



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

TRAGEDIA Y CINE UNAS RELACIONES PELIGROSAS.

La Poética de Dangerous Liaisons.

Elementos para un estudio del cine trágico

Autor: JOSÉ ÁNGEL GUZMÁN PÉREZ

Tutora: SORAYA EL ACHKAR

Caracas, Abril de 2006

RESUMEN

Tragedia y Cine: unas Relaciones Peligrosas es un recorrido teórico y analítico que busca establecer cuáles son los parámetros bajo los cuáles se puede considerar que una película es trágica, sin que ésta tenga que ser, necesariamente, una adaptación de una obra literaria que pertenezca a este género. Las bases son el resultado del estudio de las tragedias áticas, con el soporte de diferentes teorías filosóficas sobre el tema.

Nuestro propósito no es el de crear una teoría absolutamente novedosa sobre la tragedia, sino, que a partir de las ya existentes, desde la tragedia como Mímesis hasta la tragedia como realidad, reelaborarlas de manera que tomando los puntos básicos, particulares y más completos de cada una podamos obtener una teoría consistente que en continua dialéctica con la tragedia griega nos ayude a hilvanar un discurso coherente que nos aproxime hasta nuestro objetivo. Nuestra postura constantemente se aproxima y aleja de la tragedia griega; se acerca porque es en ella donde se encuentra el germen de lo trágico y se distancia porque lo trágico como categoría no es inmutable, no podemos pensar que lo trágico es únicamente lo trágico griego, sino que lo trágico se deriva de lo primigenio, se prolonga, varía y matiza en y con el tiempo, los soportes y las mentalidades.

Nuestro soporte es el cine, y hemos escogido el filme dirigido por Stephen Frears **Dangerous Liaisons** para aplicar la teoría que desarrollamos; analizamos la película en los planos del contenido y de la expresión, para encontrar su sustento trágico.

Descriptores : TRAGEDIA- CINE- RELACIONES PELIGROSAS- ANÁLISIS- TEORÍA- FILOSOFÍA- TRAGEDIA GRIEGA- EURÍPIDES- SÓFOCLES- ESQUILO- THESPIS- ARIÓN- NIETZSCHE- SCHOPENHAUER- SCHELLING- JASPERS- ARISTÓTELES- PLATÓN- KIERKEGAARD.

SUMMARY

Tragedy and Cinema: some dangerous relationships are a theoretical and analytic journey that seeks to establish which the parameters are under which you can consider that a movie is tragic, without this has to be necessarily, an adaptation of a literary work that belongs to this genre. The bases are the result of the study of the Greek tragedies, with the support of different philosophical theories on the topic that they have allowed to arm.

Our purpose is not the one of creating an absolutely novel theory about the tragedy but that starting from those already existent, from the tragedy like Mimesis until the tragedy like reality, to reprocess them so that taking the basic, particular and more complete points of each one, we can obtain a consistent theory that in continuous dialectical with the Greek tragedy, help us to baste a coherent speech that approaches us until our objective. Our posture constantly approaches and it takes away from the Greek tragedy; It comes closer because is in her where we find the germ of the tragedy; and It takes away because the tragic thing as category is not immutable. We cannot think that the tragic thing is only the tragic thing Greek, but rather the tragic thing is derived of the primogenitor or origin, it is prolonged, it change and gets particularities with the time, the supports and the mentalities.

Our support is the cinema, and we have chosen the film directed by Stephen Frears Dangerous Liaisons, to apply the theory that we develop. We analyze the movie in the planes of the content and of the expression, to find its tragic sustenance.

Describing : TRAGEDY - CINEMA - DANGEROUS RELATIONSHIPS - ANALYSIS- THEORY- PHILOSOPHY- GREEK TRAGEDY - EURÍPIDES- SÓFOCLES- ESQUILO- THESPIS- ARIÓN- NIETZSCHE- SCHOPENHAUER- SCHELLING- JASPERS- ARISTÓTELES- PLATÓN- KIERKEGAARD.

TRAGEDIA Y CINE UNAS RELACIONES PELIGROSAS.

La Poética de Dangerous Liaisons.

Elementos para un estudio del cine trágico

Autor: JOSÉ ÁNGEL GUZMÁN PÉREZ

Tutora: SORAYA EL ACHKAR

Caracas, Abril de 2006

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

INDICE

I. Introducción.....	2
II. Fade in trágico.....	5
III. Fiolosofías de la tragedia.....	15
III.1. Colisiones.....	15
III.2. Mētis.....	18
III.3. Hamartia.....	20
III.4. Culpas.....	21
III.5. Sabere, Conocimiento y Pena.....	26
III.6. Ironía.....	31
III.7. Velo y Sympateia.....	33
IV. Una tragedia de película.....	37
IV.1. Segmentación.....	37
IV.2. La poética de Dangerous Liaisons	43
IV.2.1. Obertura.....	43
IV.2.2. Colisión de Mētis	50
IV.2.3. Ironías de la tragedia.....	69
IV.2.4. Colisiones internas.....	74
IV.2.5. Colisión pasión/potencia.....	80
IV.2.6. Óperas, mitos y tragedias áticas.....	83
IV.2.7. Culpas, pernas, saberes y conocimientos trágicos.....	98
IV.2.8. Clausura de espejos.....	101
V. Conclusiones.....	104
VI. Bibliografía.....	108
VII. Recursos electrónicos.....	116
VIII. Filmografía.....	117

I. INTRODUCCIÓN

I. INTRODUCCIÓN

De las dos máscaras primigenias, sólo una parece que ha traspasado con enorme facilidad y éxito el tiempo y los medios: la sonriente máscara de la comedia se ha instalado en el cine como un género con gran salud, que se reinventa hasta la autoparodia, en cambio, de la lactosa de la tragedia se ha dicho que murió en su propia gloria sobre el escenario teatral; es como si ambas hubiesen respondido a sus morfologías, una vive en la felicidad y la otra se lamenta en su espléndido pasado.

Nadie duda a la hora de hablar, escribir y hacer cine cómico, pero qué ocurre con un posible cine trágico. La comedia cinematográfica se ha distanciado lo suficiente de Aristófanes, hasta tener una dimensión propia; por su parte, el cine trágico sigue edípicamente unido a Sófocles, Eurípides y Esquilo, sólo por mencionar a los tres grandes trágicos griegos, aunque en la actualidad es con Shakespeare con quien más se vincula lo trágico en el cine.

Cuando se habla de cine trágico, normalmente, nos referimos a filmes basados en tragedias; este género parece sobrevivir con las adaptaciones, de allí que los estudios sobre tragedia y cine tengan como punto focal la manera en que el original teatral es transpolado a su versión fílmica; se describen y analizan las influencias del medio teatral al cinematográfico, se investiga el trasvase de un lenguaje a otro, se comparan elementos coincidentes y divergentes, si estos han sido mantenidos íntegros o si se han condensado, si lo que predomina en la adaptación es el tiempo o el estilo, si ilustra o amplifica el original, si lo disgrega o, si por el contrario, se sustenta en la analogía.

Frente a este panorama proponemos con **Cine y tragedia: unas relaciones peligrosas** explorar un ámbito diferente. Estimamos que existen relaciones entre cine y tragedia que trascienden las adaptaciones y que se puede hablar de Cine Trágico. Nuestro recorrido se inicia con un **Fade in trágico**, en los tiempos perdidos de los mitos, las

leyendas y los ritos, para, a manera de introducción, situarnos en los orígenes de la tragedia, con todas las limitaciones que ello entraña, ya que no se tiene una certeza absoluta sobre el nacimiento y la evolución del género que nos ocupa. Seguidamente con **Filosofías de la tragedias**, abordamos las siete características que creemos deben cumplir los filmes para entrar en la categoría de lo trágico, y lo hacemos luego de analizar los textos de Eurípides, Sófocles y Esquilo, apoyándonos en las teorías que consideramos pertinentes; abarcamos desde Platón y Aristóteles hasta teorías más contemporáneas como las de Hegel, Schopenhauer, Schelling, Kierkegaard, Nietzsche y Jaspers, desarrolladas entre los siglos XVIII y XX.

Decidimos tomar como punto de referencia la tragedia ática, y no la isabelina o la contemporánea, por ejemplo, porque creemos que es, precisamente en la tragedia clásica donde mejor se refleja, como diría Díaz Tejera, el ropaje tangible de lo trágico.

Nuestro trabajo acaba en un filme del siglo XX, con la perspectiva de que se inicie un viaje en el tiempo que, esperamos sirva para estudios en flashback, y ojalá en flashforward, para desentrañar cuándo un filme puede ser considerado trágico. Hemos escogido como objeto de análisis el filme **Dangerous Liaisons**¹, dirigido por Stephen Frears con guión de Christopher Hampton, basado en la obra de teatro del propio Hampton, que a su vez fue versión de la novela homónima de Pierre Ambroise Choderlos de Laclos². La selección de este filme la hicimos por dos razones básicas; una, porque creemos que es el filme ideal para conseguir nuestro propósito y, la otra, por gusto personal, ya que tanto el filme de Frears, como la novela de Choderlos de Laclos nos han proporcionado placeres estéticos.

¹ Nuestro trabajo está realizado con y sobre las versiones, las traducciones y los doblajes españoles, tanto del libro de Choderlos de Laclos como del filme de Stephen Frears, que en España se llaman: **Las Amistades Peligrosas**.

² Conocemos la existencia, del al menos, cuatro versiones más del texto de Choderlos de Laclos: **Les Liaisons dangereuses** (1959), dirigida por Roger Vadim; **Valmont** (1989), dirigida por Milos Forman; **Cruel Intentions**, dirigida por Roger Kumble; **Unload Scandal** (2003), dirigida por Lee Je Yong, y se tendrían que analizar en detalle para saber si en ellas encontramos también elementos trágicos, aunque, una vez visto los tres primeros mencionados, creemos que no es posible aplicarle la categoría de trágico a estos filmes, pero eso sería parte de un trabajo que supera nuestra propuesta inicial.

En **Una tragedia de película** tenemos como propósito confirmar que existen filmes trágicos; el análisis se moverá en dos direcciones, siempre relacionadas; por una parte está la de ver cómo los conceptos que hemos señalado en el capítulo precedente están presentes en el filme y, por la otra, mostrar cómo los planos del contenido y de la expresión están regidos por un mismo principio: el trágico.

II. FADE IN TRÁGICO

II.- FADE IN TRÁGICO.

La tragedia continúa teniendo hoy unos orígenes oscuros; a pesar de la gran cantidad de investigaciones que se han realizado no se han llegado a obtener unos resultados que satisfagan a los estudiosos del tema, principalmente porque las fuentes originarias no permiten dar una respuesta clara³. Muchos de los trabajos se remontan a antiguos ritos de fertilidad y a celebraciones sobre la fermentación del vino, que se pierden en el tiempo⁴, asociados al dios Dionisio; rituales que “tratan de promover en cierto modo todavía mágicamente, la renovación de la vida toda tras la muerte invernal”⁵.

La teoría más extendida, y que parte de la **Poética** aristotélica, es que durante esas celebraciones dionisiacas se llevaban a cabo competencias de Dithirambos (Ditirambos) y de Satyrikón (Dramas Satíricos), consideradas ambas manifestaciones como las fuentes básicas de lo que conocemos como tragedia. Los Dithirambos eran danzas religiosas en adoración a Dionisio, que se hacían en círculos, acompañadas con música ejecutada con tambores, liras y flautas, y con poesía cantada, en las que se relataban historias mitológicas. En los Satyrikon, similares a los Dithirambos, los integrantes del coro estaban vestidos como sátiros: mitad humanos, mitad cabras, y realizaban una celebración más anárquica que en los Dithirambos, cantando temas heroicos, en tono burlesco, alrededor de a una imagen de Dionisio⁶.

Aristóteles señala que a partir de las improvisaciones que hacían los que cantaban los Dithirambos “fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que ella iba ofreciendo; y después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó

³ Véase el recorrido crítico que sigue José Vara Donado en **Los orígenes de la tragedia griega**. 1999. Págs. 14 y ss.

⁴ Como fecha más cercana se ha datado el 1200 a.C.

⁵ Francisco Rodríguez Adrados: **Fiesta, comedia y tragedia**. 1983. Pág. 15

⁶ Para una peculiar interpretación sobre el origen y esencia de la tragedia asociada a los coros de sátiros y a Dionisio, veáse F. Nietzsche: **El nacimiento de la tragedia**. 1947.

su propia naturaleza”⁷. Esos cambios los sitúa Aristóteles a partir de la división de la poesía en dos vertientes, dependiendo del objeto que imitaba: en tragedia y en comedia⁸.

La vertiente que dio origen a la tragedia provendría de la imitación de las acciones que ejecutan los hombres esforzados, nobles, dignos, virtuosos u honestos; esas imitaciones, de caracteres que no de hombres, tuvo su origen en los himnos y encomios, formas poéticas escritas en versos heroicos. Tanto Platón como Aristóteles señalan que es en las obras de Homero, **La Ilíada** y **La Odisea**, donde se encuentran los primeros vestigios escritos de versos heroicos.

La posible influencia que pudieron tener los Satyrikon fue que “partiendo de fábulas pequeñas y una dicción burlesca, por evolución desde lo satírico, dignificó tarde, y el metro se convirtió de tetrámetro en yámbico”⁹; según esta afirmación, la brevedad de los Satyrikon, que eran improvisaciones, fue ganando en cuanto a dimensión, no solamente se desarrollaron en cuanto a longitud, sino también en cuanto a “nobleza” de contenido, por las acciones que imitaban y porque se pasa de un verso más vulgar a uno más natural como los son los yambos, muy similar al hablado¹⁰.

Esta afirmación aristotélica a dado pie para que autores más contemporáneos afirmen que las dos manifestaciones artísticas parecen haber dado origen tanto a los elementos constitutivos de la tragedia, como a la palabra misma, llegándose a dar una doble interpretación al nacimiento de la tragedia y para discutir sobre posibles contradicciones en la teoría aristotélica¹¹. La doble vertiente sería, según Dupont-Roc y Lallot¹², la siguiente:

⁷ Aristóteles: **Poética**. 1990. 1448b13-15

⁸ Para este trabajo se dejaron de lado lo relacionado con la comedia, que en la Poética tienen un tratamiento más breve, únicamente valga aquí la anotación de que la comedia, según Rodríguez Adrados, **Fiesta, tragedia y comedia**, nació posteriormente a la tragedia, pero de la misma fuente el *Komo*: un coro danzante; según Aristóteles Op. Cit. nació de los Himnos Fálcos.

⁹ Aristóteles: **Poética**. 1449a19-22.

¹⁰ Aseveración aristotélica en la **Poética** y de Horacio: **Arte Poética**. 1999.

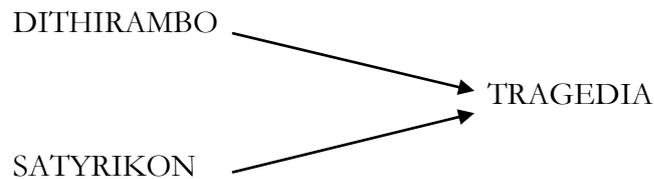
¹¹ Véase las notas de Ángel Cappelletti, en Aristóteles: **Poética**. 1990. Págs. 55-56 y de Valentín García Yebra, en **Poética Aristóteles** 1992. Págs. 82-83.

¹² Citado por Cappelletti en Aristóteles: **Poética**. Pág. 56.

1. - Filiación lineal: El Dithirambo se transformó en Satyrikon y éstos a su vez dieron paso a la Tragedia, ya teniendo incorporado elementos del Dithirambo

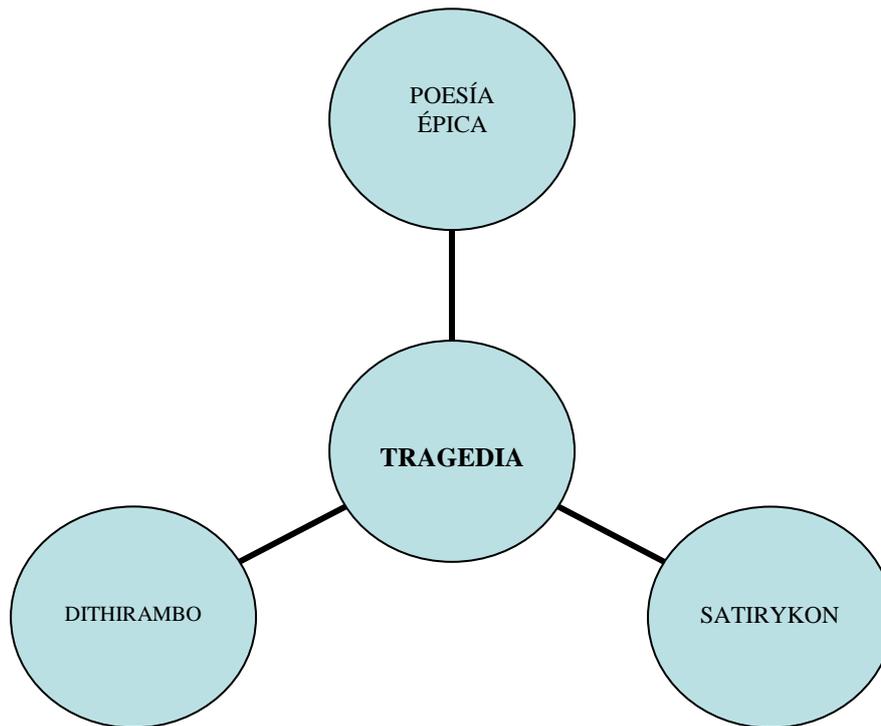


2. - Doble Evolución Convergente: El Dithirambo y los Satyrikon, tuvieron una evolución independiente, llegando a converger en un momento histórico dando forma a la tragedia.



Pero siguiendo a Aristóteles, sería más acertado decir que la Tragedia tiene una triple raíz, el Dithirambo, del cual toma el coro, el Satyrikon, del cual toma la representación y la Poesía Épica, de la que toma el objeto de imitación: los grandes héroes y temas¹³.

¹³ Para un estudio detallado de la influencia de la épica homérica en la tragedia véase Vara Donado: **Los orígenes de la tragedia**. y del mismo autor **La técnica dramática de Sófocles**. 1999. También, Ana Iriarte: **Democracia y Tragedia**. 1984.

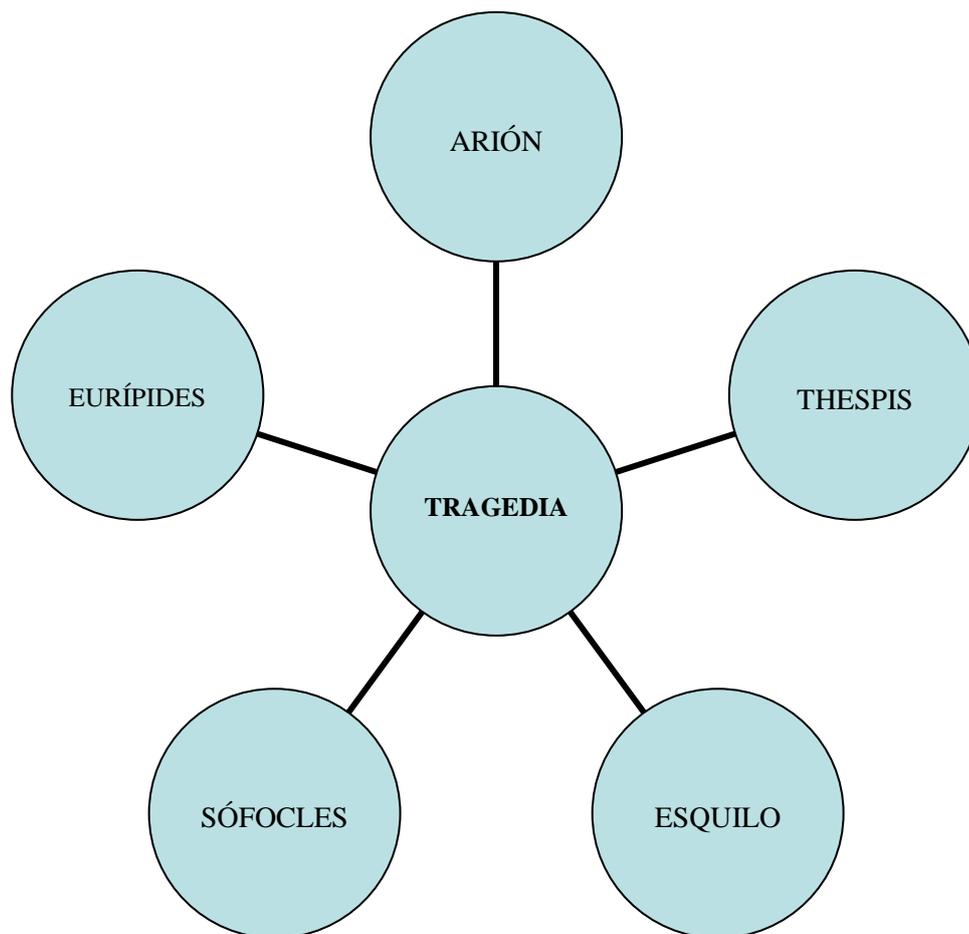


Este es uno de los dilemas no resueltos sobre la tragedia, como tampoco lo es el del “personaje creador” del drama trágico, si es que se puede adjudicar a una persona la invención de la tragedia. A partir de la mención que hace Aristóteles, de que los dorios reclamaban para sí la creación de la tragedia¹⁴, se ha creído que fue Arión de Corintio, 600 a.C., quien embelleció la lírica de los Dithirambos, a partir de los contenidos de las epopeyas y de las canciones de los rapsodas; asimismo, se presume que fue el propio Arión quien transformó el coro de móvil/danzante a inmóvil. A estas modificaciones habría que sumar las llevadas a cabo por Thespis de Attica¹⁵, quien añadió el protagonista, personaje que interactuaba con el coro, utilizó por vez primera las máscaras como elementos inherentes a la representación y la leyenda heroica. Luego, la Tragedia, según la teoría

¹⁴ García Yebra, Aristóteles: **Poética**, cree que este señalamiento hace mención indirecta a Arión, porque éste sería originario del Peloponeso, pero Ángel Cappelletti, Op. Cit., siguiendo a Lucas, duda que este personaje sea originario de alguna ciudad Doria; aunque no pone en duda que Arión sea el inventor de la tragedia. Arión de Metimna, le llama Vara Donado: **La técnica dramática de Sófocles**. Pág. 17

¹⁵ Oliver Taplin, en **The Oxford Illustrated history of theatre**. 1995, pone en duda la existencia de este personaje que “may have been no more than a Myth.” Pág. 15. Postura similar asume Vara Donado: Op. Cit. Pág. 28. En cambio, Carlos Miralles: **Tragedia y política en Esquilo**. 1968. Pág. 38, le presenta como el creador de la tragedia; igual posición asume Horacio: **Arte Poética**. Pág. 275

aristotélica, “alcanzó su propia naturaleza”¹⁶, esto es, su perfección formal con Esquilo y Sófocles¹⁷. Las variaciones que introdujeron los poetas trágicos fueron las siguientes: puesta en escena del deuteragonista, se redujo la importancia del coro, con lo cual el diálogo cobró mayor importancia; después, se agregó el tritagonista, se aumentó el tamaño del coro de 12 a 15 personas, y se dio mayor trascendencia a la escenografía y al vestuario.



Todas esas transformaciones, y con ellas el esplendor de la Tragedia griega, sucedieron, y fueron impulsadas, en medio de un contexto social de profundos cambios y novedosas ideas en lo político, lo filosófico, lo científico y lo artístico¹⁸. La tragedia fue

¹⁶ Aristóteles: Op. cit. 1449a15

¹⁷ Aristóteles señala que las modificaciones necesarias llegaron de la mano de Esquilo y Sófocles, no mencionando a Eurípides, “el más gran trágico” (1453a30), porque de lo que habla es de evolución formal, no de contenido

¹⁸ Para un estudio de la tragedia en su contexto véase: Ana Iriarte: **Democracia y tragedia.**; Christian Meier: **The political art of Greek tragedy**, 1993; José Alsina: **Literatura griega**, 1983. José Alsina: *Orígenes de la tragedia* y

incorporada a las grandes celebraciones dionisiacas, en las Grandes Dionisias atenienses, durante el siglo V a.C., cuando se celebró el primer concurso trágico como recurso para acabar con los enfrentamientos entre el pueblo y la nobleza, para darle mayor brillo a Atenas frente a las ciudades vecinas y como medio para educar al pueblo. Normalmente se cita el año 534 a.C. como la fecha durante la cual se llevó a cabo la primera competencia trágica, que según la tradición ganó Thespis; pero se considera el año 508 a.C. como la fecha más significativa ya que “may well be that the incorporation of tragedy and dythiramb in the Dyonisia was all part of the setting-up of democracy”¹⁹.

La mecánica de la competencia, realizadas durante las Grandes Dionisias o las Dionisiacas, en primavera, y las Leneas, en invierno, que se extendía por siete días, durante los cuales se realizaban concursos de Dithirambos, Comedias y Tetralogías (tres tragedias y un Satyrikon), era que los creadores presentaban a la máxima autoridad del gobierno de Atenas, el *Archón*, sus obras y éste elegía las obras que se presentarían a concurso, los actores que tomarían parte en las obras y, de igual manera, escogía a la persona rica, el *Choregus*, que pagaría los costos de los ensayos y la representación, la *Liturgy*

Durante el primer día se realizaba el *Proagón*, el desfile de los participantes en los diferentes concursos; el segundo día se representaban los Dithirambos; el tercer día, era el de las comedias; el cuarto, quinto y sexto día, estaban dedicados a las Tetralogía, una por día; el séptimo día se decidían los ganadores. Se presentaban tetralogías porque “había que llenar un espacio de tiempo determinado, que a tres obras de tensión trágica bueno era que sucediera un drama satírico en donde el elemento cómico –en sentido moderno- marcaría un relaje en la atención largo tiempo centrada y suspensada del espectador”²⁰

Tan inciertos como lo son el nacimiento y la evolución de las diferentes manifestaciones hasta derivar en la Tragedia, señalados aquí sucintamente, lo es el

política en la Grecia Antigua, en **Estudios sobre el teatro en la antigüedad clásica**. 1964; Pohlez Max: **La tragedia griega**. 1961.

¹⁹ Oliver Taplin: **The Oxford Illustrated history of theatre**. Pág. 15.

²⁰ Miralles: **Tragedia y política en Esquilo**. Pág. 40

significado de la propia palabra Tragedia, que también es objeto de controversias. Existen dos versiones, una que parte de *Tragoedia* y la segunda que derivaría de Tragoidía, y ellas llevan nuevamente, en eterno retorno, a los orígenes del drama trágico.

Etimológicamente Tragedia significaría “Canción de la Cabra”, “Canción del macho cabrío”, “Cantos de los machos cabríos”, “Canto para ganar un macho cabrío como premio” o “Canto sacrificial del macho cabrío”, y provendría del griego *Tragoedia*, derivada de las palabras *Tragos* (Cabra o Macho cabrío) y *Oide* (Canción). Para intentar explicar porqué Tragedia/Tragoedia es la canción de la cabra o del macho cabrío se han dado tres posibles soluciones, que podrían estar relacionadas entre sí; una es la que procedería de que el coro, en un principio, estaba vestido de sátiros, la segunda es que a los ganadores de los concursos se les daba como premio una cabra que luego era sacrificada en honor a Dionisio, la tercera es que mientras una cabra era sacrificada en honor a Dionisio, se entonaba una canción / lamento por la muerte del animal²¹.

Tendríamos, de esta manera, que Tragoedia sería la canción entonada por los sátiros (mitad humanos, mitad cabras), una cabra como premio por una canción y/o la canción que se cantaba mientras se sacrificaba una cabra. Sin embargo, estas teóricas han sido puestas en duda porque, como señala Ana Iriarte²², “nada demuestra que, como se pensó durante mucho tiempo, un macho cabrío fuera la recompensa recibida por el ganador del concurso trágico, ni tampoco la víctima elegida para ofrecer el sacrificio a Dionisio con el que se iniciaba el festival de teatro”

La segunda derivación, *Tragoidía*, sería una evolución de la palabra *Tragoidoí*, que en un principio eran los coros que celebraban a los héroes y que terminarían por evolucionar hasta ser los representantes (actores y coros) de las antiguas tragedias y dramas satíricos. Se conjetura que al principio los Tragoidoí se llamaban Tragoi (macho cabrío) y que, asimismo, era la palabra para designar a los miembros de ciertas “comunidades míticas”, a

²¹ Véanse las explicaciones de Albin Lesky: **La tragedia griega**. 2001. Págs. 88 y ss.

²² Op. cit. Pág. 9

los que también se les llamaba sátiros. Rodríguez Adrados²³ señala que ciertos Orkhestaí, danzarines, “se han especializado en representaciones heroicas, con o sin *Tragoi*, pero toman el nombre de los *Tragoi*, más pintorescos, más útiles para dar un nombre genérico a los danzarines”.

La evolución de la tragedia hasta su forma clásica provendría de la conjunción de diversos ritos agrarios, en los que se celebraba y representaba la vida, la muerte y el renacimiento de la naturaleza, mediante la danza, el canto, la música y la palabra; ritos festivos en los que se “expresaban las alternativas de la vida vegetal en el curso del año y que los identificaba, por una antigua metáfora, con las de la vida animal y la vida humana, teniendo además, por un efecto mágico a estimular el triunfo de las fuerzas favorables -y- se ha pasado a un espectáculo que despliega ante el público, por medio de paradigmas, las alternativas entre visibles y aterradoras de la vida humana”²⁴.

En esos rituales / fiestas agrarias confluían el culto a los muertos, con el culto a los dioses; el rito y el mito se mezclan y organizan en torno a la figura de Dionisio “el único dios que quedaba unido a los más diversos mitos y ritos agrarios”²⁵, a esos cultos agrarios se añadió, como sustituto, complemento o continuación, la celebración de las hazañas de los héroes y el lamento por su muerte con himnos, trenos y llantos entonados por coros, que se repetían anualmente, y que acabarían por ser miméticos.

Dionisio habría ocupado el lugar preponderante en los ritos agrarios porque en torno a él se fueron agrupando una serie de deidades menores; Dionisio, era la personificación de “la vida de la naturaleza que todo lo penetra”²⁶, mientras que los relatos heroicos se asimilaron a las fiestas al encarnar los héroes la circularidad de la existencia: vida y muerte, celebración y dolor, vida, muerte y resurrección de la naturaleza, de la vida y

²³ Op. Cit. 1983. Pág. 476.

²⁴ Rodríguez Adrados: *Ibidem*. 1983. 489.

²⁵ Rodríguez Adrados: *Ibid.* 1983. 602.

²⁶ A. Lesky: **La tragedia griega**. Pág. 99

muerte del héroe; vida, muerte y resurrección del Dios-máscara, como le llama A. Lesky, la fiesta agraria se hizo antropoforma y mimética.

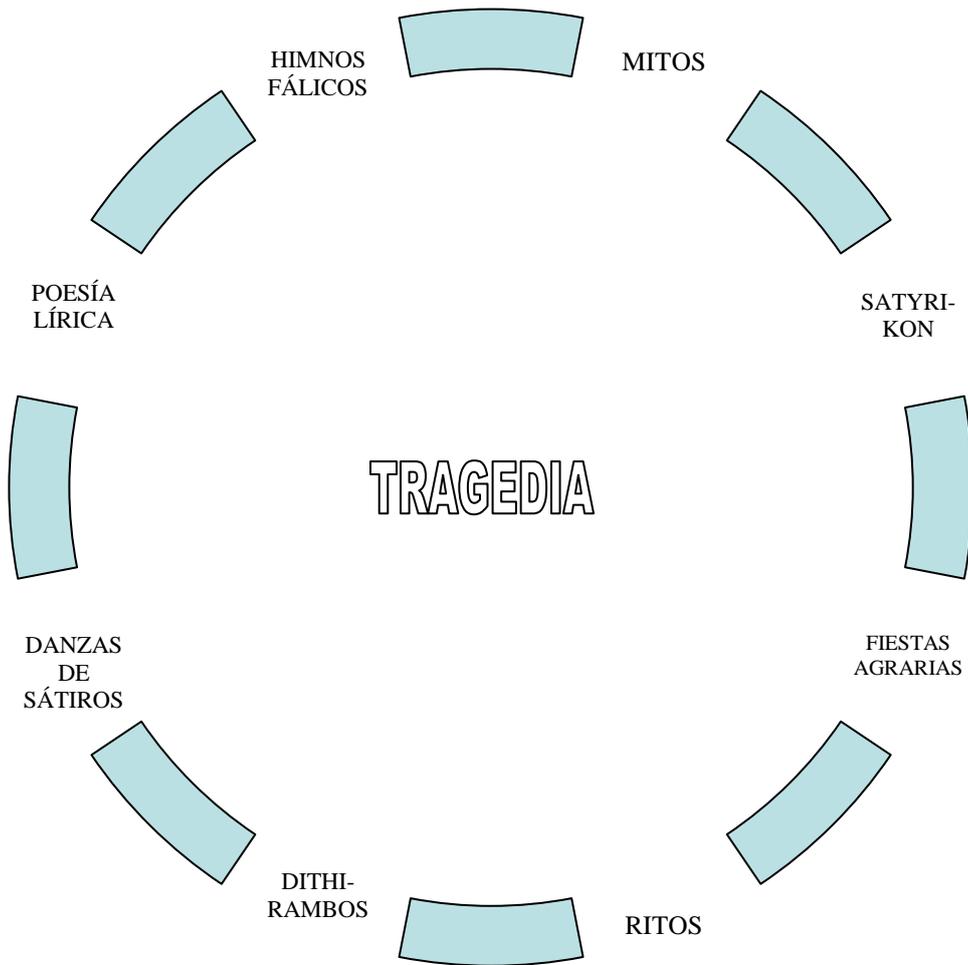
La máscara, dice A. Lesky, es el único requisito que la tragedia no abandonó, y que en las culturas primitivas tenía dos propósitos principales: “la más frecuente es la máscara protectora, que debe sustraer al hombre a los poderes hostiles, y la máscara mágica, que trasmite al que la lleva la fuerza y las propiedades de los demonios”²⁷. Lesky, considera que es el valor mágico de la máscara el que está presente en las máscaras de la tragedia, porque “en ella se encuentra el elemento de la transformación en el que se basa la esencia de la representación dramática”²⁸

Todas estas manifestaciones míticas, rituales y religiosas sucedían en diversos puntos de Grecia, conteniendo el germen de la Tragedia: la música, las máscaras y los vestuarios especiales para la ocasión de las fiestas, la poesía entonada por los coros o el corifeo en forma de himnos o trenos; la lírica literaria, que en principio era improvisada, luego fijada en la memoria por la repetición ritual fue poco a poco respondida por el corifeo o por el héroe en Agones.

Según este punto de vista la tragedia y los otros géneros poéticos teatrales tienen un origen múltiple, no se podría seguir una sola pista, no se podría señalar un único lugar de partida, no hubo un único origen, sino de la confluencia de elementos preexistentes en los ritos agrarios, en palabras de José Alsina, nace de una síntesis cósmica.

²⁷ A. Lesky: Op. Cit. 2001. Pág. 47

²⁸ A. Lesky: loc. Cit.



III. FILOSOFÍAS DE LA TRAGEDIA

III. FILOSOFÍAS DE LA TRAGEDIA

Una vez leídas y analizadas las tragedias áticas que han llegado completas hasta nuestros días, y seguido algunas de las principales teorías filosóficas sobre lo trágico que nos sirven de sustento a nuestra visión sobre el tema, hemos llegado a estimar que una consideración sobre el cine trágico debe tener en cuenta los siguientes aspectos: incluye, como mínimo, una *Colisión*; que los personajes son, de algún modo, *Culpables*; que caen en una *Profunda Pena*, por haber cometido *Hamartia*, al haber roto el precioso equilibrio de la *Mētis*, para acabar instalados en el *Saber Trágico* y en un *Conocimiento acerca del Mundo* en el que habitan, después de haber pasado por una, o una serie, de *Peripecias*, de cambios de fortuna; con todo ello la tragedia no deja de estar marcada por la *Ironía*. Toda tragedia es un *Velo* que oculta la relación con el mundo trágico antiguo y el mundo mítico, que ayudado por los mecanismos propios del arte, hace que el espectador se sienta *Atraído* por el espectáculo.

III.1. COLISIÓN

La tragedia es colisión entre pasiones, entre potencias y entre pasiones y potencias. Para Hegel lo único que realmente entra en conflicto son las pasiones, ya que las potencias pertenecen a un estrato superior que aseguran que una vez finalizada la lucha se restaure el orden perdido. La tragedia nace de la ruptura de la armonía reinante en el mundo, que se produce por una colisión de intereses, igualmente válidos, entre los personajes. La idea hegeliana de lo trágico parte de la aceptación de que existe una armonía universal formada por pluralidad de individualidades, encarnadas en los diferentes personajes, éstos entran en conflicto al estar motivados por las pasiones individuales y las potencias morales.

Las pasiones son la libertad de acción y de conciencia, los ideales, que se deben a otro nivel, las potencias, que las trasciende: Estado, familia y, sobre todo, lo divino, porque

lo divino es el garante de la armonía universal. Lo que colisiona para causar lo trágico es el choque de las pasiones individuales, que se ciñen a “la reivindicación moral de un derecho respecto a un hecho determinado”²⁹, provocando la ruptura del orden; una pasión que busca realizarse actuando, entra en conflicto con otra individualidad, porque “se aísla en su determinación exclusiva, levanta necesariamente contra sí la pasión opuesta, y de ahí se engendran implacables conflictos”³⁰

Lo trágico del enfrentamiento de una y otra pasión es que ambas son igualmente válidas, pero, a pesar de ello, para poder alcanzar su finalidad, es necesario que una “niegue y viole” a la otra y eso la lleva a la caída trágica “aunque los caracteres se propongan un fin legítimo en sí, no pueden realizarlo, sin embargo, si no es violando los demás derechos que le excluyen y contradice (...) –y continúa Hegel- no pudiendo renunciar a sí misma [a su particularidad] y a sus proyectos, se ve condenada a una ruina total, o al menos está forzada a resignarse como pueda en el cumplimiento de su destino”³¹

La caída trágica lo que hace es devolver la armonía a su estado originario, y como la armonía es divina, a su magnificencia. Lo que desaparece con ella es la individualidad que ha causado el caos, más no la pasión justa que la provoca, es lo que Hegel llama el desenlace trágico, es “la destrucción de la oposición como tal, en la *conciliación* de las fuerzas de la acción, que se esfuerzan en negarse de diferentes maneras mediante el conflicto”³² El desenlace da paso a la conciliación de la esencia de ambas pasiones ya sea mediante la aniquilación de la individualidad desestabilizadora “puesto que esta pasión es su vida misma y no tiene valor fuera de ella, con ella debe ser destruido”³³; o a la reintegración de ambos principios en disputa; o al abandono de la finalidad que perseguía el personaje o bien

²⁹ Hegel: **Poética**. 1947. Pág. 193.

³⁰ Hegel: **Poética**. Pág. 176.

³¹ Hegel: Op. Cit. Págs. 176-177.

³² *Ibidem*. Pág. 196

³³ *Ibid.* Pág. 198

mediante la conciliación interior del personaje, reestableciendo las fuerzas después de la lucha librada.

Como lo que mueve al personaje en su esencia son potencias morales, por tanto potencias justas y válidas, éste puede considerarse únicamente culpable en cuanto a que comete un delito, pero no lo es por la finalidad que persigue, es la ambigüedad de la falta trágica; por ello el carácter queda legitimado como héroe al actuar por derecho, su parte inocente, pero no se le puede descargar de la culpa del delito.

Si en Hegel la colisión no es más que un punto necesario para que las potencias se reafirmen en su categoría y devuelvan el orden indispensable, nosotros estimamos, con Jaspers, que una colisión trágica puede incluir a las potencias y que la restauración de la armonía no está asegurada, porque las potencias no son siempre garantes de armonía, sino que pueden ser causantes de las colisiones, porque como bien señala Kierkegaard, familia, Estado, stirpe y Dios, ya no son categorías plenas de sustantividad. Además, recordemos que en las tragedias áticas también existían conflictos en los que la Potencia no era únicamente restaurador de la armonía, como nos dice Jaspers: la colisión entre Penteo y Dionisio, en **Bacantes**, o como la potencia es el motor principal de la colisión en **Las Coéforas**, o como colisionan dos potencias diferentes en **Prometeo Encadenado**, el titán Prometeo y el dios Zeus.

Lo auténticamente trágico, según Karl Jaspers, es la representación de luchas inevitables en las que colisionan verdades contrarias, que acaban en triunfos y derrotas, y la culpa, es como la lucha, inevitable; la tragedia concluye instalando al personaje en el saber trágico: la liberación del ser humano, su trascendencia y búsqueda de la verdad.

La lucha trágica puede ser trascendente o inmanente, según los niveles que intervengan en ella; así, si es un enfrentamiento únicamente en el plano humano será inmanente, ya sea enfrentamiento entre los seres humanos y las normas, instituciones o representaciones sociales, es lo que Jaspers llama lo trágico en la sociedad. Si la oposición

es del hombre consigo mismo, lucha entre el hacer y el ser, es lo trágico en el carácter. También pertenece a la categoría de lo inmanente el enfrentamiento que se produce justo en el largo proceso de transición de una época a otra, por lo que es un enfrentamiento de culturas, valores y mentalidades.

A la esfera de lo inmanente pertenecen, igualmente, las luchas en las que las divinidades, benignas o malignas se hacen partícipes. La colisión puede ser entre los dioses y los hombres, fuerzas terrenas y fuerzas divinas; o entre los mismos dioses, ya estén en el fondo de todo enfrentamiento o se hagan fuerzas visibles que dirimen supremacías.

Partiendo de estos fundamentos opinamos que, como adelantamos al principio, los conflictos pueden ser de tres tipos: conflictos entre pasiones, entre pasiones y potencias o entre potencias. Las primeras las podemos dividir en conflictos de pasiones internas, si es una lucha del personaje consigo mismo, o de pasiones externas si es entre personajes; si el enfrentamiento es entre pasiones y potencias, implica que es un personaje el que se enfrenta con una fuerza que encarna poderes que trascienden la individualidad.

III.2. MĒTIS

A la hora de analizar las colisiones trágicas es importante tener en cuenta el concepto de Mētis, la artimañas de la inteligencia, porque toda lucha implica, en mayor o en menor medida, la selección y la puesta en práctica de estrategias, esto es válido tanto si la colisión se produce luego de un largo reflexionar (Clitemestra), como si no ha tenido tiempo para ello (Jason) o si no ha reflexionado lo suficiente (Jerjes), de allí la importancia de la Mētis.

El concepto de Mētis deriva de la diosa griega Metis; el poeta griego Herodoto escribió en su Teogonía, en el apartado dedicado a los “Hijos de Zeus con diosas”, que Metis fue la primera esposa del dios y que era “la más sabia de los dioses y hombres

mortales”³⁴; Metis era poseedora de una inteligencia superior, la que conduce al éxito mediante múltiples ardidés, conocida como Mētis. Conservaremos la trascricción Metis para el personaje mitológico y Mētis para la particular forma de inteligencia, para un concepto ambivalente: Perfidia y Prudencia³⁵, a estos dos términos están asociadas cadenas de palabras relacionadas con el engaño, el arte, el estar alerta, la sinuosidad, la perspicacia, la habilidad, el cambio, lo múltiple, el triunfo, el control, las trampas, los escapes, los señuelos.

Como esposa de Zeus, Metis, tiene una vida bastante desdibujada en los relatos en los que aparece, aunque su valor simbólico se multiplica mucho más allá de su existencia; hija de Tetis y Océano, ayudó a Zeus, mediante Mētis, a que Cronos, padre de aquél, vomitara a todos los hijos que se había tragado para evitar que este sea destronado; Metis³⁶ se casó con Zeus de quien engendró a Atenea. Zeus advertido por Gea y Urano³⁷ de que su hijo con Metis le destronará, decide tragarse a Metis estando ésta encinta de Atenea. Para lograr este objetivo, Zeus debe poner en práctica su Mētis, urdir una estratagema para engañar a su esposa y evitar correr el mismo destino que Urano y Cronos. Zeus le pide a su esposa que le demuestre sus poderes metamórficos, primero que se transforme en león, luego en gota de agua y, en ese momento, se la traga; así el dios se salva de perder su trono, a la vez que se transforma en Mētis.

Aunque Zeus es el dios más poderoso, sólo hay una manera de vencer a Metis, y no es precisamente el de la fuerza, sino el de recurrir a la astucia de la Mētis, ya que “el enfrentamiento directo está condenado al fracaso. Si por el contrario se aborda de un modo artero, cabe una posibilidad de victoria”³⁸. Por lo tanto, la Mētis es superior a la fuerza, pero, además, la Mētis no sólo ayuda a conseguir el triunfo, sino que como inteligencia certera permite que el triunfo se proyecte en el tiempo para asegurar una victoria duradera,

³⁴ Herodoto: **Obras y fragmentos**. 886-888

³⁵ Pierre Grimal: **La mitología griega**. 1991. Pág. 52.

³⁶ Seguimos el relato de J-P. Vernant en **El universo, los dioses, los hombres**. 2000.

³⁷ En el **Prometeo Encadenado**, de Esquilo, otra es la versión: Temis y, su hijo, Prometeo son los que conocen que Zeus será destronado por el hijo que engendre con Metis.

³⁸ J. P. Vernant: **El universo, los dioses, los hombres**. Pág. 44.

de allí que el dominio de Zeus, una vez poseedor de la Mētis, no se viera en peligro alguno; la Mētis aprende del pasado, es múltiple y diversa en recursos de toda índole.

La lectura de las tragedias griegas nos demuestra que la Mētis es una rama fundamental en el desarrollo de las colisiones; tanto lo es un fallo en la Mētis, como prudencia, es lo que desencadena la colisión y/o el desenlace funesto: la imprudencia de Jerjes³⁹, el orgullo de Clitemestra⁴⁰, la arrogancia de Penteo⁴¹, la tiranía y falta de escrúpulos de Eteocles⁴², la impulsividad de Ion⁴³. Todos los tipos de falta de prudencia nos conectan directamente con al idea aristotélica de Hamartia, en sus múltiples interpretaciones; y como veremos seguidamente con Aristóteles la Hamartia se produce en pleno conflicto, desencadenando la pena del personaje.

III.3. HAMARTIA

Éste término ha sido traducido como pecado, falta, error humano, imprudencia, debilidad, culpa, hacer algo incorrecto, ofensa a la moral, ignorancia en la acción, acto espantoso, actos equívocos realizados en aras de un bien mayor. Stinton⁴⁴ lo considera un término general que “it can mean specific acts, or dispositions, which may vary from some kind of ignorance to some defect of character”.

La gama de interpretaciones dadas al término Hamartia, se pueden agrupar en tres categorías: moral, religioso e intelectual⁴⁵.

1.- Religioso: el carácter viola las normas que rigen la vida entre dioses y humanos, siendo “originàriament un acte de violència contra las lleis de la naturalesa. És el voler anar ‘mes enllà’ de l’espai natural, l’afany de voler sobrepassar els límits que separen els homes

³⁹ Eurípides: **Serse y Persas**

⁴⁰ Esquilo: **Agamenón y Las Coéforas**

⁴¹ Eurípides: **Bacantes**

⁴² Eurípides: **Fenicias**

⁴³ Eurípides: **Ion**. En esta tragedia no hay desenlace trágico, pero el carácter de Ion desencadena el conflicto

⁴⁴ T.W.C. Stinton: **Collected papers on Greek tragedy**. 1990. Pág. 185.

⁴⁵ Siguiendo la categorización que propone Suzanne Saïd: **La faute tragique**. 1978.

dels deus (...) el desig de voler atànçar la immortalitat, el més greu ultratge que pot realitzar l'home davant la naturalesa divina”⁴⁶. Hamartia como pecado.

2.- Moral: se entiendo que el personaje tiene algún defecto o debilidad en su carácter, que es lo que le lleva a la desgracia, ya bien sea por ira, cólera, violencia o imprudencia. Sería Hamartia como culpa trágica, “the hero downfall to a Hamartia, did mean a defect of character, a culpable passion or inclination, in short a ‘tragic flaw’”⁴⁷; el personaje comete la falta trágica por orgullo, obstinación o violencia, aun sabiendo que la acción que ejecuta le llevará a la desgracia.

3.- Intelectual: el personaje desconoce la identidad de alguien cercano y comete una acción errónea que desencadena la desgracia trágica.

A estas tres acepciones hay que sumar una cuarta, que es ecléctica y que considera que “the agent has some excuse –independientemente de la naturaleza de su error o falta- for his act, ranging from a complete defence (when his act is pitiable in itself) to various degrees of extenuating circumstances permitting a plea of mitigation”⁴⁸, en esta postura, como en las tres anteriores, diversos autores⁴⁹, se coincide en que la Hamartia se comete sin conocer la gravedad de su naturaleza, que nace por “l’existence de toute une série de tensions, de conflicts, de divergences ou d’oppositions”⁵⁰.

Así ya podemos caracterizar la hamartia de Penteo, que es de tipo religiosa, tratando de infringir las leyes de Dionisio; las de Clitemestra, Jerjes y Medea, que son de tipo moral; la de Edipo, que es de carácter intelectual: querer y llegar a saber más de lo que debe.

III.4. CULPAS

⁴⁶ Joseph Maria Balzac: **Hybris i pensament tràgic**. 1992. pág. 31

⁴⁷ J. Bremer: **Hamartia**. 1969. Pág. 61

⁴⁸ Stinton: **Collected papers on Greek tragedy**. Pág. 185

⁴⁹ Patrice Pavis: **Diccionario del teatro**. 1990; I. Düring: Op. Cit.; J. M. Bremer: Op. Cit. ; Suzanne Saïd: **La faute tragique**.

⁵⁰ S. Saïd: Op. Cit. Pág. 507.

En la resolución del conflicto los personajes o poderes no quedan exentos de culpa ni en los motivos que los desencadenan, aunque puedan aparecer o ser justos, ni en el desenlace, aunque parezca ser satisfactorio, si es que llegase a haber un final que merezca tal calificativo. La responsabilidad queda marcada en el personaje en la medida en que es partícipe de la lucha, por lo tanto debe asumir la exigencia que va ligada a su participación, que no es otra que la culpa, como la Antígona de Sófocles, que da sepultura a su hermano Polinices a pesar de la prohibición de Creonte⁵¹.

Tanto la colisión como la culpa trágica nacen de un no conformarse, un no callar, un revelarse, un aspirar a algo más, por lo tanto hay un quebrantamiento de una orden y un orden, unas reglas, unos acuerdos, unos pactos, unos compromisos, que es lo que hace al personaje culpable, dando un giro a los acontecimientos. Medea se niega a aceptar que Jasón la deje por Glauce⁵²; Edipo se obstina en saber la verdad sobre el asesino de Layo⁵³; Clitemestra no admite que Agamenón haya sacrificado a su hija Ifigenia ni que vuelva después de diez años con Casandra como amante⁵⁴; Jerjes anhela más gloria y poder del que tiene⁵⁵; Orestes y Electra no perdonan a su madre, Clitemestra, que haya asesinado al padre de ambos⁵⁶; Eteocles incumple el acuerdo de cederle el trono a su hermano Polinices⁵⁷; Ifigenia no cumple su misión de sacrificar a los extranjeros, Orestes y Pilades, que llegan a Tauride⁵⁸; Prometeo Desafía a Zeus y entrega a los humanos el fuego⁵⁹.

La culpa trágica siempre tiene una base que la sustenta y que, además, disculpa parcialmente la acción que ha cometido el personaje, la culpa estética en Kierkegaard, lo sublime en Schilling y la Catarsis aristotélica, según la interpretación de Düring; puede ser una trasgresión voluntaria en cuyo caso el ejecutor aparece como culpable directo del

⁵¹ Sófocles: **Antígona**.

⁵² Eurípides: **Medea**.

⁵³ Sófocles: **Edipo Rey**

⁵⁴ Esquilo: **Agamenón**

⁵⁵ Esquilo: **Los Persas**

⁵⁶ Eurípides: **Electra**; Sófocles: **Electra**; Esquilo: **las Coéforas**

⁵⁷ Esquilo: **Los Siete contra Tebas**

⁵⁸ Eurípides: **Ifigenia entre los Tauros**

⁵⁹ Esquilo: **Prometeo Encadenado**.

hecho, pero tiene motivos suficientes para avalar su acción, como la de Medea, que acaba con la vida de sus hijos y con la de la nueva esposa de su marido Jason, o como la de Clitemestra que asesina a su esposo Agamenón; o la trasgresión puede ser involuntaria, ejecutada directamente por el personaje, aunque impulsado por fuerzas mayores, como el Orestes que mata a su madre o el Edipo que se casa con Yocasta y aniquila a Layo, sus padres.

Para la comprensión y el análisis de la culpa partimos de las consideraciones que se hacen en la filosofía del derecho sobre delito, culpa y las gradaciones entre ambas, pero mantendremos el término culpa siempre, categorizándolo según la trasgresión sea voluntaria, involuntaria o preterintencional. Culpa es equivalente a trasgresión, y existen tres tipos de culpa según la intencionalidad con la que se cometa; será voluntaria si el personaje tiene la clara intención de transgredir y logra el objetivo preciso que buscaba o puede ser culpa voluntaria preterintencional si teniendo la intención de transgredir, el resultado es mayor al que quería producir, por el contrario, será culpa involuntaria si no hay, en el personaje, el ánimo de transgredir pero del resultado de su acción se inflige algún tipo de orden, acuerdo, ley, etc.

Cuando la culpa aparece como más delito que culpa, trasgresión voluntaria, las razones que da el personaje son de gran lucidez, lo que lo disculpa parcialmente; generalmente lo que mueve al personaje son pasiones;

MEDEA: (...) Sí, conozco los crímenes que voy a realizar, pero mi pasión es más poderosa que mis reflexiones y ella es la mayor causante de males para los mortales⁶⁰.

⁶⁰ Eurípides: **Medea**. Versos 1075 y ss.

La explosión y el dominio de las pasiones por sobre la razón ocurre porque el personaje se siente humillado, despreciado, traicionado;

MEDEA: [a Jason] Podría extenderme mucho respondiendo a tus palabras, si el padre Zeus no supiera los beneficios que recibiste de mi y el pago que tu me diste. Tú no debías, después de habar deshonrado mi lecho, llevar una vida agradable, riéndote de mí; ni la princesa, ni tampoco el que te procuró matrimonio⁶¹.

A pesar de cometer el delito impulsado por las pasiones, el personaje tiene claro que sus motivaciones son tan válidas como las razones de su adversario, como es la razón de Clitemestra, la “vengadora de su hija”;

CLITEMESTRA: [a Electra] (...) Este padre tuyo, al que siempre estás llorando, fue el único de los helenos que se atrevió a sacrificar a tu hermana a los dioses ¿No tuvo él mismo dolor cuando la engendró que yo al darla a luz? Anda, muéstrame porqué la sacrificó. ¿Es que vas a decir que por los argivos? Ellos no tenían derecho a dar muerte a la que era mía. Por consiguiente, habiendo matado lo mío a favor de su hermano Menelao, ¿no iba a pagarme el castigo por ello? ¿A caso no tenía aquél dos hijos, los cuales era más natural que murieran que ella, por ser hijos del padre [*por Menelao*] y de la madre [*por Helena*] a causa de la que tenía lugar esa expedición? ⁶².

La acción de los personajes culpables no trasgrede por el puro placer, sino que hay una poderosa fuerza real que les impulsa a buscar reparar el dolor que sienten, causando un

⁶¹ Op. Cit. Versos 1350 y ss.

⁶² Sófocles: **Electra**. Versos 530 y ss.

mal mayor; lo que ocasiona la venganza del personaje es también una culpa, la culpa de otro, de aquel que le ha causado el dolor: Jason es culpable preterintencional por haberse casado con Glauce y Agamenón es culpable involuntario por haber sacrificado a la hija de ambos, Ifigenia, para agradar a los dioses.

En cambio cuando la culpa es trasgresión involuntaria, el personaje, o nace ya marcado con la culpa;

EDIPO: (...) Estaba fijado que yo tendría que unirme a mi madre y que traería al mundo una descendencia insoportable de ver para los hombres y que yo sería asesino del padre que me había engendrado.⁶³

o, bien, es una imposición de los dioses a quienes se debe;

ORESTES: [*a Pedagogo*] cuando yo llegué al oráculo pítico para conocer de que modo vengaría a mi padre de sus asesinos, me respondió Febo lo que al punto conocerás: que yo mismo desprovisto de escudo y de ejército, con astucia, tramara las muertes justicieras con mis manos⁶⁴.

En ambos casos hay una descarga de culpa, ya sea porque es reacción de un personaje ante otra trasgresión o bien porque la culpa le viene impuesta por las Potencias. En este sentido, la postura de Schelling es bastante esclarecedora en cuanto a la culpa involuntaria. Define la tragedia, Schelling, como un conflicto entre la Necesidad y la Libertad; la necesidad es aquello que no puede ser de otra manera, y en el caso trágico la necesidad es la culpa. El personaje trágico está marcado inevitablemente por el hado de la fatalidad, es culpable de un crimen que no puede evitar cometer, ya que una fuerza

⁶³ Sófocles: **Edipo Rey**. Versos 780 y ss.

⁶⁴ Sófocles: **Electra**. Versos 35 y ss.

superior, los dioses o el destino, lo ha señalado así, y a esa fuerza no se le puede vencer, no admite contrapeso capaz de anularla; sin embargo, el personaje está dotado de una voluntad, que aunque minimizada por el superioridad de quien o lo que impone el crimen, permite al personaje intentar oponerse a ella, aunque sin éxito alguno.

Cuando el personaje intenta cambiar el destino o la disposición de los dioses pone de manifiesto su libertad, y es en ese momento en el que surge el enfrentamiento entre necesidad y libertad, entre la fuerza extraterrena y el hombre. El conflicto trágico es un conflicto entre la humanidad y las fuerzas que rigen la vida y que escapan a sus posibilidades.

La libertad del sujeto vuelve a manifestarse en el momento en que además de aceptar la culpa por el delito cometido, asume el castigo correspondiente “Es la idea máxima y el triunfo supremo de la libertad soportar voluntariamente el castigo por un crimen involuntario, para probar esta libertad con la pérdida de la propia libertad y sucumbir con una explicación de la voluntad libre.”⁶⁵.

El conflicto trágico libertad-necesidad en Schelling es la confrontación entre lo objetivo, aquello que no depende ni está en el sujeto (el destino, los dioses, la necesidad) y lo subjetivo, lo que está y depende del sujeto (la libertad). Lo objetivo y lo subjetivo están en equilibrio, un equilibrio que en la tragedia une en alianza la libertad y la necesidad, atadas por la culpabilidad y el castigo “un inocente inevitablemente culpable por designio es (...) la mayor desgracia imaginable. Pero que el involuntariamente culpable acepte el castigo, eso constituye lo sublime en la tragedia, gracias a lo cual la libertad se transfigura en la máxima identidad con la necesidad”⁶⁶

⁶⁵ F. Schelling: **Filosofía del arte**. 1949. Pág. 117

⁶⁶F. Schelling: **Filosofía del arte**. 1949. Pág. 119

IV. III.5. SABER, CONOCIMIENTO Y PENA

Sea cual fuese el tipo de colisión en el que participen los personajes y de culpa en la que intervengan la vida en la tragedia, proporciona a los personajes un saber sobre sí mismo y un conocimiento sobre el mundo. En el mundo la felicidad no es duradera y la vida es una paradoja, es lo que obtienen como respuesta del mundo, como dice el Corifeo en los versos finales de Edipo Rey⁶⁷;

CORIFEO: ¡Oh habitantes de mi patria, Tebas, mirad: he aquí Edipo, el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo; aquel al que los ciudadanos miraban con envidia por su destino! ¡En qué cúmulo de terribles desgracias ha venido a parar! De modo que ningún mortal puede considerar a nadie feliz con la mira puesta en el último día, hasta que llegue el término de su vida sin haber sufrido nada doloroso.

El conocimiento que los personajes trágicos obtienen del mundo es lo que Schopenhauer llamaba la Voluntad trágica. Para Schopenhauer el mundo es, primeramente, *Voluntad* y, luego, *Representación*; el mundo es una gran tragedia en la que lo único verdadero es el padecimiento, y se padece porque el componente primordial es la Voluntad, la fuerza universal, cósmica, metafísica, irracional, libre y verdadera que da vida y razón a la existencia, “ es lo más íntimo, el núcleo de todo lo individual como también del universo, aparece en cada una de las fuerzas ciegas de la naturaleza, en la conducta reflexiva del hombre, que en toda su diversidad sólo se diferencia en el grado de sus manifestaciones, más no por la esencia del fenómeno.”⁶⁸ Es, en definitiva, la cosa en sí.

La Voluntad, se manifiesta a través de la representación de los fenómenos, el mundo es representación objetiva de ella. La tragedia del mundo, y la del ser humano, está

⁶⁷ Sófocles: **Edipo Rey**. Versos 1525 y ss.

⁶⁸ Arturo Schopenhauer: **El mundo como voluntad y representación**. 1992. Pág. 98

en su esencia, porque la *Voluntad* no tiene ningún fin más que el de ser ella misma, fuerza insaciable que “carece de objetivo final, porque su esencia es querer, sin que este querer tenga nunca fin, y que por lo tanto, no alcanza una satisfacción definitiva.”⁶⁹ Al ser el mundo *Voluntad*, y esta insatisfacción constante, la esencia del mundo es ese querer perpetuo no satisfecho, las necesidades no calmadas, por tanto, la sustancia del mundo es la infelicidad, el dolor inevitable.

Entre la *Representación* y la *Voluntad* median las *Ideas*, aquello que, como en Platón, es inmutable, perenne y único de cada especie de objetos y seres. Para acceder al conocimiento de las *Ideas* es necesaria la intuición y la contemplación, ya que, de otra manera, con la razón nada más se tiene acceso al conocimiento de aquello que es *Representación*, de lo particular, pero no de lo eidético. Con la razón se buscan respuestas de causa-efecto, con la intuición se obtiene lo que realmente es el mundo, por lo que “lo conocido entonces ya no es la cosa particular, sino la idea, la forma eterna, la objetividad inmediata de la voluntad”⁷⁰

Para llegar a ese conocimiento de la Idea, y por tanto de la *Voluntad*, no existe – según Schopenhauer- nada mejor que el arte “que representa las Ideas eternas concebidas en la pura contemplación, lo esencial y permanente en todos los fenómenos de este mundo (...) Su origen único es el conocimiento de las Ideas, su única finalidad la comunicación de este conocimiento.”⁷¹ Entonces el conocimiento que proporciona el arte es el de la *Voluntad*, y por lo tanto, conocimiento sobre el dolor reinante en el mundo.

En el campo de las artes, es la poesía, según Schopenhauer, la que mejor representa la *Voluntad*, ya que “el gran tema de la poesía consiste en representar aquellas Ideas que constituyen el más alto grado de objetivación de la *Voluntad*; es decir, describir al hombre

⁶⁹ A. Schopenhauer: **El mundo como voluntad y representación**. Pág. 242.

⁷⁰ Schopenhauer. Op. Cit. Pág. 148.

⁷¹ *Ibidem*. Pág. 152

en la serie sucesiva de sus pasiones”⁷². Schopenhauer compara la poesía con un espejo en el que se refleja lo esencial e importante y se suprime lo cotidiano y heterogéneo, siendo el mejor espejo la tragedia, porque la Voluntad es una voluntad trágica.

¿Y qué imagen devuelve espejo trágico? La respuesta de Schopenhauer es la fatalidad del mundo, “el aspecto terrible de la vida, los dolores sinnúmero, las angustias de la humanidad, el triunfo de los malos, el vergonzoso dominio del azar y el fracaso al que fatalmente están condenados el justo y el inocente, lo que nos suministra una indicación importante sobre la naturaleza del mundo y de la vida. La tragedia nos representa el triunfo de la voluntad consigo misma en todo su horror y en el desarrollo mas completo del grado supremo de objetivación.”⁷³

La tragedia tiene y está hecha de la misma esencia que la vida: carencia y dolor, pro esa razón hace inteligible el mundo, en el que todo es voluntad, en el que el dolor es, en palabras de Schopenhauer, esencia de la vida misma. La obra trágica, además de, hacer ver al ser humano que él vive en una tragedia, también le propone una solución: negar la voluntad, con lo cual niega la vida.

En las tragedias se representa le dolor del mundo, que es lo verdaderamente reinante, y el dolor individual. El personaje trágico sufre, pero en su padecimiento se da cuenta de que no sólo sufre él, sino que el dolor es universal, al darse cuenta de ello, pasa del *principium individuationis* al conocimiento general del eterno absurdo de la existencia, a la decisión, ética para Manuel Barrios Casares⁷⁴, de renunciar a la voluntad, a la vida, “por eso vemos que en la tragedia hasta los caracteres más nobles renuncian tras cruentos combates y prolongados dolores, a los fines que hasta entonces habían perseguido. Vemos que

⁷² *Ibíd.* Pág. 194.

⁷³ *Ibíd.* Pág. 201.

⁷⁴ Manuel Barrios Casares: **Voluntad de lo trágico.** 199

sacrifican para siempre los goces de la vida, y hasta se desembarazan voluntariamente y con gozo de la carga de la vida.”⁷⁵

Si la tragedia es la representación de la Idea, y lo hace de manera más clara que cualquier otra forma de representación, y la Idea predominante es que el mundo es una gran tragedia, entonces la tragedia es el argumento mismo de la existencia; y en ese argumento los que sufren son los personajes, encarnación ficticia de los seres humanos, que terminan por expiar la culpa de vivir.⁷⁶

Pero también hay un saber trágico unido a lo personal, el surgimiento de la pena trágica en la que el personaje termina tomando conciencia, por tanto reflexionando, sobre lo que ha sucedido, cómo ha llegado hasta allí; Kierkegaard decía que la pena trágica es irreflexiva, pero consideramos que esto no es correcto, porque la tragedia es reflexión, y aunque los personajes estén dominados por la pasión siempre reflexionan profundamente sobre lo sucedido;

ÁGAVE: Dionisio nos destruyó. Ahora lo comprendo⁷⁷.

sabe sin lugar a dudas que se padece, porqué se padece y en que momento justo se encuentra;

HIPÓLITO: ¡Ay de mi! Bien comprendo qué diosa me ha destruido⁷⁸

que las penas solo no son penas, sino que forman una cadena;

CORO: Ningún mortal < puede> atravesar una vida libre de daño sin que lo pague.

¡Ay, Ay! ¡Ay, dolor! ¡Tan pronto ha pasado una pena, otra que viene!⁷⁹

⁷⁵ Schopenhauer: Op. Cit. Pág. 201.

⁷⁶ Para críticas a la postura de Schopenhauer véase el ya citado libro de Barrios Casares y el de Walter Kaufmann: **Tragedia y filosofía**. 1978.

⁷⁷ Eurípides: **Bacantes**. Verso 1296.

⁷⁸ Eurípides: **Hipólito**. Verso 1043.

y si el dolor es individual o colectivo;

JERJES: Este soy yo -¡ay, ay!- un miserable, un ser nocivo para mi raza y para mi patria. Si fui para ellos una desgracia⁸⁰.

Las penas trágicas son dolores internos que superan en intensidad cualquier sufrimiento físico, porque, aunque su duración sea breve, implica introspección, una revisión que no calma el dolor sino que lo hace más intenso, porque no hay cura a ese tipo de males más que la muerte. Compartimos la idea de Jaspers sobre el saber trágico: La tragedia es la culminación de la búsqueda de la verdad y en esa búsqueda el personaje se hace partícipe y espejo del saber trágico, el personaje es pregunta y respuesta a sí mismo, “En el héroe del poema halla cumplimiento el saber trágico. No sólo sufre la miseria, la ruina, el hundimiento, sino que sabe el porqué”⁸¹, arriba el personaje al conocimiento de la verdad de sí mismo: la verdad en la que ha vivido y en la que vive.

Pena trágica, saber trágico y conocimiento del mundo están estrechamente vinculados por la reflexión que pasa de dentro a fuera, del interior del personaje al exterior mundano. Arriba a resituar al personaje en su aquí y ahora a partir de su entonces y ayer: este es el mundo en el que vivo y mi pasado por muy glorioso que haya sido no me salva de la desgracia.

III.6. IRONÍA

La tragedia es colisión, culpa, pena, saber, conocimiento, y también ironía, esto último tiene sus raíces en la tragedias clásicas, en las que, ya, mediante parlamentos los personajes expresan ideas que son comprendidas de manera diferente por quien las oye,

⁷⁹ Esquilo: **Coéforas**. Versos 1028 y ss.

⁸⁰ Esquilo: **Persas**. Versos 931 y ss.

⁸¹ kart Jaspers: **Esencia y formas de lo trágico**. 1960.

como Áyax que habla de suicidarse mientras el coro cree que va a purificarse ante los dioses;

ÁYAX: (...) Yo voy allí donde debo encaminarme. Vosotros [*por Coro*] haced lo que os digo y, tal vez, pronto, os enteréis de que estoy salvado, aunque ahora sufra infortunio.

CORO: (...) Cuando Áyax se ha vuelto a olvidar de sus males y, otra vez, cumple los ritos con toda clase de sacrificios a los dioses, honrándoles con el mayor sometimiento⁸²

O bien por situaciones en las que los personajes ignoran ciertos hechos que acabaran por confirmarse como desafortunados, como Edipo que ya sabiéndose asesino de Layo, ignora aún que éste era su padre, cumpliéndose así la predicción del oráculo de Delfo;

EDIPO: Cuando el anciano [*por Layo*] ve desde el carro que me aproximo, apuntándome en medio de la cabeza, me golpea con la pica de doble punta. Y él no pagó por igual, sino que, inmediatamente, fue golpeado con el bastón por esta mano y, al punto, cae redondo de espaldas desde el carro. Mate a todos.

(...)

Mancillo el lecho del muerto con mis manos, precisamente con las que le maté ¿No soy yo en verdad un canalla? ¿No soy un completo impuro? Si debo salir desterrado, no me es posible en mi destierro ver a los míos ni pisar

⁸² Sófocles: **Ayax**. Versos 690 y ss.

mi patria, a no ser que me vea forzado a unirme en matrimonio con mi madre y a matar a Pólipo, que me crió y engendró.⁸³

La ironía trágica, dramática o sofoclena como la llama Peter Roster⁸⁴ se presenta cuando un personaje (y también el espectador) tiene un conocimiento mayor que otro personaje, a la vez que lo que ignora el personaje le marcará definitivamente causando un “placer doloroso”.

III.7. VELO Y SYMPATEIA

Hasta ahora nos hemos ocupado del estado manifiesto de la tragedia, pero creemos que también hay un estado latente; esta presunción la tomamos a partir de la idea nietzscheana de que toda tragedia no es más que una representación de la vida de Dionisio que permanece velada bajo lo apolíneo, recogemos y mantenemos la idea de que, ciertamente, en la tragedia encontramos un estado evidente y otro velado. Las historias contadas son máscaras bajo las cuales permanecen y nos remiten constantemente a una cosmogonía mítica que forma parte de nuestro capital pensado, como dice Gilbert Durand⁸⁵, ya que “todo mito es un drama humano condensado. Y es por esa razón por la que todo mito puede fácilmente servir de símbolo para una situación dramática actual”⁸⁶.

Se nutre la tragedia del mismo sustrato de la tragedia clásica, los mitos reinterpretados, variados, actualizados, ornamentados y comentados por el arte. Bajo ese velo mítico hay un mundo terrible y conmovedor en el que los personajes padecen; ni buenos ni malos encuentran una salida satisfactoria sus vida, ni a sus conflictos para acabar cayendo vencidos por sus propias acciones; el único consuelo posible es el de asumir el

⁸³ Sófocles: **Edipo Rey**. Versos 790 y ss.

⁸⁴ Peter Roster: **La ironía como método de análisis literario: La poesía de Salvador Novo**. 1798. pág. 14

⁸⁵ Gilbert Durand: **Las estructuras antropológicas de lo imaginario**. 1981. 252

⁸⁶ Gastón Bachelard en el prólogo al libro de Paul Diel: **El simbolismo en la mitología griega**. Pág. 6.

dolor, la agonía, el malestar, el fracaso, como inexorable de la vida. Y es aquí donde creemos que parte de la teoría de Nietzsche sobre lo trágico tiene mayor validez.

La tragedia nació de la conjunción de dos mundos totalmente distintos, lo dionisiaco y lo apolíneo⁸⁷, oriente y occidente, que se complementan perfectamente adquiriendo la forma de Tragedia; lo apolíneo, el mundo del sueño, es la palabra, y lo dionisiaco, el mundo de la embriaguez, es la música, el coro, que “por un milagroso acto metafísico de la 'voluntad' helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática”⁸⁸.

Antes de la cópula entre la apariencia bellamente medida de la palabra y la esencia desmesurada, placentera y dolorosa de la música, la tragedia fue primigeniamente un coro, un coro de sátiros que cantaba los sufrimientos de Dionisio, único protagonista existente, que luego, adquirió otras personalidades a través de las mascarar: las personalidades de los héroes helenos, que “son tan solo mascarar de aquel héroe originario, Dionisio (...) detrás de todas esas mascarar se esconde una divinidad”⁸⁹. Dionisio como dios, Dionisio como valor, que es arropado, velado y revelado por Apolo como dios, Apolo como valor.

En la idea nietzscheana siempre hay una dualidad, dos opuestos que encuentran la (re)conciliación en la tragedia, creando “un mundo intermedio entre la belleza y la verdad, en ese mundo es posible una unificación de Dionisio y Apolo”⁹⁰. Reconciliación que se rompe en el momento en que el coro pierde su valor y es suplantada su supremacía, que es la de Dionisio, por la realidad mas tangible de los hombres; aquella mascarar dionisiaca, la de los instintos, el éxtasis, la embriaguez, la desmesura, es suplantada por “una mascarar fiel de la realidad”⁹¹.

⁸⁷ M. Muller y A. Halder, dicen que los conceptos de apolíneo y dionisiaco fueron creados por Schilling, utilizadas por Hegel y Wagner, pero que fue con Nietzsche que alcanzó su mayor desarrollo. **Breve diccionario de filosofía**. 1976. Pág. 39.

⁸⁸ Federico Nietzsche: **El origen de la tragedia**. 1947. Pág. 41

⁸⁹ F. Nietzsche: **El origen de la tragedia**. Pág. 96

⁹⁰ Nietzsche: Op. Cit. Pág. 245.

⁹¹ Nietzsche: ibidem. Pág. 102.

Pero antes de llegar a su final, según Nietzsche, a manos de Eurípides, la tragedia llega a ser la síntesis perfecta de todos aquellos valores contrapuestos que permitían obtener el conocimiento de la realidad, de la verdad, a través del velo armónico de la apariencia. En palabras de Nietzsche, Dionisio nos revela lo espantoso, absurdo y lo ridículo del ser humano, lo irracional, lo perturbado y el sufrimiento que nos rodea; y al aceptar el abrazo de Apolo, acepta ser absorbido por la justicia, lo divino, lo moral, lo feliz, lo sublime, para alcanzar el grado ideal de la representación, aquel que “va mas allá de la belleza, y sin embargo no busca la verdad: permanece oscilando entre ambos. No aspira a la bella apariencia, pero si a la apariencia, no aspira a la verdad, pero si a la verosimilitud”⁹².

Lo apolíneo sería la forma trágica, lo dionisiaco, el fondo; así, la tragedia es “un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes (...) El drama es por tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos”⁹³. El sentimiento trágico, el sentimiento dionisiaco, que es el sentimiento que el coro trágico originario llevaba intrínseco se excita en el escenario en medio de una puesta en escena, que siempre será apolínea.

Si la tragedia es en esencia una manifestación musical, debido a su génesis coral, y por tanto dionisiaca, entonces comparte el mismo espíritu y la misma carga que esta, por lo que debe representar “con respecto a lo físico del mundo lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí”⁹⁴. El contenido trágico es el mas poderoso revelador de cuanto se es, de todo lo que hay en la naturaleza, de la esencia de las cosas, del ser humano y del mundo.

A pesar y gracias a todo lo presente en la tragedia, provoca que el espectador se haga partícipe del espectáculo, la Sympateia platónica, porque recurre y activa el imaginario,

⁹² Ibidem. Pág. 245.

⁹³ Ibid. Págs. 84-85.

⁹⁴ Ibid. Págs. 134

“la reserva de todas las representaciones humanas”⁹⁵ y también a causa de que el medio hace uso de sus peculiaridades llevando al espectador hasta el centro del drama. Para Platón la tragedia apela a los sentimientos del espectador, la simpatía y la compasión, llegando a trasladarle aquello que el poeta trágico imita. Cómo el espectador de un filme puede llegar hasta la *Sympateia*, cada filme nos da su propia respuesta; se hace, pues, necesario un análisis de los planos del contenido y de la expresión para comprender lo manifiesto, descubrir lo latente y cómo se ubica al espectador en tales estructuras.

En la exposición de las ocho concepciones que hemos seleccionado sobre la tragedia creemos que están las bases que nos permitirán establecer un vínculo entre tragedia y cine. Si bien los puntos de vista escogidos no abarcan la totalidad de las posturas existentes, en ellos podemos encontrar los elementos, que creemos, son pertinentes para nuestro propósito, lo que de ninguna manera invalida el resto de postulados teóricos. Tampoco significa que desconozcamos las propuestas de Hume, Unamuno, Hölderling, Kaufmann, Horacio, Jaeger, Lukács, Bentley, pero, nuevamente, lo sustancial lo encontramos en Platón, Aristóteles, Schopenhauer, Kierkegaard, Jaspers, Hegel, Schilling y Nietzsche.

⁹⁵ Barreiro Javier: Monográfico dedicado a Gilbert Durand, en **El Bosque**. No. 4. 1993. Pág. 39.

V. UNA TRAGEDIA DE PELÍCULA

	<p>-----</p> <p>2.d.1. Castillo de Rosemonde. Tourvel corta flores junto a Rosemonde</p> <p>-----2.b.3. Casa de Merteuil. Merteuil y Valmont hablan.</p> <p>-----2.d.2. Castillo de Rosemonde. Tourvel y Rosemonde pasean por el jardín.</p> <p>-----</p> <p>2.b.4. Casa de Merteuil. Merteuil y Valmont hablan. Valmont marcha, Merteuil va al encuentro de su amante, Belleruche, en una habitación.</p> <hr/>	<p>-----</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>Off Valmont Merteuil</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>Variaciones A</p>
3	Castillo de Rosemonde. La tía de Valmont, éste entabla la primera conversación con Tourvel, después de asistir a una misa.	Aria, 1 ↓
4	Teatro de la ópera. Asisten a una representación de Ifigenia en Táuride Merteuil, Volanges y Cecil. Merteuil les presenta a sus acompañantes a Danceny.	↓
5	Castillo de Rosemonde. Valmont y Azolan salen de “caza”, mientras Georges, criado de Tourvel los sigue.	Música E Música E
6	Poblado. Valmont evita el embargo de Armand. El criado de Tourvel le espía. Valmont y Azolan regresan al castillo de Rosemonde.	Música A <i>(Disolvenia)</i>
7	Castillo de Rosemonde. Rosemonde y Tourvel hacen confesar a Valmont sobre su ayuda a Armand.	
8	Castillo de Rosemonde. Tourvel lee una carta enviada por Volanges. Valmont confiesa su “amor” a Tourvel, ella queda turbada.	Variaciones A Música A ↓
9	Castillo de Rosemonde. Habitación de Azolan. Valmont encuentra a Julie en la cama con Azolan y la obliga a mostrarle las cartas que Tourvel recibe y envía.	
10	Casa de Merteuil. Danceny da clases de música a Cecile ante la presencia de Volanges (Tocan Paride ed Elena) Arriba Merteuil.	
11	Teatro de la ópera. Están representando Paride ed Elena Cecile le confiesa a Merteuil que ha estado intercambiando cartas con Danceny. Merteuil le dice que Volanges ha concertado el matrimonio de Cecile con Bastide	Aria 2 ↓
12	Castillo de Rosemonde. Valmont se encuentra con Tourvel en el jardín; él le declara a Tourvel el cambio que ha operado en su vida el haberla conocido.	Variaciones A Música C Variaciones A
13	Castillo de Rosemonde. Ático. Julie llega a la habitación de Azolan y le entrega las cartas de Tourvel.	↓
14	Castillo de Rosemonde. Dormitorio de Valmont. Valmont lee una carta que Volanges le envió a Tourvel previniéndole de él.	↓
15	Castillo de Rosemonde. Valmont se despide su tía, Rosemonde, y de Tourvel.	Música F
16	Carta de Valmont a Tourvel.	↓
	<p>16.a.1. Casa de Emilie. Valmont apoyado en el cuerpo de Emilie le escribe una carta a Tourvel</p> <p>-----</p> <p>-----</p>	<p>-----</p> <p>-----</p> <p>↓</p>

	----- 16.b.1 Castillo de Rosemonde. Jardín. Tourvel lee la carta de Valmont ----- 16.a.2. Casa de Emilie. Valmont deja de escribir y abraza a Emilie	Off Valmont ----- -----
17	Casa de Merteuil. Valmont y Merteuil conversan acerca de sus planes para con Cecile y Danceny. Arriba Volanges, Valmont se esconde. Merteuil le dice a Volanges que Cecile tiene una relación peligrosa con Danceny.	Variaciones A Música A Variaciones A Música A ↓
18	Casa de Volanges. Dormitorio de Cecile. Volanges encuentra las cartas que Danceny le ha enviado a Cecile; ésta se desmaya.	↓
19	Castillo de Rosemonde. Valmont idea un plan para entregarle una carta de Danceny a Cecile. Siguiendo un plan de Valmont, Cecile cambia la llave de su habitación por una similar y le da la original a Valmont para que éste haga una copia y pueda entrar a la habitación de ella.	Música G y Variaciones G
20	Castillo de Rosemonde. Valmont y Tourvel mantienen una conversación en el jardín.	Música A ↓
21	Castillo de Rosemonde. Valmont entra a la habitación de Cecile y se mete en la cama de ella, luego de engañarla.	↓
22	Castillo de Rosemonde. Cecile, Valmont, Rosemonde, Volanges y Tourvel desayunan. Valmont le dirige una mueca a Cecile y ésta sale corriendo, Volanges va detrás de su hija.	Música A ↓
23	Castillo de Rosemonde. Valmont trata de entrar en la habitación de Cecile, quien está encerrada, llorando y escribiendo una carta a Merteuil.	Off Cecile ↓
24	Casa de Merteuil. Merteuil lee la carta de Cecile en la que ésta le pide ayuda..	↓
25	Castillo de Rosemonde. Llega Merteuil, Volanges la recibe y le pide que le ayude con Cecile. Cecile le cuenta a Merteuil lo que ha pasado con Valmont; Merteuil le aconseja continuar aceptando a Valmont.	↓
26	Castillo de Rosemonde. Valmont y Merteuil conversan sobre Cecile y Tourvel.	Aria 3 ↓
27	Castillo de Rosemonde. Se canta el Aria del “Serse”. Merteuil, Cecile, Volanges, Rosemonde, Tourvel, Valmont y varios invitados más asisten a un concierto. Intercambio de miradas entre los protagonistas	(Disolvenca) ↓
28	Castillo de Rosemonde. Valmont entra en la habitación de Cecile. Él le cuenta que fue amante de su madre y se dispone a enseñarle a Cecile habilidades sexuales y lingüísticas.	↓
29	Castillo de Rosemonde. Capilla. Todos asisten a una misa.	Música X
30	Valmont escribe a Merteuil ----- 30.a.1. Castillo de Rosemonde. Valmont pasea con Tourvel por los jardines. ----- 30.b.1. Casa de Merteuil. Merteuil lee una carta de Valmont ----- 30.a.2. Castillo de Rosemonde. Valmont y Tourvel siguen paseando. ----- 30.b.2. Casa de Merteuil. Merteuil continúa leyendo la carta de Valmont -----	Off Valmont ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- -----
31	Castillo de Rosemonde. Después de una breve conversación, Tourvel deja entrar a Valmont a su habitación; allí Tourvel le confiesa que le ama; se abrazan y ella	

	sufre una crisis, él la lleva hasta la cama y, ante una nueva conmoción de ella, él llama a la doncella de Rosemonde para que ayude a Tourvel. Rosemonde entra a la habitación de Tourvel y ésta le confiesa que está enamorada de Valmont. Rosemonde le aconseja irse.	Variaciones A Variaciones A Variaciones A Variaciones A
32	Castillo de Rosemonde. Habitación de Valmont. Azolan despierta a Valmont para avisarle que Tourvel deja el castillo. Valmont le pide que la siga.	
33	Casa de Tourvel. Tourvel escribe una carta al padre Anselmo invitando a Valmont para un encuentro.	Off Tourvel
34	Valmont se entera de la vida de Tourvel 34.a.1. Casa de Valmont. Valmont lee la carta que Tourvel le envía al padre Anselmo y le pide a Azolan que se la lleve al padre Anselmo. ----- 34.b.1. Casa de Tourvel. Tourvel sola en su casa. ----- 34.a.2. Casa de Valmont. Azolan le cuenta a Valmont lo que hace Tourvel. Llega Merteuil con Danceny. Danceny le agradece a Valmont la ayuda que le presta con Cecile, y le comenta que ha recibido una carta de ella. ----- 34.c.1. Casa de Valmont. Dormitorio. Cecile escribe una carta a Danceny apoyada en la espalda de Valmont ----- 34.d.1. Casa de Merteuil. Merteuil lee la carta que Cecile le escribe a Danceny. ----- 34.a.3. Casa de Valmont. Valmont le dice a Merteuil que Cecile está embarazada de él. Valmont promete visitarla una vez haya conquistado a Tourvel.	----- Off Azolan ----- Música G Off Cecile ----- ----- Off Valmont ----- -----
35	Casa de Tourvel. Tourvel recibe a Valmont. Él dice preferir morir a vivir sin el amor de Tourvel, ella no le deja marchar y ambos se besan.	Música H
36	Valmont celebra su triunfo. 36.a.1. Casa de Merteuil. Valmont llega excitado a contarle a Merteuil que ha logrado conquistar a Tourvel y que ésta se le ha entregado. ----- 36.b.1. Casa de Tourvel. Valmont y Tourvel juntos ----- 36.a.2. Casa de Merteuil. Valmont continúa contándole a Merteuil su relación con Tourvel. Merteuil le recuerda la prueba escrita que le habían demandado para corroborar que es cierto que Tourvel se le ha entregado. Merteuil queda celosa porque Valmont que disfrutara del enamoramiento que	----- Música I ----- Off Valmont ----- ----- Variaciones A

	siente por Tourvel. Valmont marcha y Merteuil va a otra habitación donde la espera su nuevo amante, Danceny.	
37	Merteuil y Valmont reafirman el trato 37.a.1. Calle. Merteuil y Danceny van en una carroza. ----- 37.b.1. Casa de Valmont. Valmont lee una carta de Merteuil. ----- 37.c.1. Casa de Valmont. Valmont escribe una carta a Merteuil. ----- 37.c.1. Villa de Merteuil. Merteuil lee la carta de Valmont.	Off Merteuil ----- ↓ ----- Off Valmont ----- ↓ (Disolución) ----- ----- Música F
38	Casa Valmont. Valmont juguetea con Emilie; Azolan anuncia la llegada de Tourvel. Ésta entra al salón, mientras Valmont le da dinero a Emilie. Emilie cuando marcha se ríe de Tourvel. Tourvel le reclama a Valmont la presencia de Emilie, por ser cortesana. Valmont le miente sobre su relación con Emilie, Tourvel le cree y se disculpa.	Variaciones A
39	Casa de Valmont. Tourvel y Valmont juntos en la cama se besan y él le pide que comience a escribirle.	
40	Casa de Volanges. Valmont llega y entra a la habitación de Cecile. Cecile y Valmont están acostados juntos. Un ruido asusta a ambos, Cecile cae al suelo, mientras Valmont va a ver que ha producido el golpe en la puerta. Cecile comienza a sangrar.	Off Merteuil ↓ Variaciones A ↓
41	Casa de Merteuil. Merteuil llega junto a Danceny. Azolan vigilaba la entrada de la casa.	↓
42	Casa de Merteuil. Valmont entra en la casa hasta el dormitorio de Merteuil y descubre a Danceny. Valmont le comenta a Danceny que Cecile ha estado enferma. Valmont le enseña a Merteuil una carta de Tourvel. Merteuil despide a Valmont comentándole una supuesta historia de un hombre que deja a su amante diciéndole “no puedo evitarlo”	Música A ↓ Música J ↓
43	Casa de Tourvel. Valmont llega, Tourvel le esperaba con ansias. Valmont le dice que la deja porque hay otra mujer; al final de cada frase él añade “no puedo evitarlo”. Marcha y deja a Tourvel llorando.	Variaciones A ↓
44	Casa de Merteuil. Valmont le cuenta a Merteuil que ha dejado a Tourvel siguiendo la historia que ella le había contado. Valmont promete reconquistarla, pero Merteuil lo niega diciendo que él al abandonarla la ha herido de muerte. Merteuil triunfadora rechaza pasar la noche con Valmont porque espera a Danceny, pero Valmont se ha ocupado de que Danceny pase la noche con Cecile. Merteuil le vuelve a rechazar y se declaran la guerra.	Variaciones A ↓ Variaciones A Variaciones A Variaciones A ↓
45	Muertes 45.a.1. Foso. Danceny y Valmont se enfrentan en un duelo de espadas. ----- 45.b.1. Casa de Valmont. Dormitorio. Valmont y Tourvel se aman. ----- 45.a.2. Foso. Continúa el enfrentamiento entre Valmont y Danceny. -----	↓ Off Merteuil ----- ----- -----

	<p>45.c.1. Convento. Habitación. Volanges y Cecile visitan a Tourvel, que está enferma en una cama.</p> <p>45.a.3. Foso. Valmont y Danceny se siguen enfrentando. Danceny hiere a Valmont.</p> <p>45.c.2. Convento. Habitación. Monjas le aplican ventosas a Tourvel</p> <p>45.a.4. Foso. Continúa el duelo.</p> <p>45.b.2. Casa de Valmont. Valmont y Tourvel se besan.</p> <p>45.a.5. Foso. Sigue el enfrentamiento. Valmont tiene la oportunidad de matara Danceny, pero le deja y se vuelve.</p> <p>45.c.3. Convento. Habitación. Doctor corta una vena a Tourvel y recoge su sangre.</p> <p>45.a.6. Foso. En el duelo, ambos están agotados. Valmont suelta su espada y se abalanza sobre Danceny, la espada de éste se clava en el cuerpo de Valmont. Agonizante, Valmont le entrega a Danceny un manojo de cartas y le previene contra Merteuil, seguidamente le pide que le disculpe ante Tourvel, para luego morir.</p>	<p>-----</p> <p>----</p> <p>Variaciones A</p> <p>↓</p> <p>-----</p> <p>----</p> <p>-----</p> <p>----</p> <p>-----</p> <p>----</p> <p>Variaciones A</p> <p>↓</p>
46	Convento. Llega Danceny, se acerca a Tourvel y le habla en voz baja. Cierran las cortinas de la cama en la que está Tourvel. Las monjas cierran los ojos de Tourvel. Cecil y Volanges están presentes.	
47	Casa de Merteuil. Habitación. Merteuil entra gritando y llorando, lanza al suelo todo lo que hay en su tocador y queda arrodillada en el suelo	↓
48	Teatro de la Ópera. Palco de Merteuil. Merteuil Llega y se asoma al palco, mira a los demás asistentes, se hace silencio en el teatro y luego comienzan a abuchearla. Merteuil se da media vuelta y al salir tropieza ligeramente	
49	Casa de Merteuil. Habitación. Merteuil frente al espejo se desmaquilla. Una lágrima cae por su rostro.	Variaciones A

Para la segmentación hemos tenido en cuenta las discontinuidades espaciales y/o temporales.

LEYENDA⁹⁶:

Música A: **La Cetra Op. 9 No. 9**. Antonio Vivaldi/ Arreglos de George Fenton.

Música B: **The Challenge**. G. Fenton.

Música C: **Madame de Tourvel**. G. Fenton.

Variaciones A: Arreglos G. Fenton.

Música E: **The Cuckoo and the Nightingale**. G. F. Haendel. Arreglos de G. Fenton.

Música F: **Emilie**. G. Fenton

Musical G: **Concerto in A minor for Four Harpsichords**. J. S. Bach/Arreglos de G. Fenton.

Variaciones G: Arreglos de G. Fenton

Musical H: **Tourvel's Fligth**. G. Fenton

Musical I: **Succes**. G. Fenton

Musical J: **Beyond my Control**. G. Fenton

Musical K: **A final request**. G. Fenton.

Musical X: **Her eyes are closing**. G Fenton.

Aria 1: **O malheurese Iphigénie**, de **Iphigénie en Tauride**. Ch. W. Gluck*

Aria 2: **O del mio dolce ardor**, de **Paride ed Elena**. G. W. Gluck**

Aria 3: **Ombra mai fu**, de **Serse**. G. F. Haendel.***

↓ La banda de sonido progresa hasta...

IV.2.- La Poética de **Dangerous Liaisons**

En la introducción del libro escrito por Choderlos de Laclos, **Dangerous Liaisons**⁹⁷, se afirma que la novela tiene una estructura similar a la de la tragedia, ya que progresa desde la exposición de la situación hasta el desenlace y drama final, pasando por la preparación progresiva de los hechos y el nudo; además, Laclos ha respetado la unidad de

⁹⁶ **Dangerous Liaisons**. Original Motion Picture Soundtrack. Music composed, arranged and conducted by George Fenton. Virgin Records America, Inc. 1989

* Para la ópera completa hemos seleccionado: **Ifigenia en Tauride**. Música: Christopher Willibald von Gluck. Libreto: Francois Gullard, basado en **Ifigenia entre los Tauros**, de Euripides. Emi Classic Live. 1957. Digital remastering 1988. Emi Records L.T.D. 1988

** No está incluida en la banda sonora original de la película editada por Virgin Records; para la ópera completa hemos seleccionado: **Paride ed Elena**. Música: Christopher Willibald von Gluck. Libreto: Rainieri de Calzabigi. 1988. Orpheo. 1998.

*** Para la ópera completa hemos seleccionado: **Serse**. Música: George Friederich Haendel. Libreto: Tomado del texto que escribió Nicolo Minato para el **Serse**, de Cavalli. Sony Classical. 1995

⁹⁷ En la introducción de Dolores Picazo. **Dangerous Liaisons**. Ediciones Cátedra S.A. 1993.

acción trágica. Es evidente que esta afirmación está basada a partir de la concepción aristotélica de la tragedia, nosotros creemos que el filme, que conserva muchos de los elementos y características presentes en la novela, progresando de manera similar a como lo hace el original literario, es trágico por otras razones que a continuación explicaremos.

IV.2.1. Obertura

Un primer plano de Madame de Merteuil mirándose, con satisfacción narcisista,



frente a un espejo; su rostro, doblemente enmarcado, por los límites del objeto físico (espejo) y por los límites del objeto “inmaterial” para el espectador (la cámara) nos introduce en el universo de **Dangerous Liaisons**.

Un universo que primero fue novela, escrita por Choderlos de Laclos, que adaptó al teatro Christopher Hampton, quien, así mismo, transformó su obra escénica en un guión de cine que dirigió Stephen Frears.

El objeto inmaterial nos muestra la parte posterior de Merteuil, mientras que el objeto físico nos devuelve el reflejo del rostro. Ya desde este plano se

abre en **Dangerous Liaisons** la idea principal que recorrerá la propuesta del filme: el juego de la re-presentación, en tanto que doblemente presentado, y el de representación, en tanto que actuación⁹⁸, un juego ambivalente. Ese plano inicial nos devuelve a la Marquesa por partida doble: parcialmente, y sin intermediarios, una porción de la parte posterior de su cuerpo; y su rostro doblemente reencuadrado, por los límites del espejo y por los bordes la

⁹⁸ También se podría agregar, sólo como referencia el hecho de la adaptación de la adaptación forme parte de todo el “juego” que encierra el filme: re-adaptación.

cámara⁹⁹. Seguidamente se cambia de plano, a uno más abierto, y Merteuil, queda nuevamente reencuadrada y no solamente por la cámara, con sus márgenes, sino, además, con el marco de la puerta.

La multipresencia de la Marquesa de Merteuil contrasta con la presentación que se hace del Vizconde de Valmont. Un rostro y un cuerpo oculto bajo las sábanas y la oscuridad de la habitación,

frente al despierto y bañado de luz de la Marquesa; Valmont “escondido”, o perdido, en un plano más abierto y rodeado de criados, que contrasta con la actitud



que asumen en público. Una diferencia sustancial en sus primeras apariciones, pero que gracias a un montaje paralelo, Valmont y Merteuil, en el que la separación espacial queda agrupada por una posible simultaneidad temporal. En un movimiento pendular (escena 1), de la casa de la Marquesa a la casa del Vizconde, de seis partes en cada casa, Valmont y Merteuil son casi uno.

Toda la primera escena opera como preparación para las escenificaciones de las batallas entre Merteuil y Valmont, en la que ambos contendientes son las dos caras de una misma moneda; y ambos son presentados a los espectadores desde sus habitaciones, desde el lugar íntimo, abriendo el espacio personal para que el espectador se transforme en confidente de ambos; característica fortalecida porque el espectador, ya ubicado dentro del espacio privado de la acción, tendrá acceso a toda la información de la que disponen ambos personajes.

⁹⁹ Se podría decir que por partida triple, pues el rostro de Merteuil es “visto” primero por el espejo y luego atrapado por la cámara.

Si a Merteuil se nos descubre inmediatamente (descubrimiento en el ámbito físico, únicamente) con el primer plano, para luego abrirse la toma siempre fija; con Valmont se



crea una intriga mayor, pues su rostro no es mostrado con claridad hasta la escena 1.b.5, momento en que surge con luminosidad su rostro detrás de una máscara. En la primera escena en la que se advierte la presencia del Vizconde (esc.

1.b.1.) la cámara parece ignorar su existencia, como lo hace el espectador, aunque se suponga que alguien está en la recámara; la cámara sigue a los criados recreándose en la pompa que envuelve al personaje principal.

Deliberadamente el rostro del Vizconde se nos oculta detrás de una toalla (esc. 1.b.2.), en un



plano posterior de su cabeza (esc. 1.b.3.), perdido como un maniquí entre pelucas sobre cabezas sin rostro (esc. 1.b.4.): ¿no es acaso, Valmont, en ese momento una cabeza sin rostro?



Si Merteuil, en efecto se prepara para entrar a escena, disfrazada sutilmente, retomar y ganar todas sus guerras, Valmont lo que hace es disfrazarse descaradamente para conseguir los mismos objetivos

que la marquesa; contrasta así la posición de uno y otro: seguridad versus ocultamiento. Irónico, sin embargo, que sea Merteuil la que mas tenga que esconder, por su condición de mujer en una sociedad opresiva, como lo son sus trajes.

Esta primera escena tiene un especial significado dentro del filme y no sólo por el hecho de las concepciones de representación y re-presentación, sino porque funciona como obertura, y nuevamente en dos sentidos, tanto en el sentido de inicio o prólogo como en el

de obertura musical, y es que **Dangerous Liaisons**, más allá de sus referentes teatral y literario, tiene un marcado carácter operístico, y en especial, a la ópera creada por G. W. Gluck.

El sentido operístico, que arriba a su clímax en escenas posteriores, del que está cargado el filme, está insinuado en esta primera escena, no tanto por la música¹⁰⁰ sino por la puesta en escena. Las doce escenas iniciales, que conforman la primera escena, funcionan como la preparación de los “Divos”: Merteuil y Valmont, acicalándose para la representación. Todo está dispuesto para que se lleve a cabo la gran representación final operística: conjugando música, texto, acción dramática, creación plástica o arquitectónica (decorados), maquillaje y vestuario e interpretación de los actores, y la ópera de Gluck es ópera trágica.



¹⁰⁰ Escena 1: Música de Vivaldi, La Cetra Op. 9. Concerto No. 9, con arreglos y variaciones de George Fenton

Toda la magnificencia que envuelve, y disfraza, a los personajes de la ópera clásica es reproducida con minuciosidad en la escena 1: maquillaje, vestuario, perfumes, zapatos,



pelucas, manicura... Y la cámara termina por metamorfosearse en el espejo en el que se (ad)miran los personajes (secs. 1.a.1, 1. b.5., 1.a.6.) y en la mirada que recorre el esplendor que los envuelve (esc. 1.b.5) deteniéndose en los detalles que escapan a simple vista del espectador. En las partes finales de la presentación de los personajes (esc. 1), éstos se quedan inmóviles frente a la cámara, desafiante en el caso de Merteuil (esc. 1.a.6.) y esperando el momento para entrar en “escena” de Valmont (esc. 1.b.6.)

Para concluir con la primera escena se debe decir que la música utilizada a lo largo del filme, y no escrita por George Fenton, pertenece a autores del Siglo XVIII, momento en el que está ubicada la historia de **Dangerous Liaisons**; sin embargo, más allá de este hecho, de la selección de temporales entre las composiciones de J. S. Bach, Antonio Vivaldi, G. F. Haendel y Ch. W. Gluck, y de las propias creaciones y arreglos de G. Fenton se debe destacar la utilización que de ella se hace. Por una parte, está la de ayuda a creación de atmósferas o identificación con personajes y, por otra, la de servir de nexo entre escenas y escenas.

En la mencionada escena 1, la música consigue reforzar el paralelismo entre Merteuil y Valmont que marcaba el montaje. La música (A) seleccionada para esta escena tiene un doble carácter: imprime cierto aire de intranquilidad (por los acordes en solitario de violín), que da paso a un toque festivo (acompañamiento de órgano y violín, en un tono más agudo

que durante el solo de violín) y que volverá a ser utilizada a lo largo de **Dangerous Liaisons** como leit motiv. La música, así como traspasa y une las partes de la Escena 1, se extiende hasta la Escena 2, creando un vínculo directo entre dos momentos totalmente diferentes, con lo que se supera la separación por cortes que hay entre una y otra escena.

Se ha de remarcar que de las cuarenta y nueve escenas que componen el filme dirigido por Stephen Frears, sólo una (esc. 48) carece de acompañamiento musical verdadero¹⁰¹ y únicamente seis partes de escenas (34.a.3, 45.b.1, 45.a.2, 45.c.1, 45.a.3, 45.c.2, 45.c.3) están sin música. Esta forma en que se hace uso de la música se corresponde con las variaciones que introdujo Christoph W. Gluck en la Ópera: reducir al máximo el recitativo *seco*¹⁰² sustituyéndolo por el recitativo acompañado por la orquesta. La alusión a Gluck está más que justificada porque dos óperas de este autor, **Paride ed Elena** e **Iphigénie en Tauride** forman parte en **Dangerous Liaisons** y pueden proporcionar pistas para comprender el funcionamiento del filme al nivel del plano del contenido y al nivel del plano de la expresión.

La segunda escena que se inicia con la arribada de Valmont a la casa de Merteuil, la cámara “espera” el paso del carruaje, lo sigue y se detiene en una imagen de Cécile parada



frente a la ventana. La cámara en movimiento parece estar a la disposición de Valmont y lo acopla a Cécile, una relación que se iniciará más tarde. Cécile esta enmarcada por la ventada, su figura dividida por las rejas de la ventana y su rostro encuadrado por estas,

flanqueada por dos esculturas, imagen que en poco difiere a la de su estancia en el convento (esc. 2.c.1.) flanqueada por dos monjas, desempeñando la función de



¹⁰¹ La escena 10 parece no tener acompañamiento musical, sin embargo, como se verá más adelante, sí que existe música.

¹⁰² Un recitativo seco es una escena de diálogos sin acompañamiento musical.

comparación explícita entre dos situaciones diferentes, pero que continúan siendo idénticas para la joven, entre rejas, apartada del mundo y custodiada, permaneciendo inocente, pura y virginal.

La metáfora sobre Cécile se completa al ver la escena 2.c.1. y escuchar las palabras de Valmont y Merteuil en la mencionada escena y en la anterior (esc. 2.b.1.). Además de esa presentación de Cécile, la misma escena 2 está presentada como la apertura de la escenificación de Merteuil y Valmont. El último recurso, que marca el inicio de la acción es



el encendido de la lámpara de araña y su ascensión al techo: puesta a punto de los elementos para dar paso a la entrada de Valmont, mientras Merteuil, Madame de Volanges y Cécile asumen sus posiciones escénicas correspondientes.

La escena de preparación de los planes, al contrario de la precedente, está montada haciendo uso de la alternancia de rupturas temporales y espaciales: pasando del presente en la casa de Merteuil (2.a.1, 2.b.1, 2.b.3, 2.b.4.), al pasado en el convento (2.c.1.), a un hipotético presente en el castillo de Madame de Rosemonde (2.d.1, 2.d.2.). La unión de las escenas de ésta escena está realizada por intermedio de sus voces de Merteuil y Valmont y de dos músicas diferentes que sirven para identificar a Cécile, por una parte, y a Madame de Tourvel, por la otra. Mientras Merteuil y Valmont hablan de Tourvel, ésta aparece entre un rosal, al aire libre, vestida con un traje con motivos florales: Tourvel es una flor.



El tercer elemento a destacar en la escena es la utilización de los primeros planos, que escrutan las reacciones de los personajes y revelan la capacidad mímica de los actores; ya sea la incomodidad de Volanges, los cambios de expresión de Merteuil de la satisfacción al disgusto, el rostro hierático de Valmont; unos primeros planos que permiten a los personajes hablar casi en susurro.

La imagen de Merteuil parece estar indisolublemente asociada a los espejos, a la multiplicación de su figura en el espacio; esta vez acompañada por Valmont, las dos estampas están distorsionadas por los espejos cóncavos que ocultan un pasadizo secreto en la casa de Merteuil. Nuevamente, las imágenes tienen además de su presencia real/física una presencia duplicada y dividida. Espejos que también aguardan para reflejar a Merteuil mientras se encuentra con su amante, alguien que no tiene presencia real, sino presencia reflejada, por tanto de poco valor en sí mismo, únicamente como reafirmación de la conducta de la marquesa.



de la escalera, en una toma en contrapicado, entretanto Valmont queda en la inferioridad de tener que aceptar la propuesta y en una angulación de picado, que es el punto en el que en el filme se comienzan a desarrollar las colisiones

Además de ser una escena de proposiciones y favores mutuos, Valmont y Merteuil, inician una pequeña lucha en la que Merteuil dice la última palabra desde lo alto



IV.2.2. colisión de Mētis

El principal conflicto, una colisión externa, en **Dangerous Liaisons** es intelectual, de inteligencias que utilizan todos los subterfugios disponibles, de engaños, estratagemas, astucias, artimañas, traiciones, previsiones, en una guerra de placer intelectual entre Madame de Merteuil y el Vizconde de Valmont, en la que la seducción aparece como elemento primordial. El placer que obtienen de la seducción no es el sexual, o al menos no es el placer principal, sino el de la dominación, el de vivir bajo sus reglas particulares dentro de un sistema social opresivo e hipócrita, y es esto último lo que dará fuerza al otro conflicto, el de Potencia y Pasión.

A este conflicto entre pasiones del filme dirigido por Stephen Frears, lo catalogamos como conflicto intelectual entre la Marquesa y el Vizconde, porque el intelecto es el uso especial de la inteligencia para alcanzar un fin, y en ambos es el placer que les proporciona el dominar a otros mediante la seducción. Merteuil y Valmont están extraordinariamente dotados de Mētis, especialmente la marquesa; entre ambos existe una fuerte atracción tanto a nivel físico como intelectual, pero por sobre ello mantienen una perenne tensión por no dejarse dominar por las pasiones.

El acento del filme está puesto sobre Merteuil, es en ella en quien se aprecia un mayor dominio de la Mētis. Ella teje casi todas las redes que atrapan a los demás personajes, como si de una cacería se tratase;

CORO: El hombre que es hábil da caza envolviéndolos con los lazos de sus redes a la especie de aturdidos pájaros, y a los rebaños de agrestes fieras, y a la familia de seres marinos. Por sus mañas se apodera del animal del campo que va a

través de los montes, y unce el yugo que rodea la cerviz al caballo de espesas crines, así como al incansable toro montaraz¹⁰³.

También maneja las relaciones que entre ellos se establecen. Merteuil presenta a Valmont un plan premeditado: seducir a Cécile de Volanges (esc. 2.b.), reacciona rápidamente al saber que Valmont está interesado en seducir a Madame de Tourvel, introduciéndose en ese juego que le es ajeno, exigiéndole al Vizconde que le presente una prueba por escrito de su “hazaña” (esc. 2.b.4.), así se inicia la trama de **Dangerous Liaisons**.

Como quedó explicitado en capítulos anteriores, la Mētis vence al que es más fuerte



físicamente, como lo hacen Medea y Clitemestra con sus respectivos esposos, Jasón y Agamenón, héroes de aventuras y batallas. Merteuil se las ha ingeniado para poder dominar a los hombres sin que su reputación

como mujer se vea afectada, y como Mētis sabe como escabullirse de situaciones peligrosas;

-Escena 17-

VALMONT: A veces me pregunto cómo habéis conseguido inventaros a vos misma

MERTEUIL: No he tenido otra opción; soy mujer. Y las mujeres estamos obligadas a ser más sabias que los hombres. Podéis destrozarnos nuestra reputación y nuestra vida con sólo unas cuantas palabras bien elegidas. Por eso he tenido que inventarme no sólo a mi misma, sino formas de escapar que nadie había imaginado. Y si lo he conseguido, es porque siempre he sabido que había nacido para dominar a vuestro sexo y vengar el mío.

¹⁰³ Sófocles: **Antígona**. Versos 340 y ss.

(...)

MERTEUIL: Si quiero a un hombre, lo consigo; y si él quiere contarlo se da cuenta de que no puede. En eso consiste todo.

(...)

La Mētis de Merteuil se presenta en sólo uno de sus dos aspectos primordiales, como Perfidia, que sabe esperar el momento preciso de su venganza, como Clitemestra;

CLITEMESTRA: [*al Corifeo*] (...) ¿Cómo se les podría tender una trampa con mayor altura que la medida de su salto? Si, con el tiempo acabó por llegarme este combate que yo tenía meditado de antiguo, debido a una vieja querella. Aquí estoy de pie, donde yo he herido junto a lo que ya está realizado. Lo hice de modo –no voy a negarlo– que no pudiera evitar la muerte ni defenderse. Lo envolví en una red inextricable, como para peas: un suntuario manto pérfido¹⁰⁴.

Muestra a Valmont su plan para seducir a Cécile y dejar al prometido de ésta y ex



amante de la marquesa, en ridículo (esc.2); ante la negativa de Valmont de ejecutar el plan, provoca el acercamiento entre al Caballero Danceny y Cécile (escs. 4 y 11); convence a Madame de Volanges para que lleve a

Cécile a la casa de Madame de Rosemonde, tía de Valmont, y este pueda acometer el plan, a la vez que le complica al vizconde la seducción de Tourvel (esc.



¹⁰⁴ Eurípides: **Clitemestra**. Versos 1357 y ss.

17); instruye y aconseja a Cécile sobre su relación tanto con Danceny (esc. 11) como con Valmont (esc. 25); le impone a Valmont una nueva prueba para que deje a Tourvel (esc. 43); no cumple su promesa con el Vizconde y le declara la guerra (esc. 44).

Merteuil ha sabido siempre estar alerta, ha aprendido todo lo que ha considerado necesario para aprovechar su presente y seguir su estilo de vida en el futuro; desde el pasado hasta el presente ha ido proyectando todo lo que ha querido ser y cómo ha querido vivir, aprendió y perfeccionó su Mētis;

-Escena 17-

MERTEUIL: Cuando me presentaron en sociedad, tenía quince años. Y ya sabía qué papel estaba condenada a representar, el de guardar silencio y obedecer, lo que me dio la oportunidad perfecta para escuchar y observar: escuchar no lo que la gente decía, que naturalmente carecía de interés, sino precisamente aquello que querían ocultar. Practiqué la indiferencia. Y aprendí a sonreír mientras bajo la mesa me clavaba un tenedor en el dorso de la mano. Me convertí en una virtuosa del engaño. Y no buscaba el placer, sino el conocimiento. Consulté a los más estrictos moralistas para dominar las apariencias, a los filósofos para saber qué pensar y a los novelistas para saber hasta donde podía llegar. Y al final lo destilé todo en un principio asombrosamente simple: vencer o morir.

Sabe que su triunfo depende de que siempre esté atenta, no debe dejar escapar ningún momento del presente para seguir urdiendo su trama hacia la victoria, es como la Mētis “rápida, pronta, como la ocasión que se debe tomar al vuelo, sin dejarla pasar (...) En lugar de ir a la deriva, de acá para allá al ritmo de las circunstancias, ancla profundamente el espíritu en el proyecto que ha maquinado de antemano y gracias a su capacidad de

previsión del presente inmediato decide una parcela mas o menos amplia del futuro”¹⁰⁵. Así, si Valmont tiene otros planes se las ingenia inmediatamente para hacer el plan ajeno, plan propio, e incluir su idea preconcebida en el nuevo estratagema;

-Escena 2-

MERTEUIL: ¿Sabéis por qué os he hecho venir esta noche?

VALMONT: Espero que por el placer de mi compañía.

MERTEUIL: Os necesito, para que llevéis a cabo una heroica empresa

(...)

Seducir a Cécile para vengarse de Bastide, ex amante de Merteuil que la dejó por una ex amante de Valmont, quien ahora es el prometido de Cécile; y ataca Merteuil allí donde más duele;

-Escena 2-

(...)

MERTEUIL: Para Bastide lo principal es la virtud.

VALMONT: Creo que empiezo a adivinar lo que me vais a proponer.

(...)

MERTEUIL: Si, amor y venganza, lo que vos preferís.

(...)

La propuesta de Merteuil falla, a pesar de presentarle a Valmont una oferta



tentadora, una joven virginal aderezada con amor y venganza; pero éste tiene otros intereses, seducir a

¹⁰⁵ M. De Fenne y L. Fenne, *Las amantess de la inteligencia*. 1988. Pág. 22

Madame de Tourvel. Inmediatamente la Marquesa convierte el juego de Valmont en un triángulo, donde ella será la recompensa, y añade una dificultad, obteniendo el control de una situación inesperada;

-Escena 2-

(...)

MERTEUIL: Está bien volved cuando hayáis conquistado a Madame de Tourvel.

VALMONT: ¿Sí?

MERTEUIL: Y yo os ofreceré... una recompensa

VALMONT: Mi amor

MERTEUIL: Pero os exigiré una prueba

VALMONT: Desde luego

MERTEUIL: Una prueba escrita

VALMONT: Ah

MERTEUIL: Y seré inflexible

Aquí encontramos el principal de los fallos de la marquesa: si depende de ella es



inflexible, aunque si depende de los demás se adapta. pues la Mētis también es flexibilidad sin ceder del todo en sus principios. Manteniendo firme su propósito inicial la Marquesa decide introducir a otra persona para que seduzca a Cécile, al darse cuenta del

intercambio de mirada entre Danceny y ésta;

-Escena 4-

(...)

MERTEUIL: [hablando de Danceny] un joven encantador y pobre, desgraciadamente. Es uno de los mejores profesores de música de la ciudad. Deberíais contratar sus servicios [dirigiéndose en principio a Madame de Volanges y, con segundas intenciones, a Cécile]

Además de ello, se erige en confidente de Cécile para asegurarse tener todo bajo control y de que su plan funcione. Ante la falta de progresos con Danceny, y la predisposición de Valmont de ayudarla, Merteuil ya tenía por anticipado la próxima puntada de su tejido;



-Escena 17-

VALMONT: Vuestra maldita prima, esa bruja de Volanges, quería apartarme de Madame de Tourvel: lo he conseguido y estoy dispuesto a hacer que sufra por ello. Vuestro plan de perder a su hija ¿va haciendo algún progreso? ¿Puedo hacer algo por ayudaros? Estoy a vuestra disposición

Merteuil, siempre un paso adelante del resto de personajes, ya había planificado varias estrategias que acaban por hacer la red más compleja y precisa;



-Escena 17-

MERTEUIL: [a Valmont] Pues, sí, le he dicho a Danceny que seréis su confidente y consejero. Necesito que deis fuerza a su decisión, valga la frase. Si alguien le presta ayuda...

Hace que Madame de Volanges lleve a Cécile al castillo de Madame de Rosemonde al revelarle que entre Danceny y Cécile han surgido unas “*Dangerous liaisons*”¹⁰⁶, que ella misma se ha encargado de promover y fomentar, así Valmont la podrá seducir, mientras él se ocupa también de Tourvel;

-Escena 17-

MERTEUIL [*a Volanges*] Llevo varios días sin poder pensar en otra cosa. Por favor, sentaos. Tengo razones para creer que una... ¿Como, como os lo diría?, que una *dangerous liaisons*¹⁰⁷ ha surgido entre su hija y el caballero Danceny.

(...)

MERTEUIL: [*a Valmont*] Vos queréis vengaros y yo quiero venganza. Me temo que solo podéis ir a un sitio

VALMONT: Otra vez con mi tía, ¿eh?

MERTEUIL: Otra vez. Donde además podréis dedicaros a otro asunto. Tenéis que conseguir una prueba, ¿recordáis?

Una vez que Valmont ha conseguido seducir a Tourvel y obtener la prueba escrita, Merteuil se niega a cumplir su parte del trato porque se ha dado cuenta de que Valmont siente amor por Tourvel, aunque el se empeñe en negarlo; Merteuil atrapa nuevamente a Valmont utilizando el principal recurso de éste: la palabra, así transforma el *It's beyond my control*¹⁰⁸ (esc. 36), en un arma contra el propio autor de la frase, y para no perder las riendas

¹⁰⁶ Hemos preferido la frase en inglés porque creemos que la traducción al castellano no hace suficiente justicia al original, más acertado sería Relaciones peligrosas.

¹⁰⁷ Véase nota anterior .

¹⁰⁸ Nuevamente preferimos la frase en inglés por sobre la traducción castellana, por razones similares a las de *Dangerous Liaisons*, aunque creemos que en este caso se ajusta más al significado original

de la situación decide imponer una nueva regla a su juego de manipulación y disfrute intelectual;

-Escena 43-

VALMONT: ¿Estáis segura de no querer imponer mas condiciones antes de hacer honor a nuestra promesa?

MERTEUIL: Tengo un amigo que, como vos, se encaprichó de una mujer que no le convenía. Cada vez que se lo hacíamos notar, respondía con la misma insistencia y cabezonería: *it's beyond my control*¹⁰⁹, decía. Se estaba convirtiendo en el hazmerreír de todo el mundo. Cuando de pronto otra persona, una mujer, decidió hablarle seriamente, y le explicó que su nombre corría le peligro de quedar asociado a aquella frase para el resto de su vida ¿Y sabéis lo que hizo?

VALMONT: Estoy seguro de que vais a decírmelo.

MERTEUIL: Fue a ver a su amante y le anuncio que iba a abandonarla. Como supondréis ella protestó airadamente. Pero a cada cosa que ella decía, a cada objeción que hacía, el simplemente replicaba "*it's beyond my control*". Buenas noches.

Conjuntamente con la proyección temporal, la Mētis es múltiple, abigarrada y sinuosa; tiene el poder metamórfico de Metis, capaz de adaptarse a los cambios, de tejer nuevos ardidés, de sorprender al adversario con variados engaños porque "tiene como campo de aplicación el mundo de lo móvil, lo múltiple, lo ambiguo. Se ejercita en las realidades fluidas, que no cesan jamás de modificar su forma, y que reúnen en ellas mismas

¹⁰⁹ Véase nota anterior.

en cada momento aspectos contrarios y fuerzas opuestas”¹¹⁰. Todos los ardides de Merteuil siempre tienen una finalidad doble, no desestima lo que pueda suceder, ni a los rivales, aunque surja algún imprevisto;

-Escena 44-

MERTEUIL: (...) cuando una mujer asesta un golpe al corazón de otra, rara vez yerra; y la herida es siempre mortal

VALMONT: ¿Es cierto eso?

MERTEUIL: Sí, y me inclino a ver en lo ocurrido uno de mis mayores triunfos.

VALMONT: Nada complace más a una mujer que vencer a cualquier otra mujer.

MERTEUIL: Solo que en este caso, vizconde, no la he vencido a ella.

VALMONT: ¿Cómo que no? ¿A qué os referís?

MERTEUIL: Os he vencido a vos (...)

En todo su recorrido, Merteuil, siempre mantiene el objetivo de vengarse de Bastide, hasta que lo consigue (esc. 21), y en el camino se aprovecha de lo que pueda surgir,



en este caso seducir al Caballero Danceny, introduce y mantiene a Valmont en el juego, acaba con la relación entre Tourvel y el vizconde, destruye a Tourvel y vence a Valmont, y ante cada

variación, por pequeña que sea la marquesa tiene una salida preparada o reelabora inmediatamente sus planes, sin olvidar ninguno de sus objetivos. Es Merteuil encarnación de la Mētis, y como ella está en “connivencia con lo real -y- es lo que asegura su eficacia. Su

¹¹⁰ Detiene y Vernant: Op. cit. Pág. 27

flexibilidad y maleabilidad le proporcionan la victoria en ámbitos en los que no hay reglas fijas, o recetas firmes para el éxito sino en las que cada prueba exige el hallazgo de una nueva demostración de astucia, el descubrimiento de una salida (póros) oculta”¹¹¹

Las argucias de Merteuil encuentran su anzuelo, y mayor contrincante en Valmont. Llega a ser Merteuil, como Odiseo, Polýmētis , atando todos los hilos de relaciones: Cécile, Danceny, Valmont, Volanges, Tourvel, Bastide; pero ninguno de ellos parece poseer Mētis suficiente para enfrentarse en igualdad de condiciones a la marquesa, excepto Valmont, porque Bastide está ausente, Cécile y Danceny son jóvenes aún y su relación con el mundo es bastante nueva y, como Jerjes, aún su Mētis no está desarrollada;

SOMBRA: Jerjes en cambio, mi hijo, como aún es joven, piensa dislates propios de un joven y mis consejos no tiene en cuenta¹¹².

Tourvel está rodeada por una áurea de virtud y pureza, Volanges por la ignorancia,



y Madame de Rosemonde permanece ajena a todos los conflictos que se desencadenan, aunque su sabiduría la equipara con la de los coros de la tragedia griega que aconseja y hace un comentario sobre la vida a partir de la particularidad de Tourvel;

-Escena 31-

TOURVEL: Tengo que irme de esta casa. Estoy desesperadamente enamorada.

Irme es lo último que deseo hacer, pero prefiero morir a vivir con remordimiento.

ROSEMONDE: Mi querida niña, nada de esto me causa sorpresa. Lo único que me sorprende es lo poco que ha cambiado el mundo.

¹¹¹ Detienne y Vernant : Ibidem. Pág. 28

¹¹² Eurípides: **Los Persas**. Versos 780 y ss.

TOURVEL: ¿Qué debo hacer ? ¿Qué me aconsejáis?

ROSEMONDE: Si no recuerdo mal, en estas cuestiones todo consejo es inútil.

TOURVEL: Jamás había sido tan desgraciada.

ROSEMONDE : Siento decíroslo, pero el amor nunca hace felices a quienes más lo merecen

TOURVEL: ¿Y porqué siempre es así?

ROSEMONDE : ¿Aún creéis que los hombres aman como nosotras? No. Los hombres disfrutan con la felicidad que sienten; nosotras sólo disfrutamos con la que damos. Ellos son incapaces de entregarse exclusivamente a una única persona. Esperar que el amor nos haga felices es causa segura de sufrimiento. Quiero mucho a mi sobrino, pero lo que es cierto en todos los hombres lo es en él por partida doble.

TOURVEL: En realidad... habría podido... hace un rato. Pero se compadeció de mí.

ROSEMONDE: Si habéis conseguido libraros, querida niña, debéis iros.

El contrapunto a la marquesa lo ofrece Valmont; entre ellos existe una particular relación de atracción y admiración, marcada por una fuerte tensión sexual y una gran complicidad;

-Escena 17-

MERTEUIL: Ya antes de conoceros os deseaba. Mi propia estima me lo exigía. Y cuando empezasteis a perseguirme, como os deseaba. Fue la única vez en la que no pude controlar mi deseo. Un singular combate.

En medio de los tejidos de Merteuil, Valmont va preparando los suyos propios. En la escena 3 por primera vez se presenta el punto de vista de Valmont sobre Tourvel,

contemplando su belleza; la preeminencia de Merteuil queda olvidada y se abre la batalla de Valmont por conquistar a Tourvel. Mientras ambos entablan la primera conversación, la cámara los sigue con un dolly, mientras la imagen de ambos caminando está “interrumpida” visualmente por unos árboles lo que permite marcar distancias entre lo que sucede visualmente, el discurso de Valmont y el espectador. Al final de la escena se inician los acordes del Aria **O malheurese Iphigénie** de la ópera **Iphigénie en Tauride** de Ch. Gluck, que servirá como hilo conductor con la siguiente escena, en la que Merteuil inicia sus planes para corromper a Cécile.

Si a Merteuil al catalogamos de Polýmētis, a Valmont lo podemos llamar simplemente Mētis, y la seducción forma parte de la Mētis, ya que es el arte de engañar mediante mañas y la seducción es una de las armas de la inteligencia artera, y Valmont es un seductor nato una inteligencia seductora, que utiliza el verbo como su principal arma para atraer, atrapar, vencer y convencer, como son las palabras persuasivas que Ifigenia¹¹³ dirige al coro para que la ayuden en su plan de huir de Tauride con su hermano Orestes;

-Escena 2-

VALMONT Seducir a una mujer famosa por su estricta moralidad, su fervor religioso y la felicidad de su matrimonio: ¿qué podría darme mayor prestigio?

La seducción, como en Merteuil, no es un fin en si mismo, sino que está asociada al desafío que puede implicar, por ello rechaza en primera instancia a corromper a Cécile (esc. 2), la reputación, el disfrute intelectual, el control sobre los demás sin perder el propio, y están por encima de una presa demasiado fácil, para alguien, que como el vizconde, vive de la fama ganada como seductor, la fama de libertino, que se mueve a sus anchas en una sociedad represiva y opresora, que paradójicamente da libertad de acción;

¹¹³ Eurípides: **Ifigenia entre los Tauros**. Versos 1050 y ss.

-Escena 2-

VALMONT: [*a Merteuil*] (...) Quiero sentir el placer de verla [Tourvel] traicionar aquello que mas le importa. Estoy seguro de que me entendéis. Creí que traición era vuestra palabra favorita.

Para conseguir su fin, la Mētis de Valmont se presenta como lo que no es, poniendo su verdadera actitud como una máscara que oculta a un hombre diferente, aparentando una realidad totalmente engañosa;

-Escena 3-

TOURVEL: No habéis comulgado

VALMONT: No

TOURVEL: ¿Puedo preguntaros por qué?

VALMONT: Tengo una pésima reputación, como quizá sepáis...

(...)

VALMONT: Lo cierto es que he vivido siempre rodeado de personas inmorales; me he dejado influenciar por ellas y hasta a veces me he complacido en emularlas

TOURVEL: ¿Y ahora ?

VALMONT: Ahora casi siempre me siento indigno

TOURVEL: Pues en esos momentos es cuando empezáis a ser digno

VALMONT: Es cierto que uno debe esforzarse constantemente por mejorar.



Para embaucar se hace pasar un hombre que está en proceso de cambio (esc. 3), por bienhechor (escs. 6 y 7) e



inmediatamente pasa a un ataque por sorpresa sobre su víctima (esc. 8), arremete con velocidad y zigzagueante (escs. 12, 19, 20), como a una presa de caza se le acerca, la



rodea y la aturde hasta atraparla (esc. 31), para darle la estocada final haciéndose pasar por víctima (esc. 35) en

una interpretación fenomenal, cambiándose de disfraz tantas veces como haga falta.

Señalábamos que Merteuil es Polýmētis y que Valmont es Mētis, es el resultado del análisis de los comportamientos de los personajes y sus palabras. La marquesa responde a más principios que caracterizan a la inteligencia griega, mientras que el radio de acción Vizconde se limita a menos ámbitos y personajes y es menos variada; pero a ambos les falta una de las dos partes que constituyen la duplicidad de la Mētis: la prudencia;

AGAMENÓN: [*a Teucro*] No son los más seguros los hombres grandes, sino que en todas partes vencen los que razonan con prudencia¹¹⁴

He allí lo que desencadena la colisión entre ambos, una colisión de pasiones internas y externas, que están constantemente oprimidas, vigiladas, pero que terminan por liberarse para desembocar en el desenlace fatal. Merteuil y Valmont terminan perdiendo el control de la situación, están más interesados en urdir artimañas, en llevarlas lo más lejos posible sin prever las consecuencias. Caen en sus propias redes, de las que no podrán salir indemnes;

¹¹⁴ Sófocles: **Ajax**. Verso 103.

FUERZA: [*a Prometeo*] Prometeo te llaman los dioses, pero un nombre que no te cuadra, ya que careces de previsión para ver de que modo te librarás tu sólo de éste artificio.¹¹⁵

¿Cómo se libran el vizconde y la marquesa de sí mismos y el uno del otro? Merteuil y Valmont obtienen victorias parciales con Cécile, Danceny, Tourvel, Volanges, y pequeñas victorias entre ellos. No hay manera de destejer la madeja sin caer en desgracia; han tejido un enjambre tan imbricado que intentar deshacer uno de los nudos que aguantan todo el entramado de mentiras hará que salgan a la luz las verdades ocultas, aunque utilicen todas las armas que tiene a su disposición no hay manera de salvarse de la desgracia, el final de ambos parece condenado de antemano, como le ocurrió al imprudente Creonte. Pero el desenlace es previsible, porque la única manera de vencer a una Mētis o a una Polýmētis es utilizar sus propias armas, ser una Mētis mayor, pero, como hemos venido recalando, toda Mētis a la vez Perfidia y Prudencia;

TIRESIAS: ¡Ay! ¿Acaso sabe alguien, ha considerado...?

CREONTE: ¿Qué cosa? ¿A qué te refieres tan común para todos?

TIRESIAS: ... que la mejor de las posesiones es la prudencia?

CREONTE: Tanto, como en mi opinión, el no razonar es el mayor de los prejuicios.

TIRESIAS: Tu, no obstante estas lleno de ese mal.¹¹⁶

La imprudencia de Creonte es lo que conduce a Antígona y a Hemon a la muerte.

En **Dangerous Liaisons**, la marquesa y el vizconde son únicamente perfidia; si no se es

¹¹⁵ Esquilo: **Prometeo encadenado**. Versos 85 y ss.

¹¹⁶ Sófocles : **Antígona**. Versos 1040 y ss.

ambas cosas, inteligencia ambigua, el triunfo acaba en decepción y fracaso, cae en desgracia y arrastra consigo a los que tiene cerca;

-Escena 44-

VALMONT: (...) Llegamos a un acuerdo. Y no me parece que pueda permitirnos que juguéis conmigo ni un momento más.

MERTEUIL: Recordad que lo hago mejor que vos.

VALMONT: Quizá. Pero son siempre los mejores nadadores los que se ahogan. Decidid, ¿sí o no? Vos decidís, naturalmente. Pero, por supuesto no tengo más remedio que señalaros que consideraré un no como una declaración de guerra. Todo lo que os pido es una palabra.

MERTEUIL: De acuerdo. Guerra.

Merteuil lleva el enfrentamiento con Valmont hasta límites hasta ahora no superados; para Merteuil sigue siendo un juego de triunfos y derrotas, algo más arriesgado, pero no previó que Valmont estaba realmente herido, para él ya no es juego, es realidad y que éste utilizaría como medio de venganza aquello que formaba parte del disfrute de ambos: las cartas;

-Escena 45-

VALMONT: Escuchadme un momento. Dos cosas: un consejo, que naturalmente podéis desoír, pero que... que os doy con la mejor voluntad; y una petición

DANCENY: Hablad.

VALMONT: El consejo es tened cuidado con la Marquesa de Merteuil.

DANCENY: Permitidme que escuche con escepticismo lo que vais a decirme sobre ella.

VALMONT: Sin embargo, debo deciros que en este asunto nos ha manejado a los dos. Como las cartas que me ha dirigido os probarán. Cuando las hayáis leído, quizá decidáis hacerlas circular.

En aniquilación mutua, Valmont es vencido por Merteuil hasta la muerte física, Danceny no es sino la mano ejecutora de la venganza; pero Valmont vence a la marquesa despojándola del disfraz de Mētis que le permitía metamorfosearse, tendiéndole la última emboscada doble: se quedará Merteuil sin el compañero de viaje ideal, sin su réplica mētica, también se verá despojada de su máscara ante el mundo. Para vencer a un Dios provisto de Mētis es necesario, como señalamos, que se utilice otra Mētis, y ésta debe estar encaminada a tender una trampa de la que no pueda escapar, “sorprendido de improviso, el Dios adopta los aspectos más horribles, más contrarios unos a otros, más espantosos con la intención de liberarse (...) Pero la serie de transformaciones no puede seguir indefinidamente. Constituye un ciclo de formas que llegado a su termino retorna a su punto de partida”¹¹⁷. La única manera de atrapar a Merteuil es atarla con el único lazo indisoluble de las pruebas escritas, al no poderse liberar de él no le queda más alternativa que cerrar el círculo quitándose la máscara con la que abría el filme, nuevamente Danceny es manipulado, convirtiéndose en el ejecutor físico de las grandes Mētis, que no en el ejecutor intelectual.

En una ópera, hay guionistas, directores de escena y personajes, en **Dangerous Liaisons** Merteuil es la gran directora y guionista, a la vez que se ha reservado el papel principal, dirige desde dentro y no desde fuera; esa idea está desarrollada con mayor claridad a partir de la escena 4, que se inicia con la representación de la mencionada aria de **Iphigénie en Tauride**, la cámara con un movimiento de grúa va desde el escenario hasta detenerse en el palco de Merteuil, haciendo una substitución metafórica en la que los

¹¹⁷ Detienne y Vernant: Ibid. pág. 105.

espectadores se vuelven actores, se transportan valores de re-presentación. Valores que, por otra parte, a nivel objetal ya han estado presentes en las dos primeras escenas: la lámpara de araña en el teatro que es el último objeto de contacto entre el escenario y el palco de Merteuil y la media luna que es levantada al fondo del escenario, una luna hecha con espejos y cargada de cirios.

El movimiento de cámara se inicia sobre la soprano que hace el papel de Iphigénie, la sigue en su recorrido por el escenario, la abandona y hace escala sobre Merteuil, Cécile y Volanges, mientras de fondo queda la música, que por vez primera es intradiegética, dándole un verdadero carácter de puesta en escena operística al filme. El movimiento de cámara se interrumpe brevemente sobre Merteuil, para asumir el punto de vista de ella que se detiene sobre la figura del Caballero Danceny. Por el poder de la mirada de Merteuil, Danceny se convierte en un actor más en la Ópera que dirige hábilmente la Marquesa: marca la entrada en escena de Danceny y lo encamina sutilmente hacia Cécile.

IV.2.3. Ironías de la tragedia

Si hasta el momento, las cuatro primeras escenas aparecían como Obertura (esc. 1), presentación de personajes y planes (secs 2, 3 y 4), la escena 5 introduce un cambio en el registro: aparece la ironía trágica. La escena se inicia con la visión imponente del castillo de Rosemonde y de fondo musical, nuevamente extradiegético, el “Concierto para Órgano No. 13 en F” de G. Haendel, que acompaña en su andar peculiar al criado de Madame de Tourvel.

La ironía trágica forma parte de los pasos previos a la desgracia, y todo **Dangerous Liaisons** es la descripción de los preparativos para la desdicha de sus personajes. **Dangerous Liaisons** está salpicada por toques de ironía trágica, esto se puede percibir, como mínimo, en nueve escenas con gran fuerza, en las que la palabra tiene un rol

preponderante. Estas escenas ayudan a dar un toque más trágico al filme escrito por Christopher Hampton.

Escena 2. Viene dada por las palabras que Merteuil dirige a Cécile el día de su primer encuentro;

MERTEUIL: [*a Cécile*] Veremos qué podemos hacer para entretenerte.

Seguidamente se sabrá que ya Merteuil tiene planes para entretener a Cécile, y a lo que añadirá otra vía de entretenimiento: Danceny. El propio caballero será objeto de la misma ironía en la escena 34 En la misma Escena la definición que da Valmont de sí mismo va en la misma dirección;

VALMONT: [*a Merteuil*] Os lo niego porque es fácil. No me parecería una conquista. Y yo tengo que cumplir mi destino. Tengo que ser fiel a mi profesión.

La secuencia 6, la palabra y la acción proporcionan la ironía. Valmont y, su criado, Azolan llegan a un poblado muy pobre; allí están embargando los bienes a Monsieur Armand;



VALMONT: [*a Monsieur Armand*] Por favor, no os levantéis (Monsieur Armand se esfuerza por levantarse)

MONSIEUR ARMAND: Tengo que hacerlo. Se llevan mi cama

Las Escenas 16 y 34, son similares. Los cuerpos como escritorios, unas cartas dirigidas a los amantes, Valmont como protagonista, con palabras que salen de su boca dándole un sentido particular a las frases y una música de tono alegre;

-Escena 16-

VALMONT: “Mi querida Madame de Tourvel... Me llego a mi escritorio...” No te muevas, he dicho (está apoyado sobre la espalda de Emilie) “a mi escritorio, en medio de una noche tormentosa, durante la cual he... pasado... de la exaltación al agotamiento una y otra vez; y sin embargo, a pesar de estos tormentos, os aseguro que en este momento soy mucho más feliz que vos...”

Con el montaje alterno, Valmont escribiendo sobre Emilie y Tourvel leyendo, el espectador puede tener una doble lectura de las palabras de Valmont, con claras referencias sexuales si está con Emilie y sufrida si



quien lee es Tourvel; añadido a lo cual está la música que se asocia a Emilie. Subrayando la ironía del Vizconde, como ocurre en la escena 34; esta vez cambia que Valmont es el escritorio y Cécile la que escribe lo que dicta Valmont, mientras que el destinatario es

Danceny;

-Escena 34-

CÉCILE: Mi querido Danceny os prometo... [ahora es la voz de Valmont, quien dicta la carta] por mi castidad, que aunque mi madre me obligue a consentir en este matrimonio (coma), seré completamente vuestra. Vuestro amigo el vizconde

de Valmont ha hecho mucho en vuestro favor. Dudo que vos pudierais haber hecho más.

De nuevo Valmont hace gala de su versatilidad lingüística para dotar de doble sentido unas frases que dependiendo de quien las lea tiene uno u otro sentido, ya sea Danceny o Merteuil. El montaje también es alterno y la música de paso alegre. Pero el tono



irónico no sólo viene dado por las palabras de Valmont, sino también por el montaje entre escenas. El final de la escena 28 y el inicio de la 29, sin tener más relación aparente que la de marcar el paso de un día y de remarcar

el catolicismo de Madame de Rosemonde y Madame de Tourvel, es un guiño irónico;

-Escena 28-

VALMONT: [a Cécile] (...) Y ahora, creo que deberíamos empezar por uno o dos términos latinos.

La escena 29 se inicia con el cura salmodiando una misa en latín, cuando Valmont llega con retraso y dando muestra de haber dormido poco. Por último se destaca la escena 19. en la que Valmont da a Cécile la explicación sobre cómo cambiar la lave de su habitación; antes de iniciar su explicación la música había desaparecido, pero al unísono con la exposición de Vizconde el tema musical se reinicia con paso alegre, casi al mismo ritmo con el él da las instrucciones a Cécile. Es la misma música que comenzó a sonar cuando Valmont distrae la atención de las mujeres de la casa con una referencia al estado de Tourvel. Termina Valmont su explicación de la siguiente manera:



-Escena 19-

VALMONT: [*a Cecile*] (...) Confiad en mí. Creedme, mademoiselle, si hay algo que no puedo soportar es el disimulo.

Ironía que refleja en parte la tensión del filme y acerca al espectador desde otro ángulo, como lo hace la escena 5 que en un ligero movimiento de cámara, posiblemente de grúa, hacia delante se presenta el poblado donde Valmont hará su primera jugada para conquistar a Tourvel, adelantándose a la llegada de los personajes. Para luego, seguir al criado de Tourvel, entre árboles y asumir el punto de vista de éste en falsa subjetiva; la cámara se introduce por la ventana, mediante un *zoom in* satisfaciendo la curiosidad de Georges y la del espectador. Estilísticamente, la cámara adquiere por segunda vez una movilidad única, siguiendo a los personajes, dándole un sentido de continuidad, que por vez primera no se rompe directamente con un corte al pasar de una escena a otra: la escena 6 y la 7 se articulan mediante una *disolvencia*¹¹⁸.

Este sentido de continuidad, que muchas veces está proporcionado por la música (esc. 1 y 2, 3 y 4...), otras por la voz (23 y 24...) o por referencias indirectas entre escenas (28 y 29) y que esta vez lo adquiere por la disolvencia continúa con la cámara que acompaña a los personajes: de Valmont a Rosemonde a Tourvel; y nuevamente se repite un sutil *zoom in* hacia el Vizconde y Tourvel sentados en el salón del castillo de Rosemonde, sin que esta vez la cámara asuma el punto de vista de ningún personaje, centrados y reencuadrados por el marco de una gran puerta. Las dos escenas señaladas, 6 y 7, están presentadas como similares en cuanto a tratamiento formal.

¹¹⁸ De las 49 escenas sólo dos, la 6 y la 27, se articulan con la siguiente mediante una disolvencia.

La particularidad de estas dos escenas no es gratuita, sino que responden a la



búsqueda de una causa efecto, a un encadenamiento de objetivos por parte de uno de los personajes, Valmont, que ataca a su víctima, con todos los medios disponibles, situación que la música refuerza,

ya que en el momento justo en que Valmont le confiesa a Tourvel su amor, comienza a sonar el tema D, mientras él es mostrado en contrapicado y ella en picado, reduciendo visualmente su imagen, en contraposición a la figura agrandada por la toma.

La escena culmina con una Tourvel aún más disminuida, vista a través del ojo de la cerradura¹¹⁹, a través del ojo de Valmont, mientras Tourvel se “refugia” detrás de un biombo. Otra vez, la imagen de Tourvel, que es el centro de atención visual, enmarcada por el espacio negro y en el centro de la imagen, queda empequeñecida por el punto visual dominante: el de Valmont. A partir de esta



escena comienza a ganar en contundencia el conflicto interno de Tourvel, el tercero de este tipo en el filme. El triple conflicto entre pasiones internas que se nos presenta en **Dangerous Liaisons** están regidos por una única premisa de choque entre deseos y control.

IV.2.4. Colisiones Internas

Valmont es el epicentro de los conflictos de las pasiones internas, es el que sacude intensamente la posibilidad de mantener el control sobre sí mismas y las ideas que tienen

¹¹⁹ Indudablemente el efecto “key-hole”, de voyeurismo del espectador queda satisfecho clara y directamente en esta escena.

sobre sus estilos de vida tanto Merteuil como Tourvel. En la marquesa es anterior al relato y es lo que sostiene la tensión con Valmont;

VI. -Escena 17-

MERTEUIL: [*a Valmont*] Ya antes de conoceros os deseaba. Mi propia estima me lo exigía. Y cuando empezasteis a perseguirme, cómo os deseaba. Fue la única vez que no pude controlar mi deseo. Un singular combate.

El singular combate al que se refiere la marquesa tienen una doble faz, el evidente que expone en ese parlamento entre impulso y razón, sino también, y he aquí el origen del conflicto externo de la marquesa entre Pasiones y Potencias, y que expresa en un alegato de la misma escena¹²⁰: el rol asignado a una mujer de su clase a finales del siglo XVIII en la Francia prerrevolucionaria, que es el mismo que Volanges intenta enseñar a su hija: ver, callar, aprender y obedecer. Merteuil no se conforma con ser diferente aparentando ser igual, sino que se dedica a adoctrinar a Cécile;



-Escena 25-

MERTEUIL: [*a Cécile*] Tratándose de matrimonio lo mismo da un hombre que otro, el menos complaciente da menos problemas que una madre.

CÉCILE: ¿Queréis decir que voy tener que hacer “eso” con tres hombres diferentes?

MERTEUIL: Te estoy diciendo, pequeña estúpida, que mientras tomes unas cuantas elementales precauciones, podrás hacerlo con tantos hombres como

¹²⁰ Véase supra. Págs. 10 y 11. parlamentos de la escena 17)

quieras, siempre que quieras y de la forma que quieras. Nuestro sexo disfruta de tan pocas ventajas que más vale que aproveches las que tienes (...)

La intención de Merteuil no parece ser acabar con el sistema social imperante, sino que manteniéndose dentro de él tal y cual se acepta, subvertir las reglas de manera imperceptible para que siga aparentando que todo sigue igual, pero en el fondo nada es lo que parece: Merteuil desea intensamente al Vizconde, pero por sobre ello pone su libertad en primer lugar;

-Escena 43-

MERTEUIL: [*a Valmont*]Una de las razones por las que no he vuelto a casarme, a pesar de la asombrosa serie de ofertas que se me han hecho, ¡es que no quiero que vuelvan a darme órdenes jamás! Os pido por tanto que adoptéis un tono de voz menos marital.

En ambos conflictos lo que se enfrenta es el del dominio de las pasiones, en el interno, y el de la actitud, en el externo; y en ambos casos el desenlace es fatal, por hamartia, Merteuil acaba, como predice el coro de **Bacantes** de Eurípides¹²¹, en infortunio;

“¡De bocas desenfrenadas, de la demencia sin norma el fin es el infortunio!”

Y es que las palabras son las que llevan a Merteuil a su desgracia, no cede nunca, prefiere que lo hagan los demás. La marquesa termina perdiendo aquello por lo que tanto luchado y en lo que se ha especializado: el control, controlar, dirigir; no puede controlarse a sí misma al saber de la muerte de Valmont (esc. 47), y la sociedad la ha descubierto en su

¹²¹ Verso 330

juego (esc. 48). Y como el Prometeo de Eurípides¹²², la tragedia de Merteuil es no morir, sino quedar sufriendo en soledad;

PROMETEO: Dificilmente, entonces soportareis mis dolores, cuando es precisamente no morir mi destino. Eso sería una liberación de mis sufrimientos.

En cambio Tourvel y Valmont prefieren morir, porque no pueden soportar el dolor que les causa estar el uno sin el otro, y además, nuevamente dos reflejos de una misma situación: muere Valmont por no sacrificar sus principios y muere Tourvel por haber sacrificado los suyos. En Tourvel el conflicto interno es entre la virtud y el amor, es el de mantener bajo control sus sentimientos amorosos. Tourvel es la única de los tres personaje principales que no se autocaracteriza, por ella lo hace Valmont diciendo que es una mujer de estricta moralidad, de gran fervor religioso y que es profundamente feliz en su matrimonio (esc. 2.b.2. y 2.d.1.), todo diferencias con Merteuil y Valmont. El conflicto en Tourvel lo provoca deliberadamente Valmont como parte de su plan;

-Escena 2-

VALMONT: [*a Merteuil*] Veréis, no tengo ninguna intención de quebrantar sus prejuicios. Quiero que crea en Dios y en la virtud y en la santidad, y que a pesar de ello no pueda dominarse. Quiero sentir el placer de verla traicionar aquello que más le importa (...)

Tourvel termina cediendo ante el largo acoso de Valmont (escs. 3, 5, 7, 8, 12, 16, 20, 27, 29, 31) y cae perdida, también, por hamartia;

¹²² **Prometeo Encadenado.** Verso 755

-Escena 31-

TOURVEL: [*a Valmont*] Sé que dios me está castigando por mi orgullo. Estaba tan segura de que nada semejante podría ocurrirme

Al caer en las redes de Valmont, Tourvel renuncia al control sobre sus sentimientos, y por tanto sobre sus creencias, el personaje termina asimilando su descontrol a un castigo divino. Recordemos lo que le sucede a Penteo en **Bacantes**, quien por hamartia termina siendo castigado por Dionisio con su muerte; y como en el propio coro de Bacantes, Tourvel expresa sus miedos y angustias reiteradamente, que acaban por hacerse realidad;

-Escena 31-

TOURVEL: [*a Valmont*] Por el amor de Dios, dejadme o me matareis ¡tenéis que ayudarme!

-Escena 35-

TOURVEL: [*a Valmont*] Tenéis razón. Tampoco yo podré vivir a menos que os haga feliz

-Escena 43-

TOURVEL: [*a Valmont*] ¿Queréis matarme?

Según su propio punto de vista, Tourvel cae en desgracia no sólo por desobedecer el mandato de Dios, sino también porque ha provocado su cólera por orgullo, como Jerjes en Los Persas¹²³, al que la sombra de su padre envía un consejo;

¹²³ Esquilo: **Los Persas**. Versos 830

SOMBRA: Ante esto emplead vuestra moderación y haced que aquél [*por Jerjes*]
entre en razón mediante prudentes admoniciones, para que deje de ofender a
los dioses con su audacia llena de orgullo.

El conflicto interno de Valmont está escenificado por la lucha entre vanidad y amor, Merteuil lo expresa claramente en el agón que mantiene con el vizconde;

-Escena 44-

MERTEUIL: [*a Valmont*] ...Amabais a esa mujer, vizconde. Y lo que es más aún,
aún la amáis, desesperadamente. Si no hubierais estado tan avergonzado de
ello, ¿cómo podríais haberla tratado tan perversamente? No podías soportar
ni la remota posibilidad de que se rieran de vos. Lo cual demuestra algo que
siempre he sospechado. Que la vanidad y la felicidad son incompatibles.

Valmont prefiere no reconocer el amor que siente por Tourvel hasta llegar a perderla físicamente por mantenerse fiel a su reputación (esc. 2) y presentarse ante Merteuil como un hombre que puede mantener el control sobre sus sentimientos, y es digno de compartir la cama con ella; he aquí donde cobra valor la frase "*it's beyond my control*": todo y todos terminan estando fuera de control.

En los conflictos internos son los propios personajes los que acaban aniquilándose por la incapacidad de compatibilizar dos principios, que se corporeizan en otros personajes o fuerzas; así, la colisión de Valmont entre vanidad y amor no es más que la traslación de los preceptos de la marquesa, alter ego del vizconde, y de los sentimientos que encuentra en Tourvel; la de Tourvel se hace presente en Dios (virtud) y en Valmont (amor que rompe la regla/pecado); el caso de Merteuil, como en casi todo, es diferente, su colisión interna entre

control y entrega¹²⁴, no siempre está proyectado y tomado de otro personaje, sino que ella es la propia medida de su control, no tiene más referente que su propia idea, pero en lo segundo está personificado Valmont.

Lo trágico en los personajes está en no poder armonizar dos valores y las figuras/ideas que los representan: Merteuil y Tourvel son antagónicas, como lo son los valores puestos en Dios y los que tiene Valmont, y de cierta manera también lo son Merteuil y Valmont, su antagonismo está basado en la semejanza: demasiado iguales para poder ser complementarios. La colisión interna de Merteuil contribuye a que su protagonismo se haga más evidente en tanto que es su colisión interna, que se prolonga hasta el exterior, la causante de la gran lucha del filme, en primer lugar, y del desenlace de las otras colisiones, en segundo lugar.

IV.2.5. colisión Pasión/Potencia

Decíamos que toda colisión nace de un ruptura, pero ¿en qué momento Merteuil



quebranta la norma de su sociedad que la lleva a su desenlace? Lo que hace la marquesa, es jugar con las propias reglas no escritas de la sociedad para ponerlas a su favor, porque la marquesa no es la

única que lleva una conducta libertina, sabemos también que la condesa de Beaulieu tiene más de un amante. La sociedad es en parte ignorante y en parte cómplice de lo que sucede, y Madame de Volanges es el símbolo más claro de ello, sabe pero calla y acepta;



¹²⁴ y lo que ello implica: amor, pérdida de libertad, descontrol de emociones.

-Escena 2-

MERTEUIL: (...) Valmont está aquí.

VOLANGES: ¿Le vais a recibir?

MERTEUIL: Sí. Y vos.

VOLANGES: El señor vizconde de Valmont, hija mía, a quien probablemente no recuerdes, aunque es un hombre encantador, no abre la boca sin antes calcular el daño que puede hacer.

CÉCILE: ¿Entonces por qué le recibes?

VOLANGES: Todos le reciben.

Cécile, apartada del mundo "real", llena de inocencia y no contaminada por una de las partes de la Francia del siglo XVIII, pone en evidencia todo lo que representa Volanges: la hipocresía, la sociedad que impone la conveniencia antes que los sentimientos;

-Escena 11-

MARTEUIL: Se ha concertado tu matrimonio.

CÉCILE: ¿Quién es él?

En ese ambiente, Merteuil ha aprendido a aprovecharse de las circunstancias para vivir bajo su propia medida, dentro de las posibilidades, porque no se trata igual a un hombre que puede acostarse con una condesa y una cortesana, corromper a una joven inocente, seducir a una mujer casada, haber sido amante de una marquesa, que una mujer que haga algo similar; él puede hacerlo público, ella debe mantenerlo privado. Cada sexo tiene un papel asignado y la violación de la norma acarrea el castigo, Merteuil lo sabe y en búsqueda del placer, disfruta escenificando su rol, escribiendo y recitando sus propios

parlamentos y llevando el libertinaje hasta la destrucción del adversario en cualquier escenario.

Valmont sabiendo que lo que para él significa aumento de su gloria, para Merteuil será destrozarse su reputación, y por tanto su vida, hace hablar a la marquesa a través de sus cartas, ya ella no puede callar nada, ni tiene nada que argumentar y un actor sin frases, sin nada que representar, ni fingir ha de quedar fuera del reparto; Merteuil queda desnuda delante del gran público y éste la despide con abucheos; la sociedad la aniquila porque ya no puede actuar, sino que es ella, todos saben que es una actriz, Merteuil lo comprende y se retira a su camerino a despojarse de su máscara en solitario. La ruptura de la norma la provoca Valmont, siendo la culminación de la larga colisión externa entre pasiones y la corta escenificación de la colisión entre pasión y potencia, la fuerza de ésta última es tan intensa que no deja opción a réplica, ni tan sólo a la Mētis, no hay ardid posibles para un dios que pierde su capacidad metamórfica.

Valmont cuando no está junto a Merteuil se convierte en el gran protagonista, no sólo en el ámbito de las acciones, sino en el ámbito de composición visual, esto queda patente en la escena 9. En todos los planos la figura del Vizconde está presente; la cámara lo “espera” a que entre a la habitación y en un paneo se dirige sobre Julie y Azolan, cuando se hace uso del plano-contraplano, Valmont siempre ocupa un espacio, mientras que sus interlocutores no.

La dominación de Valmont adquiere dimensiones mayores porque, comparativamente, su figura en la mayoría de los casos, ocupa un primer plano dentro de la toma y Julie o Azolan, están en un segundo plano. A veces ni siquiera hace falta mostrar su rostro, cortado por el encuadre entre la rodilla y el cuello, simplemente su presencia destaca ya sea por la posición que ocupa dentro de la escena, por la proximidad con respecto a la cámara, por la cantidad de tiempo que aparece en pantalla.

IV.2.6. Operas, mitos y tragedias áticas

Si al inicio del trabajo se señalaba que **Dangerous Liaisons** tiene un carácter operístico, por su marcada inclinación hacia la representación, a la utilización de la música y las palabras al estilo del *Recitativo* con acompañamiento orquestal y una vuelta hacia lo trágico¹²⁵; las escenas 10 y 11 vienen a apuntalar esa idea, pero desde otra perspectiva. En la escena 10, Danceney da clases a Cécile de música, utilizando para ello, un aria de la ópera **Paride ed Elena** de Gluck, aria que se representa en la escena siguiente, mientras Merteuil y Cécile asisten al teatro. La escena 10 termina con un primer plano sobre el rostro de Merteuil haciendo una mueca, para seguidamente pasar, en la escena 11, a mostrar la representación de la ópera, con lo cual Merteuil casi pasa a formar parte de la verdadera puesta en escena de **Paride ed Elena**.

En la ópera, escena 11, entre tanto sigue desarrollándose el aria amorosa¹²⁶ de **Paride ed Elena**, Merteuil y Cécile conversan, la cámara en un ligero movimiento semicircular pone en primer plano a Merteuil y Cécile, mientras que de fondo queda la representación y el silencio de ambas es cubierto por el clímax musical en el escenario. La idea de representación se traslada del escenario al palco. El palco es el verdadero “proscenio” operístico, integrándose de manera elegante, como una imagen que refleja un espejo.

Las tres arias utilizadas en **Dangerous Liaisons** tienen un denominador común, contribuyen a acentuar la expresividad de la historia. No resulta casual que se haga uso de tres fragmentos de óperas que tienen como fondos historias míticas, que esas historias expresan sentimientos privados, u ocultos, y ciertamente la pasión amorosa de Danceney y Cécile permanece oculta a los ojos de la mayoría de los personajes, que es de lo que trata la escena, pero no olvidemos que todo el filme es un juego en el que se ocultan muchas cosas y que las palabras, escritas descubrirán.

¹²⁵ Propuestas del compositor Gluck, y que en éste filme se pueden apreciar claramente.

¹²⁶ Una de las ideas de la ópera es que la música debe revelar tanto como las palabras, y las Arias, en particular, expresan sentimientos privados, u ocultos, y ciertamente la pasión amorosa de Danceney y Cécile permanece oculta a los ojos de la mayoría de los personajes, que es de lo que trata la escena, pero no olvidemos que todo el filme es un juego en el que se ocultan muchas cosas y que las palabras, escritas descubrirán.

El primer momento operístico corresponde al aria “**Ô malheurese Iphigénie**”, en las escenas 3 y 4, que canta Iphigénie al enterarse de la muerte de sus padres; pertenece esta aria a **Iphigénie in Tauride** (1779) de Christoph W. Gluck, basada en la tragedia de Eurípides, **Ifigenia entre los Tauros**¹²⁷. El trabajo de Gluck se inscribe dentro de la mentalidad neoclásica: la recuperación y recreación del mundo clásico-mítico, que intenta dar a la ópera un sentido más próximo a la tragedia griega, alejándola de la ornamentación barroca que predominaba hasta entonces, transformando la ópera francesa en *tragédie lyrique*.

Ya habíamos señalado que toda vinculación entre tragedia y cine incluye un sustrato mítico, y con “**Ô malheurese Iphigénie**” nos encontramos con una referencia directa a la tragedia griega, y no solamente por el hecho de estar basada en una tragedia de Eurípides, sino también porque se intenta reforzar el argumento, que nos conducirá a otras consideraciones sobre el filme trágico.

Recordemos que en **Ifigenia entre los Tauros**, y en **Iphigénie in Tauride**, Orestes e Ifigenia se reconocen como hermanos mediante una carta (versos 770 y ss.), siendo este hecho el clímax de la obra y de la ópera; en ambos casos la Anagnórisis provoca que los personajes pasan de la infelicidad a la felicidad. En el filme escrito por Hampton las epístolas juegan un papel fundamental, por una parte forman parte del disfrute y el enfrentamiento entre Merteuil y Valmont, y además, serán el desencadenante de la desgracia final. No es tampoco gratuito que se utilice el aria señalada justo después del momento en que por primera vez se hace referencia a la carta como punto de interés en la historia (escs. 3 y 4)

En **Dangerous Liaisons** no sucede una sino tres *Anagnorisis*, que incluyen a dos personajes, ocurriendo las tres hacia el final del filme. Valmont queda al descubierto delante de Danceny por una carta que Merteuil le envía al joven Caballero (esc. 45), en la que ésta le cuenta que el Vizconde y Cécile son amantes, lo que lleva a ambos hombres a enfrentarse

¹²⁷ Compárese el aria, del acto segundo, con los versos 545 y ss. del segundo episodio de la tragedia, y de su estructura en general, para comprender la idea gluckiana de la ópera.

en duelo; ese enfrentamiento servirá para la segunda *Anagnórisis*, Valmont, se despoja de su coraza y, como en **Ifigenia entre los Tauros**, el reconocimiento llega mediante una “carta hablada”, hace que Madame de Tourvel se entere del amor que él siente por ella; por último, Merteuil queda al descubierto delante de la sociedad de todo el entramado de manipulaciones que había estado tejiendo.

Si en la obra de Eurípides la *Anagnórisis* da paso a una Peripetia feliz, en **Dangerous Liaisons** todas las *Peripetias* acaban en infortunio por *Hamartia*. Escribíamos en páginas anteriores, cuando analizábamos la calidad de los conflictos en el filme que nos ocupa, que lo que le faltaba a los personajes principales, revestidos de Mētis, era la prudencia, y he aquí la *Hamartia* de Merteuil y de Valmont, la imprudencia y el orgullo les conduce hasta la tragedia final; caída en la desdicha también para Tourvel, quien no puede soportar la traición de un amor y la auto traición a sus valores.

Se termina desencadenando el Pathos, Valmont muere a manos de Danceny, aunque fue una muerte provocada, casi suicidio, sin llegar a ello; Tourvel también muere luego de una (¿larga?) agonía, y Merteuil, la única que se sostiene en pie, aunque no sin dificultades (esc. 48), sufre la muerte del Vizconde (esc. 47) y padecerá una muerte simbólica, la muerte social (esc. 48).

La segunda selección operística (escs. 10 y 11) es el aria “**O del mio dolce ardor**” de **Paride ed Elena** (1779), también de G. W. Gluck, quien nuevamente recurre a un tema mítico, enmarcado dentro de la Guerra de Troya, el amor entre Paris y Helena; si bien es cierto que el amor de Paris y Helena no es el centro de ninguna de las tragedias completas que se conservan, si lo es que el tema troyano aparece en doce de las veintisiete tragedias griegas. **Paride ed Elena** es la historia de una gran pasión que desencadenará el largo

conflicto entre aqueos y troyanos, finalizando en desgracia para uno y otros, desgracia que se prolonga en el tiempo aún después de los diez años que dura la guerra¹²⁸.

Dangerous Liaisons es también historias de grandes pasiones que desencadenan guerras funestas. Es la particular batalla entre Valmont y Merteuil, de Mētis, pasiones, deseos, controles, pero es asimismo la batalla que ocasionará que una mujer (Merteuil) vea como su compañero (Valmont) se enamora de otra mujer (Tourvel); es, de igual manera, la batalla física entre un hombre (Danceny) contra otro (Valmont) por haber seducido a su amada (Cécile). Lo que nos presenta Frears es la doble interpretación sobre lo que desencadenan Paris y Helena.

Entre las múltiples variaciones del mito de Paris y Helena¹²⁹ hay dos que se repiten con mayor frecuencia, una de ellas hace referencia a que Paris sedujo a Helena y luego al raptó; la otra a que después de seducida, Helena se fugó con Paris; pero en cualquiera de las dos situaciones, rapto o fuga, al relación entre Paris y Helena, y su marcha a Troya desemboca en guerra. En las dos versiones de la historia se mantienen algunos elementos invariables: seducción, amor, guerra y desenlace funesto.

El amor aparece en **Dangerous Liaisons** de manera clara en Tourvel, sin las máscaras de las que se revisten Merteuil y Valmont, quienes ocultan sus sentimientos; de igual manera, el amor en su vertiente inocente está en Danceny y Cécile. Así como el amor de Paris y Helena no solo no salva a los amantes de la desgracia, sino que es la causante de ella, el amor de Tourvel no la salva, porque ha violado sus propias normas y creencias, ni redime a Valmont, aunque se confiese a otro antes de morir, ni tampoco lo hace con Merteuil, quien queda sola y abandonada. El amor de Cécile y Danceny no importa demasiado, porque sólo son personajes secundarios que sirven como instrumentos de venganza, porque **Dangerous Liaisons** es la historia de Merteuil, Valmont y Tourvel.

¹²⁸ Véase por ejemplo la única trilogía que ha sobrevivido al tiempo: la Orestíada: **Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides**, de Esquilo.

¹²⁹ Véase Pierre Grimal: **Diccionario de mitología griega y romana**. 1981; Jean Pierre Vernant: Op. Cit. Emilio Genest: **Figuras y leyendas mitológicas**. 1998. A. R. Hope: **Mitología clásica**. 1998.

Las similitudes con el mítico amor trágico de Troya, cantados en la ópera de Gluck, no acaban allí. Rememoremos que Paris seduce, no sin ciertas dificultades venciendo la inicial resistencia de Helena, y la enamora en ausencia de Menelao, marido de ella; ambos huyen de Esparta y la guerra se desata, aunque la ópera acaba cuando Paris y Helena está listos para embarcar hacia Troya. Resuenan en **Dangerous Liaisons**, los mismos ecos : Valmont seduce a Tourvel en ausencia de su marido, y su amor por ella inicia la guerra con Merteuil. La aparente victoria de los aqueos sobre los troyanos se hace mediante un ardid el caballo de Troya, que esconde más de lo que aparenta;

POSIDON: El focense Epeo del Parnaso ensambló, por las artes de Palas, un caballo henchido de hombres armados e introdujo la mortífera imagen dentro de los muros¹³⁰.

Aparente victoria la de los aqueos, porque luego de diez años de guerras, que culminan con excesos sobre Troya, la vuelta a casa será más trágica que la propia guerra en sí: la dinastía de los átridas acabará casi en la ruina total. Victoria aparente la de Merteuil sobre Valmont y Tourvel, victoria agónica de Valmont sobre Merteuil. Muere Valmont como muere Paris por el amor de una mujer. Tourvel, como la bella Helena, rodeada de una aurea de inocencia y virtud es la desencadenante de una guerra que acaba en fatalidad: todos son imágenes que se reflejan en el pasado, todos son espejos en los que se reflejan unos a otros.

Todo **Dangerous Liaisons** es un gran juego de espejos; el espejo como objeto y el espejo como metáfora¹³¹. En diez de las escenas del filme (1, 2, 17, 25, 34, 36, 42, 43, 44, 47 y 49) el espejo tiene una aparición muchos más significativa que en otras. El filme se inicia

¹³⁰ Eurípides: **Las troyanas**. Versos 10 y ss.

¹³¹ El espejo en el filme que dirigió Frears es la confirmación de las ideas de representación y representación señaladas al principio, de verdades y mentiras, reflejos y realidades.

y se clausura con Merteuil frente al espejo, cerrando el círculo que comenzaba con la satisfacción y culmina con la derrota final, con el inicio de la función y con la culminación de la misma: Merteuil quitándose la máscara una vez que ha sido descubierta. Al inicio con el rostro limpio, al final limpiando el rostro, que por vez primera aparece sobre maquillado (escs. 48 y 49), con tonos rojos, hasta entonces ausentes del rostro de la Marquesa; un rostro que aflora avejentado, despojada ella de todo artificio.

La Marquesa de Merteuil aparece como formando un todo con el espejo del salón de su casa (escenas 2 y 44), u ocultándose detrás de una puerta secreta que conduce a otra habitación (escenas 2 y 36), o para reafirmar su omnipresencia (escenas 34 y 42); en el caso de Valmont la situación es peculiar, pues el espejo le descubre y revela. En la escena 34 descubre su presencia y casi le hace visible ante Madame de Volanges y en la 42, cuando deja a Tourvel, se enfrenta a su propio rostro, parece decirse las palabras a él mismo.

Por último se debe señalar las escenas 25 y 43. En la 25 la Marquesa, parece explicarse a sí misma, y con toda sinceridad, su opinión sobre el sexo y la mujer, cuando se lo expone a Cécile; en la 43, la que Merteuil, destrozada por la muerte del Vizconde, además de lanzar sus “armas” de seducción (cremas, polvos, el pequeño espejo sobre la mesa) quiebra el espejo de pared, rompiendo así el vínculo narcisista que mantenía con el objeto.

Otro de las razones para afirmar que **Dangerous Liaisons** tiene mucho de ópera en general, y ópera Gluckiana en particular, es que Gluck procuró que las relaciones entre la música y la voz, la música y la acción, y la música y los personajes, fuesen lo más intensas posibles. Nos podemos dar cuenta que en distintas escenas, en especial en aquellas en que la música desaparece y reaparece, o en las que se utiliza más de un tema musical, éstos están totalmente interrelacionados.

En la escena 16, primera vez que aparece Émilie se utiliza el tema musical “F”, que reaparecerá únicamente en la escena 38, cuando Émilie vuelve a escena; o la ya señalada

aria de amor de **Paride ed Elena** que es tocada y representada en las dos escenas (10 y 11) en que Danceny y Cécile comienzan su relación. O la de la escena 1 que se identifica tanto con Valmont como con Merteuil, que es usada particularmente en la escena 17 cuando Merteuil exterioriza cómo y porqué decidió ser como es, mediante una explicación filosófica de su comportamiento.

En esa misma escena 27, mientras Merteuil explica como consiguió inventarse a sí misma un ligero zoom in “penetra” hasta su rostro, hasta su interior, el zoom sólo se detiene, en un primer plano de Merteuil, cuando la Marquesa ha terminado de explicarse, para luego emprender otro zoom in hasta el Vizconde, que permanece extasiado escuchándola.

Es así como la cámara adquiere una presencia, mucho más allá de mera espectadora pasiva, transformándose en activa: gira y descubre a Valmont detrás de un biombo (esc. 17), vigila a Valmont mientras ayuda a Monsieur Armand (esc. 5), se centra en los objetos importantes como una carta y una llave (esc. 19), o refuerza el sentido operístico pasando desde Tourvel a un castrati a un árbol para detenerse nuevamente sobre Tourvel (esc. 27).

En esta última escena señalada, 27, la articulación **Dangerous Liaisons**-ópera, tiene otra dimensión a las ya señaladas. No es casual que el castrati entone el aria **Ombra mai Fú** de la ópera **Serse** (1738) de Haendel. El aria en cuestión es un canto de amor a la belleza, virtudes y delicadeza de un árbol y visualmente, la cámara sustituye a Tourvel por el árbol, para recaer nuevamente sobre la figura de ella, mientras el aria continúa. Hay un proceso de identity asserted¹³², en la que Tourvel es reemplazada momentáneamente por el árbol, al que se alaba musicalmente, para nuevamente ocupar el lugar que le corresponde como centro de atención y atracción, plena de virtudes, belleza y delicadeza.



La escena 27 resulta paradigmática en cuanto a la relación

¹³² Siguiendo la categorización de Trevor Whittock: **Metaphor and Film**. 1990.

triangular entre los personajes, por que “El triángulo amoroso parece hacer realidad la argumentación de que, en el fondo, toda ópera no es más que un juego de tensiones entre un tenor que ama a una soprano y es perseguido por un barítono”¹³³, aunque esta afirmación reduce a sus mínimos la ópera, no deja de tener un punto de certeza, es la única escena que reúne visualmente el triángulo principal Merteuil-Valmont-Tourvel, y la disposición escénica de los personajes y la posición de la cámara, que los encuadra desde diferentes posiciones a los tres, refuerza la idea de triángulo.

El último recurso operístico es el aria “**Ombra mai fu**” de **Serse**, de George Friedrich Haendel, en las escenas 26 y 27, basada en hechos ocurridos hacia el 480 a.C. en el Helesponto: la victoria de Atenas sobre los persas durante la segunda Guerra Médica, la misma base de Esquilo para escribir **Los Persas**, aunque los tratamientos son distintos, se mantiene semejante el carácter del orgulloso Jerjes, rey Persia.

En dos direcciones apunta esta selección musical; la más evidente es la referida a Tourvel, ya habíamos apuntado que en la presentación visual que se hace del personaje se le asocia con al naturaleza, las flores (escs. 2.d.1., 2.d.2.); cuando la acción se traslada a los espacios abiertos naturales, siempre hay una relación con Tourvel, ya sea en los jardines del castillo de Rosemonde (escs. 3, 12, 19, 20) o cuando la acción está dirigida específicamente a llamar la atención de ella, por ejemplo, Valmont ayudando a Monsieur Armand (esc. 5). Hay un evidente acento en relacionarla con la naturaleza.

En la ópera **Serse**, Jerjes, contemplando un plátano de su jardín alaba su belleza y armonía; en *Dangerous Liaisons*, escena 27, el castrato canta el **Ombra mai fu**, está construida de tal manera que Tourvel suplanta al árbol, y ella misma termina siendo el objeto pleno de belleza y armonía. Con el **Serse** se refuerza la idea visual que se transmitía

¹³³ Ángel Quintana: “Los límites de la representación cinematográfica: ópera y modernidad”, en **Archivos de la Filmoteca**. febrero 2001. pág 27

sobre Tourvel, y que ya estaba presente con el uso de **Paride ed Elena**: ella es la “bella imagine d’un dolce amore” y el “dolce ardor bramato oggetto”¹³⁴.

La otra vía es la argumental; en el **Serse** nos encontramos con tres triángulos amorosos: Jerjes/Romilda/Arsemenes, Romilda/Arsemenes/Atalanta, Romilda/Jerjes/Amasteis; la gran manipuladora es Atalanta y en medio de la historia surge una misiva que complicará los lazos que hay entre las personas, pero al final termina por salir a la luz la verdad y se descubren las maquinaciones, los disfraces, todo en medio de una gran ironía.

Ya habíamos señalado dos de los tres triángulos amorosos de **Dangerous Liaisons**: Merteuil/Valmont/Tourvel, Danceny/Cécile/Valmont, el tercero es el de Valmont/Merteuil/Danceny; el de mayor fuerza es evidentemente el de Merteuil/Valmont/Tourvel, ya que en los otros dos la pasión no es a tres bandas, sino que uno de los personajes no está interesado amorosamente, solo utiliza a uno de ellos como divertimento sexual o como parte de una venganza, Cécile y Danceny, no son más que armas en las batallas de los manipuladores.

Además de ese triángulo visual que señalábamos antes, existen el formado por



Merteuil-Danceny-Valmont (secs. 34, 36, 42) con una disposición escénica similar, el trío encuadrado directamente o mediante el reflejo de un espejo; el de Valmont-Cécile-Danceny, que nunca llegan a

coincidir en escena alguna; también existe otro triángulo Valmont-Tourvel-Monsieur de Tourvel, en la que Monsieur de Tourvel ni siquiera aparece en escena. Todo el filme es un

¹³⁴ Arias de **Paride ed Elena**, de C. W. Gluck.

gran triángulo en el que el Amor es transformado en Guerra, con el sexo como elemento de dominación

El final del gran triángulo se inicia en la escena 44, en la que Merteuil prefiere la Guerra a hacer el amor con Valmont. La cámara emprende un movimiento circular teniendo a Valmont como eje sobre el que encuadrar y como centro del encuadre, mientras



Merteuil, por primera vez cuando ambos están juntos ocupa una posición secundaria; Valmont parece tener el control, pero rápidamente se deshace ese dominio, y los personajes se distancia y enfrenta, apuntalado por un zoom

back desde Merteuil alternado con un zoom in sobre Valmont, como si las dos fuerzas estuviesen en lucha y se repelieran y atrajeran a la vez. Valmont quiere atraer y Merteuil repele y se distancia. Valmont ha perdido la gallardía del inicio, su imagen ha perdido, mientras que Merteuil aún permanece engalanada con trajes, joyas, maquillaje.

La declaración formal de guerra acaba en desgracia. Valmont muere atravesado por una espada empuñada por Danceny. El montaje de la escena 45, mezclando la alternancia del pasado de Valmont y Tourvel amándose (45.b.1, 45.b.2.) y el presente de Danceny y

Valmont enfrentándose en duelo (45.a.1., 45.a.2., 45.a.4, 45.a.5) en paralelo con el espacio en el que se produce la agonía de Tourvel (45.c.1, 45.c.2, 45.c.3). Valmont comenzaba con el destino unido a Merteuil, mediante el montaje, y lo acaba unido a



Tourvel, a través del montaje, avanzando hacia la clausura.

La ópera se cierra cuando el escenario se ha trasladado literalmente al palco de Merteuil, la cámara desde el proscenio enfoca en contrapicado hacia el palco y no a la inversa o de continuidad entre escenario y palco como había aparecido en escenas anteriores, y ella es recibida por el público con abucheos y silbidos, es el fracaso de la ópera que dirigía, escribía y protagonizaba, con habilidad, Merteuil. Ella es actriz y no espectadora, objeto de las miradas, no poseedora de la mira, y ha de abandonar la función, sus días de diva han finalizado. Un ligero tropiezo marca su salida de escena, que concluirá con un zoom in hacia su rostro en la última escena, que parte desde detrás del espejo y ocupa, prácticamente el lugar del objetopreciado de la Marquesa. El silencio dramático con el que comenzaba la escena final es roto por los acordes de la música inicial.

En **Dangerous Liaisons**, se toman elementos de las tres óperas, los acentos recaen en las identidades falsas, los amores tormentosos, los conflictos, la ironía y las cartas. En éste último elemento nos centraremos ahora; en el filme existen las cartas y La Carta, en mayúsculas. Genéricamente las epístolas tienen como función evidente ser el medio de comunicación que salva las distancias y comunica a los personajes, pero a la vez sirven para tejer las intrigas: otorgan a los personajes licencias para saltarse barreras (Danceny y Cécile, esc. 4), para encubrir y descubrir a los personajes y las situaciones (El amor de Danceny por Cécile, promesas y juegos de Valmont y Merteuil, advertencias a Tourvel por Volanges, Volanges descubierta por Valmont, los progresos de Valmont con Tourvel, las presiones de Merteuil sobre Valmont, como medio de seducción directa de Valmont hacia Tourvel o de él mismo, de manera indirecta hacia Cécile, los cambios de actitud de Cécile; pero así como con las cartas se trenzan las tramas, las mismas cartas destejen todo el entramado quedando al descubierto las verdades de los personajes.

Por otro lado tenemos La Carta, la prueba escrita que Merteuil exige a Valmont sobre la rendición de Tourvel, que se prolonga desde el inicio de la segunda escena hasta casi el final del filme (esc. 42), cuando Valmont ya posee la prueba que le exigía Merteuil,

manteniéndose como presencia constante en cuatro escenas intermedias (17, 36, 37 y 39).



La carta de Tourvel es el compendio de todas las cartas, y está como todo el filme marcada por la ambivalencia. Lo que simplemente era una prueba que Valmont debía superar y aportar, se transforma en un arma contra la propia marquesa, su juego pasa a ser un juego peligroso. El placer que le proporciona la carta, como idea, a Merteuil, deja de ser tal en el momento en que la lee, en que se hace consciente del inicio de una derrota inesperada, como objeto, la marquesa decide, entonces, transferir hacia Valmont la incomodidad que hay en ella, rompiendo el encanto que la misiva le proporciona. En Valmont, el obstáculo que representaba la carta como idea, se transforma en placer al recibirla, hay un proceso de inversión de situaciones entre ambos, todo centrado en un mismo objeto. La carta termina perdiendo su valor originario y cede el protagonismo a las epístolas de Merteuil, donde



ella va exponiendo las reglas del juego. Se hace visible la marquesa, algo que la sociedad parece no perdonar, y rechaza a la artífice de los grandes entretenimientos sociales.

Aparte de los espejos y las cartas, otros objetos, como las lámparas de araña o la llave reciben un tratamiento muy particular. Las lámparas, con una amplia presencia durante el filme, más que como elemento decorativo propio del siglo XVIII, adquieren en el filme, por repetición y ubicación, una connotación de pieza que atraviesa desde el teatro de la ópera al salón de la casa de Merteuil.

Las cartas tienen tres vertientes principales: una, la obsesión de Merteuil por conseguir la prueba escrita de la entrega de Tourvel a Valmont (esc. 34); otra, como prueba que revela quién es Merteuil a la sociedad (esc. 45) y, la última, como voz en off que une

partes de las escenas (esc. 16, 30, 34, 36, 37) o escenas entre sí (secs. 23-24, 33-34, 44-45) Pero en la escena 19, por vez primera y única, una carta, ocupa el centro de atracción visual.



En un plano fijo sobre Tourvel, que súbitamente es ocupado por la espalda de Valmont dejando en primer plano la carta que lleva entre las manos, la cámara sigue el movimiento del Vizconde, pero ya lo que ha atrapado la atención del espectador es aquel

pequeño objeto, que el Vizconde mueve, que juega con él entre sus dedos. En la misma escena otro objeto, una llave, tiene un tratamiento similar; se quiere destacar que la llave tendrá un valor añadido, que cobrará importancia a partir de aquel momento y, es así como, la llave queda centrada mientras Valmont le explica su plan a Cécile y, en un hábil cruce de personajes, la cámara pasa de uno a otro, mientras descienden o suben las escaleras, queda detenida sobre llave que Cécile a dejado en el pasamanos.



Si las óperas nos proporcionaban las pistas sobre que mitos estaban construidos Valmont y Tourvel y sus relaciones, y, en ciertas medida, Merteuil; es en esta última en la que podemos encontrar una situación diferente. Descubrimos en la Marquesa de Merteuil resonancias muy potentes de personajes de la mitología que fueron protagonistas de mucha fuerza en la tragedia griega: Medea y Clitemestra. Merteuil comparte con ambos personajes mitológicos su extremada complejidad, el carácter fuerte, la capacidad de enfrentarse con los hombres y ganarles las batallas, anteponen la pasión a la razón y de allí los crímenes que

cometen, orgullosas se jactan de lo que han conseguido, son perfidia pura, no se resignan a aceptar pasivamente el rol que se les ha asignado en la sociedad.

Tanto Medea como Clitemestra causan la muerte de las nuevas mujeres, Glauce y Casandra, en la vida de sus hombres, a la primera con ardides mágicos, a la segunda con las manos. Merteuil provoca la muerte del nuevo amor de Valmont, de quien hemos subrayado que es el compañero ideal de la marquesa, y en palabras de ella su amor;

-Escena 36-

MERTEUIL: [*a Valmont*] Antes nos amábamos, ¿no es verdad? Yo creo que era amor. Y me hicisteis muy feliz.

Tourvel es alcanzada por la estratagema de Merteuil, quien ha apuntado directamente al corazón a través del Vizconde. El propio Valmont es vencido en los “singulares batallas” que mantiene con Merteuil, lo mismo que Medea con Jasón, Creonte y Pelias, y Clitemestra con Agamenón. Las tres se jactan de sus venganzas después de vencer a sus hombres;

MERTEUIL: [*a Valmont*] (...) Os he vencido a vos. (esc. 36)

MEDEA: [*a Jason*] (...) A tu corazón, como debía he devuelto el golpe¹³⁵.

CLITEMESTRA: [*a Corifeo*] (...) Este es Agamenón, mi esposo, pero cadáver. Obra es ello de esta diestra mano, un justo artífice¹³⁶.

Se saben y se confiesan malvadas;

¹³⁵ Eurípides: **Medea**. Verso 1360.

¹³⁶ Sófocles: **Agamenón**. Versos 1405 y ss.

MERTEUIL: [*a Valmont hablando de la palabra preferida de la marquesa*] No, no, es crueldad: siempre me ha parecido que suena más noble (esc. 2)

MEDEA: (...) Una mujer suele estar llena de temor y es cobarde para contemplar la lucha, pero cuando ve lesionados los derechos de su lecho, no hay otra mente más asesina.¹³⁷

CLITEMESTRA: (...) Lo envolví en una red inextricable, como para peces: un suntuoso manto pérfido¹³⁸.

No están conformes con la situación que tiene que vivir su sexo;

MERTEUIL: No he tenido otra opción; soy mujer. Y las mujeres estamos obligadas a ser más sabias que los hombres. Podéis destrozarnos nuestra reputación y nuestra vida con sólo unas cuantas palabras bien elegidas. Por eso he tenido que inventarme no sólo a mi misma, sino formas de escapar que nadie había imaginado. Y si lo he conseguido, es porque siempre he sabido que había nacido para dominar a vuestro sexo y vengar el mío.

Cuando me presentaron en sociedad, tenía quince años. Y ya sabía qué papel estaba condenada a representar, el de guardar silencio y obedecer, lo que me dio la oportunidad perfecta para escuchar y observar: escuchar no lo que la gente decía, que naturalmente carecía de interés, sino precisamente aquello que querían ocultar. Practiqué la indiferencia. Y aprendí a sonreír mientras bajo la mesa me clavaba un tenedor en el dorso de la mano. Me convertí en una virtuosa del engaño. Y no buscaba el placer, sino el conocimiento. Consulté a los más estrictos moralistas para dominar las apariencias, a los filósofos para saber qué pensar y a los novelistas para saber

¹³⁷ Eurípides: **Medea**. Versos 263 y ss.

¹³⁸ Sófocles: **Agamenón**.

hasta donde podía llegar. Y al final lo destilé todo en un principio asombrosamente simple: vencer o morir. (esc. 17)

MERTEUIL: [*a Cécile*] Tratándose de matrimonio lo mismo da un hombre que otro, el menos complaciente da menos problemas que una madre. (esc. 36)

MEDEA: (...) De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males. Y la prueba decisiva reside en tomar a uno malo, o a uno bueno. A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo. Y cuando una se encuentra en medio de costumbres y leyes nuevas, hay que ser adivina, aunque no lo haya aprendido en casa, para saber cuál es el mejor modo de comportarse con su compañero de lecho (...) ¹³⁹

IV.2.7. Culpas, penas, conocimiento y saberes trágicos

Los tres personajes principales de *Dangerous Liaisons*, Merteuil, Valmont y Tourvel, son instalados en la pena, el saber y el conocimiento trágicos de diferentes maneras; mientras que los dos secundarios, Danceny y Cécile, sin entrar directamente en ninguno de los tres elementos trágicos, son sacados violentamente de su inocencia.

Advertíamos que si al comienzo Merteuil y Valmont se nos presentaban como las dos caras de una moneda, y que al final la unión acababa siendo entre el vizconde y Tourvel, siempre gracias al montaje, la experimentación de la pena y la concienciación sobre sí mismos y el mundo acaba por unirlos más, y distancia a éste de Merteuil.

¹³⁹ Eurípides: Op. Cit. Versos 230 y ss.

Valmont y Tourvel comienzan a vivir la pena trágica simultáneamente y casi con la misma intensidad, en la escena 43, cuando el Vizconde abandona a Tourvel; lo que



diferencia la intensidad es que Tourvel se instala definitivamente en el dolor que la conducirá a la muerte (esc. 46), mientras que Valmont aún tiene la esperanza de reconquistarla (esc. 44), aunque sigue disfrazando sus sentimientos bajo el manto de la

gloria personal de seductor. El dolor de Tourvel es tan intenso que no tiene cura, porque el mal no es físico, y antes de ceder definitivamente sabe que muere, porqué y gracias a quien muere:

-Escena 45-

TORUVEL: [*a Volanges*] Muero porque no quise creerlos.

Por su parte, Valmont posesionado en la pena, intenta deshacerse de ella



provocando morir como un caballero en un duelo, y en el momento justo antes de morir expresa el vizconde el saber trágico y su conocimiento del mundo;

-Escena 45-

VALMONT: [*a Danceny*] (...) Quiero que le digáis [*a Tourvel*] que no puedo explicarle por qué rompí con ella como lo hice, pero que desde entonces mi vida ha sido inútil. Le clavé la espada más profundamente que vos a mí, y ahora necesito que me ayudéis a retirarla. Decidle que tiene suerte de que yo

muera y que me alegro que no tener que vivir sin ella. Decidle que su amor es la única felicidad que he conocido en el mundo.

Tanto para Valmont como para Tourvel, la felicidad está reñida con sus principios, ni la virtud ni el libertinaje son compatibles con ella, y cuando se encuentra la felicidad rápidamente desaparece para mostrar la otra cara del mundo. En cambio en Merteuil, el saber trágico y el conocimiento del mundo se dan de manera particular, parece ser que ella es la única, exceptuando a madame de Rosemonde, que sabe con bastante claridad que vive en un mundo trágico;

-Escena 17-

MERTEUIL: (...) lo destilé todo en un simple principio: vencer o morir.

-Escena 37-

MERTEUIL: No debemos olvidar que el pesar es componente esencial de la felicidad.

-Escena 44-

MERTEUIL (...) La felicidad y la vanidad son incompatibles

Merteuil se empeña en dominar un mundo que acaba por hacerla partícipe del propio universo que ella tan bien describía, instalándola de pronto como sujeto que vive sus propias especulaciones filosóficas. El caso de la pena de Merteuil también es diferente, si ella logró, mediante la práctica, esconder el dolor físico bajo una sonrisa (esc. 17), no podrá hacer lo mismo con la pena trágica (esc. 47 y 48) situada en ella se despoja de todo artificio, mientras llora (Esc. 49).

De los tres matices que decíamos que pueden estar en una tragedia, en **Dangerous Liaisons** nos encontramos con dos: culpa voluntaria y culpa preterintencional. Catalogamos como culpas voluntarias a la de Merteuil al provocar la muerte de Tourvel (esc. 44), y a la de Valmont al desenmascarar a Merteuil, ambos desenlaces fueron provocados intencionalmente; mientras que son preterintencionales los de Merteuil con Valmont, es evidente que la marquesa no quería provocar la muerte del vizconde, así como la de Valmont con Tourvel, el vizconde a pesar de saber que le provocaría un sufrimiento a ella al dejarla, él no aspiraba a que Tourvel tuviese un final fatal.

En los casos de las culpas voluntarias, tanto Valmont como Merteuil saben las "cartas" que juegan y la dimensión del mal que causarán, al contrario que en los segundos, en los que no contaban con que el dolor que provocarían acabarían por llevar a la muerte a Tourvel y a Valmont, recordemos que la única manera de superar la pena trágica es trascendiéndola con la muerte. Así las culpas y las penas terminan encadenándose para formar un círculo que atrapa a los personajes: el "mandato" de Merteuil sobre Valmont causa la pena de Tourvel, culpa de la marquesa y el vizconde; la pena de Tourvel desencadena la pena de Valmont y el dolor de él lo lleva a actuar contra la marquesa, la acción de Valmont acarreará la caída social de Merteuil ; la muerte del vizconde ocasiona la pena de Merteuil.

IV.2.8. Clausura de espejos

Al principio del análisis señalábamos ya la importancia de los espejos, de la cámara y de la idea de representación en la que se enmarcaban, al clausurar nuestro estudios debemos volver sobre ello, cerrando un círculo, tal y como lo hace el filme, para recorrer de inicio a fin todo **Dangerous Liaisons**, para tomar en consideración detalles que antes no habíamos señalado y, que creemos, que ahora es el momento oportuno.

Recordemos la primera parte de la escena 1 (1.a.1.), la cámara observa, casi como lo hace la propia Merteuil, el rostro de la marquesa reflejado en el espejo y que al final de esa

misma escena (1.a.6. y 1.b.7.) la cámara hace de espejo, tanto la marquesa como Valmont dirigen sus miradas directamente sobre el objeto cámara, y, no sólo ello, sino que su actitud da la sensación de que efectivamente ven su imagen reflejada, traspasando así con su mirada la distancia insalvable que separa el mundo de la ficción del mundo real.

Se produce allí la interpolación no de los actores/personajes hacia el espectador, nos encontramos con lo que Casetti¹⁴⁰ llama incandescencia e interdicción. Traspasan la marquesa y el vizconde el mundo diegético y lo abren al espectador, se nos presentan como personajes que representan un papel, a la vez que remarcan la calidad de espectador de quien mira **Dangerous Liaisons**; no sólo asistimos a la proyección de un filme, sino que lo hacemos a un filme de representaciones; pero lo que ignoramos nosotros como espectadores es lo mismo que desconocen los personajes: que estamos ante una representación trágica.

En la siguiente escena (2.b.2.) Valmont se levanta, detiene y lanza una mirada fuera de campo, seguidamente Merteuil se coloca detrás de él y dirige su mirada hacia el sitio al que mira el vizconde, pero ¿qué miran ambos con tanto interés? Al abrirse la toma comprobamos que no hay nada diegético que justifique tales miradas, ni ventanas, ni objetos, ni otros personajes. Leemos, entonces, estas miradas como una nueva ruptura, una mirada al espacio extradiegético, al que ocupamos como espectadores; así los personajes/actores terminan por anclar al espectador dentro de la ficción y recordarle que es un sujeto importante para el filme.

Hasta ahora, la cámara puede ser el ojo que mira a los personajes (cámara objetiva), el espejo en el que se miran (“cámara especular”) y el marco que une, en vez de separar, ficción y realidad (“cámara marco”); pero aún la cámara será más: la cámara objetiva irreal que en un movimiento de grúa recorre el escenario de la ópera hasta Danceny, pasando por Merteuil y siguiendo la dirección de la mirada de ésta (esc. 4), será la mirada subjetiva de

¹⁴⁰ Francesco Casetti: **El film y su espectador**. 1989. Pág. 39.

Valmont (esc. 8) instalándose por vez primera y única como los ojos de un personaje. Si con la “cámara marco” ya se nos presentaba desde que puntos de vista estaría contado fundamentalmente el filme, con las cámaras objetiva irreal y subjetiva se termina por confirmar el poder de estas dos figuras, una vez ya presentados todos los componentes del reparto de **Dangerous Liaisons**.

El siguiente paso en el proceso lo encontramos en las escenas 25, 35 y 43; Merteuil en la primera y Valmont en las otras dos, hablan directamente a un espejo, mientras hay otro personaje en escena que le escucha, pero ¿se dirigen realmente a esos personajes o se hablan a sí mismos? En estas tres escenas los personajes hablan a otro personaje, pero también se lo dicen a sí mismos (la imagen que tienen delante) y se lo dicen al espectador, que ya ha sido enmarcado y visto como un espejo. La cámara vuelve a hacer de espejo del espejo, mostrando por partida doble al personaje, es marco que separa la ficción de la realidad y es objetiva que contempla a los personajes, pero a diferencia de de la primera escena, esta vez hay parlamentos. Hablan a la diégesis y desde la diégesis al mundo exterior, es nuevamente complicidad del que ha representado y, aún, representa un papel.

En la escena 47 Merteuil sin maquillaje y a medio vestir entra en el tocador y destroza lo que encuentra a su paso, mientras la cámara aparece lejana, tras unas puertas abiertas que se dedica a contemplar el dolor de la marquesa, que en desespero se deshace de todos sus artificios y rompe el espejo, intenta sí acabar con todo lo artificial, ya no juega con la cámara ni con el espectador, y, es más, trata de acabar con ambos con la ruptura simbólica del espejo: que ha unido cámara y el espacio a través del que al ha mirado el espectador. La cámara a distancia prudencial se limita a ser objetiva con el desgarró de Merteuil, ya no es cámara espejo, ni cámara reflejo, sólo son ojos que miran expectantes la llegada de la pena, el saber y el conocimiento en ella.

En la última escena (49) la cámara está detrás del espejo y, poco a poco, en zoom in sobre el rostro de Merteuil, ya no intenta ser espejo, ni ser el reflejo, ni observar

simplemente a la marquesa, sino que lentamente ocupa un lugar de mayor importancia que el espejo y la desnuda, ya no refleja nada sino que devuelve la imagen cruda e interior de un personaje sumergido en la tragedia. La cámara y el espectador de cine se convierten en los únicos espectadores que están interesados en la marquesa, y allí sin otro público que el de la sala de proyección asume la pérdida de su máscara.

Una vez que el espectador ha entrado en esta ficción, por invitación directa de Valmont y Merteuil, no saldrá sin todo el conocimiento posible sobre los personajes, y acontecimientos, no despedimos a la marquesa como lo hacen en el teatro de la ópera (esc. 48) sino que nos quedaremos allí para comprender el silencio de ella. Ya no necesitamos, como al principio, que nos invitaran a ser partícipes de las lecturas de las cartas íntimas de los personajes, ahora sabemos leer lo que se ha querido ocultar.

Dangerous Liaisons se cierra a la inversa de cómo se iniciaba, con Merteuil delante del espejo desmaquillándose, haciendo un gran círculo: Fin de la representación.

Fade out.



VII. CONCLUSIONES

V. CONCLUSIONES

Nuestro objetivo principal, que era el de demostrar que un filme puede ser considerado trágico a partir de unos parámetros determinados, ha llegado a su fin; para ello hemos seguido los postulados teóricos de ocho filósofos que trataron bajo sus particulares concepciones del mundo artístico y del real lo que es la tragedia. De ellos hemos extraído los conceptos que consideramos fundamentales en la tragedia, teniendo siempre como referentes las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides, los hemos reelaborado cuando lo creímos oportuno; en otros casos hemos añadido ideas derivadas de la lectura de las tragedias griegas, y hemos obtenido un corpus teórico que estimamos pertinente.

Una vez deslindados los conceptos procedimos al análisis de **Dangerous Liaisons**, con la intención de comprobar que efectivamente una filme, que no está basado en una tragedia, se le puede categorizar como trágico. Con el análisis logramos confirmar que en este filme trágico nos encontramos con, no sólo con una colisión sino que, hasta con cinco diferentes, agrupadas en tres de las cuatro categorías que proponíamos; colisiones internas de pasiones: la de Merteuil entre control y libertad, la de Valmont entre amor propio y amor por otro, la de Tourvel entre virtud y amor; una colisión externa entre pasiones: la batalla de disfrute intelectual entre Valmont y Merteuil; y una entre pasión y potencia: la de apariencia y realidad, actor y espectador, entre Merteuil y la sociedad.

Evidenciamos que en las colisiones se pone de manifiesto, como mínimo en un personaje, la utilización de la Mētis, como artimaña o perfidia, y en **Dangerous Liaisons** no es que los personajes utilicen las mañas de la inteligencia, sino que como vimos, ellos se metamorfosean en Mētis; asimismo notamos que cuanto más tensos y ramificados son las colisiones la utilización de la inteligencia griega se hace imprescindible. De igual manera comprobamos que la caída de los personajes en desgracia ocurre por Hamartia, es decir en

la no utilización de la otra vertiente de la Mētis, la prudencia y las cadenas de palabras relacionadas con ella, como lo hacen Valmont (vanidad), Merteuil (imprudencia) y Tourvel (orgullo).

Comprobamos que, derivada de la hamartia, los personajes terminan siendo culpables, y en el dirigido por Stephen Frears los personajes principales son culpables de dos de las tres maneras posibles que identificamos como viable: culpa voluntaria, como la de Merteuil al provocar la muerte de Tourvel y como la de Valmont al causar la muerte simbólica de la marquesa; y culpa preterintencional como la de Merteuil al ser causante de la muerte de Valmont y la de Valmont al conducir a Tourvel a su pena..

Verificamos que las penas siempre son inmanentes, y que el personaje puede decidir vivir instalado en la pena, como Merteuil, o trascenderla de manera inconsciente porque la pena es demasiado para soportarla, la pena la supera y la aniquila, como Tourvel, o bien puede superarse de manera deliberada, como Valmont, que busca y consigue la muerte. Describimos como las penas individuales terminan formando cadenas de penas, lo que reafirma el carácter inmanente de estas.

Decíamos que los personajes antes de sucumbir se instalaban en el saber trágico y en el conocimiento del mundo, y que **Dangerous Liaisons** es el proceso de la larga caída de Merteuil y que ella, en su profundo y extenso declive, pasa de un saber y un conocimiento distanciados a unos vividos, porque la marquesa durante el filme expresa todo el saber y el conocimiento del mundo que callará en el momento en que ella los vive intensamente, en el momento en que Valmont muere y ella es descubierta ante la sociedad. Por el contrario, Tourvel y Valmont caen por sus propias acciones y por las maquinaciones de la marquesa, y el saber y el conocimiento se exteriorizan en palabras, casi de manera simultánea. Saben los personajes trágicos que están allí, en parte por su culpa, en parte por la culpa de otros, que han llegado allí por sus acciones y negaciones; arriban a entender que en el mundo la felicidad no es duradera, que son ráfagas de felicidad, que siempre detrás

está la desdicha esperando para apoderarse de la situación y que, al final, el infortunio termina instalándose y ganando todas las partidas. Confirmamos que ese instalarse en la pena, el saber y el conocimiento de su mundo no es más que un cambio de fortuna, de la felicidad a la infelicidad.

Comprobamos que la tragedia está marcada por toques de ironía, que tras los argumentos y la construcción de los personajes hay una esencia, un sustrato mítico vestido con nuevos ropajes, ya sea proveniente directamente del mito, como el argumento de la relación entre Tourvel y Valmont que vimos estaba tomado de de los amores de Paris y Helena, o de las visiones que dan de los personajes las tragedias áticas, como la construcción de Merteuil a partir de Medea y Clitemestra, o que son personajes que tienen su origen en el propio nacimiento de la tragedia como género, es el caso de Madame de Rosemonde un reactualización de los coros trágicos.

Pusimos de manifiesto que, a pesar de que, un filme trágico presenta “lo conmovedor y lo terrible” logra que el espectador ocupe un lugar dentro de la obra fílmica mediante la tensión que crean las colisiones, por los artilugios que emplean los personajes en sus luchas, porque recurre al pozo imaginario de argumentos y personajes, pero también porque los propios códigos de la obra conducen a ello: vimos que en **Dangerous Liaisons**, la violación de ciertos presupuestos como la mirada a cámara, la utilización de los puntos de vista, el montaje, la música, los movimientos de cámara. Acreditamos además que tanto el plano del contenido como el de la expresión, en estrecha relación, dan sentido trágico al filme.

Tenemos la convicción total de que, si bien es cierto que nuestro trabajo concluye aquí, el tema no hace más que empezar, que seguramente tendremos oportunidad de celebrar la larga vida del filme trágico.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

VI. BIBLIOGRAFIA

ALSINA, José: **Literatura griega**. *Contenidos, métodos y problemas*. Barcelona. Editorial Ariel, s.a. 1983. 454 Págs.

ARISTÓTELES: **Poética**. Barcelona. Icaria Editorial, s.a. 2000. 87 Págs. Trad: José Alsina Clota.

_____ : **Poética**. Caracas. Monte Ávila Latinoamericana, c.a. 1990. 113 Págs. Trad: Ángel J. Cappelletti.

_____ : **Poética**. Madrid. Espasa-Calpe, s.a. 1979. 144 Págs. Trad: José Goya y Muniain.

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel: **Análisis del film**. Barcelona. Editorial Paidós. 1990. 311 Págs.

AUMONT, Jacques et alt: **Estética del cine**. *Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona. Editorial Paidós. 1989. 313 Págs.

ARTEAGA SANCHEZ, Alberto: **Derecho penal**. *Parte general*. Caracas. Ediciones de la U.C.V. 1979. 328 Págs.

BARRIOS CASARES, Manuel: **Voluntad de lo trágico**. *El concepto nietzscheano de voluntad a partir de El Nacimiento de la Tragedia*. Sevilla. Editorial A. 1993. 190 Págs.

BENTLEY, Eric: **La vida del drama**. México. Editorial Paidós. 1992. 326 Págs.

BREMER, J.M: **Hamartia**. *Tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek tragedy*. Amsterdam. Adolf M. Hakkert Publisher. 1969. 211 Págs.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: **Cómo analizar un film**. Barcelona. Ediciones Paidós. 1991. 178 Págs.

CASETTI, Francesco: **El film y su espectador**. Ediciones Paidós. 1989. 117 Págs.

CHODERLOS DE LACHLOS, Pierre-Ambroise-François: **Las amistades peligrosas**.
Barcelona. Tusquets Editores. 1989. 399 págs.

_____ : **Dangerous Liaisons**.
Barcelona. Ediciones Cátedra, s.a. 1993. 295 Págs.

_____ : **Les liaisons dangereuses**.
(Dangerous Acquaintances). Great Britain. Routledge. 1992. 435 Págs.

CHUAQUI, Carmen: **Ensayos sobre el teatro griego**. México D.F. Universidad Nacional
Autónoma de México. 2001. 136 Págs.

DELON, Michael: P. A. **Choderlos de Laclos**. *Les liaisons dangereuses*. Paris. Press
Universitaires de France. 1986. 128 Págs.

DETIENNE, Marcel y VERNANT, Jean-Pierre: **Las artimañas de la inteligencia**. *La
metis en la Grecia antigua*. Madrid. Alfaguara, S.A. 1988. 303 Págs.

DIAZ TEJERA, Alberto: **Ayer y hoy en la tragedia**. *Manifestaciones histórico-literarias de lo
trágico*. Sevilla. Ediciones Alfar. 1989. 199 Págs.

DIEL, Paul: **El simbolismo en la mitología griega**. Barcelona. Editorial Labor, S.A.
1991. 241 Págs.

DOVER, K.J.: **Literatura en la Grecia antigua**. Madrid. Taurus Ediciones, s.a. 1986 207
Págs.

DURAND, Gilbert: **Las estructuras antropológicas de lo imaginario**. Madrid. Taurus
Ediciones. 1981. 453 Págs.

DÜRING, Ingemar: **Aristóteles**. *Exposición e interpretación de su pensamiento*. México. UNAM.
1990. 1031 Págs.

- ELDER, Olson: **Teoría del drama**. Barcelona. Quaderns Crema. 1985. 136 Págs.
- ENGEL, S. Morris: **The problem of tragedy**. Fredericton. Brunswick Press. 1960. 81 Págs.
- ESQUILO: **Tragedias**. *Los persas. Los siete contra Tebas. Agamenón. Las Coéforas. Las Euménides. Prometeo encadenado*. Barcelona. Editorial Gredos. 2000. 312 Págs.
- Estudios sobre el teatro en la antigüedad clásica**. Revista de la Universidad de Madrid. 1964. Volumen XIII. Numero 51. Págs. 305-562.
- EURÍPIDES: **Tragedias I**. *Alceste. Medea. Las Heraclidas. Hipólito. Andrómana. Hécuba*. Barcelona. Editorial Gredos, s.a. 2000 348 Págs.
- _____ : **Tragedias II**. *Heracles. Ion. Las Troyanas. Electra. Ifigenia entre los Tauros*. Barcelona. Editorial Gredos, s.a. 2000. 339 Págs.
- _____ : **Tragedias III**. *Fenicias. Orestes. Ifigenia en Áulide. Bacantes*. Barcelona. Editorial Gredos, s.a. 2000. 334 Págs.
- FESTUGIÉRE, A-J: **La esencia de la tragedia griega**. Barcelona. Editorial Ariel, s.a. 1986. 126 Págs.
- GARCIA YEBRA, Valentín: **Poética de Aristóteles**. Madrid. Editorial Gredos. 1992. 542 Págs.
- GOFF, Barbra (Edit.) **History, tragedy, theory**. *Dialogues on Athenian drama*. Austin University of Texas Press. 1995. 228 Págs.
- GONZALEZ PÉREZ, Aníbal: **Poéticas**. *Aristóteles, Horacio, Boileau*. Madrid. Editora Nacional. 1984. 189 Págs.
- GRIMAL, Pierre: **La mitología griega**. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica. 1991. 126 Págs.

GRISANTE, Hernando: **Lecciones de derecho penal. Parte general.** Caracas. Movil Libros. 1987. 298 Págs.

HAMPTON, Christopher: **Las amistades peligrosas. La película.** Madrid. Editorial Plot, s.a. 1991. 115 Págs.

HEGEL, G. W. F: **Estética II.** Barcelona. Ediciones Península. 1991. 335 Págs.

_____ : **Lecciones de estética.** Madrid. Ediciones Akal, s.a. 1989. 933 Págs.

_____ : **Poética.** Buenos Aires. Editora Espasa Argentina, S.A. 1947. 212 Págs.

HORACIO: **Arte Poética.** Cáceres. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. 1999. 176 Págs.

HUERTAS, Eduardo: **La tragedia como liberación. Introducción estética al teatro moderno.** Algorta. Sero, s.a. 1969. 88 Págs.

IRIARTE, Ana: **Democracia y tragedia: la era de Pericles.** Madrid. Ediciones Akal, s.a. 1996. 63 Págs.

JAEGER, Werner: **Paideia: los ideales de la cultura griega.** Madrid. F.C.E. 1990. 1151 págs.

JASPERS, Karl: **Esencia y forma de lo trágico.** Buenos Aires. Editorial Sur, s.r.l. 1960. 123 Págs.

KAUFMANN, Walter: **Tragedia y filosofía.** Barcelona. Seix Barral. 1978. 584 Págs.

KIERKEGAARD. Søren: **Estudios estéticos II. De la tragedia y otros ensayos.** Málaga. Editorial Ibérica. 236 Págs. 1978.

KITTO, H.D.F: **Greek tragedy a literary study.** London. Routledge. 1993. 401 págs.

LESKY, Albin: **Historia de la literatura griega**. Madrid. Ediciones Gredos. 1983. 1003 Págs.

_____ : **La tragedia griega**. Barcelona. Quaderns Crema, s.a. 2001. 406 págs

MacKINNON, Kenneth: **Greek tragedy into film**. Rutherford. Fairleigh Dickinson University Press. 1986. 199 Págs.

MEIER, Christian: **The political art of Greek tragedy**. Cambridge. Polite Press. 1993. 238 Págs.

MENDOZA TROCONIS, José Rafael: **Curso de derecho penal**. *Parte general*. Madrid. Graficas de Letras. 1981. 279 Págs.

MENKE, Christopher: “*Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Aristóteles*”; en **Erahonor** 32/33. 2001. Págs. 204-222.

MIGUEZ, José: **La tragedia y los trágicos griegos**. Madrid. Editorial Aguilar. 1973. 156 Págs.

MIRALLES, Carlos: **Tragedia y política en Esquilo**. Barcelona. Ediciones Ariel. 1968. 253 Págs.

NIETZSCHE, Federico: **El origen de la tragedia**. Buenos Aires. M. Aguilar Editor. 1947. 419 Págs.

_____ : **Obras completas V**. Buenos Aires. M. Aguilar Editor. 1967. 675 Págs.

NUSSBAUM, Martha C: **La fragilidad del bien**. *Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid. Visor Dis, s.a. 1995. 561 Págs.

PANDOLFI, Vito: **Història del teatre**. Barcelona. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. 1989. 297 Págs.

- PAVIS, Patrice: **Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.** Madrid. Paidós, 1990. 605 Págs.
- PHOLENZ, Max: **La tragedia griega.** Brescia. Paideia. 1961. 566 Págs.
- PINTACUDA, Mario: **La musica nella tragedia greca.** Palermo. Lorenzo Miburaca Editore. 1978. 233 Págs.
- PLATON: **La Republica.** Madrid. Alianza editorial. 1988. 551 Págs.
- _____ : **Las leyes.** Centro de Estudios Constitucionales. 1983. 251 Págs.
- QUINTANA, Ángel: *Los límites de la representación cinematográfica: ópera y modernidad*, en **Archivos de la Filmoteca** #31. Febrero 2001. Págs. 22-34.
- REDFIELD, James M: **La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Ilíada.** Barcelona. Ediciones Destino, s.a. 1992. 482 Págs.
- RODRIGUEZ ADRADOS, F. et al: **La literatura griega en sus textos.** Madrid. Editorial Gredos, s.a. 1984. 419 Págs.
- RODRIGUEZ ADRADOS, Francisco: **Fiesta, comedia y tragedia.** Madrid. Alianza Editorial, s.a. 1983. 624 Págs.
- _____ : **Sociedad, amor y poesía en al Grecia antigua.** Madrid. Alianza Editorial, s.a. 1995. 328 págs.
- ROSTER, Peter J. Jr.: *La ironía como método de análisis literario: La poesía de Salvador Novo.* Madrid. Editorial Gredos. 1978. 226 págs.
- RUSSEL BROWN, John (edit.): **The Oxford Illustrated history of theatre.** New York. Oxford University Press. 1995. 546 Págs.
- SAID, Suzanne: **La faute tragique.** Paris. Libraire Francais Maspero. 1978. 536 Págs.

- SCHELLING, F.W.J: **Filosofía del arte**. Buenos Aires. Editorial Nova. 1949. 352 Págs.
- SCHOPENHAUER, Arturo: **El mundo como voluntad y como representación**. México. Editorial Porrúa. 2000. 323 págs.
- SÓFOCLES: **Tragedias**. *Ajax, Antígona, Edipo Rey, Electra, Edipo en Colono*. Barcelona. Editorial Gredos, s.a. 2000. 338 Págs.
- STAN, Robert et al: **New vocabularies in film semiotic**. *Structuralism, post-structuralism and beyond*. London. Routledge, Chapman and Hall, Inc. 1992. 164 págs.
- STEINER, George: **La muerte de la tragedia**. Caracas. Monte Avila Editores, c.a. 1970. 292 págs.
- _____ : **Pasión intacta**. Madrid. Ediciones Siruela, S.A. 1997. 505 págs.
- STINTON, T. W. C: **Collected papers on Greek tragedy**. Oxford. Clarendon Press. 1990. 517 Págs.
- TAPLIN, Oliver: **Greek tragedy in action**. London Routledge. 1993. 203 Págs.
- VARA DONADO, José: **La técnica dramática de Sófocles**. Cáceres. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. 1996. 95 Págs.
- _____ : **Los orígenes de la tragedia griega**. Cáceres. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. 1999. 143 Págs.
- VERNAN, Jean-Pierre: **El universo, los dioses, los hombres**. *El relato de los mitos griegos*. Barcelona. Editorial Anagrama, S.A. 2000. 250 Págs.
- VOLTES, Pedro: **El teatro griego**. *Historia y antología*. Barcelona. Vergara Editorial. 1958. 166 Págs.

WHITTOCK, Trevor: **Metaphor and film**. New York. Cambridge Press University. 1990.
236 Págs.

IX. RECURSOS ELECTRÓNICOS

VII. RECURSOS ELECTRÓNICOS

BROWN, Larry A.: **Aristotle on Greek Tragedy**, en <http://www.vl-theatre.com/>

CAMPUSANO BAKOVIC, Beatriz Cynthia: **Lo trágico y la tragedia: de regreso a las bacantes con Hegel y Nietzsche**; en <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/text?vers=English%7Cnone&lookup=eur.+ba.+1&brause=1>

EBERT, Roger : **Dangerous Liaisons**, en http://www.suntimes.com/ebert_reviews/1989/01/333725.html

FLETCHER BELLINGER, Martha; **Aristotle, Classic Technique, and Greek Drama**, en <http://www.imagi-nation.com/moonstruck/spectop007.html>

HESKETH, Andrew : **Dangerous Liaisons**, en <http://www.eufs.org.org.uk//films/>

HINSON, Hal: **Dangerous Liaisons**, en http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/dangerousliaisons_a0b8d4.thm

HOWE, Desson: **Dangerous Liaisons**, en http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/dangerousliaisons_a0b1d8.thm

MacLAREN, Malcom : **Dangerous Liaisons**, en <http://www.eufs.org.org.uk//films/>

The ELAC Guide to Ancient Greek Theatre, en <http://www.perspicacity.com/elactheatre/library/pedia/greek.htm#Tragedy>

X. FILMOGRAFÍA

VIII. FILMOGRAFÍA

Las amistades peligrosas/Dangerous Liaisons. Director: STEPHEN FREARS. Guión: CHRISTOPHER HAMPTON. Productores: NORMA HEYMAN y HANK MOONJEAN. Basada en la obra de: CHRISTOPHER HAMPTON Adaptación de la novela *Les Liaisons Dangereuses* de PIERRE-AMBROISE CHODERLOS DE LACLOS. Director de fotografía: PHILIPPE ROUSSELOT. Director de producción: STUART CRAIG. Montaje: MICK AUDSLEY. Productor asociado: CHRISTOPHER HAMPTON. Música: GEORGE FENTON .Diseño de vestuario: JAMES ACHESON. Supervisor de producción: SUZANNE WIESENFELD. Casting: JULIET TAYLOR y HOWARD FEUER. Marquesa de Merteuil: GLENN CLOSE. Vizconde de Valmont: JOHN MALKOVICH. Madame de Tourvel: MICHELE PFEIFFER. Madame de Volanges: SWOOSIE KURTZ. Caballero Danceny: KEANU REEVES. Madame de Rosemonde: MILDRED NATWICK. Cécile de Volanges: UMA THURMAN. Azolan: PETER CAPALDI. Georges: JOE SHERIDAN. Julie: VALERIE GOGAN. Émilie: LAURA VENSON. Adele: JOANNA PAVLIS. Mayordomo: NICHOLAS HAWTREY. Castrato: PAULO ABEL DO NASCIMENTO. Cura: FRANÇOIS LALANDE. Belleruche: FRANÇOIS MONTAGUT. Armand: HARRY JONES. Alguacil: CHRISTIAN ERICKSON. Cantante de ópera: CATHERINE CAUWERT. Lorimar film Entertainment Picture y NHF Limited Production. DVD Warner Home Video. 1988. Duración aproximada: 115 min.