control final de la situación se halla en las manos de las dos mujeres que encarnan auténticamente el vicio y la virtud. El texto parece lanzar este mensaje: el vicio es “feo”, pero la virtud es vieja.

III LA RETÓRICA EPISTOLAR

3.1 El lenguaje y la creación de sentido

El género epistolar le ofrece a la seducción, figura de la que se ocupará la tesis por elaborar, recursos particularmente ricos. En cuanto a la puesta en discurso del género epistolar podemos adelantar que es considerado como un recurso perteneciente a la tradición que establece un contrato enunciativo entre destinadores y destinatarios (narradores y narratarios), en el cual se hace aparecer como verdaderas las cartas de los diferentes sujetos epistolares. Además, el discurso epistolar constituye una tipología de discurso que se vale del soporte material carta para constituirse y para significar. Ese simulacro (la carta) no tiene existencia sin su elemento de base que es el lenguaje y su puesta en ejecución. De este asunto nos ocuparemos a continuación.

Los críticos de *Les Liaisons dangereuses*, en el momento en que emergen los estudios de tradición lingüística, se dan cuenta al fin de que el texto no es solo una trama de anécdotas engañosas e ingeniosas que tienen como fin hacer sucumbir a varios actores en la seducción más vil. Por eso, Michel Delon (1986), uno de los más profundos estudiosos de esa obra dice que el lenguaje no es solamente ese material con el cual es creado ese texto sino que es uno de los actores del drama que nos muestra su fuerza y sus efectos por medio de su puesta en discurso.

El lenguaje es totalidad significativa por la junción del plano de la expresión y del contenido y también es fenómeno delimitable. El plano del significado concierne a todo lo que crea sentido a partir de los valores que circulan en cada lexema, en cada efecto pasional, en las acepciones escogidas por los enunciadores de una lengua y que dan cuenta del universo sensible. En última instancia el lenguaje en discurso se elabora

constantemente de afuera hacia adentro. Para crear sentido el lenguaje dispone sus figuras porque el sentido es la toma de posición de esas figuras en el discurso. El sentido creado por el lenguaje en discurso no es la suma de figuras pero sí la organización de las mismas. El plano de la expresión del lenguaje, sobre el cual se discute poco, está constituido también por las figuras de la expresión; en nuestro texto, *Les Liaisons dangereuses*, ese plano se organiza alrededor de varios procedimientos enunciativos: este texto se pone en acción a partir de la elaboración de 175 cartas, más adelante explicaremos porqué la carta y lo epistolar constituyen su soporte expresivo, el vehículo material de esta obra.

3.2 Hacia una identificación de la materialidad del vehículo significativo: la carta, simulacro del simulacro semiótico.

Dejando un poco de lado el problema enunciativo y para concretar la función de la figura carta, hemos querido saber qué es una carta. El diccionario *Larousse* dice de LÉTRÉ: "écrit à l'usage de quelque un (en general: mis sous enveloppe, pour être envoyé par la poste)" Entonces, un objeto concreto manejado por el correo, por un mensajero, por el neumático, etc. Es una comunicación de carácter privado, secreta entre un emisor y un receptor, entre los cuales se produce un contrato enunciativo, más bien, un simulacro enunciativo epistolar. Es un espacio íntimo cerrado, escrito. No olvidemos que la carta va en un sobre, a veces lacrado. Implica un destinatario y un destinador, su contenido va dirigido especialmente a un destinatario. En la carta, espacio de lo secreto, se cuentan cosas, se expresan sentimientos, se dan consejos, se prohíben acciones, se estimulan otras, se hacen evaluaciones. La lista puede ser interminable. La correspondencia del siglo XVIII necesitaba de una distancia temporal y espacial para concretarse. En consecuencia, el desfase entre el momento de la escritura de la carta y el de su lectura podía tener consecuencias tales como malentendidos, malas interpretaciones, retraso sentimental, reacciones tardías y soluciones a destiempo.

La epístola, ese simulacro del simulacro semiótico, tenía su propio espacio y tiempo que no correspondían a la realidad espacio-temporal de su destinatario. La

carta podía, en su materialidad, oler amorosamente, contener restos de lágrimas, manchas de tinta, aroma de flores, el perfume de las manos que la habían escrito. Presentar el trazo de letras romanas, itálicas (cursivas), góticas, etc., caligrafías preciosas o rígidas; es decir, todo lo que atañe a los sentidos en la comunicación a distancia. La textura del papel podía ser tan ruda que el destinatario debiera esconderse si no quería tener testigos de su lectura. Para la acción de leer una carta se podía hacer todo un rito preparatorio del ámbito en que sería leída: rasgar el sobre, sacarla de adentro, con sigilo si otros estaban presentes y hundirse en la más completa desolación o alzarse hacia la más grande euforia como consecuencia de esa lectura.

Esta situación estuvo vigente hasta hace poco tiempo, cuando se inventa el correo electrónico. La carta incluye a lo exteroceptivo en su intimidad, al mismo tiempo que es vehículo de lo interoceptivo y de lo propioceptivo cuando a partir de la relación entre las dos primeras, pasadas por el tamiz de la última, se puede desprender y desarrollar cualquier tipo de experiencia pasional, esto vale para los dos corresponsales y su percepción del mundo. La carta es pues un objeto de tinta y de papel, de papel y de caracteres psicológicos en el mundo de los objetos. Es materialidad significante en el ámbito de la ficción. Es materialidad del vehículo significante.

En *Les Liaisons dangereuses*, en el peligro de las relaciones, la carta toma la forma del riesgo: el riesgo de dejarse llevar por los argumentos o las argucias del corresponsal, riesgo de dar al otro un argumento probatorio. Michel Delon señala sobre este aspecto lo siguiente: “La lettre peut toujours être surprise. Entre la distance et la présence, elle représente le lieu idéal des aveux pour les jeunes filles naïves ou les jeunes gens ignorants (...) tandis que les libertins détaillent par vanité leurs plans de conquête et s’envoient des communiqués de batailles (...) Elle devient une arme de séduction d’ autant plus retorse que la distance semble sauvegarder la pudeur (...) C’est la lettre encore qui annonce brutalement une rupture ou perd la victime aux yeux de l’opinion”. (o.c. 34).

El papel mediador de la epístola, ese objeto de ficción de la ficción, construye en *Les Liaisons dangereuses*, como ya lo hemos apuntado, las identidades discursivas.

Ese el sentido que damos a la cita de Michel Delon; en ese comentario, el autor identifica dos tipos de epistológrafos: las ingenuas y los jóvenes inexpertos y los arteros o libertinos, también identifica cuales son las acciones que por sus competencias puede realizar cada grupo. Por último, identifica y especifica el papel de la carta como objeto que en su ser atemporal y distante tiene la posibilidad de operar hechos muy delicados, diciéndolo de manera retórica, la carta puede jugar el papel de una lítote viajera o por el contrario, contener una crudeza tal que provoque estados pasionales extremos.

3.2.1 El papel significativo de la letra en el objeto epistolar

Volviendo al plano de la enunciación y a su praxis, verificamos que ese objeto epistolar, -simulacro del simulacro semiótico en su papel mediador-, es de papel y de tinta, escrito con pluma, con caracteres gráficos marcados por los enunciadores-sujetos y que estructura su significación, en el caso de *Les Liaisons dangereuses*, no sólo para comunicar mensajes sino, y precisamente, para desarrollar un campo de lo imaginario en el cual bullen las pasiones más exacerbadas. Las cartas de *Les Liaisons dangereuses* dirigen la acción, la construyen, la plantean, la cuentan, la evalúan, etc. Contienen un espacio ficcional que por el poder significativo de la letra o por la consistencia del plano figurativo (Panier), tienen una repercusión sensible e inteligible sobre los receptores (tanto sobre los de la ficción como sobre nosotros, lectores, no precisamente destinatarios naturales de esa ficción). Una repercusión individual y colectiva. Salen del ámbito de lo privado y se hacen públicas. Pierden su secreto para hacerse patrimonio de lo colectivo.

En *Les Liaisons dangereuses*, los efectos de la letra sobre los cuerpos sintientes son inmediatos. Lo escrito leído por un destinatario lleva a la muerte (la Présidente de Tourvel), es decir a un proceso patémico disfórico incontrolable. En otro caso produce la reclusión a vida de una de las seducidas (Cécile de Volanges). Lo escrito es el médium de una relación entre interlocutores a distancia. Lo que quiere decir que la lectura de lo escrito repercute y le otorga a la letra su impacto original, funda las relaciones intersubjetivas.

3.2.2 La letra itálica (cursiva), su poder significante.

Siguiendo al semiótico Panier, decimos que lo escrito no es una copia o una reproducción de lo oral. En el caso de *Les Liaisons dangereuses*, constatamos que el libertino, una vez establecida su identidad discursiva por la instancia enunciativa, utiliza su discurso para seducir, para sorprender conciencias, para asegurarse el dominio de las situaciones que imagina y pone en marcha. Por ello, la letra, la palabra tiene en su discurso un papel preponderante. Los sujetos epistolares libertinos de este texto emplean la letra itálica (cursiva/bastardilla)¹. Parece ser que la itálica (cursiva) subraya las evidencias, la itálica (cursiva) es el símbolo del asombro, del retroceso ante la evidencia descarnada. La itálica (cursiva) denuncia, sin decirlo, lo que no funciona en las acciones, en las evaluaciones. También es un dispositivo tipográfico que introduce la crítica, la reflexión y lo metalingüístico. La itálica (cursiva) integra lo metalingüístico en el hilo del texto. Para Choderlos de Laclos en su texto, la itálica (cursiva) se convierte en un complemento de la forma epistolar y en una de las características de la escritura libertina. La novela epistolar supone un diálogo, una circulación de la palabra y la itálica (cursiva) pone de relieve en ese diálogo las expresiones, giros, palabras que los corresponsales se dirigen.

Laclos, el enunciador general de la obra utiliza la cursiva de manera rigurosa para marcar un término extranjero, un título, una cita literaria, un neologismo o una repetición de texto que va de una carta a otra. También la utiliza frecuentemente ya que el subrayado de frases de citas retomadas de una carta a otra, por ejemplo, de lo escrito por Valmont y retomado e ironizado por Merteuil, se transforma en complemento de la forma epistolar y en una de características del escribir libertino. Como la novela epistolar es una conversación, un intercambio por escrito, una circulación de información, en nuestro caso, perversa, entre los seductores, el uso de la cursiva es especialmente productivo para retomar, sea como ironía o bien como recuerdo del diálogo las expresiones que se han de comentar, interpretar, criticar, defender, etc.

¹ El empleo tipográfico de la letra itálica (cursiva) se remonta, según Michel Delon, a principios del siglo XVI, cuando los humanistas y los impresores quisieron distinguir en una misma página el texto original antiguo de su comentario crítico.

Como para los libertinos de *Les Liaisons dangereuses* la escritura es un signo de reconocimiento, un instrumento de poder, una marca de poder auto-identificador, la itálica (cursiva) en ella señala los juegos de palabra, las contraseñas y los movimientos de la retórica libertina. El libertinaje basa su poder en el dominio del lenguaje. Esa materialidad tipográfica es difícil de cuantificar en la obra por cuanto puede ser empleada en una palabra, en un giro, en una secuencia de giros. Se puede anotar, sin embargo, según los estudiosos del texto, que cuatro letras sobre diez presentan esa tipografía y que esa proporción se eleva a tres sobre cinco cuando los que escriben son la marquesa de Merteuil o el vizconde de Valmont. La pareja libertina, más inclinada al comentario, a la reflexión crítica y al juicio lapidario, es la principal consumidora de letra itálica (cursiva).

3.2.3 Funciones de la letra itálica en la discursividad libertina.

La itálica rompe en la novela epistolar que nos ocupa la continuidad de la voz. Corta el hilo. Denuncia lo ilusorio en las apariencias de espontaneidad del mundo interior. La itálica transforma la escritura en palimpsesto y la lectura en sospecha. También el efecto de sentido de lo libertino tiene su origen en el desfase o en el juego entre el discurso vertido en caracteres romanos y el discurso puesto en itálica o cursiva.

Un ejemplo de la utilización de la letra itálica en su sentido más insidioso es el que nos deja una expectativa y una duda. Así, la larga carta LXXXI contiene dos alejandrinos que el enunciador no atribuye a la marquesa de Merteuil pero que tampoco achaca a nadie. Como suponemos que no son escritos por ella, quedamos en la duda, en el corte de un discurso que creíamos genuino y garantizado. Otro ejemplo, cuando madame de Merteuil pregunta a su cómplice libertino: "*Ne vous souvient-il plus que l'amour est, comme la médecine, seulement l'art d'aider à la Nature?*", y cuando éste escribe al final de una carta: "*Adieu comme autrefois... Oui, adieu, mon Ange! Je t'envoie tous les baisers de l'amour*" (cartas X y CXXV), se puede conjeturar que esas expresiones remiten a una antigua correspondencia entre ambos amantes. Merteuil responde a "*Adieu comme autrefois*" con un "*Adieu comme a présent*", en caracteres romanos, que denuncia una fórmula vaciada de verdad, reducida a estereotipo.

Para Delon (o.c.), estudioso de este asunto, la cita en cursivas en *Les Liaisons dangereuses* no son un distinguo de autenticidad, más bien se imponen como símbolos de distancia y de artificio. Los títulos son citados, según este autor, en cursiva pero los textos a veces pasan clandestinamente, sin indicación tipográfica. El drama de *Les Liaisons dangereuses* es el de no encontrar quizás las marcas que distinguen el lenguaje de la pasión, las marcas que le impedirían al canto de amor ser barrido por el torniquete de los discursos en cursivas:

La spontanéité originelle du roman épistolaire est minée par l'italique. La différence entre les vertueux et les libertins, c'est que les premiers ignorent ce dont les seconds usent et abusent en pleine conscience. (o.c.:142).

Con este capítulo terminado damos entrada al verdadero estudio de la obra; los asuntos que nos ocuparán serán más densos que esta entrada en materia. Debe haber algunos rincones recónditos que no se podrán visitar. Sin embargo, no se nos escapa que en *Les Liaisons dangereuses* el espacio para el reconocimiento de limbos anteriores a la emergencia del sujeto y de los objetos no es perceptible fácilmente. Hablamos de la teoría de las pasiones y de la semiótica tensiva que se presentan en *Semiótica de las Pasiones*, en donde se propugna que el discurso semiótico es la descripción de las estructuras inmanentes y la construcción de los simulacros que dan cuenta de las condiciones y de las pre-condiciones de la manifestación del sentido y, en cierta manera, del "ser". (o.c.:11).

En este texto la trama avanza velozmente, vertiginosamente, incluyendo una multiplicidad de acciones y saberes que no dejan espacio a la vislumbre del nacimiento de tensiones. Una pista para el trabajo de análisis es que tenemos la intuición de estar frente a un texto cuya expresividad sentimental está hipertrofiada. Por ello, nos parece que en el plano del significante proliferan las exclamaciones, interjecciones, repeticiones, suspensiones que imitan un grito pasional. Se diría que el plano de la expresión no fuera lo suficientemente apto para vehicular, de manera gradual, al contenido o significado. Pero por otro lado, cuando constatamos el efecto de perfección estética que alcanza el texto, nos preguntamos si eso no es precisamente el producto de la adecuación perfecta entre los dos planos encargados de crear sentido, como lo

analizaremos en la última carta de madame de Tourvel dirigida a un nadie universal, que se puede leer como un testamento delirante de la sinrazón o como un testimonio de condena y sanción a lo que pasa en el texto.

Si pensamos en la hipertrofia y ampulosidad del fatus de la pasión en el texto y lo relacionamos con una voluntad enunciativa de crear efectos de realidad paroxísticos, nos encontramos con un fenómeno actual: el hiperrealismo. En efecto, en ese afán de crear efectos de sentido de lo real, algunos textos ficcionales crean una hiperrealidad que tiene más relación con lo fantástico que con esa realidad que se pretende “retratar”. En ese sentido Umberto Eco (1996) afirma que “los hiperrealistas que producen una realidad tan verdadera que grita a los cuatro vientos su propia ficción². Los autores realistas del siglo XVIII y XIX tenían un deseo tan marcado de representar la realidad que en definitiva no creaban sino “lo falso absoluto”, como diría Eco. Pero hay que subrayar que los grandes realistas yendo en pos de la ilusión referencial, no olvidan en el camino, hacer uso de la referencialización interna, única fuente de cohesión de los textos, según Geninasca.

También podemos pensar este fenómeno textual de exacerbación pasional como un efecto estético y ético, efectos que precisamente parten de un grado máximo de patemización del objeto literario, sea escena o personaje, en virtud de un grado máximo de dramatización, de una puesta en escena espectacular en el discurso gracias a las estructuras convocadas para ello (Greimas, 1987:62).

IV ESTUDIO DE LA LITERARIEDAD EN EL GÉNERO EPISTOLAR EL INTERCAMBIO EPISTOLAR. VISIÓN SEMIÓTICA

4.1 Carta, un objeto semiótico, su literariedad

Presentamos en este aparte el punto de vista sobre el fenómeno epistolar visto desde la óptica de los requisitos que debería llenar esta práctica para llegar a producir objetos literarios. Esta reflexión de enmarca dentro del estudio que conduciría al establecimiento de una tipología de los discursos. La pertinencia de este enfoque es

total, por ello hemos decidido consignarla aplicándola al texto que nos ocupa. Sin embargo el análisis de la obra que emprenderemos en el segundo y tercer capítulos no seguirán sino parcialmente estas pistas

¿Qué características debe poseer un corpus epistolar para poder ser considerado texto literario? Para comprender mejor *Les Liaisons dangereuses*, que de antemano sabemos es una obra literaria, señalemos los criterios que definen la tipología de texto epistolar literario: la carta aparece como un objeto semiótico compuesto. Dentro de ese objeto, carta, todo lo inter-, lo multi-, y lo transdisciplinario pueden coexistir. En la materialidad de la carta debemos tomar en cuenta y examinar el papel y su textura, la tinta y el color de la misma, el sobre que envuelve cuidadosamente su contenido. En otro plano, en su dimensión simbólica, la comunicación epistolar se presenta como una posibilidad de la estructura del intercambio generalizado y también como la manifestación de la intersubjetividad fiduciaria, una intersubjetividad, a la vez suspendida y mantenida (Greimas, 1988:4)

La intersubjetividad fiduciaria en *Les Liaisons dangereuses* funciona como en todos los textos que expresan pasión, no hay pasión sin intersubjetividad. Una intersubjetividad mantenida y suspendida sin descanso, sobre todo por los dos personajes libertinos, Madame de Merteuil y el Vizconde de Valmont. Sin intersubjetividad no existe texto simbólico en la epistolaridad literaria. Los contratos establecidos por los epistológrafos de la serie de cartas que constituyen el corpus que estudiamos están obligados a subsistir, sin ellos la obra no mantendría los efectos de sentido que sustentan la ficción. La ruptura de los contratos, a medida que transcurren los programas de actuación de cada uno de las figuras actoriales, desploma la tensión ausencia/presencia, y va desalojando poco a poco la multitud de tramas, hasta la reducción de la presencia en una ausencia auto-destructiva.

Se sabe que la ausencia tiene consecuencias singulares. Esa ausencia es creadora de tensividad e instauradora de lo imaginario. Hermes Trismegisto velará sobre el porvenir de la correspondencia anodina y neutralizada para proveerla de profundidad, para transformar la ausencia en una presencia perfumada.

En la obra de Laclos se produce *presencia* con contenidos semánticos que ofrecen sensación de polifonía, por la forma en que la pluralidad de voces se intercala en el tejido complejo y construye ese tejido al formar una malla inextricable e inseparable. Laclos escoge un género que ya se cultivaba y que tenía antecesores famosos, él lo perfecciona y lo acaba, creando una armonía polifónica que tiene en el fenómeno de la pluralidad de voces la característica más marcada para crear *presencia*.

El intercambio epistolar es un fenómeno cultural que se circunscribe y varía en el tiempo y el espacio sociales. En el mundo occidental, la comunicación epistolar se presenta como una institución muy reglamentada, como una axio-tipología del saber hacer epistolar, al mismo tiempo convencional y conveniente y que obedece a dos criterios de clasificación cruzados: el primero, temático, según sea el discurso considerado: familiar, comercial, político, religioso, y uno morfológico, según los destinatarios: publicidad/privado, inferior/superior, hombres/mujeres. Este doble estereotipo dirige la elaboración de las cartas, provengan éstas de una ética del saber o de una pragmática de las recetas de cocina. Vestida de ese modo, la carta toca a la puerta de la retórica para solicitar su entrada, en calidad de género literario, en la Literatura” (o.c: 7).

Una retórica que sigue la ética del saber confeccionar textos epistolares densos, hilando una intriga generada por la pluralidad de voces, siguiendo una praxis enunciativa concordante con el medio cultural en que se desarrolla, es lo que produce el texto de nuestro corpus de trabajo, es decir, literatura ficcional de alta calidad, un monumento.

Para que el intercambio institucionalizado de cartas se transforme en género literario, debe llenar ciertas condiciones complementarias, como por ejemplo, la condición de establecer una continuidad iterativa e isotopante en el plano de la enunciación para que el esquema pregunta/respuesta aparezca como un discurso único con dos voces. Es conveniente también que los actantes de la comunicación se vuelvan sujetos narrativos que se desarrollan en el marco de una historia que se construye de forma progresiva. Además, para que la interacción funcional – “cuando

decir es hacer” – dé paso a una complicidad intersubjetiva, los sujetos del discurso deben personalizarse, aparecer como sujetos individuales y patemizados. En efecto, los actores epistolares, acercados en el alejamiento espacial y temporal, gracias a la forma escrita, se crean un espacio de escritura cerrado ‘bajo la protección’ del sobre que los excluye del mundo social: la subjetividad puede abrirse y reconocerse dentro de una intersubjetividad constituida de ese modo (o.c: 10).

Cada voz escrita, un narrador, cada destinatario, narrador a su vez, éste es el esquema que está en la base arquitectónica de *Les Liaisons dangereuses*. Un narrador que narra e interpreta para un destinatario ciertos acontecimientos y para otro distinto, otro acontecimiento y otra deducción. En este juego, en el que el destinatario es más importante que lo que se destina, tiene su apoyo y asiento el tejido epistolar de nuestra obra. No sólo se personaliza el narrador ya patemizado por la intención que lo impulsa, sino que patemiza y construye al lector del mensaje según esa intención. En realidad, el objeto de *Les Liaisons dangereuses* podría ser el acto mismo de lectura. La novela epistolar de Laclos más que contar una historia, en el espacio cerrado y protegido de la carta, pone en escena, la gran dificultad de aprehenderla por el complicado dispositivo textual que pone en juego: una organización discursiva que produce vértigo y angustia.

Sin embargo para que el intercambio epistolar pueda aceptarse como género literario, se debe someter a una mirada extraña, la del lector externo, para que éste atraviese la intimidad que se acaba de inaugurar y la transforme en espectáculo y en configuración discursiva. Dando un paso más, el escritor se instala como un poderoso director teatral del espectáculo. De esta manera, lo que constituía una comunicación ordinaria entre actores “reales” se transforma en una comunicación “irreal” entre autor y lector. La intersubjetividad primera es reducida al estatuto de simple “forma” literaria y de esa manera se instaura una nueva intersubjetividad, diferente de la primera –y de los sincretismos actoriales posibles- que aparece como una instancia enunciativa. A partir de esto surge una isotopía más profunda que cumple la función de significado, que puede ser leído gracias al significante literario dotado de una forma particular y de una configuración discursiva llamada “intercambio de cartas”. Al proyectar las figuras de los interlocutores en el texto, el autor dona lo “dicho” por él como “decir” y se lo

ofrece al lector, quien descifra el mundo figurativo desembragado así como la manifestación re-embragada de un sujeto idiolectal total, es decir de una praxis enunciativa. La literatura se caracteriza por el fenómeno de *desrealización* haciendo lo antes expuesto, el intercambio epistolar casi está concretado (o.c:12).

El “decir” de Laclos pasa por cada uno de los trece narradores/narratarios que el texto instala. La escena está dispuesta para que el director produzca una *desrealización* máxima que dé el efecto de sentido novela escénica de la polifonía dentro de la pluralidad de voces. Las isotopías actoriales y enunciativa, halladas en diferentes planos generativos, están conformadas y concretadas en un espacio de emisiones escritas concertadas con la ayuda de ejes temáticos recurrentes. La repetición hasta el vértigo de manipulaciones que traen como consecuencia otras manipulaciones y que hacen caer al manipulador dentro de su propia trampa va conformando también una red isotópica firme que crea un sentido de *desrealización* propio de la ficción.

La visión generativa de la historia ficcional pretende describir la evolución de las formas literarias como un conjunto de condiciones necesarias para la conformación de la literariedad, el género epistolar entra en éstas.

¿Cuál es entonces la especificidad de la “vida de la forma” género epistolar? Desde el punto de vista semiótico radica en lo que llamamos *enunciación enunciada*, es decir, en la proyección, fuera de la instancia del sujeto, del simulacro de una estructura bipolar de la comunicación. Cuando decimos “Yo” estamos proponiendo al “Otro”, por lo tanto no se puede imaginar el surgimiento de un sujeto sino en el interior de la intersubjetividad. De esta forma, se comprende cómo la *enunciación enunciada*, sobre todo en su forma escrita, se presta muy bien para reproducir, de diferentes formas, el juego original de la pareja y del doble. También se presta para proporcionar de manera privilegiada las condiciones de la búsqueda del “Yo” a través del “Otro” y para afirmar la posible identificación del “Yo-simulacro” y del “ser” del “yo” inaprensible”.

El “Yo-Tú” encerrados en un sobre sellado crea, por su efecto de exclusión del mundo exterior, un espacio de intimidad, propicio para la instalación de actores-sujetos patemizados. Y también crea un espacio de lo secreto, que invita a desnudarse y que ofrece la ilusión de que todo puede decirse hasta el final. De esta manera, el intercambio epistolar se convierte en el espacio de una metafísica voluptuosa del sujeto. Un actor como madame de Merteuil tiene en la carta un recurso capital para urdir las más malévolas insidias. El sobre lacrado que sella su astucia, permite que el desenvolvimiento de la historia se haga realidad. El placer y el goce del mal no se notan en el papel envoltorio de la carta. La carta, en su simulacro de materialidad dentro del texto, es un signo que viaja.

Sin embargo, al pasar de una dimensión a la otra, de la sinceridad susurrada a la intrusión del lector, nos hallamos en una dimensión de intimidad revelada, que puede llegar a ser violada. El género epistolar se caracteriza en suma por la instalación de una bi-isotopía compleja en la cual se leen y se combinan, a la vez y por turno, las impresiones de la exclusión y de la participación en la cual se eredan el doble placer del enunciac y del “voyeur” .(c: 1

A esto se juega en *Les Liaisons dangereuses*, a la violación de los espacios íntimos. Valmont está excluido y al mismo tiempo participa de la correspondencia de la presidenta de Tourvel. Madame de Merteuil, por intercesión del vizconde de Valmont tiene participación en esa correspondencia. Danceny, al final de la trama, tiene acceso a la correspondencia del vizconde de Valmont. El grupo de “voyeurs” con sus respectivas intrusiones y violaciones del secreto epistolar, conforman la cadena de instigadores de esas mismas correspondencias. Los secretos de los enamorados y de los “voyeurs”, a su vez, le son revelados a ese otro lector destinatario atemporal de la obra, nosotros. Otra violación que en el caso de *Les Liaisons dangereuses* se presenta como la revelación del secreto de una mala conciencia del siglo XVIII.

Este artículo de tipologización genérica afirma que la literatura parece una búsqueda de verdad pero en realidad no es sino una estrategia de la veridicción, de un “mentir-verdadero”. De este modo, el género epistolar aparece como una posible

búsqueda de la “verdad del sujeto”, susceptible de producir, en su ‘intensidad eficaz de corriente alternativa’, el efecto de sentido autenticidad.

En efecto, la veridicción es un objetivo claro de nuestro texto y su modo de acción se plantea desde el principio. Así, en los haceres persuasivos de la *Advertencia al Lector* y del *Prefacio del Redactor*, son esgrimidos dos puntos de vista contradictorios que tratan de ocultar las mentiras verdaderas de las paradojas que el texto narra. El texto lo narra y lo despliega con la intención de poner en discurso una copia exagerada de una experiencia de vida y de mundo para luego desvirtuarla.

4.2 Dos metonimias que actualizan la presencia del “otro”, con sus consecuentes tensividades.

Se ha consignado los criterios semióticos que definen la carta y lo epistolar, según éstos la carta y lo epistolar dan origen a la “vida de la forma” género epistolar literario. Uno de los elementos que hacen de la correspondencia epistolar un género literario es la instalación de una isotopía intersubjetiva que obliga a elegir a un co-enunciador o destinatario como una figura individual, cuya identidad se va construyendo a medida que se escribe la carta. El “yo” enunciador le da vida y presencia al “tú”, dentro de su discurso epistolar.

La carta como objeto pragmático significativa, al ser para el receptor un representante metonímico del destinatario, tiene el efecto de realizar la puesta en práctica de una presencia “real” de los componentes de la comunicación. Se concibe que su recepción traiga consigo ciertos efectos pasionales, (es el rasgo sobresaliente en la construcción del texto epistolar *Les Liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos) si se admite que toda operación de conjunción de un objeto provisto de valor con un sujeto axiológicamente modalizado efectúa, por definición, una transformación de estado en el sujeto conjuntado. (Landowski, 1998: 12)

¿Pero qué le pasa al que escribe? que en su posición de escribiente no recibe nada y por lo tanto no realiza la conjunción pragmática con ninguna “presencia”. El que escribe debe construir con todas sus piezas a su “otro”, hacerlo presente para él por medio de un acto que es producido por su propia competencia semiótica.

Es esa la facultad que tiene el enunciador de *Les Liaisons dangereuses* para construir a partir de sus trece narradores las figuras de la red que subyace a la intra-epistolalidad del discurso laclosiano. El receptor-destinatario de la carta sufre cambios de estado tímicos, una transformación paralela que modifica el modo de existencia del sujeto receptor en su relación con el otro sujeto. La carta, pues, aunque sólo es una “cosa”, portadora de valor para los sujetos, con su sola presencia real tiene el efecto de actualizar la relación con el valor que ella porta, es decir, la relación con otro sujeto (Cf. o.c. 24 y ss.)

V EL DISCURSO DEL MENTIR VERDADERO EN LA CONSTRUCCIÓN DE VARIOS NARRATARIOS / DESTINATARIOS POR PARTE DEL NARRADOR

5.1 El hacer seductor de madame de Merteuil. Tres haceres persuasivos diferentes.

Como hemos hecho en apartes anteriores, en éste realizaremos un acercamiento de cámara para explicar y poner en ejemplo los postulados cónicos que acabamos de consignar.

Hemos hablado de la sinfonía, de la polifonía de voces y del discurso plural. El ejemplo que damos en esta sección trata de un sujeto epistolar que presenta de forma diferente el mismo objeto a varios receptores. Por lo tanto, al hacer esto, el destinador está construyendo destinatarios diferentes con diferentes métodos de persuasión.

Pero antes avancemos que si existe una novela epistolar en la Francia del siglo XVIII, tenemos que pensar en una sociedad en la que vive un estamento que sabe escribir y escribe cartas, por ello creemos que esa costumbre de expresarse constituye una forma de vida de ese siglo.

Les Liaisons dangereuses se coloca de entrada bajo la tutela de la novela epistolar de Rousseau *La Nouvelle Héloïse*, hecho que corrobora la existencia de toda una tradición de novela epistolar². Se podría emplear el término consubstanciación

² La obra de Jean-Jacques Rousseau fue una especie de best-seller de la época.

para hablar de la estrecha relación que existe entre la técnica novelesca epistolar y la materia expresada por la obra a la que nos referimos. El crítico Jean Rousset dice de esa forma de vida que es un mundo donde nunca se está solo, en el cual se piensa siempre bajo la mirada de los otros, ya sea para esconderse o para hacerse notar. Un mundo que vive por las “relaciones” y donde la carta se impone como recurso último de esas relaciones. (1982:92)

La novela epistolar *Les Liaisons dangereuses* saca partido de esa situación y en cinco meses y medio en que se supone transcurre el simulacro, los dos enunciadores/enunciatarios principales sólo se comunican por carta. Ya hemos dicho antes que esa forma epistolar engendra la obra; la acción novelesca, a su vez, relanza a cada instante la relación epistolar. La trama de la novela está constituida por la producción y circulación de las misivas y por la reiteración de los contratos enuncivos que la subtienden. Si es una forma de vida, entonces las cartas de *Les Liaisons dangereuses* deben su apariencia de autenticidad a su conformidad con los usos establecidos. Todorov dice “La circulación de las cartas crea la posibilidad de constituir la novela misma de *Les Liaisons dangereuses*” Las cartas tienen el representante un *Arma Epistolar*. Son cartas eficaces, que se proponen hacer-hacer por medio del poder persuasivo de la palabra, de la letra, de esa *Arma Epistolar* que tiene instalado en su ser el poder. Para Sartre, las cartas en la novela de Laclos nos entregan también “un conocimiento práctico del otro, y el arte de actuar sobre él” (En Pomeau, 1993:137).

Regresemos al objetivo del título de este aparte y veamos cómo funciona la carta número CV³, en la que la marquesa de Merteuil enseña a escribir a Cécile de Volanges, y le dice: “Vous dites tout ce que vous pensez, et rien de ce que vous ne pensez pas”. La marquesa interpreta negativamente esa sinceridad del corazón, para poner remedio a esa torpeza, la marquesa enuncia esta regla de maestra del fingimiento: “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”. De esta manera, la marquesa de Merteuil, al mismo tiempo que interpreta,

³ Las pistas para hallar este ejemplo fueron promocionadas por la lectura del artículo *L’arme épistolaire*, del libro de René Pomeau: *Laclos ou le Paradoxe*, Hachette, París, 1993. El concepto de Arma Epistolar tiene el mismo origen.

va construyendo la figura de Cécile para ella y para el lector es decir, está dibujando una identidad discursiva, como lo explicaremos más adelante.

Los libertinos de la novela establecen un contrato por medio del cual emprenden la seducción de madame de Tourvel. Las cartas que Valmont escribirá para llevar a cabo su tarea serán pasadas por el hacer sancionador de ambos contratantes -desde el punto de vista libertino- de la acción sobre el destinatario. Ese punto de vista en la retórica de los libertinos se define como una maniobra de seducción para atraer y conducir al manipulado por el camino deseado por el destinador-manipulador.

En las cartas CIV, CV, CVI, escritas por madame de Merteuil a tres destinatarios diferentes el mismo día: Cécile de Volanges, madame de Volanges y vizconde de Valmont, se puede calibrar lo que una carta bien escrita puede producir en el otro construido (destinatario-manipulado).

En la carta CV, escrita a Cécile Volanges, madame de Merteuil da una lección de escritura epistolar, además de aplicar en ella la meticulosidad de sus preceptos. Los hechos narrados son los siguientes: Cécile acaba de sucumbir ante el seductor Valmont, ha sido seducida. La marquesa quiere tranquilizar a Cécile e impedirle la ruptura con el seductor.

La carta CIV, escrita el mismo día por madame de Merteuil a madame de Volanges, tiene otro objetivo. Los hechos: la madre de Cécile quiere casar a su hija, ahora, con el amado escogido por Cécile: Danceny. Ese programa obstaculiza los proyectos de la marquesa, que son los de agraviar a M. De Gercourt. La carta CIV persuade a madame de Volanges de que Cécile debe hacer un matrimonio de conveniencia, como se había planteado al principio de la trama. De este modo, la marquesa en una carta digna de una consejera espiritual altamente moralista, dice "tout ce qu'elle ne pense pas".

Una tercera carta, escrita el mismo día al Vizconde de Valmont, trata sobre la seducción ya realizada sobre Cécile y sobre la urgencia de seducir a la presidenta de Tourvel. Pareciera en esta carta que la marquesa de Merteuil se pusiera una máscara y renunciara a actuar sobre el destinatario Valmont, su cómplice. Pero no es así. La

incitación para que Valmont agilice la seducción completa de la presidenta de Tourvel es un consejo pérfido cuyo trasfondo es: un asalto brusco llevaría a madame de Tourvel a romper definitivamente el recorrido de su seducción por parte de Valmont.

Tres cartas simultáneas, en las que el decir del manipulador tiene como meta estructurar a su manipulado al mismo tiempo que es manipulado. Las metas de los mensajes en sí también son diferentes. Dos de ellos logran sus objetivos. La persuasión funciona en:

- Madame de Volanges renuncia a romper el compromiso de matrimonio de Cécile con Gercourt.
- Cécile, convencida de que lo que le pasa (estar siendo seducida sexualmente) no es muy grave, sigue abriéndole la puerta a Valmont.

Pero la persuasión falla su objetivo en la carta dirigida a Valmont. Éste se cuida muy bien de no precipitar un ataque sexual de la presidenta de Tourvel.

Los hechos manipulados de la marquesa logran casi completamente sus objetivos sobre sus manipulados, en especial sobre Valmont. No pasa lo mismo con el hacer manipulador de Valmont sobre la marquesa. Esa asimetría está en la base de la ruptura de su contrato al final del texto.

La persuasión en las cartas de la marquesa se funda sobre un decir engañoso sobre las verdaderas intenciones y pensamiento de la destinadora y sobre la adecuación de lo dicho al sistema axiológico de cada manipulado. Lo que presupone un conocimiento por parte del persuasor de la *forma mentis* de cada uno de los destinatarios construidos. Madame de Merteuil se erige en el texto como la poseedora del saber total. Creadora de otros por manipulación de la escritura.

Este punto será analizado más profundamente en los capítulos cuarto y quinto.

5.2 El papel determinante del Destinatario en el simulacro carta

Para crear significación literaria epistolar es muy importante en el simulacro de escritura y de construcción del Otro, el contenido de la presencia que ese Otro

representa. Ya hemos visto la opinión de Jean Rousset a este respecto, el universo del texto está vigilado por la mirada y el oído de todos. La escogencia del destinatario determina si la carta es un relato, la propuesta de un programa de acción o una interpretación juicio.

En el aparte anterior hemos dado cuenta de los diferentes haceres manipulatorios de madame de Merteuil frente a distintos destinatarios. Cada carta, sin embargo ejerce un efecto de persuasión y de cambio en el que la lee aunque no logre concretar la destinación persuadida: lo enriquece, lo estimula a, lo hunde en el desasosiego total, le crea ilusiones y esperanzas, etc. La carta tiene una operatividad transformadora sobre el destinatario, por ello contribuye a la sucesión del relato. La carta como objeto significativo produce efectos pasionales, si asumimos como mínimo que toda conjunción sujeto/objeto de valor realiza una transformación de estado en el sujeto receptor. Al igual que en el sujeto emisor, a su vez, ha habido una puesta en marcha de su competencia semionarrativa para construir al destinatario requerido.

Al principio de este aparte, nos hemos referido al discurso plural, éste que pone en práctica madame de Merteuil en las cartas estudiadas antes. El discurso pluraliza sus voces dependiendo de los destinatarios. El destinatario restringe y produce un efecto de censura en “la metafísica voluptuosa” (Greimas) del sujeto emisor en el universo axiológico de *Les Liaisons dangereuses*.

Por ejemplo, madame de Merteuil califica de “aimable enfant” a Cécile de Volanges, en una carta dirigida a la madre de ésta. La califica de “machine à plaisir”, en una carta del mismo día dirigida a Valmont. Inversamente, Émilie, la cortesana que aparece en la carta XLVIII y sobre cuya espalda Valmont escribe una carta apasionada de amor a madame de Tourvel (confrontar en este mismo trabajo la parte final de *El camaleonismo estilístico de Valmont*), es comparada por Valmont, en una carta a la Présidente de Tourvel, a las “femmes viles et dégradées”. Una carta del mismo día a madame de Merteuil dice: “aucun regret n’a troublé nos plaisirs”.

Cuando las cartas son de fechas muy cercanas, el tipo de discurso plural permite poner en evidencia la falsedad de la interpretación. No es falso el objeto que se

transmite, pero según el destinatario, cambia la interpretación que el mensaje lleva. Así, madame de Merteuil le escribe el 29 de noviembre a Valmont y le promete que será el primer informado de su regreso a París, pero que no puede darle fecha, carta CXLV. A Danceny, el mismo día, le escribe que estará de regreso al día siguiente y que puede pasar a verla, carta CXLVI. Constatamos así que la persuasión manipulación tiene retos mucho más sutiles que la simple expresión del engaño por la mentira.

El día 25 de agosto, la Présidente de Tourvel envía dos cartas sobre el mismo tema: la partida del vizconde de Valmont del castillo. La carta más importante es la segunda, carta XLI, por medio de la cual madame de Tourvel conmina a Valmont a alejarse de ella:

“Je désire donc que vous ayez la complaisance de vous éloigner de moi; de quitter ce Château, où un plus long séjour de votre part ne pourrait que m'exposer davantage au jugement d'un public toujours prompt à mal penser d'autrui, et que vous n'avez que trop accoutumé à fixer les yeux sur les femmes qui vous admettent dans leur société”.

Esta justificación es ablativa en un texto con otra carta, XCVIII, destinada a madame de Volanges, quien representa, sin duda, el “public” (público) “prompt à mal penser” y a la cual hace también alusión, luego, la proposición: “je dois au public, à mes amis, à moi même, de suivre ce parti nécessaire” (carta XLI). La carta a madame de Volanges, desde el principio habla de la verdad sobre la que será enviada a Valmont, mostrando la gran reticencia de madame de Tourvel a permitir el alejamiento de éste:

Je me soumets, Madame, aux conseils que votre amitié me donne. Accoutumée à déférer en tout à vos avis, je le suis à croire qu'ils sont toujours fondés en raison. J'avouerai même que M. de Valmont doit être en effet infiniment dangereux, s'il peut à la fois feindre d'être ce qu'il paraît ici, et rester tel que vous le dépeignez. Quoi qu'il en soit, puisque vous l'exigez, je l'éloignerai de moi; au moins j'y ferai mon possible

Cada una de estas cartas explica la otra, el compendio de las dos da cuenta de la dificultad que tiene madame de Tourvel para tomar una decisión. Cada carta está habitada por la presencia del destinatario de la otra carta, que hay que decir, son ambos destinadores de valores distintos hacia madame de Tourvel en el plano

narrativo. Las dos cartas de madame de Tourvel fundan una relación polémica entre ambos destinatarios, con destinadora interpuesta. La carta enviada a madame de Volanges está impregnada por la presencia de Valmont, mientras que la enviada a Valmont está censurada por la presencia represiva de la Volanges. Como vemos, dos cartas contienen mundos significantes personificados y albergan pasiones y omisiones forzosas. Tenemos pues en este pequeño ejemplo, un modelo de cómo transcurre el relato en nuestro texto epistolar.

Veamos ahora otro ejemplo donde el discurso plural y la construcción de la presencia del destinatario aparecen de forma notable. Los hechos narrados son: madame de Merteuil lanza un reto al vizconde de Valmont a propósito de un libertino célebre, Préván. Ésta apuesta a seducirá a Préván, sin que éste pueda vanagloriarse de haberlo hecho:

“Quant à Préván, je veux l’avoir, et je l’aurai; il veut le dire, et il ne le dira pas: en deux mots, voilà notre Roman”.

Los acontecimientos son: madame de Merteuil invita a Préván a su casa por la noche, le invita a hacer el amor pero haciendo que éste no se desnude. Después del acto amoroso, madame de Merteuil está lista para llamar en su ayuda a los sirvientes, para acusar al libertino de intento de violación y para llevarlo a la cárcel. Préván, de este modo, no podrá jactarse de nada, será tomado como un agresor.

Los hechos contados serán puestos en escena en una primera versión por la voz plural de madame de Merteuil, en una carta a Valmont (LXXXV), esta versión no será apta para el público. Una segunda versión, para madame de Volanges (carta LXXXVII), contiene el detalle de ciertas precauciones tomadas por la marquesa para que los testigos de sus encuentros con Préván puedan dar fe de esta segunda versión. Es la versión destinada a circular oficialmente, en la que se acredita la tesis de la violación y en la que se hace un recuento de todas las escenas que fueron descritas en la primera versión, pero dándoles un nuevo cariz.

El trabajo persuasivo de madame de Merteuil ya ha sido estudiado en las cartas que tratan de Cécile de Volanges. En este caso, para que un hecho amoroso se

transforme en violación sólo hace falta un truco de decorado y un giro en la interpretación que se da de los hechos. Por eso razón, insistimos en que cada destinatario, en cada carta construye a su propio destinatario, con una intencionalidad y con una competencia manipulativa diferentes. En la carta a Valmont, madame de Merteuil explica que de forma voluntaria mantuvo una conversación con el obispo para acercarse a Préván y disponer así de un testigo que garantizara su forma de actuar y de hablar, es decir para tener una coartada. Para madame de Volanges, la misma escena es referida, cambiando de matices y de efecto de sentido:

“Le hasard et l’ennui du jeu me laissèrent seule de femme entre lui et l’Éveque de..., tandis que tout le monde était occupé au lansquenet. Nous causâmes tous les trois jusqu’au moment du souper”.

La presencia de un obispo en la escena referida contribuye a darle a la Merteuil el aura de mujer honesta que se creía, al lado de Préván, en buena compañía.

Vemos aquí que el hacer creer verdad no constituye ninguna dificultad. La versión elaborada para madame de Volanges, cumplirá su cometido: difusión por el ámbito social de la nobleza parisina del deshonor de Préván. Pero en lo más íntimo, la argucia de madame de Merteuil va dirigida a su destinatario, en la otra versión de los hechos. Es a éste al que quiere impresionar con su genialidad para el mal, porque en el fondo, la rivalidad con Valmont es la inspiradora de todo estos haceres. A Valmont le son contados con exactitud los hechos, pero esa versión no es verdadera, porque la verdad estaría constituida por los hechos más la intención que impulsa la realización de los hechos por parte de madame de Merteuil: su estado pasional de rivalidad con él. Así, lo que tiene un parecer verdad: los hechos que incriminan a Préván, de manera insidiosa, no lo son porque madame de Merteuil no toma en cuenta, o esconde, el verdadero móvil de su programa de uso. Además, este programa no hubiese tenido que realizarse y contarse si no tuviera como co-enunciador al vizconde de Valmont. Pareciera que Valmont, esta vez, se ha vuelto destinatario sin mandato del hacer de madame de Merteuil. El juego de las destinaciones en este texto es inacabable e inextricable.

5.3 El trastrocamiento de los ejes de la veridicción

La verdad en las cartas de *Les Liaisons dangereuses* es contradictoria y paradójica. No podemos buscar verdad ni falsedad en actuaciones, juicios, interpretaciones de este texto, porque precisamente estas categorías son transgredidas constantemente para crear el efecto de sentido paradójico. El secreto y la mentira imperan, dependiendo del móvil y del destinatario que los provocan. La perversión en las intenciones de los dos libertinos, Merteuil y Valmont, radica en el trastrocamiento de los ejes de la veridicción. Los discursos plurales, esa voz que reiteradamente elabora varias versiones sobre un mismo hecho (por ejemplo madame de Merteuil), o, el caso en que varias voces dan diferentes versiones del mismo hecho, situación, etc., hacen relativa la oposición entre verdad y falsedad.

La paradoja⁴ está instalada en *Les Liaisons dangereuses* desde que la enunciación pone en discurso dos argumentos contradictorios tomados a cargo uno, por el “Editor” y el otro, por el “Redactor” en relación con el ser del objeto a leer: las 175 cartas de *Les Liaisons dangereuses*. Este hacer contradictorio tiene como objetivo el de hacer creer al enunciatario que la lectura de las cartas es muy importante, dada la polémica que la antecede. También en ese segmento se decía que la contradicción en el hacer argumentativo de ambos actores sobre la esencia del objeto apreciado, crea el sentido de no-compromiso, de no-solidaridad con certezas o falsedades, con lo auténtico o con lo inauténtico, porque la verdadera apuesta de la enunciación está en crear más bien un efecto de sentido de verosimilitud.

Se ha consignado este enfoque para agregar y enriquecer con este punto de vista de los problemas de la veridicción los análisis que se realizarán en los capítulos siguientes del texto y sus pasiones. En ilación hacemos énfasis en una constatación que creemos válida, a continuación del análisis realizado en el aparte anterior: madame de Merteuil da detalles exactos de la realidad de los hechos a Valmont, pero, como hemos verificado, oculta o no tiene acceso a su verdad verdadera, tener acceso a ésta implicaría comprender el porqué de su determinación. En realidad, madame de

⁴ El concepto de paradoja dentro de *Les Liaisons dangereuses* ha sido tomado de Pierre Bayard, de su libro *Le paradoxe du menteur*, obra ya citada.

Merteuil, en su identidad modal de este episodio, se nos presenta como un sujeto no autónomo (heterónimo, según las categorías coquetianas) y carente también de un /saber/, porque está necesariamente colocado en la modalidad del /deber/ por un destinador pasional más fuerte que ella, la metonimia del vizconde, la rivalidad. La verdad está marcada precisamente por el texto, se sitúa en el lugar que deja vacío el sujeto ausente por ser no autónomo (madame de Merteuil). Cuando la Merteuil se erige en triunfadora contra Préván y al mismo tiempo contra su rival, Valmont, está ausentándose, al fallarle la independencia del ser autónomo para oírse a sí mismo, en vez de oír la exterioridad en la que construye la estatua de su poder omnímodo. El sujeto, que en este episodio es heterónimo, sucumbe y le deja el sitio al co-enunciador, éste toma su lugar y así se pervierte la verdad. Valmont es también, en el plano narrativo, co-actuante simbólico de la acción de desprestigio que le es contada.

Creemos, pues, que la verdad en esta carta (de Merteuil a Valmont) no es lo contrario a la falsedad. En ella vemos que el espectáculo que monta la Merteuil es un guiño que le hace el enunciador general del texto para ridiculizarla un poco ante su testigo de escena, Valmont.

La estructura del texto está fundada en la paradoja, en la liquidación de los contrarios, en el secreto placer de hacer una infracción a las reglas de la veridicción. Cuando se hace el análisis estilístico de Valmont como poseedor de varios registros argumentativos, en el aparte VIII de este capítulo se dice: “El escritor Valmont sabe mentir tan bien que produce con el máximo de mentira el mayor efecto de verdad (...) no se podría dilucidar la veridicción positiva o negativa (...)” Lo que se afirma en ese aparte es que el sistema veridictorio se neutraliza, porque “para crear el más convincente efecto de sentido de verdad, Valmont juega a crear la peor mentira. Las deixis del cuadrado de la veridicción son neutralizadas, esto anula cualquier sentido, falsedad-verdad, y trae como consecuencia el trastrocamiento y la confusión. La paradoja emerge de todos los niveles discursivos del texto porque como se va comprendiendo nuestro corpus está basado en una gran mentira del autor.

VI EL EDITOR Y EL REDACTOR: EFECTOS DE SENTIDO INSTALADOS POR EL ENUNCIADOR GENERAL DE LTEXTO

En párrafo anterior se ha dicho que la paradoja está en la base del discurso que estudiamos. Ya sabemos que el “Editor” y el “Redactor” dan juicios diferentes en relación con el ser del objeto a descifrar. La contradicción persuade al lector de lo crucial de esa lectura. Así vemos que el establecimiento por parte de la instancia enunciante de las identidades discursivas que fundan a su vez dos estilos y dos morales es la primera estrategia de la praxis enunciativa de este texto que a su vez instala la función metalingüística de la enunciación en forma de un hacer interpretativo por parte de las identidades construidas.

En un título del comienzo del libro se aprecia la instalación por parte de Choderlos de Laclos del discurso de *Advertencia del Editor*, colocada tipográficamente antes del *Prefacio del Redactor*, el enunciator desembraga a un actor tematizado como “Editor” que da su interpretación del texto por publicar, en un segmento argumentativo que lo valora negativamente por ser irreal e inverosímil en el vicio, que lo extra-territorializa y lo desarraiga temporalmente. Para la figura del Editor, *El Siglo de las Luces* en Francia trajo progreso moral, por ello ese texto no puede ser actual y francés. Da otra valoración negativa al definirlo de ilusorio en la virtud.

En resumen, el “Editor”, figura construida por el enunciator como se verá después, no cree que el texto esté adaptado a la realidad ni a la moral del siglo.

En el *Prefacio del Redactor*, segmento argumentativo colocado tipográficamente después de la *Advertencia del Editor*, el enunciator desembraga a otro actor tematizado como Redactor, que completa el hacer persuasivo de la enunciación. El sujeto del *Prefacio* reafirma la autenticidad de las cartas recopiladas. Enfatiza en su papel de seleccionador y recopilador de las cartas. Se escuda detrás de los responsables de la publicación que no tienen identidad precisa. Construye las competencias de los posibles lectores (los depravados, los rigurosos, los letrados y los comunes). Presenta nociones antagónicas: mérito/éxito, distracción/utilidad. En un párrafo valoriza positivamente la variedad y en el siguiente párrafo no lo hace. Presenta a un enunciatario que puede creer en la autenticidad de esas cartas (los letrados) y a

otro, (el común), que no puede creer que no haya un autor por detrás de cada perfecta carta. Plantea la falta de éxito de esa recopilación ante el público. Denegación que pretende lograr lo contrario.

Existe una contradicción de contenido entre estos segmentos argumentativos, para el “Editor”, *Les Liaisons dangereuses* son inverosímiles e irreales, por lo tanto inauténticas y para el “Redactor”, las cartas son auténticas. Esta diferencia de opinión ante el mismo objeto en su ser no es sino una estrategia más del enunciador, que al instalar dos actores de opinión diferente sobre las cartas, logra llamar la atención del enunciatario de una manera más efectiva aún. El hacer creer del enunciador se acrecienta por medio de este recurso. También logra el efecto de sentido: distanciamiento del enunciado producido, para no solidarizarse con él.

Estos dos haceres argumentativos producidos por dos actores delegados del enunciador general del discurso, que a su vez intentan manipular y construir así las identidades interpretativas de los lectores, forman parte del gran simulacro que es la puesta en discurso que son *Les Liaisons dangereuses*. La contradicción en el hacer argumentativo de ambos actores sobre el ser del objeto apropiado crea el sentido del rechazo a situarse y a comprometerse de la enunciación. La instancia enunciativa que todo lo organiza y construye dentro del texto con su visión panorámica, no propone verdades ni certezas, propone más bien verosimilitud. Las intervenciones del actor Redactor en el texto son las casi 50 citas de enunciación cognitiva que aparecen muchas veces impregnadas de ironía. Y otras intervenciones tan importantes como éstas son aquellas en que como delegado de la enunciación da número de carta, nombre a los corresponsales, fecha entrevista y espacio (los espacios son un “château” sin nombre, París, un convento).

La instancia enunciativa ha jugado con dos mensajes contrapuestos, atribuidos a dos identidades discursivas con funciones diferentes, para un actor el texto es inauténtico, para el otro auténtico y así da fe de ello; este proceder crea en el enunciatario, que debe creer en algo, un efecto de paradoja y de ironía. Este efecto de sentido irónico creado por el texto es explicado por la praxis enunciativa que desarrollaron los libertinos, a ese respecto, Michel Delon afirma: “La contradiction

critique qui fait interpréter le roman tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, n'est pas sans analogie avec le cynisme libertin qui utilise le langage indépendamment de toute référence à la vérité » (Delon, 1986:35)

Traigamos a nuestro trabajo el argumento de autoridad de un estudioso de Laclos, quien dice: "Recordemos que la obra está precedida por dos textos en rigurosa oposición. El primero, *Advertencia del Editor*, se propone como habiendo sido escrito por el editor del libro. Se presenta como una recomendación dirigida a los lectores para que lean la obra como una novela, no como una verdadera recopilación de cartas (...) Se hace en esta advertencia una exposición de los motivos por los cuales el Editor duda de la autenticidad de las cartas, sobre todo por el motivo de que las costumbres de los personajes no encajan en la época" (Bayard, 1993:23).

Podemos agregar que el simulacro de identidad del editor es reforzado con la nota final de éste, en la cual señala que es preciso parar en la carta 175, porque no se puede dar al lector la continuación de las aventuras de Mlle de Volanges ni hacerle conocer los siniestros acontecimientos en que culmina el castigo de Madame de Merteuil. La verosimilitud de identidad llega a hacerse total cuando el editor expresa, en esa nota, su esperanza de que en un futuro quizás se le permitirá completar esta "obra", pero haciendo la salvedad de que no habrá compromiso, sin antes haber consultado el gusto del público que no tiene, según él, las mismas razones que el editor para interesarse en esta lectura, porque quizás, como diremos un poco más adelante, el contenido propuesto habrá sido invertido y transformado y de esta manera los lectores no tendrán ningún gusto de leer tales intrigas perversas y, quizás, pasadas de moda. Como se ve existe todo un hacer cognoscitivo-evaluativo en esta conclusión de simulacro, que antecede a un futuro hacer pragmático. En este colofón se acaba de afinar la voluntad primera del enunciador general del texto en su praxis: hacer aparecer como verdaderas y reconocibles las identidades del Editor y del Redactor. El hacer retórico manipulador, fundado en un creer creativo, pensamos, logra persuadir al lector de interpretar como verdaderas las identidades de los dos actores.

El segundo texto, *Prefacio del Redactor*, se adjudica a un personaje anónimo, que hubiera "puesto en orden" la correspondencia que les había llegado a ciertas

personas. En este prefacio se presentan, a la vez, objeciones y señalamiento de méritos (como hemos registrado más arriba). Lo interesante de este punto de vista es que demuestra esa contradicción a la nos referimos antes, cuando consigna que: “la organización interna y la disposición en enfrentamiento de ambos textos, manifiestan contradicciones muy explícitas, por lo tanto no están concertadas. La más flagrante de ellas opone a los dos textos, puesto que el texto del Editor pone en tela de juicio la autenticidad de la correspondencia mientras que el del Redactor certifica esa autenticidad. De esta manera, cada uno de ellos hace un comentario del otro, afirmando que lo dicho por el otro es falso. Por otra parte, esta misma estructura se reproduce en “abismo” en los dos textos. El texto del Editor –que preconiza la ficción– termina indicando claramente que las cartas son verdaderas, contrariamente a lo que sugiere la última frase, se ve en el siglo XVIII a jóvenes ricas convertirse en religiosas, y, al no morir necesariamente, las mujeres “jóvenes y bellas” experimentan los malestares de amor.

Inversamente, el texto del Redactor –que reivindica la verdad de las cartas– no deja de apuntar que las cartas han sido inventadas. De esta manera los dos simulacros de actores instalados como figuras discursivas cognitivas proponen dos valoraciones diferentes: el texto que usted está leyendo es falso. Por lo tanto, si cada uno de estos textos obedece a una lógica singular y merece ser examinado individualmente, la figura que los explica de manera más exacta es la de la paradoja, y más precisamente la paradoja llamada *auto-referencial*, este fenómeno de auto-referencialización que está en la base de todo texto literario también. La paradoja es una prueba del rechazo para unificar el sentido de la obra; para nosotros, es todo lo contrario, puesto que cada identidad discursiva, Redactor y Editor, dependiente de una única visión constructiva lo que produce es el efecto de sentido cohesión travestida de opiniones contrarias y punto de mira último: atraer a los lectores que el texto de estos dos enunciados ya ha construido.

El interés del lector ingenuo de la época encuentra muy verosímil que dos opiniones encontradas sean consignadas por el texto. Hasta nosotros, lectores no destinatarios directos de la obra nos hallamos confundidos ante estos dos enunciados,

que gracias al establecimiento de estas dos identidades discursivas produce por parte del Redactor lo siguiente: “la utilidad de la obra, que tal vez sea puesta más en entredicho es, sin embargo, más fácil de ver. Me parece que es un extraordinario favor hecho a las costumbres del siglo el desvelar los medios que emplean, los que las tienen malas, para corromper a los que las tienen buenas, y creo que estas cartas contribuirían ampliamente a ello”. Este pasaje forma parte del hacer cognoscitivo, en concreto de un hacer persuasivo, que está ligado a la instancia de la enunciación y consiste en la convocación, por parte del enunciador, de toda clase de modalidades que lleven a hacer aceptar por parte del enunciatario, el contrato enunciativo propuesto y a hacer así la comunicación eficaz y creíble. Este hacer persuasivo-manipulatorio ejercido desde la identidad discursiva del Redactor (figura del saber sobre el texto) quiere hacer creer al enunciatario (también construido por él mismo) que lo relatado por las cartas es cierto y tiene valor moralizante. Así, la modalidad factitiva (hacer hacer) dota al enunciatario de un hacer interpretativo correcto para leer eficazmente el texto. Estas dos instancias de la enunciación, dotadas de un hacer persuasivo una, (instaladas por la figura del Redactor), y la otra, de un hacer interpretativo, garantizan el traslado factitivo.

Nos hemos referido a las identidades discursivas del Redactor y del Editor, sus nombres en sí mismos conforman el oficio y el quehacer de ambos dentro del texto. Son funciones estereotipadas que desarrollan dentro del texto su actividad en expansión. Un Editor tiene una permanencia de función dentro de una editorial, en nuestro caso es delegado de la instancia enunciativa para “advertir” al lector del contenido del discurso que va a leer. La “advertencia” es figura que pone en guardia al receptor, ese es su rol. El Redactor también es un rol estereotipado y con una función específica: recolectar, organizar, poner en texto una recopilación, una antología; posee un saber. Su contenido como efecto de sentido en el ante-texto es el del saber sobre lo que se presenta en el texto. Ya hemos estudiado cuáles son los efectos de sentido que estos dos actores producen en el receptor con sus mensajes simulacrales.

VII EL VIZCONDE DE VALMONT. EL GRAN ESCRIBIDOR. SEMIÓTICA Y ESTILO

Este aparte diferirá totalmente en cuanto al marco analítico que pondremos en práctica para contribuir el sentido del texto. Los análisis del texto englobado se fundan sobre un concepto operacional, el de la praxis enunciativa en trance de construir los campos epistolares y de sentido que componen los diferentes “nosotros” y “ellos”. También se ocupa ese estudio de investigar como el campo de la modalización abarcadora está en la base de las identidades discursivas y modales que surgen en el texto como regularidades y permanencias.

Este aparte se situará más bien en el plano de la semántica discursivo-estilística. La praxis enunciativa sigue produciendo sentido y en este aparte se analiza cómo la instancia enunciativa se oculta detrás del escritor para dar rienda suelta a toda clase de efectos de sentido estilístico-retóricos con objeto de lograr la puesta en discurso de ese fenómeno denominado manipulación-persuasión. La instancia enunciativa es la dueña incontestable de lo que pasa en el texto, nos ocuparemos pues del enunciadore de un enunciado que está marcado por un ilíctico o individual para crear, según lo apuntado por el semiótico Rastier, un estilo propio concretizado en ese enunciado, es decir un estilo de concreción textual y no un estilo de autor. Esta semántica estilística conjuga habla individual y discurso. El vizconde de Valmont, sucedáneo textual del enunciadore general del texto se pone a escribir como un gran escritor e incluso da opiniones sobre la novela, lo novelesco, las novelas que le son contemporáneas, etc. Valmont realiza su propia metalingüística

Hemos marcado a todo lo largo de esta tesis las particularidades enunciativas que pone en juego este texto pasional, por ejemplo, ese elemento de la materialidad del vehículo significante que constituye el objeto casi material que es la carta y también se ha hecho mención de la letra itálica y de su contribución a la creación del sentido en la obra. En este momento tomaremos en cuenta otras particularidades más puntuales y que son responsables según el enfoque del que hemos hecho mención de contribuir al montaje escénico de las relaciones epistolares dentro de *Les Liaisons dangereuses*.

Cambiamos en este momento de disciplina y traemos el comentario de una gramatóloga y estilística, Anne-Marie Paillet-Guth (1998), quien llama auto-textualidad a otra particularidad textual de *Les Liaisons dangereuses* cuando se refiere al sistema del discurso citado, mencionado y retomado, muy profuso, en *Les Liaisons dangereuses*. En efecto, en este texto el discurso citado envía a un discurso anterior, de otro corresponsal o del mismo; este texto puede ser una palabra referida fuera del marco epistolar o un enunciado completo emitido en carta anterior, que es retomado por los epistológrafos, por lo general, para producir el efecto de sentido de mofa, de crítica acerba y a veces, despiadada. En la misma dirección encontramos el fenómeno de autonomía en la mención, que consiste en que el signo que se presenta tiene un sentido diferente en el texto que el que tiene usualmente, es un signo de signo, un semema para la semiótica.

Mostramos aquí, en este tipo de análisis que no toma en cuenta la función discursiva del campo epistolar, cómo nos hemos deslizado desde el concepto de relaciones intersubjetivas que en el texto hemos considerado como un diálogo múltiple intrapistolario, responsabilidad de hacer enunciado (dialogico al decir de Fasner), hacia el nivel estilístico puesto en práctica por el sucedáneo discursivo de Laclos. Instancia en la que trataremos de continuar analizando qué se dice, por qué se dice y cómo se dice en términos de técnica "escritural". Digamos que los términos de intrapistolalidad, auto-textualidad y autonomía, si bien se refieren a procesos diferentes en niveles diferentes, verifican que *Les Liaisons dangereuses* es un texto que se recubre a sí mismo, en sí mismo, que se refleja a sí mismo como un complejo juego de espejos, pareciendo producir continuamente una hiperbolización de la reflexión por encima de la referencialización, es decir, un texto en el cual existe un alto grado de hacer metalingüístico. La refracción multiplica los intercambios, los objetos textuales y los puntos de vista. Todo el mundo parece encontrarse en el interior de una inmensa concha sonora en donde cada palabra soplada resuena, amplificadas en múltiples e interminables ecos (...) Es así como en el mundo laclosiano toda palabra pronunciada sigue siendo audible para siempre. (Kundera, 1995:148)

Repetimos aquí que el hecho de encontrarnos frente a un monumento literario de tanta envergadura, nos invita a que respetemos y consignemos, como lo exige la tradición de los estudios literarios, el máximo de opiniones y análisis, muy valiosos, sobre *Les Liaisons dangereuses*. La memoria analítica y pertinente sobre este texto contribuye a acrecentar nuestra competencia para construir el sentido de la misma. Las lecturas parciales realizadas de una bibliografía muy extensa nos hacen ver que nuestro análisis en búsqueda de ese sentido que las obras maestras clásicas nunca llegan a librar se ha realizado con parámetros totalmente diferentes y que algún aporte se le agrega a esa memoria analítica, lo clásico surge precisamente cuando llegamos a intuir la altura mítica de una obra, sin llegarla a comprender totalmente. “El que me lee se equivoca”: esta es la paradoja que estructura toda la obra. La novela de Laclos cuenta no una historia de libertinaje sino que pone en escena, ante el espejo de las equivocaciones en la interpretación de los personajes, nuestra dificultad de aprehenderla, por medio de un dispositivo textual que provoca vértigo. (Bayard, 1993: 85). Así que siempre corremos el riesgo de quedarnos en la máxima profundidad de la superficie

7.1 El problema del estilo y de la retórica laclosianos. Su inclusión en un estudio semiótico. ¿Conciliación entre disciplinas excluyentes?

¿Si queremos hablar de estilo en *Les Liaisons dangereuses* a quién lo atribuiremos: a la obra, al autor, a los diferentes epistológrafos? Sabemos que las categorías de autor y de obra no son pertinentes para la construcción de un universo signifiante en la semiótica narrativo-discursiva. El recorrido generativo de la significación excluye este concepto de su batería epistemológica. No obstante, al enfrentarnos con un texto clásico del siglo XVIII no nos es posible desdeñar los efectos retórico-estilísticos producidos por ese elemento mediador que es el lenguaje. Por consiguiente, debemos recurrir a otras disciplinas para tratar de solucionar ese grave problema. La praxis enunciativa de Laclos nos lo exige. Para la semiótica ortodoxa pareciera que lo retórico textual y el estilo pertenecieran a lo más manifiesto y superficial y que no pudieran tener derecho de ciudadanía en las abstracciones lógico-semánticas a que esta teoría somete a los textos. Tampoco el nivel discursivo de la

teoría estándar se ocupa de este fenómeno del decir. Sin embargo, si nos colocamos en el sistema manipulador persuasivo del nivel enunciativo, notamos que para lograr la factitividad es necesario el arte del convencimiento por medio de fórmulas lingüístico-argumentativas que son recubiertas, por ejemplo, por la retórica.

Estamos abordando un tema del que conocemos poco, por ello buscamos apoyo en el *Dictionnaire raisonné d'une théorie du langage* y buscamos en el artículo *Estilo* que dice que este término proviene de la crítica literaria y del que es difícil, si no imposible, dar una definición semiótica. Apunta que en el siglo XVIII estaba ligado a lo sociolectal (registro) y que en el XIX, se torna en la característica personal de un escritor (ideolectal). De la Estilística se dice que pertenece al campo de lo retórico y que por su ambivalencia no ha podido constituirse en disciplina autónoma. Para la semiótica del *Diccionario*, visión del mundo y estilo de autor no son aceptables por el hecho de suponer un análisis intuitivo, ontológico. La noción de “desvío”, manejada por los estilísticos descriptivos no da frutos porque el patrón de comparación no es válido: desvío con respecto a qué. Para el *Diccionario*, la complejidad sintáctica y semántica de los textos literarios debe estudiarse por medio de un punto de vista único que limite la descripción, por ello no permite tomar en cuenta otros hechos textuales, por ejemplo, figuras, tropos, tópicos, tonos...

Cuando en el *Prefacio del Redactor* de *Les Liaisons dangereuses* se habla de “variedad de estilos”, de la “pureza de estilo”, se refiere a la antigua noción, resistente y célebre, de Buffon que era definida así: “El estilo es el hombre” y que en nuestro texto se confirma si vemos de cerca la manera de expresarse por escrito de cada narrador de carta. Un ejemplo textual de esto lo provee Madame de Rosemonde: “Mais je le remarque, parce que je me suis rappelé que c’est toujours là le style de l’amour, je vois qu’il en est encore comme au temps passé”. (Carta CIII)

Riffaterre (1971) entiende como estilo literario toda forma escrita individual con intención literaria, es decir, el estilo de un autor o, más bien, de una obra literaria aislada.

Esta diversidad de terminología no significa la existencia de disciplinas plenamente diferentes, sino que refleja las vicisitudes por las que han pasado los intentos de un estudio objetivo de la literatura: de un estudio que parta de su materia misma, el lenguaje. Estilística, poética y semiótica literaria no son sino formas diferentes de una única intención que, buscando un método adecuado, se ha visto sucesivamente ligada a la filología, a la lingüística y hoy a la semiótica” (Alicia Yllera citado en Gómez Redondo 1996:59)

El estilo es forma constante— y a veces los elementos, las cualidades y la expresión constantes— en el arte de un individuo o de un grupo de individuos. El término se aplica también a la actividad global de un individuo o de una sociedad, como cuando hablamos de estilo de vida o de estilo de civilización (...) El estilo... es un sistema de formas que poseen una cualidad y una expresión significativa que hace visible la personalidad de un artista y la concepción general de una colectividad. (Meyer Schapiro citado por Karabétian, 2000)

El estilo según Rasier (2001) es más un problema de obras que de autores. Si se conviene en esto, un estilo no es quizás sino la abstracción de una obra particular. Llamamos estilo a sus regularidades particulares: la obra responde por su estilo y no a la inversa. El estilo de una obra se define por los rasgos generadores de la estructura artística, de las formas particulares, que se transponen, tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, tanto en el nivel de la frase como en el del texto global, existe pues una lingüística de los estilos y de que forman parte de una semiótica de las culturas. Como la literatura es un arte del lenguaje, pertenece a la crítica por ser arte y a la lingüística por ser lenguaje (...). Lugar de encuentro entre la crítica literaria académica y las ciencias del lenguaje, la estilística es el espacio privilegiado en que la historia literaria puede convertirse en historia de las formas, de los géneros y de los problemas de estética, apoyándose en el análisis lingüístico de los textos. Sin prejuizar sobre las relaciones de la lingüística con la estilística ni de una eventual reorganización disciplinaria, se puede desear una redefinición lingüística del concepto de estilo.

Si la lengua, el género y el estilo conocen diferencias de grado y no de naturaleza, difieren en lo esencial por la fuerza de sus prescripciones y por el tipo de

temporalidad en la que se mueven (...) En la medida en que son disciplinas descriptivas, la estilística y la poética pertenecen a la lingüística general y comparada (...) de la misma manera la filosofía de las artes del lenguaje, de la que proceden la estilística y la poética cuando toman por objeto la literariedad, deben, a partir de ahora, apoyarse en la lingüística y en la psicolingüística que es lo mismo que decir en la sociolingüística.

Desde el punto de vista semiótico, el estilo puede ser considerado como una deformación coherente del discurso, reconocible en un conjunto de comportamientos significantes, es decir, característico del hacer “semiótico” de un sujeto dado; únicamente a partir de esa deformación coherente, el estilo, en un segundo tiempo puede ser considerado como estético (...) la estesis es el lugar en el que se forja la sensibilidad: en el recorrido generativo de la significación, los objetos de valor no serán sensibles para un sujeto sino a causa de la percepción singular que los hace sensibles para el sujeto y que prepara de esta manera para su axiologización (Fontanille citado en *Perfiles Semióticos*, 1999)

Para estudiar el estilo en los escritos novelescos de esta época, no es suficiente señalar y definir las figuras: hipérbole, metonimia, etc. Las metodologías tradicionales abordan en su discurso tan solo parcialmente el lugar del sujeto y el cuerpo que siente. El estilo (...) significa, sin embargo, la manera de expresar el sujeto discursivo sus sentimientos, sus emociones y por consiguiente, la *posición* o la *presencia* del sujeto que articula el contenido y la expresión. El estilo novelesco es una cierta *semiosis*, una relación particular, *propioceptiva*, entre la *intensidad* (contenido discursivo llamado *interoceptivo*, “la energía y la emoción investidas” es el sentir) y la *extensidad* (la expresión, lo *perceptivo* llamado *exteroceptivo*. (Pignier citado en *Perfiles Semióticos*, 1999).

7.1.1 Conclusión restringida.

En el subtítulo de este aparte preguntábamos si podía haber conciliación entre las disciplinas; luego de hacer este recorrido, necesario para nosotros, por algunas proposiciones de lo que se considera estilo y estilística, podemos concluir que los

esfuerzos de la nueva semiótica por incluir ciertos elementos, que la ortodoxia catalogaba como no pertinentes, traen beneficios para el afinamiento de la construcción de los simulacros figurativos que son los textos literarios. La contribución reciente del profesor Rastier, en el sentido de allanar el camino, planteando rechazar la contradicción propuesta por el sistema de la lengua, pensada como universal, idéntica a sí misma y puesta completamente en práctica cada vez que hay producción lingüística con el habla, concebida como puramente individual, cuando no es sino particular, trae como consecuencia que la distinción entre lengua y estilo ya no resulte interesante. (Rastier, 2001)

El aporte que consiste en introducir el estilo como un elemento estésico, a partir de que implica una deformación coherente producida por un sujeto que se puede incluir en el recorrido generativo de la significación, demuestra los esfuerzos hechos por no dejar de lado todo lo que contribuya a espesar y, al mismo tiempo, a afinar los análisis textuales en literatura. En resumen el estilo puede considerarse como una semiosis.

Hemos comprendido que vale más hablar del estilo de una obra que de un autor, por más que todos los análisis críticos sobre *Les Liaisons dangereuses* presenten el estilo laclosiano como impecable, perfecto, avasallante, etc. Escogemos pues colocarnos dentro de la obra y más específicamente desarrollar las particularidades retórico-estilísticas de uno de sus héroes, el Vizconde de Valmont. Su praxis enunciativa es por supuesto producida por el destinador "autorial" que se esconde detrás de él. Pero como entidad discursiva posee su propio estilo y sus propios recursos retóricos.

VIII EL VIZCONDE DE VALMONT: EL GRAN "ESCRIBIDOR"

8.1 El estilista del relato libertino.

Todo es cuento, relato, narración en las 175 cartas que conforman *Les Liaisons dangereuses*. Se cuenta por el placer de contar y de persuadir, el que más cuenta es el vizconde de Valmont, el loco de la escritura, el adicto a la escritura. Posee un afán incontenible de contar historias verdes que le sucedieron en su papel de seductor,

historias de otros para alertar a madame de Merteuil (el asunto Prévau), relatar la caída de madame de Tourvel en su juego perverso y vil, contar el episodio carnal e hiriente con la cortesana Émilie y tantas otras. “Pareciera que el relato fuera el triunfador de una hazaña que no tendría existencia si no estuviera escrita”, dice Paillet-Guth. El discurso del libertino sabe que decir es hacer. Por el contrario su cómplice libertina, madame de Merteuil escribe poco y quizás en ese hecho reside la posición de dominio y de poder que tiene sobre su cómplice. Valmont es un sujeto deóntico, del deber hacer, recibe de la destinadora, madame de Merteuil, los valores libertinos. Por ello está sometido a ella en su hacer de libertino, pero no así en su hacer de “escribidor” en el cual se desempeña con maestría retórica, por ejemplo en la carta CXVII, en la que imita la escritura de su pupila Cécile.

Esta carta es un ejemplo de la facilidad que posee Valmont para copiar los estilos, por ejemplo el de la ingenuidad, el de la devoción. Valmont imitando el estilo de Cécile nos hace recordar que por detrás de todo está el sujeto de la enunciación que pone en discurso la imitación por Valmont del discurso de la ingenua. Volviendo al sujeto de la escritura Valmont, podemos decir que es ávido de ella como ente discursivo si pierde el objeto con quien corresponder. Valmont es un contador nato, y eso constituye su fuerza y su debilidad. En efecto, por medio de las cartas seduce, fascina, subyuga y al mismo tiempo se rinde, se traiciona, se compromete.

Los libertinos tienen vocación de escritores. En Valmont se proyecta la imagen jubilosa del escritor sumergido en la felicidad pura de escribir, del placer de hacer malabares con las palabras, las imágenes, las maneras de decir, los sobreentendidos. Es el seductor-libertino virtuoso de la escritura. Su afirmación como campeón de las justas amorosas pasa por la escritura. Sus batallas son de escritura: ya sea en el intercambio polémico, en el enfrentamiento de poderes, por medio de la ironía diabólica epistolar, con lo que lo liga y lo desune hasta el final con la marquesa de Merteuil o ya en la conquista por medio de las cartas, en ese espacio lingüístico de la seducción que lo enfrenta a la Presidenta de Tourvel, en una especie de campaña militar eminentemente verbal. (1979, Versini citado en Lutaud 1998:33).

8.2 La competencia en la figura del galán.

En el nivel narrativo Valmont es un sujeto competente para la astucia, la trampa, la mentira, el que “sabe” aprovechar la ocasión. Sabemos que es competente por medio de lo verbal, por la escritura, por su necesidad de escribir, de contar a través de lo escrito, de comunicar con sus destinatarias. Es un actor avezado que se expresa ante un público de lectoras: madame de Tourvel, Cécile de Volanges, la marquesa de Merteuil. Escritura que está sometida a la interpretación y al juicio de sus destinatarias. Las respuestas a su incesante saber hacer persuasivo son pruebas de la adhesión que encuentra por parte de éstas. El hecho de que sus cartas sean respondidas implica la aceptación de un código galante, aunque las contestaciones marquen el rechazo. Una contestación al seductor indica que el “trabajo” de convencimiento ha comenzado y que puede prepararse para la caída de su seducida. En el código galante seguido por Valmont lo importante es redactar el acta de triunfo, y, además, en bellos términos. Dos cartas triunfales marcan la auto-sanción positiva que Valmont se otorga a sí mismo respaldado por la axiología del libertinaje: la toma de posesión de Cécile de Volanges (carta XCVI) y la caída final de la presilenta de Tourvel (carta CXXV). La auto-sanción positiva se otorga tanto al Programa Narrativo de seducción realizado como al programa general de la escritura, verdadero triunfo de un hacer apoteósico. Esas dos cartas son también dos relatos brillantes para ser contados a su destinadora-destinataria, madame de Merteuil, para recibir de ella una sanción positiva:

J'espère qu'on me comptera même pour quelque chose l'aventure de la petite Volanges, dont vous paraissez faire si peu de cas: comme si ce n'était rien, que d'enlever, en une soirée, une jeune fille à son amant aimé (...). (Carta CXV)

puesto que dentro de la lógica del texto, es ella la verdadera destinadora de los valores libertinos que circulan en él. Podríamos decir que Valmont vive una forma de vida estética, caracterizada por jugar al riesgo, a las apuestas más insensatas y por un modo brillante de vencerlas y de ganar. Una forma de vida que tiene su correlato en la estética de la escritura, en el juego de la escritura.

8.3 El camaleonismo estilístico de Valmont: La vanidad en el estilo.

En la carta CXV, Valmont despliega un alarde de virtuosidad estilística que es comentada metalingüísticamente por él mismo. En el exordio de esta carta habla de la proeza que ha realizado, cual conquistador, en la seducción de Cécile de Volanges:

Est-ce donc là une marche si ordinaire? (Carta CXV)

Sin embargo, no siendo la sanción otorgada como la esperaba por parte de madame de Merteuil, se excede un poco más y presenta entonces una aventura que él mismo llama heroica y está contada en ese género:

Si pourtant on aime mieux le genre héroïque, je montrerai la Présidente, ce modèle cité de toutes les vertus! Respectée même de nos plus libertins! Telle enfin qu'on avait perdu jusqu'à l'idée de l'attaquer! (Carta CXV).

Los signos de admiración, el ritmo de las frases, la intencionalidad que se cuele en este período nos recuerda el talante oratorio. El discurso del tribuno jactancioso:

Elle résistera au besoin de consolation, à l'habitude du plaisir, au désir même de la vengeance. Enfin, elle n'aura existé que pour moi, et que sa carrière soit plus ou moins longue, j'en aurai seul ouvert et fermé la barrière. Une fois parvenu à ce triomphe, je dirai à mes rivaux: Voyez mon ouvrage, et cherchez-en dans le siècle un second exemple! (Carta CXV)

El tono es premonitorio, la seguridad de poseer una visión clara de su cometido, todo puntuado con la exclamación del giro grandilocuente casi epopéyico porque Valmont domina todos los tonos, todos los registros, los simula todos. Desarrolla su ímpetu "escritural" en la extensidad, en lo exteroceptivo. El sentimiento esta apagado por la furia del proyecto y por el atisbo de una gran victoria. Todavía la Revolución Francesa no se veía venir y ya nuestro Valmont prefigura al político de discurso triunfador.

La carta CXXV es en la disposición de los hechos narrativos la consecuencia heroica de su discurso triunfalista de la carta CXV, el exordio presenta:

La voilà donc vaincue, cette femme superbe qui avait osé croire qu'elle pourrait me résister! (Carta CXXV)

Discurso heroico desde el comienzo subtendido por la isotopía semántica marcial. Como en la carta CXV el sentimiento, la espontaneidad, los rasgos del sujeto que siente (en lo interoceptivo) son mitigados por la elocuencia, el análisis y el relato minucioso de los hechos que en ella se cuentan. El estilo heroico se funda en la exposición de todo el arsenal de la imaginería guerrera, en el mismo exordio Valmont figurativiza así esta nueva seducción:

Ce n'est donc pas comme dans mes autres aventures une simple capitulation plus ou moins avantageuse, et dont il est plus facile de profiter que de s'enorgueillir, c'est une victoire complète, achetée par une campagne pénible, et décidée par de savantes manœuvres (...) j'ai forcé à combattre l'ennemi (...) pour le joindre facilement dans sa retraite (...). (Carta CXXV).

Hacemos notar que en francés el lexema "retraite" puede leerse en sus dos acepciones, la heroica y la religiosa y así lo asumimos aquí. En un aparte inciso de la argumentación (explicamos que esta carta está compuesta según los preceptos retóricos de la composición del discurso), el escritor Valmont presenta un hecho que supone será sancionado positivamente por su destinadora-destinataria, madame de Merteuil:

Jusque-là, ma belle amie, vous me trouverez je crois, une pureté de méthode qui vous fera plaisir; et vous verrez que je ne me suis écarté en rien des vrais principes de cette guerre, que nous avons remarqué souvent être si semblable à l'autre.⁵ (Carta CXXV).

Dos isotopías diferentes puestas en relación estrecha por el escritor Valmont, que no sólo proyecta estrategias de asedio amoroso-militar sino que lanza apotegmas de sabiduría sobre lo humano. En el estilo lingüístico marcial, Valmont festeja, juega con las palabras, las encadena, se emborracha con su propio verbo. Parece estar sometido a una logorrea que le hace multiplicar los significantes hasta la embriaguez.

⁵ Valmont insiste sobre la pureza de su método porque la marquesa de Merteuil desde hace algunas cartas le reprocha no seguir la ética del libertinaje: las metáforas militares son frecuentes en el lenguaje del amor. La o las utiliza porque él hizo su carrera en el ejército, y, quizás también porque no tuvo la ocasión de destacar como un Aníbal o un Terreno, ni tampoco como un Valmont. (Didier en prefacio a texto *Les Liaisons dangereuses*, p. 340).

Pero no es una embriaguez que produce embotamiento ni es producto de un delirio de los sentidos, es una embriaguez que lo embelesa, mas no lo enajena. El sujeto que produce enunciados heroicos:

Vingt autres peuvent y réussir comme moi. Il n'est pas ainsi de l'entreprise qui m'occupe; son succès m'assure autant de gloire que de plaisir. L'amour qui prépare ma couronne hésite lui-même entre le myrte et le laurier ou plutôt il les réunira pour honorer mon triomphe (...). (Carta IV)

se proclama como sujeto competente global, invasor del discurso, presente a la manera del héroe épico, que con pocos matices psicológicos, vive para la gloria. "Gloria", asociada a "placer" colocada una en la isotopía semántica de lo marcial y el otro, en la del amor, mantiene la coherencia textual y el tramado discursivo.

8.3.1 A mayor mentira, mayor efecto de verdad.

El camaleonismo estilístico de Valmont no se detiene aquí, hace intervenir la retórica religiosa del devoto para obtener una meta capital: la conquista de madame de Tourvel. El libertino ateo Valmont ha leído mucho, sabe y participa de las formas de vida de su siglo, por consiguiente conoce bien los juegos del lenguaje del mismo. En el texto de *Les Liaisons dangereuses*, la retórica religiosa de Valmont es tan fervorosa y sus resultados suasorios tan impactantes que nos preguntamos si el efecto de sentido irónico no pierde su potencia. El escritor Valmont sabe mentir tan bien que produce con el máximo de mentira el mayor efecto de verdad. Si no funcionara el sistema de intrapistolalidad que aclara con los co-textos los textos de Valmont, no se podría dilucidar la veridicción positiva o negativa de las cartas de este sujeto de la escritura. El ejemplo que sigue es claramente la puesta en ridículo del estilo religioso de la época por medio de lo paródico:

Et depuis que, nous séparant pour le bonheur du monde, nous prêchons la foi chacun de notre côté⁶, il me semble que dans cette mission d'amour, vous avez fait plus de prosélytes que moi. Je connais votre zèle, votre ardente ferveur; et si ce Dieu-là nous

⁶ Nótese el uso frecuente del vocabulario religioso y su sistemática subversión. (Didier, p. 15)

jugeait sur nos oeuvres, vous seriez un jour la Patronne de quelque grande ville, tandis que votre ami serait au plus un Saint de village. (Carta IV).

Una parodia subversiva lanzada por el sujeto de la ironía tal como corresponde a un alumno de la escuela de la desmitificación libertina. La ironía libertina “es el lugar de una vasta empresa de desacralización” (Guth, 1998:108). La ironía- que también es un efecto sensible - en *Les Liaisons dangereuses* depende de una configuración discursiva que es producida por el texto para oponerse a los valores establecidos, contra todos los valores: religión, estado, moral, costumbres, manera de hablar, todo es puesto en ridículo por los dos libertinos, sujetos enunciados. La retórica de lo religioso es el soporte textual más precioso que tiene el sujeto del escribir para seducir. En sus cartas a la víctima (madame de Tourvel), la desacralización llega al máximo. La expresión de la devoción del cuerpo que siente ante la contemplación de la Divinidad es copiada de la manera más estudiada, que creemos tiene el objeto de engañar y seducir pero también el de jugar, de regodearse en el placer de verse crear sentido religioso y produce, como lo hemos anotado antes, un efecto de verdad por medio de la mentira más elaborada, casi por el pastiche.

8.3.2 La desacralización por la ironía

Valmont camaleón imita el estilo y el pathos de los sermoneadores y predicadores de los siglos XVII y XVIII:

Eh! que peut-il y avoir de commun entre une surprise des sens, entre un moment d'oubli de soi même, que suivent bientôt la honte et le regret, et un sentiment pur, qui ne peut naître que dans une âme délicate et s'y soutenir que par l'estime, et dont en fin le bonheur est le fruit! Ah! Ne profanez pas ainsi l'amour. Craignez surtout de vous profaner vous-même, (...) mais, vous, détournez vos yeux de ces objets qui souilleraient vos regards; et pure comme la Divinité, comme elle aussi punissez l'offense sans la ressentir.

(...) Vous vous occupez de punir! Et moi, je vous demande des consolations: non que je les mérite; mais parce qu'elles me sont nécessaires, et qu'elles ne peuvent me venir que de vous.

Si (...) vous voulez au contraire me livrer à une douleur éternelle, vous en avez le droit, frappez (...); tous ces biens de l'amour et que lui seul procure! (...) j'ai tout perdu, et tout perdu par ma faute, mais je puis tout recouvrer par vos bienfaits. (Carta CXXXVII).

En estos párrafos Valmont se atreve a proponer un contrato ficticio, literario, con la "Divinidad" (madame de Tourvel) que él ha puesto en texto y él (Valmont); un contrato polémico en el cual la Divinidad será castigadora y la víctima, expiatoria (vizconde de Valmont). El estilo de la plegaria ante una divinidad personal, de la imploración de castigo pone en escena este tipo de alegorías que crean efectos sugestivos potentes: "Las designaciones libertinas a la divinidad, coloreadas voluntariamente de politeísmo, tienen como meta oponerle la tontería de los "mortales". Presuponiendo la negación del Dios único de los cristianos, empleándolo como nombre común hacen de él un principio a igualar o a destruir" (o.c.:110). Valmont aquí también se excede en el tono hiperbólico-oratorio que está puntuado durante todo el período por cinco signos de exclamación.

Valmont se esfuerza en perfeccionar su competencia narrativa en todos los discursos. Su adquisición de competencia va arrojada a su programa narrativo de seducción, a la alegría erótica de expresarse en la lengua de madame de Tourvel:

Ce n'est pas que, dans la confusion où je suis de cet inconcevable égarement, je puisse, sans une extrême douleur, prendre sur moi d'en rappeler le souvenir. Pénétré de mes torts, je consentirais à en porter la peine, ou j'attendrais mon pardon du temps, de mon éternelle tendresse et de mon repentir. (...)

Ne croyez pas que je cherche un détour pour m'excuser ou palier ma faute; je m'avoue coupable. (Carta CXXXVII).

La imitación de la dialéctica cristiana de la culpa y el perdón son bien manifestados en texto por Valmont, toda su relación de seducción con madame de Tourvel se afincará en los conceptos de la falta, la expiación y el perdón. El seductor infringe las normas del amor: hiere, humilla, pone en ridículo y luego pide perdón. Hace de la infracción un reto y del perdón un desafío a vencer para probar su poder de convencimiento con miras a obtenerlo.

La perfección del efecto de sentido devoto en la pluma de Valmont esta representada en la carta CXX, dirigida al padre Anselmo⁷:

(..) Des événements auxquels j'étais moi-même bien loin de m'attendre, et qui n'étaient possibles qu'à la force plus qu'humaine qu'on est forcé de reconnaître (...) (Carta CXX).

Ce ne sera qu'après cette expiation préliminaire, que j'oserai déposer à vos pieds l'humiliant aveu de mes longs égarements; (...) Puis-je espérer, Monsieur, que vous ne me refuserez pas des soins si nécessaires et si précieux? Et que vous daignerez soutenir ma faiblesse, et guider mes pas dans un sentier nouveau, que je désire bien ardemment de suivre, (Carta CXX).

(...) Madame de Tourvel, que je me ferai toute ma vie un devoir de respecter, et en qui je ne cesserai jamais d'honorer celle dont le Ciel s'est servi pour ramener mon âme à la vertu, par le touchant spectacle de la sienne. (Carta CXX)

Con la “gracia” estilística – gracia en el sentido divino de un don otorgado por un destinatario superior – que lo caracteriza, Valmont miente, en el narratario, el tono de la confesión vergonzosa hecha ante un delegado de Dios, para luego fingir el acto de conversión y lograr el perdón por la expiación. Pero aquí también el sistema veridictorio es neutralizado: para crear el más convincente efecto de sentido de verdad, Valmont juega a crear la peor mentira. La neutralización de las dos deixis del cuadrado de la veridicción anula ambos sentidos y crea en el narratario la confusión o la caída en la trampa.

A propósito de la confesión, tenemos que traer al texto la opinión de Béatrice Didier:

El conjunto de *Les Liaisons dangereuses* puede leerse como un encabalgamiento de confesiones múltiples. Se ha dicho hasta qué punto la literatura del “yo”, que tiene su auge en el momento mismo de *Les Liaisons dangereuses*, es subsidiaria de la práctica religiosa. (...) El vínculo que existe entre la carta y la autobiografía fue estudiado por Foucault, quien percibe en las cartas de consejo de los

⁷ Valmont por medio del engaño más vil ocupa al padre Anselmo para que concierte la cita que marcará la caída

estoicos y de los primeros padres de la Iglesia, la aparición de la literatura en Occidente. (Didier, o.c.:13).”⁸

8.3.3 La desacralización del amor.

Debemos acotar que no es sólo por medio de la puesta en discurso de isotopías semánticas de lo sagrado como el efecto de sentido ironía “perfuma tímicamente el texto” La ironía hiriente y la puesta en mofa de lo sagrado del amor también son figurativizados por el texto: la carta XLVIII, dirigida a madame de Tourvel, es un ejemplo célebre de este efecto sensible. La axiología libertina desacralizadora llega a la cumbre en este texto de *Les Liaisons dangereuses*:

C'est après une nuit orageuse⁹, et pendant laquelle je n'ai pas fermé l'œil, c'est après avoir été sans cesse ou dans l'agitation d'une ardeur dévorante, ou dans l'entier anéantissement de toutes les facultés de mon âme que je viens chercher auprès de vous, Madame, un calme dont j'ai besoin (...) En effet, la situation où je suis en vous écrivant me fait connaître plus que jamais la puissance irrésistible de l'amour (...) je prévois que je ne finirai pas cette lettre sans être obligé de l'interrompre (...) je crois pouvoir assurer sans crainte, que, dans ce moment, je suis plus heureux que vous (...) Jamais je n'eus tant de plaisir en vous écrivant (...) l'air que je respire est plein de volupté ; la table même sur laquelle je vous écris, consacrée pour la première fois à cet usage, devient pour moi l'autel sacré de l'amour (...) j'aurai tracé sur elle le serment de vous aimer toujours (...) il faut vous quitter un moment pour dissiper une ivresse qui s'augmente à chaque instant, (...)

Cependant, jamais mon amour ne fut plus respectueux, jamais il ne dut moins vous offenser (...) (Carta XLVIII).

La técnica del doble sentido, de la doble intención, imitadoras de la “double entente”, consiste en la puesta en discurso de una isotopía que recubre a otra de forma implícita, pero legible a primera vista. La isotopía de base es erótica (Valmont está

definitiva de Madame de Tourvel.

⁸ El texto que cita Didier está en Michel Foucault, “L'écriture de soi”, *Corps écrit*, no. 5, *Autoportrait*, febrero 1983.

teniendo una ardiente relación sexual con una prostituta), pero para madame de Tourvel, a quien va dirigida la epístola, el texto de la carta debería de ser leído como una noche de sufrimiento espiritual por los acosos del amor. En realidad Valmont no para de hacer el amor con Émilie y la carta sigue fielmente el combate sexual en acción. Esto no es ya el efecto sensible de la ironía, sino el más elevado cinismo que alcanza lo blasfemo en la desacralización del amor.

Hay que decir que para la ética libertina lo “sublime” es el colmo de la depravación. El estilo libertino, en esta carta, se apoya en la confluencia simultánea del acto sexual y el acto de la escritura. El sujeto epistolar se reafirma cuando utiliza su pluma mientras está en la cama realizando varias copulias. El paroxismo del juego llega cuando hace servir como pupitre la espalda de Émilie. La desacralización tiene su más perfecta expresión cuando califica esa espalda de “altar sagrado del amor”. La maestría estilística de Valmont reside en poder mantener el ritmo de dos isotopías durante toda la carta sin que la una se superponga sobre la otra. Los valores que la ética libertina contraponen: /amor sagrado/ vs. /amor profano/ y sus correspondientes isotopías corren a lo par hasta el final de la carta hasta la cínica despedida. En esta casi parodia creada por el hacer verbal se logra la coincidencia de los opuestos, el deseo carnal satisfecho (hacer corporal) y el amor depurado, escrito (el que Valmont finge y siente por madame de Tourvel). Dos haceres, uno corporal, el otro cognitivo se juntan para manifestar el desorden de los sentidos en la angustia de la escritura.

También en este episodio se pone de manifiesto el fenómeno de neutralización: la hiperbolización en el cinismo de la parodia hace que la isotopía implícita: amor profano, se ponga de relieve y cree en el narratario confusión. El sujeto de la escritura que se desdobra en esos dos haceres está en tensión, mientras más fuerza toma el efecto de sentido /amor puro/ ante el sentido /amor desacralizado/ más potente se hace la ironía profanatoria.

⁹ Béatrice Didier, editora de esta edición de *Les Liaisons dangereuses*, apunta en el pie de página: “Esta carta es una obra maestra en el empleo de frases de doble sentido. La Presidenta de Tourvel debería de tomar como signos de la pasión que ella inspira el delirio de una noche muy activa (de Valmont) con Émilie (prostituta).

Estos efectos irónico-profanos corresponden perfectamente a: “la desmitificación libertina del amor se basa en la definición restrictiva, enunciada como sentencia por la marquesa de Merteuil que reza: ‘l’amour, que l’on nous vante comme la cause de nos plaisirs, n’en est au plus que le prétexte » (Carta LXXXI) (Guth, 1998:5).

Valmont tiene una presencia polivalente en el texto. Puede ser el mentiroso frío e implacable que se burla de todos los valores que no concuerdan con sus “principios”, pero también hemos verificado en estas notas que el exceso de celo en la desacralización produce sobre los cuerpos “sintientes” y “leyentes” efectos paradójicos.

El empleo por su pluma de variadas isotopías, figuras, artificios estilísticos demuestra que es un sujeto que construye, fabrica, compone artísticamente, que vive estéticamente. Su elegancia estilística pasa por la precisión en el uso de los ritmos binarios, ternarios y en el de la antifrase. Todos estos recursos producen el efecto de medida, de control, de sistema, de clasicismo, de moderación del sentimiento; podemos afirmar que a pesar de algunas parrafadas en que la embriaguez lingüística se desboca, Valmont cultiva el estilo del equilibrio, contrapuesto en todo a la estética preromántica (que ponía en texto la exageración del sentimiento). Valmont posee autoconciencia de su dominio de la escritura.

SEGUNDO CAPÍTULO

www.bdigital.ula.ve

O. LA OPINIÓN DE CHODERLOS DE LACLOS SOBRE SU OBRA, COLOCADA EN EL “PREFACIO DEL REDACTOR”.

“La utilidad de la obra, que tal vez sea puesta en entredicho es, sin embargo, más fácil de ver. Me parece que es un extraordinario favor hecho a las costumbres del siglo el descubrir los medios que emplean, los que las tienen malas, para corromper a los que las tienen buenas, y creo que estas cartas contribuirán ampliamente a ello”.

I REESTRUCTURACIÓN DE LES LIAISONS DANGEREUSES

Haciendo el resumen de *Les Liaisons dangereuses* se nos presenta ya la discontinuidad que el mismo texto nos marca en el plano del enunciado. En este momento nos ocuparemos del texto englobado y de sus cuatro partes. Cada fin de parte del discursos de Laclos pone sobre la inquietud de lo que vendrá, tal como lo hacen las telenovelas televisivas imitando los novelones de la literatura de cordel¹. *Les Liaisons dangereuses*, nos deja sobre la inquietud de saber, por ejemplo si en la cuarta parte por fin madame de Tourvel será seducida sexualmente por Valmont. Y así es, en la carta CXXV, Valmont le da el golpe mortal y dramáticamente bien estudiada la escena de esa seducción.

La novela comienza con una carta de la joven Cécile de Volanges, que va a salir del convento para casarse por mandato de su madre, madame de Volanges, con un señor Gercourt: madame de Merteuil, parienta de madame de Volanges, al conocer este proyecto de casamiento, decide vengarse de Gercourt, antiguo amante que la abandonó por otra mujer. Para ello, le propone a su amigo y antiguo amante, el vizconde de Valmont, que pervierta a la joven Cécile a fin de arruinar el matrimonio de Gercourt. Valmont rechaza la proposición ya que está absorbido en casa de su vieja tía, madame de Rosemonde, por la presencia de la presidenta de Tourvel, joven señora devota y virtuosa: Valmont quiere convertir la seducción de la presidenta de Tourvel en una hazaña, pero este plan no agrada a madame de Merteuil: “Déjà vous voila timide esclave; autant vaudrait être amoureux” (carta X). Cécile, que ha abandonado ya el convento, se enamora del Chevalier Danceny. Valmont, que vigila a

¹ La literatura de cordel es una publicación periódica por capítulos que se estilaba en el siglo XIX.

madame de Tourvel y su correo se da cuenta de que Tourvel ha sido prevenida de sus costumbres libertinas por madame de Volanges. Al saberlo acepta servir como instrumento de venganza de madame de Merteuil, para vengarse también él, de madame de Volanges. Cécile que se ha estado escribiendo con Danceny, le pide a éste que no le escriba más, la presidenta de Tourvel exige lo mismo a Valmont, que ha comenzado una seducción avasallante por carta de la Tourvel.

En la segunda parte de la novela, Valmont y madame de Merteuil se encuentran en París pero no consiguen verse, sin embargo, elaboran un plan de batalla contra Gercourt y Cécile de Volanges. Madame de Merteuil convence a madame de Volanges de ir con su hija donde madame de Rosemonde, en el campo. Así, Valmont puede llevar a cabo la seducción de madame de Tourvel y la perversión de Cécile. Merteuil y Valmont parecen estar unidos en ese proyecto, sin embargo ya empiezan a ser rivales, Valmont se jacta de sus habilidades relatando sus 'últimas hazañas y madame de Merteuil le responde con la agria carta LXXXI; por medio de ese texto autobiográfico quiere madame de Merteuil probarle a Valmont su superioridad: "et qu'avez-vous donc fait, que je n'aie surpassé mille fois" le escribe. En ella cuenta su vida y el trabajo que ha hecho con ella misma para convertirse en una mujer de reputación inexpugnable que debajo de esa máscara acaba con reputaciones y manipula a todo el mundo. Para probar esa superioridad, elabora una estratagema que le permite vencer a Prevan, otro seductor del cual Valmont tiene envidia y que ha descrito a madame de Merteuil como peligroso para su reputación. La marquesa de Merteuil vence y pierde a Prevan.

La tercera parte comienza con el silencio de Valmont que tarda un tiempo en reconocer la hazaña de su cómplice. Finalmente, le escribe a madame de Merteuil y trata de hacer valer sus propios éxitos para obtener una noche de amor con su antigua amante. Merteuil pone en duda su valía porque aunque Valmont se jacte de haber conquistado el corazón de madame de Tourvel, no puede hacer ostentación de haberla poseído. En cuanto a Cécile es una tan fácil presa que es imposible glorificarse de su seducción. Valmont tiene un raptó de debilidad ante la desavenencia que empieza a instalarse entre él y madame de Merteuil. Elabora así un proyecto para ver de nuevo a Tourvel que ha huído de casa de su tía Rosemonde para guarecerse del asedio del

libertino. Para volverla a ver, Valmont finge una conversión religiosa y promete devolver las cartas que Tourvel le ha escrito por intermedio del padre Anselme.

El comienzo de la cuarta parte presenta la “caída” de la presidenta de Tourvel: “La voilà donc, vaincue, cette femme superbe qui avait osé croire qu’elle pouvait me résister ! » escribe, triunfal, Valmont a Merteuil (carta CXXV). Le exige así una noche de amor a Merteuil como recompensa. Merteuil se la rechaza por efecto de los celos, puesto que se siente insultada por la actitud demasiado masculina de Valmont y lo acusa de estar enamorado de la presidenta. Merteuil exige el sacrificio de Tourvel y le envía a Valmont un “modelo epistolar” (carta CXLII) de carta de ruptura cínica y destructiva. Valmont la copia y se la envía a la presidenta, sin pensar en las consecuencias de tal acto, puesto que piensa buscar reconciliación con ésta. Madame de Merteuil vence y se lo hace saber a Valmont:

Oui, Vicomte, vous aimez beaucoup Madame de Tourvel, et même vous l’aimez encore ; vous l’aimez comme un fou : mais parce que je m’amusais à vous en faire honte, vous l’avez traîné au sacrifice.

Efectivamente, madame de Tourvel cae en la locura y Valmont no puede reparar su error. Madame de Merteuil desafía a Valmont negándose a concederle una nueva aventura y prefiriendo al Chevalier Danceny. Valmont, desesperado, exige una respuesta inmediata y clara por medio de la amenaza de un corte de relaciones, la respuesta de Merteuil es: “Hé bien! la guerre”, responde madame de Merteuil (en la parte baja de la carta CLIII, de Valmont para ella). Valmont comienza la guerra, trata de recordarle a Danceny sus sentimientos hacia Cécile. La táctica parece funcionar, pero madame de Merteuil replica, revelándole la verdad a Danceny sobre la relación de Valmont con Cécile; Danceny reta a un duelo a Valmont y lo hiere de muerte, pero éste, antes de morir, le confía las cartas de madame de Merteuil. Danceny, antes de irse a Malta, revela el contenido de esas cartas, en particular la número LXXXI, la autobiográfica y otra que relata la estrategia de Merteuil para acabar con Prevan. La presidenta de Tourvel, al conocer la muerte de Valmont, muere. Cécile, con la noticia de la muerte de Valmont y del escándalo que compromete a madame de Merteuil, decide hacerse monja. Madame de Volanges, su madre, que no comprende nada y

todavía piensa permitirle casarse con Danceny, acepta su decisión, por consejo de madame de Rosemonde. La marquesa de Merteuil es desenmascarada públicamente y Prévan rehabilitado. Madame de Merteuil se contagia de viruela, pierde un ojo y queda tuerta y desfigurada. Pierde un juicio que le devolvería sus propiedades y se marcha a Holanda. Como lo escribe madame de Volanges en la carta de cierre: “Qui pourrait ne pas frémir en songeant aux malheurs que peut causer une seule liaison dangereuse!”

II TEXTUALIZACIÓN DE LES LIAISONS DANGEREUSES

Como lo adelantábamos antes, la recopilación de cartas de *Les Liaisons dangereuses* está organizada en cuatro partes partiendo de una rigurosa simetría: la primera cuenta 50 cartas, la segunda y la tercera 37, la última 51. La primera parte termina con el doble triunfo del valor virtud, la segunda con la victoria apoteósica de la marquesa de Merteuil sobre Prévan. El final de la tercera parte reproduce el tono de la primera, aparentemente la victoria de la virtud y la conversión del libertino. Lo mentoso de este desenlace hace resaltar la caída de la Présidente de Tourvel y el catastrófico final de la cuarta parte.

Las seducciones se siguen de forma vertiginosa y permanente y siempre a partir del influjo de la marquesa de Merteuil, así tenemos:

II a. parte: seducción de Prévan por Merteuil

III a. parte: seducción de Cécile de Volanges por Valmont

IV a. parte: seducción de la Présidente de Tourvel por Valmont

seducción de Danceny por Merteuil.

Nuestro recorrido analítico no puede dejar pasar por alto la evidencia de los paralelismos y contrastes que presenta la disposición formal del texto: El primer paralelismo lo constituye la rivalidad entre madame de Merteuil y el vizconde de Valmont. Esto se nota en la lista de seducciones que anotamos antes. Merteuil-Valmont- Valmont – Merteuil.

Otro paralelismo es esbozado entre las dos parejas de amantes. Este paralelo subraya el eventual libertinaje en Danceny y una sinceridad inconsciente o imposible de confesar en Valmont. En efecto, en la carta LVII, Valmont escribe: “Entre la conduite de Danceny avec la petite Volanges, et la mienne avec Mme de Tourvel, il n’y a que la différence du plus au moins”

Paralelismo en las promesas de amor de Danceny para Cécile de Volanges y del Vizconde para la Présidente de Tourvel.

Paralelismo entre las intrigas de los libertinos y el sentimentalismo de los virtuosos.

La carta que había sido en la tradición símbolo de lo vívido y de lo auténtico, en nuestro texto, se transforma a veces en lo contrario, en símbolo de artificialidad. Debiendo ser plenitud de la palabra, se convierte en el silencio y en ausencia, en el grueso de la correspondencia de los libertinos (Delon, 1986: 65 y ss).

III CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES DISCURSIVAS POR PARTE DE LA INSTANCIA ENUNCIATIVA. EL AFATO FORMA DE LA ENUNCIACIÓN.

El género epistolar, por la puesta en texto de varios simulacros de escrituras, distingue los estilos de vida de cada uno de los epistológrafos, en particular la jerga del libertino. Pensamos que los rasgos definitorios de cada uno de los correspondientes dependen del juego sobre el plano de la expresión por parte del enunciador total del texto. Pero, esos estilos, esa singularización actorial representada en el texto por los epistológrafos son, también, responsabilidad del hacer de la instancia enunciante, que realizando su praxis enunciativa construye las identidades discursivas² de los actores narradores/narratarios de *Les Liaisons dangereuses*, de los actores que son las figuras investidas de valores sintácticos en valencias provenientes del plano predicativo actancial. Los personajes-actores son construidos por la visión única del ojo polifemático del enunciador, dentro del texto calidoscópico, que en su praxis elabora una concreción de identidad discursiva. Un sujeto-epistológrafo es instalado en texto,

² La noción de identidad discursiva y de su construcción por la instancia enunciante en su praxis ha sido presentada en la primera parte, 1.5.

por medio de las estrategias de la instancia enunciante, que gracias a la mediación semiótica, produce el efecto de sentido de identidad figurativa coherente, e incluso, para el lector, de auténtica.

Existe un principio de adecuación que nos indica que el análisis de *Les Liaisons dangereuses* debe ocuparse en un primer momento del complicado problema enunciativo que nos presenta el texto, por escogerse en esa instancia las estrategias discursivas que componen el mensaje intencionalmente trucado de la comunicación a través del simulacro “carta”. La intención de la instancia enunciativa es la de instalar a los actantes de la narración que la simulan. No olvidemos que la simulación del género epistolar es hacer parecer el establecimiento de un contrato fiduciario que garantice el intercambio en intimidad. El actante enunciador le propone al actante enunciatario (si se analiza esta instancia en el plano narrativo), el desembrague de la categoría de persona: los narradores (13) y los narratarios (11), además del desembrague actorial de un “Editor” y un “Redactor”, ambos también actantes de la comunicación que va a establecerse. Todos estos actantes de la comunicación son reflejo del narrador general de todo el discurso.

La praxis enunciativa del narrador general de *Les Liaisons dangereuses* ha instalado en el campo del discurso a los actores delegados de la enunciación y ha operado un desembrague enunciativo, especie de “mise en abyme” que da lugar a un campo de discurso que propone un “Je”, que implica un “Tu” o un “Vous”, o, como lo veremos un “nous” (nosotros), simulacro de una especie de sujeto dual que antecedería al texto como presupuesto de la relación que Merteuil y Valmont han tenido antes de que el Redactor escoja las cartas a colocar en el compendio. En el caso de las cartas de nuestro texto por lo tanto, se puede afirmar que el desembrague por parte de los epistológrafos delegados de la enunciación en nuestro corpus, equivale, como ya se ha dicho, a una enunciación que otorga al texto los efectos de sentido subjetividad, proximidad, intimidad, secreto, configuraciones semióticas que en el intercambio de cartas son responsabilidad de las isotopías temáticas o figurativas. Este procedimiento enunciativo da la impresión de un acercamiento a la instancia de la

enunciación y en el caso de *Les Liaisons dangereuses*, el efecto de sentido autenticidad.

En cuanto al simulacro de la temporalidad dentro del campo de discurso, podemos decir que *Les Liaisons dangereuses* por estar construidas sus cartas en simulacros de un diálogo a distancia, instalan un desembrague enunciativo temporal, es decir, un tiempo que finge ser un “ahora”, desde el cual se redacta una carta, una especie de tiempo utópico. Este efecto también contribuye a aproximar al delegado de la enunciación a su decir. Por supuesto que a partir de ese “ahora” las cartas articulan su sentido instalando un “entonces”, por ejemplo carta número II (escrita por la marquesa de Merteuil para le vizconde de Valmont) y un “después”, tiempo en que se realizarán los programas narrativos propuestos por la carta. Es un tiempo utópico en el que madame de Merteuil epistológrafa conjunta con casi todo el saber que el texto pone en página y forjadora delegada de identidades y de espacios pasionales, es colocada por el conjunto significativo en París, espacio utópico en tiempo utópico.

En *Les Liaisons dangereuses* el simulacro enunciativo de paso de tiempo se construye sobre la puesta en escena de un verano caluroso que se torna otoño insoportable y llega al invierno, en total 5 meses y medio. Cada carta va fechada con el día, el mes y un 17 con dos asteriscos. El año no está simulado pero sí el siglo. Esto con la finalidad de hacer ver que se resguarda la precisión temporal de los hechos catastróficos que son relatados en la obra, para no comprometer a los supuestos actores de los mismos. En cuanto al espacio, podemos decir que también es un desembrague enunciativo espacial; un aquí desde donde el sujeto epistolar redacta su carta, hay que decir que la descripción espacial no es un motivo de mucha elaboración por parte de la enunciación. Pero, por el contrario hay mucho interés por la precisión de las fechas y de los lugares, por el desfase entre la redacción de una carta y su recepción y las consecuencias evenemenciales que ello implica. El simulacro enunciativo cuida mucho el orden de sucesión de los mensajes, menciona la hora exacta de algunos envíos. Tiempo y espacio son efectos creados a partir del sistema intra-epistolar y dan una sensación de cierre. Cada carta se cierra sobre su

temporalización y espacialización, constituye un territorio enclaustrado que da el efecto de sentido teatralidad. Con preponderancia de un tiempo utópico.

3.1 Las identidades discursivas construidas por los destinatarios de las cartas. La configuración del imaginario pasional

En el texto propiamente dicho, contamos 13 narradores instalados que a su vez instalan a 11 narratarios. Tenemos pues un narrador general que se desdobra 13 veces para corresponder con 11 narratarios, que se convertirán, al responder, en narradores y en identidades discursivas transformables. Cada narrador, en su hacer discursivo, elige un narratario-destinatario por el procedimiento de apelación, es decir, le otorga un nombre, un rango social (no olvidar que cada texto es convocación de una práctica histórico-cultural), unas características morales, etc. Este sujeto epistolar es eminentemente dialógico, este aspecto le otorga al texto un perfume particular de calor íntimo y secreto.

Bertrand (1988) afirma que el sujeto epistolar reposa sobre la instalación de una isotopía intersubjetiva: al elegir a su co-enunciador o destinatario como un actor individual figurativo e invistiéndolo como tal en ese nivel, lo convoca a la reciprocidad del intercambio y le pide la confirmación mínima de la identidad construida por el texto mismo de la carta. En *Les Liaisons dangereuses* todos los narradores se dirigen a sus destinatarios diciendo “vous” (tratamiento del siglo XVIII), y así, actualizan la relación intersubjetiva que define precisamente al género epistolar. Se constituye así una red de relaciones intersubjetivas que nosotros hemos llamado intraepistolaridad.

En la carta número II, aludida más arriba, vemos que la praxis enunciativa instala un enunciador externo al texto que no desembraga directamente a los actores del texto, que delega en el narrador de las diferentes cartas la responsabilidad de desembragar a los actantes. En esta carta (la marquesa de Merteuil escribe al vizconde de Valmont) la instalación, escogencia, grado de nobleza sí son responsabilidad del enunciador que escoge para la construcción de sus figuras actoriales, colocarlas, por su denominación en el título de la carta, en la isotopía socio-económica: nobleza francesa del siglo XVIII. Sí, cada carta tiene un encabezado en el cual figuran el

destinador y el destinatario de la carta, un lugar, una marca del siglo XVIII, 17***. La escogencia del espacio y del tiempo y de la categoría social de las figuras actoriales son pues escogidas por la praxis enunciativa del enunciador general del texto, en sincretismo con la figura discursiva del Redactor, que como concreción coherente discursiva tiene la tarea de ordenar las cartas que han llegado a sus manos, como ya hemos dicho.

El lector enunciatario, más no destinatario de la carta, del compendio de cartas, por medio de la estrategia enunciativa que consiste en colocar los nombres-figuras a los encabezados de las mismas, sabe bien quien escribe pero desconoce cuáles son los valores textuales puestos en juego; será responsabilidad de cada enunciado-carta el hacer saber al lector qué tipo de efectos de sentido construye cada actor.

3.1.1 La marquesa de Merteuil, delegada constructora de identidades.

En la carta II en la que la marquesa de Merteuil dice “Vous” al vizconde de Valmont se da comienzo a una continuidad iterativa e “isotopante” de la construcción de un “yo” que se construye a sí mismo construyendo a otro “vous” y como lo veremos luego, a un « nosotros ». En la interacción entre estas dos figuras construidas por el hecho mismo de escribir uno al otro, se va delineando una personificación, una individuación de sujetos identificados por el discurso que dicen y por los patemas que los constituyen.

La marquesa de Merteuil en la carta número II, (primera carta instalada en el texto donde se le otorga categoría de ser discursivo), debe “construir con todas sus piezas a su ‘otro’, hacerlo presente para ella, y para el lector, por medio de un acto que es producido por su propia competencia semiótica” (Landowski, 1988:26), delegada por el enunciador general. Y de este modo, el receptor-destinatario de la carta sufre cambios de estados sensibles, una transformación paralela que modifica el modo de su existencia en su relación con el otro sujeto. Ese “Vous” como identidad discursiva, vizconde de Valmont, es impulsado por la destinadora constructora de su hacer, a regresar: “Revenez, mon cher Vicomte, revenez... Partez sur le champ... j’ai besoin de vous”.

Lo insta a y lo propone como héroe de una aventura de amor y de venganza. Ya está pues el vizconde de Valmont instaurado para un hacer, para una predicación que le aportará el valor semántico de la heroicidad según el hacer manipulador de la destinadora forjadora de identidad del otro. Es evidente, y este fenómeno es lo propio de la carta, que la permanencia de la identidad isotópica se realiza en las marcas verbales de la persona: "revenez", "partez", "que faites-vous", "vous devriez venir", "j'ai besoin de vous" "je veux bien vous en confier l'exécution" "vous avez été ennuyé cent fois, ainsi que moi".

Con lo cual se instala el "yo" y el "vous", que el lector leerá como un campo epistolar del "nosotros" poco después y que se va conformando, con la nominalización: "Vicomte", con las anaforizaciones: "fidèle chevalier" "aventure digne d'un héros". La redundancia de la anáfora "vous" señala la permanencia del actor-isotópico Valmont. Al mismo tiempo el "je" y todas sus opiniones, interpretaciones, decires señalan la permanencia por redundancia de la isotopía actorial de madame de Merteuil.

En la manipulación seducción por el otorgamiento de un objeto de valor ("l'hermine... mérite tous vos soins: elle est vraiment jolie; cela n'a que quinze ans, c'est le bouton de rose"), la heroína, Cécile de Volanges, participa del mismo procedimiento de individuación de identidad discursiva por medio de la descripción de ese objeto de valor (Cécile de Volanges). A continuación el proceso de manipulación es completado por el planteamiento de una historia complicada, en la cual, a su vez, son instauradas otras identidades, aunque de menor importancia discursiva, en un segmento desembragado como secuencia narrativa. Son instalados pues madame de Volanges y el conde de Gercourt, construido éste último como el centro de una intriga de alcoba; en efecto, ambos, la marquesa de Merteuil y el vizconde de Valmont, tienen una cuenta que cobrar a este Gercourt. Este personaje es individualizado y semantizado por el hacer constructivo de la marquesa de Merteuil como arrogante, presuntuoso, tonto, admirador de la educación conventual de las mujeres y por su preferencia ridícula por las rubias.

Vemos así que el hacer manipulador de la marquesa está fundado en un hacer interpretativo anterior. Se trata pues de vengarse en la persona de Gercourt por medio

de la seducción de Cécile (que habrá de casarse con él) por la entrada en funciones seductoras del vizconde de Valmont. Así, desde el principio la figura de Valmont es cargada con el contenido semántico de seductor profesional: “ce sera enfin une rouerie de plus à mettre dans vos mémoires”. Pero al mismo tiempo que se dibuja la figura imponente del seductor-esclavo de la Merteuil, ésta se retrata discursivamente como una intrigante, forjadora de proyectos y como manipuladora ejemplar, por el saber que posee sobre el actor manipulado y sobre el valor del objeto a ofrecer en la función de manipulación seducción.

Madame de Merteuil está en trance de construirse a sí misma y al otro, pero al mismo tiempo está instalando en el texto un espacio del « nosotros ». Un « nosotros » que se funda en una comunidad de ideas y de planes y que es subsidiario del gran destinador supremo filosófico, el libertinaje. « Nosotros » transformable en un « yo » y en un « tu » constantemente cómplices como también enfrentados y en pugna. En efecto, en el intercambio epistolar, el establecimiento o la explotación de un referente común debe ser comprendido como la colocación de un campo discursivo y axiológico compartido, en el cual la figura discursiva prototípica es el « nosotros ». En el intercambio existe cierto mimetismo formal para significar el compartir el mismo campo, en un mismo horizonte de experiencias y de valores. (Fontanille, 1999:63).

La marquesa de Merteuil, como sujeto delegado de la puesta en discurso novelesca, está haciendo su propia instalación textual discursiva al mismo tiempo que prefigura la de su futuro adyuvante/oponente, en la carta II.

3.2 Operaciones de instalación textual.

¿Cómo son las operaciones efectuadas por el texto para instalar, gracias a la instancia enunciante, a una figura discursiva creando efectos de sentido con valores semánticos implícitos y presupuestos? La competencia discursiva del sujeto enunciante manifiesta y expresa el contenido que capta de las valencias de sentido que se le ofrecen para construir sentido e insertarse en un recorrido de la generación de éste, así como manifiesta también en su construcción un simulacro de universo de valores correspondiente a una memoria literaria y a una praxis enunciativa colectiva, en el

sentido de que la literatura epistolar, como espejo de la relación social, forma parte de la semiosfera socio-cultural del siglo XVIII. El tejido complejo de significaciones que plantea el objeto novelesco representa las formas de vida y se construye como forma de vida (Espar, 2001: 193). El texto va adquiriendo densidad semántica, espesor significativo a medida que se van modelando las figuras-objeto carta, por el arte del decir de cada delegado enunciador-identidad discursiva.

La imbricación de las figuras-objeto carta en el campo del discurso construye configuraciones semióticas pasionales. En el intercambio de las cartas, las isotopías temáticas y figurativas constituyen el fondo común a partir del cual se teje la interacción. Un ejemplo de esta constitución (y con esto adelantamos el análisis de otra identidad discursiva) la hallamos en la carta XCVII en la cual un sugerente uso del desfase distributivo de las cartas logra un fuerte efecto pasional erótico, en efecto, una protensión discursiva hace que la carta en la cual Cécile de Volanges cuenta a la marquesa de Merteuil la manera en que ha cedido a los avances sensuales de Valmont no tome su verdadero sabor sino por hecho de haber sido leída una versión anterior del mismo acontecimiento dada por el mismo Valmont a la Merteuil. La versión no es la misma, porque la carta es leída teniendo como fondo la de Valmont, así la figura que representa difiere evidentemente según cual sea la fuente corresponsal: la aflicción semi-ingenua y semi-perversa que expresa la joven obtiene la dimensión del desasosiego porque ha sido precedida por la otra.

La presentación de muchos factores de contenido que vienen a confluir en el texto con su disimilitud y su variedad hace que el texto construya su profundidad existencial, es como una especie de bricolaje en el cual los semantismos, las situaciones disímiles, las formas de vida más diferentes confluyen en un solo receptáculo, en discurso-objeto en cuestión. Estos elementos y factores tan diferentes que se amalgaman por medio del bricolaje discursivo conforman un universo axiológico e ideológico y conforman la densidad de presencia del discurso. En cuanto al discurso vertido en epístolas pasa lo mismo, pero al bricolaje se añade una tensividad lograda por la intersubjetividad que pone en texto epistolar a la pasión. La carta es un texto con

sentido de ejemplar único y secreto cuando expresa sentimientos, es íntima y autónoma.

De esta manera, cada carta es un texto en sí mismo y con funcionamiento autónomo, cada carta cuenta una historia, hace una descripción de actor, lanza las modalidades de acción de los personajes, elabora un ambiente de verosimilitud existencial, pero cada carta no puede reconstruirse sin las cartas que la complementan y constituyen el fenómeno de intra-epistolaridad. Hay que añadir que las cartas arrastran consigo valencias que impelen al comportamiento pasional. No son neutras, están concebidas para hacer nacer el deseo y la acción del otro. La finalidad seductora manipuladora se halla en la retórica epistolar de las cartas que estudiamos. Un actor define y dibuja al otro en su ideología, su axiología, su físico, su estatus; su universo pasional, se dibuja y se construye a sí mismo al hacerlo, por ejemplo, en la carta IX escrita por madame de Volanges a la presidenta de Tourvel, aquella pone en guardia a ésta diciendo:

Vous ne connaissez pas cet homme, n'auriez-vous pris l'idée de l'âme d'un libertin? Vous me parlez de sa rare candeur? Oh! oui, la candeur de Valmont doit être en effet très rare. Encore plus faux et dangereux qu'il n'est aimable et séduisant... il n'a fait un pas ou dit une parole sans avoir un projet, et jamais il n'eut un projet qui ne fût malhonnête ou criminel. (Carta IX).

3.3 La identidad modal, su papel en la configuración del sujeto pasional.

La densidad textual y profundidad existencial en les *Liaisons dangereuses* empieza a conformarse a partir de la instalación en el texto de la isotopía discursiva epistolar que nominaliza e individualiza a los “je”, “vous”, “nous”, construyéndolos como identidades discursivas, simulacros de existencia, los cuales son producto de las cargas modales en las que funda su hacer textual. Las configuraciones modales conforman el imaginario pasional del texto, constituyen una preparación para el hacer y, además, modalizan al sujeto pasional y lo instauran como permanencia. Madame de Merteuil, figura de la cual nos ocupamos en este momento, además de estar construyendo a su enunciatario se va construyendo a sí misma por su propio decir.

Como veremos más adelante, su identidad modal es un /querer ser estar/, constituyente de su identidad pasional: seductora, manipuladora, vengadora por celos. Madame de Merteuil es un sujeto de estado pasional intenso a la vez que un sujeto del hacer con un poder comprobado (identidad modal formada y asumida).

La figura pasional puesta en discurso por madame de Merteuil (y con la cual desea estar conjunta) en la carta II es la “venganza”: “mais je m’apaise, et l’espoir de me venger rassérène mon âme”. La venganza según el *Petit Robert* es la reparación moral de la ofensa por medio del castigo del ofensor. La venganza tiene semánticamente un ingrediente intenso de castigo, de indemnización moral, es una configuración pasional que no pasa por lo cognoscitivo sino por lo sensible y tensivo, es un deseo de hacer que parte del cuerpo para ejecutar una acción reparadora, desde el punto de vista de la veridicción del que se siente ofendido. Semánticamente la venganza es una configuración subtendida por partículas de sentido (sombras de valor) que lleva a la acción, es una pasión que impele al hacer. Madame de Merteuil estará, como identidad discursiva, en trance de conjuntarse con ese valor. Nos percatamos de que el universo arbiológico del texto se va conformando con pasiones de valor intenso.

El modo de presencia discursivo y modal de madame de Merteuil se instala en el texto desprendiendo el perfume tímico de la pasión. Nos preguntamos entonces si ese valor y el recorrido pragmático hacia su consecución constituirán los sustentos del itinerario discursivo y narrativo que subtienden a nuestro texto. Creemos que al deseo venganza de madame Merteuil se han de agregar en el hilo de las cartas otros elementos pasionales que aumentarán el espesor del texto que corroboran esa especie de bricolaje textual del que hemos hablado. El bricolaje que incluimos nosotros es hermenéutico y se refiere a otra historia de venganza, la de la viuda de Saverini, del cuento *Una vendetta* de Guy de Maupassant en el cual se pone en texto el despliegue de una sanción pragmática. Para Courtès (1991), la venganza en este texto se debe interpretar semióticamente como una retribución negativa, realizada por un destinatario juez. Claro está que la viuda Saverini se encuentra inmersa en un complejo socio-cultural muy diferente al de los libertinos, pero en el análisis de la venganza que se hace en ese trabajo ésta es el itinerario de un hacer. La viuda vengó la muerte del hijo

y en la preparación del programa de venganza se está realizando la propia pasión de vengarse. La diferencia entre estos dos análisis es, por un lado de orden textual, en el texto que estudiamos, la venganza es casi un hecho frívolo por motivos superficiales y mundanos, una forma de vida, mientras que en el texto de Maupassant este hacer forma parte de una tradición psicosocial-cultural del sur de Córcega, una forma de vida que da cuenta de las muertes vengadas; por otro, el punto de vista ha cambiado, para Courtès la venganza es una función narrativa, para la tesis que seguimos en una pasión en presencia en el texto. En nuestro texto Danceny mata por la espada a Valmont, sin embargo esa venganza tiene poco impacto en el lector, es parte de la inversión de los contenidos, un final esperado.

3.3.1 La identidad modal de la seductora.

Las pasiones rigen la construcción de este actor dentro del texto. Ya hemos visto como modalmente madame de Merteuil se constituye como sujeto de venganza. Veamos ahora cómo se modaliza este sujeto para la configuración pasional de la seducción. Esta actriz comparte con el vizconde de Valmont el mismo rol patético, seductora. Madame de Merteuil, por lo versátil de su personaje se mueve en todas las lógicas del discurso, es decir, es construida por todas las lógicas discursivas. En este fragmento (enunciado de la carta II) aparece como instalada en la lógica cognoscitiva, pero con el cambio de modalidad podremos situarla en la lógica pasional, insistimos en que ésta es la lógica del imaginario de la pasión.

Si nos colocamos en la dimensión modal y en las posibilidades de establecer a partir de ésta el imaginario discursivo de *Les Liaisons dangereuses*, vislumbraremos quizás lo que nos proponemos.

La construcción de la figura madame de Merteuil es diseñada desde las bases modales de su /querer ser-estar/, según lo que deducimos desde la perspectiva que adoptamos en este análisis. En efecto, la narradora, en la carta número LXXXI³, Madame de Merteuil, delegada enunciativa de la puesta en discurso, procede a dibujar su identidad modal como el objetivo de una búsqueda de identidad, sí, este actante va

³ Dirigida al vizconde de Valmont.

en pos de sus modalidades, las que fundan su complejidad figurativa. Ya en el texto se han dado pruebas de la envergadura de su hacer seductor, la carta número X (que cuenta la seducción del “chevalier”), lo demuestra. La carta LXXXI viene a insertarse luego de que las aventuras, los deseos, las ansias de venganza, el apego a ciertos ideales han sido ya enunciados y puestos en proceso, de tal modo que el lector, ya a estas alturas puede preguntarse: ¿de qué sótanos oscuros de la pasión puede surgir tanta impudicia, maldad, método, estrategias y dominio de sí misma en esta figura? La hábil respuesta nos la provee el enunciador general del discurso en esta carta.

Las modalidades se presentan, pues, para estos actantes en formación vocacional (tales como madame de Merteuil o el pícaro de la novela española del siglo XVII), como objetos de valiosa adquisición. La novela de aprendizaje (Fontanille, 2001:153) es el prototipo de texto que expresa este fenómeno discursivo. En esta búsqueda el actante sujeto tiene como meta adquirir el *saber* y el *saber hacer*, pero también un comportamiento, una vocación; aprende a *asumirse*, a *controlarse* y a *modificarse*. Vistas así, las modalidades ya no son condiciones presupuestas del predicado, sino valores que definen roles y actitudes en el recorrido de la vida textual y que coadyuvan así a la conformación de las identidades discursivas.

La carta LXXXI de madame de Merteuil es un ejemplo del recorrido hacia la búsqueda de identidad modal, esa búsqueda surge por comparación con la falta de competencia, que según madame de Merteuil, tienen las mujeres comunes, así está dicho en el texto:

Mais moi, qu'ai-je de commun avec ces femmes inconsidérées? Quand m'avez-vous vue m'écarter des règles que je me suis prescrites et manquer à mes principes ? je dis mes principes, et je le dis à dessein : car ils ne sont pas, comme ceux des autres femmes, donnés au hasard, reçus sans examen et suivis par habitude ; il sont le fruit de mes profondes réflexions ; je les ai créés, et je puis dire que je suis mon ouvrage ». (Carta LXXXI).

En la anterior cita, madame de Merteuil es, como ya lo hemos apuntado, un sujeto cognoscitivo: “profondes réflexions”, este hacer cognoscitivo la lleva a fundar a

partir de ella misma su propia filosofía, su propio programa de búsqueda de *saber*, ella es su propia destinadora de saber en el segmento canónico de atribución de competencia; este sujeto emprende su propio recorrido de aprendizaje, fundado en una autodesignación. El recorrido formativo de madame de Merteuil, la conformación de su temperamento es objeto de un despliegue textual que presenta las diferentes etapas de formación, por ejemplo, el simulacro existencial⁴ del disimulo:

Tandis qu'on me croyais étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait de me tenir, je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher (...) cette utile curiosité, en servant à m'instruire, m'apprit encore à *dissimuler* (...) cacher (...) je tâchai de régler (...) les divers mouvements de ma figure. Ressentais-je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air de sécurité, 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 (...). (Carta LXI(XI)).

La carta sigue así exponiendo una formación que perfecciona el disimulo, la impenetrabilidad, el cambio versátil de personalidad, el esmero y la creación de un lenguaje y de una gestualidad aptos para esconder la verdad del ser (en el texto se le llama "el trabajo sobre mí misma"), el escudriñamiento del otro, el talento del político (la ciencia de la mentira), el estudio sobre la dinámica amorosa que la lleva a decir: "Ce fut là, que je m'assurai que l'amour, qu'on nous vante comme la cause de nos plaisirs, n'en est au plus que le prétexte". La formación (adquisición de valores modales) sigue con la lectura de novelas, filosofía que asientan aún más su simulacro de simulación: "parecer siempre lo que no es". En el amor, centro de la autonomía de este actante, el texto dice:

⁴ El simulacro existencial es producto de las cargas modales, por ejemplo, la carga modal del sujeto-actante madame de Merteuil es, pensamos, un /querer -deber-poder/ *saber* disimular, engañar, fingir (...). En fin, una configuración modal que lleva a fundar su quehacer textual y su identidad discursiva. No se puede olvidar que este tipo de configuración está en la base de la conformación del "imaginario pasional". Aunque este actante esté dotado de un carga modal completa para el hacer en el estado de las cosas, en la teoría coquetiana, no es menos evidente que también está modalizada como sujeto pasional por un /querer ser-estar/, producto del excedente modal. Es.pues, un sujeto en búsqueda de valores y también sujeto pasional. El desdoblamiento es posible.

Je sentais un besoin de coquetterie que me raccommoda avec l'amour; non pour le ressentir à la vérité, mais pour l'inspirer et le *feindre*. En vain m'avait-on dit, et avais-je lu qu'on ne pouvait feindre ce sentiment ; je voyais... que, pour y parvenir, il suffisait de joindre à l'esprit d'un auteur, le talent d'un comédien (...).

Madame de Merteuil forma su vocación de simuladora, fingidora, etc., por lo tanto es un actante que aprende a controlar y a asumir su ser, no queriendo demostrarlo, guardándolo en el modo del secreto. La estructura de la veridicción está jugando constantemente dentro de la organización del sentido, el resultado de "su propia obra" es la simulación total, el sujeto cognoscitivo impulsa su programa de acción:

Je revins à la ville avec mes grands projets... Je fus donc obligée, pour rappeler les uns et éloigner les autres, d'afficher quelques inconséquences, et d'employer à nuire à ma réputation le soin que je comptais mettre à la conserver. (Carta LXXXI).

La carta LXXXI es la manifestación de una profesión de fe, en la cual se hace un examen detallado de adquisición de competencias para el hacer o no hacer, y, aunque el texto niegue la existencia de la pasión:

“Mais n'étant emportée par aucune passion, je ne fis que ce que je jugeai nécessaire, et mesurai avec prudence les doses de mon étourderie »

El análisis insiste en que tanta reiteración en la adquisición de valores modales, instaura a madame de Merteuil como actante patémico, apto, sin embargo, para emprender muchos haceres⁵. En este punto del análisis, surge la pregunta del porqué de tanta preparación para el disimulo, la simulación: ¿por qué adquirir tanta competencia? ¿Por qué con tanta pasión, aunque el texto diga lo contrario? ¿Por qué estudiarse tanto, conocer tanto el propio corazón y el de los demás? La siguiente cita complementa esa serie de preguntas:

“Descendue dans mon cœur, j'y ai étudié celui des autres. J'y ai vu qu'il n'est personne qui n'y conserve un secret qu'il lui importe qu'il ne soit pas dévoilé... » (Carta LXXXI).

⁵ Cf. Cita anterior.

Se pudiera responder que esta actividad febril, aunque no “apasionada”⁶ del actante en formación está en el núcleo de todo el resto de actuaciones dependientes del secreto dentro del texto. El secreto, lo escondido, lo oculto, el disimulo, que constituyen el poder invisible, en los cuales tiene competencia plena madame de Merteuil, son los conceptos –podríamos decir, pasiones- sobre los cuales se organizan *Les Liaisons dangereuses*. En consecuencia, digamos, que las pasiones engendran el discurrir discursivo de este texto-monumento: la lógica cognoscitiva, en la cual se coloca madame de Merteuil, está en el fundamento de la lógica pasional, en la cual se colocan todas las figuras, ambas lógicas se inter-alimentan. Se emplean en el texto de la carta LXXXI tanto lexemas adscritos al campo de lo sensible como al de lo inteligible. Abundan en el plano de la manifestación los “observar”, “reflexionar”, “instruir”, “esconder”, “estudio”, “disimular”, “trabajarse a sí mismo”, “perfección”, “pensamiento”, “saber” y también los “sentir”, “ser seducida”.

Sin embargo no hemos respondido, si no en parte, a las preguntas planteadas sobre la actividad auto-formativa de la seductora (rol actorial). En la primera cita que hemos traído, ese desdoblamiento, a figura femenina (madame de Merteuil) escribe: *Mais moi, qu'ai-je de commun avec ces femmes inconsidérées (...)?* Madame de Merteuil se deslinda de todas las otras mujeres, se auto-identifica discursivamente como mujer diferente, esto conlleva consigo una trasgresión al contrato social de la época: ser mujer y no actuar ni pensar como mujer, tener un código de actuación distinto y aún más, un ideario filosófico autónomo, “mes principes”, son las bases para constituirse como un sujeto de estado pasional intenso y como un sujeto del hacer con un poder comprobado, en resumen, con una identidad modal formada y asumida.

Madame de Merteuil es seductora en el modo del secreto, nunca devela su verdadero ser, su verdadera identidad, mientras que la identidad modal de la figura masculina, vizconde de Valmont, es confirmada, sacada a la luz tanto por los actantes observadores como por él mismo. Hay que decir que el encanto manifiesto y

⁶ Esta actitud de madame de Merteuil podría ser acercada a una estética de la vida cotidiana del “hombre honorable” de la Francia clásica que se rige por este precepto: “El hombre honorable no se inmuta por nada”, un *saber-no-estar-ser*, positivamente evaluado, que permite no expresar pasiones (...) proyecto estético de la vida interior. Para ampliar este punto, confrontar *Sémiotique des passions*, pg. 142.

publicitado del vizconde funda también otra pasión, la vanidad. Mientras que madame de Merteuil sacrifica la vanidad ante la efectividad de sus medios, lo secreto íntimo y lo secreto de los otros son objetos de poder que contribuyen a fundar su identidad modal y de ahí, su poder de intriga.

Apuntamos, al margen del análisis, que esta figura ha llegado a ser descrita como una pionera del feminismo; este enfoque surge de la pertenencia de contenidos del personaje a la doctrina libertina, es decir, a la revuelta y subversión de los valores. Se la representa una figura fantasmática cercana al del déspota oriental (Grosrichard citado en Masseau, 1982: 126) en el sentido en que esta figura en un único impulso puede transportarse a los lugares más íntimos e imponer sus órdenes, en efecto, ocupando el punto central hacia el que converge toda la correspondencia, la mirada maestra puede vigilar al mismo tiempo al conjunto de los personajes. Volviendo al análisis, tomando en cuenta esta apreciación de Grosrichard, vemos lo importante que son los simulacros pasionales en la constitución de los textos que desarrollan esta lógica y como a partir de la dimensión modal se ha podido construir un simulacro de identidad maestra a la de la seductora según su ser, y, así, engrasar la densidad semántica textual, su espesor de sentido. Al bricolaje semántico se van uniendo elementos del ideario pasional.

3.3.2 La instalación del vizconde de Valmont. Su recorrido modal.

El efecto de sentido isotópico vizconde de Valmont ha sido desembragado en el texto por madame de Merteuil en la carta II; la carta IV manifiesta el decir de esa personificación como identidad discursiva (vizconde de Valmont) en presencia en el texto. Veamos a continuación qué tipo de carga modal basa la permanencia de este actor dentro del texto, qué tipo de modalidad está en el fundamento de este sujeto de la pasión, puesto que como ya lo hemos expresado: las configuraciones modales conforman el imaginario pasional del texto, constituyen una preparación para el hacer y, además, modalizan al sujeto pasional y lo instauran como permanencia. Además con la modalización se considera al conjunto de la predicación modal como autónomo, por estar bajo el control de la instancia enunciativa es independiente de los predicados que transforman.

En el texto se utiliza muchas veces el lexema, la configuración semántica “seducir” que para nosotros es un /poder hacer querer/. Si se hace un estudio de las identidades modales hallamos que una de las estrategias de la seducción en *Les Liaisons dangereuses* es la instalación del objeto-sujeto a seducir en la modalidad del /querer/. Una vez la víctima de seducción es poseída, el actante del hacer seducción se encuentra en un ser/estar que es estático y que pasa, para el actor, a ser proceso (dinámico) y por lo tanto sujeto de transformaciones de los aspectos de ese proceso. El /querer ser-estar/ puede así entrar en el proceso y repetirse indefinidamente.

Nos parece que en este estado/proceso incesante y permanente del seductor se encuentra la modalización del sujeto afectado por la pasión de seducir. Así pues, el vizconde de Valmont posee una identidad discursiva y modal de seductor, la iteración de su hacer es asegurada por las modalidades de las que lo provee el enunciador del discurso; de esta manera, el perfume pasional es marcado por la recurrencia de la actitud seductora hacia el objeto-sujeto deseado:

Vous connaissez le président de Tourval... Vous savez si je désire vivement, si je dévore les obstacles..., je n'ai plus qu'une idée, j'y pense le jour, et j'y rêve la nuit. J'ai bien besoin d'avoir cette femme, pour me sauver du ridicule d'en être amoureux. (Carta IV).

Al parecer al mismo tiempo que vamos vislumbrando la estrategia de establecimiento de las identidades discursivas, van surgiendo otros contenidos como la seducción, el seductor, la venganza que son los lexemas retenidos hasta ahora como piezas semánticas importantes en el bricolaje discursivo que es el texto. Éstos últimos constituyen valencias de sentido que pueden encontrarse en todos los textos; en el caso presente, por el hecho de estar las identidades discursivas, que hemos ido conformando hasta este momento, conjuntas con estos valores, se nota que lo que distingue a *Les Liaisons dangereuses* de otros textos de la misma época, que podrían también poner en discurso estos valores, es que este discurso va semióticamente conformando un universo axiológico intencionalmente destinado por el pensamiento libertino, a resultados del cual, la seducción es una labor conquistadora que se alimenta a expensas de algo que el texto valora como amor, pero que para el punto de vista

libertino no tiene ningún interés. Los libertinos del texto son una especie de cruzados del mal y de la perversión, especie de sociedad secreta a dos, que deben encontrar prosélitos y adeptos para su misión y obtener con ello placer. Como lo hemos apuntado ya, el libertinaje y sus consecuencias es un contenido propuesto para ser invertido dentro del texto con la ayuda del destinatario lector.

Es preciso que en este punto hagamos un ejercicio de semántica léxica sobre ese lexema alrededor del cual hemos centrado nuestra investigación, ya en el aparte 3.3 de este capítulo señalamos la importancia de la carga modal en el hacer de los actantes. La seducción es un simulacro figurativo y constituye en la lectura general de nuestro texto la significación primordial que en el campo del discurso epistolar elabora un texto picaresco-mítico del siglo XVIII. De este contenido estarán imbuidas las dos principales identidades discursivas del texto.

Esta configuración se manifiesta superficialmente en los programas de uso retórico-argumentativos que pone a funcionar el actor Valmont para lograr las seducciones; el vicconde es garante de una palabra producida para enamorar y embaucar y ha sido estudiado por medio de la puesta en práctica de una especie de estilística de la seducción; aquí, en el presente capítulo, hemos abordado el ser de uno de esos seductores (Merteuil) y el campo de presencia afectivo desplegado por éste en el discurso también con un idiolecto enérgico-seductor muy diferente al de Valmont si hablamos de la estilística argumentativa de la seductora.

3.4 Una investigación semántico-lexemática sobre “seducir” y “seductor”.

Un improvisado y balbuciente análisis de semántica léxica o definicional es necesario para deslindar un poco el campo de investigación. Seductor, seducción llevan a seducir. ¿Qué presentan los diccionarios con respecto a esto? El Diccionario de María Moliner dice: SEDUCIR, 1. *Arrastrar. “Persuadir” a alguien con promesas o engaños a que se haga cierta cosa, generalmente mala o perjudicial.* 2. *Particularmente, conseguir un hombre por esos medios “poseer una mujer” (v. burlar, corromper, engañar)* 3. *Hacerse una persona admirar, querer o, particularmente, amar intensamente por otra.*

El diccionario *Petit Robert*, en francés, dice: 1. *Détourner du bien, faire tomber en faute (en parlant d'un homme qui amène une femme à s'abandonner à lui, hors mariage). V. Débaucher, déshonorer, tomber* 2. *Corrompre. 2. Attirer de façon puissante, irrésistible (sans créer ni entretenir d'illusion) V. Attacher, captiver, charmer, entraîner, fasciner, plaire. V. Tenter.*

Para seducción, el *Petit Robert* dice: *Action de séduire, de corrompre*. El mismo diccionario define la seducción en términos de Derecho así: *Séduction dolosive, par laquelle on amène une femme (par manœuvre frauduleuse, abus d'autorité ou promesse de mariage) à consentir à des relations hors mariage.*

El primer segmento definicional⁷ presenta una cadena de predicados, la instalación de un programa narrativo de acción, incluye la intersubjetividad de entrada: “a alguien”. Está fuertemente moralizado por el uso léxico cultural “con promesas o engaños”. A continuación se presenta otro hacer: “haga cierta cosa” (un hacer-hacer: programa de manipulación), esa “cierta cosa” está axiologizada como “mala o perjudicia”. En esta definición encontramos en una lógica de la acción, un hacer-hacer, y una valoración de máxima disidencia, sobre la dimensión axiológica. Los valores “malo” o “perjudicial” serían la única ocurrencia que podría acercarse a la lógica de la pasión si se estuviera en dentro del marco de una manipulación pasional, en la cual al hacer-hacer del esquema canónico se oponga el “hacer padecer”; dentro de esta manipulación pasional el manipulador en vez de incitar al sujeto manipulado a realizar un programa pragmático, lo “apasiona” para hacerlo realizar un programa tímico.

Los haceres presentados en la definición que estudiamos suponen la existencia de una competencia para el hacer del sujeto de la acción “seducir”: una competencia modal para el hacer. Presuponemos un querer, un saber, un poder hacer (un sujeto trimodalizado). También podría estar modalizado ese actante seductor por el deber (actante heterónimo), si recibiera la destinación de un universo axiológico cualquiera. Esta definición que de por sí ya narra una historia entre dos sujetos: el

⁷ Las definiciones de los diccionarios presentan modelos narrativos parciales o completos de términos pasionales, en este caso, *seducir* y *seducción*, que para nosotros forman parte de una configuración pasional, se presentan en la lengua como figuras con estructuras narrativas subyacentes.

seductor y la víctima (engañada) que a su vez debe emprender otro programa de acción que la va a conjuntar con objetos de valor disfóricos, se completa con otra que para nosotros es una escenificación de drama, con especificación de los actores.

En efecto, el segundo segmento definicional, que no desechamos porque completa al primero, dice: *Particularmente, conseguir un hombre por esos medios “poseer una mujer” (v. burlar, corromper, engañar...)*. Vemos que este segmento propone una conceptualización moralizante del hacer “seducir” por parte del observador social que axiologiza peyorativamente ese hacer (engañoso, tramposo). Este segmento, introducido por el adverbio “particularmente” (que marca una restricción específica), da denominación actorial, ya lo hemos dicho, a los actantes que intervienen en ese hacer, se trata de “hombre” (seductor) y “mujer” (seducida, víctima). Se introduce así, además de un pequeño drama narrativizado y de un contrato polémico, la isotopía de la sexualidad: masculino/femenino. En la cual el hombre (seductor), conjunto con el poder, el querer, el saber hacer pragmáticos desvía a su objeto de valor (mujer, víctima engañada, conjunta con el /no poder-saber hacer/ de su camino).

Digamos además que el seductor podría también estar investido del /deber/, si lo colocamos en la esfera de un destinador de valores atávicos, por ejemplo, conjunto de normas que marcan la supremacía del macho en la relación hombre/mujer. Extendiendo un poco más el análisis, vemos aparecer en “por esos medios” (promesas o engaños) la modalidad del /creer/ y de la estructura veridictoria. En efecto, “engaño”, según el diccionario de María Moliner, “es hacer creer a alguien con palabras o de cualquier manera, una cosa que no es verdad”. Sí, el seductor hace ver a la seducida como /Ser/ lo que en verdad pertenece a la deixis del /Parecer/ y en consecuencia obtiene de la parte de la seducida un /creer verdad/.

La tentación es otra de las figuras que se desarrollan en este juego de la seducción y consiste en la instalación en la seducida de un /querer/. Una vez seducida la víctima, el seductor procede a “poseer una mujer”, de esta manera el actante se encuentra en un /ser-estar/, que puede repetirse incansablemente. Quizás sea en este estado permanente del seductor en donde se halla la modalización del sujeto afectado

por la pasión. En efecto, las pasiones atañen, en la organización de conjunto de la teoría, al “estar-ser” del sujeto y no a su “hacer”, lo que por supuesto no significa que las pasiones no tengan nada que ver con el hacer y con el sujeto de hacer, aunque sólo sea porque también este último conlleva un “estar-ser” que es su competencia. El sujeto afectado por la pasión será, pues, siempre, en última instancia, un sujeto modalizado según el “estar-ser”, es decir, un sujeto considerado como *sujeto de estado* aun si por otro lado es responsable de un hacer: el asunto ya ha sido planteado, lo hemos llevado a la distinción entre *estados de cosas* y *estados de alma*, así proponemos el reconocimiento, un procedimiento de homogeneización en el que se basa la pasión y que descansa sobre la mediación del cuerpo sintiente-percibiente (1991: 52-53).

Las definiciones del *Petit Robert* completan la axiologización negativa que tiene el hacer seductor presentado como desviación del recto camino, del “bien”, para hacer caer en la “falta”. Vemos el sentido moral, casi religioso que la lengua imprime a este proceso. Aparece también la escenificación del pequeño drama en la que un hombre lleva a abandonar a una mujer a él, fuera del matrimonio. ¡Cómo de la moralización! Seducir (con propósito carnal) es, pues, llevar hacia el “error”, la “falta”, hacia la mala acción. Seducir también es corromper: “alterar lo que está sano, honesto, en el alma. El sentido englobado por “seducir”, en este diccionario, está presidido por el juicio moral. Desviar y corromper implican, en el eje axiológico, lo disfórico. En la isotopía socio-institucional del Derecho, la seducción pareciera que está tipificada como delito. Hemos consignado esta definición para mostrar que desde el punto de vista social, religioso y jurídico el seducir y la seducción son axiologizados con extrema negatividad. En efecto, se la llama “seducción dolosa”, puesto que implica el engaño con propósitos carnales.

Sin embargo el *Petit Robert* da otra definición de seducir: “Atraer de manera poderosa, irresistible (sin crear ni conllevar ilusión)”. En esta definición, no subtendida por la isotopía de la sexualidad, podemos hallar el “encanto”, la “fascinación” que algo o alguien ejerce sobre los demás. Es “ese algo” que cautiva, que se tiene o no se tiene, de la seductora, por ejemplo, de *L’Amant* de Marguerite Duras. Trataremos de explotar

esta definición más adelante. Estaríamos frente a los dos “seducir”: uno, instalado en el campo de presencia de la relación hombre/mujer, el otro, instalado en el campo de la atracción/repulsión de la interactancia.

Volviendo a la identidad modal del seductor, parece que la modalidad del /querer estar-ser/ impulsadora e iterativa preside a la modalidad del /querer hacer/ en la competencia pasional del seductor, lo que corrobora el concepto semiótico de que la relación del actante con el predicado define su identidad semántica, reconocida por su recurrencia, que es asegurada por una modalidad o por varias dentro de la sintaxis intermodal. El perfume pasional surge de la recurrencia de un cierto comportamiento, de una permanencia de identidad –ejemplo: lo repetitivo de una actitud seductora en pos del objeto deseado-. En la carta LXXXI, destinada por madame de Merteuil al vizconde de Valmont, esta narradora corrobora la idea del espacio pasional que hemos intuido:

Et qu'avez-vous donc fait, que je n'aie surpassé mille fois? Vous avez séduit, perdu même beaucoup de femmes ; mais quelles difficultés avez-vous eues à vaincre ? quels obstacles à surmonter ? où est là le mérite qui soit véritablement à vous ? Une belle figure, pur effet du hasard ; des grâces... ; une impudence assez louable, mais peut-être uniquement due à la facilité de vos premiers succès ; si je ne me trompe, voilà tous vos moyens...

En *Les Liaisons dangereuses*, aparentemente, el hacer seductor parte de una programación calculada para una o varias acciones-procesos de seducción, constituyendo casi uno de ellos una poliarcética, es decir, creemos percibir nuestro corpus como un ejemplo para una semiótica del estado de las cosas y no de los estados de ánimo. Esta primera impresión es superficial, una vez que leemos el texto como la multiplicación de simulacros pasionales, comprendemos que ese sujeto del “estar-ser” puede desdoblarse, por ejemplo en sujeto de estado (pasional) y sujeto cognoscitivo a la vez. Además, en un texto de la pasión atenuada, los estados de ánimo y el desarrollo de lo sensible abundan en los cuerpos sintientes de las víctimas de la empresa seductora, como por ejemplo en madame de Tourvel, expresión exacerbada de la pasión amorosa.

Este libro, que únicamente habla de pasión, la ignora casi por completo. Tan solo una aparece en él: el amor que siente la presidenta de Tourvel... Las amistades peligrosas nos pintan una sucesión precisa de maniobras y sus consecuencias... la presidenta traicionada comienza a repetir siempre lo mismo, a hablar el obstinado y maniático lenguaje de la auténtica pasión –el de la fatalidad (...). (Malraux, 1989:11).

Se ha establecido sin inconveniente la competencia modal pasional del seductor del diccionario. A la complicada construcción del seductor Valmont, tenemos la tentación de aplicarle otra descripción. En efecto, a cada actitud o comportamiento del sujeto pertenece una identidad modal diferente, una combinación de valores modales que cambian en la sintaxis modal (cambio de una modalidad en otra en el mismo comportamiento), según el sujeto adopta nuevas actitudes.

Si Valmont es evaluado dentro del texto entero de *Les Liaisons dangereuses* como un vanidoso (madame de Merteuil, como actante observador, lo expresa así en la carta LXXXI:

“Qu'en fin vous vous autorisiez... pour me dire d'un ton doctoral, *qu'il vaud mieux employer son temps à exécuter ses projets qu'à les raconter*; cette vanité ne me nuit pas, et je la pardonne »

es porque se considera a la vanidad como uno de las tantas falsedades de la actitud del seductor.

En el estudio que se ha hecho sobre la figura estilística de Valmont demostramos la arrogancia argumentativa y retórica del vizconde. En lo modal, ese comportamiento que se parafrasea como tener una opinión demasiado buena de sí mismo, está subtendido por un */querer-hacer-saber/* que marca a la vanidad como una pasión, en efecto, esta actitud es evaluada así: “A la opinión desproporcionada de su propio valor, el vanidoso agrega manifestaciones ‘exageradas’: no sólo está ilegítimamente satisfecho, lo que constituye el nudo modal de la pasión, sino, además, ‘ostenta’ esa manifestación; en eco a la ‘confesión del interés’, es la confesión ostensible de la satisfacción por sí misma la que traduce específicamente los parasinónimos: fatuidad, pedantería, pretensión” (o.c: 168).

Hemos recurrido al anterior respaldo argumentativo para afianzar nuestra descripción del actante que afina su identidad modal sumando a una pasión otra pasión, como explicaremos después como en una especie de contagio pasional. Se nota por medio de este análisis que el fondo modal es determinante en la estructuración de la identidad discursiva y en las configuraciones pasionales de los actores en juego.

Pero si queremos terminar de afinar la identidad discursiva y modal del vizconde de Valmont, de esa isotopía que es denominada así, tomemos a otra epistológrafa del texto, madame de Volanges. Desde luego que la identidad del vizconde se irá conformando hasta su desaparición textual, pero digamos que con el aporte extraño de madame de Volanges el efecto de sentido vizconde de Valmont se va perfeccionando. Madame de Volanges, en la carta IX, dirigida a madame de Tourvel le agrega estos contenidos: hombre con alma de libertino, exento de candor, más falso y peligroso que seductor y amable, el original en francés de la misma carta dice:

“Âme d'un libertin... le caractère de Valmont doit être en effet très rare (...). Encore plus faux et dangereux qu'il n'est aimable et séduisant.”

Como vemos la calificación en atributos disfóricos y pasionales se van sumando a la caracterización textual de este actor, además:

“Jamais, depuis sa plus grande jeunesse, il n'a fait un pas ou dit une parole sans avoir un projet, et jamais il n'eut un projet qui ne fût malhonnête ou criminel ».

IV. LA FIGURA PASIONAL DE MADAME DE TOURVEL

El aparte anterior estuvo dedicado a la conformación de las identidades discursivas y modales. Este segmento ahonda y continúa la línea de ese análisis y de otros aspectos relativos a la figura de madame de Tourvel. Considerando que esta figura resume no sólo el centro de la tragedia de la figura de la seducida, sino que a partir de ella se establecen, por estudio hermenéutico, otras constataciones en lo concerniente a la racionalidad discursiva en los textos literarios, nos vemos obligados a

seguir el curso de las cartas que están firmadas por madame de Tourvel y algunas de Valmont, dirigidas a ésta y a Merteuil. El curso de las cartas irá necesariamente siguiendo las fechas ficcionales aunque, en algunos casos, se pasará de las de las primeras partes a las de la cuarta parte para esclarecer las situaciones en acto en la que se colocan los sujetos. Tourvel no podrá ser analizada sin su interrelación con Valmont. El análisis de Tourvel esclarecerá ciertas facetas de Valmont. La construcción de identidades que se produce en la intra-epistolaridad va a la par y es mutua.

4.1 La identidad discursiva de la presidenta de Tourvel construida por los seductores.

Madame de Tourvel ya ha sido presentada en el texto por Valmont, ahora es madame de Merteuil la que se ocupa en la carta V de completar el esbozo que de la presidenta de Tourvel ha hecho el vizconde de Valmont. Es evidente que este desembrague de identidad estará tamizado por sombras de valor disfóricas. La presidenta de Tourvel, para madame de Merteuil, tiene una presencia textual de rival, de opoante

La carta V debuta con un hacer interpretativo disfórico del hacer del vizconde de Valmont; madame de Merteuil afirma:

“Votre lettre (IV)... m’a prouvé clairement que vous aviez perdu la tête... vous, avoir la présidente de Tourvel! Mais quel ridicule caprice!”

A continuación se presenta una secuencia descriptiva, desde el punto de vista de la epistológrafa, que lanza un hacer veridictorio: la presidenta es y parece chocante. Para madame de Merteuil, la presidenta tiene rasgos regulares, pero sin expresión, buen cuerpo pero sin gracia, es ridícula, mal vestida, torpe, una joven de veintidos años, poco segura de sí, devota, puritana (“prude”)⁸:

“Une prude. “N’en espérez aucun plaisir. En est-il avec les prudes? »

⁸ 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 el texto del capítulo.

Desde el punto de vista perverso y mordaz de madame de Merteuil, las “prudes”, y de esta manera extiende su identidad más allá de las fronteras del texto (hacia el espacio fronterizo del “ellos”), no poseen la capacidad de abandonarse a ellas mismas, ni tampoco pueden sentir el delirio de la voluptuosidad, en el cual el placer se depura por el exceso, en resumen, no conocen el placer del amor. Vemos que el saber de la marquesa se funda en un profundo estudio de las cualidades sensibles del cuerpo y del espíritu. La Merteuil desembraga a la presidenta conforme se va instalando ella como sujeto de saber y de reflexión. La permanencia de un actor, por efecto de redundancia semántica, no impide que las identidades discursivas sufran transformaciones y cambios de valencias.

En párrafos anteriores habíamos hallado que la identidad discursiva del “nosotros”, (Valmont/Merteuil), como establecimiento o explotación de un referente común o campo discursivo compartido, tendía a resquebrajarse por efecto del hacer autónomo del vizconde. En esta carta V, esta disyunción de campo de identidad se manifiesta de nuevo cuando la marquesa recrimina a Valmont:

“C’est pourtant pour ce bel objet que vous refusez de m’obéir... que vous renoncez à l’aventure...?”

Un hacer/crear de la Merteuil es manifestado en el texto:

“Par quelle fatalité faut-il donc que Gercourt garde toujours de l’avantage sur vous?... »

e inmediatamente lo manipula por amenaza:

« Dans ce moment, je suis tentée de croire que vous ne méritez pas votre réputation; je suis tentée surtout de vous retirer ma confiance. Je ne m’accoutumerai jamais à dire mes secrets à l’amant de Madame de Tourvel ».

El secreto es el campo de intimidad donde se juega la complicidad de proyectos de la identidad discursiva del “nosotros”; las últimas palabras de la Merteuil hacen tambalear el contrato fiduciario y pasar al contrato polémico que se va estableciendo entre los dos seductores porque, como lo hemos anotado en el primer capítulo, siguiendo a Lotman, “la semiosfera centrada en el “nosotros” tiende a excluir al “ellos”.

En el mano a mano interpretativo-constructivo del que son responsables Valmont/Merteuil, se va delineando la identidad discursiva de la presidenta de Tourvel (ésta solo se presentará con su decir en la carta VIII). La respuesta del vizconde a la Merteuil es violenta, en ella (carta VI) la pinta como cruel y agresiva, mientras que hace un retrato amable y encantador de la presidenta de Tourvel; según Valmont (y creemos que el lector está de acuerdo con él y su delegación), la Tourvel es adorable, esbelta, elegante, natural; honesta, devota, “prude”, sensible, en fin; Valmont refuta en esta carta VI cada uno de los defectos que le había reprochado la marquesa a la Tourvel. El famoso episodio del salto sobre el foso, primer acercamiento corporal entre Valmont y Tourvel es descrito así:

J'ai tenu dans mes bras cette femme modeste... mais dès que je me fus emparé d'elle, par une adroite gaucherie... Je pressai son sein contre le mien... je sentis son cœur battre plus vite. L'aimable rougeur vint colorer son visage... son embarras m'apprit assez *que son cœur avait palpité d'amour et non de crainte*⁹.

La delegación sobre el acto Valmont dice 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 Valmont quien dice la escena en que los cuerpos se rozan, en la que se produce el primer encuentro sensorial entre los actores, en fin, en la que ya no se trata de un hacer verbal sino somático y sensible. La construcción de la identidad de la mujer pura e incauta por el seductor implacable produce el efecto de peligro inminente. El espacio del “nosotros” constituido por la marquesa de Merteuil y Valmont se transforma en el campo de un “nosotros” virtual entre Valmont y la presidenta de Tourvel. Esta virtualidad de identidad nueva se ha venido tejiendo a disgusto de la marquesa de Merteuil. El campo que se había ido conformando como una especie de coto cerrado entre ese “yo” (madame de Merteuil) y el “vous”¹⁰ (Valmont) se ha abierto, y el nosotros de la intimidad de proyectos se ha ido desluciendo. Valmont, impactado por su propia construcción, escribe:

⁹ La letra itálica es del texto; ya conocemos la importancia de la materialidad del vehículo significante en la generación del sentido en *Les Liaisons dangereuses*.

¹⁰ La cohesión semántica y lingüística a partir de los significantes: Colocándonos en otro nivel, en el del punto de vista de los significantes que son puestos en texto por la instancia enunciativa para crear los efectos de sentido carta

« Madame de Tourvel m'a rendu les charmantes illusions de la jeunesse. Auprès d'elle, je n'ai pas besoin de jouir pour être heureux » (Carta VI).

A la altura de la carta número XXII, ya la construcción de madame de Tourvel ha sido objeto de la manipulación-seducción de Valmont, dentro de su programa de ataque estratégico contra el enemigo. En efecto, Valmont ha montado un teatro muy creíble de caridad hacia unos campesinos pobres que Tourvel ha seguido con interés a través de un criado. En una carta a madame de Volanges (anti-destinadora de Valmont y consejera-confidente de madame de Tourvel), la Tourvel empieza a montar el simulacro de la redención de Valmont (a partir de lo que le ha contado el criado) y escribe así a su corresponsal:

A présent, dites-moi, ma respectable amie, si M. de Valmont est en effet un libertin sans retour, s'il n'est que cela et se conduit ainsi¹¹... et je ne puis penser que celui qui fait du bien soit ennemi de la vertu. M. de Valmont. N'est peut-être qu'un exemple de plus de danger des liaisons.

Entre los mensajes de obligo del que le advierte madame de Volanges por su amistad con Valmont y sus informaciones sobre el acto virtuoso reportado por criado, madame de Tourvel escoge interpretar positivamente la actitud del vizconde. Ella, que forma parte del campo del “ellos”, y que está completamente fuera del secreto de la complicidad de los seductores, se expone como víctima perfecta. Indirectamente, el montaje de Valmont ayuda a construir la identidad discursiva y modal de la ingenua, de la pura, de la “prude”. La interpretación positiva de la actividad mentirosa de Valmont la coloca en el campo de los engañados y sacrificados del texto. ¿Responderán las figuras de la engañada, de la ingenua, de la víctima (de madame Tourvel) a los mismos

e isotopía actorial, tenemos un elemento muy recurrente y cohesivo, se trata de la utilización del pronombre “vous”; en efecto, en la carta número X, dirigida por la marquesa de Merteuil al vizconde de Valmont, por ejemplo, la permanencia de la identidad discursiva del Vizconde de Valmont es asegurada por medio de 32 repeticiones del pronombre “vous”. Si no fuera así, la carta que cuenta la historia del “chevalier” se diluiría. Como se ve, la permanencia del otro en la comunicación epistolar tiene que ser constantemente reanimada por las anaforizaciones, apelaciones, convocatorias, llamados al “otro”, en el texto.

¹¹ El criado Azolan ha informado a Tourvel que Valmont había sacado de un apuro monetario a una familia que no podía pagar sus impuestos, además de ofrecerles cualquier otro tipo de ayuda y preocuparse por ellos. Para Tourvel esta acción virtuosa es un proyecto pensado de Valmont para hacer el bien, es solicitud y bonhomía. Para ella: “cest la plus belle vertu des plus belles âmes (...)” (Carta XXII).

valores modales que los del seductor, en su papel repetitivo que lo hace ser un apasionado?

Por lo pronto, el montaje mentiroso de Valmont ha dado resultado y Tourvel se prefigura como la víctima propiciatoria; después de este acontecimiento textual, Valmont refiere el engaño a madame de Merteuil (carta XXIII) y su evaluación de la Tourvel es:

“Plus j’observe cette femme, et plus elle me paraît désirable... je m’aperçus bien que sa main tremblante... »

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, como hemos anotado, en el detalle de “sa main tremblante”, en “des regards plus doux... presque caressants”... - también se plantean los valores que, a todo lo largo del texto son puestos en contradicción: Virtud vs. Vicio, así se expresa Valmont, delegado de vehicular estos contenidos en esta carta:

Entouré de gens sans mœurs, j’ai imité leurs vices... Sédult de même ici par l’exemple des **vertus**, sans espérer de vous atteindre, j’ai au moins essayé de vous suivre » (Valmont refiere una conversación que ha tenido con madame de Tourvel a madame de Merteuil).

El texto, en su heterogeneidad, no cesa de poner en discurso la reiteración de su contenido propuesto e invertido; al hacerlo, reenvía a la intencionalidad primera que vimos expresada en la advertencia del Redactor.

Valmont, una vez realizada la seducción sexual de la Tourvel (referida por éste a madame de Merteuil en la carta CXXXIII) y una vez que Tourvel se muestra desposeída de sus modalidades de base en su ser-estar, es decir, una vez que la analizamos como no-sujeto o como sujeto “querido”, “voulu”, que ha perdido la fundación de su creer, termina de conformar esa identidad discursiva cambiante en la creación de la cual él también va sufriendo transformaciones de estado modal. En esta carta de Valmont tratando de demostrar que no está enamorado de Tourvel, aprovecha

para, desde su óptica de seductor en oficio, dar su clasificación, cual entomólogo, de las mujeres frente al goce del amor: unas buscan el placer por el placer, en ese caso el “partenaire” es solo un factor que cumple un cometido; otras sacan provecho social del amante que tienen, haya o no haya placer, una cuestión de pantalla social; finalmente, Valmont construye por descripción moral la única especie de mujer que nunca ha poseído, la que nunca hubiese conocido, de no haber encontrado a madame de Tourvel:

“Délicate et sensible... son unique affaire l’amour... dans l’amour... ne vît que son amant... dont l’émotion... partît toujours du coeur, pour arriver aux sens... sortir du plaisir tout éplorée, et le moment d’après retrouver la volupté dans un mot qui répondait à son âme... candeur naturelle... qui ne lui permet de dissimuler aucun des sentiments de son coeur”

El anterior es el retrato emocional-sentimental opuesto al que Merteuil ha hecho de ella misma. Tourvel es la antítesis de Merteuil, dos figuras actoriales que resumen una parte del contenido propuesto e invertido que propone el texto.

Valmont, al encontrarse con la manifestación del contenido invertido, descubre una parte de la realidad que no conoce, la describe como el biólogo ante un insecto desconocido, y ese descubrimiento lo delata como un sujeto no completamente competente para este hacer seductor; en efecto, el seductor se sorprende frente a los atributos amorosos y morales de su seducida. Como lo hemos propuesto, Valmont es seducido por Tourvel en el momento en que ésta baja la guardia y se muestra como un cuerpo-ser sintiente, como una fuerza exenta de condicionamientos contaminantes. Tourvel está conjunta con valores que Valmont no conocía: amor, entrega absoluta al amado, arribo al placer por la fuerza del sentimiento. No se puede dejar de repasar aquí el papel importante que jugará este gran descubrimiento para la autosanción positiva que esta situación producirá en el seductor: su vanidad se ve recompensada y con ello también un reconocimiento íntimo a su valía resulta fortalecida. Para Tourvel, que se ha entregado completamente, en esta fase de su itinerario, a su ser idolatrado, la felicidad del amor es total.

4.2 El recorrido pasional de madame de Tourvel. Su identidad discursivo/modal hacia la conformación de un perfume mítico-literario.

Valmont, en una carta llena de alardes estratégicos militares, (Carta XXIII), construye un simulacro de seducción que matiza los parámetros de la configuración pasional de la seducción que hemos establecido en el aparte 4.7 de este capítulo. Para Valmont, la víctima no puede ser una figura acantonada 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 la idea de seducir:

“Ah! qu'elle se rende, mais qu'elle combatte; que sans savoir la force de vaincre, elle ait celle de résister...et soit contrainte d'avouer sa défaite”.

Luego de este simulacro beligerante, en que el contrato de seducción implica al polémico, Valmont comienza las estrategias de ataque contra ese castillo fuerte de la virtud en el que se ha encerrado madame de Tourvel. Madame de Tourvel es construida por Valmont como un cuerpo en presencia; el discurso de Valmont, que la crea, diseña a una madame de Tourvel siempre turbada, conmovida, en choc, enrojecida por las emociones. El discurso de Valmont realiza, en su orientación en acto, la reducción de madame de Tourvel hasta el aniquilamiento. Esta intención tendrá dos fuentes de control, una, la atraída por el ansia de vencer y, otra, la impulsada por la vanidad herida de Valmont. Madame de Tourvel no tiene escapatoria.

En la carta VIII, el encabezado dice: “de Madame la Présidente de Tourvel a Madame de Volanges”. Es la primera carta en que la presidenta de Tourvel se dice escribiendo. Los contenidos que pone en página elaboran un cuadro de familia, de vida, de existencia aristocrática, pero lo más relevante es la presentación compasiva e interesada de la figura del vizconde de Valmont. Tourvel pone en discurso las dos facetas de Valmont, que nosotros, los lectores, ya conocemos: por un lado, el contenido que manifiesta la reputación mundana del héroe, y, por el otro, el contenido

evangelizador moral de la Tourvel hacia el extraviado. Se va configurando la santa por su contenido devoto y puro: “Vous qui le connaissez, vous conviendrez que se serait une belle conversion à faire”. Por lo tanto, dos programas contrapuestos son puestos en escena, el de la Tourvel forma parte de su imaginario modal y queda en el plano del simulacro, en la apuesta virtual de un creer.

El contenido devoto y puro de esta identidad discursiva la hace entrar en el juego de las magnitudes-sujeto, actante de la enunciación, con el papel modal de la víctima frente al seductor, en el pequeño drama que expresa la definición de seducción del diccionario: 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 es que esta víctima no está trimodalizada para resguardarse y defenderse; en teoría semiótica coquetteana este sujeto es un no-sujeto. La víctima como no sujeto es llevada al fondo por la pasión; el no sujeto, según la teoría coquetteana, es el más susceptible a ser arrastrado por ella. Todavía no estamos en disposición de decir qué modalidades fundan 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. Como las figuras actoriales van cambiando a medida que el trayecto discursivo se desarrolla, hemos decidido, después del análisis, describir el recorrido de madame de Tourvel en tres niveles 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/* desmoronado, 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. Este no sujeto presenta las características lingüísticas propias de la

disociación psicótica; sin embargo, analizaremos 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 lo que hemos llamado, siguiendo la segunda definición del *Petit Robert*, la seducción instalada en el campo de la atracción/repulsión de la interactancia; esa definición, no subtendida por la isotopía sexual, marca la atracción sin ilusión, el encanto, la fascinación que alguien ejerce sobre los demás, por ejemplo, la fascinación que ejerce Valmont sobre madame de Tourvel. Pero antes de seguir por el camino que nos provee la distribución anterior, quisiéramos pasar revista a la teoría del sujeto coqueteante.

Este punto de vista semiótico, que se contrapone al punto de vista objetual de la teoría greimasiana, 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.

Madame de Tourvel es algo más que eso. Además de ser una isotopía semántica construida por el enunciador y su praxis, madame de Tourvel 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,

en el del enunciado o objetal y en el subjetal o fuente de modalidades en continuo cambio.

Con estos nuevos avances en la teoría, los estudiosos de textos literarios tienen que tomar posiciones un poco extravagantes, ¿cómo juntar el estudio de la organización interna de las estructuras que crean significación en el texto literario con los fenómenos que pasan a través de lo lingüístico a vehicular la expresión de lo subjetivo, de lo sensitivo, de lo emocional? Se ha dado respuesta a este dilema con el postulado de praxis enunciativa, especie de encrucijada asociativa entre el estudio de las estructuras narrativas y el del campo de presencia en el discurso.

4.2.1 El /creer/ de madame de Tourvel.

Madame de 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. Madame de Tourvel, 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 del “nosotros” constituido por los dos seductores. En efecto, madame de Tourvel al principio de su recorrido (etapa uno de nuestra disposición), es un sujeto que se asume, que se autoafirma como construcción de identidad:

Accoutumée à n'inspirer que des sentiments honnêtes ; n'entendre que des discours que je puis écouter sans rougir, à jouir par conséquent d'une sécurité que j'ose dire que je mérite, je ne sais ni dissimuler ni combattre les impressions que j'éprouve » (Carta XXVI, dirigida a Valmont).

Para la semiótica estético-literaria, el /creer/¹² proviene de una racionalidad mítica, en nuestro caso, madame de Tourvel posee un /creer/ que es concebido como

¹² « Le croire défini par une relation à l'ordre des valeurs ou, ce qui revient au même, par un mode d'inscription du Sujet sémiotique sur la dimension du vouloir, le croire conditionne à la fois le sentiment de l'identité de soi et de la nature des rapports intersubjectifs. L'exercice de la parole et la communication présupposant un vouloir-dire et un vouloir-communiquer, tout discours renvoie nécessairement à un croire qui en définit la spécificité. » (Geninasca, 1997 :5).

una red de representaciones acuñadas por la cultura de la que es tributaria. El /creer/ de madame de Tourvel 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 nuestro texto? El enfoque que presentamos se refiere a un sujeto del texto literario, que con su /creer/ y su competencia, propone valores que se muestran en oposición con los valores del discurso social. Lejos está madame de Tourvel de constituir un sujeto que se oponga a los valores expuestos por el discurso en vigencia en la sociedad del siglo XVIII; está, al contrario, en conformidad con la verosimilitud del discurso social y de los valores que lo fundan. Madame de Tourvel está en excesiva conformidad con la verosimilitud del discurso social, por lo tanto, dentro de la lógica axiológica de nuestra obra contrasta diametralmente, como ya lo hemos indicado, con la actitud modal y axiológica de los fundadores de la moralización del texto (contenido propuesto). La Tourvel, mientras conserva la posición identitaria entre el “sujet voulant” (queriente) y el “sujet voulu” (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 madame de Tourvel de la primera fase (antes de la seducción carnal).

Hemos catalogado a la madame de Tourvel de la primera parte de su recorrido textual (etapa uno de nuestra disposición) como un sujeto del /creer/ que es el efecto de un acto intelectual particular, la asunción, que crea la estabilidad necesaria que le permite al sujeto queriente o sujeto de la asunción, dar valor axiológico a sus afectos, moralizándolos y controlándolos gracias a un tipo de coherencia propio de la racionalidad mítica, es decir, de la racionalidad que rige los discursos de la creación literaria (Geninasca, 1997: 292). Presupone lógicamente que ese /creer/ está

construido por todo un sistema evaluativo de valores de valores que explica su fuerza porque es un antes globalizador indefinible, solo se le puede describir en términos de competencia modal.

Madame de Merteuil, después de leer la carta de Tourvel, en la que ésta se defiende del acoso amoroso-seducor de Valmont, la interpreta así:

“Mais la vertu raisonneuse de Mme de Tourvel me paraît fort bien connaître la valeur des termes. Aussi, malgré l’avantage que vous aviez pris sur elle dans votre conversation, elle vous bat dans sa lettre » (carta XXXIII).

Se trata aquí de las primeras declaraciones de amor de Valmont hacia Tourvel. Estas se han hecho en persona, según lo refiere Valmont en la carta XXIII y por carta, lo ha hecho en la XXIV. La respuesta a Valmont a estas batidas y escaramuzas es dada en la carta número XXVI, por madame de Tourvel, ésta es precisamente la carta que estudia y comenta madame de Merteuil, en el juego de correspondencia compartida. Más adelante Merteuil escribe a Valmont en esa misma carta XXXIII lo siguiente:

Savez-vous que cette femme (madame de Tourvel) a plus de force que je ne croyais? Sa défense est bonne; et sans la longueur de sa lettre, et le prétexte qu'elle vous donne, pour rentrer en matière dans sa phrase de reconnaissance elle serait pas du tout trahie.

En el marco de la configuración *acoso/defensa*, madame de Tourvel es competente, así lo consigna el vizconde de Valmont en la carta XXXIV, dirigida a Merteuil:

Mon inhumaine, qui se tient sur la défensive, à mis à éviter les rencontres une adresse qui a déconcerté la mienne. C'est au point que, si cela continue, elle me forcera à m'occuper sérieusement d'en trouver les moyens (...) Mes lettres mêmes sont le sujet d'une petite guerre : non contente de n'y pas répondre, elle refuse de les recevoir. Il faut pour chacune une ruse nouvelle, et qui ne réussit pas toujours.

Vemos que estamos frente a la concreción de dos sujetos querientes, que se asumen; este estado modal parejo entre ambos contendientes de una guerra dentro de la configuración *acoso/defensa* nos indica que madame de Tourvel será difícil de vencer, que se defiende muy bien con la escritura, como lo ha evaluado Merteuil y también con la no recepción y no respuesta de sus cartas.

4.2.2 La descompensación del cuerpo sintiente de la víctima.

Sin embargo, madame de Tourvel se delata en las manifestaciones de su sensibilización somática; por consiguiente, la Tourvel es la expresión, según el punto de vista de la tensividad, de un cuerpo sintiente instalado dentro de la pasión amorosa, es, como ella lo afirma en la cita anterior, 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 del movimiento muscular y de la circulación sanguínea, sin duda, del cuerpo que siente.

En la carta XL Valmont explica a Merteuil cómo ha reaccionado sonéticamente Tourvel ante una trampa epistolar que él le ha tendido:

“Un des violents accès d’humeur que femme puisse avoir. Sa figure en était vraiment altérée; l’expression de douceur que vous lui connaissez, s’était changée en un air mutin qui en faisait une beauté nouvelle »

En la cita anterior, el corresponsal Valmont sigue construyendo la identidad discursiva de la Tourvel, en la medida en que la moraliza y la estetiza desde su punto de vista.

En la carta número XCVI, Valmont 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, sobre todo, porque ese camino lento le permite observar el combate artístico-teatral entre la pasión y la virtud; sí, a la manera de Fedra, subyugada por el encanto de Hipólito, Tourvel caerá ante él (Valmont), cual

si éste fuera una divinidad, a la cual ella le rinde culto. Para esta estesis en simulacro en que se encuentra Valmont, solo podemos agregar como dice Greimas (1987: 67) que la detención del tiempo es la característica principal de la aprehensión estética.

Aquí debemos desviarnos un tanto del análisis de la Tourvel y considerar a Valmont como el colmo del seductor perverso que detiene a la presa ante él en un simulacro teatral; este seductor, semánticamente y modalmente sobrepasa la entidad actancial que habíamos construido. No sólo es seductor porque es reiterativo en su hacer, sino que su vanidad conjunta con su hacer pervertidor lo sitúan en la categoría de un creador artístico: “Voilà pourtant, voilà les délicieuses jouissances que cette femme m’offre chaque jour!” (Carta XCVI). La belleza, en este texto de la proposición de un contenido a ser invertido por la lectura, está ligada a la agonía que produce la lucha entre el placer y la virtud. Para completar este análisis de lo estético de la puesta en escena del dolor, acotemos que: “Les passions, à force de se répéter, se figent en rôles pathémiques, c’est-à-dire, finalement, en simulacres passionnels jouables” (Greimas, 1987:87).

Los indicios sumáticos a que hace referencia Valmont nos hacen pensar 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. ¿Qué programas de acción lleva a cabo la Tourvel para resistir el acoso del seductor? El rechazo a recibir cartas, a leer cartas, a devolver cartas, a contestar cartas de Valmont es el más evidente:

« Encore si j’étais assurée que vos lettres fussent telles que je n’eusse jamais à m’en plaindre, que je pusse toujours me justifier à mes yeux de les avoir reçues! ». (Carta XLIII).

Cuando contesta, Tourvel hace una defensa argumentada del rechazo. Tourvel, acosada, también amenaza a Valmont con la partida, pide alejamiento:

Permettez-moi de vous observer à ce sujet, que vous avez reçu une lettre ce matin, que vous n’en avez pas profité pour annoncer votre départ à Mme. Rosemonde,

comme vous me l'aviez promis. J'espère qu'à présent rien ne pourra vous empêcher de tenir votre parole » (Carta XLIII).

Tourvel se niega en la carta anterior a dar nombre de su informante-confidente.

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. Esa lectura del tesoro que sus propias cartas parecen significar, también le dan pistas a Valmont del enamoramiento culposo que comienza a sentir Tourvel por él. La reenunciación por la relectura de Valmont de sus propias cartas lo hacen modalmente apto para seguir su programa de acoso seductor; en esta carta Valmont se expresa así, transido de emoción:

Heureusement il me prit fantaisie de la parcourir. Jugez de ma joie, en y percevant les traces bien distinctes, des larmes de mon adorable dévot. Je l'avoue, je cédai à un mouvement de jeune homme, et je baisai cette lettre avec un transport dont je ne me croyais plus susceptible... je retrouvais toutes mes lettres de suite... et ce qui me surprit plus agréablement encore, fut de trouver la première de toutes, celle que je croyais m'avoir été rendue par une ingrate, fidèlement copiée de sa main ; et d'une écriture altérée et tremblante, qui témoignait assez la douce agitation de son cœur pendant cette occupation.

El espionaje epistolar ha sido utilizado para descubrir y desvelar el recorrido sentimental y modal de la Tourvel. Tanto la Tourvel como Valmont, en este punto de la primera parte del texto se hallan en un estado pasional crítico: el amor está implantado en ambos. Solo que mientras madame de Tourvel mantiene su amor por Valmont en secreto, en la estructura de la veridicción, el vizconde ya ha desvelado ese secreto y puede en consecuencia continuar, dentro del desarrollo de la figura de la vanidad, su programa de seducción. El saber de Valmont sobre la Tourvel es completo y, así, está en capacidad de proseguir su simulacro de conquista. La Tourvel está en una posición de debilidad frente al seductor, y eso, por no conocer el rumbo del simulacro al que está sometida.

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 y que no puede asumir lo que le pasa; esta es la situación modal de madame de Tourvel al final de la primera parte del texto. 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”; no hay que olvidar que todavía la Tourvel tiene argumentos para defenderse y sospechas fundadas de la mala intención de Valmont.

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 miedo (“la crainte”)¹³; analiza también la esencia de la pasión amorosa y el riesgo de las transiciones a que lleva ese sentimiento límite. La conclusión de ese análisis es que el amor, en las condiciones en que ambos se encuentran, no llevaría a la felicidad sino al estrago y a la devastación total. Ante estos análisis impecables y bien sustentados de la Tourvel, Valmont redobla sus ataques con la nueva estrategia de su conversión y cambio: “Vous vous plaisez à confondre ce que j’étais alors, et ce que je suis à présent” (Carta LII). Cambio que, por supuesto, Valmont atribuye a madame de Tourvel y al reconocimiento de la virtud dentro del amor. La estrategia textual, en su despliegue, continúa siendo la presentación de lo más falso como lo verdadero; para Tourvel, la conversión de Valmont parece verdadera (Cf. aparte 8.3.1, 1er. Cap. 2ª parte); en ese aparte aislamos la constatación de que con el máximo de mentira el sujeto Valmont logra el mayor efecto de verdad.

¹³ 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)

En la carta número LVI, madame de Tourvel hace el mayor esfuerzo de defensa fundada en su universo asumido de valores, en su /creer/, su /deber/, su /querer/; en ésta, Tourvel impone su imposibilidad de compartir el sentimiento de amor de Valmont por ella y da argumentos basados en su /deber/ ser y hacer: “Chérie et estimée d’un mari que j’aime et respecte, mes devoirs et mes plaisirs se rassemblent... Je suis heureuse, je dois l’être... Ce que vous appelez le bonheur n’est qu’un tumulte des sens »

En la carta LXXVI, monsieur de Valmont da cuenta a la Merteuil de su regreso al castillo de Rosemonde; en ella hace referencia a la turbación excesiva, a la confusión de madame de Tourvel a su arribo:

La sensible dévote ayant reconnu ma voix, il lui échappa un cri, dans lequel je crus reconnaître plus d’amour que de surprise ou d’effroi... le tumulte de son âme, le combat de ses idées et de ses sentiments s’y peignirent... trop heureuse, sans doute, de trouver un prétexte pour être seule, et se livrer sans contrainte à la douce émotion de son cœur!

Más adelante en la misma carta, Valmont hace un análisis de la dialéctica de la mirada del amor entre los dos enamorados:

Ma belle amie, le doux regard était fixé sur moi... je détournait mes yeux... alors s’établit entre nous cette convention tacite, premier traité de l’amour timide, qui, pour satisfaire le besoin mutuel de se voir, permet aux regard de se succéder en attendant qu’ils se confondent... je tâchai d’obtenir de ses yeux qu’ils parlassent franchement leur langage... je surpris d’abord quelques regards ; et pour mettre la timide personne plus à son aise, je paraissais moi-même aussi embarrassé qu’elle. Peu à peu nos yeux accoutumés à se rencontrer, se fixèrent plus longtemps ; bientôt ils ne se quittèrent plus, et j’aperçus dans les siens cette douce langueur, signal heureux de l’amour et du désir (...).

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 la Tourvel de la seducida por la admiración-miedo-

atracción (una de las acepciones de la seducción) a seducida por atractivo corporal y sensual. De “la douce émotion de son coeur” Tourvel, en este fragmento, pasa, según la interpretación del seductor, a “signal heureux de l’amour et du désir”. 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. Hay que acotar aquí que la dialéctica de la mirada también es un tópico frecuente en esa racionalidad mítica literaria del prerromanticismo y del romanticismo.

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 Tourvel puede sufrir transformaciones, lo que niega que el sujeto pasional no tenga su sujeción 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. Madame de Tourvel va a pasar también de sujeto queriente a sujeto querido, solamente, sin que necesariamente esto indique que haya habido transformación de contenido, puesto que el sujeto semiótico es una estructura actancial compleja en cuyo interior las dos instancias: sujeto querido y sujeto queriente no están en relación de simple sustitución o transformación¹⁴; sin embargo, y por la misma causa, no podrá mantener el equilibrio identitario que la haría mantenerse en el nivel de la asunción.

El deseo del sujeto querido comienza a hacer a madame de Tourvel 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 la Tourvel, ya vencida por su poder (*empire*), en el que se revela esa parte del músculo que obedece directamente a la emoción:

¹⁴ El sujeto “queriente” no es resultado de una transfiguración del sujeto “querido”. Su aparición coincide con la manifestación de una estructura subjetiva más compleja, de rango superior, que articula al sujeto “querido” y al “queriente” (Geninasca 1997:28).

“Enfin quand on s’est retiré, je lui ai donné la main; et à la porte de son appartement elle a serré la mienne avec force. Il est vrai que ce mouvement m’a paru avoir quelque chose d’involontaire”¹⁵.

En la dimensión cognoscitiva Tourvel puede analizar y prever los riesgos del acoso al que está sometida: persecución, abuso, violación de las normas del respeto, profanación de las leyes de convivencia social, propósitos ofensivos y vergonzosos; pero en el plano pasional ha sido atrapada por el encanto de su perseguidor. Por ello amenaza en la carta LXXVIII con partir y en la misma hace una vez más un alarde de asunción de su /creer/: “si vous ne cessez enfin des poursuites offensantes. Non, je n’oublie point, je n’oublierai jamais ce que je me dois, ce que je dois à des nœuds que j’ai formés, que je respecte et que je chéris ».

La anterior es la última carta que Tourvel escribe con un apego profundo a sus convicciones. En la carta XC ésta pide clemencia a Valmont:

“Ne nous voyons plus; partez, et jusque-là, fuyons surtout ces entretiens particuliers ... éloignez-vous de moi ».

Tourvel admite su debilitamiento:

« Mais cet empire que j’ai perdu sur mes sentiments ; je le conserverai sur mes actions ; oui, je les conserverai, j’y suis résolue ; fût-ce aux dépens de ma vie ».

Madame de Tourvel sigue creyendo y teniendo un sistema de valores de referencia que no ha de quebrarse con la llegada de la pasión amorosa fenómeno precisamente por el cual, su estabilidad de sujeto en identidad armónica sí se diluirá. Con el amor-pasión que despunta 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 esta carta XC, aparece la figura del cielo: “le ciel a puni... mais plein de miséricorde, même au moment qu’il nous frappe, il m’avertit encore avant

¹⁵ 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.

ma chute... », « Les mains élevées vers le ciel... 'Dieu... ô mon Dieu, sauvez-moi!' (Carta XCIX).

El elemento « ciel », cielo, es un espacio primitivo, resultado de una primera división del espacio enunciado, primera especificación del universo del /creer/, manera de pensar y de vivir la relación con el orden de los valores (o.c.: 101). Ese universo de valores trascendente rige el /deber-hacer/ del sujeto, como ya lo habíamos apuntado y lo hace tributario de un /creer/, de un estado modal, porque ni la experiencia pasional ni ninguna otra se desligan del mundo 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. En la carta XC, madame de Tourvel se hace responsable del dulce sentimiento de amor que siente:

Je vous devrai la douceur de goûter sans remords un sentiment délicieux”, pero el obstáculo para entregarse enteramente a ese sentimiento viene de su campo de valores establecido: “À présent, au contraire, effrayée de mes sentiments, de mes pensées, je crains également de m’occuper et de vous et de moi.

4.2.3 El combate interno de la heroína clásica.

Las constataciones y la cita anteriores nos hacen pensar en una crisis existencial de madame de Tourvel, en efecto, entre su saber y su arraigo sobre/en un campo de valores seguro y firme y la nueva valoración ante la cual la sitúa el asedio amoroso y su propia situación actual, 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 ella entre lo que siente y lo que debe sentir introduce la duda y su malestar interior, más que malestar, la agonía que vendrá después: “Hélas! le temps n’est pas loin où je me croyais bien sûre de n’avoir jamais de pareils combats à souvenir!”. 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 las valoraciones predicativas ¿Qué actitud tomará la Tourvel ante este dilema entre valores?

° Para contestar a la anterior pregunta, veamos la carta XCVI en la que Valmont sigue construyendo a la Tourvel en la sucesión de su identidad discursiva; así la describe: 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, intento de regreso, un poder mágico la repone ante el peligro, es decir, un movimiento de atracción/repulsión, un debatirse incesante que surge de su titubeante combate interior, reflejo de la crisis existencial a la que nos hemos referido. Sí, Tourvel, cual heroína épica, se debate ante dos caminos a escoger, el placer o el deber; el mismo Valmont se refiere a esta significación en esta carta: “Ces sentiments d’une âme pure et tendre, qui redoute le bonheur qu’elle désire, et ne cesse pas de se défendre, même alors qu’elle cesse de résister”. (Carta XCIX).

Tourvel, ya presa del conflicto existencial, se batirá en retirada, (siguiendo en nuestro léxico el código marcial) caerá, víctima de una nueva trampa, en los brazos de Valmont; pero, sin embargo la Tourvel no pasará indemne hacia la seducción erótica; antes, esta figura femenina se arrastrará en raptos de locura de los que da cuenta Valmont en la carta XCIX. En efecto, una vez conformado el espacio amoroso, el « nosotros » (compartido por madame de Tourvel y Valmont), al que tanto había apostado este último, por contrato sugerido por la propia Tourvel: “Il y a déjà quelques jours que nous sommes d’accord, Mme de Tourvel et moi, sur nos sentiments” (carta XCIX), el texto expresa las consecuencias de la crisis existencial, que son las crisis convulsivas:

Tombée dans mes bras... à peine avais-je eu le temps de l’y recevoir que, se dégageant avec une force convulsive, la vue égarée et les mains élevées... elle était à genoux... je l’entendais prête à suffoquer... mes mains qu’elle baignait de pleurs... ‘Oui, ce sera vous, disait-elle, ce sera vous qui me sauverez ! Vous ne voulez pas ma mort, laissez-moi ; sauvez-moi ; laissez-moi ; au nom de Dieu, laissez-moi !’.

Es evidente que, entre retenciones y repulsiones, se expresa la lucha que estalla dentro de la crisis existencial. Modalmente, como sabemos, un actante puede pasar de un estado modal a otro en el mismo segmento, modificar el estatuto modal incluso en la misma frase. Así parece que pasa en este último segmento, en el cual encontramos la concreción del aspecto durativo de un estado de crisis prolongada en el devenir somático y axiológico de madame de Tourvel. Esa duración permite que el estado modal en una frase sea, parafraseando: “soy un sujeto, tengo asumida mi perdición”: “laissez-moi” y que al lado de este despuntar de asunción se encuentre: “sauvez-moi” expresado a Valmont, su seductor, o, quizás, a Dios. Vemos que con esta contradicción interna del sujeto que se debate entre la salvación y la perdición, que manifiesta al parecer todavía al sujeto “queriente”, pero que se inclina hacia sujeto “querido”, el texto plantea la significación máxima de este 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 “était battu, sa voix faible et son maintien composé, mais son regard était doux” (Carta XCIX). Este estado pasional amoroso lleva a la Tourvel a refugiarse, como veremos más adelante, en una nueva confidente-confesora.

Recordemos en este punto del análisis consignar el perfume mítico que se eleva desde la lectura de este texto, así como Valmont y Merteuil constituyen la pareja desde la cual todo mal proviene, así madame de Tourvel, cual Fedra, cual Medea, representa la eterna figura mítica desgarrada entre el amor que pasa por la cabeza y el amor del corazón: “du coeur, pour arriver aux sens” (Carta CXXXIII), que se caracterizan respectivamente por la prioridad de la cabeza sobre el corazón o del corazón sobre la cabeza, que figurativamente se expresan a través del sujeto “queriente” (agente, que quiere, dice, contracta en función de valores asumidos) y del sujeto “querido” (paciente, que desea, tiene miedo en función de los valores, a que a su pesar, adhiere (o.c:149). Con esto constatamos una vez más que, no parece existir discurso literario del que no se desprenda una racionalidad mítica.

El combate interno de madame de Tourvel está instalado, su aspecto durativo persiste, condensa el nacimiento del sentido de una gran sección de los contenidos. Nos encontramos en la segunda etapa que habíamos delimitado, próxima a la caída y a la rendición. Madame de Tourvel se transforma en suplicante, pide clemencia e implora a su destinatario 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. Estamos en un campo significativo de la rendición; cual vencida en una guerra, por falta de pertrechos, madame de Tourvel, utilizando la manipulación del derrotado frente al vencedor, escribe a Valmont: "O vous, dont l'âme toujours sensible... est restée amie de la vertu, vous aurez égard à ma situation douloureuse, vous ne rejetterez pas ma prière!" Para madame de Tourvel, traicionar la adhesión a su mundo de valores, es decir, su /creer/, constituye la culpa y la muerte; gozar del amor de Valmont es realizar esa traición, por lo tanto no tiene escapatoria. Si ama será infeliz y culpable, le queda ahogar la pasión, pero, paradójicamente, con la ayuda del seductor.

Además, Tourvel está equivocada en su juicio de verdad absoluta sobre el amor de Valmont cuando le dice: "Voyez votre amie, celle que vous aimez, confuse et suppliante" (Carta XC); en realidad el sujeto Tourvel debería más bien haberse colocado en el plano de la veridicción, la del sujeto dentro del discurso y no en el plano del valor verdad de sus valores, es decir, de su verdad entendida como sistema de valores. Madame de Tourvel se equivoca al evaluar a Valmont como perteneciente a su mismo universo de valores cuando dice "celle que vous aimez". El contrato de veridicción o fiduciario se establece entre sujetos que pertenecen al mismo plano del /creer/. Por esa razón, madame de Tourvel estará durante el resto de su actividad pasional confundida e insegura.

Debemos anotar aquí, como lo hicimos al establecer las etapas del recorrido de nuestra figura trágica, que ésta cambia de confidente en el momento mismo en se siente perdida por la pasión amorosa; la nueva confidente es madame de Rosemonde, tía del vizconde de Valmont, anciana sabia y comprensiva, modal y axiológicamente instalada en el saber. El contrato que se establece entre ambas es veridictorio, están en la misma dimensión de valores. Con esta confidente la Tourvel puede confesar su

amor: “j’aime, oui, j’aime éperdument” (Carta CII). En esta carta a Rosemonde, Tourvel expone una concepción del amor que va a compartir con otras figuras novelescas, por ejemplo, con madame de Rênal, figura femenina de la obra de Stendhal, *Le Rouge et le noir*. La racionalidad mítica es durativa, toda una literatura francesa de la transición entre los siglos XVIII y XIX va a construir identidades discursivas subtendidas por valores similares. En efecto, como madame de Rênal, como la heroína de *La Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, madame de Tourvel presenta la crisis existencial que lleva a la muerte.

4.2.4 La concepción del amor de madame de Tourvel: un estilo de vida.

Volviendo al concepto de amor, que acuña el estilo de vida por el cual transita nuestro texto y que es expuesto por Tourvel en la carta CII, apuntamos que éste se expresa así:

“Enivrée du plaisir de le voir, et de l’entendre, de la douceur de le sentir auprès de moi, du bonheur plus grand de pouvoir faire le sien... quand je voudrais les consacrer (les soirs) tous à son bonheur...”

Madame de Tourvel se convierte así, a su pesar, a los valores del amor-pasión, que le permiten consagrar su vida a Valmont para hacerlo feliz. Se nota que esta concepción del amor pasa por el sacrificio personal íntegro y total, por el abandono de los valores de partida en aras del placer de los sentidos que el objeto-sujeto amado y fuente de control o destinador produce sobre ella. En efecto, en la cita inmediatamente anterior, 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, del que ya hemos referido la importancia en una semiótica de la pasión se abre a los incentivos de lo sensible. Una razón más para prever que nuestra figura sufriente-gozosa va perdiendo su apego al sistema de valores que la sustentaban. Lo inteligible y lo sensible tienen su campo de batalla instalado en madame de Tourvel. Amar a Valmont significa renunciar a una posición modal para pasar a otra, es decir, pasar de una dimensión del /deber hacer/ a una dimensión en la

cual se asumen los sentimientos de placer. Apuntemos que en la concepción del amor hombre-mujer que presenta este texto, desde el punto de vista de Tourvel, los valores fundadores son sufrimiento/sacrificio “expiation par sacrifice” y vergüenza/culpa, “voeux criminels”, necesarios en la entrega. De esta manera, el sujeto “querido” lanza todos los valores típicos de la racionalidad mítica, una racionalidad que quedaba patente en muchas obras literarias de la transición hacia el romanticismo.

Madame de Tourvel también dispone hasta ahora de un /querer/ y un /deber/ decir, condiciones que la mantienen todavía dentro del texto y que, desde el punto de vista discursivo, contribuyen a ir espesando la intrincada trama textual, e ir tejiendo la red intra-epistolar que finalmente subtiende la axiología textual, por el hecho mismo de que cada establecimiento de identidad discursiva y pasional es un punto más de ese tejido axiológico.

En la carta número CVIII, el querer decir de la Tourvel evoluciona sobre la interpretación-evaluación del amor-pasión. Este simulacro del afecto-emoción en el cual se encuentra el propio sujeto, para de su propioceptividad, se expresa lingüísticamente por medio de figuras pasionales tales como sufrimiento, tormento, infortunio, lejanía, triste existencia, lágrimas, amargura, sacrificio, privación de consuelo, desgarradura, dolor del alejamiento, para describir el estado de ánimo de la soledad-depresión en que se halla por estar separada de Valmont; para hacer cesar este estado disfórico, dice Tourvel, bastaría con una sola palabra, pero el /ser-estar/ del sujeto prefiere permanecer en el estado durativo de la crisis existencial. Tourvel, como ya lo hemos analizado, se sitúa en la posición de no-sujeto: “Artisan de son malheur”, “on souffre ces douleurs insupportables”, “trouble où je suis”, “à mes peines mortelles, au tourment affreux d’avoir à redouter des maux, dont peut-être je suis la cause » (Carta CXIV).

4.2.5 La seducida de la Otomana.

A esta crisis emocional constante, Tourvel añade la inquietud por la salud de Valmont, que finge estar enfermo y que a distancia envía mensajes, con la intención de ablandar a madame de Tourvel. La trampa para volver a verla, por parte de Valmont,

ya está montada; así, el 28 de octubre de 17..., esta víctima del libertinaje recibirá en su casa a Valmont, respondiendo con ello a las seguidas manipulaciones del seductor. La carta número CXXV, como cristal-carta hará girar el calidoscopio de manera vertiginosa y nos presentará una diversidad de capas de sentido heterogéneas, debidas a 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, porque en ese mueble oriental Valmont realizará su prueba glorificante. El espacio de la prueba es una habitación que Valmont arregla simulacralmente como un espacio teatral: “je marquai de l’oeil le théâtre de ma victoire (...) dans cette chambre, il se trouvait une ottomane”. Con la caída sexual de Tourvel corroboramos, como rasgo más importante entre otros, la concepción del amor que nos ha presentado este personaje femenino:

“Je ne puis plus supporter mon existence, qu’autant qu’elle servira à vous rendre heureux. Je m’y consacre tout entière: de ce moment je me donne à vous... ».

En este sentido llamamos la atención sobre el completo aniquilamiento de los valores de base, sobre los cuales fijaba su asunción como sujeto, Madame de Tourvel. A partir de esta aceptación, Tourvel pasa a sacrificarse para hacer la felicidad de Valmont., algo que tiene una cierta analogía con el amor que tienen los religiosos y ascetas por Dios. Haciendo la paráfrasis de este estado, podemos presentar a Madame de Tourvel diciendo: “Yo no soy yo, no me asumo más, otro es mi dueño”.

En la carta CXXV, de Valmont a Merteuil, el narrador sigue una organización retórica rigurosa: exordio, narratio, argumentatio, peroratio, 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, el inmediatez sexo-corporal de Valmont que lleva al triunfo del coito, y, lo más importante, la puesta en escena del paso definitivo del sujeto femenino desde un universo del creer a otro.

Las cartas de Tourvel que siguen no hacen sino corroborar este estado de no asunción del yo, marcadas por su idolatría hacia Valmont. Estas cartas son dirigidas a la confidente Rosemonde, que curiosamente hace una evaluación del amor hombre/mujer que difiere mucho de la quimera en que se ha colocado Tourvel. Para Rosemonde, en su análisis dialéctico del amor, la mujer quiere ser amada dando placer mientras que el hombre quiere placer. Este análisis, hecho por delegación sobre Rosemonde, tiene un doble objetivo por un lado: en el plano textual, alertar a Tourvel, por el otro, lanzar desde la instancia de la enunciación un estudio de una forma de vida. Es esa la intencionalidad de la instancia enunciativa, suprema manipuladora de contenidos. Como vamos viendo, el enunciador no se limita a introducir en el texto aromas o perfumes tímicos, sino que se consagra a hacer un análisis psico-social de la pasión amorosa.

Madame de Tourvel en las cartas que siguen será burlada, recompensada con excusas fraudulentas por Valmont, pero su instalación en la modalidad del no sujeto no cambiará: “grondez-la d’avoir jugé témérairement et calomnié celui qu’elle ne devait pas ressembler” (Carta CXXIX)

La víctima recibe la esquela mortal de parte de Valmont que, a su vez, como lo estudiaremos en el capítulo que sigue, prefiere quedarse en la tranquilidad de los principios libertinos, en su sistema de valor de valores que le otorga el “nosotros” que ha conformado con Merteuil. Para mostrar a la Merteuil que no está enamorado sacrifica a madame de Tourvel: “Il m’a sacrifiée, livrée même” (Carta CXXXV). En efecto, Valmont sacrifica a la Tourvel en el altar de la Divinidad Merteuil. En efecto en la carta CXLV, Merteuil escribe a Valmont:

“Je dirigeais vos corps, je n’ai pas oublié que cette femme était ma rivale, que vous l’aviez trouvée préférable à moi, et qu’enfin vous m’aviez placée au-dessous d’elle ».

En efecto, Merteuil, como lo veremos después, en próximo capítulo, ha realizado una venganza por celos contra madame de Tourvel.

La última carta que escribe Tourvel desde el dolor es numerada por el Redactor como la CXLIII. En ésta, la Tourvel, en medio de su confusión descubre la

verdad: "La funeste vérité m'éclaire, et ne me laisse voir qu'une mort assurée et prochaine, dont la route m'est tracée entre la honte et le remords (...) Quand les blessures sont mortelles (...) Rien ne peut plus me convenir, que la nuit profonde où je vais ensevelir ma honte ».

4.2.6 La confusión-condensación-claridad en el delirio de la muerte.

Tourvel se va al convento, las confidentes (madame de Volanges y madame de Rosemonde) se encargan, como sujetos delegados, de no dejarla morir sin construir su agonía, dentro de la locura, con transportes violentos, convulsiones, fiebre, auto-reproches, furor inexplicable, delirio, alienación del alma, preocupación infinita por su seductor-asesino. En este análisis de las interrelaciones, no podemos pasar por alto que Valmont espera que Tourvel esté moribunda por efectos de su hazaña, su heroicidad. El seductor esta viviendo el orgullo de haber vencido la virtud, pero reprocha a la Tourvel, en simulacro, que haya sido suficientemente fuerte para abandonarlo sin haber él impuesto las barreras y los obstáculos. Valmont sigue siendo el seductor competente, conjunto con pasiones poderosas como la vanidad y el orgullo, dos elementos que le impiden valorarse como sujeto del amor. "Où nous conduit pourtant la vanité!", le escribe Merteuil, (Carta CXLV). Su auto-sanción positiva busca atraer a una igual de la parte de la gran destinadora de la perversión. Pero, sin embargo, Valmont puede decir también en confesión a Danceny que "Ah! Croyez-moi, on n'est heureux que par l'amour" (Carta CLV), incitando a éste a volver con Cécile y realizando así la venganza contra Merteuil.

La 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 del mal en completa mixtura: "Qu'on me laisse seule, qu'on me laisse dans les ténèbres; ce sont les ténèbres qui me conviennent » (Carta CXLVII, de Volanges a Rosemonde).

La seducida, como no sujeto, recorre todos los caminos físico-somáticos del extravío y de la confusión, dentro del simulacro sancionador de la locura alucinatoria. Así lo muestra la carta CLXI, que Julie escribe siguiendo su dictado: carta de delirio y

demencia, además, carta sin efecto sobre el verdadero destinatario¹⁶, que se presume sean todos los próximos amigos, marido, Dios, el monstruo, el fantasma del delirio, pero sobre todo, Valmont. Tourvel se halla 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, “être cruel et malfaisant... c’est pour t’avoir vu que j’ai perdu le repos; c’est en t’écoutant que je suis devenue criminelle” (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:

“Il m’a livrée à celui-là même qui m’a perdu. C’est à la fois, pour lui et par lui, que je souffre. Je veux le fuir en vain ; il me suit ; il est là, il m’obsède sans cesse. Mais qu’il est différent de lui-même... qui me sauvera de sa barbare fureur ? »

Más adelante existe la impresión que se habla a Dios y, al final del párrafo, otra vez a su monstruoso

www.bdigital.ula.ve

C’est lui... que je revois. O mon aimable ami ! Reçois-moi dans tes bras ; cache-moi dans ton sein... pour qui prépares-tu cet appareil de mort ? Qui peut altérer ainsi tes traits ? Que fais-tu ? Laisse-moi: je frémis! Dieu! C’est ce monstre encore! Tourvel habla a las amigas : « Où êtes-vous toutes deux ?

El último destinatario, se define entre un « tú »: “Laisse-moi! y un “vous”.”Adieu, Monsieur”. 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 la Tourvel ha procesado a partir del código de valores del que era tributaria. Notamos que no es muy natural que un delirio como éste pase por la escritura del dictado, la glosolalia a la que se da madame de Tourvel, característica de un estado sicótico por efecto de contenidos forcluidos sería más

¹⁶ El encabezado de la carta CLXI es *la présidente de Tourvel a...* y el subtítulo: *Dictée par elle et écrite par sa*

espontánea en lo oral, sin embargo, dadas las condiciones de nuestro texto la transposición es necesaria. En efecto, en esta especie de retórica del delirio alucinatorio, transpuesto en escritura, el rasgo más sobresaliente es la confusión de los interpelados; así el texto presenta varios símbolos-pronombres que se expresan en lugar de los nombres, el sujeto en disolución no alcanza a representarse al destinatario de su discurso alucinatorio, no concreta la identidad discursiva, modal y axiológica del otro, por eso puede dirigirse indistintamente a un “tu” (marido, Valmont, Dios, Ángel salvador, demonio), instalar un “il” (Dios, Valmont, demonio), a “mes amies” (quizás Volanges y Rosemonde), a un nuevo “tu” (quizás su propio yo en delirio).

Se podría quizás aquí aventurar una hipótesis, siguiendo a Lacan, para quien el inconsciente está estructurado como un lenguaje en la base del cual se hallan los mecanismos de condensación y de desplazamiento, verdaderas vías significantes de ese inconsciente. El sujeto desarticulado que encontramos en esta parte del texto, 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 desligamiento de significante y del significado (Derr., 2000:38).

Esta indicación nos lleva a otra; en efecto, al leer atentamente el texto de la carta CLXI, notamos que la confusión en los apelativos por pronombre se evidencia sólo en los momentos en que la Tourvel hace la evaluación de ese “tu” que la ha hecho transformarse en no-sujeto y del cual no puede desprenderse: “Impitoyable... il m’a livrée... je veux le fuir en vain; il me suit; il est là, il m’obsède sans cesse. Mais qu’il est différent de lui-même”. La Tourvel no se expresa en un discurso deshilvanado, sino en la forma en que se expresaría un asceta que vive una lucha mística en contra del demonio, cuya presencia no puede omitir ni liquidar. Estos periodos textuales están repletos de marcas interjectivas e interrogativas, que representan un diálogo intenso y doloroso consigo misma, especie de sujeto habitada por las fuerzas del mal:

“ Etre cruel et malfaisant, ne te laisseras-tu point de me persécuter? Ne te suffit-il pas d m’avoir tourmentée, dégradée, avilie... En me laissant mes douleurs, ôte-moi le cruel souvenir des biens que j’ai perdus... «.

femme de chambre.

La confusión del sujeto también responde a la intensidad de la lucha que libra contra ella misma. Valmont ha sido el impulsor de su entrada en el mundo oscuro de las tinieblas, lo culpa y se culpa. En *Sémiotique des passions*, encontramos un espejo discursivo de la Tourvel, Otelo; analizado así: “l'état dysphorique se traduit dans *Othello*, au moment de la crise, par un anéantissement du sujet du discours: exclamations, désordre de la syntaxe, syncopes et paratextes aboutissent pour finir à l'abolition de la parole et à l'évanouissement de l'acteur » (o.c.: 309).

¿Qué productividad en significación 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. Hemos sacado la conclusión de que la retórica de la alucinación de la 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 maquiavélicos personajes de la racionalidad mítica.

Sin embargo, nosotros 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 víctima de la seducción. Hasta esta carta, han sido las ex confidentes de la Tourvel las que en partes casi médicos han construido el último segmento de la isotopía de este personaje. Con esta carta llegamos a la conclusión de la isotopía trágica del personaje clásico de teatro que, en una parrafada de violenta adjetivación y casi imprecación, expone lo último que puede hacer un no sujeto consagrado a la muerte, es decir, todos estos sujetos “queridos”, que han perdido la asunción de sus seres y el basamento de sus creencias pueden, en última instancia y por exigencias del libreto, decir su postrer palabra; con esto certificamos que el querer decir reivindica, dentro de los textos clásicos, como éste, al personaje cuya presencia se transformará en ausencia significativa.

Al final la ausencia significativa en esta obra se multiplica, en efecto desaparece Valmont, ausencia significativa de una figura de la perversión que se viene a menos por efecto del amor en su ser pasional, desaparece la Tourvel, huye Merteuil; Cécile, la perfecta pupila de la perversión, se encierra en un convento, sin embargo estas ausencias no hacen sino cristalizar la ausencia en presencia dentro del texto, en razón de la altura mítica que han adquirido sus isotopías-personajes.

La última carta de Tourvel antes de morir es un alegato alucinatorio sancionador de un estado de su ser-estar de víctima; sin embargo, desde el punto de vista de la economía significativa del discurso tiene la función, nos parece a nosotros, de fijar una posición moral y estética del ser ante la muerte. Parafraseando, se podría producir el enunciado siguiente: "Fíjense en los resultados a que da lugar la puesta en ejecución del contenido propuesto por esta obra" La semiótica de las pasiones nos permite así estudiar a un no sujeto, al sujeto víctima, lanzando una sanción sobre la actuación del actor que representa en el texto la actitud libertina. En la semiótica ortodoxa, un sujeto no competente para la acción no tiene presencia en los textos; en cambio el sujeto pasional, en sujeto en presencia (estado) por la corriente renovadora, puede ser estudiado en su querer-decir, precisamente porque ese decir está teñido por los perfumes tímicos del desarrollo y del resultado de la pasión. Tourvel, la víctima en su ser-estar, antes de morir, conoce la muerte de Valmont y sigue creyendo que éste ha muerto por amor a ella: "n'était-il pas déjà mort pour moi!", frase que confirma su creencia, dentro de un contrato veridictorio que parecía falso, pero que, en este momento de muerte, aparece en el esplendor de la lucidez de la nada, como verdadero.

Una conclusión preliminar de este análisis hecho sobre la figura actorial de madame de Tourvel es que el texto 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 de los adeptos al libertinaje y sancionada negativamente por nuestro texto. 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 discurso tiene una intencionalidad persuasiva.

www.bdigital.ula.ve

TERCER CAPÍTULO

www.bdigital.ula.ve

I LA PUESTA EN DISCURSO DE LAS PASIONES

El capítulo anterior ha sido dedicado a la explicación-comprensión extensa de los resortes modales y pasionales que acompañan la construcción de las identidades discursivas y pasionales por parte de la enunciación en el campo de ejercicio semiótico epistolar.

Haciendo un recuento de algunas de las presentaciones consignadas tenemos que: i) Madame de Merteuil y Cécile de Volanges son introducidas por el Redactor en las dos primeras cartas. Madame Merteuil ha instalado al Vizconde de Valmont como identidad discursiva (carta II). ii) el Vizconde de Valmont ha instalado a la Presidenta de Tourvel en el texto (cartas IV y VI). iii) en la carta V, Madame de Merteuil completa la instalación de la presidenta de Tourvel desde el punto de vista de la rival celosa, atributo que al mismo tiempo la determina en su ser/estar. Madame de Volanges ha esbozado en sus rasgos más depravados las actividades y estrategias seductoras de Valmont. Esta operación de identificación discursiva no cesa de producirse hasta el último enunciado del texto.

Cada transformación de estado de ánimo, cada modalización susceptible de regir el modo de proceder pasional y axiológico conforman más y más la identidad de los actantes/efectos de sentido. Esto lo afirmamos en lo referente a la construcción explícita y manifiesta que el texto quiere plantear y por el hecho de contituir el único recurso que tiene el enunciador general del discurso para presentar a sus actores y actrices. En el plano de la manifestación, en lo fenomenológico, el cometido de una novela epistolar es hacer parecer como reales los desarrollos modales, axiológicos, pasionales puestos en texto por los epistológrafos. Cada carta constituye un mundo cerrado de axiologías concretas e individuales, que no olvidemos nunca, son plasmadas en el texto por el responsable de todo el entramado textual.

1.1 ¿Desde donde analizar la pasión¹

Si nos colocamos en el plano de la lógica de las acciones y del esquema narrativo canónico, es decir del enunciado y no en el de la construcción enunciativa y consideramos la obra *Les Liaisons dangereuses* como un relato clásico, no epistolar, tendríamos que un Yo y un Tú, Merteuil y Valmont, han establecido un contrato de base, inducido por la Merteuil en razón de una unión libertino-amorosa anterior, para realizar un gran programa de seducción-depravación-vengeza. En el origen de esta trama habría pues el proyecto de la realización de un hacer a dos. Sería un contrato englobante comunicativo, puesto en enunciado, con recorridos subsidiarios en el que los dos seductores contratan un hacer envolvente que afectará a otros actantes que serán persuadidos, manipulados e impelidos a realizar haceres o a sufrir haceres comandados desde esa instancia de poder que constituye el actante dual Merteuil-Valmont.

Las cuatro partes de la novela desarrollarían respectivamente el triunfo del doble programa de la virtud contra la depravación y la corrupción, es decir, Cécile y la presidenta de Tourvel salen indemnes del asedio del seductor corruptor, en la primera parte. También en la primera y segunda parte se han puesto en marcha todos los programas a desarrollar, sin embargo no ha habido prueba cualificante ni sanción; solo el programa subsidiario de madame de Merteuil: la venganza en forma de humillación contra Préván ha tenido lugar. La tercera y cuarta parte albergan las realizaciones de los programas de seducción-corrupción, la falsa conversión del seductor masculino y la sanción social reflejada por el texto.

Los programas de seducción realizados son: la de Préván, la de Cécile, la de la presidenta de Tourvel y la de Danceny. Los dos seductores, con prevaletencia de la destinadora Merteuil, emprenden estos programas bajo el auspicio de un “método”, del creer en una doctrina, en una fe casi religiosa, destinador trascendente, pero también

¹ Pero ¿qué es la pasión? Según Paolo Fabbrì, “es la misma cosa que la acción, solo que experimentada desde el punto de vista de quien la recibe, de quien la padece (...) La pasión es un conjunto de estados, existe la posibilidad de describirla partiendo de las modalidades (...) las manipulaciones no eran manipulaciones activas en el sentido de hacer-hacer, sino manipulaciones modales y pasionales en el sentido de “obro diciéndote algo de manera tal que te

bajo el mandato de un destinador más eficaz, en el caso de Merteuil, la venganza. Será la venganza la impulsadora de las seducciones de Cécile, de Prévan, de Danceny. Una sola seducción partirá del /querer estar-ser/ verdadero e intenso de Valmont, la de la presidenta de Tourvel. Sin embargo la otra seducción presentada en el texto, la de Cécile, por el mismo seductor, por constituir la seducción un hacer aspectualizado con el sema iteratividad, también partirá desde su determinación de /querer estar-ser/ más un resistir, cuando Valmont esté convencido de querer seducirla para lograr la venganza contra madame de Volanges en el cuerpo de su hija. Agreguemos en este aparte que, según Fabbri, no sólo es el /querer/ la modalidad que impulsa las pasiones, también está el /deber/, lo que indica que no hay /querer/ sin resistencia. (1995: 209).

Volviendo a la configuración pasional de la seducción, digamos que precisamente por ser una de las seducciones (la de Tourvel) realizada por medio del programa narrativo autónomo de Valmont, ésta última será objeto de una venganza mortal por parte de madame de Merteuil, programa narrativo que se realiza por medio de una especie de modelo epistolar producido por ésta, (madame de Merteuil), en un estilo altamente eficaz, y entregado a Valmont para que éste rompa con la presidenta y dé en el blanco como si fuera una bala retórica². En realidad en este texto de la apología del placer, ni una pareja se mete una sola vez en la cama sin una idea preconcebida en la mente, Malraux (1989: 13) salvo madame de Tourvel, agregamos nosotros y por eso se la destruye con un dardo ejemplar del más fino estilo libertino. En madame de Tourvel la pasión desarrolla un desorden de los sentidos que la lleva a la locura y a la muerte, con esta constatación se reafirma lo dicho por Fabbri en la cita 1, es decir, que para que haya acción, este caso de muerte, tiene que haber un estado pasional previo.

encolerices y, por lo tanto, lo hagas” (Fabbri, 1995:225). De manera que, decimos nosotros, toda manipulación para la acción pasa antes por la pasión del manipulado.

² El texto de este modelo epistolar aparece en la carta número CXLI. Merteuil manda a Valmont el siguiente dardo para transferirlo a Tourvel: “Adieu, mon Ange, je t’ai prise avec plaisir, je te quitte sans regret: je te reviendrai peut-être. Ainsi va le monde. Ce n’est pas ma faute. »

1.2 ¿Puede la obra constituirse en un espacio mítico?

En este momento nos viene al espíritu una analogía cultural entre lo que estamos presentando como el acomodo dual de un par de actantes para llevar a cabo un proyecto de manipulación pasional casi colectivo y el elemento mítico. Esos dos personajes, Valmont y Merteuil, actúan con gran virulencia porque lo hacen en dos niveles, con su imagen marcada por el modo de conducta libertino y con su imagen novelesca imitadora de la realidad. Una imagen real que copia y está respaldada por la imagen mítica que le permite actuar y le otorga prestigio.

Los seductores libertinos conforman un equipo casi subversivo que guardan los designios perversos que se proponen encerrándolos en las cartas que se envían regularmente. El secreto de su sociedad secreta reside en el papel que ellos mismos se han atribuido, ser especie de enviados para llevar a cabo una misión en la sociedad: la depravación de su entorno, de ahí surge su imagen mítica.

El hecho mítico destacable es en esta obra que los dos seductores conserven su prestigio y no se los presenta en sus miserias finales de desenlace. Son vendidos como Satán pero siguen como emblemas fijos de una manera de conducta axiológica, modal y pasional. Nosotros añadimos que son como Hera y Zeus, estructuras con identidad fija que simbolizan un comportamiento cristalizado y explican un poco la relación del hombre con el mundo. Hera, en efecto como la marquesa de Merteuil se muestra como la vengadora incansable de las infidelidades de Zeus. Zeus como buen dios de la generación de un universo en crecimiento se dedica a engendrar y a fundar familias con la vigilancia constante de los cien ojos espías con que lo persigue Hera. Estos dos símbolos mitológicos no son castigados ni sancionados negativamente, son moldes incólumes del comportamiento humano, sus atributos axiológicos, semánticos y discursivos se convierten en mitemas.

Creemos que la carga mítica proviene en esta obra de un sinsentido en el que la voluntad pone todo su esfuerzo, en el sinsentido de hacer daño, maltratar, corromper en nombre de valores trascendentales, pero que sin embargo es el sentido de esa

comunicación intersubjetiva y del monumento que crea a partir de un pacto titánico fundado en la escritura.

1.3 Dos planos válidos y complementarios para explicar la identidad pasional de los actores.

Una vez introducida en el análisis esta digresión, volvemos sobre la posibilidad de que si enfocáramos el texto desde el punto de vista únicamente de la enunciación enunciada y como un relato sin las particularidades enunciativas pasionales y originales que presenta nuestro corpus epistolario, trabajaríamos por presuposición lógica el plano de la enunciación y el plano de las transformaciones dependientes de las performances, cosa que no hicimos en los capítulos cuarto y quinto, cuando tratamos de establecer las identidades discursivas de los actores del texto. Pero es evidente que si nos quedáramos, como lo hemos virtualizado, en ese plano no estaríamos en capacidad de aproximarnos a los efectos pasionales que han ido surgiendo con solo hacer un recuento sucinto del acontecer textual.

Los efectos pasionales pues, participan de los dos dominios, el del enunciado con sus transformaciones y el de las posiciones, es decir, el de la presencia en el discurso. Esta participación en los dos niveles se hace gracias a las modalidades³ que aseguran esa síntesis porque son presupuestas en el primer dominio, el del enunciado, y son modos de existencia en el dominio del discurso en acto (Fontanille, 2001: 155). El hacer en la lógica de la acción transforma los estados, pero la dimensión afectiva que se encuentra en los estados de alma viene de la presencia, del lado sensible, del cuerpo presente en posición en el discurso. Los efectos pasionales pueden ser producto de transformaciones del hacer y también, y es lo más probable, de las transformaciones que las pasiones producen sobre los otros actores pacientes.

Hay una especie de cadena de pasiones que son resultado de una pasión inicial: una pasión puede transformar en el actor el estado de ánimo para producir otra pasión.

³ “Las modalidades deben cambiar de estatuto y de uso: no son ya condiciones presupuestas, sino *valores que definen y actitudes* ante el mundo y en un recorrido de vida. Y un signo de esa conversión que no engaña, es el siguiente: en lugar de funcionar de manera categórica (*se puede o no se puede hacer, se quiere o no se quiere hacer, etc.*), las modalidades funcionan de manera gradual” (Fontanille, 2001: 153).

Este contagio pasional que hace cambiar los estados del ser y del alma se produce también en cadena en *Les Liaisons dangereuses*, porque “la pasión es una forma de la competencia que no se agota en la realización de la performance, que no es reconstruida por presuposición a partir de la competencia, sino que aparece como un ‘excedente modal’, caracterizador del ser del sujeto más acá o más allá de la competencia requerida para la realización del programa” (1991: 193).

Nos toca pues en este momento analizar como funciona la lógica de la pasión en este texto y para hacerlo tendremos que establecer cómo funcionan las identidades pasionales de los sujetos en presencia. En el transcurso de esta investigación hemos adquirido varios saberes en lo concerniente a las modalidades que hemos en parte estudiado en los dos grandes manipuladores de la obra, ese saber dice que las modalidades son los constituyentes de la identidad pasional y discursiva y que el acento colocado en la intensidad, en la teoría de la percepción de las pasiones, hace del querer el constituyente que dirige toda la identidad del actante.

www.bdigital.ula.ve

II EL CAMPO EPISTOLAR DEL “NOSOTROS” Y SUS REPERCUSIONES PASIONALES

Para poder acercarnos a los efectos tensivos que el texto pone en discurso, evidentemente debemos tomar en cuenta que se trata de un texto construido a partir de epístolas y que en esa particularidad enunciativa tenemos un campo de discurso que reenvía a una especie de semiosfera semiótica que está sometida a una praxis dialógica, que construye en el intercambio de simulacros espacios cerrados y aperturas expuestas a aportes y elementos extraños que provienen del afuera del campo de cada epístola; en efecto, cada carta escrita por un narrador diferente plantea nuevos elementos que deberán ser domesticados, digeridos, absorbidos, imitados por el simulacro receptor.

Estamos siguiendo, como se nota, los lineamientos teóricos expuestos en la primera parte de esta tesis (Cf. 1.3.2); en efecto para Lotman la semiosfera posee propiedades homólogas a “campo discursivo”, sabemos que la semiosfera, centrada alrededor del “nosotros” (la cultura, la armonía, lo interior) excluyente del “ellos” (la barbarie, lo extraño, lo exterior), está marcada por fronteras. Otra propiedad de la semiosfera es que se producen incesantes transformaciones entre el centro (“nosotros”) y la periferia (“ellos”), entre lo interior y lo exterior.

2.1 La filosofía de la perversión y el campo epistolar del “nosotros”.

No debemos olvidar que en el campo discursivo de *Les Liaisons dangereuses* el contenido filosófico del libertinaje – cultivado por el “nosotros” - es planteado por el texto para ser invertido en la construcción de la novela cuando el lector-destinatario ayude a edificarla. En efecto, los actos de escritura de las cartas como figuras-objeto van a modificar el modo de existencia del cual había partido el contenido propuesto.

El acto de la enunciación epistolar y la dinámica que implica en nuestro texto, va a hacer volver a un orden de realidad axiológica modificado en el cual se marcará como axiológicamente erróneo el proceder proveniente de un contrato, establecido, como ya se ha dicho, por los seductores para la seducción-perversión por venganza; ese orden axiológico modificado comienza a hacerse sentir a partir de las últimas cartas del compendio, cuando los contratos entre los dos seductores se rompen y estalla la “guerre”, lo que significa que el proceso de moralización está dentro de la misma novela; en efecto, el texto de las cartas en su desarrollo en acto enunciativo será la base de una gran sanción negativa hacia el contenido propuesto.

Así se constata que la praxis enunciativa hace volver los contenidos a las instancias de origen en un ir y venir que no cesa de transformarlos. Un ejemplo de esto lo notamos al final de la novela cuando Danceny da vuelta a todos los contenidos propuestos, al hacer una lectura moral y casi apolínea de la correspondencia de Merteuil, que Valmont le ha entregado antes de morir. La muerte del héroe marca el comienzo de la reversión del contenido propuesto, como lo hemos afirmado antes.

En la época del libertinaje filosófico se concibe que un enunciador ponga en juego toda una estrategia discursiva para producir una heterogeneidad categorial y existencial en copresencia en el campo discursivo. En efecto, las fuerzas de un “nosotros” que impone un proyecto común y compartido – filosofía de lo perverso – son transformadas por las fuerzas de magnitudes de modos de existencia diferentes. Es evidente que en la semiosfera de la enunciación epistolar, el dialogismo entre los puntos de vista crea una tensión enunciativa entre el interior y el exterior del campo discursivo, no solo en el espacio del “nosotros” sino también en el campo general de todas las cartas que representan y escenifican esa tensión.

En la práctica significativa de finales del siglo XVIII, y especialmente, en el género de la novela epistolar, son puestas en texto infinidad de producciones que escenifican, como espejos de la sociedad, mundos axiológico-semánticos que juegan a la hipérbole del retrato de la vida de los humanos, con intenciones a veces jocosas y tremendistas y también serias y moralizadoras⁴. Parece que según vamos viendo en el texto de Laclos y en la estrategia que adopta para poner el discurso sus figuras, la intención no es nada jocosa ni de distracción, aunque Balad hable de paradoja proveniente de una tensión, que ya es un efecto de sentido aislado por el análisis, sino seriamente moralizante, aunque autores como Fabre (1979) opine que la obra es una novela prestigiosa en la medida en que Laclos no logró hacer de ella una novela moral. A pesar de esas opiniones, nosotros seguimos pensando que el texto parece decirnos que a más perversión representada, más conciencia adquirida por el lector. De ese mensaje surge la identidad de madame de Merteuil, construida temática, figurativa y axiológicamente en el más puro quilate de la perversión y de la vileza.

Para no apartarnos demasiado del campo epistolar del “nosotros”, propuesto como tema de estudio en este aparte y siguiendo las pautas teóricas, digamos que en

⁴ El género de la novela epistolar se desarrolla a finales del siglo XVIII y se impone con *Les Lettres persannes* de Montequieu, en 1721, obra polifónica de la cual solo el lector tiene una perspectiva total sobre las acciones. Rousseau, con *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) también juega a la polifonía que le ofrece el género epistolar y hace de cada carta un espacio de análisis psicológico que estudia las pasiones presuntamente auténticas. También Samuel Richardson cultiva el género con *Pamela ou la vertu récompensée* (1740) y *Clarisse Harlowe* (1747-48). Parecen ser estas dos novelas que tratan de seducciones y de jovencitas víctimas de ellas las inspiradoras de Laclos. Lo que corrobora que nuestro autor no es original al escoger este género. Lo que hace a *Les Liaisons dangereuses* diferente es lo que nosotros estamos tratando de saber a través de este estudio.

el hilo de la sucesión de las primeras cartas y consiguiente enriquecimiento de la densidad textual, vemos que el vizconde de Valmont coloca en el campo epistolar del “nosotros” un elemento exterior, que viene a añadirse como aporte⁵, cuando comienza la conquista autónoma⁶ de la presidenta de Tourvel. En la carta IV, Valmont escribe:

“ce n’est pas la première fois... que je regrette de ne plus être votre esclave”. Y luego propone el siguiente contrato :

“ne vous fâchez pas... je vais vous confier le plus grand projet... la présidente de Tourvel...voilà ce que j’attaque... voilà le but où je prétends atteindre ».

Un « nosotros » es puesto en texto como contenido propuesto (pertenece a un antes) de un deseo de constancia amorosa; pero el disyuntor “mais” (de la cita siguiente) plantea un contenido invertido: un cambio a un “nosotros” (de ahora en adelante): “conquérir est **notre**⁷ destin”.

En la carta IV, el vizconde de Valmont presenta e instala en el texto la identidad discutiva que será la presidenta de Tourvel⁸, que deluta en el texto como una joven devota, austera, fiel al amor conyugal y como próxima seducida. Un poco antes en la misma carta IV, se va esbozando y consolidando la figura de Valmont. El seductor libertino se presenta (conserva aún la alianza primera en el campo del “nosotros”), puesto que propone:

“Mais de plus grands intérêts **nous** appellent (...) il faut le suivre : peut-être au bout de la carrière nous rencontrerons-nous encore ».

La secuencia textual que sigue es la manifestación de un contrato fiduciario efectuado entre los dos actores mediante esta carta (Valmont, madame de Merteuil) y cuyo objeto es la seducción amorosa de hombres y de mujeres por parte de ambos, respondiendo a la destinación de una « fe », de una « doctrina », de un Dios, de cuyo

⁵ Aporte que en la sintaxis de la semiosfera de Lotman es marcado como “inquietante” y que por lo tanto tendrá tendencia a no ser integrado por ésta dentro del campo epistolar que nos ocupa. El rechazo al nuevo elemento dará lugar al advenimiento textual de otra pasión, los celos.

⁶ El Vizconde de Valmont pasa de ser sujeto deóntico a ser sujeto autónomo.

⁷ El subrayado es nuestro.

⁸ Elemento cuyo estudio ya ha sido adelantado en el capítulo anterior.

dogma ambos son los enviados y adelantados; más adelante tocaremos el tema de la modalidad del /creer/ y de la sobredeterminación que tiene sobre las otras modalidades en Merteuil. El fragmento que estamos analizando está construido en el estereotipo estilístico que podrían poseer los misioneros de una orden religiosa, evidente isotopía místico-religiosa, (Cf. aparte VIII del 1er cap. 2ª parte) que copia y se desdobra en isotopía amorosa:

Et depuis que **nous** séparant pour le bonheur du monde, nous prêchons la foi chacun de notre côté, il me semble que dans cette mission d'amour, vous avez fait plus de prosélytes que moi. Je connais votre zèle, votre ardente ferveur ; et si ce Dieu-là comme l'autre nous juge sur nos œuvres, vous serez un jour la patronne de quelque grande ville, tandis que votre ami sera au plus un saint de village.

El vizconde ha roto un contrato para proponer el comienzo de otro que supone la aceptación de su cómplice en el sujeto dual: la connivencia de madame de Merteuil en la participación de un nuevo proyecto, pero el planteamiento de dicha misión es presentado de forma que deja solo a Valmont en la iniciativa de conquista:

Dépositaire de tous les secrets de mon cœur, je vais vous confier le plus grand projet qu'un conquérant ait jamais pu former. Que me proposez-vous ? de séduire une jeune fille (...) Il n'en est pas ainsi de l'entreprise qui m'occupe ; son succès m'assure autant de gloire que de plaisir. (Cara IV).

La construcción semántica del « nosotros » que ha sido concebida por Valmont en la carta IV como "amitié inviolable que nous nous sommes jurée" ha resistido una sucesión de contratos entre el "Je" y el "Vous", pero la irrupción de este último aporte en la proposición de un nuevo contrato crea una tensión entre las dos entidades actoriales. La introducción en el campo epistolar de un aporte inquietante (no recuperado por madame de Merteuil), impulsará el desenlace ruinoso de la amistad en que se quiebra el diálogo entre dos universos semióticos individuales que sin embargo aparentan una sólida consistencia de sujeto dual en el texto. El aporte exterior engendra un afecto intenso, los celos. Esta configuración será construida en las etapas finales del texto alrededor de los dos héroes perversos.

En la enunciación epistolar las deformaciones y los movimientos de la semiosfera son determinados por operaciones de un diálogo entre zonas, por modulaciones de una tensión enunciativa entre el interior y el exterior del campo discursivo. A partir de esta tensión enunciativa del campo discursivo en la sintaxis lotmaniana se propone que el aporte exterior es percibido como impactante y singular, sobre-evaluado como prestigioso o inquietante. En nuestro texto el aporte percibido por madame de Merteuil como inquietante (también por el lector) es la entrada en escena de la futura seducida, madame de Tourvel.

Sin embargo, creemos que el texto se queda en esta inquietud ante el aporte y entrada en el campo del discurso del elemento extraño: la seducción de un elemento no previsto por la gran destinadora del programa general de seducción, madame de Merteuil. Pero viendo el texto de cerca, entendemos que la segunda proposición de la sintaxis lotmaniana que considera que el aporte es imitado, reproducido, traducido y transpuesto en términos de “propio”, de “nuestro”, difundido y digerido en todo el campo interior, perdiendo su impacto, también se cumple; con la introducción de un elemento nuevo, garante de heterogeneidad; así, madame de Merteuil idea y trae al campo discursivo un elemento del entorno, pero que no estaba previsto dentro del gran programa narrativo de base de los perversos: la seducción de M. de Danceny también casi al final del epistolario. Lo que demuestra que el primer aporte: seducción de un elemento foráneo a la primera conformación del proyecto original del “nosotros” es imitado, por causa de los celos, reproducido, traducido y transpuesto en términos de propio, “nuestro”, así debería perder todo impacto.

Pero en la lógica pasional de nuestro texto y según las modalidades y axiología del mismo, ambos aportes no pasan a integrarse en los contenidos de partida y la singularidad de ambos aportes queda como eso, como una singularidad en el mundo cerrado y auto-referencial del texto. La posición de partida de madame de Merteuil es la no aceptación del aporte foráneo, la de Valmont es la misma ante la introducción del elemento Danceny como seducido por Merteuil. De esta manera, las dos semióticas individuales de estos dos actores (especie de sujeto bifronte) se contraponen con la llegada de dos aportes foráneos que son registrados con una

intensidad de mira, cuando la irrupción impactante del aporte exterior engendra, como en este caso, un afecto intenso: los celos por parte de madame de Merteuil. Y luego por parte de Valmont con la entrada en juego de Danceny. Pareciera que el aporte exterior en *Les Liaisons dangereuses* no puede domesticarse, diluirse, apropiarse. La intensidad de la mira sobresale en todo el resto del texto.

La mira corresponde a una carga emocional que engendra pasiones como la cólera, los celos, la venganza. Como resultado de una mira intensa, el mantenimiento de la identidad discursiva del “nosotros” se ve en peligro de ruptura ante la entrada en el campo del “nosotros” de elementos extraños. Esos elementos foráneos a la mencionada semiosfera: presidenta de Tourvel y más tarde Danceny, serán ridiculizados por medio de las interpretaciones hechas por madame de Merteuil y en sentido contrario por Valmont ante la aparición en el campo simulacral del “nosotros” de Danceny. En contrapartida, Valmont pondrá en valor su aporte de nueva seducción en el texto. El contenido devoto, de pureza y virtud será expulsado del campo de presencia por lo libertino y arrastrará consigo la muerte y pérdida de los actores principales de la novela.

El mantenimiento operacional de las acciones del “nosotros” implicará una lectura compartida, una relectura, una interpretación, un análisis de las cartas de las víctimas de los libertinos. Este compartir refundirá en una etapa del texto al sujeto “nosotros”, reafirmando la afinidad de sus miras y de su sensibilidad: “En vérité, plus je vais, et plus je suis tenté de croire qu’il n’y a que vous et moi dans le monde, qui valions quelque chose”, le dice Valmont a Merteuil, en la cata C después de un primer programa deceptivo de seducción de Tourvel. Lo que certifica que no sólo los proyectos los unen como veremos más adelante en el análisis, sino que una práctica de espionaje y seguimiento epistolar erróneos, como veremos más adelante, también destruirán de manera definitiva, al final, el campo epistolar del “nosotros”.

Existen excepciones a esta impermeabilidad al acceso de contenidos extraños, lo tenemos en la aceptación a regañadientes por Valmont de la relación mundana de Merteuil con Belleruche y una más notable, la de la conquista venganza de Prévan por parte de Merteuil. En la carta XCVI, Valmont felicita a Merteuil por este asunto: “vous

avez surpassé mon attente”. Valmont no era favorable a esta aventura de escarnio, no creía competente a la Merteuil para tal proeza. El “nosotros” no tenía afinidad de miras en este asunto, no funcionaba coherentemente frente al aporte extraño, Valmont, como juez sancionador positivo, al final, digiere el aporte extraño y felicita por la prueba. Encontramos que la explicación a esta apertura del campo epistolar se debe a que la seducción de Prévau ha sido realizada por Merteuil de forma rápida, inmediata, batalla hiriente como una escaramuza militar; el deber hacer venganza en este caso no se entretiene en el desarrollo de lo pasional amoroso, la sexualidad o la esperanza de sexualidad rápida como premio y castigo están en el trasfondo de una aventura casi caballerescas, si puede darse este atributo a madame de Merteuil.

2.2 La firmeza y la debilidad de la modalidad del *creer* en los libertinos.

Nos parece que esa expulsión y no absorción en el campo del “nosotros” del elemento foráneo podría explicarse por medio de algo denominado fuerte convicción o asentamiento en un creer fuerte. En semiótica pasional este hacer podría caracterizarse con la denominación de “fanatismo” de los libertinos en la lógica de la pasión. En efecto, el fanatismo libertino de Valmont está fundado en una intensidad del creer que poco a poco se transforma en pasión amorosa no asumida⁹, Valmont comparte un mundo de creencia intenso (fanático) con un estado patémico no reconocido en la que el sujeto dice no debo, no puedo, no sé afirmar mi nuevo estado de hombre apasionado de amor:

“Me voila donc, depuis quatre jours, livré à une passions forte... Je n'ai plus qu'une idée; j'y pense le jour, et j'y rêve la nuit. J'ai bien besoin de cette femme, pour me sauver du ridicule d'en être amoureux...” (Carta LXIV)

Lo que constituye un serio debilitamiento de su fuerza como sujeto, es decir se produce una transformación gradual de sus valores modales por efecto de una

⁹ « Car enfin, si j'ai eu quelquefois auprès de cette femme étonnante des moments de faiblesse qui ressemblaient a cette passion pusillanime, j'ai toujours su les vaincre et revenir a mes principes. » Pareciera, como lo veremos en otros casos que los personajes laclosianos tienen un fenotipo parecido al de los racinianos: encontrarse en lucha entre el deber y el placer de los sentidos. En el texto que nos ocupa esta tensión se presentaría más bien, a nuestro entender, como un rasgo irónico dado que esta clase de tensión no se da precisamente en un actor que no se destaque por su régimen de honestidad apolínea.

destinación amorosa muy fuerte, porque como dice él mismo en esta carta a madame de Merteuil, un libertino de verdad no se enamora:

“si vrai, qu'un **libertin** amoureux, si un **libertin** peut l'être, devient de ce moment même moins pressé de jouir ; et qu'enfin, entre la conduite de Danceny avec la petite Volanges, et la mienne avec la prude Madame de Tourvel, il n'y a que la différence du plus au moins » (Carta ??)

Madame de Merteuil, sujeto autónomo y autosuficiente no se parece a otras mujeres, es singular, diferente. Posee unas directrices de comportamiento modal y axiológico asumidas y bien fundadas:

Quand m'avez-vous vue m'écarter des règles que je me suis prescrites, et manquer à mes **principes** ? Je dis mes **principes**, et je le dis à dessein : car ils ne sont pas comme ceux des autres femmes, donnés au hasard, reçus sans examen et suivis par habitude, ils sont le fruit de mes profondes réflexions ; je les ai créés, et je puis dire que je suis mon ouvrage » (Carta LXXI)

En este momento del análisis la misma cita en su segmento: “¿manquer à **mes** principes? et je dis **mes** principes...fruit de **mes** profondes réflexions... je suis **mon** ouvrage”, nos lleva a pensar que el crear de la Merteuil puede representarse en dos proposiciones diferentes :

1. Merteuil cree en una doctrina filosófica basada en principios generales (corriente libertina de pensamiento).
2. Merteuil cree que en su propio sistema de pensamiento: **mes principes** (dos ocurrencias) que ella misma elabora a partir del razonamiento: **mes profondes réflexions** y del entrenamiento: **je suis mon ouvrage**.

Este hacer cognoscitivo autónomo (Cf. 3.3.1 de cap. II) la constituye en un sujeto pasional intenso y como un sujeto modal íntegro, funda su permanencia en un sólido conjunto de creencia¹⁰, así constatamos que mientras Valmont puede sufrir

¹⁰ El creer es según el *Dictionnaire raisonne*: “En tant qu’adhésion du sujet à un énoncé d’état, le **croire** se présente comme un acte cognitif, surdéterminé par la catégorie modale de la certitude.

transformación modal, mas no axiológica, en el parecer, madame de Merteuil permanece en su sistema de origen, y no cambia lo que hemos llamado su fanatismo, de allí su incompetencia para hacer entrar y transformar los aportes del exterior.

Hemos visto como el sujeto modal puede llegar a imaginar la aventura virtual de una locura militante, así lo presenta madame de Merteuil que tiene un creer en el método y otro creer en ella misma y en su autoafirmación. Ese espacio imaginario, que sin embargo da frutos en el discurso de acogida, es abierto por la carga modal del /querer/, basado en un /creer/. Del fanatismo, madame de Merteuil pasa por contagio y transformación pasional a la estructura pasional de los celos ante la nueva pasión amorosa de Valmont. Así el contrato de seducción-venganza se rompe y madame de Merteuil sigue su propio programa narrativo de venganza contra Tourvel primero y luego contra Valmont.

La intensidad de la mira percibida por Merteuil en Valmont en su pasión por Tourvel, en las cartas X y CXLI:

“de l’amour car vous êtes amoureux (...).” (Carta X).

ce que je pense (...) c’est que vous n’en avez pas moins de l’amour pour votre Présidente...de **l’amour**¹¹...de celui que vous pouvez avoir ; de celui, par exemple, qui fait trouver à une femme les agréments ou les qualités qu’elle n’a pas ; qui la place dans une classe à part, et met toutes les autre en second ordre ;(...) tel enfin que je conçois qu’un sultan peut le ressentir pour sa sultane favorite, ce qui ne l’empêche pas de lui préférer souvent une simple odalisque . (Carta CXLI)

cuando se concentra en una de las modalidades, por ejemplo en el querer, neutraliza todos los rasgos de identidad, al punto que el seductor al ser percibido en la intensidad de su /querer estar-ser/ seductor se encuentra reducido al estado de un no sujeto por efecto de su celo en querer permanecer cerca de su objeto de valor, eso, nos parece, es lo que ocurre en el texto objeto de nuestro estudio con la modalidad alética del creer.

¹¹ Subrayado nuestro.

La intensidad del creer de Merteuil la imposibilita para transigir y aceptar. Se vuelve no sujeto para este hacer, precisamente por estar colocada en la dimensión de lo intenso. Esta intensidad en la no aceptación la hace urdir más y más subprogramas de perversión por su no poder desligarse de los celos y de la rivalidad, que son el última instancia el gran motor de todas sus venganzas, como creemos ya hemos estudiado. Hay que agregar que junto al elemento del fanatismo de Merteuil existe esa rivalidad con el factor masculino que se pone en evidencia en el transcurso de la carta LXXXI.

2.3 La figura de la pasión presentada como señuelo desde el título de la obra.

Lo que vamos construyendo en esta especie de bricolaje analítico que correspondería bien al bricolaje de construcción de la heterogeneidad densa del corpus que nos ocupa, apunta hacia el gran enunciador del texto, Laclos. Se ha consignado aquí lo que es el contenido planteado o propuesto que pasa por la representación de la disolución, de la perversidad, de la corrupción, de la vileza, de la seducción amorosa reiterada, relecta, de los celos y de la venganza, del engaño, la trampa, la mentira, en fin un catálogo de la negación del otro campo de sentido, a saber, de virtud, de candor, de sensatez, de decencia. La representación de estos dos campos del sentido en lucha por arte del enunciador general del texto, nos hace vislumbrar que todo el montaje escénico se resume en una lucha del bien contra el mal; el mal se despliega por casi la totalidad del texto, mientras que el bien, lo moral, consecuencia de la inversión del contenido propuesto se resume en las últimas cartas del texto. Está claro que aunque el cometido final de esta obra sea la moralización por medio de la exposición de lo malo de las costumbres para afianzar y fortalecer las decentes y rectas, el lector toma un placer en leer la forma como esos contenidos a ser invertidos son transmitidos.

Sería muy simple y sencillo exponer la tesis y explicarla, lo importante es la puesta en texto de estos contenidos enfrentados por medio de la representación de la pasión, del exceso, del excedente modal que tiene como finalidad la producción de placer estético sobre los lectores jueces y co-constructores de las significaciones textuales. Lo sinuoso de la pasión, la mezcla y el contagio de los efectos pasionales en los actores y sobre los actores producen un efecto estésico proveniente de lo barroco,

de lo abigarrado, de lo fragmentario que crece hacia dentro como haciendo relieves de relieves del sentido.

El título mismo de la obra muestra el emblema de la pasión, de lo desbordado y por supuesto lo mismo expone el discurso en expansión. La intención de proponer un contenido moral es anunciada en la marquesina escandalosa del título y es reforzada, por ejemplo, por la actriz más repleta de valores positivos hipócritas del texto: “je lui fis confidence que je me croyais sûre qu’il existait entre sa fille et Danceny un liaison dangereuse”, dice la misma madame de Merteuil. *Les Liaisons dangereuses* es un título que evoca, que convoca una sombra de valor intensa; como hemos venido comprobando el texto es la expansión de éste. Es un enunciado lingüístico que va a ser retomado en muchas de las cartas para sugerir, como afiche propagandístico, que el contenido propuesto ha de ser invertido; es un enunciado que funciona como marca de lo prohibido, es consignación de la relación de sexualidad ya puesta en el texto, así lo consigna madame de Volanges:

“Qui pourra ne pas frémir en songeant aux maîtres que peut causer une seule liaison dangereuse et qu’il ne s’éviterait on... Quelle femme ne fut-elle pas au premier propos d’un séducteur... ! (Carta XXXII).

En otro orden de ideas, “*dangereuses*” es una marca formal de la presencia en el discurso de alusión, de presuposición, de cuerpo sintiente ante el riesgo. Con “*Liaisons*” vamos directamente desde el enunciado del título hacia la intersubjetividad que el mismo expresa, esas relaciones son vinculaciones entre sujetos (actores). El título es pasional y manifiesta el saber del sujeto que enuncia, que de acuerdo con su forma de ver el mundo, permite presuponer, desde el inicio la instalación de un simulacro socio-cultural erótico. Para expandir el contenido propuesto, el enunciador general de la obra construye semióticamente un simulacro en el cual el conjunto de actores inducirán, proyectarán, sentirán, acusarán, perderán, morirán en una especie de teatro del mundo que simula vida, existencia y relación.

III FORMAS DEL CAMPO EPISTOLAR. EL ESPIONAJE EPISTOLAR, SU INCIDENCIA EN EL ESTABLECIMIENTO DE LOS OBJETOS Y SUJETOS PASIONALES

3.1 Disociaciones y recomposiciones del “nosotros”.

Ya sabemos que la carta, y en otro nivel, la pasión, explotan la intersubjetividad. Hemos percibido y dado ejemplo de cómo se van conformando los campos del “nosotros” (en nuestro caso el del “nosotros”, sujeto dual), pero también en una correspondencia entre varios epistológrafos se conforma un campo de discurso que supone un “nosotros” que cambia constantemente las figuras constituyentes del protoactante personal. Por ello, el “nosotros” necesita tener fronteras que lo dibujen y lo hagan diferenciarse del “ellos”. En la enunciación epistolar este resguardo es difícil de mantener por caracterizarse esta comunicación por la disociación y la no concomitancia (Fontanille, 1999: 66), en consecuencia, el “nosotros” que construye una carta puede ser deshecho en el momento de la lectura, por ejemplo el mismo lector puede tratar el “yo” de la carta como un “él”/“ella”, extraño a los nuevos “nosotros” en los cuales participa. La labilidad del campo personal de la carta explica que gran parte de las estrategias epistolares tengan que ver con las disociaciones y recomposiciones sucesivas y concurrentes del “nosotros”.

En nuestro texto la labilidad del “nosotros” se manifiesta fuera del centro estable del “nosotros” conformado por el sujeto dual: Valmont/Merteuil. Por fuera de este núcleo de mínima labilidad, hay intentos de conformación de otros “nosotros”, por ejemplo, el que le propone establecer Valmont a madame de Tourvel, del que huye madame de Tourvel escribiendo constantemente a la Volanges. El que constituye Cécile de Volanges y Sophie Carnay, la pareja epistolar que fundan madame de Volanges y la presidenta de Tourvel para comentar y centrar el interés sobre el vizconde de Valmont. El “nosotros” del final compuesto por madame de Volanges y madame de Rosemonde, cuyo centro de interés es seguir contando la historia del peligro de la relaciones después de la muerte de Valmont, a ese final de historia se agrega otro participante de excepción, una víctima de los seductores, Danceny, que

forma con madame de Rosemonde (tía de Valmont) un “nosotros” de la dignidad y del perdón.

En realidad los “nosotros” establecidos por estas parejas no se recomponen ni varían mucho. Solo madame de Tourvel, acosada por los llamados de alerta por parte de madame de Volanges, decide cambiar de confidente y acude a otro “vous”, madame de Rosemonde¹². También como veremos más adelante Merteuil recompone su “nosotros” sacrificando a Valmont por Danceny.

Lo que funda al “nosotros” en las cartas es el establecimiento o el recuerdo de una comunidad de pensamientos y propósitos. Cuando madame de Tourvel cambia de confidente, lo hace porque sus pensamientos y sentimientos hacia Valmont irritan y asustan a la Volanges. En este sentido sí hay labilidad en el cambio de sentido de las cartas. Danceny, enamorado apasionado de Cécile de Volanges, que forma un “nosotros” epistolar con ella, conforma, al final de la trama otro “nosotros” con madame de Merteuil, la labilidad se hace presente, las cartas entre Danceny y Merteuil se van disociando del punto de interés que constituía Cécile y pasan a otro tópico, la relación de encuentro seducción entre ambos.

La manipulación-seducción de la Merteuil ha logrado disociar y recomponer otro “nosotros”. Esta recomposición epistolar pragmático-pasional, dirigida totalmente por la Merteuil da al traste con la macro-secuencia semiótica, figurativizada por el contrato de base establecido por los dos seductores al comienzo de la intriga. Valmont, anteriormente, a su vez, se propone componer un “nosotros” pragmático-pasional con Tourvel bajo la vigilancia de la esfera del sujeto dual, es decir, bajo una manipulación modal que se encuentra en la base del proyecto de las seducciones. Valmont logra componer un “nosotros” conflictivo y en la práctica establece la relación amoroso-pasional con Tourvel, pero sin sacrificar, por un tiempo, el “nosotros” de origen, el estable, el “nosotros” destinador de todos los demás.

¹² El confidente/la confidente es un rol temático surgido en el siglo XV, en Italia, y que está emparentado con el de confesor. En la base de la relación intersubjetiva que se establece entre el que confía y el confidente se encuentra el pacto de no divulgación del secreto. En el cuadrado de la veridicción esta relación intersubjetiva se encuentra en la deixis del secreto. Posición y rol temático muy apropiados para un texto que solo habla de seducciones y perversiones desarrolladas en la oscuridad de la tinta negra de las cartas intercambiadas.

El “nosotros” de base, el que tiene la competencia pragmática de dirigir todo el entramado de la intriga, tiene acceso a la lectura de las cartas de los demás narradores epistolares, en esta estratagema se basa el /poder-hacer/ manipulador del sujeto dual, del “nosotros” que tiene conocimiento de lo que pasa en el interior de la zona cerrada que debería estarle prohibida. Pero sucede que la Merteuil, apasionada y fanática de su hacer libertino, desarrolla una pasión celosa por el campo conformado por el “nosotros” epistolar y pragmático de Valmont/Tourvel. La Merteuil, aunque Valmont la tenga al tanto de todas sus manipulaciones y le haga entrega de las cartas de Tourvel dirigidas a él y las de él dirigidas a ella (Tourvel), se siente excluida de ese “nosotros”, de esa difícil complicidad epistolar en la cual ella (Merteuil) no tiene total dominio y que le resulta inquietante. De ahí proviene el germen de la celotipia que impulsa la destrucción final del “nosotros” fundador.

Las cartas en *Les Liaisons dangereuses* revelan la existencia de varios « nosotros » que se van conformando de manera inquietante, salvo para Cécile de Volanges y Sophie Carnay, y que en fin de cuentas son los testimonios de los efectos pasionales que transitan por el texto. La lectura de las cartas y su interpretación, su escritura demuestran que el papel más importante a jugar por este objeto-figura es el de conformar, disociar, desplazar y crear desacuerdos entre las fronteras de los campos intersubjetivos”. (oc: 68).

3.2 Violación del campo de la escritura ajeno. El agente doble.

En el texto de *Les Liaisons dangereuses*, el núcleo de la estructura pasional se encuentra en varios elementos, uno de ellos se sitúa en la lógica de las acciones de los dos seductores; en efecto, éstos ejercen su manipulación pasional, su coacción, interceptando, violando, releendo, dictando, copiando, compartiendo la correspondencia de sus manipulados (“ellos”), lo que trae como resultado un reacomodo del “nosotros” (Merteuil/Valmont) y de su campo, en el sentido en que a más información más margen de manipulación pueden ejercer contra las víctimas; la lógica de la acción del sujeto dual se va remodelando por la apropiación, por la captación en extensión de las experiencias de las víctimas, por ejemplo, cuando la

presidenta de Tourvel huye del castillo de madame de Rosemonde y Valmont se siente traicionado por esa huída, manda a su valet y cazador en la carta CI a que:

Vous m'instruisez de tout ce qui se passe chez Mme. De Tourvel : de sa santé ; si elle dort, si elle est triste ou gaie... Songez aussi à vous rendre l'ami de celui qui porte ses lettres... ne faites partir que celles qui vous paraîtront insignifiantes, et envoyez-moi les autres, surtout celles à Mme. Volanges... c'est par l'assiduité qu'on voit tout, et qu'on voit bien.

Para prever el rumbo de sus propios programas de acción, los seductores tienen así el beneficio de compartir y espiar todas las cartas que les interesa leer, releer, juzgar, en una palabra gobiernan el intercambio epistolar. Las cartas, que como se ha manifestado, circulan, son leídas, releídas por enunciatarios no destinatarios de ellas, siguen un uso estratégico. Los simulacros de cada acción-actante son determinados por las acciones de las víctimas, es decir, ambos, sobre todo Valmont, siguen de cerca los posibles anti-programas de los virtuales anti-actantes que no tienen posibilidad de realizarlos ni de serlo (anti-actantes), porque mientras estas operaciones se ejecutan en todo el transcurso del discurso por carta, las víctimas: madame de Tourvel, Cécile, Danceny, madame de Volanges no pueden disponer de una representación con forma de discurso de los libertinos, porque el discurso de éstos está en la deixis del parecer, en la existencia del secreto:

Ces précautions et celle de ne jamais écrire, de ne livrer jamais aucune preuve de ma défaite, pouvaient paraître excessives, et ne m'ont jamais paru suffisantes... J'y ai vu qu'il n'est personne qui n'y conserve un **secret** qu'il lui importe qui ne soit point dévoilé : vérité que l'Antiquité... et dont l'histoire de Samson pourrait n'être qu'un ingénieux emblème. Nouvelle Dalila, j'ai toujours, comme elle, employé ma puissance à surprendre ce **secret** important. Hé ! De combien de nos Samsons modernes, ne tiens je pas la chevelure sous le ciseau ! Et ceux-là, j'ai cessé de les craindre. (Carta LXXXI).

En un momento en que la presidenta de Tourvel se presenta semióticamente como un sujeto con todas sus competencias (cartas XLI, XLIII), para hacer frente al

acoso y seducción de Valmont, en cierto modo influida por el hacer manipulatorio-disuasorio de la destinadora madame de Volanges, que la aconseja no tener ningún tipo de comercio con el seductor, del que construye ante madame de Tourvel la identidad ilustrada del perverso (carta XXXII), Valmont se pregunta de qué manera tiene que actuar para dar con el nombre de la persona que ejerce ese hacer de detracción en su contra. Para ello, ejerciendo de ladrón de información (carta XL), intenta robar de su escritorio las cartas dirigidas a madame de Tourvel, para saber quien la instruye contra él, ese hacer exploratorio le hace saber que las cartas las lleva madame de Tourvel en los bolsillos: “ne serait-il pas plaisant de dérober la lettre ou le portrait d'un rival, ou de tirer des poches d'une prude de quoi la démasquer?”

En la carta XLIV nuestro héroe anuncia a madame de Merteuil que tiene toda la información obtenida por soborno a la doncella por intermediación del cazador, el valet; para que la doncella no lo delate ante madame de Tourvel; entre Valmont y éste fingen que ha habido una escena de alcoba descubierta (entre cazador y doncella), la doncella, luego de esta trampa, tendrá que aceptar el chantaje y sacar las cartas de los bolsillos de madame de Tourvel y entregarlas a Valmont. El programa de uso de Valmont se define entre el robo, el engaño, la trampa y el espionaje con varios ejecutores.

Sobre este punto traemos a colación la opinión, o más bien, un elemento semiótico pensado por Fabbri: El punto de vista más adecuado para abordar el secreto es el del agente doble. Es decir, del espía, porque el espía actúa fuera del sistema de la verdad y dentro del sistema de las apariencias y sobre todo porque el agente doble es un doble agente secreto, pues se encuentra en la paradójica posición en la que las dos partes a las que sirve simultáneamente pueden saber muy bien que él realiza un doble juego y atenerse a esa circunstancia. (1995: 15).

Si comentamos la cita anterior en relación con nuestro texto, diremos que los dos perversos seductores son espías dobles que trabajan para sí mismos, especie de ser bifronte mítico, y contra el “ellos” (el resto de los personajes) seducidos y dañados; la única similitud que establecemos es que ambos se encuentran dentro del sistema de apariencias y fuera del de la verdad. Esta posición privilegiada hace que los actantes-

víctimas no puedan pensar una representación del programa de seducción-venganza del que han sido o están siendo objeto, por lo tanto no están en capacidad de construir su propio simulacro (no hay contra-estrategia), por ejemplo, en la carta LXIII, madame de Merteuil consigna en su informe a Valmont su papel de agente doble ante madame de Volanges y ante Cécile; Merteuil hace de agente doble en el sentido de que juega ante dos víctimas diferentes de la misma familia un doble papel. Esta carta y lo que pone en texto es una obra maestra de traición y de intriga. Madame de Merteuil traiciona a Cécile ante la madre de ésta, vendiendo su secreto amor por Danceny. Esta traición sigue en el largo camino de la venganza contra Gercourt. En esta carta LXIII madame de Merteuil explica su estrategia para fungir como agente de doble identidad, estratagema que le permite comprar el silencio de madame Volanges y seguir teniendo la confianza de Cécile. Esta misión de espionaje doble dará resultado positivo y el informe a su cómplice Valmont dice:

A mon réveil, je trouvai deux billets, un de la mère, et un de la fille ; et je ne pus m'empêcher de rire, en trouvant dans tous deux littéralement cette même phrase : - C'est de vous seule que j'attends ou que j'espère consolation -. N'est il pas plaisant, en effet, de consoler pour et contre, et d'être le seul agent de deux intérêts directement contraires ? Me voilà comme la **Divinité** ; recevant les voeux opposés des aveugles mortels, et ne changeant rien à mes décrets immuables. J'ai quitté pourtant ce rôle auguste, pour prendre celui d'Ange consolateur ; et j'ai été, suivant le précepte, visiter mes amis dans leur affliction. (Carta LXIII).

Los ofendidos y engañados por la lógica de las acciones pasionales del sujeto dual no descubren sino a posteriori el vil entramado de la intriga monumental en la que han estado sumergidos. Por ejemplo, Danceny empieza a descubrir el velo cuando madame de Merteuil, en plena venganza contra Valmont, le muestra una carta en la que éste último lo critica de manera descarnada por efecto de los celos. Una carta cuya lectura llevará a al duelo y a la muerte de Valmont:

“Je sais aussi que, non content de m'avoir indignement joué, vous ne craigniez pas de vous en vanter, de vous en applaudir. J'ai vu la preuve de votre trahison écrite de votre

main... vous voulez bien vous trouver demain, entre huit et neuf heures du matin... »
(Carta CLXII)

Si seguimos situados en la región de las lecturas compartidas y en la protección detrás del secreto de los seductores, podemos afirmar que la dimensión cognoscitiva en la que la programación de los perversos se pone en marcha es inmanente y no manifestada por los seductores (2001: 173) hasta el momento en que Danceny reta a duelo a Valmont impulsado por la lectura de una de las infamantes cartas de la correspondencia clandestina entre Valmont y Merteuil. Pero mientras esto no sucede, los seductores pueden actuar en el secreto a la manera de agentes espías dobles, espías dobles que no pertenecen a ninguna otra corporación que a la del monstruo bifronte que en sí mismos constituyen. Valmont y Merteuil como sujeto dual funcionan y operan dentro del texto con toda la impunidad que les otorga el silencio del secreto. Valmont y Merteuil, como sujeto dual, si mantienen la connivencia no podrán ser cogidos en falta; sin embargo, como ya lo hemos apuntado, el acceso de elementos extraños que ponen en peligro la cohesión de este sujeto, ha existido desde el comienzo. Merteuil ha tocado la entrada (en juego) de Tourvel porque su arma vengadora, su objeto modal de venganza es Valmont, quien es al mismo tiempo su alumno, su esclavo, su producto en el aprendizaje de la vileza.

3.3 La obligación como pasión de la intromisión. El /deber/ interesarse en la correspondencia ajena (del “ellos”).

El intercambio epistolar es para el observador, para el no destinatario de la comunicación, la más íntima expresión de un “nosotros”, de su exclusividad, de su secreto, que la conversación telefónica¹³ no puede suplantar. Ese intercambio del secreto de la escritura es constantemente violado en el texto que analizamos, la labor de espionaje del doble agente opera siempre como rutina. Incluso la relectura apasionada de sus propias cartas, al modo de la impostura, porque no son cartas que le pertenezcan, es una muestra de re-enunciación; una vez sacadas del bolsillo de Tourvel y entregadas a Valmont, éste relee la carta con marcas de lágrimas que ha

¹³ El recurso de la conversación por teléfono que pone en práctica Josée Dayan en su puesta en escena del filme de *Les Liaisons dangereuses* (2003).

escrito a Tourvel y que ésta ha roto y pegado, Valmont besa esa carta con pasión; se da cuenta de que sus cartas en el paquete han sido ordenadas, guardadas con mimo, y, una ellas, que fue devuelta por Tourvel a Valmont, ha sido copiada por Tourvel para tenerla guardada. La copia presenta una letra alterada y temblorosa, testimonio de la alteración de su corazón al copiarla. En este caso encontramos una lectura compartida por los mismos destinatario-destinatario de la carta en cuestión, en una re-comunicación y re-enunciación epistolar clandestina.

Recuperando el trayecto de ese objeto-figura carta, tenemos que Valmont envía una carta de amor a Tourvel, ésta hace una lectura apasionada de la misma, llora, la rompe, la pega, la guarda en el bolsillo, Valmont, por medio del artilugio del chantaje a la doncella, la vuelve a leer, la besa con pasión. Como hemos señalado existe aquí una re-enunciación de la primera enunciación por efecto de la relectura. Una relectura que es re-enunciación por cita intermediaria entre la lectura del descubrimiento y la relectura de Valmont. Además, la carta-objeto ha pasado a ser carta-sujeto porque ha producido, por un lado un efecto en la destinataria Tourvel y por otro, un efecto segundo en el enunciatario mismo, porque la carta tiene las marcas de los efectos que tuvo sobre la primera destinataria (lágrimas de Tourvel). Esta carta-objeto ha vuelto dos veces al mundo de donde salió.

En verdad, estamos ante una sucesión de relecturas que hace pensar que el peso axiológico y pasional de la carta se encuentra en las manipulaciones posteriores que sufre. En la revisión y relectura de sus propias cartas y de su primera carta a Tourvel, Valmont encuentra e interpreta el efecto de su manipulación sobre la presidenta, pero, al mismo tiempo, esa relectura lo afecta a él, las marcas somáticas (lágrimas) sobre el papel son argumentos más convincentes que la primera manipulación. El efecto segundo de la relectura de esta primera carta de amor a la presidenta, tiene como consecuencia una ampliación del amor de Valmont. Así el campo de ese “nosotros” vedado por las condiciones sociales y por la verdadera naturaleza de Valmont se amplía desde el punto de vista de éste último.

La relectura de las cartas robadas del bolsillo de madame de Tourvel, entre ellas se halla las de Volanges a Tourvel, por parte de Valmont lo hacen pasar de un

estado de plenitud pasional amorosa a uno de cólera ciega, a un estado potencial de venganza. Porque sabemos que en el texto estudiado, cada frustración, cada traición, cada abandono lleva a la venganza por parte de los dos seductores. La venganza es un lexema muy utilizado en las cartas de nuestro corpus. La relectura de las cartas de Volanges produce entonces una actualización del querer vengarse. La intensidad de la mira está puesta sobre esta pasión negativa, aquí se hace evidente que el aporte exterior, la entrada de opiniones negativas en su contra, es rechazado y destina la venganza. Valmont realizará la seducción, por coacción, de Cécile de Volanges, para golpear en sus afectos a la madre. De esta manera también pondrá en ejecución el primer programa narrativo que la Merteuil le había propuesto de ejecutar. En este caso, Valmont no necesita de destinador, él mismo se constituye en su propio destinador por la fuerza de la modulación tensiva. Vemos pues que la enunciación epistolar en *Les Liaisons dangereuses* se caracteriza por presentar un esquema tensivo, en este caso sucede que: el sujeto es sorprendido por un aporte negativo a su campo semiótico individual que le produce cólera por la intensidad de la mira, el resultado es la actualización de las fases de competencia para realizar el hacer-venganza.

No se nos debe escapar que la venganza, como simulacro pasional, va a presentarse en el texto como una regulación de la pasión, por efectuar el paso de lo inaceptable a la resolución, el simulacro opera el ajuste y canaliza el desborde de la pasión.

Este tipo de estrategias epistolares son múltiples en nuestro texto, lo que nos hace pensar que la lectura compartida, la relectura de la correspondencia ajena, el robo, la violación, la trampa, la impostura en la correspondencia son haceres puestos en texto para satisfacer la cohesión de información sobre las víctimas de los seductores. Sin el saber, como ya hemos analizado, del aporte que provee el espionaje epistolar el sujeto no tendría capacidad de manipulación. El interés como pasión sumaria y fundamental consiste en hacer compartir al lector (intratextualmente) su propia mira y la intensidad de su compromiso ilocutorio, suscitar su interés (1999: 65). Esta pasión sería característica de la lectura, de la recepción de los textos epistolares, es decir, de la re-enunciación que supone la lectura de una carta que mueve, disocia,

desplaza, aleja y acerca las fronteras de los campos intersubjetivos. También el interés como pasión es una potencialidad pasional y axiológica, sugiere afectos, intrigas, actualiza, como en el caso de Valmont y luego en Danceny, la venganza.

El interés no supone una afinidad de axiología, una comunidad de pensamiento, el interés en nuestro texto se manifiesta de manera explícita en la relación intersubjetiva del sujeto dual. Sin interés en la lectura de las cartas del otro y, al mismo tiempo, y más importante aún, de la relectura de las cartas de las víctimas no habría posibilidad de dar al texto la densidad y el espesor pasional que manifiesta.

Nos parece que para nuestro texto la pasión somera del interés que prevé un fondo común de valencias, no da medida a la avalancha de intercambios ilícitos de cartas, de fraudes, de imposturas epistolares, de burlas epistolares. Deberíamos aumentar, como en una gradación, del interés hacia la obligación. En efecto, en su carta XL, Valmont escribe a Merteuil: (...) “que vous ferez bien de lire aussi, ainsi que ma réponse, avant d’aller plus loin (...)” Es una obligación, un /deber hacer/, los narradores de las cartas en muchas ocasiones anuncian la escritura y envío de una carta en otra carta. Merteuil pide, exige el envío de las cartas de Tourvel, del mismo Valmont a Tourvel, de Cécile de Volanges a Danceny, de Danceny a Cécile. Este detalle añade importancia al hecho de que no es solo el interés en los valores puestos en discurso epistolar lo que incita a la lectura sino que en cada lectura, relectura, impostura de lectura o de escritura, compartimiento de lectura se juega el sentido mismo del discurso. Sin obligación de lectura, sin compartimiento y sin violación de ésta el texto no puede fundar su heterogeneidad ni su sentido.

Hacer compartir la lectura de las cartas a madame de Merteuil es un deber que tiene Valmont, de esta manera, recogiendo toda la información, la *Divinité* Merteuil se hace la directora general de toda la intriga del texto, siempre que Valmont esté de acuerdo. En la carta XVIII, Cécile de Volanges escribe: “Je vais vous envoyer sa lettre (de Danceny) aussi, ou bien une copie, et vous en jugerez” En la carta XXV, el vizconde de Valmont escribe : « Je vous l’envoie ainsi que le brouillon de la mienne; lisez et jugez; voyez avec quelle insigne fausseté elle affirme qu’elle n’a point d’amour... » En la carta XX madame de Merteuil expresa que quiere leer la carta de

Tourvel a Valmont (su rival, como ella la llama), lo que supone un contrato de correspondencia compartida. En la medida en que madame de Merteuil tiene acceso a las cartas de Tourvel el “nosotros” se mantiene firme. La entrega de las cartas de Tourvel a madame de Merteuil por parte del vizconde de Valmont alienta la complicidad. Observamos que el contrato de correspondencia compartida entre los seductores es un contrato subsidiario, si es que se puede decir esto en semiótica, que mantiene, sostiene el campo epistolar del nosotros y el régimen carcelario, de espionaje de los seductores hacia los seducidos.

En la famosa carta LXIII la performance de la Merteuil, presupuesta por la competencia que le otorga ser destinadora y jueza suprema, llega al punto culminante, ya se ha visto como logra descubrir ante la madre la relación de amor de la hija con el hombre no indicado por aquella. Aconseja a la madre mucha severidad y a la hija el desparpajo del adulterio y la esperanza de ayudarla a seguir viendo a Danceny:

“Chemin faisant, j’aurai augmenté pour moi l’estime de la mère, l’amitié de la fille et la confiance de toutes deux ...). C’est faire d’une pierre deux coups.”, escribe Merteuil a Valmont. (Carta LXIII).

¿Por qué hablamos de obligación y no de interés? El interés es pasión sumaria de intención de compartir y de actuar conjuntamente con el otro en la recuperación y acogida de información, para comentar, actuar, ayudar dentro del ámbito de la relación epistolar, en cambio, la obligación de la lectura, violación, impostura, mensajería de la correspondencia aparecen en el texto de Laclos como un trabajo, “*la méthode*”, un deber hacer sin el cual la sucesión de intrigas, de manipulaciones, de seducciones no podrían programarse en su lógica discursiva. En esta carta LXIII hay que destacar que la relación estructural de la ama/esclavo, el imperativo recurrente de la destinación de la *Divinité*, Merteuil, hace-hacer a Valmont el papel de confidente y mensajero de correspondencia, el destinador-manipulador amenaza a Valmont “je m’en prendrai à vous” si el nuevo plan de correspondencia clandestina y la seducción de Cécile no se realizan.

Para que el plan triunfe Valmont entrega a Cécile las cartas que son remitidas por Danceny a madame de Merteuil por la doncella Victoria. Para que la obligación de lectura se cumpla, las cartas son enviadas abiertas a madame de Merteuil. En la carta LXXVI, Valmont consigna la carta de Danceny a Cécile y despacha a madame de Merteuil la carta de respuesta de Cécile a Danceny, la carta de Tourvel para él (Valmont) y la suya propia, así se reporta Valmont: “Je vous envoie les deux lettres. Vous les lirez ou ne les lirez pas : car ce perpétuel rabâchage, qui déjà ne m’amuse pas trop, doit être insipide pour toute personne désintéressée.» En esta cita comprobamos la manifestación de esa obligación, de ese método de trabajo que exige hasta la lectura de las cartas más sosas e intrascendentes para otros que no estén trabajando. Por encima del interés o el desinterés está el tesón laborioso del perverso del texto laclosiano.

Estas actividades de relectura; esa circulación de las cartas deberían abrir el campo de la intersubjetividad, extender la dualidad del “nosotros” hacia una especie de comunidad de fronteras indecisas. En *Les Liaisons dangereuses*, esto no ocurre en la correspondencia de los seductores, solo en la de los seducidos y vapuleados, por ejemplo entre madame de Rosemonde y Danceny, entre Volanges y Danceny (al final de la serie de cartas), en esta correspondencia es forzosa la apertura del campo porque toda la actividad lógica, cognoscitiva y pasional de la gran trama ha sucedido y estos sujetos narrativos deben descubrir, deducir, interpretar, evaluar el perjuicio de la relación peligrosa, con un basamento bien definido, el del compartimiento de las valencias que han ido descubriendo el valor final de los contenidos. Al final, los seducidos y engañados pueden compartir valencias. En el transcurso de la intriga, los únicos que comparten valencias y pueden ampliar el campo de emergencia del valor de la empresa perversa han sido Merteuil y Valmont.

Para establecerse como campo epistolar los seductores se escriben casi diariamente (durante cinco meses y medio) y pasan revista al acontecer perverso o seductor que cada uno ha puesto en juego, a esto se añade la revisión obligatoria de la correspondencia de las víctimas que trae aparejada una potencialidad pasional y axiológica de los actos futuros a planificar. Sin embargo, para una lectora como

madame de Tourvel las cartas de Valmont suscitan interés en la en que medida despiertan un afecto, ya sea la ira, la incomodidad, la ilusión del amor. Actualizan los roles programados, modal y temáticamente, en su disposición pasional.

Entonces en el texto que estudiamos, espiar, compartir, violar, releer, analizar la correspondencia de las víctimas por parte del sujeto dual es una obligación que lleva a:

1. hacer una investigación del campo epistolar ajeno para poder llevar a la práctica con efectividad los programas narrativos esbozados.
2. hacer un seguimiento exhaustivo de las competencias amorosas y cognitivas de esos sujetos, por ejemplo el análisis que hace Valmont de la poca malicia amorosa de Danceny que da como resultado un cambio de estrategia para la seducción de Cécile.
3. encontrar pistas pasionales y axiológicas para cerrar el cerco a las víctimas.
4. vigilar los movimientos y las expectativas de los seducidos.
5. contratar lectura compartida foránea en el campo del 'nosotros'
6. construir estratégicamente el discurso sin necesidad de explicaciones colaterales, por ejemplo, M. Bertrand escribe a madame de Rosemonde que ha encontrado carta de Danceny en bolsillo de Valmont moribundo, la envía a Rosemonde. Esta carta prueba que Danceny estaba vengando su honor al asesinar a Valmont.

Visto así, a la luz de estas conclusiones, el régimen de obligatoriedad de la lectura de cartas y vigilancia de los seductores, más la función del poder hacer y deber hacer del espía doble dan la impresión de que el sentido del texto va hacia el desborde de la pasión medida por un límite dirigido por la escritura, el texto parece indicar que la consecución del placer se encuentra en la conquista y en el análisis que se hace de ésta a través del espionaje concertado en el encierro del marco de las pasiones en presencia. La forma epistolar (y el espionaje epistolar, añadimos nosotros) de este

texto no es solo un simple procedimiento técnico que podría ser remplazado por otro¹⁴, es una forma elocuente en sí misma y nos expresa que todo lo que los personajes han vivido, lo han hecho para contarlo, para escribirlo. (Kundera, 1995:34).

3.4 La eficacia de la carta para vehicular simulacros pasionales intensos.

El simulacro es una configuración que resulta únicamente de la apertura de un espacio imaginario a causa de las cargas modales que afectan al sujeto. Éste cambia de rol actancial frecuentemente impulsado por la inestabilidad modal que lo afecta a consecuencia de los estados pasionales. Por esto, un objeto puede ser transformado, por ejemplo, en sujeto por efecto del excedente modal que el sujeto alberga. Esa inestabilidad hace que el simulacro existencial o pasional, cualquiera de los dos, afecte la relación entre el discurso de acogida de la pasión y el de la pasión en sí. El simulacro es ese desnivel que sobresale en el centro de acogida, es como una excrescencia discursiva que forma parte del tejido textual pero que produce un significado modificado por las modulaciones de sentir y que afecta las relaciones entre los objetos y los sujetos. El sujeto apasionado es proclive a desembragar en el discurso escenas de su “imaginario” en sitios localizados o en grandes pasajes textuales. El simulacro pasional es como un desdoblamiento de un sujeto que se hace autónomo en esa situación y que carga con las modalizaciones del hacer y del sujeto de estado.

Si planteamos que el diálogo epistolar en *Les Liaisons dangereuses* es una comunicación por simulacros¹⁵, una praxis dialógica que desde el punto de vista de la identidad modal de los implicados en ese diálogo es construida interactivamente y que desde el punto de vista de la enunciación epistolar, la mutua deformación de los contenidos isotópicos obedece al esquema de las operaciones tensivas, podemos

¹⁴ Como lo hace la película televisiva de Josée Dayan con las llamadas telefónicas que no alcanzan a expresar la fuerza de la escritura de las cartas. El problema fundamental de las adaptaciones para el cine de esta obra tienen precisamente el obstáculo de no poder transferir a la imagen el poder inexpugnable de la escritura y de la comunicación por carta. La única película se acerca a vehicular este sentido es la de Frears, el cual conserva en el filme el simulacro de las lecturas y de la es

¹⁵ “Tirer toutes les conséquences de l’analyse des passions, c’est postuler que toute communication est communication (et interaction) entre des simulacres modaux et passionnels : chacun adresse son simulacre au simulacre d’autrui, simulacres que tous les interactants, ainsi que les cultures auxquelles ils appartiennent, ont contribué a construire. » (1991 :63).

afirmar que el texto está construido a base de simulacros, producto de esa praxis dialógica.

El espacio común del “nosotros” se ínter-alimenta sin dejar entrar apenas, como ya lo hemos constatado elementos de lo extraño a su campo epistolar. Sin embargo, están entrando en ese espacio informaciones constantes sobre el pensar, el proceder de las víctimas; esas informaciones son estudiadas, evaluadas por la gran destinadora-jefa del discurso, madame de Merteuil, con la ayuda de Valmont. Un ejemplo de esto lo encontramos en la carta LVII, en ese simulacro, Valmont interpreta a Danceny, y contribuye también a construir su identidad discursiva. En la interpretación perversa que hace de la moral de Danceny, percibimos que los seductores no están expuestos a que ningún contenido extraño entre en su estilo de vida porque cualquier aporte exterior es deleznable:

(...) il m'a paru que son système était qu'une demoiselle mérite beaucoup plus de ménagements qu'une femme (...) Que rien ne peut justifier un homme de mettre une fille dans la nécessité de répouser ou de vivre déshonorée (...) tout l'intimide et l'arrête(...). L'embarras ne serait point de combattre ses raisonnements, quelques vrais qu'ils soient (...) on les aurait bientôt détruits ; d'autant plus qu'ils prêtent au ridicule. (Carta LVII).

Al simulacro establecido por los seductores (simulacro 1): gran espacio de la venganza-pasión-celos, no puede oponerse otro simulacro 2, correspondiente al espacio de los seducidos-perdidos y apasionados. Los contenidos del simulacro 1, basado en la cohesión isotópica del actante dual, no serán percibidos sino en el momento en que se ponga en escena el simulacro del desvelamiento de la gran mentira que se esconde detrás de los seductores, es decir, cuando Danceny lea la carta de Valmont dirigida a Merteuil, en la que se refiere a él. Es la única vez que sale del campo epistolar del sujeto dual una carta comprometedora que abre el campo hacia la extinción total del mismo. Por supuesto que con la lectura de esa carta se rompe definitivamente el campo del “nosotros”, puesto que, como es evidente, su aporte es rechazado por Danceny. Así, el simulacro 2 puede empezar a desarrollarse ya no en paralelo sino a posteriori. El desarrollo del simulacro 2 traerá la muerte del vizconde de

Valmont y la caída en desgracia del único sujeto del texto que no decae en el principio de la incertidumbre.

La carta es un simulacro del simulacro semiótico, en el sentido amplio de lo se explica es un simulacro (cita 15), pero es un simulacro-objeto “real”, figura del mundo que sale de un cofre, de un escritorio, de un bolsillo, (las cartas que guarda madame de Tourvel), que se actualiza por la escritura como un enunciado y que influye sobre la una “realidad” presupuesta por medio de la enunciación que la hace regresar al mundo del que sale. La carta puede ir y venir, influir sobre varios enunciatarios, como lo hace en la dialéctica epistolar. Las cartas del vizconde de Valmont logran turbar enamorar, hacer escapar, trastornar, enloquecer de amor, enfermar, delirar, morir a madame de Tourvel. El periplo de la carta en el texto podría formularse en una secuencia canónica que de cuenta de cómo ésta realiza transformaciones:

1. la carta-objeto es escrita con estilo epistolar y con intención manipuladora o informativa por algunos de los personajes puestos en presencia, es sacada de su lugar de producción: el escritorio y enviada de manera privada.
2. la carta es leída, releída muchas veces, enviada a un tercero en muchos casos. Las cartas son un tesoro de información y un arma para el chantaje.
3. la carta solicita y manipula roles pasionales en el lector. Desarrolla todos los recorridos posibles de lo modal, de lo axiológico, de lo pasional en el destinatario.
4. la carta da lugar a interpretaciones y comentarios, sobre todo de los dos seductores.
5. la carta pasa a formar parte de un paquete guardado y secreto para cada uno de los destinatarios. Tourvel suele esconder las cartas en los bolsillos del vestido. Valmont las guarda en su casa, son su tesoro. Rosemonde será la guardiana final de toda la correspondencia. Volanges pedirá varias veces a Danceny que devuelva las cartas de Cécile. Cécile debe leer, releer y devolver las cartas de Danceny para ella, recibidas en el “château” de Rosemonde.

Como vamos viendo la carta que sufre la transformación de objeto a sujeto delegado en virtud de las transformaciones que provoca en el destinatario es un instrumento autónomo de manipulación. Una carta de Merteuil, escrita como un dardo de dolor para que Valmont la copie y la envíe a Tourvel para acabarla, es una carta sin firma de la verdadera destinadora, es una carta enviada por mampuesto que ejecuta modal y pasionalmente un hacer destructivo. La verdadera destinadora no aparece, aparece Valmont firmando, pero la carta tiene la autonomía que le confiere el no revelar el verdadero nombre del destinatario del enunciado de la manipulación y actúa por re-enunciación. Así, por un lado, el hacer saber y el hacer creer, propios de la carta-objeto se disocian en un hacer sufrir, hacer-hacer, hacer gozar, característicos de la carta-sujeto delegado. Este tipo de carta autónoma ejerce una manipulación por disociación. Sin embargo, en el texto laclosiano todas las re-enunciaciones autónomas o no, por mampuesto, por envío expreso, por compartimiento de lectura tienen una intención final: modificar el estado de cosas y el estado de ánimo.

El mensaje es figura-objeto del mundo natural, he nos explicado como madame de Tourvel lleva las cartas de Valmont en el bolsillo como trofeos. La carta-objeto es una "cosa" de la realidad que se guarda bien junto al cuerpo, como lo hace Tourvel, pero también se mira, se frota junto a la mejilla, se llora sobre ella, así lo hace Cécile con una de las cartas recibidas, en concreto la primera de Danceny. Es figura-objeto transformada en figura delegada, en metonimia de Danceny. La relectura de Cécile de esta carta de Danceny produce un efecto intenso pasional en ella. La relectura de la carta-objeto trae al texto el efecto de la enunciación sobre el mundo "real", como se ha apuntado. La reacción pasional de Cécile se presenta como un simulacro existencial, así escribe a Sophie:

Je l'ai relue quatre fois tout de suite, et puis je l'ai serrée dans mon secrétaire. Je la savais par coeur; et, quand j'ai été couchée, je l'ai tant répétée, que je songeais pas à dormir. Dès que je fermis les yeux, je le voyais là, qui me disait lui-même tout ce que je venais de lire (...), j'ai été reprendre sa lettre pou la relire à mon aise. Je l'ai emportée dans mon lit, et puis je l'ai baisée, comme si (...). (Carta XVI).

Leerla, releerla, repetirla, apretarla, dormir con ella es todo un recorrido de la actuación dentro del simulacro que viene a superponerse sobre el discurso de acogida, que realiza el relato de la recepción de una carta a una amiga. La imagen que se hace el lector (no destinatario de la carta) de este simulacro es más sugestiva que el discurrir que la pone en escena. Se dice que el pensamiento es efímero y la imagen absoluta. Modalmente el querer estar-ser con el objeto de la pasión modifica al sujeto del discurso de acogida en un sujeto de la pasión, ella está sustentada por una modalidad única que pone en escena, en el nivel somático, los espasmos y alegrías de esa pasión: una repetición, un apego, un estar al lado de la carta, metonimia, como ya se ha dicho, de quien la escribió y la hizo enunciado transformador. La carta de Danceny es objeto autónomo, mas no anónimo, de destinación. Cécile está conjunta con el objeto de valor carta y, al mismo tiempo, ha establecido una relación intersubjetiva con la carta sujeto-delegado. La ausencia del amado construye y crea tensividad instauradora de lo imaginario. La carta es simulacro de materialidad dentro del texto y además, representante metonímico del destinatario. Si admitimos que la recepción de una carta de amor trae un efecto pasional, tenemos que decir que realiza también una transformación.

En la carta CL se efectúa la recomposición del “nosotros”, Danceny y Merteuil. Esta recomposición no parte de la asimilación, absorción o digestión de los contenidos que Danceny puede aportar como fondo común de entendimiento; en este nuevo campo epistolar, la Merteuil va a descollar en su papel de seductora-vengadora. Será introducido Danceny como parte de la venganza en contra de Valmont; entre Danceny y Merteuil no hay similitudes isotópicas; Merteuil será la patrona de la relación, Danceny, simple seducido. Esta carta presenta lingüísticamente la peculiaridad de ser la única en la que un epistológrafo-narrador trata a otro de “tu”: “ce n’est pas nous deux qui ne sommes qu’un, c’est **toi** qui es nous deux”, en este enunciado se expresa todo, la recomposición de un nuevo “nosotros” y el tratamiento amoroso de la confianza que ningún otro personaje ha empleado. Desde el punto de vista de la identidad discursiva este “tu” apelando a madame de Merteuil, la construye como un actante de la intimidad y de la confianza absoluta.

Así vemos cómo a partir de cada narrador se van construyendo identidades que no corresponden al ser de la identidad que el texto global debería construir. Este “tu” utilizado por Danceney, más que identificar discursivamente a Merteuil, lo identifica a él, en su verdadero ser: ingenuo, desapercibido, poco agudo, incauto. El incauto Danceney propone a Merteuil el placer amoroso: “oui, de jouir, ma tendre amie.”

Como la carta analizada antes, ésta es aún algo más que un efecto de la letra; incluso para Danceney el solo hecho de tener forma de carta-objeto la hace ser metonimia de la destinadora (madame de Merteuil) y por eso solo significa. Cécile lee y relee, aprende la carta, Danceney siente la tensión emocional con solo mirarla, esta es la exageración de estos simulacros que viene presentando el enunciador en su praxis significativa. El recurso al leer, releer, admirar, dormir, abrazar, llorar, apretar, apegarse de la carta siempre acaba en un simulacro pasional que lleva a la imagen fija. Aquí también, como ya lo indicamos antes, la carta es metonimia; el objeto-carta modifica el estado del ser y de las cosas cuando vuelve al mundo; para Danceney, la carta de Merteuil modifica la soledad en alegría y consuelo:

C'est alors qu'une lettre est précieuse ! si on ne la lit pas, on incline son regard (...) Ah ! sans doute, on peut regarder une lettre sans la lire, comme il me semble que la nuit j'aurais encore quelque plaisir à toucher **ton** portrait (...). (Carta CL).

Al igual que cuando se toca un retrato, el solitario se siente acompañado ante la sola presencia de la carta de la amada; cuando los amantes están separados, uno de ellos mira la carta o la toca, así el retrato tiene efectos consoladores, es decir, transformadores de estado. Para Danceney la carta: “mais une lettre est le portrait de l'âme ». La carta es a la vez sujeto y objeto: “elle n'a pas, comme une froide image, cette stagnance si éloignée de l'amour, elle se prête à tous nos mouvements : tour à tour elle s'anime, elle jouit, elle se repose (...) » La escritura de la carta para Danceney, sujeto pasional, es la expresión del cuerpo sintiente:

“Es-tu (...) sûre que le besoin de m'écrire ne te tourmentera jamais ? Si dans la solitude, ton cœur se dilate ou s'opresse, si un mouvement de joie (...), si une tristesse (...) » (Carta CL).

La carta es objeto pasional que en cierto modo realiza la homogeneización de lo interoceptivo y de lo exteroceptivo por intermedio de lo propioceptivo, de esta manera el estado de cosas encuentra una equivalencia formal con el estado de alma. La sensibilización del simulacro pasional, por medio del tocar el retrato y mirar la carta, se ha realizado por efecto de un excedente patémico. Si fuésemos críticos literarios diríamos que en Danceny se juntan todas las características del sujeto romántico al estilo Saint-Preux de la *Nouvelle Héloïse* y eso bastaría para explicar el transporte de los sentidos, la idealización de la carta así como la del retrato. El fetichismo romántico de Danceny es explicado por la semiótica de las pasiones como una sensibilización sin la cual el simulacro no puede producirse.

Nos referimos a la sensibilización horizontal o patematización que toma su lugar en la sintaxis discursiva de la pasión como un proceso, de allí que podamos hablar de efectos patémico-somáticos de la pasión, lágrimas, suspiros, exclamaciones. La sensibilización se encuentra en el sujeto potencializado, el único que garantiza la manifestación del cuerpo sintiente dentro de los modos de existencia narrativa: “la potencialización... serait une suspension entre l’acquisition de la compétence et la performance... une opération par laquelle le sujet, qualifié pour l’action devient susceptible de se représenter en train de faire, c’est-à-dire de projeter en un simulacre toute la scène actantielle et modale qui caractérise la passion... une fois manipulé, ou persuadé... le sujet passionné se réfugie... dans son imaginaire... le sujet passionné peut, sans passer à l’acte, savourer la mise en scène passionnelle qu’il se donne” (1991 : 146-47).

3.4.1 La carta y su poder para construir simulacros existenciales imaginarios.

De este modo, en cuanto se está frente a un enunciado pasional, hay que cambiar el modo de observar las junciones entre sujeto y objetos, la pasión de los sujetos crea simulacros existenciales imaginarios, la inestabilidad modal de los sujetos patémicos funda ese fenómeno textual. El mismo texto de Laclos dice por boca de

madame de Rosemonde: “l’amour ne manque jamais d’abuser notre imagination: espoir trompeur”. (Carta CXXX). Pasa así en una sucesión de cartas dirigidas a Merteuil por Valmont. En la número VI, se desarrolla un delirio de la performance ya realizada en protensión semiótica. La protensividad crea en la carta VI una ilusión de simulacro pasional que relata hechos placenteros. El modo de existencia potencial del sujeto protensivo plantea un simulacro de realización del campo isotópico de la seducción basada en la vanidad y afincado modalmente sobre un *deber ser*.

J’aurai cette femme ; je l’enlèverai au mari qui la profane ; j’oserai la ravir Dieu même qu’elle adore. Quel délice d’être tour à tour l’objet et le vainqueur de ses remords ! Loin de moi l’idée de détruire les préjugés qui l’assiègent ! (...) Qu’elle croie à la vertu, mais qu’elle me la sacrifie. Que ses fautes l’épouvantent sans pouvoir l’arrêter, et, qu’agitée de mille terreurs, elle ne puisse les oublier, les vaincre que dans mes bras. Qu’alors, j’y consens, elle me dise : *Je t’adore* ; elle seule, entre toutes les femmes, sera digne de prononcer ce mot. Je serai vraiment le Dieu qu’elle aura préféré.

En este fragmento de la carta VI se ha operado un cambio de registro. El nivel discursivo de la carta escrita en pasado de la experiencia del pasado con madame de Tourvel y la tía Rosemonde, una escena famosa en que Valmont hace pasar el foso a Tourvel y en la cual éste aprovecha para tener un contacto somático con ella, lo que produce: “l’aimable rougeur vint colorer son visage (...) et son modeste embarras m’apprit assez *que son coeur avait palpité d’amour en non de crainte.*” Esta certeza de Valmont sobre el /querer ser estar/ en conjunción con él de la Tourvel produce un cambio discursivo notable. Se pasa del passé simple al futuro de indicativo y al modo subjuntivo. El fragmento que presentamos como muestra es el desembrague de un sueño especulativo de Valmont que se traduce por el empleo del modo subjuntivo, modo de la hipótesis. La semiótica que se ocupa de las pasiones llama a este fenómeno semio-discursivo especulación apasionada o relato de pensamientos.

Valmont está instalado en el *deber ser* que crea el simulacro de realización. Es un sujeto virtualizado que por la modalización puede hacer del sueño una realidad en el simulacro que consistirá en rendir la virtud de Tourvel, sacrificarla. Desde el punto de vista del discurso de acogida (carta VI) a partir del cual se realiza el desembrague, el

imaginario del sujeto apasionado está situado en el eje del parecer en relación con los enunciados de junción que acaba de manifestar, situados en el eje del ser. A partir de la vanidad como pasión moralizada como la ostentación, como un querer hacer saber, el vizconde construye un simulacro de realización. En el cual va incluido el discurso directo en *itálica* para dar más sensación de realidad al simulacro.

En la carta C, el vizconde cuenta a la marquesa que se cree traicionado por la presidenta. El día anterior, éste ha logrado entrar en la habitación de Tourvel y ha podido seducirla, sin embargo, la ha perdonado aunque la hubiera podido forzar o violentar; en la madrugada madame de Tourvel se ha ido. A partir de: “je suis joué, trahi, perdu (...), Valmont pasa a:

Quel plaisir j’aurai à me venger! Je la retrouverai, cette femme perfide; je reprendrai mon empire sur elle. Si l’amour m’a suffi pour en trouver les moyens, que ne fera-t-il pas, aidé de la vengeance ? Je la verrai encore à mes genoux, tremblante et baignée de pleurs, me criant merci de sa trompeuse voix ; et moi, je serai sans pitié. (Carta C).

En la carta F, Valmont por efecto de la vanidad, pasión de la ostentación de la valía exagerada del sujeto, se quería erigir en Dios de la presidenta; en esta carta C, Valmont es sujeto de la venganza, otra vez una pasión pone en escena una imagen fin, un simulacro, una especulación apasionada del pensamiento. La vanidad pisoteada engendra la venganza, pasión que ya hemos analizado en Merteuil (Cf. cap. 2, 3.3.1, 2ª parte). La imagen fin y el pensamiento especulativo construyen el simulacro producido por la traición, que según el hacer veridictorio de Valmont ha sufrido su vanidad porque desde el punto de vista del sujeto apasionado, la trayectoria existencial que proyectará se origina en el /ser/ y el imaginario construido en el discurso de acogida se presenta para él en el modo del /parecer/. Habla de “ressentiment”, “rage” contra la mujer que ha osado sustraerse a su influencia, que lo ha humillado. El único consuelo para Valmont es la expresión de la cólera (otra pasión) en un simulacro vertido en futuro discursivo:

Je la verrai... livrée aux orages que j’éprouve en ce moment... L’espoir et la crainte, la méfiance et la sécurité, tous les maux inventés par la haine, tous les biens accordés

par l'amour, je veux qu'ils remplissent son cœur... s'y succèdent à ma volonté. Ce temps viendra (...). (Carta C).

Este pasaje está circunscrito por futuros, lo que aísla al enunciado en el discurso de acogida. La manifestación de la rabia por medio de un deseo intenso de venganza realiza el desembrague del simulacro pasional de la obstinación-venganza. Nos parece que la obstinación también juega su baza en el eje de la contaminación pasional. En Valmont:

1. La afrenta a su vanidad engendra la venganza.
2. La dificultad de vencer la virtud y la decencia de Tourvel engendra la obstinación.

3.5 La constitución del sujeto obstinado.

La dificultad es para el obstinado un aliciente a vencer, de esta manera se empeña en construir y sustentar un programa narrativo continuado. En la carta LXX, hay un simulacro de la obstinación vanidosa expresado así por el tamiz de la venganza.

Mon projet... est qu'elle sente bien la valeur et l'étendue de chacun des sacrifices qu'elle me fera (...) de faire expier sa vertu dans une lente agonie... et de ne lui accorder le bonheur de m'avoir dans ses bras, qu'après l'avoir forcée a n'en plus dissimuler le désir.

En Valmont el “excedente modal” garantiza la prosecución de la performance a pesar del obstáculo que le presenta la presidenta. La semiótica de la pasión explica que el *querer hacer* no es suficiente para caracterizar a la obstinación, porque en la obstinación el *querer hacer* es una modalización que se sobrepone al *no poder hacer* y que éste en vez de desmotivar al sujeto, lo induce más fuertemente a vencer el obstáculo. En la carta IV Valmont escribía a madame de Merteuil, ya lo hemos consignado: “vous savez si je désire vivement, si je dévore les obstacles... Je n'ai plus qu'une idée... J'ai besoin d'avoir cette femme... » El texto en las cartas de Valmont demuestra que la obstinación de este sujeto está contextualizada con el aspecto de “continuación” y “resistencia” y va a representarse en simulacros múltiples, es decir, en

“imágenes virtuales” que construirán en el discurso de acogida las simulaciones del seductor obstinado. Porque ahora vemos que otro ingrediente importante del hacer de la seducción es la iteración y la obstinación.

Valmont es un obstinado, desde el momento en que sabe que Tourvel se le ha escapado sin aviso (carta C), que se ha encerrado en su casa de París, que ha cerrado las puertas a sus llaves manipulatorias, desarrolla los simulacros en el espacio de lo imaginario y también, en combinación, los haceres para derrumbar los inconvenientes y obstáculos que le pone Tourvel. El *querer-estar-ser* en el dispositivo modal de la obstinación presupone un *saber-no-estar-ser* y éste al *poder-no-estar-ser*. Recorrido modal bastante paradójico que se parafrasea así: el obstinado quiere a pesar de que sabe que no puede. En Valmont, el seductor, hay que hacer una matización. Valmont sabe que no puede en el plano de la interrelación mundana y social tener una aventura con Tourvel y por eso mismo proyecta hacerlo: su obstinación puede vencer este obstáculo, el placer del libertino nace de superar ese reto. Ya Molière en su *Dom Juan* presentaba una apología del libertinaje y del libertino, así lo expresa el personaje:

On goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le cœur d'une jeune beauté... par des larmes et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes... à vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur et la mener doucement (...) ¹⁶.

Valmont, desde el principio del acercamiento seductor a Tourvel, presiente que ésta lo va a amar y luego produce muchas conclusiones que así lo afirman. Así que la obstinación amoroso-seductiva de Valmont no se enfrenta a un *poder* y *saber-no-estar-ser* absolutos. La exploración amorosa que ha hecho el vizconde de la presidenta le van despejando, desde el principio de su conquista, ciertos datos que hacen que su obstinación sea del menos y no del más, menos intensa, más extensa. Lo que es contado en la carta C no hace sino poner un poco de intensidad en la obstinación que se había visto menguada en lo relatado en la carta IC, en la que el vizconde escribe: “elle se voit mourir... ma farouche dévot courrait après moi, si je cessais de courir

¹⁶ Molière, *Dom Juan*, Acte I, Scène II. Théâtre complet. Tome premier. Éditions Garnier Frères, p. 719.

après elle». Vemos pues que antes de la huída madame de Tourvel está casi vencida de amor.

En este texto de la aventura seductora-vengadora y de la manipulación retórica, los simulacros pasionales, tanto aquellos donde la pasión se inscribe enteramente (macrodispositivo patémico) como aquellos que se construyen a partir del intercambio de los participantes y en la medición (numerosos roles patémicos)¹⁷ son continuos. El discurso se construye pasionalmente por la intersección, por el desembrague simultáneo y en paralelo, por la contaminación y encadenamiento de estos tipos de simulacro. El discurso de acogida es mero sostén, a veces, de ese discurso de llegada donde se insertan y desarrollan esas “imágenes fin”-simulacro que el excedente modal de los sujetos no cesa de producir.

IV EL MAYOR SIMULACRO: LA PUESTA EN ESCENA DE LOS CELOS

Para estudiar a estructura pasional más destacable del texto, los celos y sus consecuencias en el texto de Laclos, hemos partido ante todo de la pista que nos proporciona el estudio de las fronteras y los límites de campo existencial del “nosotros”, es decir, la zona de comunicación epistolar que comparte proyectos, de sus aperturas y cierres que contribuyen a aumentar el sentido. Se han dado ejemplos de cómo la apertura del campo del “nosotros” para captar los aportes del movimiento axiológico y modal del “ellos” enriquece el campo sin exponerlo a la sanción de ese “ellos”, que al fin de cuentas es todo lo que no es idóneo, perverso, aberrante e intrigante al modo del “nosotros”. El cierre del campo no puede ser permanente a riesgo de agotar su sentido, los aportes son necesarios, en nuestro texto los aportes son controlados por los dos aduaneros y espías de la información, sin embargo el aporte del exterior ha ido desgastando la relación intersubjetiva del “nosotros” conformado por los dos seductores, y eso por el hecho de que Valmont ha ido edificando otro “nosotros” nuevo con los aportes introducidos por madame de Tourvel, como lo hemos visto en el estudio de algunas cartas.

Se ha afirmado que el “nosotros” se construye y se disocia a medida que la lógica narrativa se desarrolla, Valmont ha estado celoso de Belleruche, ha tenido temor

frente a la relación de Merteuil con Prévau y no espera que Merteuil introduzca como elemento nuevo a seducir al desapercibido Danceny. Hemos visto que el amor pasional de Valmont por Tourvel y la devoción y decencia de ésta han molestado siempre a Merteuil, que la ha tolerado para no desbaratar la cohesión del “nosotros”. Sin embargo, a cada transporte literario de Valmont, demostrando su amor-pasión-fascinación por la Tourvel, corresponde un aumento en los celos de Merteuil. En cierta forma el texto *Les Liaisons*, como lo hemos verificado, no acepta cambios ni transformaciones a partir de la absorción o deglución de contenidos externos al “nosotros” de base. Los celos no sólo son de naturaleza amorosa en este texto, también existen celos en cada sujeto por no poder compartir el “nosotros” ajeno que ambos seductores van conformando con los agentes extraños que ellos mismos van construyendo como futuros rivales. Al abrirse las fronteras y al no ser deglutidos, aceptados y adoptados los contenidos exteriores se va hacia el quiebre del campo epistolar de base que funda este texto.

Si nos colocamos en la lógica de la acción y de las macrosecuencias narrativas, vemos que el texto, en su situación inicial presenta a dos libertinos que se proponen una especie de contra-evangelización libertina del mundo para obtener como objeto de valor el gran placer que produce ver transformar por medio del aniquilamiento moral lo anodino, lo virtuoso, lo inocente en perverso, pervertido, etc. Los dos seductores libertinos se conocen, no están en un estado de carencia absoluta, ya tienen una competencia probada en aventuras libertinas diversas, y, sobre todo madame de Merteuil, además de libertina quiere vengar una afrenta amorosa. Así que podemos decir que el estado de carencia de la Merteuil es más significativo que el de Valmont, que se presenta en el texto como un seductor profesional. Ambos establecen un contrato fiduciario que se mantendrá a lo largo de casi todo el acontecer narrativo.

Ese programa narrativo general logra realizar varias transformaciones e invertir los contenidos propuestos; logra la perversión de Cécile, la seducción y muerte de Tourvel (programa autónomo de Valmont con ayuda final de Merteuil), la seducción de Danceny, la venganza contra Volanges: Como es lógico, sobreviene también la

¹⁷ Cf. *Sémiotique des passions*, p. 225.

ruptura del contrato fiduciario entre los seductores y su transformación en contrato polémico con lo que éstos pasan de la vida a la muerte y de la vida a la no vida. En el juego de la destinación, dentro de esta lógica, madame de Merteuil es la gran destinadora de los contenidos libertinos puesto que Valmont le pide instrucciones. El programa de acción se cumple, pero el establecimiento de la “guerre” entre los sujetos a causa del enfrentamiento pasional por los celos acaba con la acción por efecto de la pasión.

Si continuamos instalados en la lógica de la acción la “guerre”, es decir, un enfrentamiento entre competencias y performances, entre los dos *poder saber hacer*, por la preeminencia de uno de los dos “partenaires” del sujeto dual. Pero como ya lo hemos dicho, en la ideología del texto el contenido propuesto por *Les Liaisons* es invertido con una finalidad moral. Existen pues dos niveles según el plano en que nos situemos. Si nos colocamos en la lógica de la acción, las transformaciones se realizan y el contenido ingenuo, incauto, simple es invertido. Si, por el contrario, nos ubicamos en el plano de la moral y de la intencionalidad del enunciador, el texto presenta un contenido que el lector debe ir viendo a consecuencia del final patético que tienen los dos héroes. Vemos que es poca la ganancia de inteligibilidad que nos proporciona un análisis macrosecuencial de la obra.

4.1 La puesta en escena del simulacro de los celos en el recorrido narrativo-discursivo del texto.

Los celos aparecen de entrada sobre el fondo de una relación intersubjetiva compleja y variable, presente por definición a todo lo largo del recorrido pasional, semánticamente los celos son el temor de perder el objeto a manos de un rival, en efecto, esta pasión solo se comprende por la presencia de un rival potencial o imaginario, y el temor del rival nace de la presencia del objeto de valor que tiene la función de desafío (1991:189). Constituyen los celos una configuración pasional que necesita de tres en la relación intersubjetiva. El *Les Liaisons* se habla mucho de celos, es un lexema frecuente desde las primeras páginas. Valmont no está celoso de madame de Merteuil si ésta varía a sus amantes. Sin embargo en la carta XV “jaloux” y jalousie aparecen por primera vez : “Savez-vous que vous m’avez rendu jaloux de lui

(chevalier)? Valmont recuerda los hermosos momentos del “affaire” que los unió antes. El vizconde sueña con volver al amor con Merteuil y escribe:

Tenez, ma belle amie, tant que vous vous partagez entre plusieurs, je n'ai pas la moindre jalousie... mais que vous vous donniez entièrement à un d'eux! Qu'il existe un autre homme aussi heureux que moi! Je ne le souffrirai pas... ou reprenez-moi, ou au moins prenez-en un autre; et ne trahissez pas, par un caprice exclusif, l'amitié inviolable que nous nous sommes jurés.”

Hemos traído este segmento textual entero por la cantidad de indicaciones que nos ofrece. En primer lugar en este período la exclusividad con otro amante es negada, el seductor libertino acepta la diversidad, esto está acorde con lo ya analizado con respecto al cierre del campo de sentido que han instituido los seductores. Un/a amante fijo para cada uno de ellos constituiría dejar entrar en el campo del “nosotros” un elemento extraño de difícil absorción, un rival. El cierre está pautado y es obligatorio, ya lo habíamos apuntado, para que la “amitié”, el “pacto”, el contrato se mantenga. El universo cerrado de valores puestos en práctica por los libertinos, en el texto se asemeja a un estado de cosas que se cierra al mundo, que se aísla para que la injerencia de lo extraño no venga a modificar en nada ese estado o esa situación. Nos recuerda un poco la situación de la ciudad de Orán, aislada por el flagelo de la peste en la obra de Camus: la cuarentena de todo un pueblo cerrado al exterior para que la muerte pueda operar sin anti-sujetos.

En el fragmento citado ya se dibuja un simulacro existencial pasional de repulsa y de no aceptación del “otro” exclusivo, un rechazo al anti-sujeto real o imaginario, en la carta CLI, Valmont ante la existencia de un rival verdadero escribe a Merteuil: “Surtout, plus de Danceny. Votre mauvaise tête s'était remplie de son idée; et je peux n'être pas jaloux de ce délire de votre imagination... Je ne me crois pas fait pour cette humiliation... » . Vemos que los celos ponen en discurso dos tipos de contrato en este texto, el contrato fiduciario, basado en la “amitié” inquebrantable y el otro contrato, el polémico “je ne le souffrirai pas”. En este texto experimentamos analíticamente como el doble contrato puede operar entre los contratantes. El contrato polémico hace aparecer la rivalidad como figura determinante: todo amante fijo

instaurará la guerra entre los seductores. Los celos son una pasión localizada en la encrucijada entre el apego y la rivalidad. El celoso tiene miedo de perder el objeto de valor al cual está apegado, por eso trata de excluir al rival. (o.c.:190-91).

El concepto de simulacro pasional de los celos se explica a partir de la intensidad del apego, de un apego que en nuestro texto no se presenta como resultado de un amor intenso entre los dos libertinos, sino como consecuencia de una complicidad en el placer de poner en práctica por muchos medios los postulados anti-sistema del libertinaje. Consideramos que la modalización abre un simulacro y así podemos concebir que el *deber-estar-ser* modaliza un simulacro de realización que parafraseamos así: nuestro contrato no permite que tengamos amores o amistades exclusivos que no seamos nosotros mismos. El simulacro de exclusión del rival es en primer lugar desembragado para disociarlo de los enunciados de junción consignados en otro lugar, por ejemplo, al final de la serie de cartas. La carta XV prefigura ya la protensividad engendradora de los efectos tensivos y sensibles que tendrán como consecuencia el quiebre de la intersubjetividad entre los seductores. Valmont en esta carta pide exclusividad desde su punto de vista, la sensibilización de madame de Merteuil no se hará esperar. Si el *deber-estar-ser* de la situación interna del simulacro debe ser la exclusividad, Valmont está faltando a ese simulacro y al contrato, al enamorarse de Tourvel, desde el punto de vista de Merteuil.

4.1.1 Macrosecuencia y microsecuencias de la sintaxis de los celos.

La macrosecuencia pasional en esta sintaxis caracteriza a toda la configuración de los celos con sus presupuestos, sus implicaciones y las transformaciones entre las microsecuencias tomadas como dispositivos en los cuales se producen esas transformaciones, como por ejemplo, la de los celos (o.c.:256). Es decir, la macrosecuencia pasional que encontramos en la cuarta parte de nuestro texto, que tiene sus presupuestos y sus implicaciones en las otras partes, puede ser estudiada a partir de microsecuencias pasionales que confirman y montan la gran macrosecuencia que son los celos como configuración pasional.

El texto no solo pone en discurso la rivalidad (microsecuencia pasional) que el celoso siente por el tercero del triángulo. Existe otra rivalidad que se juega entre los dos seductores y es esa la rivalidad que creemos es responsable de la mayor transformación y de la gran catástrofe final. Recapitulemos, en nuestro texto existen varios niveles de rivalidad, en primer lugar entre madame de Merteuil y Valmont, vista desde el punto de vista sobre todo de Valmont, aunque la Merteuil se luce tomando la preeminencia de su saber hacer; en segundo lugar entre madame de Merteuil y Tourvel, desde el punto de vista de Merteuil, ya que la Tourvel está fuera del campo epistolar totalizador y, otra rivalidad, entre Valmont por Danceny, desde el punto de vista de Valmont.

Es importante apuntar que la rivalidad toma todo su valor sensible cuando es vista desde la perspectiva de un solo sujeto. La rivalidad de la que hablamos está subtendida por la emulación, que pone el foco sobre la comparación entre dos competencias y que pasando por el juicio ético se transforma en mérito (o.c:193). En la carta CXLI, la Merteuil habla de dos sistemas, es decir, de dos competencias: “le vote... le mien”. Evalúa a Tourvel como un libertino de espíritu, pero insiste en el amor que éste siente por Tourvel, al que cataloga de amor sin fundamento. Aquí, en este periodo textual se ratifica la manifestación del doble contrato fiduciario/polémico, que parafraseado plantea lo siguiente: usted es un libertino de principios pero un enamorado iluso. La primera parte de la proposición ratifica el contrato fiduciario, la segunda lo niega, según Merteuil.

El mérito (microsecuencia pasional) tiene su objeto, es una pasión de objeto, pero pasa por la competencia y el reconocimiento. El recorrido de cada uno de los integrantes de nuestra pareja de seductores es evaluado por el otro miembro de la pareja seductora, así que el mérito del recorrido de cada uno en lo actuado y en su ser debe ser juzgado por el otro en lo acertado o no de su actuación y del resultado de dicha acción. El mérito es una pasión porque es una forma de competencia que no se agota en la realización, es un excedente modal que caracteriza al ser del sujeto, en esto se aviene a todo lo que caracteriza a las pasiones.

El texto que consultamos apunta que el mérito es otorgado en el momento del reconocimiento, bajo la responsabilidad de un Destinador, cuando el sujeto recibe la recompensa que merece. Si lo vemos así, en la evaluación del recorrido y del ser de los seductores el otro seductor será el destinador-juez. Merteuil y Valmont se juzgan mutuamente por la eficacia del recorrido que realizan, por el resultado alcanzado y por la manera de actuar o de ser del sujeto (juicio ético). En nuestro texto, las cartas del principio dirigidas de Valmont a Merteuil son lisonjeras, interesadas, ponen en texto el famoso “persiflage”¹⁸ de moda en la época, dan reconocimiento a los logros de la marquesa como si la opinión y la enhorabuena de Valmont fueran importantes para Merteuil.¹⁹

“Vous attendez chaque tour mes compliments et mes éloges... je vous félicite... Je veux bien même, pour vous rendre parfaitement heureuse, convenir que, pour cette fois, vous avez surpassé mon attente.” (Carta XCVI).

Por el contrario, las cartas de Merteuil a Valmont abundan en regaños, reproches, descalificaciones y un desconocimiento del ser y del actuar de Valmont. Por ejemplo, Merteuil en la carta LXXVI escribe:

“Combien (vos craintes)... me prouvent ma supériorité sur vous ! ... Ah ! Mon pauvre Valmont, quelle distance il y a encore de vous à moi ! ... Parce que vous ne pourriez exécuter mes projets, vous les jugez impossibles ! ».

En la Carta CXIII, la marquesa con respecto al logro de Valmont ante Cécile (la ha seducido y pervertido) se muestra peyorativa, no comparte valencias en la evaluación del accionar de su colega:

¹⁸ Propósito irónico, broma, burla.

¹⁹ Valmont no es favorable a la aventura de Merteuil con Préván. No cree que la marquesa sea competente. El “nosotros” no había funcionado ante ese aporte extraño a la relación, Valmont no lo había absorbido. Sin embargo, a partir de este reconocimiento, la aventura con el elemento extraño está digerida y recuperada para la historia de las seducciones. Con este reconocimiento, Valmont baja la tensión y le otorga mérito al ser de la marquesa. Pensamos que el reconocimiento de Valmont tiene poca importancia para la marquesa. Por ello creemos que hay un desnivel entre las competencias evaluativas de ambos seductores. Para Valmont todo lo que la marquesa hace, salvo el episodio de Danceny, es encomiable, por ejemplo el “billet” que copia para matar a Tourvel por persuasión de Merteuil. Para Merteuil, Valmont es un aprendiz torpe, no merece su admiración.

Danceney seulement... elle le distingue de tous les autres... et même en se livrant à vous, elle ne se familiarise qu'avec lui. Si une telle conquête vous paraît *séduisante*, si les plaisirs qu'elle donne *vous attachent*, assurément vous êtes modeste et peu difficile ! (...) En vérité, Vicomte, vous n'êtes pas inventif!

Tampoco comparte valencias sobre el comentario que hace el vizconde sobre las mujeres y la edad madura de éstas, si se mira desde el punto de vista de Merteuil, Valmont está equivocado, le falta mérito. Merteuil da lecciones al vizconde sobre lo femenino, y haciéndolo, lo está evaluando negativamente; el siguiente ejemplo lleno de belleza en el estudio de la naturaleza femenina nos da cuenta de ello. En la carta CX, el vizconde dice de su tía (madame de Rosemonde, confidente de Tourvel) y de las mujeres de edad que : « car plus les femmes vieillissent, et plus elles deviennent rêches et sévères », a esto contesta, en carta CXIII, citando en itálicas el fragmento de Valmont y con la mayor madurez la marquesa, desarrollando un hacer evaluativo argumentativo digno de una psicóloga moderna : La marquesa no comparte ninguna valencia de sentido sobre las mujeres que envejecen :

C'est de quarante à cinquante ans que le désespoir de voir leur figure se flétrir, la rage de se sentir obligées d'abandonner des prétentions et des plaisirs auxquels elles tiennent encore, rendent presque toutes les femmes bégueules et acariâtres ... mais dès qu'il est consommé (sacrifice), toutes se partagent en deux classes.

En esta argumentación se nota la diferencia de mérito intelectual entre los dos seductores. La marquesa postula entre esas dos clases de mujeres maduras, a las frívolas que caen en la apatía y en la nulidad y, a las inteligentes, que se vuelven compasivas, tiernas, de fácil comunicación y nada severas. El análisis matiza la degradación de lo femenino y lo enaltece. En este fragmento, si hubiera algo de pasional, sería la pasión de la marquesa por defender la causa femenina. Por supuesto que este rasgo textual es responsabilidad del enunciador general del discurso y de su praxis en vista a construir las identidades discursivas complejas de madame de Merteuil y de su pupilo en conocimientos, vizconde de Valmont.

El vizconde pide frecuentemente que le sea reconocido su mérito, que sea sancionado su programa narrativo de seducción de Cécile, la carta CXV desembraga un simulacro realizado de seducción y perversión que pide sanción positiva:

J'espère qu'on me comptera pour quelque chose l'aventure de la petite Volanges, dont vous paraissez faire si peu de cas : comme si ce n'était rien, que d'enlever, en une soirée, une jeune fille à son amant aimé ; d'en user ensuite tant qu'on le veut, et absolument comme de son bien, et sans plus d'embarras ; d'en obtenir ce qu'on n'ose pas même exiger de toutes les filles dont c'est le métier, et cela, sans la déranger en rien de son tendre amour, sans la rendre inconstante, pas même infidèle... en sorte qu'après ma fantaisie passée, je la remettrai entre les bras de son amant.

Valmont luego reembraga sobre sí para desembragar otro simulacro (con programación de acción) de realización futura, se nota que el sujeto está en plena tensividad, que las modulaciones del ser están creando espacios imaginarios para poder hacerse sentir como eso, como ser, ante su destinadora. El discurso de acogida de ella entonces el simulacro de la conquista heroica, la le la presenta:

Je la montrerai, dis-je, oubliant ses devoirs et sa vertu, sacrifiant sa réputation et deux ans de sagesse, pour courir après le bonheur de me plaire, pour s'enivrer de celui de m'aimer... dédommagée de tant de sacrifices, par un mot, par un regard, qu'encore elle n'obtiendra pas toujours. Je ferai plus, je la quitterai : et je ne connais pas cette femme, ou je n'aurai point de successeur... Enfin, elle n'aura existé que pour moi... Une fois parvenu à ce triomphe, je dirai à mes rivaux : Voyez mon ouvrage, et cherchez-en dans le siècle un second exemple !

Era necesaria esta larga cita para ver las consecuencias que acarrea en el sujeto tensivo el no reconocimiento de su cómplice-destinadora. Esta situación de tensividad se prolonga. La microsecuencia del reconocimiento al mérito (que es la única manera de que éste exista) se ha transformado en no reconocimiento que en el texto es figurativizado por la negación de la « recompensa », del « premio », del « paraíso » de antes por parte de la marquesa, esto es tomado por Valmont como una afrenta a su pasión más notable, la vanidad, o sea un presupuesto de la

macrosecuencia de los celos. Valmont ha enviado la carta mortal a Tourvel a instancias de Merteuil. Ha sido un modelo epistolar de la Merteuil que Valmont ha copiado y enviado a Tourvel. Así ha satisfecho el capricho de Merteuil de sacar del campo a la Tourvel. Esta acción de Valmont lo define como un vanidoso que prefiere sacrificar a la Tourvel que perder el campo ideológico del que depende su existencia de libertino. Los contenidos que emanan de Tourvel, su sistema axiológico, sus aportes no llenan ni modifican la sustancia de sus principios (los de Valmont). Valmont es ante todo un libertino, no es un hombre de amor aunque esté enamorado. Su vanidad ha sido golpeada por las burlas de Merteuil y a ellas reacciona.

Creemos haber entresacado los pormenores de este rasgo pasional del más al menos en Valmont, es decir una pasión intensa, evaluada por la destinadora como el mayor defecto del vizconde. Así, en la carta CXLV, En el juego de las evaluaciones mutuas, Merteuil felicita por primera vez al vizconde, pero no sin aclararle que ha caído en la trampa de su propia vanidad:

Où, Merteuil, vous aimez beaucoup Mm^e de Tourvel et même vous l'aimez encore ; vous l'aimez comme un fou ; mais parce que je m'amuse à vous faire honte, vous l'avez vraiment sacrifiée. Vous en auriez sacrifié mille, plutôt que se souffrir une plaisanterie. Où nous conduit pourtant la **vanité** ! Le sage a bien raison, quand il dit qu'elle est l'ennemie du bonheur. (Carta CXLV)

La macrosecuencia figurativa de los celos ya está instalada en el texto desde el momento en que Valmont/Merteuil estatuyen como garantía de buena relación hacia la búsqueda del placer libertino que sea respetado el campo de sentido de origen, que Valmont, en primer lugar, empieza viola al hacer entrar en el juego la decencia virtuosa de madame de Tourvel, que para Merteuil es una “ridicule aventure” (carta CXIII) y que, a su vez, Merteuil trasgredí , a consecuencia de sus celos por Tourvel, proyectando la seducción de Danceny. Valmont no se siente reconocido y luego es vilmente humillado por la preferencia de Merteuil hacia Danceny. Los celos de Merteuil y las transformaciones a que darán lugar no han sido previstos por el simulacro de Valmont, en el juego y la medición que constituyen los simulacros, Valmont no ha

medido la herida que cada una de sus cartas sobre la maravillosa madame de Tourvel, produce en la orgullosa madame de Merteuil.

La macrosecuencia de los celos se instala totalmente en el discurso de madame de Merteuil a partir de la carta CXXV; en este objeto-mensaje, Valmont refiere la caída erótica de madame de Tourvel. Lo característico de la interacción pasional es suscitar en el interior de la configuración una comunicación en la que los objetos-mensajes intercambiados son ante todo objetos modales, por ello operan en el interior de un simulacro que es resultado de un desembrague pasional (o.c.: 224). La configuración pasional de los celos, a partir de la carta CXXV de nuestro texto, va a fundar dos simulacros pasionales en interacción. Valmont no afina su simulacro sino hasta la carta CXXIX, en la que se justifica. Solo a esta distancia el vizconde empieza a comprender que su no reconocimiento por parte de la destinadora es debido a los celos; en efecto en la carta CXXVII, de Merteuil a Valmont, ésta ha manifestado sentirse relegada (en tercer lugar), ofendida por la proposición que le ha hecho Valmont (en la carta CXXVI) de ocuparse de ella cuando le quede un tiempo después de una a las otras dos (madame de Tourvel y Cétille).

4.1.2 El mismo dispositivo reflejado en espejo en dos discursos de la celotipia y las transformaciones que conlleva.

En este texto analítico que construimos ya hemos consignado la noción de simulacro, en este momento nos parece necesario anotar que el gran simulacro de los celos como macrosecuencia y dispositivo en nuestro texto va a dar entrada a dos roles patémicos correspondientes a dos posiciones idénticas repetidas por el espejo del discurso. El sujeto dual Merteuil/Valmont, como ya se ha visto, está desvaneciéndose como estructura fuerte sostenida por una competencia completa. Dentro del macrodispositivo de los celos dos roles patémicos se conforman, el rol patémico de Valmont en su simulacro de celotipia y el mismo rol patémico de madame de Merteuil. Ambos tienen el saber compartido de que una ruptura de contrato fiduciario llevaría a la pérdida de ambos por instauración definitiva del contrato polémico:

“Chacun de nous ayant en main tout ce qu’il faut pour perdre l’autre, nous avons un égal intérêt à nous manager mutuellement” (Carta CLIII).

y, para el actante observador, en otro nivel, la entrada de factores exógenos al “nosotros” trae la disolución del sujeto dual. Valmont en carta CXXXIII a Merteuil, trata de dar pervivencia al “nosotros” proponiendo continuación-renovación del contrato:

“Revenons à nous...Nos liens ont été dénoués et non pas rompus... nos sentiments, nos intérêts, n’ont pas moins restés unis ».

Parece que los libertinos han ido en busca del placer por caminos diferentes, pero ninguno es semejante al que el “nosotros” probó y probará todavía, según el punto de vista de Valmont. Merteuil, herida por el amor de Valmont hacia Tourvel juzga la renovación imposible, el amor de Valmont por la devota, y por lo tanto, su traición a los principios libertinos lo hacen imposible. En la carta CXXXIV, de Merteuil a Valmont, el desarrollo del simulacro patémico de la celotipia se sirve de la cita intratextual, recurso muy utilizado por el discurso de Laclos²⁰, para dibujar el simulacro amoroso del celado (Valmont).

“Ou ce sont-là, Valmont, des symptômes infaillibles d’amour, ou il faut renoncer à en trouver aucun”.

Los roles patémicos de los sujetos celosos van configurando simulacros diferentes en cuanto al objeto celado pero idénticos en cuanto a los objetos modales intercambiados en ellos. Ambos sujetos patémicos colocados en la lógica de las posiciones, es decir de la presencia, del discurso en acto, vigilan el curso del simulacro del otro en su programación. Merteuil y Valmont tratan de manipular las acciones del otro en este duelo de celotipia, en el que cada uno ha perdido la confianza en el otro. Merteuil interpreta muy bien que Valmont está enamorado de Tourvel, esta constatación la hace perder totalmente la confianza en él y en el proyecto libertino que

²⁰ El uso de la cita de fragmentos de la carta recibida y la relectura comentada por parte del enunciador, (en este caso Merteuil), espesa la correspondencia y sirve para argumentar en este caso contra el aporte no creíble. Esta carta emplea las siguientes citas de la carta CXXXIII: “En effet, ce n’est plus l’adorable, la céleste Mme. de Tourvel: mais c’est *une femme étonnante, une femme délicate et sensible*, et cela, à l’exclusion de toutes les autres ; *une*

juntos compartían. “Hay una desconfianza presupuesta por los celos que nace de la rivalidad, es la desconfianza con respecto al adversario, que no es específica de los celos, pero que les es necesaria” (o.c.: 216). Valmont niega que esté enamorado y manipula a Merteuil para que reanuden todos los contratos. El simulacro de los celos en Merteuil prepara un programa de venganza contra Tourvel. Valmont, al no ser reconocido en sus méritos por medio de la recompensa sexual, prepara la venganza contra Merteuil a través de Danceny. 0

En el caso de nuestro texto el celoso es doble, el simulacro también. El simulacro de realización de los celos de ambos sujetos patémicos es desembragado por el /saber no estar conjunto/ de ambos y el /no poder estar conjunto/ con Merteuil de Valmont; ese es el espacio imaginario en que se teje el simulacro por excedente modal, pero el hecho de que todo esto se consume en la esfera de lo pasional no le resta importancia a las estrategias de programación, porque la pasión, como ya se ha afirmado, hace actuar y ser. Para que la situación pasional no existiera, y así no existiría tampoco el discurso que la contiene, el apego, /deber estar-ser/, tendría que permanecer inalterable, sin figuras así como lo constatamos en Tourvel, cuyo apego por Valmont permanece hasta la muerte.

4.2 El simulacro de la rivalidad como constituyente del sujeto patémico en el esquema discursivo de la pasión en *Les Liaisons*

Tenemos pues que el nivel de la doble microsecuencia de la rivalidad entre los dos actantes del sujeto dual se origina el doble simulacro patémico de Merteuil y Valmont. Los celos en *Les Liaisons* son más el producto de la rivalidad que de la microsecuencia del apego, si seguimos el análisis semiótico de las pasiones. El apego entre los libertinos se establece desde el compartir de un campo ideológico, aunque al final, Merteuil, como cualquier mujer, muestre el celo de la mujer relegada a tercer lugar por el ex-amante. Valmont, en la relación dominante/dominado que mantiene con Merteuil, muestra el apego no del hombre enamorado sino más bien del admirador de la ciencia de su maestra, hasta que el no reconocimiento de su destinadora de saber lo

femme rare enfin, et telle qu'on n'en rencontrerait pas une seconde... He bien ! soit : mais puisque vous ne l'avez jamais trouvé... »

hace estallar de celos a causa de su vanidad (“lo que le es debido”) puesto que no acepta que un ser sin cualidades amorosas como Danceny lo desplace, en la carta CLII, Merteuil escribe a Valmont, haciendo esta interpretación de su simulacro:

De quoi s'agit-il tant? Vous avez trouvé Danceny chez moi, et cela vous a déplu ? à la bonne heure : mais qu'avez-vous pu en conclure ? Ou que c'était l'effet du hasard, comme je vous le disais, ou celui de ma volonté, comme je ne vous le disais pas. Dans le premier cas, votre lettre est injuste ; dans le second, elle est ridicule : c'était bien la peine d'écrire ! Mais vous êtes jaloux, et la jalousie ne raisonne pas. Hé bien! je vais raisonner pour vous.

Los dos celosos han instaurado un régimen de simulacros patémicos que miden el simulacro del oponente, de cada uno de ellos (Merteuil o Valmont) y no de los rivales del momento (Danceny y Tourvel). Los simulacros vigilan el simulacro del otro manipulado, tratando de persuadir, de torcer la programación del simulacro ajeno. Por ejemplo, Merteuil ha sacado del camino a la Tourvel, pero para que Valmont no elimine a Danceny, escondiendo su relación con éste, cosa que no logra puesto que Valmont, en la carta CLII explica a la Merteuil como ha encontrado a los amantes infraganti, es decir, a Danceny y Merteuil. La escena que el celoso teme más, o sea, ver al objeto de valor junto al rival en situación amorosa así como la Tourvel ve a Valmont con Émilie en un coche frente a la Ópera de París o como Swann cree ver a Odette de Crécy con su amante por la ventana iluminada,²¹ es interpretada y simulada desde la pasión celosa de Valmont. Valmont lo ha comprendido todo, se declara celoso: “et je ne peux n'être jaloux de ce délire de votre imagination. ».

Valmont lo sabe todo sobre la incipiente relación Merteuil/Danceny, descubre la mentira de Merteuil, está indignado, pareciera que los dioses del Olimpo se disputan, el enfrentamiento de competencias está servido en el sentido de la rivalidad entre profesionales de la seducción. En esta carta Valmont reconoce el dominio de madame de Merteuil sobre él en este aspecto, así que pide reconciliación inmediata en tono autoritario. Su simulacro lanza amenaza y conminación, la manipulación de Valmont no

²¹ Cf. *Un amour de Swann* en *Du côté de chez Swann (À la recherche du temps perdu)*, de Marcel Proust. El pasaje al que nos referimos está en la página 268, Editorial Gallimard, 1987.

mide el poder de agresión que vendrá a causa de la transformación modal de madame de Merteuil. Valmont se halla en un /no poder no hacer/ destinado por la vanidad dolida y achatada. En este momento la amenaza no es el simulacro del rival, que, para él es un “écolier”, sino la puesta en cuestión del amor propio, de su vanidad de. Se trata del orgullo del celoso que reposa de cierta forma sobre el sentimiento de “lo que le es debido” y que depende de un *deber estar-ser* y no de un *poder estar-ser* (o.c.: 243). Esta ofensa a la integridad de competencia del sujeto patémico instaurará por conminación-amenaza el contrato polémico a menos que Danceny sea sacrificado, al igual que él ha hecho con Tourvel.

Mais quand il vous coûterait quelque chose, il me semble que je vous ai donné un assez bel exemple! (...). Peut bien valoir un jeune écolier (...). Il vous est facile encore de me faire oublier l'offense que vous m'avez faite, plus un refus de votre part, un simple délai, la graverait dans mon cœur en traits ineffaçables.

A esta amenaza-conminación la respuesta es una posición firme de parte de Merteuil dentro de un simulacro que parece no temer las consecuencias de la programación del simulacro del oponente.

4.3 De la emoción del estado patémico al aniquilamiento del “nosotros”.

Hablamos aquí de emoción del estado patémico en el sentido que le dan los autores de *Sémiotique des passions* como última etapa del dispositivo de la patemización, la emoción en el esquema patémico canónico propuesto por estos autores es un estado patémico que afecta y moviliza todos los roles del sujeto apasionado. En el periodo textual de la última parte de *Les Liaisons dangereuses* los sujetos están constituidos ya como sujetos patémicos de la configuración de los celos, también se han producido en ellos todas las transformaciones tensivas que los llevan a destruirse mutuamente destruyendo su campo epistolar e ideológico. La moralización que sería la última sección del esquema patémico canónico está a cargo de las evaluaciones éticas que cuentan los restantes actores de la novela: madame de Rosemonde, madame de Volanges, Danceny, quienes en el texto logran conformar

varios campos del “nosotros” sustitutivos del gran campo del “nosotros” desaparecido en el discurso a partir de la carta CLIX.

Desde la carta CLI a la CLIII, en que se declara el rompimiento del contrato fiduciario y se instala el contrato polémico: “Hé bien! la guerre”, las cartas entre los seductores son amenazantes y despiadadas, el campo del “nosotros” está acabado y también el curso de las sucesivas seducciones; no hay campo para el entendimiento; los celos mutuos han dado al traste con todos los intentos de relación y de connivencia. En la carta CLII, madame de Merteuil no cede ante los celos de Valmont, mantiene su posición, despliega un simulacro de ataque, al fin los dos dominios de poder y de competencia-rivalidad están enfrentados: “Vous désirez moins mes bontés, que vous ne voulez abuser de votre empire”. El simulacro puesto en discurso en esa carta por Merteuil produce el desdoblamiento de Valmont en dos sujetos, el del antes (“ancien amant”) = sujeto narrativo que se ocupaba de llenar las exigencias amorosas de la amante, y el del después, sujeto tensivo patémico, ese irreconocible que no se parece al verdadero:

“Vous accepter tel que vous vous montrez aujourd’hui, ce serait vous faire une infidélité réelle. Ce ne serait pas là renouer avec mon ancien amant ; ce serait en prendre un nouveau, et qui ne vaut pas l’autre à beaucoup près. »

El simulacro juega a la desidentificación, pero no es la pasión del propio sujeto el que produce este esquicio doble sino la cólera de Merteuil que dibuja un nuevo elemento de la identidad discursiva de su oponente a partir del no reconocimiento de éste, del ahora. Para Merteuil en una primera etapa Valmont parece competente como amante, pero la rivalidad y el celo lo vuelve otro, en la última etapa. Las modalidades cambian en el observado según sea el estado pasional del observador:

“Le Valmont que j’aimais était charment... aimable. Ah! Je vous en prie, Vicomte, si vous le retrouvez, amenez-le-moi; celui-là sera toujours bien reçu. »

Valmont en realidad no es nunca reconocido en su valía (según él) por Merteuil. En este caso de veridicción, la manipuladora cegada por la pasión hace estallar al sujeto observado en dos roles independientes, con ello, los manipula a los dos.

En esta carta CLII, Merteuil accede a reconocer que el « ancien amant » era « charmant », pero en aquella época, Valmont no tuvo constancia de ese reconocimiento. En el “ahora”, Valmont es desconocido en su ser, solo se le reconoce su ser en el “antes”; lo que parece indicar que en la relación intersubjetiva entre ambos seductores no ha habido un presente de acomodo y reconocimiento mutuo de la competencia amorosa del otro.

Este desentendimiento profundo sobre fondo de rivalidad lleva a la “guerre” y esta figura se desarrolla en el texto con todos los atributos que semánticamente posee: la destrucción del enemigo por todos los medios. Valmont, en la carta CLIII alerta a la Merteuil sobre las consecuencias de una guerra entre cómplices, cada uno de los participantes del “nosotros” puede perder al otro, en el sentido de destrucción de ambos. Valmont propone, por última vez, mantener el espacio de convivencia: “de rester unis comme nous l’avons été... en reprenant notre première liaison. », « guerre » es la respuesta de Merteuil. Los dos celosos han estado manipulando por medio de simulacros contruados, pero Valmont no ha contruido el simulacro que se figura es el juego de Danceny, poco rival para él, sino el de Merteuil, su verdadera rival.

La primera batalla de la guerra tiene su comienzo con una carta de Valmont a Danceny (CLV), en que se juegan varios objetivos: lograr separar a Danceny de Merteuil y acercarlo a Cécile. Para ello, la estrategia es el desprestigio de Merteuil ante Danceny: “Une femme parfaitement usagée” frente a Cécile que es pura, inocente, tímida, bella. El simulacro de la manipulación-vengeanza se realiza dentro de la veridicción al colocar en la deixis de la mentira a Cécile, que ya ha sido seducida y pervertida: “J’ai consenti à partager avec le jeune homme les faveurs de sa maîtresse: mais enfin il y avait bien autant de droits que moi...” (Carta CLVIII) y desvelar el ser de Merteuil, poniéndola en la deixis de la verdad. El quiebre del campo del “nosotros” pone al descubierto la deixis del secreto, pero conserva todavía la trampa de la mentira.

El contenido invertido toma posesión en el discurso, el propuesto o planteado se va desdibujando con la destrucción del “nosotros”. La segunda arremetida viene en esa carta CLVIII, escrita por Valmont a Merteuil; en ella el seductor vengador hace una burla sangrienta sobre la inconsistencia amorosa de Danceny y humilla a Merteuil en

su competencia seductora: “un seul de l’objet aimé suffit, comme vous le voyez, pour dissiper cette illusion; ainsi il ne vous manque plus que d’être cet objet-là, pour être parfaitement heureuse. » La seducción de Danceny por Merteuil ha sido abortada, Danceny ha vuelto con Cécile por el arte de una carta escrita a Danceny por la impostura de Valmont, haciendo ver que ha sido escrita por Cécile.

La carta CLXII consigna la venganza de Merteuil en esta guerra; la estrategia ha sido vender todo el secreto de las cartas de Valmont a Danceny. El desapercibido e incompetente Danceny se vuelve sujeto del *deber hacer* justicia y luego de leer la última carta (CLVIII) de Valmont, en la cual éste lo malpone y revela la situación real de Cécile, reta a duelo a Valmont. Aquí en esta última parte de *Les Liaisons*, la praxis enunciativa juega todo el tiempo con la estrategia de la lectura compartida, la lectura por azar de cartas encontradas en los bolsillos y la entrega por parte de los actores que se retiran del escenario de correspondencias comprometedoras. En la carta CLXIII, M. Bertrand anuncia la muerte en duelo contra Danceny del vizconde; éste antes de morir se muestra noble en la verganza. El texto para invertir el contenido propuesto, a través de la venganza contra Merteuil, hace que Valmont entregue todas las cartas recibidas de ésta a Danceny. Danceny es ahora el único actor competente para iniciar una venganza total de la sociedad contra los impíos a través de su hacer discursivo moralizante. El “nosotros” se ha deshecho por la entrada en el campo del secreto de factores extraños.

Ha finalizado la puesta en discurso de los simulacros pasionales de los seductores y de su situación patémico-tensiva. La última carta escrita por Merteuil es la CLIX. Toma el relevo, por una carta (CLXI), madame de Tourvel para acabar su simulacro pasional con la muerte. La homologación entre el funcionamiento pasional y la puesta en discurso (puesta en escena, enunciación, variaciones de perspectiva) confirma de cierta forma que todo simulacro pasional se presenta en el discurso como otro discurso engastado. (o.c.: 303). Con las muertes primero de Valmont, luego de Tourvel y con el silencio de madame de Merteuil y de Cécile de Volanges, la puesta en discurso queda a cargo de los sujetos discursivos de la moralización, última etapa del esquema patémico canónico. No nos consta que la moralización en el texto provenga

directamente de la puesta en discurso de la configuración pasional de los celos. Lo que el discurso lacrosiano pone de relieve al final es la evaluación negativa del contenido propuesto por los dos seductores en su programación discursiva y en el desafuero perverso de la instauración de la pasión como incitadora total de todo el sufrimiento, dolor, muerte dentro de los textos-cartas-testimonios o cartas-objeto que quedan para la lectura de los enunciatarios naturales de esos mensajes-objeto.

www.bdigital.ula.ve

CONCLUSIONES

www.bdigital.ula.ve

En nuestro sondeo para intentar comprender y explicar como se construye la arquitectura del sentido en *Les Liaisons dangereuses* quizás nos hemos limitado a analizar la profundidad de las superficies, sin embargo creemos que desde un punto de vista general podemos extraer las siguientes conclusiones:

El simulacro textual constituido por *Les Liaisons dangereuses* se nos presenta como un laberinto que el hacer enunciativo del responsable general del discurso pone en texto sin querer responsabilizarse por los contenidos de libertinaje que manifiesta. Laclos no podía en su tiempo, a causa de la sanción social, avalar los planes perversos, corruptos, voluptuosos, depravados, pervertidos que los dos seductores planean para lograr el placer de la venganza. Imaginamos que en la Francia prerrevolucionaria los contenidos libertinos serían considerados como blasfemos y pornográficos; esta suposición es avalada por los pocos comentarios que se hacen de la obra durante la época en que fue publicada, también en el siglo XIX e incluso en el bien entrado siglo XX. Quizás fue una obra muy leída y comentada en la clandestinidad de la misma forma en que se leían las obras libertinas en el siglo XVII.

Este primer hecho crea en las tres cuartas partes del texto y sobre todo en la presentación, *Advertencia del Editor* y *Prólogo del Redactor*, un efecto de sentido intencionado, el de querer falsear, a través de un subterfugio novelesco - la puesta en abismo - la verdadera inspiración de su escritura, es decir, las cartas no han sido escritas por Choderlos de Laclos sino que han sido encontradas de forma casual entre los documentos heredados de una persona desconocida. Y además ambos actores (Redactor y Editor) tienen opiniones diferentes sobre las cartas, hecho textual que crea el sentido de la paradoja y la contradicción sobre el ser de la novela.

El distanciamiento del autor con respecto al producto de su creación era una práctica corriente en los escritores de novelas epistolares, siempre las cartas podían encontrarse dentro de la gaveta de una abuela. Sin embargo creemos que en el caso de Laclos es además la presión del medio lo que lo hace producir este texto basado en una explicación falaz de su origen.

La falsedad, la mentira, el secreto, categorías veridictorias estarán funcionando y dirigiendo también toda la actividad de los programas cognoscitivos y pragmáticos que el texto desarrolla. Desde el punto de vista de los libertinos la verdad de sus

intenciones y haceres no será desvelada hasta cierto punto del desarrollo textual, mientras que para los otros, las víctimas, la verdad apenas será desmontada al final de la trama. Los seductores, en su espacio textual secreto solo revelarán los entresijos de sus propósitos al disociarse su campo de coherencia epistolar.

La fragmentación textual es debida a esa disposición en laberinto de haceres ocultos que permanecen en el secreto de los seductores para los demás pero que se desocultan y se expresan claramente entre ellos hasta cierto punto. La obligación de violación del correo de los otros, del “ellos”, hace que todo esto sea posible, en efecto la intromisión en la correspondencia ajena es necesaria para construir el sistema laberíntico-tensivo y fragmentado de la novela. Al margen de nuestro trabajo podemos hacer un acercamiento entre esta estrategia de adquisición de saber con las estrategias clásicas de las figuras de la alcahueta y de la celestina.

El texto está fundado en dos secciones muy bien determinadas, por un lado, la gran mayoría de las cartas de las tres primeras partes y una sección de la cuarta parte, por el otro, el final de la novela, desde la carta CLX. En esta última parte de quince cartas, éstas no son escritas por los delegados perversos del sujeto de la enunciativa, desde ese límite las informaciones y revelaciones han sido tomadas a cargo por narradores sucedáneos conformados en varios campos epistolares, el de Rosemonde y Volanges, el de Rosemonde y Danceny. Los libertinos han callado y la obra se vuelve moral y se restablece el orden. Pero este final de sanción contra los depravados no es suficiente para que Laclos se sienta entendido como un moralista y como un escritor edificante.

Les Liaisons dangereuses conforma un simulacro del universo de vida de lo libertino en el cual los valores marcados son el placer que produce la seducción perversa y el trabajo de conquista que cuesta lograrla. Lo que el texto llama amor es palabra y concepto bastante despreciado por los libertinos. Pareciera que la única pareja que debería de tener un destino amoroso juvenil y ardiente es la formada por Cécile y Danceny, pero es para que eso no ocurra por lo que los dioses del Olimpo peligroso trabajan.

Lo que es condenable para el lector en el texto es la complicidad perversa de los dos libertinos que conforman eso que se ha llamado sociedad secreta con leyes

autónomas perversas e indescifrables por parte del contrato social. El conciliábulo para dañar, corromper, degradar produce una conclusión evaluativa negativa, así como negativa es la sanción que lanza la Tourvel en su delirio-manifiesto final antes de la muerte. La Tourvel es la encargada de decir con palabras en el texto lo condenable de la aventura libertina de los seductores.

Les Liaisons dangereuses es un texto que pone en discurso un contenido propuesto que se supone debemos invertir los lectores de ayer, de hoy y de mañana. El propósito, lo hemos demostrado en el transcurso del análisis es interpretar como erróneo lo que hacen los seductores y como positivo el final vengador que la instancia enunciativa propone al lector: a más perversión representada más conciencia adquirida por éste.

Desde el punto de vista de la tipificación de la novela epistolar:

Esta novela se desenvuelve y desenvuelve su trama sobre un fondo de efectos pasionales intensos. Las macrosecuencias y microsecuencias son trabajadas a partir de pasiones como la venganza, la obstinación, los celos. Pero éstas no son solo configuraciones semióticas a poder analizarse sino que también constituyen forma de vida dentro del texto.

Las cartas son el apoyo del intercambio intersubjetivo sobre el cual se funda la pasión. Estos objetos-sujetos construyen, analizan, persuaden, asesinan, son las metonimias de sus destinatarios. Unos destinatarios que ejercen sus performances epistolares construyendo a sus destinatarios con el análisis que previamente hacen de ellos, es decir, los construyen según las conveniencias que mejor se adaptan a los resultados que quieren obtener del contacto intersubjetivo. Para ello nada más demos el ejemplo de la esquila mortal que diseña Merteuil para que Valmont acabe con madame de Tourvel.

Con la utilización de la carta como apoyo textual total se pueden infringir todas las reglas de la veridicción dentro de discurso. El secreto en que pueden mantener los libertinos su hacer es garantía para producir en las víctimas el trastrocamiento de las interpretaciones y la confusión.

Las cartas son escritas por corresponsales delegados que producen los efectos de sentido de proximidad, intimidad, secreto; por supuesto en el espacio

autónomo de la carta, gracias a los destinatarios delegados, se construyen las identidades discursivas, modales y pasionales de los actores del texto. La marquesa de Merteuil con su hacer discursivo es una de las principales constructores de identidades discursivas. Construye, por ejemplo a Valmont como un vanidoso, un seductor profesional y a la presidenta de Tourvel como una sosa devota, además de poco agraciada. Esta estrategia enunciativa que utiliza la carta como instrumento textual de base efectúa operaciones que además de construir figuras discursivas inviste en el texto los contenidos semánticos que le dan al discurso su espesor significativo y su posibilidad de crear tensión. Si quisiéramos tipificar el discurso epistolar novelístico ésta sería una de sus características. Por medio de la textualización por cartas se hace posible el máximo de vigilancia de los ojos que miran a las cartas escribirse y también se multiplican los puntos de vista vertidos en las epístolas.

Con el estudio del campo discursivo de lo epistolar y de sus fronteras, cierres, aperturas a aportes y novedades se han construido dos formas de esta zona en el texto: la zona del “nosotros” y la del “ellos”. Las tensiones que se producen entre los aportes dirigidos, adaptados, aceptados y los que no lo son no nacen de esas zonas de sentido crean tensiones que tienden a disociar y a recomponer los respectivos campos. En la novela de Laclos las tensiones se producen entre los dos seductores ante la entrada en el campo de cada uno de ellos de un aporte que no es aceptado por el otro seductor y viceversa: respectivamente madame de Tourvel y Danceny. Se podría concluir que en el texto de la novela los aportes externos son difíciles de asimilar y de incluir, en consecuencia la forma de rechazar los contenidos aportados del exterior es defenderse produciendo estados de cólera, venganza y celos.

La literatura epistolar es un simulacro textual que incluye un haz de valores y un testimonio de la memoria cultural que manifiesta como testigo las relaciones sociales y las formas de vida guardadas por determinada concreción socio-histórica, en el caso de *Les Liaisons dangereuses* la escritura colectiva desemboca en la forma de vida de las relaciones peligrosas por carta.

Los núcleos pasionales se estructuran alrededor de la lectura, relectura, copia, compartimiento de correspondencia de los manipulados. Los libertinos trabajan en la

sombra de sus escritorios como especie de agentes dobles. Este papel les permite conocer, estudiar e interpretar para emprender futuros planes. Para la estrategia de corrupción libertina todas las formas de espionaje epistolar son una obligación, en este proceder se basa la competencia cognoscitiva de los mismos. Los seductores actúan como un servicio de seguridad policial restringido por el hecho que todo pasa por la escritura.

La relectura o reenunciación permite también a algunos de los actores: Valmont, Cécile, Danceny, Tourvel recuperar el itinerario seguido por el objeto figura-carta y rememorar sentimentalmente una situación emocional intensa de amor.

Desde el punto de vista de los actores pasionales:

Madame de Merteuil es modalmente apta para emprender cualquier seducción; explica en su carta autobiográfica LXXXI los preparativos, trabajos y restricciones que ha tenido que emprender y sufrir para llegar a ser un sujeto cognoscitivo integral. Este actor se asume, se controla, se modifica, se perfecciona, posee valores modales adquiridos en su recorrido textual.

El vizconde de Valmont es constituido por madame de Merteuil como ya sabemos: su esclavo, su vasallo, su caballero cortes, presto a recibir las órdenes que el método dicta y prescribe; en ocasiones, la Merteuil catalogará a Valmont de inservible, lento, enamorado, trasgresor de los principios a los cuales están supeditados en su mundo de creer. Pero en resumen el vizconde es un seductor que tiene como objetivo realizar dos programas narrativos de seducción, más la reconquista de la Merteuil.

Madame de Tourvel en su rol de víctima es colocada en una disyuntiva entre el querer del que la inviste Valmont y su deber hacer, sujeto a un universo del valor de los valores. Madame de Tourvel no puede abandonar su universo axiológico aunque se enamore de Valmont porque su adhesión a sus valores de partida es inquebrantable. La tensión entre el placer y el deber la convierten en un sujeto patémico, en un sujeto “voulu”, según la tesis que hemos seguido para estudiar a esta heroína raciniana. En este aspecto madame de Tourvel se opone a Merteuil pero la complementa. Ambas adhieren sólidamente a creeres dependientes de axiologías diferentes. La Merteuil es una fanática de la filosofía libertina perversa mientras que Tourvel, ya lo sabemos, es una devota de pureza comprobada.

Tourvel es el personaje más trágico-clásico del texto no solo por lo que acabamos de exponer sino por la importancia que tiene en su construcción como identidad discursiva el aspecto sensible de los embates emocionales. En esta figura se resumen todas las tensiones, las pasiones, lo sensible, el cuerpo sintiente; la manifestación del soma está investida en ella con perfección casi clásica en lo que respecta a los cambios de las coloraciones del rostro de la pasión, del terror, de la confusión. Los actores antiguos se maquillaban para fingir la coloración que indicaba cada pasión, madame de Tourvel las tiene marcadas en la cara.

Del estudio de estas figuras construidas en identidades discursivas nos queda una conciencia de la importancia de los contenidos míticos que se desprenden de ellos. Para Valmont y Merteuil encontramos que cual Zeus y Hera mandan y ordenan en el Olimpo de las relaciones peligrosas, la Tourvel despide un perfume mítico-trágico proveniente de su lucha interna, un combate lento y detenible en el tiempo que constituye el meollo de la aprehensión estética del texto. Lo estético es puesto en escena por el director Valmont a partir de la agonía de la víctima de su seducción, la belleza, valor que tiene su contenido irrevocable en la obra, proviene del ver de batirse a la heroína entre dos posiciones axiológicas. Valmont, a su vez, como sujeto de la obstinación seductora alcanza la figura de un *Don Juan*. Estas evidencias nos permiten decir que no hay texto literario que no cree un espacio de lo mítico, nos parece que todo cuerpo expresivo que instale la pasión comparte y se aproxima a los valores eternos de comportamiento humano que el imaginario construye y cristaliza.

No se encuentran en esta novela escenas sexuales evidentes; lo erótico-sexual es sugerido; por ejemplo Valmont deja entrever que ha habido relaciones eróticas con el eufemismo militar de que el enemigo ha sido batido; también sugiere que ha embarazado a Cécile de Volanges, escribiendo que Gercourt será padre de un descendiente de la familia Valmont. En el hacer estilístico este actor puede cultivar todos los registros retórico-argumentativos.

Desde el punto de vista de la pasión como contenido investido:

Texto de desarrollo de tumultos pasionales, *Les Liaisons dangereuses* ponen en texto pasiones que son lo mismo que la acción pero dentro de la esfera de lo

afectivo. Gracias a la introducción en la semiótica del dominio de las posiciones que participan en el discurso por intermedio de las modalidades concebidas como valores, se ha podido estudiar este componente afectivo-emocional.

Las pasiones intensas en el texto tal como la venganza vienen en el texto a controlar la explosión ante lo inaceptable, la regulación consiste en plantear una posibilidad de emprender un programa para dañar al que produce con su actitud el disgusto. Venganza es el lexema más utilizado por los libertinos en sus cartas, todo merece venganza. Nos preguntamos si no era una palabra de moda de la época, lo que vendría a corroborar que las formas de vida conforman semánticamente a los textos. También intuimos, siguiendo la pista que nos ha dejado Butor, que el paso de una sociedad guerrera a una cortesana ha dejado su huella en las expresiones del sentir.

El texto desarrolla numerosos simulacros de escenas que componen especies de idearios de ensueño. La inestabilidad modal que produce la pasión genera estas especies de cuadros imaginados vivientes que se multiplican sobretudo a partir de la fabulación variadísima de Valmont. En este actor los procesos imaginarios son muy frecuentes por el hecho de estar habitado por pasiones muy intensas: obstinación, vanidad, ansia de reconocimiento y finalmente, celos.

En un texto en el cual la pasión de los celos quiebra la connivencia de partida que impulsa el programa narrativo principal por parte de los seductores, es natural que esa pasión no se asemeje al desarrollo de la misma en otros textos o en la vida real. Merteuil no ha podido absorber ni digerir los aportes del exterior a su campo epistolar y de sentido, Valmont ha hecho esfuerzos por sacar a Tourvel del espacio íntimo de sus sentimientos y mantenerse leal a sus principios. Sin embargo la rivalidad interna destruye a la pareja de conniventes. Los héroes han mantenido su campo del “nosotros” con mucha dificultad y al final, el contrato se rompe por efecto de dos pasiones simples: la rivalidad y el ansia de reconocimiento. No podía ser de otra manera si pensamos que esta asociación de libertinos no ama y recela como método todo lo que provenga del sentimiento.

Desde el punto de vista del análisis realizado:

Nos parece que nos hemos quedado muy apegados a los postulados teóricos porque en cuanto nos desprendemos de ellos nos sentimos inseguros, quizás sentimos que al no seguir el método se pueden producir contrasentidos.

Los nuevos puntos de vista que hacen la transición entre lo puramente narrativo-discursivo hacia la visión de lo sensible-tensivo en el texto nos dan la impresión de ser susceptibles de fácil aplicación para la lectura del objeto de estudio, pero sin embargo no se nos presentan con la solidez y consistencia a la que estábamos acostumbradas en el manejo de la teoría estándar, quizás, lo reconocemos, esta interpretación provenga de un prejuicio ortodoxo.

Creemos que la tesis incide en repeticiones y verificaciones múltiples de los mismos conceptos y ello precisamente porque necesitamos afirmarnos en el texto de los postulados novedosos para no perdernos en la confusión. Debemos de anotar que el problema de la enunciación siempre estuvo planteado en la semiótica, el hecho de haber incluido la noción de *praxis* enunciativa que facilita el anclaje de este fenómeno en las bases culturales e históricas que los contienen no es sino un perfeccionamiento de la teoría.

Hay una asimetría de volumen entre las dos grandes partes de la tesis que finalmente logramos montar y ello en razón de que la tesis de partida estaba organizada en siete capítulos, en evidente fragmentación, que hubo que remontar en lo que presentamos hoy.

Al final del itinerario concluimos que se ha hecho un aporte en cuanto a la organización del sentido en el texto. No creemos haya precedentes en el estudio pasional de la obra centrados en la tipología de género en la que está expresada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

www.bdigital.ula.ve

ACTES DU COLLOQUE DU BICENTENAIRE DES « LIAISONS DANGEREUSES ».

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

ACTES SÉMIOTIQUES. II. (16) (1980). *Le désespoir ou les malheurs du cœur et le salut de l'esprit*. Par Jacques Fontanille. Besançon : Institut National de la Langue Française.

ACTES SÉMIOTIQUES. IV (37) (1982). *Éléments pour une typologie raisonnée des passions*. Par H. Parret. Besançon : Institut National de la Langue Française.

ACTES SÉMIOTIQUES. VI (55) (1984). *La bonne distance selon 'L'homme et la coquille' de Paul Valéry*. Par Jean-Claude Coquet. Besançon : Institut National de la Langue Française.

ACTES SÉMIOTIQUES. VI (59) (1984). *Narrativité et discursivité*. Par Denis Bertrand. Besançon : Institut National de la Langue Française.

ACTES SÉMIOTIQUES. VI (60) (1984). *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*. Par A.-J. Greimas.

ACTES SÉMIOTIQUES. IX (88) (1987). *Linguistique et sémiologie*. Par Jean-Claude Coquet. Besançon : Institut National de la Langue Française.

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

ALVAREZ JURADO, M (1998). *La expresión de la pasión femenina a través de la epístola amorosa: el modelo portugués*. Córdoba: Universidad de Córdoba y Obra social y cultural CAJASUR.

AQUIEN, M. et MOLINÉ, G. (1999). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Encyclopédies d'aujourd'hui. Paris : Gallimard.

ARRIVÉ, M y COQUET, J.-C. (1987). *Sémiotique en jeu*. A partir et autour de l'oeuvre d'A.-J. Greimas. Éditions Hades-Benjamins. Paris-Amsterdam.

- ARRIVÉE, M. (1993). « Hommages à A.-J. Greimas ». *Nouveaux Actes Sémiotiques* 25. Limoges : PULIM.
- BARTHES, R. (1964). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Gonthier.
- BARTHES, R. (1970). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil.
- BARTHES, R. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- BAUDELAIRE, Ch. (1861 (1961)). *Oeuvres Complètes*. Paris : Gallimard.
- BAUDRILLARD, J. (1979). *De la Séduction*. Paris : Galilée.
- BAYARD, P. (1993). *Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos*. Paris : Editions de Minuit.
- BENVENISTE, E. (1966-1974). *Problèmes de Linguistique Générale I y II*. Paris : Gallimard.
- BERTRAND, D. (1985). *L'espace et le sens*, Paris-Amsterdam : Hadès-Benjamins.
- BERTRAND, D. (1983). *Les Lettres de la Religieuse portugaise : sujet épistolaire et sujet passionnel*. Fribourg : Éditions universitaires.
- BUTOR, M. (1964). *Répertoire II*. Paris : Éditions de Minuit.
- CHODERLOS DE LACLOS (1787). *Les Liaisons dangereuses*. Collection des Chefs-D'œuvre. Sigue edición de Nantes. Paris : Robert Laffont.
- CHODERLOS DE LACLOS (1987). *Les Liaisons dangereuses*. Classiques de Poche. Librairie Générale Française. Paris.
- CHODERLOS DE LACLOS (1989). *Las amistades peligrosas*. Barcelona: Tusquets.
- COQUET, J.-C. (1973). *Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse du discours*, Paris : Mane.
- COQUET, J.-C. (1982). *L'école de Paris*. Paris : Hachette.
- COQUET, J.-C. (1984). *Le Discours et son sujet. Essai de grammaire modale*. Paris : Klincksieck.

- COQUET, J.-C. (1988). *L'être et le pasaje d'une sémiotique à l'autre*. TLE, 6.
- COQUET, J.-C. (1991). « *Réalité et principe d'immanence* ». in *Langages*, 103.
- COQUET, J.-C. (1997). *La quête du sens. La langue en question*. Paris.
- COURTES, J (1976). *Introduction a la sémiotique narrative et discursive*, Paris : Hachette.
- COURTÈS, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette.
- CUADERNOS LENGUA Y HABLA No 1. *Perfiles Semióticos*. Mérida, Venezuela. 1999.
- DAYAN, J. (2003). *Film Les Liaisons dangereuses*. France : (Película). La production/Remstar/Future Film.
- DE OLIVEIRA, A.C. y Landowski, E. (1995). *Do inteligível ao sensível*. Sao Paulo, E.D.U.
- DELON, Michel (1985). *P.A. Crónicas de la luz. Les Liaisons dangereuses*. Études Littéraires. Presses Universitaires de France. Paris.
- DELON, M, (1988). *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1829*. Paris: P.U.F.
- DICCIONARIO DE LA MITOLOGÍA UNIVERSAL Y DE LOS CULTOS PRIMITIVOS. (2 tomos) (1963). Buenos Aires: Mundi.
- DICTIONNAIRE LAROUSSE (FRANÇAIS-ESPAGNOL/ESPAGNOL-FRANÇAIS. (1967). Paris : Librairie Larousse.
- DICTIONNAIRE LE PETIT ROBERT (1977) Paris : Dictionnaire *LE ROBERT*.
- ECO, H. (1996). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- ESCRITOS 11/12. REVISTA DEL CENTRO DE CIENCIAS DEL LENGUAJE, enero-diciembre 1995

ESCRITOS 17/18. REVISTA DEL CENTRO DE CIENCIAS DEL LENGUAJE, enero-diciembre 1999.

ESPAR, T. (1983). *'Florentino y el Diablo' de Alberto Arvelo Torrealba. Para una semiótica de la manipulación cognitiva*. Tesis de Doctorado, presentada para ascender a la categoría de profesor agregado.

ESPAR, T. (1990). *Semiótica, literatura y mestizaje*. Mérida: Revista Voz y Escritura, no. 2.

ESPAR, T. (1992). *Para una semiótica de las pasiones en el discurso venezolano*. Mérida: Boletín Antropológico, no. 25.

ESPAR, T. (1995). *El relato oral como discurso mediador entre este mundo y la otra orilla*. Puebla, Revista Escritos, no. 11-12.

ESPAR, T. (1998). *La Semiótica y el Discurso Literario Latinoamericano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

ESPAR, T. (2000). Traducción de extractos de *Phéorique* (1995) de Ducrot, Schaeffer.

ESPAR, T. (2000). *Estrategias enunciativas en el discurso irónico: los artículos de opinión de José Ignacio Cabrujas*. Artículo presentado en el XXIII Simposio (Sic).

ESPAR, T. (2000). Traducciones de Gardes-Tamine, Joelle. 1996.

ESPAR, T. (2000). *La Constitución que nos gastamos*. III Jornadas de Investigación de la Escuela de Idiomas Modernos. Universidad Central de Venezuela. Conferencia.

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). "Estrategias enunciativas en el discurso irónico: un artículo de opinión de José Ignacio Cabrunas". En *ALED, Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, Volumen 1, número 1.

- 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.
- ESPAR, T. (2003). "El escepticismo de los herederos de Greimas" en: *Perfiles Semióticos*, Año 1, no. 1, Mérida: U.L.A.
- FABRE, J (1979). *Idées sur le roman. De Madame Lafayette au Marquis de Sade*. Paris: Klincksieck.
- FABBRI, P. (1995). *Táctica de los signos*. Barcelona: Gedisa.
- FLOCH, J. M. (1995). *Identités visuelles*. Paris : P.U.F.
- FONTANILLE, J. (1993). « Le ralentissement et le rêve ». *Nouveaux Actes Sémiotiques* 26-27. Limoges : PULIM.
- FONTANILLE, J. (1993). « Le schème des passions » in Denis Bertrand y Louise Milot (éds), *Prothée* 21 (1). « Schème et discours », 33-41.
- FONTANILLE, J. (1995). *Sémiotique du visible*. Paris : P.U.F.
- FONTANILLE, J. (1996). *Interstice et résistance dans « Feuilles d'Hypnos » : une forme de vie chez René Char*, in : N.A.S. no 44-45, Limoges. P.U.L.I.M.
- 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.
- FORMAN, M. (1989). *Valmont*. (Película). M.G.M , DVD.
- GADAMER, H.-G- (1992). *L'Actualité du beau*. Aix-en-Provence: Alinea.
- GARDES-TAMINE, J. (1996). *La Rhétorique*. Paris : Armand Colin.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*, Paris: Seuil.
- GENETTE, G. y TODOROV, T. (1986). *Théorie des genres*. Paris : Seuil.

- GENETTE, G. (1992). *Palimpsestes*, Paris : Seuil.
- GENINASCA, J. (1991). « Du texte au discours littéraire et à son sujet ». *Nouveaux Actes Sémiotiques 10-11*. Limoges: PULIM.
- GENINASCA, J. (1997). *La parole littéraire*. Paris: P.U.F.
- GIDE, A. (1925). *Les Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1996). *La Crítica Literaria del Siglo XX*. AUTO-APRENDIZAJE, Ed. EDAF. España.
- GREIMAS, A.-J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris : Larousse.
- GREIMAS, A.-J. (1970.) *Du sens*. Paris : Seuil.
- GREIMAS, A.-J. (1976). *Maupassant. La sémiotique du texte*. Paris : Seuil.
- GREIMAS, A.-J. (1979). *Introduction a l'analyse du discours en sciences sociales*. Paris : Hachette.
- GREIMAS, A.-J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I y II*. Paris : Hachette.
- GREIMAS, A.-J. (1983). *Du sens II*. Paris : Seuil.
- 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.
- GREIMAS, A.-J., & FONTANILLE, J. (1994). *Semiótica de las Pasiones*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- GROUPE D'ENTREVERNES (1979). *Analyse Sémiotique des textes*. Presses universitaires de Lyon.
- HAMON, P. (1981) *Introduction a l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette.

- HERNÁNDEZ-PACHECO, J. (1996). *Corrientes Actuales de Filosofía. La Escuela de Francfort. La Filosofía Hermenéutica*. Tecnos. Madrid.
- INGLESSIS, M.-G. (2000). *Para una vida exitosa: Análisis semiolingüístico de una campaña publicitaria*. Trabajo presentado como requisito parcial para la obtención del título de Magister Scientiae en Lingüística. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes.
- JAKOBSON, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit.
- JAKOBSON, R. (1977). *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil.
- JAKOBSON, R., & LÉVI-STRAUSS, C. (1962). « *Les chats de Baudelaire* », *L'homme*, II, 1.
- JANKELEVITCH, (1964). V. *L'ironie*. Paris: Flammarion.
- JEAN, R. (1977). *Lectures du désir*. Paris: Points, Seuil.
- KANT, E. (1973). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio estético*. Argentina/México. Editorial Porrúa.
- KUNDERA, M. (1995). *La Lenteur*. Ed. Gallimard. Paris.
- LANDOWSKI, E. (1988). *La Lettre. Approches sémiotiques*, Les Actes du VIe. Colloque Interdisciplinaire, Fribourg, Suisse.
- LANDOWSKI, E. (1989). *La société réfléchie*. Paris : Seuil.
- LANDOWSKI, E., DORRA, R., & DE OLIVEIRA, A.-C. (1999). *Semiótica, estesis, estética*. Sao Paulo: Educ.
- LANDOWSKI, E. (1998). "Sémiotique gourmande" *Nouveaux Actes Sémiotiques* 55-56. Limoges : PULIM.
- LAUFER, R. (1955). « La structure dialectique des *Liaisons dangereuses* » en *La Pensée*.

- LÉVI-STRAUSS (1958). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.
- LOTMAN, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- LUTAUD, C. (1998). *Les Liaisons dangereuses, Choderlos de Laclos*. Paris: Ellipses.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE 371 (1998). *Dossier les libertins séduction et subversion*.
- MERLEAU-PONTY (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- MOLIÈRE (1962). *Dom Juan*. Paris: Éditions Garnier Frères.
- MOLINER, M. (1997). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- MORPHÉ. REVISTA DEL ÁREA DE CIENCIAS DEL LENGUAJE. No. 13/14 (1996).
Formas de vida. Universidad Autónoma de Puebla.
- NAVIA, W. (2001) *Comunicación y hermenéutica: Implicaciones sociales y educativas*.
La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, Universidad de San Andrés.
- NIETZSCHE, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- NOUVEAUX ACTES SÉMIOTIQUES, No. 25 (1993). *Hommages à A.-J. Greimas*.
PULIM, Université de Limoges.
- NOUVEAUX ACTES SÉMIOTIQUES, No. 7 (1990). *Entre herméneutique et sémiotique*, Paul Ricoeur avec la collaboration de Jacques Fontanille et Claude Zilberberg. PULIM, Université de Limoges.
- PAILLET-GUTH, A. M. (1998). *Les Liaisons dangereuses de Laclos*. Ellipses. Paris.
- PALOMARES DE MENDOZA, L. (1988). *Analyse sémiotique de la narrativité dans 'Le Royaume de ce monde' de Alejo Carpentier* ». Thèse de Doctorat de 3^e. Cycle. Préparée sous la direction de M. A.-J. Greimas.
- PALOMARES DE MENDOZA, L. (1998). *De la enunciación a la praxis enunciativa: Aproximación a un texto*. Mérida, Venezuela: Lengua y habla (CIAL).

- 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.
- PERFILES SEMIÓTICOS. (2004). *Revista de Estudios Semiolingüísticos, Greimas en América Latina: Bifurcaciones*. Año 1, No 1. Mérida: Universidad de los Andes.
- PERELMAN, C. y OLBRECHTS-TYTECA, L. (2000). *Traité de l'argumentation*. Belgique : Editions de l'Université de Bruxelles.
- PESSOA DE BARROS, D.-L. (1988). *Teoria do Discurso. Fundamentos semióticos*. Sao Paulo: Atual Editora Ltda
- PESSOA DE BARROS, D.-L. (1990). *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática.
- QUEMADA, B (1993). *Greimas lexicologue*. N.A.S. 25. Hommages à Greimas. Limoges : Pulim
- 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
- POZUELO, J. M. (1992). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- PROPP, V. (1970). *Morphologie du conte*. Paris : Points, Seuil.
- RASTIER, F. (1991). *Sémantique et recherches cognitives*. Paris : P.U.F.
- RASTIER, F. (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris : P.U.F.
- RICOEUR, P. (1990). « Entre herméneutique et sémiotique » *Nouveaux Actes Sémiotiques* 7. Limoges : PULIM.
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Seuil. Paris
- RICOEUR, P. (1995). *Tiempo y Narración I, II, III*. Madrid-México: Siglo XXI Editores.

- RICOEUR, P. (1999). *Historia y narratividad*. Paidós, Barcelona.
- SPITZER, L. (1970). *Etudes de style*. Paris: Gallimard.
- 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.
- TODOROV, T. (1966). « Les catégories du récit littéraire » (sur *Les Liaisons dangereuses*), *Communications*, no. 8, Paris : Seuil.
- TRIAI, D. (1988). *Yo, el otro y el deseo. Esbozo de análisis semiótico de L'Amant de Marguerite Duras*. Trabajo de Ascenso para optar a la categoría de Profesora Asociada de la Universidad de los Andes.
- TRIAI, D. (1992). *Esbozo de análisis semiótico de un ensayo: 'le Roman comme recherche' de Michel Butor*. Trabajo de Ascenso para optar a la categoría de Profesora Titular de la Universidad de los Andes
- TRITTER, J.-L. (1998). *Les Liaisons dangereuses. Choderlos de Laclos*. Ellipses. Paris.
- VADIM, R. & VAILLAND, R. (1959). *Les Liaisons dangereuses*. (Película). Les Films Marceau, Cocinor.
- VAILLAND, R. (1991). *Laclos*. Paris : P.U.F.
- VERGER, M.-C. (1985). *Laclos : les milieux philosophiques et le mal*. Paris : Akpagnon.
- VERNANT, D. (1997). *Du discours à l'action*. 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.
- VILLEGAS, J. (1978). *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Planeta
- VINCENT, M. (1973). *Les Liaisons dangereuses*. Paris: N.C.L.