



 Tan poderoso
como el amor César
Antonio
Molina

DESTINO

Índice

Portada

Sinopsis

Portadilla

Citas

Prólogo

Tan poderoso como el amor

Filmografía por capítulo

Bibliografía mínima consultada

Créditos

Gracias por adquirir este eBook

Visita Planetadelibros.com y descubre una nueva forma de disfrutar de la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!

Primeros capítulos
Fragmentos de próximas publicaciones
Clubs de lectura con los autores
Concursos, sorteos y promociones
Participa en presentaciones de libros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:



Explora

Descubre

Comparte

Sinopsis

Cien son las premisas que encontramos en este libro, y cada una de ellas es una afirmación sobre los poderes o características que tiene el amor, justificada a través de la cultura. Partiendo de 100 películas y de otras tantas obras literarias de referencia, el autor nos argumenta por qué el amor es el sentimiento más poderoso del ser humano.

A partir de películas tan célebres como *Casablanca*, *El último tango en París*, *Jules y Jim*, *Secretos de un matrimonio* o *Hiroshima, mon amour*; tan sugerentes como *Lolita*, *Bella de día*, *Infiel* o *El imperio de los sentidos*; tan asequibles como *Los amantes del círculo polar*, *Delitos y faltas* o *Los puentes de Madison*, éste es un libro que recorre un paisaje cinematográfico apto para todos los públicos y que enriquecerá, gracias a sus múltiples niveles de lectura, a cualquiera que se le acerque.

En una muestra de dominio cultural impresionante, César Antonio Molina nos sumerge en un mar de dudas con sus respuestas, totalmente argumentadas y deliciosamente plasmadas a través del análisis de obras cinematográficas de primer nivel.

Tan poderoso como el amor

César Antonio
Molina

Ediciones Destino
Colección Áncora y Delfín
Volumen 1429

Que es fuerte el amor como la Muerte...

Epílogo al Cantar de los Cantares

El Cantar de los Cantares nos dice: «Que es fuerte el amor como la Muerte...». Hay que advertir que no dice: “el amor es más fuerte que la muerte”, pues ello implicaría que el amor tiene el poder de hacernos inmortales... El amor es más fuerte que la muerte, al menos en espíritu y en el sentido figurado, como un modo de hablar, pero la muerte es literal y físicamente más fuerte, infinitamente más fuerte que el amor...

La paradoja de la moral, VLADIMIR JANKÉLÉVITCH

El amor es algo que no se tiene, que se entrega a alguien que no existe.

Escritos, JACQUES LACAN

Prólogo

«Nada de cuanto hay en la tierra es digno del día en que se creó El Cantar de los Cantares», escribió Akiva Ben Iosef, padre del judaísmo rabínico. Yo estoy totalmente de acuerdo con él. Este libro parte de uno de los versos más maravillosos y enigmáticos de este inmenso poema: «Porque es fuerte el amor como la muerte». No siempre ha sido traducido así, otras veces ha aparecido como «el amor tan poderoso como la muerte» o el «amor más poderoso que la muerte». Sobre estas disyuntivas se construye mi libro que, además de tomar de ejemplo obras literarias o pictóricas, también toma prestadas obras de la historia del cine universal, desde la primera época muda hasta nuestros días. El cine, sin ninguna duda, como las demás artes, opta por el amor. El amor como único antídoto para retrasar, frenar, combatir y, muy pocas veces, derrotar (al menos en la ficción) a la muerte, la gran enemiga del ser humano. En *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, con guion de Marguerite Duras, se dice: «El amor sirve para morir más cómodamente en la vida». Otra reinterpretación de los versos del Cantar de los Cantares.

¿Es el amor más poderoso que la muerte o, al menos, tan poderoso como ella? ¿Amor gravado de muerte o amor a la muerte? ¿Amor convertido en imposible pasión necrofílica por la muerte? Jankélévitch, un gran sabio y pensador

dubitativo, afirma en su libro *La paradoja de la moral* que al menos en el original que conocemos de El Cantar de los Cantares se equipara la fuerza del amor con la de la muerte pero no se sobrepone la primera sobre la segunda porque entonces el amor tendría el poder de hacernos inmortales. Yo creo que la cultura, a través de sus muchos y diferentes géneros creativos, siempre ha buscado precisamente hacernos inmortales a través del amor. Y de esto es de lo que tratan la mayoría de las películas a las cuales aquí me refiero.

Este libro no es una antología de películas, ni mucho menos, sino que todos los títulos de los que hablo simplemente sirven a mi propósito de reflexionar, de meditar y, a veces, hasta de reelaborar narrativamente esta multitud de historias en las cuales el amor aparece como un sentimiento indestructible a pesar de que los protagonistas puedan desaparecer físicamente. El amor, desde el Renacimiento, enmascaró a la torpe y a veces brutal sexualidad con un velo de pureza, belleza, amistad, comprensión y complicidad, sentimientos espirituales por encima de la pura materialidad irracional. El amor es el elemento fundamental para la creación de la felicidad humana, un bien siempre escaso. No hay grandes períodos felices, sino solo momentos felices, y estos únicamente los proporciona el amor: la unión entre dos personas ajenas que se hacen cómplices de sus vidas y encauzan su atracción. John Berger en *Y nuestros rostros* escribe que «si no envejeciéramos, si el tiempo y su paso no estuvieran contruidos en el propio código de la vida, la reproducción sería innecesaria y no existiría la sexualidad. Siempre ha estado claro que la sexualidad es un salto de la especie por encima de la muerte; es ésta una de las verdades que preceden a la filosofía». La sexualidad es la parte de ganga del amor, las piritas son los sentimientos espirituales amorosos.

El amor y la muerte han evolucionado paralelamente. El cine quiso enamorar a la muerte, el cine también quiso llevar el amor más allá de la muerte a través de los recuerdos inmortales y en nuestros tiempos de desarrollos tecnológicos pretende apoyarse en estos instrumentos para, de nuevo, crear la ficción del amor más allá del tiempo y del espacio. Y el amor, su manera de ejercerlo, no es únicamente de una sola forma, sino múltiple. «Así, para que tú a mí, a tu amor y odio no destruyas, / déjame vivir, pero ama y ódiame también», escribió John Donne. El amor se busca, es díscolo la mayor parte de las veces, hay que sitiario y amnistiarlo porque, como escribió Simone Weil en *La gravedad y la gracia*, «Si el amor se me entrega, entonces deja de existir, y yo dejo de amarle». El amor es un sentimiento complejo, una invención compleja del ser humano, y se metamorfosea en múltiples formas. Muchas veces es antitético. Anacreonte, en el fragmento 428, escribe: «De nuevo amo y no amo, / estoy loco y no estoy loco».

Este libro es una meditación filosófica sobre la vida y la muerte tomando como excusa al cine. Y una de las conclusiones del libro es que nadie que ame morirá del todo. En *Paseo por el amor y la muerte* de John Houston, cuando los jóvenes amantes, después de huir de la muerte por la Francia medieval en guerra contra Inglaterra, ven ya inminente su final, se detienen, buscan el refugio en un convento abandonado y se entregan al amor. Este libro es un libro de pensamiento, pero también es una reescritura narrativa a través de la reinterpretación de casi doscientos films. Podría ser por tanto también un libro de relatos.

Pero por encima de todo es un libro de amor —nunca mejor dicho— al cine, al pensamiento, a la filosofía, a la pintura y a la literatura. Y es un libro que opta claramente por el amor frente a la muerte.

Tan poderoso como el amor

César Antonio Molina

CÉSAR ANTONIO MOLINA

1. 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 terrible —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 bo-

da con la humilde y decente costurera Nichette, amiga de Marguerite. Muy al contrario, la historia trágica de los dos amantes forzosamente separados, Marguerite 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 ma-

les. 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