

Relaciones peligrosas

Comentario sobre el film de Stephen Frears

Daniel Zimmerman

Tres directores en busca de un autor

"Las relaciones peligrosas" (Les liaisons dangereuses) fue publicada por primera vez en 1782. Su autor, Pierre Choderlos de Laclos, había elegido la carrera de las armas; pero destinado a guarniciones de provincia pudo dedicarse a la redacción de la novela aprovechando la monotonía de la vida de cuartel. Constituye un verdadero clásico de la novela epistolar a la vez que un ejemplo admirable del relato de intrigas. Estructurada exclusivamente a partir de una colección de 175 cartas, la obra revela desde el prólogo mismo su posible utilidad: servir a la moral al revelar los medios que emplean los que tienen malas costumbres para corromper a los que las tienen buenas.

Tres versiones

El director Roger Vadim fue el primero en llevar "Las relaciones peligrosas" al cine. Su versión, realizada en 1959, buscó con resultados poco felices adaptar la historia original a la época contemporánea. En el reparto se destacan las presencias de Jeanne Moreau y Gerard Philipe, junto a un muy joven Jean-Louis Trintignan. Destaquemos como curiosidades la aparición fugaz del escritor Boris Vian y la banda de sonido a cargo del jazzista Thelonius Monk.

En 1985, el dramaturgo británico Christopher Hampton estrena una versión teatral de la novela, que atrae la atención del mundo del cine. Basándose en esa adaptación el inglés Stephen Frears filmará en 1988 "Dangerous liaisons". Esta nueva realización, a diferencia de la anterior de Vadim, respeta con extrema fidelidad las circunstancias y ambientación del texto original. Sus protagonistas, no menos destacados: Glenn Close, John Malkovich y Michelle Pfeiffer.

Simultáneamente con el proyecto de Frears, el checoslovaco Milos Forman elaboró una tercera recreación con la colaboración del guionista Jean-Claude Carriere. Protagonizada por Annette Bening y

Colin Firth, se estrenó al año siguiente llevando por título el apellido de su protagonista: "Valmont". Admirablemente ambientada, debió sacrificar sin embargo, al igual que sus predecesoras, el carácter epistolar magistralmente desarrollado por Laclos.

Para explorar los resultados de la adaptación de la obra literaria al lenguaje del cine, así como la diferente perspectiva de cada uno de los realizadores, nos valdremos de una escena en particular: la escena del duelo.

Tres miradas

Desenmascarado finalmente por su propia aliada la marquesa, Valmont es retado a duelo por el joven Danceny. La novela original de Laclos nada informa acerca de ese duelo más que sus consecuencias. Una carta enviada a la tía de Valmont le hace saber que : su señor sobrino tuvo la desgracia de morir en un combate singular que tuvo esta mañana con el caballero Danceny (...) Estaba yo en casa del señor vizconde esperándolo precisamente cuando lo trajeron. Figúrese mi horror al ver a su señor sobrino cargado por dos de sus gentes y todo bañado en sangre. Tenía dos estocadas en el cuerpo y estaba muy débil. Menos de media hora después, quedó sin conocimiento.

Las versiones cinematográficas han recreado esta escena por distintas vías. Admitir, como lo sugiere Jorge Luis Borges, que no hay textos definitivos sino apenas borradores, que una recombinación de elementos puede incluso mejorar un arreglo previo, nos confronta con singulares hallazgos en las diversas propuestas de cada uno de los directores.

Roger Vadim, en su versión actualizada, sitúa el episodio en el refugio de una estación de esquí. El duelo con espadas se transforma en una pelea a puñetazos y la muerte de Valmont en un inesperado accidente: tropieza durante el forcejeo y da contra unos leños que rodean el hogar.

Por su parte, Forman nos propone un Valmont que ha pasado la noche previa emborrachándose en una taberna, donde también conseguirá un par de pintorescos padrinos. Forman se mantiene fiel a la novela al no representar el enfrentamiento, mientras que la ebriedad del vizconde nos anticipa el ineludible desenlace.

Frears nos propone una tercera y, a nuestro juicio, aún más interesante versión de cómo el duelo habría tenido lugar.

Tras varios asaltos donde los contendientes intercambian estocadas alternadamente, Valmont se recuesta sobre un muro para tomar aliento; observa la empuñadura de su espada y, sin que Danceny lo advierta, la deja caer. Se impulsa entonces hacia adelante, haciéndose atravesar por el arma de su adversario. Esta sugestiva escenificación imprime al accionar de Valmont el carácter de un pasaje al acto suicida. Un suicidio que invita a ser leído bajo la clave del complejo de castración: para tener el falo, para poder servirse de él, el sujeto debe ante todo reconocer que no lo es.

La ruptura del contrato que funcionó como permanente sostén de sus acciones obliga a Valmont a confrontarse con la identificación absoluta a la que ha reducido su existencia. La angustia que esa encrucijada provoca le resulta a tal punto intolerable que no puede sino precipitarse fuera de la escena definitivamente.

Frears, podemos afirmar, da en la tecla: Valmont se encuentra atrapado en la ilusión de su posición fálica; no ha hecho otra cosa que asumir el papel del objeto que al Otro le falta. Y en ello radica, como el film bien lo ilustra, lo "peligroso" de su condición.