

CUANDO LA HISTORIA SE TIÑE DE ROJO

CLAUDE BENOIT MORINIÈRE
Universitat de València

Si tuviera que aludir en términos pictóricos al cromatismo dominante en *Les Trois Mousquetaires* de A. Dumas¹, lo relacionaría a primera vista con el «Fovismo». El cuadro histórico —o, mejor dicho, pseudohistórico— que bosqueja Dumas de un siglo XVII violento, suntuoso y apasionado deja translucir una poética personal del color en la que se realzan las tonalidades más intensas de la gama de los rojos, como en algunos lienzos de Matisse o de Vlaminck.

Y de la misma manera que para los «Foves», el cuadro no busca reproducir la realidad sino que remite al mundo interior del pintor, en la novela de Dumas, la escritura de la historia no tiende a relatar fielmente los hechos; corresponde, más bien, a cierta configuración del pensamiento, a una esencia del temperamento y del carácter que emerge y se puede descifrar a través de la coloración dominante de la obra.

Ahora bien, Dumas no ve precisamente la historia de color de rosa, la pinta al rojo vivo. A lo largo de la novela, el rojo vuelve de manera obsesiva: objetos iniciales, acontecimientos, personajes, acciones revisten esta coloración, física y/o simbólica, conformando así la tonalidad global del texto.

¹ Las referencias al texto corresponden a la edición siguiente: A. Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, París, Gallimard, col. «1000 soleils», 1984.

Desde la presentación de los personajes, el rojo aparece como un signo externo, revelador de un rasgo de carácter, de una actitud o de un deseo latente para quien lo lleva. Ir de rojo, color de lo más llamativo, sirve para captar la atención, impresionar, provocar y subyugar la mirada del otro para que se detenga a contemplar el objeto y detrás de éste, la persona. Bien lo sabe Porthos, cuando se pavonea delante de la antecámara de Monsieur de Tréville, «un largo manto de terciopelo carmesí [cayendo] con gracia sobre sus hombros» (p. 25); este color rojo no sólo lo convierte en punto de mira, sino que conduce subrepticamente las miradas al «espléndido tahalí» y a la «espada gigantesca» de los que quiere presumir, dejando lo demás inadvertido, pues podría resultar menos halagador.

Instrumento de vanidad y de fatuidad en este caso, por su poder de fascinación, el rojo se convierte para Milady (identificada como la «mujer del cojín rojo» en el capítulo XXIX, pp. 368 y siguientes) en una marca de distinción, un signo de elegancia pero también en un sustituto metonímico, en su deseo de hacerse notar; pues querer que miren el cojín, es querer que la miren a ella y por ella misma, lo que obtiene doblemente ya que ni Porthos ni d'Artagnan pueden apartar la mirada de la «dama del cojín rojo», para mayor despecho de la «dama del sombrero negro». La oposición rojo/negro es reveladora en cuanto a las atribuciones respectivas de estos dos personajes femeninos y justifica el efecto causado por cada uno de ellos sobre los que están mirando: rojo significa belleza, juventud, alegría de vivir; negro sugiere fealdad, vejez, tristeza. Por un lado, «una especie de belleza madura, un poco amarilla, un poco seca, pero tiesa y altiva bajo su sombrero negro» (p. 367); por otro, «una bella dama (...), una gran dama (...), más bella que la dama del sombrero negro» (p. 368).

Además, en el siglo XVII, el rojo es también un ingrediente de la belleza femenina. El colorete devuelve el resplandor de la salud y de la juventud, aunque, a veces, no logre disimular los efectos demasiado aparentes de una fuerte emoción, como le ocurre a Ana de Austria en la escena del pañuelo: «a pesar del rojo que le cubría la cara, palideció» (p. 175). El color rojo realza la belleza natural: cuando Milady, contrariada, se muerde los labios, su boca se torna más atractiva para d'Artagnan: «Sus labios eran magníficos, parecían de coral» (p. 390). Aramis, personaje feminizado, como se ha señalado repetidas veces, tiene la curiosa costumbre de pellizcarse «la oreja, para que enrojezca», mientras agita sus manos para que se pongan blancas (p. 322), pues, contrariamente a la oreja, la mano debe ser blanca y fina, señal de ocio y por tanto, de pertenencia a una clase social elevada, mientras una mano roja delataría una clase social inferior.

El hábito rojo puede también identificar a un personaje, indicar su rango o, incluso, su función. Este es el caso de dos hombres vestidos de rojo, uno que aparece desde el principio y el otro al final del relato: el cardenal y el verdugo; el primero, situado en la cima de la escala social, el segundo, odiado y maldito por la sociedad. Mientras este último se reconoce por su abrigo rojo, el cardenal de Richelieu, llamado el «duque rojo» (explicaré más tarde lo que significa este apodo), lleva la púrpura de los príncipes de la Iglesia, según su rango en la jerarquía eclesiástica. La púrpura, este rojo suntuoso, violáceo y oscuro, es emblema del poder, de la fuerza y de la justicia². Y, efectivamente, el poder de Richelieu parece sin límites. Nadie osa enfrentarse al hombre que «dispone de las fuerzas de toda Francia, ante el cual la reina carece de poder y el rey de voluntad» (p. 464). Sin embargo, la justicia del «duque rojo» es mucho más dudosa, ya que el poder supremo que le confiere su título de cardenal le permite proteger impunemente los crímenes de sus cómplices, en particular los de Milady:

Había adivinado en el pasado de esta mujer unas cosas terribles que sólo su manto rojo podía encubrir; y sentía que, por una causa u otra, esta mujer sería de los suyos, al no poder hallar en nadie más que él un apoyo superior al peligro que la amenazaba. (pp. 583-584).

El color púrpura revela aquí su ambivalencia implícita: al símbolo del poder supremo y de la justicia se opone el del instinto del poder incontrolado³, como lo demuestra el comportamiento del cardenal.

Pero el manto de Porthos, el cojín de Milady, el colorete de la reina o la púrpura del cardenal no son sino toques dispersos en el gran fresco que Dumas va descubriendo ante sus lectores. En él, vemos tres temas fundamentales —la sangre, el fuego y el vino— extremadamente ricos en valores simbólicos similares o complementarios, los que dan a la novela su tonalidad rubescente.

LA SANGRE

La sangre, que participa del simbolismo general del color rojo, posee también una ambivalencia clara: escondida, es condición de vida, vertida, significa

² Véase J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, París, Laffont/Jupiter, «Bouquins», 1982, p. 833.

³ *Ibid.*

la muerte.⁴ En *Les Trois Mousquetaires*, la sangre corre sin cesar, surge, se extiende, se ofrece, se da, o sea, ocupa un lugar preponderante en el universo novelesco. Tal vez sea por el momento histórico, el reino de Luis XIII y el ministerio de Richelieu, que conocieron tantas intrigas, tantos complots; las luchas secretas del cardenal, el sitio de La Rochelle, largo y sangriento, los motines, los duelos, los asesinatos impregnan el relato de un clima de violencia perpetua:

En ese tiempo, los pánicos eran frecuentes, y no pasaban días sin que una ciudad u otra registrara en sus archivos algún acontecimiento de este tipo. Los señores guerreaban entre sí; el rey daba guerra al cardenal; el español daba guerra al rey. Luego, además de estas guerras sordas o públicas, secretas o patentes, también estaban los ladrones, los mendigos, los hugonotes (...) que peleaban con todo el mundo. (p. 1)

El duelo, a pesar de su prohibición, se convierte en el pasatiempo de los mosqueteros. Una palabra, una mirada bastan para provocarlo; llega a ser motivo de unión y de complicidad entre ellos:

...La necesidad de verse tres o cuatro veces al día, sea con ocasión de un duelo, para tratar algún asunto o por simple placer, les llevaba a correr sin cesar uno detrás de otro como sombras... (p. 99).

Desde el comienzo de la narración, el duelo cumple la función de conector, y la intriga parece avanzar a espadazos; contra Rochefort, contra Jussac y los guardias, contra Bernajoux, etc. El mismo d'Artagnan recibe su bautismo de sangre cuando realiza la prueba iniciática del duelo; a partir de este momento, ya se le considera digno de entrar en el grupo indisoluble de los mosqueteros en el que cada uno debe estar dispuesto a dar su sangre por los otros tres: «todos para uno, uno para todos» (p. 117) y para defender su honor, su rey y su país. Vemos conjuntamente una sublimación y una minimización del precio de la sangre, es decir, de la vida ya que cada uno da la suya propia con el mismo entusiasmo que acaba con la de otros: «No aprecio bastante la vida para temer a la muerte», afirma d'Artagnan (p. 743).

Pero el don de la sangre no es solamente una disposición mental y afectiva, una actitud psicológica dictada por el código del honor o de la amistad; se manifiesta de forma concreta, fisiológica, por las numerosas heridas que sufren los mosqueteros. D'Artagnan se desvanece «todo ensangrentado» (p. 9), Athos se derrumba, «su debilidad pura y sencillamente causada por la pérdida de su

⁴ *Ibid.*, p. 831.

sangre» (p. 38), Porthos recibe «tres heridas de hierro en el pecho» (p. 303), Aramis tiene una herida en el hombro (p. 315)... La sangre forma parte de su vida cotidiana, de su experiencia, de su visión del mundo. Así, el desengaño amoroso es sentido como herida sangrante:

¿Esta herida? (dice d'Artagnan) ¡Bah! está casi curada, y estoy seguro que hoy, no es la que le produce más dolor.

— Y ¿cuál es? preguntó Aramis, ruborizándose.

— Tiene una herida en el corazón, Aramis, más viva y más sangrienta, una herida hecha por una mujer. (p. 328)

Por otra parte, la referencia a la sangre es habitual en el hablar de los mosqueteros; los juramentos preferidos de M. de Tréville y de sus hombres son «sangdiou» (sangre de Dios) y «sangbleu» (sangre azul) en su versión eufemizada.

En múltiples ocasiones, la sangre viene descrita en su materialidad, en su substancia física y concreta. Las imágenes sangrientas —manchas, regueros, gotas— salpican el espacio de la novela. La truculencia alcanza su paroxismo en la descripción del asesinato de Buckingham, retratado «chorreando de sangre» (p. 670), mirando «el cuchillo caído de manos de Felton, humeante todavía de la sangre bermeja esparcida sobre la hoja» (p. 671). Sin embargo, conviene recalcar que, mientras que en el caso del asesinato, la sangre se ve representada con todo su horror y su barbarie, no aparece, en la descripción del castigo capital infligido a Milady, sino eufemizado por la doble imagen simbólica de la luna ensangrentada (p. 732) y del manto rojo del verdugo (p. 737)⁵: por una parte, la luna, astro nefasto, símbolo del paso de la vida a la muerte, en relación con el isomorfismo mortífero de la sangre, por otra, la silueta roja del verdugo, personaje maldito e intocable, ya que al derramar la sangre de los demás, «toca la esencia misma del misterio vital, encarnado por el rojo de la sangre».⁶

En el universo maniqueísta de esta novela de capa y espada, mientras los «buenos» están siempre dispuestos a dar generosamente su vida/sangre, los «malos» son personajes sanguinarios y sin escrúpulos que no dudan en derramar la sangre de los demás. Buckingham es, según Milady, «el que, por un capricho de su corazón corrupto, hará verter tanta sangre en dos reinos...» (p. 646). Richelieu, el «duque rojo», sacrifica vidas humanas con fines políticos; trama la muerte de d'Artagnan, el asesinato de Buckingham y otras acciones

⁵ Este procedimiento de eufemización minimiza la crueldad del asesinato de Milady y actúa sobre el inconsciente del lector, ayudándole a inocentar a los personajes «simpáticos» de la novela.

⁶ Véase J. Chevalier y A. Gheerbrandt, *op. cit.*, p. 832.

criminales que manda ejecutar por sus «almas condenadas». En cuanto a Milady⁷, esta mujer «que había dejado una huella de sangre por donde había pasado» (p. 721), es la «tigresa» que se alimenta en sueños de la sangre de sus víctimas:

Milady soñaba que tenía por fin a d'Artagnan entre sus manos (...), y la vista de su sangre odiosa, chorreando en el hacha del verdugo, dibujaba esta encantadora sonrisa en sus labios. (p. 600).

Frente a la sangre vertida, de la herida y de la muerte, la sangre escondida, principio de vida, evoca el calor vital y corporal⁸, la fuerza y el ardor de la juventud, y se la debe relacionar con el temperamento y las reacciones de los personajes.

Sin pretender clasificarlos en «sanguinos» y «coléricos», según el discurso científico del siglo XIX⁹, podemos observar en todos ellos una propensión a ruborizarse que roza la exageración. Lo mismo en los hombres que en las mujeres, la sangre afluye al rostro con una facilidad y una frecuencia sorprendentes, desvelando sentimientos o pensamientos que uno quisiera disimular. Si bien parece natural, en el sexo femenino, enrojecer por sorpresa, pudor o emoción, como lo hacen la reina, Madame Bonacieux, la procuradora o Ketty, este rubor resulta más sorprendente en los mosqueteros. D'Artagnan «enrojece hasta el blanco de los ojos» (p. 256). Aramis, tímido y sensible, es más propenso a estos rubores súbitos. Se puede decir que se pasa la vida enrojeciendo de manera hiperbólica, bajo el efecto de la confusión, de la vergüenza, de la emoción, del placer, sobre todo cuando aluden a sus amores secretos. Athos, el más flemático de los cuatro, sólo se pone colorado por una reacción de ira (p. 186). En cuanto a Milady, esta hermosa mujer con carácter masculino, enrojecer es para ella un subterfugio, una máscara de comedia que engaña a los que no la conocen: «Se sonrojó como por vergüenza de que la hubiesen sorprendido de rodillas» (p.611); sabe simular «el rojo del pudor en la cara» (p. 623) y el «rojo de una ira fingida y de una vergüenza de comedia» (p. 645).

La insistencia del narrador sobre estas innumerables variaciones epidérmicas demuestra la importancia que se da a las distintas expresiones de la

⁷ Sobre el personaje de Milady, véase el artículo: C. Benoit y D. Jiménez, «La femme criminelle chez Dumas. Réflexions a partir des *Trois Mousquetaires* d'A. Dumas», *Crime et Châtiment dans le roman populaire...*, PULIM, Presses Univ. Limoges, 1994, pp. 243-257.

⁸ *Ibid.*

⁹ Me refiero a los tratados de Bichat, Cabanis o Fouillée, que ejercieron una influencia considerable en el estudio de los temperamentos, tan de moda en el siglo XIX.

fisonomía para conocer el carácter y el pensamiento de los diferentes personajes. Incluso cuando éstos intentan dominar sus reacciones, un signo externo los traiciona infaliblemente; bien sea que enrojezcan con exageración, o que se muerdan los labios hasta hacerse sangre¹⁰, la sangre actúa aquí como el agente revelador de la interioridad del individuo.

EL FUEGO

Relacionadas, por su isomorfismo, con las imágenes de la sangre, las del fuego remiten, sin embargo, a un simbolismo más complejo. En efecto, el fuego no corresponde solamente al rojo, al corazón, al calor; es también destructor, devorador e infernal. Ora alumbra y calienta, ora quema y consume¹¹, pero en la novela en general, se caracteriza más por sus valores negativos que positivos.

Aparece, en primer lugar, como el fuego de la guerra, latente en la totalidad del texto, pero sobre todo en ciertas referencias históricas como el sitio de La Rochelle y el cañoneo de la Isla de Ré (cap. XLI). Y es que los mosqueteros no se conforman con cruzar la espada, combaten también con arcabuz, mosquete, fusil, pistola, y sus hazañas guerreras se desenvuelven entre tiros y explosiones de pólvora. El combate del bastión Saint-Gervais, donde cae el enemigo bajo el fuego de los cuatro compañeros, ofrece un buen ejemplo de este fuego guerrero y destructor, causa de heridas y de muerte (cap. XLVII, «Le conseil des mousquetaires»); y aunque el tono divertido y humorístico del pasaje, aderezado por el diálogo campechano de los personajes y las referencias lúdicas a la bebida y a la comida, consiga desdramatizar la batalla, el balance definitivo apunta ¡hasta cuarenta y cinco muertos! (para mayor gloria de los personajes y regocijo del lector).

Si consideramos el fuego como luz, el de la llama luminosa que guía y alumbra, constatamos que no es siempre tan favorable como se podría esperar. La luz del pabellón de Saint-Cloud, que brilla plácidamente en la noche tranquila, augurando suavidad y serenidad, no es más que un engaño, pues, en verdad, el fuego de la lámpara revela un espectáculo de horror: « esta luz dulce, esta lámpara apacible alumbraba la escena de un desorden espantoso... » (p. 284).

En cuanto a la luz espiritual, símbolo del conocimiento intuitivo, recibe un tratamiento irónico y desmitificador. La ironía, en este contexto, marca un

¹⁰ Como lo hacen repetidas veces los mosqueteros (p. 35), Athos (p. 711), o Milady (p. 721).

¹¹ Véase J. Chevalier y A. Gheerbrandt, *op. cit.*, p. 438.

distanciamiento a la vez que implica el cuestionamiento (por parte de los personajes, del narrador y del autor) del saber teológico de Aramis y, a un segundo nivel, de la credibilidad del saber de la Iglesia y, en particular, de los jesuitas:

Hasta mañana, joven temerario, dijo el jesuita; Ud. promete ser una de las luces de la Iglesia; ¡Quiera el cielo que esta luz no sea un fuego devorador! (p. 323)

Volviendo al fuego real, físico, nos damos cuenta de que el fuego de chimenea presenta dos significados antagónicos: la vida y la muerte. Así, el fuego que arde en el hogar de la habitación de Porthos y donde se cuece lentamente una suculenta comida, aparece como fuego dispensador de calor, intimidad y vida. Al realizar la cocción de los alimentos, se hace adjutor y renovador de las fuerzas vitales:

...un espetón cargado de perdices daba vueltas delante del fuego y (...) de cada lado de una gran chimenea, dos cacerolas hervían (...), de donde se exhalaba... (p. 305).

Por el contrario, el fuego de la cabaña donde se ha refugiado Milady es «un fuego mortecino» (p. 726), a punto de apagarse, que ya no da calor y cuyas brasas rojizas dejan presagiar el fin funesto y sangriento del personaje.

Esta aparición del fuego rojizo, con sus connotaciones mortíferas, se repite varias veces en el texto. Primeramente, en el momento de la llegada de Milady a Porsmouth, cuando el sol rojo se refleja en el agua y le da su mismo color, doble imagen del fuego y de la sangre que simboliza por una parte, los proyectos criminales de Milady y por otra, su muerte por decapitación, si advertimos que el disco rojo del astro puede evocar la visión del cuello cortado:

El astro pálido (...) se ponía en el horizonte, encendiendo a la vez el cielo y el mar con bandas de fuego y proyectando sobre las torres y las viejas casas de la ciudad un último rayo de oro que hacía destellar los cristales como el reflejo de un incendio. (p. 565)

En otro caso, es la luna roja (o rojiza) y maléfica de Béthune, esta luna menguante que va hacia su ocaso, es decir hacia su muerte, en un cielo abrasado por los reflejos rojizos de las nubes en una noche tormentosa. Aquí, la idea

de la muerte viene reforzada por la imagen fúnebre del agua «pesada»¹², hacia la cual convergen elementos como «luz macilenta», «silueta sombría», «esqueleto», «ruinas», «lúgubre cortejo», que aglutinan la isotopía de este fragmento. También, el color sangriento de la luna sirve de premonición al castigo de Milady, al tiempo que imprime al capítulo de «La Ejecución» su tonalidad funesta:

...la luna, recortada por su decrecimiento y ensangrentada por las últimas huellas de la tormenta, se elevaba detrás de la pequeña ciudad de Armentières (...). En frente, el Lys arrastraba sus aguas semejantes a un río de estaño fundido; mientras que en la otra orilla, se veía la masa negra de los árboles perfilarse sobre un cielo tormentoso invadido por nubarrones cobrizos que hacían una especie de crepúsculo en medio de la noche. (p. 732)

Pero el fuego más corrosivo y punzante es, sin duda, el fuego del hierro candente del verdugo: «un hierro ardiendo, un hierro al rojo vivo, (...) se imprimió en mi hombro» (p. 645), cuenta Milady. No sólo castiga física y moralmente a la víctima, por el dolor de la quemadura y la vergüenza de la deshonra, sino que, además, funciona como indicio revelador que servirá para identificar a Milady como Anne de Breuil, Condesa de La Fère, y que desvelará su pasado de mentiras y de crímenes. Finalmente, el fuego, al imprimir en su carne la marca de su castigo¹³, convierte a Milady en un ser maldito, proscrito por la sociedad y, por tanto, condenado a la infamia y a la muerte.

Al lado de estas múltiples ocurrencias de los diversos fuegos terrestres o celestes, otros fuegos, metafóricos estos, aparecen como uno de los recursos habituales de la escritura dumasiana. Se trata, en todos los casos, de un fuego interior provocado por un sentimiento violento, un deseo desenfrenado o una pasión incontrolada, que puede exteriorizarse por la llama de una mirada o la quemadura de la fiebre, y que se expresa siempre por medio de metáforas ígneas.

La relación entre el fuego y la pasión amorosa, célebre tópico literario, se enmarca perfectamente todavía en la tipología del discurso amoroso del siglo XVII. Cuando Dumas pone estas palabras en boca de Porthos, despidiéndose de la procuradora: «hasta mañana, ¡llama de mi vida! «(p. 375), hace un pastiche del lenguaje amoroso de la época. El amor está descrito como un incendio brutal e inextinguible que el hombre no consigue dominar:

¹² Véase G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, París, José Corti, 1942, ed. de 1989, p. 80.

¹³ Señalamos que la marca es rojiza, es decir, de un rojo chamuscado por el fuego.

Sentía que una pasión insensata le quemaba por esta mujer. Pasión borracha de desprecio; pero pasión o sed, según se quiera. (p. 411)

o también:

¡Ah!, gritó d'Artagnan, verdaderamente arrebatado por la pasión que esa mujer tenía el poder de encender en su corazón... (p. 435).

Es un amor solapado, un fuego latente que puede reavivarse de repente: «su amor, que él creía apagado pero que sólo estaba dormido, se despertó en su corazón» (p. 433).

Pero este amor de fuego y de llamas se halla negativizado, presentado como una fuerza extraña y diabólica que enajena y lleva a d'Artagnan a los brazos de su peor enemiga.

En el falso relato de Milady, el deseo sexual se expresa a través de la imagen metafórica de un globo de fuego. Cada vez que el duque viene con la intención de violar a Milady, su llegada se anuncia por la bajada del «globo llameante», éste figurando el ardor, la intensidad y la frecuencia del deseo (cf. pp. 634 y sig.). La enfermedad de amor presenta todos los síntomas de la fiebre y de la quemadura. D'Artagnan está «electrizado de amor» (p. 436); «la ardiente pasión le hace estremecerse» (id.); «tiene el corazón palpitante, la cabeza ardiendo» (p. 439), frente a Milady, que se muestra como «una amante ardiente y apasionada» (p. 440). Felton, enamorado perdido, se consume al oír el relato de los sufrimientos (imaginarios) de su prisionera: « ¡dése prisa (...), no ve que cada una de sus palabras me quema como plomo fundido!» (p. 641).

Pero otras pasiones pueden devastar el corazón de los personajes. Felton es el ejemplo típico del ser dividido, desgarrado por un conflicto interno que le hace perder el sentido de la realidad:

...era demasiado para un corazón corroído a la vez por el amor del cielo que quema, por el odio a los hombres que devora. Milady sentía por intuición la llama de las pasiones opuestas que ardían con la sangre en las venas del joven fanático... (p. 620)

La ira, la rabia, la sed de venganza se inscriben también en las imágenes del calor y de la llama. D'Artagnan «bulle, encolerizado» (p. 382); fría e insensible como el hielo, Milady puede encenderse súbitamente y reventar, amenazante como la tormenta; «la ira hace centellear sus ojos en la sombra» (p. 568), su cara se ilumina de un «fuego salvaje» (p.690), «el trueno ruge en el aire como la ira en su pensamiento» (p. 653).

Estos sentimientos extremos se expresan principalmente por la mirada. Todos los personajes tienen fuego en la mirada. Sus ojos lanzan llamas, manifestación del fuego interior que los consume. Al insistir en esta dialéctica de la mirada, Dumas no se limita a respetar los códigos expresivos del siglo XVII, época en la que la apariencia prima sobre la esencia; refleja de forma manifiesta algunas tendencias del siglo XIX, propenso en investigaciones y tratados científicos sobre la fisiognomía¹⁴, que influenciaron la literatura del momento y que atestiguan la importancia concedida a la expresión de la fisonomía.

Así, Milady se caracteriza por el resplandor de su mirada; es «esta mujer de los ojos de fuego» (p. 566), «los ojos de Milady lanzaban tales chispas...» (p. 577), tiene la «mirada ardiente» (p. 594), «un relámpago lívido salió de sus ojos» (p. 704).

Esta relación constante con el fuego¹⁵ aparece de nuevo en el caso del personaje demoníaco, comparado o identificado con el diablo por su maldad, su crueldad y su perfidia. De esta manera se revela Milady a Felton y a Athos, cuando éstos consiguen desenmascarar su juego, es decir su apariencia, y reconocen su naturaleza satánica: «¿Es Ud. un demonio enviado a la tierra?», pregunta Athos (p. 516). Por otra parte, el narrador la describe como una experta en engaños y mentiras, un personaje maléfico que, armado de su gran belleza y su inteligencia, siembra el mal y la muerte por donde pasa. Nos la presenta como la expresión hiperbólica de la perdición y de la maldición del género humano, retrato que deja ver, a través de la ficción, cierta dosis de misoginia larvada en el imaginario del siglo XIX y en el del propio autor.

EL VINO

Último miembro de la triada que configura la red simbólica del rojo, el vino se asocia doblemente al fuego y a la sangre de los que retoma ciertos valores esenciales. Relacionado con la sangre (¿acaso no es, como dice Bachelard, la sangre de la vida?¹⁶), es el «símbolo de la vida escondida, de la juventud triunfante». Por ello y por su color rojo, es —utilizando las palabras de G. Durand— «la rehabilitación tecnológica de la sangre»¹⁷. Vivificante y reconfortante, ali-

¹⁴ Véase, a título de ejemplo, el tratado de J. G. Lavater: *La Physiognomie ou l'art de connaître les hommes*, 1845, reeditado en Lausanne, L'Age d'homme, 1979.

¹⁵ Relación con el fuego que se confirma a través de la misteriosa «vuelta a la vida» de Milady, después de que la ahorcara Athos, como el *Ave Phoenix* renace de sus cenizas.

¹⁶ Véase G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, París, J. Corti, 1948, p. 328.

¹⁷ Véase G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Bordas, 1969; reed. Dunod, 1984, p. 298.

menta y cura, renueva el corazón del hombre. Del fuego, tiene el calor y el valor de intimidad, el poder purificador y regenerador. Es brebaje de vida y símbolo de inmortalidad.

En la novela, muchas son las referencias a esta bebida cuya tradición está tan profundamente enraizada en Francia y en la literatura francesa. Si nos propusiéramos seguir las libaciones de los mosqueteros, podríamos trazar fielmente el mapa de los vinos franceses: vino de Beaugency, caldos de Anjou, Borgoña viejo, Chambertin, Burdeos, vino de Collioure, champagne... Athos, el que más, es un gran catador y un bebedor insaciable, capaz de vaciar, él sólo, las ciento cincuenta botellas de la bodega donde se ha encerrado (p. 343). Beber, en efecto, forma parte de la vida cotidiana de los guardias, como bien lo dice Athos a Richelieu: «... Monseñor, los mosqueteros, cuando no están de servicio (...), beben y juegan a los dados...» (p. 587).

Junto con la espada, el vino es uno de los elementos constitutivos de su mundo viril. Es el «licor masculino por excelencia», «expresión del deseo impetuoso y fecundante»¹⁸. Además, es el lazo que une a los que luchan por la misma causa y persiguen el mismo ideal, el rito que junta a los compañeros y refuerza su amistad. No hay que olvidar que beber el mismo vino, en la tradición judeo-cristiana, se erige en símbolo de la Nueva Alianza y de la comunión, de la unión espiritual entre los individuos de una misma creencia religiosa. El vino es parte integrante del banquete ritual, cumple la función sacramental del alimento que renueva la fuerza y devuelve la vida, que crea un lazo indisoluble entre los participantes. En el relato, las escenas reiteradas del vino consumido y compartido en un ambiente de armonía y amistad son motivo de acercamiento, de reunión, y preludian la puesta en marcha de futuras acciones.

En consecuencia, la taberna adquiere una importancia especial. Es el punto de convergencia, lugar de la cita, «espacio escénico» de la entrega y de la diversión, donde se come, se bebe, nacen los complots, se fraguan los hechos de armas y, con la ayuda del vino, se hacen confidencias¹⁹. El verdadero itinerario de los mosqueteros (un itinerario rojo, en este caso) no es el de sus duelos o de sus combates sino la ruta del vino, que va de taberna en taberna, pasando por la «Pomme de Pin», el «Grand Saint Martin», el cabaret de «Creve-coeur», el albergue de Amiens, la cantina de los guardias, el «Parpaillot», la «Herse d'or», sin olvidar que d'Artagnan comienza su viaje (iniciático, claro está) con una parada en el «Franc Meunier».

¹⁸ Véase J. Chevalier y A. Gheerbrand, *op. cit.*, p. 1014.

¹⁹ Cf. la confesión de Athos, pp. 348 y sig.

En estas alegres reuniones, el vino ejerce una función dionisiaca, euforizante y liberadora. Es el alma de las celebraciones y de las fiestas; para celebrar su encuentro y la llegada de la carta de Mme de Chevreuse, Aramis y d'Artagnan piden cuatro botellas de Borgoña viejo:

Mon cher d'Artagnan, bebamos, ¡diablos!, bebamos fresco, bebamos mucho, y cuénteme lo que pasa por allí. (p. 330)

De la misma manera, el vino borra la tristeza inherente a la condición del individuo, ayudándolo a olvidar los sinsabores y las miserias del pasado y del presente. Gracias al vino que consume, Athos resiste a la prueba de su cautiverio cuando se ha encerrado él mismo en la bodega (p. 349); d'Artagnan, después de su espera frustrada en Saint-Cloud, calma su angustia con una botella entera (p. 289). Hay que subrayar la presencia de una «filosofía del vino», preconizada y puesta en práctica por Athos —aunque a veces no dé resultado—, que recomienda la bebida como el mejor remedio para las penas cotidianas:

¡Eh, Señores! (...) La vida es un rosario de pequeñas miserias que el filósofo desgrana riendo. Sed filósofos como yo, señores, sentaos a la mesa y bebamos; para ver el porvenir de color de rosa, no hay como mirarlo a través de una copa de Chambertin. (p. 559)

Factor de embriaguez, el vino puede cumplir también una función cognitiva, ser medio de conocimiento. Athos, borracho perdido, conserva una lucidez implacable: «Acuérdate de esto, dijo a d'Artagnan, nunca tengo las ideas más claras que cuando bebo» (p. 346). La embriaguez no es para él, aunque predique lo contrario, sinónimo de alegría o de euforia —Athos tiene el vino triste—, sino de agudeza mental y visión clara de la realidad. Es durante una escena de borrachera cuando revela a d'Artagnan la historia trágica de su pasado. Se puede hablar aquí de una forma de mayéutica, pues el vino ayuda a Athos para que expulse el secreto enterrado en su memoria, para que pueda emerger una parte lejana y reprimida de su pasado.

Sin embargo, si aparece casi siempre, a lo largo de su novela, bajo sus aspectos más positivos, no deja de mantener cierta ambivalencia. Si bien aparece en las primeras páginas como componente de un ungüento con maravillosos poderes curativos —el bálsamo de Bohemia— (p. 24), se presenta después en dos ocasiones como bebida maléfica, portadora de muerte: el vino de Anjou envenenado que manda Milady a d'Artagnan (cap. XLII) y la copa de

vino de España donde vierte «un grano rojizo²⁰» (p. 709) que mata a Mme Bonacieux.

Unas veces en tanto néctar de vida y de inmortalidad, otras, en tanto brebaje mortífero, el vino ofrece la misma ambivalencia que el fuego y la sangre con los que converge en la constelación simbólica del rojo.

En cada uno de estos tres elementos, el color revela la significación íntima del objeto, su simbolismo sentimental²¹. Ahora bien, si, como lo muestra Durand, el simbolismo de los colores es el tema de una regresión hacia las aspiraciones más primitivas de la psique²², la exaltación del rojo, color «matricial» que impregna el tejido novelesco, reflejaría ciertas obsesiones y estados afectivos del escritor que emergen en la escritura de la ficción. Por un lado, la profusión de las imágenes de la sangre y del fuego, con valor negativo dominante, insertados en la mayoría de los temas frenéticos, nos llevaría a pensar que Dumas, como otros autores de su generación, fue marcado profundamente por el recuerdo del hecho más sangriento de la historia de Francia —la Revolución—, y a constatar toda una ideología de la agresividad, de la violencia y de la crueldad que sustenta las acciones y los personajes de la novela. Por otro lado, el rojo vivo y resplandeciente que significa el principio de vida, con su fuerza y su potencia, correspondería a una resonancia íntima de la sensorialidad del autor, de su temperamento vitalista y pletórico²³, de su actividad creadora desbordante, y sería el reflejo de una concepción epicureísta y/o hedonista de la vida, encarnada por los cuatro personajes principales —en particular, el de Porthos— y celebrada en las festivas escenas de bebida comentadas en este análisis.

Por lo demás, si el lector se deja conquistar de entrada por el relato de Dumas, ¿no es, precisamente, porque el texto está bañado en el rojo de la sangre, del fuego, del vino?...

Cuando la historia se tiñe de rojo, cuando se nutre del color arquetípico del deseo y del miedo, de la vida y de la muerte, si el lector se identifica con los personajes, si se proyecta en ellos y si se adhiere, sin darse cuenta, a la ideología latente en la novela, es porque, en el fondo, a lo largo de la lectura, ha ido encontrando, inconscientemente, sus pulsiones más inconfesables y sus pasiones más secretas.

²⁰ Es interesante subrayar el color «rojizo» del veneno, que se inscribe en los valores negativos de este color, omnipresentes en el texto.

²¹ Véase G. Durand, *op. cit.*, p. 315.

²² *Ibid.*, p. 256.

²³ Es harto conocida la afición de Dumas por los placeres de la mesa y su gran cultura gastronómica, reflejada en su *Diccionario de cocina*. Se hace también que tuvo una portentosa vida amorosa. Para consultar una biografía completa, véase: Daniel Zimmermann, *Alexandre Dumas le grand. Biographie*, París, Julliard, 1993.