

Reconstrucción histórica de una sociedad perdida:

La edad de la inocencia

MONTSERRAT HUGUET

GLORIA CAMARERO

En 1920 Edith Wharton (1862-1937), publicaba *The Age of Innocence*, obra en la que describe el ambiente neoyorquino del último tercio del siglo XIX, que ella conocía bien ya que en él había transcurrido su juventud. Con esta obra se convertía en la primera mujer que obtenía el premio Pulitzer (1921). La narración filmica arranca con el regreso de la condesa Ellen Olenska a Nueva York tras su fracaso matrimonial en Europa. El encuentro con Newland Archer, recientemente prometido con su prima May Welland, provoca una relación donde la pasión contenida perturba la estabilidad personal de Archer dentro de su peculiar mundo, pone en peligro la aceptación social de Olenska y saca a la luz la precariedad sobre la que se asienta el sistema social burgués finisecular. Una simple historia de amor se convierte en el pretexto para construir un relato fidedigno de aquella burguesía, anclada en unos modelos de comportamiento netamente victorianos. Contemplamos a una elite social endogámica, puritana e hipócrita, que sigue mirando a Europa como fuente de toda novedad, pero que se niega a abandonar sus tradiciones y continúa aferrada a su pasado. Las buenas maneras y el lujo ocultan códigos estrictos destinados a mantener la homogeneidad de clase.

En los años 80 de este siglo, Jay Cocks dio a Martin Scorsese un ejemplar de la novela con el objeto de llevarla al cine. Juntos elaboraron el guión, que quedó terminado en 1989. Cuatro años después se estrenó la película. Scorsese se convierte una vez más en un creador activo en su afán de proteger el cine y de utilizarlo como fuente de conocimiento del pasado de su propia sociedad.

UNA INTENSA UTILIZACIÓN DE RECURSOS FÍLMICOS AL SERVICIO DE LA NARRACIÓN

La puesta en escena de la película resultó especialmente complicada y llevó más de dos años de trabajo. Se trataba de representar lo que ya era en su origen una representación y se impusieron todo tipo de licencias: miradas directas de los personajes a la cámara, fundidos en colores, iluminaciones antinaturales, continuos encadenados, el recurso del objetivo abriendo o cerrando hasta enmarcar los detalles más significativos... y muy especialmente la voz en *off* femenina para una narración que rompe con la tradición de la voz masculina en las locuciones, considerada más creíble, pero que para este caso se hubiese mostrado incapaz de transmitir los sentimientos y las emociones que la narración exigía, y que hubiera quitado protagonismo a la autoría femenina del texto original.

Scorsese hizo un trabajo ordenado, en el que cada ambiente, decorado y situación *informan* al espectador de las características de la burguesía neoyorquina de 1870 y de la psicología de los personajes que forman parte de la misma. La cámara se mueve despacio, narrando en un tiempo lento que subraya la condición de sociedad estable y opresiva que describe con parsimonia. Como si del ojo del espectador se tratase, envuelve a los personajes. Los acoge en agrupaciones y los rodea subrayando el carácter cerrado e impenetrable del grupo, cuyos miembros tenían como máxima aspiración el no ser diferentes a los demás. Se recrea en describir minuciosamente los ambientes de representación del burgués: los banquetes, los bailes o los espectáculos, recurriendo a los planos en picado y cenitales, para mostrarlos con el distanciamiento debido.

El objetivo de la cámara se identifica en buena parte de la película, al igual que sucede en la narración literaria, con la mirada de Newland Archer, dando lugar a magníficos planos secuencia. Cuando el personaje está acompañado, la cámara le abandona y entra a formar parte del conjunto. En las secuencias en las que conversan Newland -Ellen y Newland-May, dos cámaras recogen primeros planos en un tiempo rítmico, con la misma lentitud que se produce el acercamiento amoroso entre los primeros y el distanciamiento psicológico entre los segundos.

Los planos generales enmarcan el desarrollo de las secuencias, pero la cámara se detiene, al hilo del relato de la narradora o de la música, en los detalles. Cristalerías, vajillas, centros de flores y frutas... definen el prestigio de clase. Los objetos se acumulan en las imágenes pero no hay exceso ni desorden. Se impone la simetría. Colores, cuadros y arquitecturas tienen valor significativo.

La música recrea el estado de ánimo de los personajes y el momento afectivo de sus relaciones. Así por ejemplo, delante del hotel en el que se hospeda Olenska, en Boston, Archer se pavonea orgulloso

de un lado a otro, porque sabe que estará con ella durante toda la jornada. De pronto, el secretario del conde Olenski abandona el hotel y la música cambia de registro: una nube oscurece la percepción que el espectador tiene del estado anímico de Archer, ajeno él a la circunstancia.

LA SOCIEDAD COMO ESCENARIO

Los títulos de créditos se disponen sobre flores que se van abriendo, simbolizando probablemente la ruptura del estado de inocencia. Pero, no son flores reales sino elaboradas con encajes y tules, como visillos que esconden una verdad oculta, una inocencia fingida, la inocencia que Newland intuye en su prometida. Archer llega a la conclusión de que la naturaleza humana no adiestrada es un artificio, no es franca ni inocente. La inocencia -intuye- no constituye un estado natural en el ser humano. La prometida de Archer, May Welland, no es inocente, pero está adiestrada para parecerlo. La pureza es pensada por Archer como una creación ficticia, puesto que la naturaleza del hombre está llena de astucias. Durante generaciones ha sido urdida para crear un producto grato al hombre, que le haga sentirse dueño y señor del género femenino. A lo largo del film comprobamos como esta reflexión provoca en Archer un vértigo que se refleja en su mirada, de modo que intenta apartar de sí este pensamiento perturbador e incómodo. El lado más hipócrita de su condición se revela en estos instantes.

El código, el fariseísmo y la inadaptación a los tiempos aparecen perfectamente sintetizados en una de las primeras escenas de la película, la del palco, durante el primer encuentro entre Archer y la condesa Olenska. Acaban de reencontrarse y ella comenta lo difícil que le resulta entender a la sociedad neoyorquina. Ala explicación de Archer en el sentido de que ha estado ausente mucho tiempo, ella responde con fingida frivolidad: *Tanto tiempo que estoy segura de que estoy muerta y enterrada, y de que este antiguo y querido lugar es el cielo.* (Secuencia 1).

Así, no nos queda sino asumir que la vida del burgués es ficción. Esta idea se ejemplifica continuamente en la película y la reiteración en la muestra de representaciones operísticas, solemnes bailes y banquetes como espectáculo, viene a corroborarla. Newland Archer llega a esa conclusión y así lo manifiesta a la Condesa Olenska: *Tu me diste el primer atisbo de vida real y después me pediste que siguiese viviendo una falsa.* (Secuencia 26). La única personalidad real es la propia Olenska. Entra en escena en la ópera y la primera aproximación a ella se hace desde el anonimato. No se la nombra por su apellido siquiera y la percibimos por la mirada de un personaje secundario pero fundamental, Sillerton Jackson, ejemplo de convencionalidad por excelencia. La condesa no encaja en el mundo de la ficción, no se ciñe a la forma y su atuendo es casi siempre *inconveniente*. Progresivamente va siendo expulsada del escenario que es la sociedad. Su tiempo en la pantalla decrece, hasta desaparecer en las secuencias finales, en las que sin embargo sigue siendo un elemento de referencia. En la última, intuimos a Olenska detrás de una ventana abierta hacia la que mira Archer. La negritud y el movimiento breve de un visillo son los únicos vestigios de su presencia.

Tampoco en los espacios exteriores hay ninguna intención de realismo. Los paisajes urbanos tienden a mostrarse mediante las pinturas. Durante el viaje de novios de Newland y May por Europa, las ciudades de París y Londres discurren ante nuestros ojos bajo la representación de imágenes fijas que recogen pinturas del Parlamento de Londres y de la Ópera de París como si de planos de situación se tratase. Ambas construcciones emblemáticas, recientemente inauguradas entonces, representan el historicismo decimonónico en sus versiones neogoticista romántica y neobarroca clasicista respectivamente.

En los paisajes naturales, el relato filmico tiende a recrear la visión que el romanticismo inglés nos dejó de los mismos. Luz y color son imaginados. Los cielos tempestuosos, los edificios ruinosos y los árboles deshojados están próximos a las visiones que ofreció Turner. Son el trasfondo de las secuencias en las que transcurre el reencuentro entre Archer y Olenska, en la casa de campo de los Van der Luyden, y en el transcurso del viaje a Nueva York en que aquel acompaña a la Condesa. Es un paisaje con valor dramático creado por la pintura europea en la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, esa forma idealizada de percibir el paisaje estaba ya desfasada, culturalmente hablando, en la Europa finisecular, donde ya se habían impuesto las visiones fotográficas de la escuela de Barbizon. La América victoriana va por detrás de Europa.

La reiteración de las escenas de teatro y de ópera, de los ambientes como escenario, plantea otra idea, que se comprende cada vez que la cámara se detiene para captar la caída del telón. Es el símbolo del comportamiento de esa sociedad, empeñada en tapar y en no descubrir todo lo que transgrede sus convencionalismos. Las actitudes de May y Newland son claros exponentes de ello. Newland creará descubrir en la personalidad de May -tal vez fruto de la desafección progresiva que siente hacia ella- un telón, un telón que él *nunca había levantado y que expresa la ficción de la inocencia* (secuencia 22). El

miedo a descubrir la verdad es una constante y así lo percibe Olenska: *¿Es que aquí nadie quiere saber la verdad?* -susurra sollozante (secuencia 10). Las cuestiones desagradables se mantienen ocultas. Los gestos, las miradas y los silencios demuestran sutilmente la existencia de las cosas.

Los cuadros tienen también un valor representativo. Los géneros o estilos artísticos se asocian a los personajes o a situaciones en que se nos presentan. En una auténtica inundación de obra pictórica, las obras no están ahí para ser reconocidas, ni tan siquiera para representar el poder de clase, o la ampulosidad decorativa de los ambientes burgueses. Su función principal en este film es informativa. Las colecciones de pintura que cada personaje posee reflejan su psicología, los rasgos fundamentales de sus vidas. Así, un cuadro muy especial preside la escena en la que se produce una de las transgresiones del código burgués más significativas de la narración. La obra está presente en la secuencia en la que Archer visita a Olenska en su casa por tercera vez. El espacio no es específicamente femenino ni masculino y ambos personajes comparten, en plano de igualdad, el calor de la lumbre y el rito del tabaco. En el fondo, sobre la chimenea, se distingue la obra más famosa del simbolista belga Fernand Khnopff, *La caricia*, conocida también como el *Arte o la Esfinge*, pintada en 1896, es decir con posterioridad al tiempo en el que transcurre la acción de la película. Muestra a un Edipo adolescente que sostiene un cetro con pequeñas alas y apoya su rostro en el de una esfinge áptera de cuerpo de leopardo. La esfinge es el símbolo del enigma por antonomasia y también el de la mujer de sexualidad agresiva. La prensa de la época -*La jeune Belgique*, 1896-lo definió como un "signo de la lucha entre el anhelo de dominación terrenal y el del abandono a la voluntad". Su presencia en casa de Olenska nos habla del desconcierto que le produce a Archer esa situación y de la mezcla de temor y deseo que siente ante el naturalismo de la condesa. Ella es un enigma para él, escapa a su control y se aleja de los referentes que tiene acerca del comportamiento femenino.

Espejo en el que se reflejan los personajes, en ocasiones estos se muestran ante sus propios retratos pictóricos. En la secuencia del baile en el salón de la casa de los Beaufort, la cámara enfoca a un grupo de mujeres y detrás de ellas vemos una pintura de género de James Tissot que representa el despreocupado vivir de las recatadas damas de la burguesía europea de fin de siglo, como si de la proyección de las mismas se tratase. Lo real y lo irreal se confunden para volver a sugerir que la vida del burgués es ficción. La imagen real se superpone sobre la imagen figurada, a modo de un cuadro dentro de otro cuadro, poniendo en evidencia el carácter cerrado de aquella burguesía neoyorquina que se proyecta sobre sí misma. Este efecto visual, claramente significativo, es muy utilizado en toda la película y lo vemos repetirse sobre espejos o sobre las aguas de los estanques.

ITINERARIO DESCRIPTIVO DE LA "SOCIEDAD"

El texto de Edith Wharton se inicia directamente con un juicio de valor acerca de la sociedad en un tono de suave ironía. A propósito de una representación de la ópera Fausto en la Academia de Música de Nueva York escribía:

«Como es natural, ella no decía «me quiere» sino «m'ama», pues una inalterable y jamás cuestionada ley del mundo musical exigía que el texto alemán de las óperas francesas, cantadas por artistas suecos, se tradujera al italiano para la mejor comprensión de públicos de habla inglesa» (1).

Se observa en todo el trabajo un afán consciente por subrayar el poder tácito, no explícito de lo femenino. Así, la relación triangular entre los personajes principales, Archer-Welland-Olenska se presenta como una relación de dominio de lo masculino sobre lo femenino. El planteamiento de la igualdad hombre-mujer genera desconcierto, y la autora *traslada* la cuestión de la progresiva incorporación de la mujer a la sociedad civil en el inicio del Siglo XX a un periodo histórico en que las cuestiones del feminismo tienen aún escasa repercusión social. Sin embargo, la percepción que el propio Archer tiene de su dominación como hombre en las relaciones con las mujeres le lleva al autoengaño. El espectador adquiere conciencia de ello desde el primer momento en que, a través de las miradas de Archer, tiene acceso a sus reflexiones más íntimas. En realidad el mundo de la mujer genera e impone sus reglas en el seno cerrado de la sociedad.

En la narración tanto literaria como filmica, las familias carecen de definición masculina: Mrs. Wetland eclipsa a su marido, personaje que apenas menciona el texto; Mrs. Mingott y Mrs. Archer son viudas; Mr. y Mrs. Van der Luyden son una misma persona, personajes asexuados. Sólo en la pareja de Julius y Regina Beaufort, destaca el esposo, lo cual se explica si vemos a Julius como un *parvenu* que, a ojos de los demás miembros del grupo, no respeta el conjunto de los cánones de comportamiento.

Sin embargo, *la sociedad* determina que la dominación femenina en el seno de las familias nunca debe manifestarse en el grupo. Cuando la condesa Olenska se presenta como mujer independiente infringe una norma tácita por lo que es llamada al orden. Archer vive con desasosiego lo que considera la intromisión de la figura de Olenska -representación impura en el mundo de las mujeres que le rodean- en

el calculado futuro en común con May Wetland, que en su imaginación aparece como un ejemplo de *blancura, resplandor y bondad*. Archer reflexiona sobre el mundo de las mujeres bien, de supuesta inocencia y sobre la relación hombre-mujer en la clase a la que el pertenece. Piensa en el matrimonio como conveniencia y represión y lo asocia con la hipocresía y el tedio. Lo percibe como un adulterio solapado. La idea de la mujer como víctima, le parece falsa.

EL MANTENIMIENTO DE LOS HÁBITOS

En todas las secuencias se impone el *aire del rito*: pasear, comer, hablar, fumar... La sociedad victoriana se reconoce en la perdurabilidad de sus costumbres y en el culto a las apariencias. Los personajes se jactan de no haber variado sus hábitos durante generaciones. Así, la larga duración del noviazgo. Enviar flores a la hora precisa. Asociar una flor determinada con un tipo de mujer. Pasar por el club antes de acudir a una cita o después de salir de la Ópera. Usar el traje de boda en algún acontecimiento posterior a la ceremonia. Ir durante el viaje de novios a París para que el escultor Rochet modele las manos de la novia. De esta forma se articula una sociedad opresora en la que no cabe la manifestación de los sentimientos. La élite social tiene sus propias normas de comportamiento. Admite la separación de hecho, pero no el divorcio, por más que la legislación lo reconozca. Las costumbres sociales funcionan al margen de la ley y como dice Mrs. Mingott a Archer *el matrimonio es el matrimonio*. (Secuencia 19). La burguesía neoyorquina, en estos momentos de máximo vigor, prestigia la institución matrimonial porque garantiza unos legítimos herederos a los que dejar las propiedades y la fortuna acumulada.

La sociedad, que ejerce un férreo control sobre la vida de los demás, expulsa de su círculo a los que se saltan sus leyes. En ese sentido es implícitamente violenta. Practica una violencia sutil, nunca manifestada abiertamente, pero presente soterradamente en todos sus actos y cuya representación gráfica viene dada a través de ejemplos pictóricos. Tres cuadros de tema violento se muestran a lo largo de la película y en tres momentos distintos. Tienen el valor de metáforas. Casi al principio, cuando la cámara se recrea en presentar la mansión de los Beaufort, se detiene en la *Muerte de Pierrot*. Poco después, en casa de la Sra. Mingott, vuelve a detenerse en una pintura que representa el rapto de una doncella a la vez que la voz en *off* habla de la inmediata boda de May y Newland. Finalmente, como conclusión, cuando Archer visita el Louvre ya en el ocaso de su vida, se para ante una obra de Tiziano. La narradora resume entonces el papel que Olenska ha pasado a ocupar en la mente de Archer: *Cuando pensaba en ella lo hacía en abstracto, serenamente, como puede pensarse en la amada imaginaria de un libro o de un cuadro. Se había convertido en la visión completa de todo lo que se había perdido*. (Secuencia 40). Ellen es ya, como las Venus de Tiziano, la mujer soñada.

ESTRUCTURA HETEROGÉNEA DE UNA SOCIEDAD APARENTEMENTE HOMOGÉNEA

«Nueva York estaba dividido desde los orígenes del recuerdo humano en dos grupos fundamentales: los Mingott y Manson y todo su clan, que se preocupaban de la comida, la ropa y el dinero, y la tribu Archer-Newland-Van der Luyden, devota de los viajes, la horticultura y la mejor novelística, que despreciaba otras formas más groseras de placer», escribe Edith Wharton. Es decir, los que consumen, y los que viajan, los que cultivan su personalidad. Se trata de grupos definidos, en ambos casos, por su estilo de ocio y no por su actividad productiva. La sociedad rechaza conocer a Mme. Olenska y lo hace cruelmente, sin presentar excusas. Esta circunstancia da pie a una descripción explícita de la alta burguesía neoyorquina (2).

La sociedad es una pirámide en cuya base se sitúa la gente común honorable, esto es, las familias respetables. Más arriba, el grupo dominante, si bien no se compone de aristócratas; consta de un número muy reducido de miembros. El grupo dominante tiene su origen en la burguesía comercial holandesa o inglesa que hizo fortuna y participó en los procesos de la independencia norteamericana. Este origen proporciona orgullo. En cuanto a la aristocracia, desciende de la nobleza europea, y es numéricamente insignificante. Se considera prácticamente desaparecida. No vive en las suntuosas mansiones de Madison Avenue, sino en el campo, donde aún desempeña las labores de *patroon*. La Sociedad es por lo demás pequeña, resbaladiza, sin fisuras. Su principio de supervivencia es el *esprit de corps*: *si no nos apoyamos los unos a los otros, la Sociedad desaparecerá* -dejan traslucir las miradas de los personajes a cada momento. Se considera que la dignidad familiar es la más elevada de las virtudes.

Tanto la obra literaria como el film excluyen conscientemente las alusiones específicas a cualquier otra clase al margen de la *sociedad*. Pero la autora se permite una reflexión acerca del servicio, cuya tarea es la de atender a la alta burguesía sin hacerse notar: *una mano atenta había, como de costumbre, mantenido el fuego vivo y la lámpara ajustada* (3). Sutileza que en el film se desvela con el breve reproche de Archer a la criada por no tener la lámpara lo suficientemente ajustada.

Un último rasgo de heterogeneidad dentro de esta sociedad aparentemente tan homogénea es la existencia de dos espacios delimitados por la diferencia de sexo. El mundo de las mujeres por una parte, que en la casa ocupan el menor de los espacios -así por ejemplo, en casa de los Archer, el piso de abajo, el cuarto de estar, donde hacen costura. Sus conversaciones están cerradas a los hombres. El mundo de los hombres, en el otro extremo, cuya presencia *domina* el hogar y le dota de estabilidad. Su espacio específico es mayor, generalmente situado en la planta superior de la vivienda. La Biblioteca es un lugar masculino donde se desarrolla el rito de fumar y las conversaciones en las que las mujeres no tienen cabida.

LAS TRANSGRESIONES DEL CÓDIGO. EL FARISEÍSMO

En la salita de Mme. Olenska, un espacio que no es ni sala de estar femenina ni biblioteca masculina, tiene lugar una conversación de igual a igual entre ésta y Archer. Archer transgrede también el código al final de una cena en su casa con Mr. Jackson. Su espíritu se ha ido rebelando progresivamente a lo largo de la velada por la forma en que se trata el tema de la condesa Olenska. Entonces habla directamente del tema de la libertad de las mujeres en la sociedad. Tras su encendido alegato, el silencio crítico de Jackson, hace comprender a Archer que su transparencia ha sido incorrecta. Nuevamente se produce otra ruptura del código al *discutir de cosas tan íntimas en público*. Esto es, al hablar del divorcio de Olenska en una situación social-en este caso la cena familiar de los Archer- se vulnera la noción de lo íntimo. Archer expresa su malestar por el fariseísmo, pero es consciente de que, al rechazar abordar directamente las cuestiones desagradables, la sociedad mantiene la pureza del aire neoyorquino.

El lenguaje de los gestos sustituye al diálogo franco y directo sobre los temas que no se considera de buen tono abordar directamente. Se habla con los ojos y por medio de escuetas gesticulaciones. Los silencios y las miradas están llenas de significados: *La gente de su mundo vivía en una atmósfera de leves implicaciones y pálidas delicadezas, y el hecho de que ambos se entendieran sin pronunciar una sola palabra pareció al joven que les acercaba más que cualquier explicación. Los ojos femeninos decían «ya ves por qué me trajo mamá», y las masculinas respondieron «por nada del mundo habría intentado que no vinieras -leemos... En referencia a las relaciones llamadas ilícitas habidas entre hombres y mujeres, la autora transmite directamente su visión del enfoque que la sociedad les da:*

«(...) Cuando «pasan esas cosas», el hombre ha hecho sin duda una tontería, pero la mujer ha cometido un delito. Todas las señoras de edad a las que Archer conocía tenían a toda mujer que amara imprudentemente por necesariamente artera y falta de escrúpulos, y a los pobres y necios hombres por víctimas impotentes en sus garras. Archer discurre sin embargo que: «Las sociedades ricas, ociosas y ornamentales tenían que producir muchas más situaciones de esta índole; y podría incluso haber alguna en que una mujer de naturaleza sensible y reservada pudiera, por la fuerza de las circunstancias, por simple indecisión y soledad, verse atraída a una relación inexcusable para las normas convencionales». Sin embargo, esta idea encajaría solamente "*en las complicadas y antiguas comunidades europeas*" (4) .La neoyorquina era pues *una sociedad totalmente empeñada en parapetarse contra la desagradable, y como tal, farisaica.*

A LA ZAGA DE EUROPA

La película denuncia las carencias artísticas de Nueva York hacia 1870 y la escasa afición de los neoyorquinos de aquel tiempo por la cultura. *Pintores... ¿Hay pintores en Nueva York?* -se pregunta Julius Beaufort en casa de Olenska (secuencia 14). Nueva York carece de Teatro de la Ópera. El vacío lo suple un espacio anticuado y fuera de moda: la Academia de Música, donde se representa *Fausto*, con cuya *Escena del jardín* comienza el relato. Además, la elite social tiene por costumbre no asistir a los espectáculos completos. Tampoco existen salones literarios. La sociedad bien se cierra a los colectivos de músicos, actores y escritores. Los teme y desprecia porque ocupan un lugar degradado en la pirámide social. "*Mr Archer y su grupo sentían cierta timidez con respecto a esas personas. Eran raras, impredecibles, llevaban cosas desconocidas en el fondo de sus vidas y sus mentes*" -señala Wharton.

Aun así, en el grupo de la familia Archer, la literatura y el arte eran objeto de profundo respeto. De un respeto sin embargo reverencial, más inclinada hacia la cultura muerta que hacia sus manifestaciones vivas. Newland se jacta ante Olenska de conocer a *algún pintor*, pero se jacta también de no vivir en su ambiente (secuencia 14). La mayoría de los miembros del grupo son por lo demás *analfabetos*: "La anciana Catherine Mingott no había abierto un libro ni contemplado un cuadro en su vida, y la música sólo le gustaba porque le recordaba las noches de gala de «Les Italiens» en sus días triunfales en las Tullerías». De Beaufort se dice que "era tan analfabeto como la anciana Mrs Mingot" y consideraba a *los tipos que escriben* meros suministradores pagados de placeres de ricos. El desagrado de la sociedad burguesa hacia las artistas no provenía del peligro que pudiesen representar por sus hábitos de

moralidad sino, en realidad, por su pobreza. La pobreza es desagradable. Los artistas y los escritores son pobres, luego son desagradables.

Todo ello es sintomático de una realidad que años más tarde parecería inverosímil: en muchos aspectos, Estados Unidos vivía anclado en el pasado. Si las referencias admirativas hacia el Viejo Continente son constantes porque representa la modernidad, al mismo tiempo la burguesía neoyorquina mantiene con respecto a Europa una consideración ambivalente. La admira como centro de creación de novedades artísticas, pero critica su mayor liberalidad en las costumbres, producto -sin duda- de que las europeas son comunidades complicadas y antiguas. Así, el liberalismo que muestran las maneras de Olenska está mal visto y se atribuye al hecho de que hubiese vivido en Europa y estuviese casada con un europeo. Ello la convierte en objeto del rechazo de su grupo: *Nunca debió casarse con un extranjero* - critica su prima May Welland, en lo que puede ser calificado como una sentencia social. (Secuencia 23).

No obstante, la admiración que despierta Europa en la elite neoyorquina hace que se la reconozca como motor de los avances artísticos y literarios. *Cuando voy a París o Londres nunca me pierdo una exposición*, expresa Archer sin fingido entusiasmo. (Secuencia 14). Este mismo personaje recibe mensualmente los libros publicados en Inglaterra y participa de la misma pasión que estaban demostrando los europeos de entonces por los museos. En las casas de estas gentes ignorantes pero adineradas cuelgan los cuadros de los géneros y estilos habituales en la Europa contemporánea: las temáticas de la muerte que había popularizado el prerrafaelismo inglés; las figuras mitológicas inspiradas en un ya decadente academicismo; las alegorías de los simbolistas; los interiores característicos de la pintura holandesa protestante; el paisajismo inglés; las escenas costumbristas del elegante vivir burgués que anuncian técnicamente el inmediato impresionismo; y sobre todo, los retratos en el estilo de Sargent y Whistler, es decir de los dos pintores norteamericanos más reconocidos del momento, que se habían formado en París y asentado después en Londres, desde donde abastecían la amplia demanda norteamericana. París y Londres eran las capitales artísticas de la burguesía neoyorquina finisecular.

A CABALLO ENTRE DOS TIEMPOS HISTÓRICOS

Las nuevas tecnologías se incorporan progresivamente en la vida del burgués. El retrato fotográfico, poco común inicialmente en sus espacios de representación, termina imponiéndose. La foto de novia de May está presente en la biblioteca de Archer y la misma May es fotografiada practicando el tiro con arco en el club de campo, lo que es símbolo también de otro cambio: la progresiva incorporación de la mujer a las prácticas deportivas. El teléfono, la pluma estilográfica, el tren, el tranvía, el automóvil, las lámparas eléctricas, el ascensor, el barco, el trasbordador, los cigarrillos... habitan en el film como signos inequívocos de la nueva modernidad, fruto del joven empuje de la industrialización. Igualmente, los bufetes de abogados y la bolsa están presentes y nos hablan del potente desarrollo empresarial en ciernes. La técnica y el mundo de la empresa están desembarcando y forzarán los cambios en la vida de la burguesía.

Los gustos plásticos y arquitectónicos también evolucionan. Las escenografías reflejan perfectamente los cambios. Los primeros paisajes cercanos a la pintura romántica se transforman para aproximarse a la impresionista y mostrar al espectador una imagen de Olenska, en las inmediaciones de la casa de verano de Mrs. Mingott o en la ciudad de Boston, que tanto nos recuerda a las composiciones de un Monet. La arquitectura rehabilita el neoclasicismo del que gustó la época victoriana y el estilo colonial para las residencias campestres. Pero, en ese panorama arquitectónico ecléctico, extendido también en la Europa de los finales del siglo XIX, se van abriendo camino nuevas tipologías y nuevas formas. Invernaderos y aviarios resueltos con los nuevos materiales de hierro y cristal hacen su aparición en la película, alcanzando un protagonismo similar al que había tenido en Inglaterra tras la exposición de 1854, cuando Paxton ya había revolucionado los espacios arquitectónicos con sus *pabellones-estufa*. Sin embargo, es el Museo de Artes de Nueva York, el Metropolitan Museum, con sus estilizadas estructuras interiores de hierro, el signo más representativo de los nuevos tiempos.

Las innovaciones tecnológicas aparecen vinculadas a personajes masculinos más que a los femeninos y sobre todo a Newland Archer, que se esfuerza por romper con la tradición, respetando sin embargo un orden. En su biblioteca acoge algunas de las mayores innovaciones técnicas en la vida cotidiana de las gentes burguesas. Suya es la iniciativa de citarse con Ellen Olenska en el museo neoyorquino, que se había inaugurado en 1870 y era entonces un lugar emblemático de la modernidad, aunque todavía poco concurrido. Como contrapunto, el aviario y el invernadero, lugares de encuentro con May Wenand, subrayan la personalidad tradicional y conservadora de su joven prometida, espacios excesivamente provincianos para los gustos más cosmopolitas de Olenska.

ESPACIOS PÚBLICOS, ESPACIOS PRIVADOS

El teatro, el salón de baile, las bibliotecas, las salitas de estar y los comedores de las viviendas son espacios colectivos, al tiempo que privados por su inaccesibilidad para otros grupos sociales que no sea el de la aristocracia. Son los escenarios de los movimientos internos que ejecuta la sociedad. Los museos, jardines botánicos, parques o clubes de recreo son los espacios públicos donde se desenvuelven los personajes del grupo. Todos estos lugares se presentan como espectadores mudos, pero también como actores que propician el flujo cerrado de las relaciones humanas entre géneros. En las casas, sin embargo los espacios se delimitan por razón de sexo. El mundo de las mujeres ocupa el menor de los espacios: el rincón de un salón, un templete al aire libre... pero sus conversaciones están vedadas a los hombres. El ámbito de los hombres es más grande. Su presencia domina el hogar y le dota de estabilidad. La biblioteca es el lugar masculino por excelencia y en ella se desarrolla el rito de fumar y las conversaciones *de tono más libre*, a las que las mujeres no tienen acceso.

En el *salón de baile* la *sociedad* puede exhibirse en todo su esplendor una vez al año. Pero sólo algunas casas, las más adineradas, como la de los Beaufort, lo poseen. Allí la decoración adopta el estilo pompiere: la gran araña central, la suntuosa alfombra con la inicial del nombre del propietario dibujada y los espejos versallescos son sus elementos ornamentales más destacados. Pero las cenas que se ofrecen a parientes y amigos en los *comedores* de las viviendas de la burguesía retratada constituyen el principal reflejo del status de estas familias pudientes. El énfasis puesto en la elaboración de los menús y en la presentación de las mesas no es casual. Pretende reforzar el contenido específico de cada ocasión. De ese modo, Mrs. Mingott, matriarca del clan, hace los preparativos para una nutrida reunión a la mesa con el objetivo de presentar formalmente en sociedad a su sobrina, Mme. Olenska. Los Van der Luyden hacen lo propio cuando la anterior maniobra resulta fallida. Vajillas de Sèvres, Lowenstoft de la Compañía de las Indias y servicios de plata antigua son, entre otros muchos, algunos de los elementos cuyo lenguaje implícito utiliza el grupo para transmitir en su seno mensajes de dominio y de poder. Los centros de flores y frutas articulan las mesas y la cámara las envuelve mediante un *travelling* circular, reiterando así el carácter endogámico de esa *tribu social*.

Después de la cena los caballeros se retiran a la *biblioteca*, centro neurálgico de las decisiones masculinas y por ello de los cambios esenciales en la vida de los personajes. A diferencia de lo que sucede en los comedores, en la biblioteca se abordan los asuntos vitales de una forma explícita. En ella, se lee, se habla, se piensa en privado y se da rienda suelta a la imaginación. Los nombres de Atenas, Smirna, Constantinopla Nápoles, India o Japón salen a relucir en ese espacio. La burguesía viaja con la mente a lugares a los que su inmovilismo natural no les permite acceder. Es en su biblioteca donde Archer se plantea las cuestiones más importantes de su vida y ahí reflexiona a solas sobre el mundo de las mujeres y sobre la relación hombre-mujer en la clase a la que él pertenece. En la biblioteca planea su vida futura con Olenska, el abandono de la esposa, la aventura; allí desgrana su pasión en notas manuscritas que envía a su amada; mata el tiempo de la espera con lecturas que ya no le satisfacen; defiende con ardor los derechos de la Condesa... vuelve por fin a la realidad: su matrimonio, sus hijos, la cobardía... La biblioteca es el lugar *donde la mayoría de las cosas reales de su vida habían sucedido*. Y junto con las formas reales de la vida, las nuevas tecnologías, como la fotografía o el teléfono se instalan en la biblioteca. Al igual que la imaginación, la lectura o la tertulia, la innovación, patrimonio del hombre, encuentra allí su marco ideal.



Martin Scorsese, hoy.

COMO PARTES DE SOLO CUERPO: LOS PERSONAJES

Los personajes de esta narración son algo más que individualidades. Cada uno representa un segmento de la sociedad cerrada. Su articulación con los demás es perfecta. Sillerton Jackson y Lawrence Lefferts ejercen la *autoridad* en cuestiones de *familias*, el primero, y de *formas*, el segundo.

Newland Archer, protagonista indiscutible, es abogado de profesión y acude, de tarde en tarde, a un impersonal despacho decorado con retratos pictóricos, escenas de género y algún que otro paisaje. Pero, la actividad profesional en su nivel social carece de importancia y asilo manifiesta el relato en sucesivas ocasiones: " el joven no había pasado por el club a la vuelta del despacho, donde ejercía su profesión de abogado con la tranquilidad propia de los neoyorquinos adinerados de su clase social", o cuando se le define de la siguiente manera: "Newland Archer, sentado, abstraído y ocioso en su despacho de la oficina Letterblair, Lamson and Low".

Se debate entre el peso de la tradición y el deseo de romper con los convencionalismos de su grupo social, que, sin embargo, respeta profundamente. Se plantea cuestiones que ningún otro hombre de

su clase afrontaría y llega a pronunciar- se sobre la libertad de las mujeres, afinando que *la mujer debería ser tan libre como un hombre* (secuencia 6), pero siente hacia su prometida, May Welland, la emoción del propietario, la dicha de la posesión, y da por hecho que su deber es el de *modelar* la personalidad de la joven. Sus preferencias plásticas son más avanzadas que las de sus ascendentes. De manera que en el espacio privado de su biblioteca no existen los tradicionales retratos que proliferan en la vivienda de los Archer, sino otros temas más *modernos*: pirámides egipcias, ruinas grecorromanas y un paisaje helado con un iceberg. Estos motivos definen su personalidad acorde con su clase social y ejemplifican su deseo de ruptura con el pasado a la par que el anhelo de introducirse en el universo de lo desconocido. Consecuencia del colonialismo, la burguesía finisecular retoma la arqueología y la rehabilita desde la noción del exotismo romántico. Por ello, estos son los nuevos motivos iconográficos que se instalan en la vida del burgués. Pero también están ahí como alusión implícita a su amada Ellen, que para él representa un mundo lejano y difícilmente comprensible.

Newland Archer se sitúa por encima de la mayoría de los miembros de su grupo en cuanto a preparación intelectual. Recibe puntualmente las novedades literarias europeas, frecuenta museos, lee poemas a su prometida y adopta las novedades tecnológicas. Y en la intimidad de su hogar mira estampas japonesas. Con ello se suma a la moda despertada en Europa tras abrirse los puertos del Japón en 1854, gracias a su amplia difusión en las Exposiciones Universales de Londres, de 1862, y de París, cinco años después. Lo curioso es que desarrolla estas modas en privado porque considera de mal gusto hacer gala en público de sus inquietudes culturales y desmarcarse del grupo. Habitado a los convencionalismos sociales, Archer se siente seguro dentro de ellos: " Cuando uno estaba acostumbrado a respirar el aire de Nueva York, había ocasiones en las que cualquier otra atmósfera menos cristalina parecía asfixiante" .Es por ello que sus aspiraciones de cambio parecen frustrarse, se quedan en la superficie y no alcanzan al fondo. Si bien le gusta desafiar las convenciones y poner en duda la conformidad en privado, mostrándose audaz y escandalizando a quienes le escuchan, en público defiende la familia y la tradición. Su opción es seguir siendo uno más del grupo.

May Welland representa lo más puro de la sociedad neoyorquina, enquistada en la tradición y resistente al cambio. Sus rasgos son los de la perfección y la pureza. Pero se trata de una visión concebida desde los ojos de Archer, que lejos de verla a través de un prisma amoroso, la observa con un hálito de vanidad satisfecha. Newland aspira a reinar en *la* sociedad mediante la posesión de May, su joya más preciada. Miss. Welland sigue los modelos de comportamiento que sus mayores le han inculcado para resultar atractiva a los ojos de los hombres. Así, simula carecer de inteligencia y saca a relucir sus limitaciones intelectivas: *Supongo que yo no habría distinguido si era listo* - insinúa con modestia a su marido refiriéndose a un comensal que Archer estima interesante (secuencia 21). También su debilidad e inocencia son fingimiento. May Welland queda asociada a la blancura y la luminosidad. La luz se vuelve más clara en sus apariciones. Su marco natural son los exteriores luminosos, los jardines con flores, entre las que el lirio, su flor, simboliza la inocencia. Su condición de elemento más conformista del trío protagonista la hace quedar asociada al neoclasicismo -esculturas, columnas y templetos de raíz clásica- que fue el movimiento representativo de una sociedad victoriana sin fisuras. Los gustos estéticos de May Welland resultan de lo más conservadores: sus vestidos, blancos y recatados, siguen el ya trasnochado estilo imperio, importado de Francia. En la decoración de su hogar no adopta ningún elemento disonante con las normas estéticas que manda la tradición. En la sala de estar y el comedor imperan los cánones habituales, lo que le da un importante sesgo de impersonalidad.

La condesa Olenska irrumpe como una bocanada de aire fresco. Ejemplifica el cambio en las costumbres y rompe con el código. Actúa con libertad y desinhibición. La narradora explica: *llegó bastante tarde, denotando una despreocupación de la cual era completamente inconsciente. Entró sin asomo de prisa o timidez en la sala de estar donde el grupo más selecto de Nueva York estaba reunido en su totalidad. Para seguir: no era costumbre en los salones neoyorquinos que una dama se levantara, separándose de un caballero, para ir a buscar la compañía de otro. Pero la condesa no observaba esa norma* (secuencia 9). Su carácter rompedor se ejemplifica en las ropas y peinados poco convencionales que usa. Habitualmente aparece vestida de rojo, convirtiéndose en centro de atención de su entorno. En contadas ocasiones utiliza el blanco o el negro, colores de pureza y dignidad. Así, cuando Archer le declara su amor se presenta vestida de blanco, resplandeciente porque se define entonces en la mirada de éste y ejemplifica el tradicional ideal de mujer próximo a la pureza. El negro aparece cuando la relación con Archer deviene imposible.

La casa que habita Olenska habla también de su personalidad diferenciada. El barrio en el que vive no es el adecuado a su rango ni *está de moda*. Los vecinos más cercanos son modistillas, taxidermistas de pájaros y *gente de esa que escribe* -escribe Wharton. Ella se siente cómoda pero la familia le insta a buscar un alojamiento y un barrio más conveniente: debe mudarse -asume con

resignación. En el interior del hogar, dentro de su espacio privado, aparecen libros, máscaras africanas, tan vinculadas a las inmediatas vanguardias artísticas europeas de los principios del siglo XX, y cuadros. La cámara se recrea en mostrarlos porque permiten conocer la personalidad de su propietaria. Son cuadros de los *macchiaioli* italianos que incorporan la pincelada amplia y suelta, la *macchia* o mancha. Los formatos y temas no son nada habituales: una figura femenina sin rostro a la orilla del mar y un paisaje solitario en soporte muy alargado. Demuestran que *ella es diferente*, como entiende Archer (secuencia 40); *ha tenido una vida extraña*, según Jackson (secuencia 1) y *ha sido demasiado independiente*, en opinión de la propia Olenska (secuencia 10). Los cuadros indican también que parte del pasado de Olenska había transcurrido en Italia y se había movido en los círculos intelectuales y artísticos más avanzados, llegando a estar en contacto con esos grupos de creadores plásticos poco conocidos entonces, que tuvieron como centro de reunión el café Michelangelo de Florencia y alcanzaron su mayor auge ente 1850 y 1862, siendo posteriormente considerados antecedente de los impresionistas franceses. A diferencia de Newland, Ellen no se presenta como espectador pasivo ante el arte. Transgrede la norma que dicta que la inquietud por el arte es propia de lo masculino. Esos ejemplos pictóricos lo confirman y la distinguen de las mujeres de su grupo. Alejada del estilo pompeyano, la decoración de su casa exhibe paredes en las que dominan los tonos anaranjados y rojizos, que vienen a reforzar la idea de *recogida intimidad*, pero también la de opresión. Es la opresión que la burguesía neoyorquina ejerce sobre ella hasta terminar expulsándola de su mundo.

Personaje secundario y sin embargo eje en torno al cual pivotan Archer, Welland y Olenska, Mrs. Mingott es una figura excéntrica que resume la idea de ascenso social. El relato filmico ofrece constantes datos sobre sus *osadías*: de monstruosa obesidad, su procedencia es humilde, y se permite habitar apartada de la zona de moda, en las inmediaciones del Central Park; vivir, en definitiva la vida como quiso... sin dañar su reputación y decencia. La disposición y decoración de su hogar en Nueva York son testigos mudos de su personalidad excéntrica. Ella habita en un único espacio de la planta baja, con el dormitorio y la sala de estar contiguas, y ornamentado con motivos chinoscos y rococós, lo que a los ojos de su grupo resulta *frívolo e inmoral*. El color predominante es el rosa, absolutamente inadecuado a su edad y condición, y que viene a reafirmar su carácter indómito. Con sus tapicerías y cortinajes estilo francés Segundo Imperio se rodea de una decoración propia de los hogares franceses de dudosa moralidad: *Así vivían las mujeres con amantes en las antiguas y depravadas sociedades*. (Secuencia 3). En ese espacio común de la sala de estar y el dormitorio, los cuadros, retratos de perros, manifiestan un género muy de moda en su momento; pero también son una representación gráfica de la naturaleza primaria, instintiva y espontánea de Catherine Mingott, cuya vida transcurre rodeada de sus animales de compañía. En una confusión delirante de realidad y ficción, las imágenes reales de los animales que la acompañan se superponen a las de los retratos de los perros, al tiempo que el propio retrato de Mrs. Mingott preside la gran sala.

Mediante la panorámica y el *travelling* se muestran otras representaciones pictóricas más convencionales: paisajes académicos y marinas, resabio de otros tiempos en la vida de Mingott. La cámara se detiene en un *gabinete de coleccionista*. Es éste un tema bastante extendido en la pintura barroca holandesa y que aquí viene a recordar que el origen de esa elite neoyorquina, en la que se encuentra la propietaria de la mansión, está en las burguesías comerciales holandesa e inglesa, que hicieron fortuna y participaron en la independencia norteamericana. El protagonismo de la obra proviene de la ambientación general, entendido como una mera acumulación de lo exótico y que sirve nuevamente para caracterizar el comportamiento de la Sra. Mingott. El recargamiento del interior burgués representado pictóricamente coincide con el recargamiento de ese interior burgués real. Las paredes llenas de lienzos en el fondo de un cuadro en el que se representa la escena de un hombre que corteja a una mujer, resumen la vida de la Sra. Mingott: multitud de cuadros decoran también las paredes de la casa de *esta intrépida mujer que si hubiese querido un amante, también lo habría tenido* -escuchamos decir a la narradora en el momento en el que la cámara se detiene en el cuadro. Sin embargo, la radicalidad de las posiciones morales de este personaje que el entorno define en las primeras imágenes quedan amortiguadas a medida que avanzamos en el conocimiento del personaje. La independencia de la Catherine Mingott tiene un límite: *el marcado por la Quinta Avenida*.

Julius Beaufort representa el nexo de Ellen Olenska con lo que la sociedad neoyorquina considera *conveniente*. Ejemplifica la figura del advenedizo. De *oscuro origen europeo*, su extracción social es baja y su carácter variable. Cultiva el descuido en las formas y el suave distanciamiento en el trato con los demás, como distintivos de posición dentro de la sociedad, que aunque le ve fatuo, reconoce en ellos valores de la hospitalidad, la eficacia y el pragmatismo en llevar los asuntos de su casa. Pero no es fundamentalmente su dinero, que procede de los negocios bursátiles, lo que le liga a la elite neoyorquina, sino su matrimonio con Regina, uno de sus miembros más destacados de esta sociedad. Por

ello, entra en la escena filmica presentado por sus dos principales posesiones. Su esposa, emparentada con los Mingott, a la que *la sociedad* considera un mero objeto decorativo que *exhibe* las riquezas de Beaufort; y su casa, *una de las pocas de Nueva York que poseía salón de baile*. La mansión se organiza en *una perspectiva de salones sucesivos* y Regina Beaufort se *exhibe* ante su propio retrato pictórico. Después de pasar el salón carmesí vemos el famoso desnudo de William Adolphe Bouguereau, *El retorno de la Primavera*, realizado en el más puro academicismo y que concibe a la mujer como símbolo de concupiscencia. Se trata de un elemento perturbador, signo de la hipocresía y la doble moral que practica la sociedad en general y Beaufort en particular, cuyos turbios negocios, conocidos, son tolerados porque no dan lugar a escándalo. No siendo sino un *parvenu*, ávido por causar impacto, sus gustos artísticos son poco refinados. El cuadro de Bouguereau viene a ser una metáfora de la llegada de la condesa Olenska a esa sociedad, algo tan perturbador como el propio cuadro en su contexto.

La familia de los Van der Luyden es la más influyente del grupo por su origen noble y su papel de árbitro absoluto, un verdadero *tribunal de apelación*, cuyas costumbres están sacralizadas. Ellos jamás visitan, son siempre visitados. En su vivienda neoyorquina impera una gran austeridad. Elementos arquitectónicos neoclásicos, como los balaustres de la escalera, y sus propios retratos pictóricos, constituyen las piezas más destacadas. Henry y Luisa Van der Luyden son presentados bajo personalidades fundidas que actúan y deciden a la par. En ambos casos destaca la palidez de los rostros, el color del cabello, de un rubio agostado, y una amable pero severa dulzura. Las imágenes reales vuelven a superponerse a las figuradas. Su mundo es ordenado, simétrico e impenetrable. Dos lámparas se disponen con llamativa exactitud simétrica cuando el matrimonio habla ante una mesa. El color dominante en su entorno es el azul, que indica su carácter frío, distante y digno. El tiempo parece haberse detenido en ellos y en su ambiente.

Finalmente, Mrs. y Miss Archer llevan la rigidez de las costumbres y la moral ultraconservadora a extremos insospechados. Nunca abordan los temas directamente. Utilizan eufemismos y grandes silencios como código de comunicación. Los espacios privados en los que se mueven las definen plenamente: la decoración de su hogar es convencional y equilibrada, ningún elemento rompe las normas imperantes en cuanto a estética se refiere. El azul vuelve a ser el tono predominante porque ellas son también mujeres rígidas y distantes. En el ámbito del comedor, los candelabros vienen a delimitarlas para simbolizar su aislamiento, y resultan artificialmente exactos en la consunción de las velas. Madre e hija parecen introvertidas, si bien *gustaban de estar bien informadas*. Sus actitudes y gustos son los propios de las mujeres de su clase, ya que no contradicen las normas que la elite neoyorquina les asigna. De ese modo, son dadas al cuchicheo, y a mantener las viejas costumbres. *Les gusta la lectura, pero no la novela realista, valoran los paisajes en sus viajes en tanto que desestiman la arquitectura porque es "una afición de hombres"*. Ambas mujeres se complementan y se aproximan físicamente al arquetipo femenino creado por Reynolds en sus retratos. Carecen de alegría y muestran una actitud fría, más aprendida que natural. Los retratos pictóricos de su familia y los suyos propios están también presentes en su casa, confundiendo una vez más realidad y ficción.

Relación de secuencias:

1. En la ópera. Primer encuentro Olenska-Archer.
2. En casa de los Beaufort. Visión del salón de baile vacío. La cámara recorre la mansión a partir de los ojos de Archer. Retrato social. El salón de baile lleno.
3. Mrs. Welland, May y Archer en casa de Mrs. Mingott.
4. En la calle, Mrs. Welland critica a Olenska.
5. En casa de los Archer.
6. Archer, en la biblioteca, conversa con Jackson.
7. Preparativos para hacer que Nueva York acepte a Olenska.
8. Visita de Newland Archer y Mrs. Archer a los Van der Luyden.
9. Cena en casa de los Van der Luyden.
10. Archer visita a Olenska por primera vez.
11. Archer en la floristería. Encarga rosas amarillas para Olenska.
12. Archer y May en el aviario.
13. Archer en casa de Mr. Letterblair.
14. Archer visita a Olenska por segunda vez. La casa presenta las paredes desnudas: mudanza. Sale Beaufort.
15. En el teatro. Archer y Olenska se reúnen en el palco.
16. Archer busca rosas amarillas por la ciudad, sin éxito.

17. En el campo. Casa de los pioneros de los Van der Luyden. Encuentro entre Archer y Olenska. Aparece Beaufort.
18. Archer con May en Florida.
19. Archer en casa de Mrs. Mingott.
20. Archer visita a Olenska por tercera vez.
21. Boda de Archer y May. Fotos de la novia. Viaje a Europa. Reflexiones sobre la vida matrimonial.
22. Tras el viaje de novios. En Newport. Actividades de recreo. May gana el concurso de tiro.
23. Archer y May en la casa de verano de Mrs. Mingott. Archer va a buscar a Olenska a la playa.
24. En la casa de verano de los Archer-Welland.
25. En la granja. Archer va en busca de Olenska. Ella no está.
26. En Boston. Archer y Olenska pasan el día juntos.
27. Ciudad de Nueva York. Archer se encamina hacia el bufete. Mr. Riviere, el secretario del conde Olenski, le aborda en la calle. Le expone la situación de Olenska y le pide que no la deje partir hacia Europa.
28. En casa del joven matrimonio Archer. En la biblioteca, Jackson y Archer hablan de Olenska.
29. Archer y May en casa de Mrs. Mingott.
30. En el coche de caballos, de vuelta a casa, conversación tensa entre Archer y May.
31. Archer va a recoger a Olenska de camino a Nueva York.
32. En la ópera. Archer y May. Olenska no aparece.
33. Archer y May en su casa. Hablan en la biblioteca.
34. Cena en casa de los jóvenes Archer.
35. Archer y Olenska en el Museo de Artes.
36. Cena de despedida de Olenska con los Van der Luyden.
37. Conversación de Archer y May en la biblioteca.
38. El paso del tiempo. En el ámbito de la biblioteca.
39. Archer, a sus cincuenta y siete años, en la biblioteca.
40. Archer y su hijo Ted en París.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) WHARTON, Edith: *La Edad de la Inocencia*. Barcelona: Tusquets, 5. ed., 1994, p.12.
- (2) *Op. cit*, pp. 48-50.
- (3) *Op. cit*, p. 43.
- (4) *Op. cit*, p. 87.

MONTSERRAT HUGUET es doctora en Historia Contemporánea y profesora en la Universidad Carlos III de Madrid.

GLORIA CAMARERO es doctora en Historia del Arte y Profesora Titular de Historia del Cine en la Universidad Carlos III de Madrid.