

I

EN mi opinión, no se pueden crear personajes más que cuando mucho se ha estudiado a los hombres, como tampoco puede hablarse una lengua sin haber sido debidamente estudiada.

Por cuanto no he llegado aún a la edad¹ en que se es dado a la invención, me contento con relatar².

¹ Alexandre Dumas hijo escribe la novela a la edad de veintitrés años. La juventud del autor y la época que sirven de marco a la obra son aspectos en los que incidirá en múltiples ocasiones a lo largo de las notas y prefacios que irá añadiendo posteriormente como elementos peritextuales a la versión teatral. Todos ellos constituyen una suerte de autobiografía literaria del autor al brindar un conocimiento de primera mano de la evolución de su sensibilidad respecto del tipo social de la cortesana y, de manera más amplia, de la condición femenina.

² La dos primeras frases que abren *La Dama de las Camelias* constituyen una declaración de intenciones de los principios estéticos basales de la narrativa de Dumas hijo. A través del narrador anónimo, el autor plantea la disyuntiva característica del siglo XIX basculante entre la *creatio* y la *invenio* clásicas. La insistencia en la observación y en el análisis frente a los excesos de la invención lo sitúan en la vanguardia de un estilo anclado en presupuestos realistas que el autor reiterará a lo largo de toda su producción literaria. Por ejemplo, en *Antonine* (1849), el autor recurre a una fórmula similar al concluir, en su epílogo, que «no me he molestado en inventar esta historia: la he escrito calcándola sobre personajes que, en su mayoría, todavía siguen vivos» (A. Dumas fils, *Antonine*, París, Michel Lévy, 1860 [1849], pág. 305). En *La Dame aux perles* (1853), Dumas reitera el mensaje: «Ya dije, en otro libro, que ni siquiera me molestaba

Invito, pues, al lector a que se convenza de la veracidad de esta historia, de la cual únicamente cambio los nombres de quienes en ella tomaron parte, ya que todos, con excepción de la heroína, viven todavía.

Tanto es así que los hay, en París, que fueron testigos de los hechos que aquí recojo, y que podrían corroborarlos si mi palabra no bastara. Por circunstancias particulares, solo yo puedo narrarlos, pues fui el único confidente de los detalles finales sin los cuales habría sido imposible llevar a cabo un relato claro, preciso y completo.

He aquí cómo dichos detalles llegaron a ser de mi conocimiento³. El pasado 12 de marzo vi, en la calle Lafit-

en inventar, y si en este caso ocupó yo mismo un lugar junto al protagonista, es para demostrar, aún mejor, que vi, con mis propios ojos, todo lo que he contado» (A. Dumas fils, *La Dame aux perles*, París, Michel Lévy, 1869 [1853], pág. 92). En *La Vie à vingt ans* (1854), el autor insiste de nuevo en la negación de la invención: «Querido amigo, nadie inventa. Solo se cuentan historias ya contadas» (Dumas fils, *La Vie à vingt ans*, París, Michel Lévy, 1859 [1854], pág. 130). Por último, en el prefacio a *La Femme de Claude*, Dumas hijo aporta la clave de su estética al sostener que la observación objetiva de la alteridad constituye, en realidad, una mirada interior: «tanto mi obra forma parte de mi yo interior, tan resultado es de mis observaciones, de mis reflexiones, de mis impresiones personales, que se convierte en una verdadera porción de mí mismo, entregada al público sobre el escenario» (Dumas fils, Prefacio a *La Femme de Claude*, *op. cit.*, pág. 78). El aserto de Dumas padre resume con exactitud la contraposición con su hijo, extrapolable a dos estilos y dos momentos históricos: «Mis historias se inspiran en los sueños. Las de mi hijo, en la realidad. Yo trabajo con los ojos cerrados. Él, con los ojos abiertos. Yo dibujo. Él fotografía» (citado por Raffalli, *op. cit.*, pág. 341).

³ El punto de partida de la novela de Dumas hijo coincide punto por punto con el obituario publicado por Théophile Gautier en *La Presse*, el 28 de febrero de 1847, tres semanas después de la muerte de Marie Duplessis: «Deambulando el otro día por el bulevar de la Madeleine, me topé con un barullo de coches estacionados delante de una casa recubierta de grandes carteles. El gentío entraba y subía. Hice lo propio. Se vendían los muebles de Marie Duplessis, muerta de tuberculosis unos días antes, al final de las fiestas de Carnaval. ¿Quién era Marie Duplessis?, se preguntarán sin duda nuestros lectores y, sobre todo, nuestras lectoras».

te⁴, un gran cartel amarillo que anunciaba la venta por defunción de unos muebles y otros curiosos objetos de lujo. El anuncio no citaba el nombre del finado, únicamente que la subasta tendría lugar en el número 9 de la calle de Antin⁵, el día 16, desde las 12 del mediodía hasta las 5 de la tarde.

Gautier sigue describiendo en detalle el curso de la visita a las dependencias de Marguerite, así como los objetos presentes en cada una de ellas. La emoción que siente al enfrentarse al «lujo insano» que se desprende de los enseres de la fallecida anticipa la evocada por el narrador en la novela. Gautier recoge, también, las reacciones del séquito de damas de la alta sociedad, «exultantes de poder penetrar por fin en ese interior profano, en ese paraíso de las alegrías prohibidas. Todo lo miraban con ávida y malhumorada curiosidad». Incluso la alusión a la novela del abate Prévost, *Manon Lescaut*, constitutiva de «su historia anticipada», figura en su testimonio (Gautier, «La Croix de Berny», *op. cit.*, s. p.).

⁴ La precisión geográfica con que Dumas identifica los espacios en el callejero parisino confirma la intención autobiográfica del narrador y proporciona autenticidad al relato. Además, por su localización en el incipit de la novela, la referencia a una calle cuyo nombre fue tomado en 1830 del reputado banquero Jacques Lafitte (1767-1844) —desde su apertura en 1771 había sido llamada calle de Artois, en referencia al hermano de Luis XVI— confirma la voluntad del autor de situar simbólicamente su narración en el marco de la cultura crematística que guía la Monarquía de Julio. Además del propio Lafitte, otros ilustres moradores fueron el dramaturgo Jacques Offenbach (1819-1880) y la bailarina y cortesana, Lola Montès, condesa de Landsfeld (1821-1861). Dumas padre define el lugar como un espacio propio de la prostitución (*Filles, lorettes et courtisanes*, *op. cit.*, pág. 18).

⁵ Calle situada en el distinguido distrito segundo de la capital. Su nombre responde al de Louis-Antoine de Pardaillan de Gondrin, duque de Antin (1665-1701), nombrado director de Edificios, Parques y Jardines Reales en 1711. Marie Duplessis ocupó *de facto* durante dieciséis meses un apartamento en el número 22 de esa misma calle, si bien la descripción que proporciona el narrador corresponde al interior del domicilio en el que murió en 1847, ubicado en el bulevar de la Madeleine. A lo largo del relato, se constatan pequeñas alteraciones relacionadas con la dirección real de la cortesana, así como con las fechas —desplazadas con unos pocos días de diferencia— en las que se celebró la almoneda. Tradicionalmente, la crítica ha achacado estos desajustes a la voluntad de

El cartel indicaba, además, que los días 13 y 14 podría visitarse la casa en que se albergaban los muebles, cuadros, tapices y resto de enseres en venta.

Siempre he sido amante de los objetos raros, por lo que me hice el firme propósito de no desperdiciar aquella oportunidad, si no tanto de comprar, al menos de curiosear ociosamente.

Al día siguiente me personé en el número 9 de la calle de Antin.

En la entrada del edificio, me encontré con dos carteles aún más grandes y precisos que aquel de la tarde anterior, y pregunté al portero en qué apartamento se celebraba la venta.

Me dijo que subiese primero. La puerta estaría abierta.

A pesar de ser temprano, en el interior había ya algunos curiosos e, incluso, curiosas que, engalanadas con terciopelos, envueltas en cachemiras⁶ y escoltadas por elegantes cu-

Dumas hijo de camuflar los datos exactos correspondientes al domicilio de la mujer que le sirvió de inspiración. Habida cuenta de las correcciones realizadas por el autor en las ediciones posteriores, así como de la popularidad de que disfrutaba Marie Duplessis en la fecha de su publicación, estos pequeños desajustes podrían responder también a deslices de la memoria.

⁶ La cachemira tiene una amplia presencia literaria en el siglo XIX. Autores como Dumas padre (*Le Cachemire vert*, 1849), Balzac (*La Cousine Bette* 1846, *L'Éducation sentimentale*, 1869), Jules Claretie (*Les Femmes de proie. Mademoiselle Cachemire*, 1867) o Eugène Labiche (*Le Cachemire, X. B. T.*, 1870), ilustran la «fiebre de la cachemira» que define un determinado tipo de feminidad fundada en el elitismo de clase y la respetabilidad moral. En virtud de su procedencia —es una de las lanas de cabra más apreciadas del norte de la India y de la región de Mongolia—, escasez y alto precio (el coste de un chal original equivalía al conjunto de ingresos anuales de un trabajador manual de principios de siglo), el tejido fue asociado a la opulencia y al estatus social elevado, lo que explica el alto número de copias e imitaciones adquiridas por integrantes de las clases más humildes. En este sentido, la pureza de la cachemira articula una reflexión en torno a la impostura y la autenticidad trasladable a la oposición que se establece en la novela entre Marguerite Gautier y el

pés apostados en la puerta, miraban con asombro y admiración el lujo esparcido ante sus ojos.

Más tarde comprendí el motivo de semejante fascinación y sorpresa, pues mientras examinaba aquella suntuosidad, cuyo origen no siempre se hallaba en la pureza de su gusto, adiviné sin tardar quién debía de haber sido la inquilina de la casa. Y una vez hube descubierto que aquellas tres o cuatro curiosas que tanto habían madrugado eran ciertas damas de gran tono pertenecientes a la alta sociedad, no tardé en comprender su interés, asombro y muecas, cada vez que un objeto valioso atraía sus miradas⁷.

resto de damas asistentes a la subasta. Por último, en el contexto del espacio privado del domicilio de la cortesana, su orientalismo connota toda una serie de fantasías eróticas eurocéntricas vinculadas al imaginario transgresor del harén femenino. A este respecto, véase Susan Hiner, «Lust for “Luxe”: “Cashmere Fever” in Nineteenth-Century France», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 5, núm. 2 (2005), págs. 76-98.

⁷ Una de las mayores inquietudes que refleja la producción literaria de Dumas hijo es el contagio del hábito prostitucional por quienes lo practican al resto de la sociedad. En su opinión, la cortesana, por su holgado modo de vida, autonomía y sofisticación, se convierte en un referente que trata de emular el resto de mujeres consideradas honestas. En virtud del lujo que destila dado su alto poder adquisitivo en el contexto de modernidad urbana, su integración en el seno de la sociedad moralmente respetable está garantizada. En su prefacio, el crítico Jules Janin confirma la opinión del narrador al afirmar que la elegancia de maneras de Marie Duplessis le permitía fácilmente pasar «por una dama de las más exquisita sociedad» ante todo aquel «que no conociese su nombre o profesión» («Mademoiselle Marie Duplessis», *op. cit.* pág. i). Un contemporáneo de Marie, el periodista británico Albert Dresden Vandam, asegura en sus memorias haber oído durante la subasta a uno de los presentes espetar con cinismo que el séquito de distinguidas damas allí congregadas muy probablemente hubiera deseado poseer esos mismos bienes, «por lo mismo que ella había ofrecido a cambio» (*op. cit.*, pág. 160). Gautier, en su obituario de Marie Duplessis, alude a su «aristocracia de formas que la hacía pasar por duquesa ante todo aquel que no la conociese» (Gautier, «La Croix de Berny», *op. cit.*, s. p.). La inestabilidad clasificatoria que tal fusión implica es generadora de una angustia derivada de la independencia y autogestión propias de la prostituta de altos vuelos,

No cabía duda de que estaba en el domicilio de una entretenida⁸, célebre por su lujo. Y, si hay algo que las grandes damas anhelan ver, es la intimidad del hogar de esas mujeres cuyos atuendos empequeñecen el suyo propio a diario; mujeres que ostentan, como ellas y junto a ellas, un palco en la Ópera⁹ y en los Italianos¹⁰, y que exhiben la insolente opulencia de su belleza, joyas y escándalos.

aspectos estos que actúan como un reclamo de una nueva feminidad que es vetada al resto de mujeres y que, por eso mismo, suscita curiosidad y fascinación entre ellas. De ahí que las obras posteriores de Dumas hijo —como también el ensayo *Filles, lorettes et courtisanes* de su padre— estén en gran medida dedicadas a establecer signos diacríticos distintivos entre ambas tipologías de mujer. En *Le Demi-Monde* (1855) llegará incluso a acuñar un neologismo —*demi-mondaine*— que permite distinguir a la cortesana inserta en la alta sociedad con el fin de acotar su riesgo de contagio.

⁸ El uso a lo largo de toda la traducción del sustantivo *entretenuida* corresponde al significado que le da el *Diccionario de la lengua española* «persona que vive a expensas de su amante». El término tiene un sentido despectivo y es sinónimo de «mantenida». El *María Moliner* indica dos acepciones: 1) amante; 2) prostituta. La primera de ellas es un calco del francés *entretenuie*, que designa, según el *Diccionario del español actual* de Manuel Seco, a la «mujer cuyos gastos son sufragados por su amante». El *Diccionario de argot español o lenguaje jergal gitano, delincuente profesional y popular* de Luis Besses (Barcelona, Sucesores de Manuel Soler, 1906, pág. 252) lo compara a los términos «horizontal», «prostituta elegante» o *cocotte*.

⁹ Desde su fundación en 1669 por Luis XIV con el nombre de Académie Royale de Musique, la Ópera de París ha ocupado diferentes espacios de la geografía parisina. En la época a la que se refiere el narrador, y desde 1821, se encontraba en el número 6 de la calle Le Peletier. Su sucesora, la Opéra Garnier, fue construida en la actual Place de l'Opéra y se inauguró en 1875.

¹⁰ Nombre genérico popular empleado para referirse a las compañías teatrales procedentes de Italia que, desde el siglo xvi, bajo el reinado de Catalina de Médici (1519-1589), se asentaron en París. Introdutoras de la *commedia dell'arte* en Francia, el apelativo Comédie-Italienne se impuso a partir de 1680 para distinguir su repertorio de aquel puesto en escena por los actores integrados en la Comédie-Française. A finales del siglo xviii, su

Aquella en cuya casa me hallaba había fallecido¹¹, permitiendo así que las más virtuosas damas pudiesen adentrarse en sus aposentos. La muerte había purificado la atmósfera de aquella espléndida cloaca¹², aunque siempre

fusión con la compañía de la Ópera-Cómica la llevará a adoptar ese nombre (Théâtre de l'Opéra-Comique) y a instalarse, en 1783, en el palacio del duque de Choiseul, en la plaza Boildieu (antigua plaza de los Italianos, donde residió Dumas padre junto a Catherine Labay). También conocida bajo el nombre de *salle Favart*, su repertorio se componía esencialmente de piezas ligeras musicalizadas y parcialmente cantadas, como pantomimas y parodias de óperas.

¹¹ Marie Duplessis falleció en su casa, situada en el número 11 del bulevar de la Madeleine. Allí se había trasladado bajo el auspicio del conde de Stackelberg en 1844. El alquiler anual ascendía a 3200 francos (Dolph, *op. cit.*, pág. 89). Los recuerdos de su hogar evocados por el narrador coinciden con aquellos plasmados en el poema dedicado a la difunta en sus *Pecados de juventud* (1847), así como con los de Théophile Gautier en su obituario publicado días después de su muerte. El catálogo de la subasta identifica los objetos a partir de su localización en cada una de las seis habitaciones de la vivienda. Weis proporciona una descripción pormenorizada de sus estancias, incidiendo particularmente en los retratos de la cortesana y en su *boudoir* (Weis, *op. cit.*, págs. 148-163).

¹² La metáfora de la cloaca para describir el habitáculo de la prostituta es reminiscencia del uso del sustantivo por parte del higienista francés Alexandre Parent-Duchâtelet (1790-1836) en *De la prostitution dans la ville de Paris* (1836). El tratado de Parent-Duchâtelet marcó la pauta durante el resto del siglo en la consideración de la prostituta como un individuo moral y físicamente infecto, portador de enfermedades contagiosas. Parent-Duchâtelet, tras haber estudiado los sumideros y alcantarillas de París en un ensayo previo (*Essai sur les cloaques ou égoûts de la ville de Paris envisagés sous le rapport de l'hygiène publique et de la topographie médicale de cette ville*, 1832), define a la prostituta como «una cloaca de otra especie, si bien más inmundada que el resto» (Parent-Duchâtelet, *op. cit.*, pág. 7). Dumas padre retomará literalmente el calificativo de «cloaca inmundada» en su tratado sobre la tipología de prostitutas parisinas, *Filles, lorettes et courtisanes* (*op. cit.*, pág. 25), sumándole el de «humedal infecto» (*marais infect*) y «fangoso pantanal» (*étang fangeux*, *op. cit.*, pág. 26). Dumas se refiere con estos calificativos a las «cloacas donde [las prostitutas] ejercen» su oficio, esto es, cualquier «hueco de escalera [...] húmedo y tortuoso» (pág. 13), donde trasladan a sus clientes y les transmiten todo tipo de enfermedades venéreas, principalmente la

podrían pretextar su presencia, caso de que fuera necesario alegando que acudían a una almoneda sin conocer la identidad de su propietaria; habían leído los carteles, deseaban comprobar las promesas que estos abrigaban y escoger de antemano los objetos en venta. Nada más. Lo cual no les impedía escudriñar, en medio de aquel maravilloso acervo, los vestigios de la vida de una cortesana cuyos más extraños detalles, sin duda alguna, les habían relatado.

Desgraciadamente, la diosa había expirado llevando consigo todo misterio, por lo que, a pesar de su empeño, aquellas damas únicamente lograron exhumar cuanto se subastaba tras su deceso, y nada de lo que la inquilina había puesto a la venta en vida.

Así y todo, los restos daban para un buen botín.

El comedor, tapizado en cuero cordobés, estaba adornado con dos magníficos baúles de la época de Enrique II sobre los que brillaban platos bermejos y argentados. Grandes tapicerías hilvanadas a mano cubrían los ventanales y unas sillas del mismo tejido abrazaban una mesa de roble esculpido.

En el dormitorio, revestido con telas estampadas de grandes ramajes, descansaba sobre una tarima un espléndido lecho de Boule¹³, sostenido por cariátides de diez pulga-

sífilis. Además de describir un espacio urbano insalubre, la metáfora de la cloaca remite a un fantasma de la sexualidad femenina. La humedad, profundidad y oscuridad que simboliza alude a la vagina femenina, a la que asocia todo tipo de inmundicia e infección. En la estela de lo establecido por Parent-Duchâtelet, el miedo a ser absorbido por ese espacio genital malsano se complementa con la necesidad del mismo para dar curso al excedente de deseo masculino. Como la cloaca, la prostituta es necesaria socialmente, si bien su presencia ha de mantenerse oculta a la mirada del público. Al igual que la alcantarilla, a pesar de la insalubridad y repulsión que genera, su función circulatoria permite eliminar deshechos y con ello rendir un servicio a la sociedad.

¹³ Célebre ebanista francés del siglo xvii, André Charles Boulle (o Boule) (1642-1732) renovó el arte de la marquetería, lo que le llevó a ser nombrado ebanista cincelador y responsable de Marquetería del Rey

das en cada pie, y adornado de faunos y bacantes. Las pilas-tras del tálamo estaban rematadas por aguamaniles trenza-dos con viñas, en cuyo seno se prodigaban escenas amorosas. Un juego de cortinas del mismo paño que las paredes som-breaba la cama, cuyo sobrepies estaba bordado en el más fino encaje jamás visto.

A juzgar por aquel santuario, la diosa debía de haber sido bella, y por seguro que sus turiferarios habían enjaeza-do su altar.

Un gran estante cubierto de estatuillas de Sajonia¹⁴, chi-nerías¹⁵ y una plétora de objetos adorablemente inútiles

(*ébéniste ciseleur et marquetier du roi*). Por el alto nivel de ejecución y la riqueza decorativa de sus trabajos, caracterizados por la originalidad de sus composiciones y las incrustaciones de motivos en bronce dorado, la-tón, estaño y conchas de tortuga, el «mueble bouille» se convirtió en el «objeto de coleccionista por excelencia» (Frédéric Dassas, «Exhibition and Display», en Sylvain Cordier *et al.*, *A Cultural History of Furniture in the Age of Enlightenment*, Londres, Bloomsbury, 2022, pág. 146). El mo-biliario descrito en la novela se ajusta a aquel retratado por Jules Janin en su prefacio.

¹⁴ La porcelana de Sajonia, también llamada porcelana de Meissen, en referencia a la ciudad alemana cuna de su primera manufactura, consti-tuye un referente del lujo de las pertenencias de Marguerite Gautier su-bastadas en la novela. Jules Janin confirma en su prefacio biográfico la presencia de esta variedad de porcelana entre los objetos puestos en venta en el domicilio de Marie Duplessis («Mademoiselle Marie Duplessis», *op. cit.* pág. xxi).

¹⁵ La referencia a la porcelana china traduce la moda por el Extremo Oriente característica de la alta sociedad francesa a lo largo de todo el siglo xix. Esta es reflejada por numerosos contemporáneos de Dumas hijo, entre otros, Alphonse Daudet en *Le Nabab* (1877) y Maupassant en *Bel Ami* (1885). Los hermanos Goncourt dedicarán sendos volúmenes, res-pectivamente, a los artistas japoneses Utamaro (1891) y Hokusai (1896). Serán también ellos quienes se arroguen el mérito de haber introducido la tendencia orientalista en Francia, al afirmar, en 1868, en su diario, «fuimos nosotros quienes introdujimos el gusto por el arte chino y japo-nés. Ese gusto que ha ido bajando hasta alcanzar, hoy, a los burgueses, ¿quién, más que nosotros, lo ha sentido, preconizado y propagado?» (Édmond y Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, II,

ocupaba el espacio entre las ventanas, coronado por un grabado original de Vidal¹⁶.

Sobre un armario de luna tallado, al igual que el estante y la cama, por Boule, se asentaban unos jarrones de la más pura porcelana china.

El resto de la casa estaba decorado de manera similar, si bien evitaré entrar en detalles interminables, pues más valdría en tal caso transcribir el catálogo de venta.

Tan solo añadiré que el salón era de color blanco, cereza y oro, y los muebles de madera de palo de rosa¹⁷; que del techo colgaba una antigua lámpara de araña de Sajonia; y que, sobre la chimenea, se ubicaba un péndulo del tamaño de un niño.

El tocador estaba forrado de satén amarillo y nada le faltaba: divanes circulares, candelabros, chinerías y encajes. Una butaca de respaldo desgastado y con los muelles desvencijados por el uso frecuente confirmaba que había sido

París, Laffont, 1989, págs. 178-179 [29 de octubre de 1868]). En este fragmento de la novela, la edición de 1852 añade la referencia a Sèvres, ciudad francesa al suroeste de París, conocida por su fábrica de porcelana dura. La procedencia geográfica de los bienes de Marguerite refleja una hipertrofia geográfica indicativa de un gusto y un poder de seducción global y sobredimensionado.

¹⁶ Discípulo de Jacques Gamelin antes de ingresar, en 1837, en la École des Beaux-Arts bajo la dirección de Paul Delaroche, Vincent Vidal (1811-1887) destacó por sus retratos al óleo y al pastel de personalidades de renombre, entre las que figuran la emperatriz Eugenia y la cortesana Alice Ozy. Se le atribuye habitualmente al menos un dibujo de Marie Duplessis, encontrado en su domicilio tras su muerte e incluido en la subasta posterior. En una letra manuscrita por el pintor y fechada el 17 de diciembre de 1853, Vidal informa a su anónimo destinatario que la litografía de Marie fue puramente imaginaria (la denomina una *fantaisie*) y todo parecido con ella fue «pura casualidad» pues aseguraba no haberla visto jamás (Carta autógrafa en venta en el catálogo de anticuarios Ver-mot & Associés, lote 207).

¹⁷ «Madera de un árbol americano de la familia de las borragináceas, que es muy compacta, olorosa, roja con vetas negras, y muy estimada en ebanistería, sobre todo para muebles pequeños» (DLE).

el mueble preferido de su dueña, y que en él pasaba, junto al fuego, gran parte de su tiempo. Súmese a todo lo anterior un piano de madera de palisandro¹⁸.

Deambulé por la casa siguiendo a aquellas damas cuyo paso encabezaba la marcha. Avanzaron hacia una habitación tapizada con telas persas, y en ella me disponía a adentrarme también cuando retrocedieron al punto, avergonzadas entre sonrisas ante aquel descubrimiento. No pude más que desear penetrar en aquella estancia, que no era otra que la salita de arreglo, aderezada con los más minuciosos detalles que destelleaban a la perfección la exuberancia de la muerta.

Sobre una gran mesa de cerca de tres pies de ancho por otros seis de largo y adosada a la pared resplandecían todos los tesoros de Aucoc y de Odiot¹⁹. Nada desmerecía a la

¹⁸ El lujo que rezuma la descripción de Dumas hijo permite establecer una conexión entre la tisis y la feminidad. El vínculo lingüístico entre la tuberculosis y el gasto, evidente en el término empleado en francés y en inglés para designarla —*consumption* y *consumption*, respectivamente— traducen una metaforización de la misma como enfermedad del dispendio: a mayor autoindulgencia en la adquisición de bienes de elevado precio, mayor probabilidad de contraerla. De acuerdo con esta lectura, el exceso de consumo daría lugar al consumo de uno mismo, lo que explica en castellano el adjetivo «consumido» como sinónimo de «flaco, extenuado y macilento» (*DLE*). Por otro lado, la compra compulsiva considerada como expresión de la condición femenina y su potencial desenlace fatal son una constante desde el mundo clásico que el siglo XIX epitomizará a través del personaje de Emma Bovary en la novela de Flaubert (1856). Asimismo, como en *Madame Bovary*, el consumo excesivo constituye un peligro de endeudamiento. El lujo del domicilio de Marguerite ha de interpretarse a la luz de esta dualidad: sus muebles son el testimonio silencioso tanto de sus ingresos como de sus deudas. Estas permean la novela de principio a fin, algo que las propias biografías de Marie Duplessis confirman.

¹⁹ Casimir Aucoc (1796-1865) fue el primero de una célebre dinastía de orfebres especializada en lujosos neceseres y artículos de viaje. Su carrera se remonta a 1821. Patentado real y premiado en la Exposición Universal de Londres de 1851, su taller, situado en sus orígenes en el

unidad de la colección, y ni uno solo de aquel millar de objetos²⁰, todos ellos imprescindibles para el aseo de una mujer como aquella en cuya morada nos hallábamos, estaba forjado en otro metal que no fuera el oro y la plata. Era evidente que semejante repertorio no había podido reunirse más que paulatinamente, y que no todo lo presente tenía por origen un mismo amor.

Dado que yo, a diferencia de aquellas damas, distaba de arredrarme ante la visión del cuarto íntimo de una entretenida, y disfrutaba examinando cada uno de los detalles, reparé enseguida en que todos aquellos efectos espléndidamente cincelados portaban grabadas iniciales y coronas diferentes. Supuse que pertenecían a quienes habían trasladado hasta allí cuanto les era necesario y que, naturalmente, lo habían olvidado. El resultado era aquel espléndido surtido que desvelaba la presencia de un nutrido cortejo.

número 6 de la rue de la Paix de París, alberga actualmente las creaciones de Tiffany & Co. Por su parte, el orfebre Jean-Baptiste Claudiot Odiot (1763-1850) alcanzó su mayor fama durante el Imperio. Su taller se encontraba en el núm. 270 de la rue Saint-Honoré y sus trabajos, entre los que destaca la cuna del hijo de Napoleón o *Cuna del rey de Roma* (1811), se distinguieron por la incorporación de motivos de águilas, cisnes, delfines y cabezas de carneros.

²⁰ La descripción de Dumas hijo ilustra una acumulación capitalista de bienes que matiza la teoría económica milliana profundamente arraigada en el siglo XIX del *Homo economicus*. Según Stuart Mill, el objetivo principal del ser humano sería crear la mayor riqueza con la menor cantidad de trabajo optimizando de manera racional los recursos empleados. El gasto y consumo disciplinados se extrapolan, en el ámbito moral, a la contención del deseo. Susan Sontag confronta esta teoría económica a la tuberculosis, afirmando que la enfermedad modula los principios económicos de Stuart Mill. Si el capitalismo temprano, dice Sontag, se basaba en el empleo correcto de la energía y de los recursos por medio del ahorro y la disciplina conducentes a la «limitación racional del deseo», las metáforas de la tuberculosis ilustran el «malgaste» y «derroche de energía vital», sustantivos a una economía «fundamentada en la gratificación irracional del deseo» (Sontag, *op. cit.*, pág. 63).

Al observarlos, cada uno de aquellos objetos se me antojaba el recordatorio de un acto de prostitución de la pobre muchacha, y me decía para mis adentros que Dios había sido misericordioso con ella al librarla de perecer de un modo más ordinario y permitirle expirar en el seno del lujo, la juventud y la belleza, para que su recuerdo demorase en la mente de algunos, pues había muerto antes de la vejez, que es la primera muerte de las cortesanas.

No conozco visión más triste que la ancianidad del vicio, especialmente en la mujer. No encierra lirismo alguno, ni inspira ningún interés. Entristece ver de cerca semejante ruina del esplendor de antaño. Ese arrepentimiento eterno, no de la mala senda escogida, sino de las cuentas mal hechas y del dinero mal empleado, es lo más desolador que a uno le puedan relatar. Conocí una vez a una vieja cortesana cuyo único pasado no era otro que una hija casi tan hermosa, a decir de quienes la conocieron, como antaño lo había sido ella misma. Aquella pobre niña, a quien su madre jamás llamó «hija mía» más que para ordenarle que costeara su vejez, tal y como ella había sufragado su infancia; aquella pobre criatura, en cuyo seno el amor filial solo fue invocado para la especulación, poetizaba su beldad con la palidez que desprenden las enfermedades del pecho, innatas e incurables. Recuerdo que se llamaba Louise y que, en obediencia a su madre, se prostituía porque le habían ordenado hacerlo, sin voluntad, sin pasión, tal y como hubiera realizado cualquier otro acto que le hubiera sido mandado. A la vista se asemejaba a un autómatas. Nada positivo había germinado en su naturaleza, puesto que nada bueno había sido jamás sembrado en ella.

El espectáculo continuo del libertinaje, de una precoz impudicia, espoleado por el estado permanentemente enfermizo de la joven, había extinguido en ella toda noción del bien y del mal que Dios pudiera haberle otorgado, pero que nadie pensó jamás en cultivar.

Siempre recordaré a aquella muchacha que paseaba por los bulevares²¹ casi a diario, a la misma hora. Su madre la acompañaba sin descanso, continuamente a su lado, tal y como lo hubiera hecho una verdadera madre con su hija. Si bien yo era joven por aquel entonces y abrazaba sin complejos la complaciente moral de mi siglo, recuerdo la vergüenza y repugnancia que suscitaba en mí la visión de tan escandalosa vigilancia.

A todo ello se añadía que nunca hubo semejante rostro virginal con tal sentimiento de inocencia, ni pareja expresión de sufrimiento melancólico.

Era la imagen misma de la resignación.

Un día, el semblante de la muchacha se iluminó. Cerca por ese libertinaje sin placer orquestado por la madre, Louise sintió un estremecimiento de alegría celestial. Misteriosos son los senderos del alma, pues parecía que Dios concedía un atisbo de felicidad a aquella mujer del pecado.

²¹ Los bulevares a los que alude el narrador a lo largo de la novela constituyen un espacio psicogeográfico del París del siglo XIX. Construidos a partir de la segunda mitad del siglo XVII sobre las antiguas murallas de la capital erigidas por Carlos V y Luis XIII, el trazado de estas largas avenidas facilitó la expansión de la ciudad en un contexto general de desmilitarización. Convertidos en un espacio de paseo y ocio, a partir del siglo XIX, la implantación de numerosos comercios, cafés, restaurantes y teatros dedicados a satisfacer el interés de un público cada vez más diverso que se desplaza a la capital gracias al desarrollo del ferrocarril harán de ellos un espacio hartamente concurrido. La recién instalada iluminación se encargará del resto. En palabras de madame de Girardin, «después de la locomotora, lo que más entusiasma a los parisinos es la nueva iluminación de los bulevares. Pasear por ellos por la noche es una delicia. Desde la iglesia de la Madeleine hasta la calle Montmartre, esas dos hileras de lámparas de gas, de las que brota una blanca y pura luminosidad, proporcionan un efecto maravilloso. ¡Y cuánta, cuánta gente!» (Émile de Girardin, *Lettres parisiennes*, París, Charpentier, 1843, pág. 161). El bulevar del Templo, popularmente llamado «bulevar del crimen» debido al elevado número de melodramas representados, caracterizados por escenas sangrientas destinadas a suscitar las emociones del público, será uno de los más célebres hasta la remodelación de París iniciada por Haussmann en 1852. Los bulevares a los que alude el

Después de todo, ¿por qué el Señor, que tan frágil la había concebido, habría de negarle el consuelo y abandonarla bajo el doloroso yugo de su propia vida? Sin saber por qué, anunció a su madre que estaba encinta, y la muchacha parecía disfrutar realmente de la alegría que le inspiraba aquella revelación. Resulta vergonzoso siquiera narrar lo que sigue, pero, al hacerlo, no busco regodearme en la inmoralidad. Me limito a contar un hecho verdadero que probablemente valdría más silenciar, de no creer que se debe, de vez en cuando, desvelar los martirios de esas pobres criaturas a las que condenamos sin juicio previo, y que despreciamos sin conocer. La madre, decía, respondió a su hija que ya era escaso cuanto tenían para ellas dos, por lo que de menos aún dispondrían para un tercero; que los hijos carecían de toda utilidad, y que un embarazo no era más que tiempo malgastado.

Al día siguiente, una partera, de la que únicamente diré que era amiga de la madre, vino a ver a Louise. La muchacha permaneció varios días en cama, tras los cuales se levantó más débil y pálida que de costumbre.

narrador en la novela (el bulevar Montmartre y el Bulevar de los Italianos, este último antiguamente llamado bulevar de Coblenz y de Gante), son aquellos frecuentados principalmente por la burguesía. Los restaurantes y cafés que taracean *La Dama de las Camelias* —la Maison Dorée, el Café Inglés, el Café Foy, el restaurante Chez Véry, etc.— definen, pues, un imaginario urbano altamente reconocible para el lector de la época. Su limitación a un perímetro reducido, comprendido entre la plaza de la Bolsa y la Ópera, la Comédie-Française y el Café de París, manifiesta una cultura del ocio, del placer y del consumo que Verdi trasladará en *La Traviata* durante la escena del Brindisi, y que la novela recoge en la orgía de obscenidades, alcohol y música descrita en el capítulo IX del primer volumen. La prostitución de altos vuelos verá en el bulevar una topografía óptima para el ejercicio de su profesión, así como para integrar y mimetizarse con un espacio cuyo acceso le es restringido por sus orígenes sociales. Bajo el Segundo Imperio, los bulevares adquirirán aún mayor renombre por medio de las mejoras implementadas en materia de ampliación de vías, aceras y transporte público. En la novela, el perpetuo deambular de Armand y del narrador por los bulevares representan tanto la figura del *flâneur* como de la *lorette*.

Tres meses más tarde, un hombre se apiadó de la joven y se propuso curarla física y moralmente. Con todo, aquella última sacudida había resultado demasiado violenta y Louise murió como consecuencia del malparto.

La madre aún vive. ¿De qué manera? Solo Dios lo sabe.

La historia de Louise me vino a la cabeza mientras contemplaba los neceseres de plata y, al parecer, debió de pasar bastante tiempo, pues las alcurniadas damas que me acompañaban habían marchado ya y nadie quedaba en la casa con excepción de mí y del guarda que, desde la puerta, velaba por que no sustrajese nada.

Advertí la vigilancia de que estaba siendo objeto y me acerqué a quien tan profunda inquietud inspiraba.

—Caballero, ¿podría usted decirme el nombre de la persona que residía aquí? —le pregunté, con el respeto que es debido a este tipo de personas.

—La señorita Marguerite Gautier —me respondió aquel hombre.

Recordé que, efectivamente, me había cruzado en varias ocasiones con una hermosa muchacha así llamada y cuya reputación era bien conocida en toda la capital.

Era una de esas mujeres legendarias por su belleza y *de-roche*.

—¿Cómo? —inquirí— ¿Marguerite Gautier ha muerto?

—Así es, señor.

—¿Cuándo ha sido?

—Creo que hace tres semanas.

—¿Y por qué está permitido visitar su casa?

—Sus acreedores consideraron que hacerlo incrementaría el precio de la subasta. De esa manera la gente podría comprobar de antemano el efecto que producen las telas y los muebles. Ya sabe usted que eso anima a comprar.

—¿Tenía deudas, entonces?

—¡Muchísimas!

—Pero la venta, sin duda, las cubrirá.

—Sobradamente.

—¿Y a quién irá a parar el resto?

—A su familia.

—No sabía que tuviera.

—Eso parece.

—Gracias —dije a la persona que me había facilitado aquella información.

El guarda, tranquilizado al conocer mis intenciones, se despidió de mí y me marché.

«¡Pobre muchacha! —pensé mientras volvía a casa, sin poder evitar apiadarme del destino de Marguerite Gautier—. Sin duda su muerte ha debido de ser muy triste pues, en su mundo, solo se tienen amigos cuando la salud acompaña».

A riesgo de parecer ridículo a muchas personas, confieso que siento por las cortesanas una infinita indulgencia que no me molesto siquiera en justificar.

Un día, de camino a la Prefectura en busca de un pasaporte, vi en una de las calles adyacentes a una muchacha conducida por dos gendarmes. Ignoro cuál había sido el motivo de su detención, mas solo puedo decir que la joven derramaba cálidas lágrimas al abrazar a un bebé de unos pocos meses, de quien su arresto la separaba. Así pues, mientras Dios conserve el llanto a una mujer, por perdida que se halle, ha de saber que no está sola. Las lágrimas son el segundo bautismo de la conciencia: siempre pueden purificar alguna cosa.

Sin embargo, no es mi objetivo aquí escribir un libro filosófico sobre las cortesanas. Me afligen de corazón esas débiles criaturas que pecan a diario por desconocer casi siempre la naturaleza de sus actos, y nos arrogamos el derecho de ser más severos con ellas de lo que jamás lo fue Cristo. Eso es todo.

Hoy me limito a narrar la sencilla historia que he prometido, garantizando, una vez más, su autenticidad. Ruego al lector que extraiga las conclusiones que de ella resulten naturalmente, y que no he considerado necesario manifestar.

II

LA venta estaba fijada para el día 16.

Se había dejado un día de intervalo entre las visitas y la subasta para dar tiempo a que se desclavaran los tapices, los cortinajes y el resto de colgaduras.

En aquella época, yo acababa de volver de viaje. No me resultó extraño que no me hubieran informado de la muerte de Marguerite por no ser una de esas grandes noticias que los amigos anuncian siempre a quien regresa a la capital de las novedades. Marguerite era ciertamente bella, pero, a fin de cuentas, no era más que una de esas entretenidas cuya vida da tanto que hablar como silencio conlleva su muerte. Todas ellas se asemejan a ciertos soles que se ponen tal y como nacen: sin ningún esplendor. Su fin, cuando les sorprende en plena juventud, llega a oídos de todos sus amantes al mismo tiempo, pues, en París, casi todos los adoradores de una cortesana de renombre se conocen entre sí. Durante diez minutos, todo lo más una hora, se limitan a intercambiar recuerdos de ella salpicados por algún «¡pobre muchacha!»; inmediatamente después, las vidas de unos y otros siguen su cauce sin que la noticia las perturbe siquiera con una lágrima.

En esta ciudad, capital del mundo civilizado, una vez cumplidos los veinticinco años, las lágrimas se han convertido en un bien tan escaso que no pueden ser derramadas alegremente por la primera que se presente. Bastante es que

los padres paguen con su legado el ser llorados y que lo sean en proporción al precio que para ello dejen.

En cuanto a mí, comoquiera que mis iniciales no estaban grabadas en ninguno de los enseres de Marguerite, y a pesar de que apenas la había visto y que no la conocí más que como cualquier hombre joven conoce a las mujeres entretenidas de cierta reputación, esa indulgencia instintiva y piedad innata que acabo de confesar me llevaron a pensar en su muerte durante más tiempo del que tal vez hubiera merecido.

Recordé haber visto a Marguerite, casi siempre en los Campos Elíseos²², adonde se desplazaba sin falta, a diario, en un pequeño cupé azul tirado por dos magníficos caballos bayos. Recordé, además, que aquella mujer, nada más verla, exhalaba una elegancia sin par, única entre las de su condición, realzada aún más si cabe por una hermosura realmente excepcional.

Tal vez el lector haya reparado en que, por lo común, cuando estas entretenidas recorren los Campos Elíseos,

²² Arteria parisina de casi dos kilómetros de extensión y setenta metros de anchura que se extiende desde la plaza de la Concordia hasta la plaza Charles de Gaulle, donde se encuentra situado el Arco del Triunfo. Ideada por María de Médici en 1616 y diseñada posteriormente por André Le Nôtre bajo el reinado de Luis XIV, su nombre deriva del inframundo donde descansaban las almas de los virtuosos en la mitología griega. La reelaboración y modernización de que fue objeto la avenida en 1828 supuso la construcción de fuentes, aceras y vías laterales asfaltadas, así como la incorporación de más de un millar de lámparas alumbradas con gas. Su primer tramo —esto es, desde la entrada a la que dan acceso los «caballos de Marly» hasta la rotonda— fue célebre por constituir un lugar habitual de paseo de la alta sociedad parisina. Ante la fluencia de potenciales clientes de fortuna, la prostitución de altos vuelos se congregaba igualmente en la avenida. Como indica la cortesana Céleste Mogador en su autobiografía, «cada día se podía ver diez nuevas mujeres, jóvenes, bellas y elegantes, deambular por los Campos Elíseos» (C. Mogador, *Memoirs of a Courtesan in Nineteenth-Century Paris*, Lincoln y Londres, Nebraska UP, 2001, pág. 98).

acercan sus rostros a las portezuelas de sus carruajes, sonriendo a cuantos conocen, y despliegan un lujo inusitado en su vestuario que condena a las damas de la alta sociedad a esa profunda sencillez en que tercamente se recluyen.

Habr , quizá, advertido también que todas esas pobres muchachas van siempre acompañadas de no se sabe quién.

Dado que ningún hombre consiente hacer público el amor nocturno que les profesa, y que a ellas les aterra la soledad, a menudo llevan consigo bien a aquellas del gremio que carecen de carruaje por ser más humildes, bien a algunas de esas viejas cortesanas elegantes de infundada distinc n, a las que cualquiera puede dirigirse sin temor cuando requieren todo tipo de detalles relacionados con la persona a la que escoltan.

Marguerite no obedecía a ninguna de estas generalizaciones. Llegaba siempre sola, en su coche, pertrechada cuanto podía en su interior. En invierno se enfundaba en un amplio chal de cachemira mientras que, en verano, su atuendo era hartamente sencillo. Y aunque durante su recorrido se encontrara con no pocos conocidos, en caso de que, casualmente, les brindara su sonrisa, esta era únicamente advertida por ellos, y ni tan siquiera una noble dama habría sonreído igual.

Marguerite no vagaba dando vueltas desde la glorieta hasta la entrada de los Campos Elíseos como hacían todas sus correligionarias. A su llegada, sus dos caballos la conducían sin detenerse hasta el bosque²³. Una vez all , descendía de su cup  y continuaba su paseo a pie, durante una hora.

²³ Parque situado al oeste de París que representa un lugar de recreo y encuentro de la alta sociedad, motivo por el que es igualmente un espacio clásico de la prostitución femenina decimonónica. Véase el ensayo de Auguste Rabutaux, *Histoire de la prostitution: Des thermes romains aux bois de Boulogne*, París,  ditions Jourdan, 2019, y el artículo de No lle Benhamou, «La Promenade au bois dans le roman du xix  siècle». El film de Robert Bresson, *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), traslada sus connotaciones al siglo xx.

Acto seguido, montaba de nuevo en él y regresaba al trote a casa.

Por si fuera poco, su carruaje, de impecable factura, era tan famoso que, desde el momento en que abandonaba la plaza de Luis XV²⁴, raro era que nadie, entre los allí presentes, dijese:

—Ahí va Marguerite, camino del bosque.

Recordé todos estos detalles, que en algunos casos yo mismo había presenciado, sin poder contener mi lamento por la suerte de aquella muchacha, pues toda pérdida de una obra de arte es siempre motivo de desolación.

Y en verdad era imposible encontrar belleza más adorable que la de Marguerite.

Alta y delgada²⁵ en extremo, poseía el don superior de corregir aquel descuido de la naturaleza con el simple aliño

²⁴ Antigua denominación de la plaza de la Concordia, construida entre 1757 y 1772 en honor al soberano que le dio nombre, representado por una estatua ecuestre situada en el centro de la misma, hasta su demolición durante el periodo revolucionario, momento en que pasó a ser llamada plaza de la Revolución (1792-1795). Durante la Restauración (1814-1815), la plaza recuperó la denominación que aparece en la novela.

²⁵ La delgadez de Marguerite es un motivo reiterado en la novela y en las biografías de Marie Duplessis (Jules Janin, «Mademoiselle Marie Duplessis», *op. cit.*, pág. iii). Más allá de una estética de moda basada en el consumo de vinagre o la dieta estricta que poetas como Byron siguieron para emular el aspecto del tísico, Dumas asocia a la descripción física de la cortesana un matiz de trascendencia que le permite distanciarse de la carnalidad propia de su profesión. En virtud de su finura de formas, Marguerite acentúa su naturaleza sílfide y espiritual. Como afirma Joan Brumberg en su estudio de la anorexia nerviosa en el siglo XIX, *Fasting Girls* (2000), el rechazo de todo apetito puede ser interpretado como «una trascendencia del verdadero yo [...] sobre la corrupción y temporalidad del cuerpo» (Joan Jacobs Brumberg, *Fasting Girls. The History of Anorexia Nervosa*, Nueva York, Vintage, 2000, pág. 64). Walter Vandereycken y Ron van Deth establecen la misma conexión al estudiar la anorexia femenina a la luz de la práctica del ayuno en los relatos hagiográficos en su ensayo *From Fasting Saints to Anorexic Girls: The History of Self-Starvation* (Londres, Athlone Press, 1990). Esta lectura se acentúa, además,

de su vestimenta. La punta de su chal de cachemira rozaba el suelo dejando entrever por cada lado los amplios volantes de un vestido de seda, y el tupido manguito en que arropaba sus manos y descansaba sobre su pecho, estaba revestido de pliegues tan hábilmente dispuestos que, a la vista, nada podía objetarse al contorno de sus líneas, por severa que fuera la mirada.

Su testa, maravillosa, era razón de una singular coquetería. Dada su menudencia, parecía haber sido concebida así por su madre, como diría Musset²⁶, para alumbrarla con el mayor de los cuidados.

Su rostro describía un óvalo de gracia indescriptible²⁷. Los ojos, negros, coronados por unas cejas cuyo arco era de

por contraposición con las «rollizas» Prudence y la hermana de Marguerite. La anatomía de la primera corresponde a la de la actriz y modista vecina de Marie Duplessis, Clémence Pratt, descrita por Dumas hijo como «une grosse femme» («Note A» sobre *La Dame aux camélias*, op. cit., pág. 20). Frente a la ingrátida y etérea Marguerite, la sensualidad y voluptuosidad carnal de Prudence se relacionan con su complacencia en el deseo corporal y su esclavitud respecto de lo material, visible en su apego hacia los bienes de su amiga. Respecto de Delphine Paquet, hermana de Marie, Janin, en su prefacio, dirá que optó por quedarse con el beneficio generado por los bienes subastados de su hermana antes que guardar alguno en su recuerdo.

²⁶ La alusión a Alfred de Musset (1810-1857) remite al último verso de la estrofa décima incluida en el canto primero de su cuento oriental *Namouna* (1832). El poeta describe al protagonista de su cuento, Hassan, como un hombre de pequeña estatura, cuyo reducido tamaño había sido obra de su madre durante el parto, pues esta había querido «concebirlo con cuidado» («Estaba muy recogido: cualquiera hubiera dicho que su madre / Lo había engendrado tan pequeño para concebirlo con cuidado», Alfred de Musset, *Namouna. La Coupe et les lèvres. Poésies diverses*, París, Nilson, 1908 [1832], pág. 7).

²⁷ La descripción se ajusta a la proporcionada por su pasaporte, expedido el 13 de julio de 1842 con motivo de su visita a Baden-Baden, y conservado en el Museo de La Dama de las Camelias, en Gacé: «Srta. Duplessis, Marie, “rentista”, nacida en Saint-Germain-de-Clairfeuille, Orne. Residente en París, calle Mont-Thabor núm. 28. De camino a Baden-Baden. Descripción: 21 años; altura: 1 metro 67 cm, cabello castaño; frente mediana; cejas castañas; ojos negros; nariz esbelta; boca pequeña, mentón redondo; rostro ovalado; complexión pálida». El do-

una pureza tal que diríase pintado, portaban el velo de unas largas pestañas que, al caer, proyectaban una sombra sobre sus sonrojadas mejillas. La nariz era fina, recta, rezumante de ingenio. Sus aletas, ligeramente entornadas, descubrían una aspiración ardiente, propia de una vida entregada a la sensualidad. La boca, cuyos gestos en ningún caso podían disipar su virginal hermosura, era digna de la más sincera admiración. Se entreabría con elegancia, dibujando unos dientes blancos como la leche, y sus rosáceos alveolos parecían incapaces de soportar el contacto mismo de la brisa más suave, tan finos eran su tono y apariencia. Su tez se cubría con ese ligero manto de terciopelo con que la luz del sol hace brillar la piel del melocotón todavía sin mancillar por mano alguna.

Su cabello, oscuro como el azabache y ondeado por la naturaleza o por su propio gesto, se partía sobre la frente en dos anchos bandós²⁸ que bordeaban sus cejas para perderse en la nuca, descubriendo el extremo de unos glóbulos oculares en que brillaban sendos diamantes valorados en cuatro o cinco mil francos²⁹ la pieza.

cumento confirma que la muchacha alteró su nombre original y edad al añadir tres años más con el fin de poder ser considerada técnicamente mayor de edad y estar autorizada a viajar. Su contemporáneo Jules Janin también la recuerda en los mismos términos: «Todo su vestuario estaba en armonía con su ligero y juvenil talle. Su rostro, adorablemente ovalado y ligeramente pálido, respondía a la gracia que exhalaba como un inefable perfume» («Mademoiselle Marie Duplessis», *op. cit.*, pág. iii). En su prefacio a la obra de teatro, Dumas elogiará de nuevo con nostalgia su hermosura: «era alta, delgada, con cabello oscuro y rostro pálido y rosado. Su cabeza era pequeña y sus ojos, asiáticos, eran alargados y lustrosos. De mirada vívida y avispada, sus labios eran tan cárdenos como cerezas y sus dientes los más blancos del universo» (Dumas fils, *À propos de La Dame aux camélias*, *op. cit.*, pág. 8).

²⁸ Argentinismo remitente al peinado femenino en el que el cabello está dividido en el centro y recogido a ambos lados (*Diccionario de americanismos de la Asociación de Academias de la Lengua Española*).

²⁹ En 1848, la jornada laboral de una lavandera era remunerada con cuatro francos (Béhar, *op. cit.*, pág. 394).

El rostro que he intentado trazar poseía una expresión ingenua, casi infantil. Parecía que su prominente mirada no se hubiera posado más que en el azul del cielo y que de sus labios solo emanaran pías palabras y castos besos.

Margarita conservaba un espléndido retrato de sí misma elaborado por Vidal, el único hombre capaz de inmortalizarla con su carboncillo. Tras su muerte, pude disponer de él durante varios días y el parecido es tan asombroso que me ayudó a confeccionar los detalles para los que mi memoria no bastaba.

Cuando visité su casa, el dibujo había desaparecido. En cambio, el que encontré fue *La mujer de las estrellas*³⁰, adquirido por ella misma como pareja del anterior.

³⁰ Llama poderosamente la atención la imposibilidad de localizar el cuadro citado por Dumas hijo. Tanto más porque no es consignado en ningún catálogo ni por ninguno de sus contemporáneos o biógrafos actuales, y porque el propio Dumas sustraerá su referencia en las ediciones posteriores de la novela. No hay, por lo demás, constancia de ninguna «mujer de las estrellas» pintada bajo ese título con anterioridad a la fecha de publicación de la novela —no así posteriormente, como acredita la tela del mismo título del pintor postimpresionista francés, Louis Aquentin—. Con todo, sí es posible encontrar imágenes alusivas a la mujer «coronada de estrellas», en referencia a la Virgen María. Un pasaje del Apocalipsis (12: 1-9) menciona la aparición en el cielo de «una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. Y estando encinta, clamaba con dolores de parto, en la angustia del alumbramiento. También apareció otra señal en el cielo: he aquí un dragón escarlata, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas; y su cola arrastraba la tercera parte de las estrellas del cielo, y las arrojó sobre la tierra. Y el dragón se paró frente a la mujer que estaba para dar a luz, a fin de devorar a su hijo tan pronto como naciese. Y ella dio a luz un hijo varón, que regirá con vara de hierro a todas las naciones; y su hijo fue arrebatado por Dios y para su trono. Y la mujer huyó al desierto, donde tiene un lugar preparado por Dios para que allí la sustenten por mil doscientos sesenta días». Leído a la luz de la biografía de Marie Duplessis, el narrador afirma que Marguerite había adquirido ese retrato «como pareja» (*faire pendant*) de su propio retrato, la aparición marial es sumamente reveladora de detalles íntimos de la cortesana que algunos de sus contemporáneos señalaron. Entre ellos, su

Entre los hechos consignados en este capítulo, los hay que llegaron a ser de mi conocimiento más tarde, pero que paso a relatar inmediatamente para no tener que retomarlos una vez dé comienzo a la particular historia de esta mujer.

Marguerite asistía a todos los estrenos teatrales y pasaba la noche entre espectáculos y bailes. Cada vez que se estrenaba una obra, era seguro verla apostada en un palco de platea acompañada siempre de tres objetos colocados en el antepecho de su butaca: sus gemelos, una pequeña bolsa con dulces³¹ y un ramillete de camelias.

maternidad, tan silenciada como defendida por sus biógrafos. Romain Vienne, amigo de la infancia y oriundo de la población donde transcurrieron los primeros años de vida de Marie Duplessis, sostiene que dio a luz a un niño en 1841 (Vienne, *op. cit.*, págs. 63-64, 72-73), cuyo progenitor era un aristócrata identificado como «vizconde de Ménil», tras lo cual fue enviada a Normandía para descansar. La investigación realizada recientemente por Weis (*op. cit.*, págs. 64-74), aún sin ratificar por el resto de historiadores de la vida de Marie Duplessis, aporta datos completos sobre la identidad del niño, fecha de nacimiento e, incluso, lugar donde está enterrado. Al margen de lo anterior, Vienne, amigo íntimo de Marie, confirma el dato. Toda vez que la descripción del dormitorio de la cortesana es una reiterada alegoría a motivos religiosos asociados a la prostituta; motivos que, en ediciones posteriores, serán expurgados con el fin de mantener el decoro de cara al lector, es probable que el cuadro en cuestión fuera invención de Dumas para fortalecer la analogía entre la Virgen y la cortesana. Como los puntos suspensivos con los que trufa la narración, el referente pictórico sería un detalle en clave fácilmente identificable para los contemporáneos de Marie Duplessis.

³¹ La bolsa de dulces (*bombons*) que siempre acompaña a Marguerite durante su visionado de los espectáculos teatrales realza el hedonismo infantil —la *gourmandise*, dirá Corbin (*Filles de noce*, *op. cit.*, pág. 21)—, entrevisto por los higienistas en las cortesanas del primer tercio del siglo XIX. Asimismo, la propensión al consumo de azúcar está relacionada en la cultura decimonónica con la propagación de la tuberculosis. El ensayo *The Use of Sugar: The Primary Cause of Pulmonary Consumption and Diseases of the Respiratory Organs* (1860) sostenía que la ingesta sostenida de sacarosa provocaba un desequilibrio en los niveles corporales de oxígeno, carbono y nitrógeno, cuyo resultado era el desarrollo de la enfermedad.

Durante veinticinco días al mes, las camelias eran blancas. Durante otros cinco, rojas. Nunca se supo el motivo de semejante variedad de colores. Me limito a precisarla sin poder aportar explicación alguna porque tanto sus amistades como quienes frecuentaban los mismos teatros que ella, además de yo mismo, la habían advertido.

Jamás se la vio llevar más flores que camelias, aunque no me atreveré a afirmar que nunca recibiera de otra clase. Tanto es así que, en la floristería de madame Barjon³², acabaron llamándola la Dama de las camelias, y por tal apodo era conocida.

Esto es, más o menos, cuanto sabía y pude recordar sobre ella en el momento en que visité su casa.

Era también conocedor, como todo aquel que frecuentase ciertos círculos parisinos, de que Marguerite había sido la amante de los jóvenes más elegantes de la capital, hecho que en absoluto disimulaba y del que ellos mismos se jactaban, demostrando así que ambas partes se sentían recíprocamente satisfechas.

No cabe duda de que el tratado constituye una muestra más de cómo el desconocimiento de las causas y vectores de la enfermedad originaba teorías especulativas, contrarias, en este caso, a la importación de sospechosos «productos tropicales» procedentes de otras latitudes (*The Use of Sugar: The Primary Cause of Pulmonary Consumption*, Edimburgo, editado por el autor, 1860, pág. 6). Por otra parte, la insistencia con que los narradores decimonónicos aluden a la halitosis del sujeto tuberculoso —el «olor a carne podrida» del que hablan los hermanos Goncourt (Sontag, *op. cit.*, pág. 30)—, refrendada por las menciones a las «expectoraciones de insoportable fetidez» descritas en los tratados clínicos (Pierre Bourgeois, «La Phtisie romantique», *Histoire des sciences médicales*, vol. 1, núm. 3, 1987, pág. 240), invitan a pensar en los dulces como instrumento para contrarrestar los efectos del mal aliento.

³² Tal y como acreditan las facturas conservadas, el florista habitual de Marie Duplessis tenía por nombre Ragonot. Su comercio estaba situado en el núm. 14 de la rue de la Paix (Lucien Graux, *Les Factures de La dame aux camélias*, Clichy, Dupont, 1934, pág. 23).