

Lydia Vázquez y Antonio Altarriba

La paradoja del libertino



 **LICEUS**
LITERATURAS EXTRANJERAS

¿Cómo resolver el dilema? ¿Estamos en condiciones de poder situar a Laclos en un único e inconfundible territorio moral? ¿La adscripción ética al bando de los ‘buenos’ o de los ‘malos’ resulta literariamente pertinente? ¿Puede llevarse a cabo semejante tarea a partir de los indicios biográficos o de los testimonios literarios dejados por un autor? ¿Puede, habida cuenta de nuestra esencial ambivalencia o incluso polivalencia, llevarse a cabo semejante tarea con cualquier persona? Probablemente, sea cual sea el resultado, este tipo de reflexiones esté condenado a la inoperancia o, peor aún, a la manipulación ejemplificante. Sin embargo averiguar si *Las amistades peligrosas* fueron escritas desde el cinismo o desde el adoctrinamiento nunca ha dejado de obsesionar a lectores y críticos. Muchos reconocen la irrelevancia de la cuestión a la hora de valorar un libro que, independientemente de su ubicación moral, ha ganado su lugar en el paraíso de las obras maestras. Pero, más tarde o más temprano, de forma implícita o explícita, la interrogación acaba planteándose y condicionando, si no la valoración, al menos la argumentación. Y no es de extrañar. El propio libro tanto por su contenido como por su(s) prólogo(s) se sitúa en esa encrucijada valorativa. El “escribo para que se repudie, no para que se imite”, defendido dentro de la novela por editor y redactor y fuera por el propio autor, viene dinamitado por la insistente y muy perfeccionada práctica libertina de la simulación. Si los personajes avanzan enmascarados –‘larvatus prode’- ¿por qué no iba a hacerlo el libro? Si Valmont no duda en fingir la conversión para lograr la seducción de la Tourvel ¿por qué iba a vacilar el editor en fingir la condena para seducir al lector y burlar la censura? Y, si el libro miente sobre sus intenciones ¿por qué no iba a hacerlo el gran maestro de intrigas que, casi obligadamente, debe ser su autor?

Por mucho que la crítica pretenda evacuar el problema para atenerse a una deseada neutralidad, la injerencia ideológica resulta inevitable –inscrita genéticamente en el proyecto

escritural- y además condiciona decisivamente la recepción del libro y su densidad gravitatoria en la galaxia literaria de las diferentes épocas. De hecho la duda valorativa afectó a la novela desde su publicación. Su difusión por medio de encuadernaciones de tapas mudas, su impacto oscilante entre el éxito y el escándalo, su valoración repartida entre las alabanzas y las condenas han construido la fama de la novela sobre el relente de lo perverso. Y –reconozcámoslo- aunque se haya insistido tanto en su ejemplaridad, no parece que el público se abalance sobre *Las amistades peligrosas* para reforzar sus defensas contra la tentación o para resistir los embates de la seducción. La Iglesia y otras instituciones especializadas en valoraciones morales no han visto en el libro nada que lo haga especialmente recomendable ni lo han propuesto como lectura obligatoria sino que, muy al contrario, lo han anatematizado o han mantenido serias reticencias sobre él. A pesar de que Laclos se empeña mucho en ello, no parece que el libro vacune contra el mal. Los primeros lectores ya se sirvieron de las justificaciones preliminares como coartada para poder acercarse al libro sin excesivas repudias sociales. Todavía hoy, eclécticos, antidogmáticos y postmodernos, nos beneficiamos de esta ambigüedad. Es más la recuperación que, tras la marginación decimonónica, inicia el siglo XX se hace invocando con sospechosa frecuencia la irreprochable trayectoria personal de Laclos. Y la cosa no queda ahí porque –seamos sinceros- ¿leemos hoy este libro para horrorizarnos de los vicios o para regodearnos con las perversiones? Aunque la respuesta correcta –la de la corrección política- diga que por ninguna de esas dos razones, nadie negará que hay mucho más de lo segundo que de lo primero.

Y es que, independientemente del embarazoso manejo del baremo ético, las derivaciones de este debate conforman un bucle de interminables implicaciones. La espiral se fragua dentro de la propia novela y afecta, nada menos, que a la definición de

los personajes ¿Aman o fingen? ¿actúan desde la pasión o desde el conocimiento? ¿son ingenuos enamorados o pérfidos estrategas? ¿viven el amor como la máscara más eficaz del libertinaje o, al revés, el libertinaje funciona como una máscara que acaba resquebrajándose por las incontrolables presiones del amor? Y de ahí, como consecuencia inevitable, la cuestión involucra al lector que, como decimos, no sabe –o no quiere saber- si disfruta con el triunfo de la virtud o con el del vicio. Y en un paso más el propio Laclos queda atrapado en la dinámica implicadora oscilando entre el escritor libertino y el idílico defensor de las teorías de Rousseau. A partir de ahí el problema se dispara hacia las más altas instancias autoriales y nos lleva a recorrer, más o menos incitados o excitados por la intriga, las grandes preguntas sobre las que se sustenta el quehacer literario ¿Dónde termina el narrador y dónde empieza el autor? ¿El escritor traslada con ejemplar transparencia su experiencia o la distorsiona, incluso la falsea para su mayor gloria? ¿La visión del mundo que se desprende de una obra debe interpretarse como el resultado del compromiso ético, del artificio estético o de la impostura del autor? Y, yendo aún más lejos, la novela, como medio de representación de la realidad ¿refleja o inventa? ¿constituye una rodaja de vida puesta en cuartillas o tan sólo supone una performatividad prevista por un sistema lingüístico-literario altamente codificado? ¿La ficción debe considerarse subsidiaria de la acción o de la dicción? ¿La producción artística se explica como consecuencia de la imitación ('mímesis') o de la creación ('poiesis')? En definitiva y volviendo a las calificaciones morales, la novela ¿miente o dice la verdad? (gran debate en el siglo XVIII) O, si se quiere dar vueltas a las tan manoseadas contradicciones con las que coquetea el artista ¿fabula para acceder a la verdad o para escamotearla? Y al cabo de tantas preguntas ¿deberemos concluir que la verdad no es si no una mentira convenientemente consensuada?

Aún podríamos dar más vueltas al bucle y atrapados en esta cinta de Moebius que se desenrolla indefinidamente llegaríamos a ese punto, sólo provisionalmente final, de la esencia del ser. Porque en el fondo del problema se halla nuestra propia naturaleza. Con lo cual y tras el paseo por tan elevadas abstracciones regresamos de nuevo a otro gran debate dieciochesco para preguntarnos ¿somos pervertidos que nos envolvemos en la capa de las convenciones o buenos salvajes que preservamos nuestra sensibilidad con una barniz de cinismo? ¿actuamos en función de una ancestral espontaneidad o de una esforzada voluntad? La civilización ¿nos permite superar la pulsión de la bestia o nos aleja de la inocencia original? Desorientados ante esta irresoluble disyuntiva, ya no sabemos si decimos lo que somos o somos lo que decimos. Y ahí la paradoja del libertino -¿siento o finjo sentir?- encuentra su asiento más profundo, su encaje cardinal y su anclaje fundacional. Se halla encriptada, quizá enquistada, en la vertiginosa inconsistencia del ser y a partir de ella reverbera en ese 'homo fabulator' que tan esencialmente nos constituye y que, de forma indiscernible, nos mantiene confusos entre lo que somos y lo que decimos. Aunque probablemente decir sea nuestra mejor -¿la única?- manera de ser. Y ser libertino la única -¿la mejor?- manera de escribir. Porque -una vez más a vueltas con la paradoja- tanto los libertinos a la hora de seducir como los novelistas a la hora de escribir o cada uno de nosotros a la hora de ser no hacemos sino mentir con la más creíble sinceridad.

Diderot, más que pensador paradójico, pensador de la paradoja planteaba estas cuestiones con meridiana claridad en uno de sus textos de mayor alcance teórico, *La paradoja del comediante* (1769). Allí sostiene que el mejor actor no es aquel que más se identifica con los sentimientos del personaje que debe interpretar sino el que sabe distanciarse de ellos para simularlos con eficiente racionalidad. En el juego de la dramatización la verdad surge del fingimiento. O, lo que es lo mismo, a la hora de transmitir las emociones, la sinceridad, lejos de suponer una

garantía, constituye un estorbo. Y esta paradoja que de manera especial afecta al comediante se hace extensible a toda labor artística, de una manera o de otra condenada a una representación trucada. Y no se queda ahí. El propio Diderot amplía el ámbito de su paradoja a otras actividades sólo en apariencia menos 'creativas'. El mejor orador no es el que, afectado por el tema de su discurso, se deja llevar por una sagrada cólera sino quien, sin estar realmente conmovido, juega convincentemente con las entonaciones propias del airado. Comprobamos así cómo hombres de iglesia o políticos también giran en torno de esta paradójica órbita. Sólo hace falta profundizar un poco más en su alcance para comprender que todos, tanto en nuestras relaciones sociales como en las personales, también nos hallamos implicados. Ni siquiera el más descarnado cara a cara con nosotros mismos se libra de sus efectos. Miente Rousseau confesándose ante el mundo y miente Laclos escribiendo a Marie-Soulange o, quizá, escribiéndose para el mundo. La única duda estriba en saber hasta qué punto miente y, sobre todo, hasta qué punto es consciente de ello y lo utiliza estratégicamente. Él mismo demostró que un ingeniero de la guerra puede reciclarse sin dificultades en ingeniero del amor y que la experiencia en el despliegue de armas y tropas ayuda en la composición de argumentos y en la organización de cartas ¿No puede el experto en construir imágenes de ficción construir su propia imagen? La posibilidad de que así ocurriera se antoja totalmente plausible. Pero, como en todo bucle paradójico, la certeza absoluta se escapa porque, cuando se está a punto -o se cree estar a punto- de atraparla, sale disparada hacia su polo opuesto, contradictorio pero nunca incompatible.

La generalización de la paradoja desde las tablas escénicas a las menos 'glamurosas' de la existencia cotidiana sólo pueden asumirla quienes, conscientes de la hipocresía irremediadamente imperante, la afrontan como si de una función teatral se tratara. Para ellos en la vida -que no es sueño sino comedia- sólo caben

dos registros interpretativos, la actuación o la sobreactuación. A lo largo de la historia ya los griegos entendieron la dimensión teatral del ser humano y, gracias a ellos, la noción de 'persona' conecta etimológicamente con la de 'máscara'. Pero los libertinos, además de entenderlo, lo llevaron a sus últimas consecuencias. Y lo hicieron con la displicente lucidez que la idea merecía. Antes, mucho antes que el psicoanálisis quebrara la monolítica integridad del 'yo', antes de que Nathalie Sarraute redujera nuestro comportamiento a un nudo de tropismos, los libertinos llegaron a la desoladora conclusión de que somos el resultado del cruce entre unas tiránicas circunstancias y una acomodaticia condición. Ambas pulsiones combinadas elaboran el guión que sin descanso, un día tras otro, interpretamos. No estamos dotados de identidad ni tan siquiera de entidad. Tan sólo somos la respuesta más conveniente a los estímulos que recibimos, una adaptación constantemente reconducida en función de la mejor integración en el entorno. Así pues, los libertinos extienden la paradoja del comediante de Diderot y la llevan a los demás ámbitos de la existencia –todos somos camaleones- En ese sentido la seducción sólo sería la forma de relación donde más claramente se manifiesta la paradoja. Pero ¿qué relación no comporta seducción? Y ¿qué amistad no resulta peligrosa?

Por lo tanto y a efectos de una mayor operatividad conceptual sustituiremos la paradoja del comediante por la paradoja del libertino, conscientes de que el cambio de denominación sólo implica una vuelta de tuerca más en la argumentación diderotiana. Quizá también porque, partiendo de la novela de la que partimos, esta adscripción resulta más adecuada. Desde luego los libertinos de Laclos -puede que el propio Laclos que tanto se reclamaba de Rousseau- se sitúan claramente en la estela filosófica de Diderot. En cualquier caso, para escribir *Las amistades peligrosas*, su autor tuvo que entender e incluso desarrollar en todas sus implicaciones la paradoja según la cual "nadie dice la verdad mejor que un mentiroso". Puede incluso que

llegara más allá y se preguntara si existe una verdad o, por el contrario, todo consiste en mentir con mayor o con menor convicción. En cuyo caso lo importante no sería adherir con lealtad a las certezas sino simular desde una fría y analítica distancia. Y ello supone una auténtica lección para el escritor, para el ser humano y entre ambos, como vínculo que los une y hasta los confunde, también para el comunicador. Porque en último término tanto con la paradoja del comediante como con la del libertino sólo estamos afirmando el principio básico que rige toda comunicación: el medio es el mensaje. La verdad resulta inalcanzable y quizá, para acabar con dogmas y fanatismos, mejor que quede así. Y la veracidad, auténtico –en cualquier caso único- resorte del mundo, depende de un manejo lúcido de las técnicas de transmisión. Algo que un comunicador hace con alarde exhibicionista y un libertino, para mayor eficacia, con anónima discreción.

Extracto de **La paradoja del libertino. Sobre Las amistades peligrosas y otras perversas relaciones dieciochescas**
Autores: Lydia Vázquez y Antonio Altarriba