



 Tan poderoso  
como el amor César  
Antonio  
Molina

DESTINO

# Tan poderoso como el amor

César  
Antonio  
Molina

Ediciones Destino  
Colección Áncora y Delfín  
Volumen 1429

© César Antonio Molina, 2018

© Editorial Planeta, S. A. (2018)

Ediciones Destino es un sello de Editorial Planeta, S. A.

Diagonal, 662-664. 08034 Barcelona

[www.edestino.es](http://www.edestino.es)

[www.planetadelibros.com](http://www.planetadelibros.com)

Primera edición: abril de 2018

ISBN: 978-84-233-5365-1

Depósito legal: B. 6.325-2018

Impreso por Black Print

Impreso en España-*Printed in Spain*

El papel utilizado para la impresión de este libro es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel ecológico.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

I. CUANDO EL AMOR ES UN LIBRO— La película *Camille*, basada en la novela universal de Alejandro Dumas hijo *La dama de las camelias*, de 1848, obra que poco más tarde daría pie a la no menos conocida ópera de Giuseppe Verdi *La traviata* («La extraviada»), estrenada en el Teatro la Fenice de Venecia en 1853, es una obra de arte singular del cine mudo. Y que un año antes a su estreno como ópera, en 1852, había sido igualmente adaptada para la escena en el Teatro del Vaudeville de París.

*Camille* es singular por muchas razones.

Lo mismo que *La traviata* de Verdi, respeta escrupulosamente el inmortal arquetipo literario creado por Dumas. Es decir, el arquetipo de la cortesana, la mujer que se hace pagar por sus favores sexuales, redimida a través del amor. Y aún más, redimida doblemente al ser capaz de sacrificarse y renunciar a este amor, que nunca antes había experimentado, en beneficio de la felicidad de la persona a la que ama. Una felicidad dudosa, ya que, más bien, lo que le ofrece con su renuncia a él, a su amado, es tan sólo la hipócrita, miserable y ficticia «paz social» de las convenciones. Una paz que nunca —ni en virtud de los más excelsos sentimientos— tiene que ser violada en la época en que se desarrolla esta novela.

Una paz social que le exige cruel y despiadadamente —tal y como aparece tanto en la novela de Dumas como

en *La traviata* y en la película *Camille*— la decente y honrada familia católica y burguesa del joven al que esta joven de vida ligera ama con pasión. Una familia, y unos insalvables prejuicios morales de esa época, representados por la severa figura del padre del amante. Éste, el padre, implacable, con la autoridad moral y el respeto al orden social que da su clase, con el rostro contraído y un gesto avinagrado y temible —tal y como aparece en la pantalla—, le viene a pedir a la joven cortesana enamorada que desea abandonar su licenciosa vida anterior, más bien a exigirle, que si de verdad ama a su hijo lo abandone. Que lo abandone para no mancillar el honor de su familia y, sobre todo, para no malograr con un escándalo el próximo matrimonio de una hija pura e inocente, hermana de su amado. Un futuro enlace que, en el caso de perdurar los vergonzosos rumores sobre su amancebamiento, corre el peligro de cancelarse.

Alejandro Dumas extraería de la vida real su modelo para la trágica y romántica Marguerite Gautier. Y lo hizo, cuando sólo tenía veintitrés años, inspirándose en una joven, una *demie-mondaine* —como se decía entonces— realmente existida, Marie Duplessis, que fue su amante. Una joven prostituta famosa en París que entre sus clientes tuvo a personalidades como el músico Franz Listz, un futuro ministro de exteriores de Napoleón III y diversos aristócratas y protectores. Marie, enferma de tuberculosis, moriría con tan sólo veintitrés años. Charles Dickens, de paso por París, comentaría: «París está corrompido hasta la médula. Desde hace varios días, todas las cuestiones políticas, artísticas y comerciales se han dejado de lado en la prensa. Todo desaparece ante un acontecimiento mucho más importante: la muerte novelesca de una de estas glorias de la vida cortesana, la famosa Marie Duplessis». Nacida en lo más bajo de la escala social, tras haber dado tumbos trabajando como obrera en diversos talleres de París, descubierta y «retirada» a

los dieciséis años por un comerciante que le puso piso, éste fue sólo el primer paso, pues poco después Marie ya era la cortesana más deseada y más cara de París. Aristócratas y famosos se la rifaban. La leyenda dice que Duplessis llevaba siempre una camelia blanca cuando estaba «disponible» y una roja, tres días al mes, cuando tenía la menstruación.

*Camille*, película de cine mudo llevada a la pantalla en 1921, excede aquel primer modelo de Dumas aunque se ajusta, como he dicho, más o menos fielmente a él. Los protagonistas son los mismos: Marguerite Gautier, la joven cortesana, célebre por su belleza y protegida por diversos caballeros adinerados, entre los que destacan un conde y un viejo duque de enorme fortuna, es interpretada por la actriz ruso-americana de origen judío Alla Nazimova; su amante, Armand Duval, un joven abogado proveniente de una familia de la burguesía de provincias, sin demasiados ingresos para mantener una querida de lujo de la que se enamora localmente nada más verla, es interpretado por el *latin-lover* por excelencia del cine de Hollywood en aquellos días, el mítico entre los míticos Rodolfo Valentino. También aparecen algunos de los mismos personajes secundarios de la novela de Dumas: la avariciosa Prudence, vecina y amiga de Marguerite, una antigua cortesana que más tarde se dedicó a vender sombreros y ropa y que aconseja a su joven pupila que está empezando en la «carrera» como ella lo hizo en su día; o el fiel amigo de Armand Duval, el joven Gaston, que en la novela de Dumas sólo aparece en el comienzo de la obra y al que, en cambio, en *Camille* se le otorga un papel principal.

Un papel de importancia, ya que simboliza el triunfo de un amor feliz, cotidiano, posible, un amor que acaba en boda con la humilde y decente costurera Nichette, amiga de Marguerite. Muy al contrario, la historia trágica de los dos amantes forzosamente separados, Margue-

rite y Armand, que encarnan el amor imposible, inconsumable, se halla sentenciada desde el comienzo. Y si no resulta física y ardientemente inconsumable, sí lo es en la vida real, la de cada día, con la que ellos sueñan ingenuamente en algún momento. Ellos representarán a los jóvenes amantes separados por las convenciones sociales y por la tortura diaria de vivir un amor acosado y marcado sin piedad por el peso de un pasado imposible de superar.

¿Cuál es la singularidad, de la que hablábamos al principio, de esta obra maestra del cine mudo? Su director, Ray C. Smallwood, nacido en Nueva York en 1887 y fallecido en Hollywood en 1964, al contrario de lo que sucede en nuestros días con aclamados directores contemporáneos, de filmografía abundante o al menos regular y exitosa, no dejaría una gran huella más allá de esta película y tan sólo un par más realizadas en su breve carrera. Casado con una actriz de cine mudo, Ethel Grandin, poco después del éxito obtenido con *Camille* se pasaría al ámbito de las producciones de Hollywood.

Su originalidad y su nota más sobresaliente, que hace distinta a *Camille* de otras versiones y adaptaciones de la legendaria obra de Dumas, tanto para el teatro como para el cine, estriba sobre todo, aparte de en sus magníficos y carismáticos actores protagonistas, Valentino y Nazimova, en la ambientación. Una ambientación puesta al día, es decir, en el comienzo de los locos y frenéticos años veinte, que el film ilustra desde la primera escena a la perfección, ayudado de una cubista y muy atractiva decoración.

Unos años, los veinte, que simbolizan en este caso la imagen de una ciudad decadente y alegre, de una gran metrópoli despreocupada, París, germen de todos los males. Una ciudad que nunca duerme y cuyas penas y enfermedades tienen que ocultarse sin cesar con el ruido y la alegría de una fiesta que nunca tiene que acabar. Un ambiente corrupto, degradado, de favores y placeres de

todo tipo que se compran y se venden, representado con detalle en la novela de Dumas y reencarnado en el París de los locos años veinte, a través de la película de Smallwood. Los que mueven los hilos por detrás de las bambalinas, los que pagan esas noches de diversión ininterrumpida, son una burguesía pujante e hipócrita y una aristocracia orgullosa que creen obtenerlo todo con dinero: posición y puestos relumbrantes en la administración, influencias políticas, presencia en los principales periódicos de la época y, sobre todo, en el caso que nos ocupa, los favores sexuales de las más bellas prostitutas o *entrettenidas* de la época. Un ambiente de cinismo, arribismo sin escrúpulos y falta de moral que se respira sin cesar en las grandes obras literarias de aquellos días, los días en que fue creada originariamente la obra de Dumas, a mediados del siglo XIX.

Así sucedió también con *Bel Ami* de Maupassant, con *La educación sentimental* de Flaubert o con *Las ilusiones perdidas* de Balzac, obras todas ellas que, lo mismo que *La dama de las camelias*, tienen París como magnético centro de atracción de su tumultuosa trama. Unas obras que, además, no hacían sino anunciar —o incluso reflejar, en el caso de *La educación sentimental*— uno de los períodos cruciales de la historia europea: la Revolución de 1848. La novela de Dumas, así como la película *Camille*, ofrecerían, pues, el marco perfecto antes del drama: antes de las grandes convulsiones históricas, de revoluciones o de guerras, la gente bailaba desesperada, hasta el último aliento, al borde mismo del abismo. Los años veinte, es decir, el período de entreguerras, augurarían con su loca e irreflexiva alegría la llegada de la siguiente guerra mundial. Por su parte, el año de la aparición de *La dama de las camelias* de Dumas, 1848, fue precisamente el año en el que estalló en las calles de París la insurrección popular que obligaría a abdicar a Luis Felipe, dando paso a la Segunda República Francesa.



Ese ambiente festivo que refleja *Camille*, ese ambiente embriagado y bullicioso propio de una fiesta eterna y sin fin que planea por encima de los dramas personales de cada cual, había dado un salto en el tiempo de setenta años desde la inmortal historia de Dumas. Sin embargo, esa vida desdoblada, la decente y diurna y la pecaminosa y nocturna, imposibles de conciliar; esa vida sin freno alguno a la caída del sol, en el que la intensidad del placer se mezcla sin cesar con la erosión de cualquier principio moral, se da de igual modo en ambas obras, la literaria y la cinematográfica. Una vida, la diurna, y otra, la nocturna, con sus mantenidas, sus chicas alegres, la música, el baile y el champán que no deja de correr y que, cuando se encuentran, cara a cara, no se saludan, se vuelven la espalda.

Así describe Flaubert en *La educación sentimental* un encuentro parisino mundano, un día cualquiera de carreras en el hipódromo: «La muchedumbre, que se aburría, se desparramó. Grupos de hombres charlaban al pie de las tribunas. Las conversaciones eran muy libres; la vecindad de las mujeres de vida alegre hizo partir escandalizadas a las señoras de la buena sociedad. (...) También había celebridades de los bailes públicos y actrices del bulevar. (...) La vieja Georgine Aubert, a la que un autor de teatro llamaba el Luis XI de la prostitución, horriblemente maquillada, permanecía echada sobre su larga calesa. (...) La Mariscala —una famosa entretenida, que tiene un papel clave en la novela de Flaubert— sintió celos de esas celebridades, y para hacerse notar se puso a gesticular y a hablar en voz muy alta. (...) “Dame champán”, le dijo la Mariscala a su acompañante. Y, elevando lo más posible su copa llena, gritó: “¡Eh! ¡Las mujeres honestas! ¡La esposa de mi protector, eh!” mientras estallaban risas en torno suyo».

¿Qué ha pasado en el mundo desde aquel momento histórico y cronológico casi exacto de la Revolución del 48

en el que Dumas publica su obra y describe un París decadente, desvergonzado en algunos momentos y honrosamente burgués en otros? Un París presente tanto en *La dama de las camelias* como en la novela de Flaubert. Un París en el que, como afirmaba Balzac, el dinero era el protagonista absoluto y voraz de cualquier historia que se emprendiera. El dinero era necesario incluso para ignorarlo («para ignorar el dinero y para pasar de él hace falta mucho dinero», decía este gran maestro de la novela realista del XIX).

Pero volvamos a la época en que se escoge ambientar *Camille*. En 1921, cuando un galán o icono absoluto y popular de su época, como lo era Rodolfo Valentino, hace a los veintiséis años, tan solo cinco antes de su trágico fallecimiento, el papel de Armand Duval junto a una reina de la pantalla, Nazimova, una de las más grandes estrellas del cine mudo, de origen ruso, este joven de belleza demasiado afeminada para algunos, pero adorado como un dios por las mujeres, ya había comenzado a escribir su leyenda. Nacido en Castellaneta, en la región italiana de Apulia, e hijo de un veterinario, en aquel mismo año de 1921 acababa de tomar el nombre por el que sería mundialmente conocido: Rodolfo Valentino (abandonando su inicial Rodolfo di Valentina, considerado demasiado italiano). Su carrera se lanzó de forma fulgurante ese mismo año, especialmente fértil para él, ya que rodaría algunas de sus más célebres películas por las que luego sería recordado: *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, *El caído* y *Camille*, además de una versión de *Eugénie Grandet* y otra cinta que se perdió (*Uncharted Seas*). Al año siguiente, 1922, vendría uno de sus más aclamados éxitos en la pantalla: *Sangre y arena*, que él consideraba lo mejor de su filmografía.

Por su parte, la biografía de Alla Nazimova es, si cabe, mucho más interesante. Nacida en Yalta en 1879, de donde huyó con su familia a causa de los frecuentes

pogromos para instalarse en Montreux, Suiza (donde su padre abrió una farmacia), a los diecisiete años, dada la mala relación que tenía con su nueva madrastra y su violento progenitor, escapó hacia Moscú, donde ejerció diversos oficios, incluido el de la prostitución. Poco después lograría entrar en la escuela de teatro del mítico Stanislavski, donde aprendió no sólo el oficio de actriz sino también el de la puesta en escena, los decorados y el vestuario, así como la iluminación. Allí conocería al gran Chéjov, del que se enamoró, aunque eso no impidió que se casara en 1899 con un joven estudiante. A los veinticuatro años, cuando ya era una estrella en Moscú y San Petersburgo, recorrería Europa representando obras de Chéjov y de Ibsen en Londres y Berlín. Unas interpretaciones que serían muy apreciadas tanto en Rusia como fuera, lo que la animó a emprender la emigración hacia Estados Unidos. Allí aprendería el inglés en cuatro meses y, gracias a su condición de políglota —también hablaba francés, italiano y alemán— y su inteligencia natural, llamó pronto la atención entre la *intelligentsia* neoyorquina. Convertida en una estrella del teatro de Broadway, en 1916 comienza ya su carrera imparable en Hollywood, convirtiéndose en uno de los nombres más poderosos de la MGM, ganando más que Mary Pickford y participando en la escritura, realización y producción de sus películas. Conocida lesbiana, contraería un matrimonio de conveniencia con un actor homosexual británico, Charles Bryant, mientras su lista de conquistas femeninas crecía sin parar: la actriz Tallulah Bankhead; la que fue también amante de Marlene Dietrich y Greta Garbo, Mercedes de Acosta; la primera esposa de Valentino, Jean Acker, o la sobrina de Oscar Wilde, Dolly Wilde. Desde 1929 hasta su fallecimiento en 1945, Nazimova viviría y tendría una relación estable con su pareja, Glesca Marshall, una actriz y benefactora del teatro.

Esto por lo que se refiere a las dos célebres y magné-

ticas personalidades que protagonizarían *Camille* (más tarde, en 1936, la gran Greta Garbo haría igualmente el papel de Marguerite Gautier, dirigida por George Cukor, con Robert Taylor como *partenaire*). Pero hay que insistir en el especial momento artístico y mundial que rodeaba aquella producción innovadora y moderna de decorados rupturistas y de vestuario —en algunas escenas, espectacular— heredero directo de un *art nouveau* a lo Klimt.

Cuando se reúnen en *Camille* un icono como Valentino, una poderosa estrella de Hollywood como Nazimova y una revolucionaria directora artística como Natacha Rambova para una misma producción, en aquellos mismos momentos toda una convulsa y revolucionaria modernidad, propia de las vanguardias europeas y rusas —que Nazimova conocía bien—, estaba en marcha en el campo del arte y de la estética en general. Una estética de entreguerras que, a ambos lados del Atlántico, arrancarían en los años veinte del siglo pasado y llegaría hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Y que dejaría su huella en la escena y en el teatro, en la pintura, en el cine, en los decorados, en el diseño y la arquitectura, cuando se trataba del *art déco* y de escuelas como la Bauhaus, pero que, cuando se trataba de un desgarrado y dramático expresionismo, influiría igualmente en la poesía y en las narraciones de los que habían escapado de las masacres de Europa o bien las habían vivido en la retaguardia en cada uno de sus países.

Cuando se rueda *Camille*, la Primera Guerra Mundial había acabado hacía sólo tres años. Tras aquella etapa de exaltación de patrias y furiosos nacionalismos, tras aquella furia enloquecida en la que miles de jóvenes habían sido masacrados y sacrificados sin piedad, las ciudades, los centros neurálgicos de aquella contienda, sobre todo París y Berlín, paradójicamente, sólo pensaban en olvidar, en celebrar, en disfrutar amarga e irresponsablemente, en encadenar frenéticas fiestas y noches, una tras otra.

Es la época del reinado de los movimientos de vanguardia, con todos sus diferentes nombres y acepciones, desde surrealismo, dadaísmo, expresionismo y Nueva Objetividad en el campo de la literatura y el arte, o la estética del *art déco* que reina en el campo del diseño y la arquitectura. En los salones más elegantes de París, Nueva York y Berlín —tal y como se observa en *Camille*— brillan las formas y los volúmenes de un modernísimo *art déco*, y en las calles, en el exterior, los edificios tienen el toque futurista de la *Metrópolis* de Fritz Lang. Los cabarets, la música de jazz, la fotografía, los carteles y los fotomontajes de maestros de la vanguardia se combinan y alternan en esas agitadas metrópolis modernas con un despreocupado hedonismo y una extendida libertad sexual. Y se viven con una insaciable sed de entretenimiento y de diversión que haga olvidar por un minuto las penas, la soledad o la miseria en la que cada vida está instalada. Todos —como hace la desgraciada de Camille en las escenas primeras de la película— bailan desenfrenadamente al ritmo de una noria loca que los obliga a no decaer en ningún momento.

La *Camille* de Smallwood, del mítico Valentino y de la no menos fascinante Nazimova, joven y triste enamorada revivida en la película sólo por unos meses más, por un año entero gracias al amor, está envuelta en las formas cortantes, geométricas e insistentes de la decoración ultramoderna de los apartamentos de la capital, París. Unos volúmenes cubistas, que contrastan con la placidez bucólica de las escenas de campo, aportados por la citada gran directora artística de aquellos días, Natacha Rambova, que algo más tarde de rodarse *Camille* contraería matrimonio con Rodolfo Valentino y colaborarían en varias producciones. Famosa diseñadora de vestuario y de decorados, directora artística, guionista, productora cinematográfica y actriz ocasional, la vida de Rambova y la de la protagonista de *Camille* fueron igual de acciden-

tadas, tormentosas y dignas de encarnarse, cada una de ellas, en personajes novelescos. Conocida y apasionada *devoramujeres* del Hollywood libérrimo de aquellos años, como hemos dicho, de Nazimova se comentaba que también había sido amante de Rambova, la segunda mujer de Valentino. Desde luego, la vida privada de Nazimova fue poco discreta, desafiando sin cesar las convenciones de la época, y sobre su mansión de Sunset Boulevard, conocida como *El jardín de Alá*, corrían numerosos rumores acerca de sus fiestas estrafalarias y libertinas, que buscaban escapar al rigor moral de la época.

Natacha Rambova, por su parte, tras divorciarse de Valentino contrajo matrimonio con Álvaro de Urzaiz, un aristócrata español de educación británica al que conoció en un viaje a Europa en 1934, trasladándose a vivir juntos a Mallorca. Al estallar la Guerra Civil, Urzaiz se enroló en el bando nacional y llegó a ser comandante de navío. Algo más tarde se divorciarían.

La *Camille* del cine, e igualmente el personaje de Violetta de *La traviata*, dulcificaba en cierto modo el amargo tema de la prostitución de lujo, las famosas mantenidas del París rico y desinhibido, que corría como la espuma, de forma habitual y descarnada, por las novelas del XIX francés. Y en ocasiones eran ellas, las meretrices, las que ayudaban, consolaban, no cobraban e incluso mantenían a sus jóvenes amantes. Éste es el caso de Rachel, amiga íntima del desaprensivo y arribista *Bel Ami* de Maupassant, o de la llamada Mariscala, Rosanette, la entretenida que el joven héroe Frédéric Moreau utiliza sólo para consolarse de los amores imposibles y sin tacha con la decente Madame Arnoux en *La educación sentimental*.

Jóvenes prostitutas enamoradas que en ocasiones se prestan a mantener a jóvenes estudiantes, escritores en ciernes o aprendices del oficio de periodista, normalmente llegados a la jungla de París en busca de fama y fortuna y provenientes casi siempre de honradas familias

de la burguesía rural, como es el caso del Armand Duval de *La dama de las camelias*.

¿Por qué me he referido a esta crudeza dulcificada de la obra de Dumas tanto para la escena y la ópera como para la pantalla? En la novela *La dama de las camelias*, narrada por un personaje al que le es dado conocer el testimonio de una triste historia de amor malogrado, primero por una separación forzada y luego por la muerte de la protagonista, una novela sobre la inmolación y el sacrificio, las conversaciones, consejos y recomendaciones dados a estas bellas jóvenes que han emprendido la carrera son frecuentes y descarnados. Unas veces vienen ofrecidos por amigas del comercio de la carne más experimentadas, otras por los propios amantes y otras más por los decentes padres de familia, igualmente prosaicos y sin contemplaciones a la hora de estipular soluciones económicas provechosas para todos.

El mundo de la prostitución se expresa aquí con toda su crudeza. A pesar de ello, Alejandro Dumas no dejó de sentir nunca una especial piedad por estas jóvenes desvalidas, nacidas, como dice en su novela, «en lo más bajo de una tortuosa escala social». Hijo natural de Alejandro Dumas, el gran escritor autor de *Los tres mosqueteros*, y de una costurera, fue reconocido más tarde por su famoso padre y obligado a separarse de su madre a los siete años con objeto de recibir una educación mejor. Por tanto, sabía muy bien lo que era el sufrimiento de los que habían nacido pobres y sin recursos. La dura agonía de su madre le inspiraría fuertemente en sus escritos a la hora de reflejar sus caracteres femeninos y trágicos. Así, con esta conmovida admiración y ternura, describe, al final de su obra, a Marie Duplessis, la joven cortesana en la que se inspiró para *La dama de las camelias*: «Había en la Francia del año de gracia de 1845 una joven y hermosa muchacha, de rostro encantador, que con su mera presencia se granjeaba cierta mezcla de admiración y defe-

rencia por parte de todo aquel que la veía por primera vez sin saber su nombre ni su profesión. Poseía, en efecto, y con suma naturalidad, la mirada ingenua, el gesto desengañado, el andar osado y a la vez decente de una mujer de mucho mundo. Su rostro era serio, su sonrisa majestuosa y con sólo verla caminar podía aplicársele la frase pronunciada por alguien al referirse a una mujer de la corte: “Evidentemente, se trata de una prostituta o de una duquesa”. ¡Ay! No se trataba de una duquesa; había nacido en lo más bajo de una tortuosa escala social, y necesitó ser hermosa y encantadora para haber logrado alcanzar, con paso tan ligero, los primeros escalones a los dieciocho años, la edad que debía de tener en esta época. Recuerdo haberla encontrado un día, por primera vez, en un abominable *foyer* de un teatro del bulevar, mal iluminado y repleto de esa multitud bulliciosa que suele enjuiciar los melodramas en escena. (...) Pues bien, cuando aquella mujer apareció en el local, hubiérase dicho que iluminaba todas las ridiculeces o ferocidades del lugar con la mirada de sus hermosos ojos. Posaba el pie en el suelo fangoso como si, en realidad, atravesara el bulevar en un día de lluvia; se levantaba el vestido por instinto, para no rozar el barro, y sin pensar en no enseñar, ¿para qué?, su pie bien calzado y una pierna bien formada cubierta por una media de seda calada. El conjunto de su arreglo armonizaba con su silueta esbelta y joven; el hermoso óvalo del rostro, un poco pálido, respondía a la gracia que esparcía a su alrededor como un indecible perfume».

He reproducido todo el párrafo, en el que Dumas narra la primera aparición de su heroína en la vida real, para dar idea del encendido homenaje a esas muchachas modestas que se iniciaban desde lo más bajo, como sucedió en su día con la luego famosísima Coco Chanel, y que emprendían diversos caminos, dependiendo de las cualidades y también de la belleza que poseían. La Mariscala



de Flaubert, en el interior mismo de *La educación sentimental*, aporta algunos datos de cómo fueron sus orígenes e infancia. Un relato doloroso, pero común en la época, que explica a su vez la psicología del personaje y su aparente inmoralidad. Rosanette había nacido en el seno de una familia de trabajadores de la seda de Lyon. Su infancia transcurrió en la más absoluta miseria y su madre acabó vendiéndola muy joven, cuando aún era virgen, a un desconocido. Ese mercadeo vergonzoso les procuró a sus padres pan para una semana. Tras ello, se daría paso al martirio cotidiano, cada vez menos martirio y cada vez más hábito sórdido, de una vida galante: amantes que se sucedían, uno tras otro, al azar de los encuentros. Dedicándose con inteligencia a los mejores de ellos, y gracias al contacto con jóvenes pertenecientes a la aristocracia, los gustos y las maneras de Rosanette se irían puliendo poco a poco. Lo mismo pasaría con la desdichada Marguerite. O con Marie Duplessis, si se prefiere. Unos y otros les irían puliendo su porte y distinción.

Porque estamos ante un grandioso, frecuente, despiadado y gran mercado de la carne perfectamente pautado, en una época en la que la mezcla de convenciones, moral y religión no permitían las relaciones libres y abundaba, por tanto, el comercio de carácter sexual, desflorado en ocasiones en edades muy tempranas. Poco de romanticismo quedaba en algo tan sabido y detallado bajo cuerda, y tan evitado o directamente prohibido delante de «las señoras de la buena sociedad», como decía Flaubert.

Aun así, como gran e indoblegable misterio de la naturaleza, o de los sentimientos y emociones incontrolables, el amor, el deseo de posesión, los celos y el asco sentido por ancianos protectores al ser las meretrices jóvenes y con el deseo natural a flor de piel, corrían magistral y melancólicamente descritos por las páginas de la obra de Dumas. «Las mujeres mantenidas —dirá la cínica y

experimentada Prudence, confidente de Marguerite en *La dama de las camelias*— siempre prevén que las amarán, pero nunca que amarán ellas. De lo contrario, ahorrarían dinero y a los treinta años podrían pagarse el lujo de tener un amante gratis.»

¿Quién es el verdadero héroe o heroína de esta historia? Sin lugar a dudas, la inolvidable y trágica Marguerite Gautier. Él, Armand, a su lado, no da la talla. Camille, o Marguerite, como se la quiera llamar, se eleva a través del más puro amor, como las auténticas heroínas de novela, se trate de la época que se trate. Lo que empezó para ella como un juego, crece dentro de su interior y alcanza la felicidad, para más tarde tener que renegar de ese amor, mortificarlo y herirlo de muerte. Así, inmolándose de forma terrible y generosa, permitirá que el curso normal en la vida de un joven burgués no sea interrumpido por un mal paso dado al comienzo de su camino. Por su parte, Armand, como el Frédéric Moreau de Flaubert, el hombre joven sin excesivos atributos, el burgués de provincias cercano a la mediocridad, en un siglo que temía los escándalos y el derrumbe del sólido edificio de las apariencias tanto como en épocas medievales se temía a la peste, no llegará a entender el sacrificio tremendo, funesto, que emprende su amada. No estará a la altura de ese amor superior, desesperado de una joven casi moribunda. Una joven moribunda a causa de una enfermedad —la tuberculosis, aunque por debajo también se pueda entender la sífilis— de la cual las jóvenes puras de su misma edad estaban exentas. Cuando Armand, afectado en lo más hondo de su egoísmo, oiga la mentira piadosa, rebotante de dolor, que Marguerite inventa para facilitarle a él el olvido y la separación, él, ante lo que cree un atentado a su amor propio, incapaz de conocer el corazón de una mujer que lo ama con toda su alma, no dudará en romper su unión, sacrificando así su pasión a los prejuicios burgueses en los que ha crecido. La única herencia, y

el posible pesar que de por vida le acompañe, el único objeto que le quedará a la joven Camille, será un volumen de la obra *Manon Lescaut* del Abbé Prévost, del siglo XVIII. Una historia «ejemplar» que un día, en los días de su felicidad aparentemente sin fin, Armand le regaló como un mal augurio inadvertido que, sin embargo, se convirtió en símbolo de su amor. En esta obra, que también narraba un amor desgraciado, un joven caballero, Des Grieux, renuncia a todo para seguir a su amada Manon al destierro al que ha sido condenada en América, en Nueva Orleans. Un libro al que la joven Camille, en medio de su delirio y su agonía última, se aferra desesperada, como único vestigio que le queda de su amor.

2. CUANDO EL AMOR NO ES UN ASESINO— A un pequeño pueblo llega una forastera. Joven, elegante, sofisticada, moderna. Y conoce a un campesino (George O'Brien) que se enamora de ella. La seducción de los ojos, la más inmediata, la más pura, «la que prescinde de palabras, sólo las miradas se enredan en una especie de duelo, de enlazamiento inmediato, a espaldas de los demás, y de su discurso: encanto discreto de un orgasmo inmóvil y silencioso» (*De la seducción*, Jean Baudrillard). La forastera (Margaret Livingston) lo convence para que asesine a su mujer, con la que acaba de tener un hijo. Urden un plan. Durante la travesía del lago que los conducirá a la ciudad, él tendría que asesinarla y hacer ver que fue un accidente. Lo intenta, trata de estrangularla. La buena, confiada y amante campesina no encuentra explicación para lo que está sucediendo. El marido, de repente, se arrepiente, le pide perdón. Llegan a la orilla y cogen un tranvía que los lleva a la ciudad. El malvado-estúpido, aún más estúpido que malvado, da sobre todo lástima; merece, en definitiva, nuestra piedad. La culpabilidad de este lamentable malvado no se cuestiona: es un hecho, pero resulta venial

cuando se consideran todos los elementos del problema. Las circunstancias atenuantes. Ha sido engañado por una persona más inteligente que él, pero su conciencia, su mala conciencia, lo ha rescatado del delito.

En la ciudad el matrimonio pasa un día feliz caminando por las calles, entrando en los comercios. El esposo-malvado hasta le regala un ramo de flores a su inocente esposa. Al regresar a casa y tener que atravesar de nuevo el lago, se levanta una gran tormenta. Y aquello que el hombre había deseado a la ida y no cumplió, parece ahora que se puede llevar a cabo por los efectos perturbadores de la naturaleza. La barca naufraga y él puede alcanzar la orilla a nado, mientras la esposa desaparece. Y en tierra firme lo espera la amante que cree que se han cumplido los planes. Al verla, el hombre enloquece y trata de estrangularla, vengándose así del engaño al que lo sometió. Cuando está de nuevo a punto de llevar a cabo esta mala acción, oye las voces de gentes que celebran el salvamento de su esposa. Entonces él desiste de matar a la amante. El campesino, que tiene andares de gorila, es un necio más que un malvado. Y los necios pueden ser excusados, mientras que los malvados deben ser castigados. El malvado que no es malvado, el inocente más necio que malvado y el culpable más malvado que necio, según Jankélévitch (*El perdón*), corresponden así a tres formas de intelección moral: la indulgencia para el inocente-más-necio-que-malvado (e incluso más loco que necio) se sitúa más allá de la severidad para el puro malvado y más acá del rigor para el culpable-más-malvado-que-necio. O a la inversa: más acá de la indulgencia hay una evidencia primitiva, obvia e inmediata de la culpabilidad del culpable, y esta grosera evidencia visible salta a la vista del hombre carnal, pero sólo es evidente, si cabe, para un determinado conocimiento del primer género; es decir, para un conocimiento deformado por la óptica de la primera persona, cegada por la ira y la pasión.