### EDITH WHARTON

# La edad de la inocencia

Edición de Teresa Gómez Reus

Traducción de Martín Schifino

CÁTEDRA BIBLIOTECA DEL SIGLO XX 1.ª edición, 2020

Diseño de colección: masgrafica.com Ilustración de cubierta: Jose Luis Paniagua

- © De la introducción y notas: Teresa Gómez Reus, 2020
- © De la traducción: Martín Schifino, 2020
- © Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2020 Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid www.catedra.com

ISBN: 978-84-376-4150-8 Depósito legal: M. 8.703-2020 Impreso en España - *Printed in Spain* 



Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

# Introducción

### «LA EDAD DE LA INOCENCIA»: EL TEXTO Y SU CONTEXTO NARRATIVO

Hay razones de peso para suponer que La edad de la inocencia es una de las obras más íntimamente ligadas a la biografía de la autora, no solo porque en ella Edith Wharton reproduce al detalle la sociedad en la que creció, sino también porque al hacerlo vertió muchos de los sentimientos más personales que marcaron el momento de escribirla. Compuesta a toda velocidad entre septiembre de 1919 y marzo de 1920, la novela obedece al mismo impulso que le incitó a escribir Una mirada atrás y «El Nueva York de una niña»: tender un puente con un tiempo anterior, que la guerra había convertido en un pasado incomprensible. «Si alguien me hubiera sugerido, antes de 1914, que escribiera mis recuerdos, le habría contestado que mi vida había sido demasiado pobre en sucesos para que valiese la pena consignarla» (Mirada atrás, 20). Pero la conflagración había abierto un «abismo irrevocable» (ibídem) entre el presente y el ayer, había quebrado las viejas estructuras, y lo que había parecido un mundo inalterable pasó a ser algo tan remoto para la generación de la posguerra «como Atlantis o como el estrato inferior de la Troya de Schliemann» (Mirada atrás, 73). «El mundo de mi juventud», escribe la autora de forma hiperbólica, «ha retrocedido a un pasado del cual solo puede ser rescatado por los más asiduos buscadores de reliquias» y se impone «recoger y reunir sus menores fragmentos antes de que el último de quienes conocieron la estructura viva desaparezca con ella» (Mirada atrás, 21-22).

La edad de la inocencia supone un gran esfuerzo imaginativo por romper la frontera de la fugacidad y recobrar la memoria para que el ayer no acabe, como es su destino, en la nada del olvido. La sensación de la condición fluyente de todo tiempo y el inevitable ocaso y desaparición de comunidades poderosas impregna la novela, y queda resumida en una escena hacia el final, en la que Newland Archer y Ellen Olenska se citan en el recién inaugurado Museo Metropolitano de Nueva York. Se hallan en la sala donde se exhiben «las antigüedades de Cesnola» y en ese solitario recinto, entre una perspectiva de momias y sarcófagos, contemplan las vitrinas donde se esparcen «los fragmentos recuperados de Ilión» (Edad, 424). Es la última ocasión en que estarán solos y un sentimiento de melancolía por las oportunidades perdidas y la vida que se escapa flota en la escena entera. Absorta en sus pensamientos, Ellen fija la mirada en una de las vitrinas. Toda suerte de «pequeños objetos rotos —utensilios domésticos, adornos y bagatelas personales apenas reconocibles»— se amontonan en los estantes de cristal:

—Parece cruel —dijo ella— que después de un tiempo nada importe... más que cualquier de todas estas cosas, cosas que antes eran necesarias y valiosas para personas olvidadas y que ahora tenemos que mirar con lupa para adivinar en la etiqueta: «Uso desconocido» (Edad, 424).

Objetos rotos, fragmentos, tumbas... este vocabulario sugiere no solo la conciencia del paso del tiempo de una mujer que envejece, sino también la desazón de un mundo que estaba envuelto en luto. Aunque el fin de la contienda había proporcionado «un breve embeleso», relata Edith Wharton, este «pronto cedió al paso de una conciencia creciente de la desolación y las pérdidas generadas por aquellos irreparables años» (Mirada atrás, 398). Además de perder a varios amigos y conocidos en el frente, como el periodista francés Jean du Brevil de Saint Germain, con quien había viajado a España en 1913, otras penas más profundas le sobrevinieron. En 1916 muere Henry James, su confidente de tantos años, y en 1920 fallece Howard Sturgis, un escritor del círculo íntimo de Henry James

que era para ella lo más próximo a una familia que había tenido en Europa. También en esos años atroces pierde a Egerton Winthrop, un coleccionista de arte y destacado bibliógrafo que fue importante en la formación estética de Edith Wharton. Además de estas penas de carácter personal, un sentimiento de duelo nacional recorría Francia entera. «J'ai le coeur meurtri» (Letters, 409), le escribió a su amigo el crítico de arte Bernard Berenson en agosto de 1918, y unas semanas más tarde, en los últimos días de la guerra, le confesó: «Je me cherche, et je ne me retrouve pas»<sup>50</sup>. Aún le quedaba Walter Berry, pero la sensación de pérdida y soledad se apoderaba de ella.

Escribir La edad de la inocencia fue un acto de nostalgia y una forma de buscar consuelo; seguramente también, como apunta R.W.B. Lewis, una manera de restituir un sentido de continuidad con el pasado que la guerra había interrumpido de forma brutal<sup>51</sup>. Los viajes en coche en 1915 por las regiones de Argonne, Lorena y Flandes, en pleno Frente Occidental, le habían puesto en contacto con un mundo roto. En 1908 había recorrido esas mismas regiones y había escrito sobre la belleza de sus poblaciones, sus casas encantadoras y sus huertos cuidados con esmero. «En Francia todo habla de un largo y familiar acoplamiento entre la tierra y sus habitantes; cada campo tiene un nombre, una historia»52. En 1915, esas imágenes previas que hablaban de simbiótica conexión entre el presente y el ayer habían sido transformadas en escenas de una desolación absoluta. Al acercarse a los escenarios de la guerra, lo primero que ve son los pueblos sin vida, reducidos a ceniza y a escom-

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Citado en Lewis, *Edith Wharton*, 424. Ambas citas van en francés en el original: «tengo el corazón contrito» y «me estoy buscando, pero no me encuentro».

<sup>51</sup> Lewis, Edith Wharton, 424.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Edith Wharton, *Viaje por Francia en cuatro ruedas*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001, 41, 97.

bros. En Auve, un pequeño pueblo del Aisne arrasado por los alemanes, se queda conmocionada y escribe sobre la angustia que le genera la visión de «la destrucción de la más recóndita de las comunidades humanas»53. Luego vendrán otras impresiones igualmente pavorosas. En Poperinge se topa con un convento abandonado donde la vida ha sido interrumpida, dejando sus habitaciones y pasillos fríos y vacíos «como un espíritu que hubiese perdido la memoria» (Francia combatiente, 150). En la histórica ciudad de Ypres, la más cañoneada del frente, a la que no tenía permiso de acceso ningún civil<sup>54</sup>, «los cristales de todas las ventanas estaban rotos, casi todos los tejados habían desaparecido, y algunas fachadas presentaban una fractura limpia y abierta, con lo que quedaban a la vista las distintas historias que se habían tejido dentro» (Francia combatiente, 164). A los ojos de Edith Wharton, mucho más doloroso que las heridas infligidas a los grandes monumentos era ese espectáculo de vida cotidiana suspendida y masacrada<sup>55</sup>: «aquellos suelos hundidos, los armarios hechos pedazos, las camas colgando en el vacío» (Francia combatiente, 164). Para la escritora, que de Francia había venerado su fuerte sentido de continuidad y su antigua cultura, esas escenas simbolizaban la sinrazón del destrozo de toda una nación. «De todo aquel cariño», relata una espantada Edith, «no queda nada» (Francia combatiente, 69). Seguramente no fue solo por las muertes de

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Edith Wharton, *Francia combatiente*, Madrid, Impedimenta, 2009, 69; a partir de ahora, citaré esta obra entre paréntesis en el texto identificándola como *Francia combatiente*.

 $<sup>^{54}\,</sup>$  Edith Wharton fue, al parecer, la primera persona civil que logró un salvoconducto para entrar en Ypres.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Véase Teresa Gómez Reus y Peter Lauber, «In a Literary No Man's Land: A Spatial Reading of Edith Wharton's *Fighting France*», en Teresa Gómez Reus y Aránzazu Usandizaga (eds.), *Inside Out: Women Negotiating, Subverting, Appropriating Public and Private Space*, Ámsterdam, Rodopi, 2008, 203-228.

seres queridos que la autora sintió que durante los años atroces de la Gran Guerra las raíces de su vida «se desgarraron» (*Mirada atrás*, 399).

Había que superar el horror y reparar lo que los obuses habían hecho saltar a pedazos. Para la escritora ese esfuerzo implicaba «traducir a palabras» lo vivido en esos años (Mirada atrás, 403), y ello tomó forma en dos novelas sobre la retaguardia en París: El Marne (1918), un texto hoy anacrónico, y la más enjundiosa Un hijo en el frente (1923), que tuvo la mala fortuna de publicarse poco después de que un jovencísimo John Dos Passos sacara su brillante alegato antibélico Tres soldados, deslegitimando cualquier otra forma de representar la guerra que no fuera la amargura y el sarcasmo. En plena contienda, desde su casa parisina, escribió Estío, una turbadora novela situada en la América de principios del siglo xx que recrea el paisaje de Nueva Inglaterra en todo su esplendor. Aunque Estío, escribe Edith Wharton, estaba «lo más alejada posible en tema y escenario de cuanto me rodeaba» (Mirada atrás, 390), la influencia de la guerra está latente, de manera oblicua, en sus ritmos primitivos y en la recreación de un mundo instintivo y primordial. También La edad de la inocencia, podríamos decir, pertenece a esa categoría de obras escritas durante la guerra o la posguerra en las que los fantasmas de la conflagración se resisten a descansar. Se infiere de ese sentimiento de pérdida que le llevó a escribir la novela y en la aguda conciencia del devenir de la historia y también de la caducidad de la vida, que es una de las marcas del libro. Esta vinculación entre La edad de la inocencia y la Primera Guerra Mundial, aunque sorprendente en una novela sobre el Nueva York de la década de 1870, no tiene en realidad nada de extraño. No son pocos los escritores que siguieron profundamente afectados por la contienda incluso años después de firmarse el Armisticio. Como reconoce Paul Fussell, «muchas obras escritas sobre temas bien ajenos a la guerra llevan la marca del cataclismo de una forma más aguda de lo que habitualmente se ha reconocido»<sup>56</sup>.

En medio de esas penas, declara Edith Wharton, «encontré una momentánea escapatoria en retornar a mis recuerdos infantiles de una América ya desaparecida, y escribí La edad de la inocencia» (Mirada atrás, 403). Pero si necesitaba escapar de un ambiente que le pesaba —algo común, por otra parte, en muchos otros escritores del momento—, ;por qué irse tan atrás en el tiempo? ¿Por qué no evadirse recreando una América algo más cercana, tal como había hecho en Estío? Tanto R.W.B. Lewis como Hermione Lee coinciden en que ese retorno imaginativo a la ciudad de su niñez no fue solo un gesto escapista<sup>57</sup>. Como afirman estos biógrafos, escribir La edad de la inocencia supuso también una estrategia proactiva de resituarse en el presente. Es, observa Lee, como si la escritora, que tenía entonces cincuenta y siete años y era muy consciente de su propia mortalidad, abriera esa «tumba babilónica» de la sociedad en la que nació para alumbrarla a fondo y así comprender mejor las opciones de vida que había elegido: ¿qué es lo que hacía de aquel mundo un entorno tan aplastante, sobre todo para las personas con imaginación? ¿Por qué era tan hostil para un intelectual o un escritor? ¿Había algo digno de ser preservado y admirado en esa antigua América? ¿Cómo hubiera sido su vida si se hubiera quedado en Estados Unidos, en lugar de haberse expatriado en Europa?58.

Las preguntas que plantea Lee resultan pertinentes para abordar un comentario crítico de una novela que es interpre-

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1975, 188.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Lewis, Edith Wharton, 424; Lee, 562.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Lee, 565.

#### LA EDAD DE LA INOCENCIA

table tanto como una forma de revancha contra su vieja Nueva York, como una recuperación un punto melancólica de un mundo perdido. La historia está contada en gran medida desde la perspectiva de Newland Archer, un joven abogado de la alta sociedad que se compromete con la encantadora y bella May Welland justo cuando aparece en escena la prima de esta, Ellen Olenska, que ha vuelto a Estados Unidos huyendo de un matrimonio infeliz con un decadente conde europeo. Como la condesa Olenska quiere pedir el divorcio, a Archer<sup>59</sup> se le encarga el cometido de disuadirla, pues hay rumores de que ella se escapó con el secretario de su marido y la alta sociedad desea evitar a toda costa un posible escándalo que afectaría al buen nombre de la familia de May Welland. Al entrar en contacto con la espontánea y cosmopolita Ellen, Archer empezará a ver su mundo con otros ojos. Empezará a ver las limitaciones de su prometida y también a cuestionar las creencias y convenciones que hasta ese momento había hecho suyas. Cuando este se enamora perdidamente de Ellen, y, como se deduce de la novela, ella de él, el peso de la sociedad hace del todo imposible un futuro en común. Atado a los convencionalismos, Archer se casa con May, dejando escapar, como clásico héroe de Edith Wharton, la oportunidad de ser feliz con la mujer que ama. Tras su boda, él intenta que la vieja Nueva York deje de estigmatizar a Ellen, quien es demasiado abierta para encajar en ese mundo; intenta también oponerse a la opinión mayoritaria de que ella debe volver a Europa con su marido. Su desesperado e inarticulado intento de tener una vida con Ellen se opone a una aplastante maquinaria social que tra-

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Sigo aquí la convención que usa Edith Wharton de referirse al personaje masculino por su apellido. En ocasiones, sin embargo, con el fin de evitar repeticiones estilísticas, también me referiré a él por su nombre de pila.

ma y vigila en silencio, en la que su esposa es cómplice activa. Ellen y Archer son separados para siempre, sin que lleguen a hacerse amantes; y casi treinta años después, en una sorprendente coda, cuando ambos ya han enviudado, Archer viaja a París con su hijo y se encuentra de pronto ante el portal de Ellen Olenska. Dada la opción de subir a verla, opta por no hacerlo. En una escena cargada de melancolía, regresa solo al hotel, consciente de que se ha perdido «la flor de la vida» (*Edad*, 460).

No resulta difícil inferir los ecos autobiográficos que presenta La edad de la inocencia, lo que permite relacionarla no solo con las dos novelas previas de su Nueva York natal, sino también, muy especialmente, con Una mirada atrás. Lo que la autora nos cuenta —y, sobre todo, no nos cuenta— de su vida en sus autocensuradas memorias queda aquí cuidadosamente enmascarado y distanciado en el ropaje de la ficción. El origen de Ellen Olenska, sus años infantiles pasados en Europa, su matrimonio fallido y sin hijos, su falta de encaje en Nueva York y su decisión última de vivir en París tienen elementos de la propia historia de Edith Wharton. Madame Olenska vive en la misma calle en que vivió la escritora de niña, la calle Veintitrés Oeste (aunque en su caso, en el extremo más bajo, un sector alejado de la sociedad elegante), y su casa parisina está situada en el Faubourg Saint-Germain, el barrio donde vivió Edith Wharton. Hay asimismo detalles de la relación de Edith Wharton con Morton Fullerton que se camuflan en la historia de Ellen, como cuando esta le propone a Archer entregarse a él una vez y después volver a Francia («¿Quieres que... vaya a verte una vez... y después regrese a casa?» [Edad, 427]). En su diario íntimo «La vida aparte», después de una tarde con Fullerton en la primavera de 1908, Wharton había anotado: «A veces pienso que podría marcharme contigo durante veinticuatro horas e ir a una pensioncilla rodeada de un bosque verde; yo no pediría nada más que pasar un día largo y una noche

contigo» («Vida aparte», 31). Y en esa misma entrada, antes de volver a Estados Unidos: «*Iré una vez a él y luego nos separare-mos*»<sup>60</sup>.

También en el personaje de Newland Archer la escritora vertió dosis de sí misma. Ambos comparten una genealogía casi idéntica, cierta afinidad en el nombre («Newland» evoca el segundo nombre de la autora, «Newbold») y el detalle de haber tenido bisabuelos que fueron héroes de la Revolución americana. Asimismo, la soledad y opresión que siente el protagonista en su vida conyugal, su sentimiento de estar viviendo «una rosada muerte en vida» (Edad, 182), tiene ecos del vacío existencial que vivió Edith Wharton en su propio matrimonio. La escena en que abre la ventana una tarde con May porque se asfixia es una trasposición del diario «La vida aparte», en el que la autora, de vuelta en Estados Unidos, prorrumpe en un doloroso: «¡Aquí me ahogo!». En la intensidad de la pasión de Archer por Ellen —su deseo de un amor completo, libre de ataduras sociales y sin previsiones sobre el «después»— la escritora debió tener muy presente su relación con Morton Fullerton. En el episodio en que Archer viaja a Boston y pasan el día en el mar y sin ojos que les espíen reverbera un momento de libertad que la autora recoge en su diario: «¡Una jornada completa en el campo juntos!» («Vida aparte», 23); y en la escena en que él le dice a Ellen «Tú me diste el primer atisbo de una vida verdadera» (Edad, 361) se desliza otro pasaje del diario en que la autora, en la soledad de la página, le dice a Fullerton: «Tú me diste el primer y último atisbo de una vida verdadera»61.

<sup>60</sup> Cito de la transcripción del diario editado por Kenneth Price y Phyllis McBride en «'The Life Apart': Texts and Contexts of Edith Wharton's Love Diary», American Literature, 66 (1994), 676. Énfasis en el original.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Kenneth Price y Phyllis McBride, 676.

Otros detalles en el texto sugieren que la autora tejió una sutil capa de identificación con su protagonista masculino. Edith Wharton fue una lectora extraordinaria<sup>62</sup>, y esa vertiente aparece reflejada en Archer, con mucho el más intelectual de su círculo. Lo vemos esperar ansioso las cajas de libros procedentes de Londres y hacer símiles acertados entre los ritos nupciales de la alta sociedad y «El hombre primitivo» (Edad, 175), o entre May y el pez de las cuevas de Kentucky, lo que indica familiaridad con las ciencias, por las que Edith Wharton sentía un vivo interés. Como su creadora, Archer conoce a la perfección las prácticas de la oligarquía neoyorquina, que interpreta con la distancia de un etnógrafo o un naturalista, siente debilidad por el arte renacentista italiano, y es un enamorado de Europa. Más aún, cuando la novela acaba el protagonista tiene exactamente la misma edad que la escritora cuando empieza el libro, cincuenta y siete años, y como ella se encuentra volviendo la vista atrás y haciéndose las mismas preguntas. ¿Había algo valioso en aquella vieja Norteamérica, y cómo compara aquel mundo con un presente tan distinto? ¿Cómo vivir su vida en una modernidad con la que no se identifica? La sensación de soledad que parece envolver a la mujer que empuña la pluma en 1919 se desdobla en el Archer del epílogo, donde el gesto solitario y la palabra «solo» retumba en la última frase del libro.

Tal vez el rasgo más autobiográfico de *La edad de la inocencia* radica en ese volver con la escritura a esa ciudad «de intolerable fealdad» que contempló de niña en 1872, cuando volvió de Europa a los diez años, sintiéndose de pronto exiliada en los Estados Unidos. Regresa casi medio siglo después a la escena

<sup>62</sup> Los estudiosos de Edith Wharton han contabilizado hasta tres mil títulos con los que la escritora estaba familiarizada. Estas lecturas, como observa Lewis en su introducción a la correspondencia de la autora, son de «proporciones asombrosas» pues abarcan textos científicos, filosóficos, literarios y religiosos en cinco idiomas. Lewis, «Introduction», *Letters*, 18.

originaria que la llevó a plantear una novela sobre salones en estado de desorden que fue prontamente censurada por su madre. Aquella historia de corte realista no fue nunca terminada, pero en 1876, con catorce años, la tímida Pussy Jones se las ingenió para componer en secreto una novela breve sobre una joven que acepta un matrimonio con un aristócrata, en lugar de casarse con un primo lejano al que ama, Atado y suelto, una obra sobre la que ella misma compuso burlonas reseñas. No deja de ser curioso que el eje espacio-temporal en que se sitúa La edad de la inocencia coincida con estos esfuerzos literarios. Es como si la entonces Edith Jones, que empieza a escribir historias al regresar a Nueva York, hubiera estado ensayando para su aclamada novela, fijando el Manhattan de la década de los setenta como un terreno propicio para una narración sobre matrimonios infelices, primos políticos deseados y alianzas malogradas con condes extranjeros<sup>63</sup>.

La cuestión del marco temporal requiere mayor aclaración. Aunque la novela se inicia con una representación de la ópera *Fausto* «a principios de los setenta» (*Edad*, 135), las vacilaciones textuales en las distintas versiones anteriores al texto publicado indican que la autora dudó hasta el último momento sobre cuándo exactamente quería situar la trama. Estas vacilaciones no solo aparecen, como veremos luego, en los tres esquemas manuscritos que existen de *La edad de la inocencia*, donde no hay coincidencia acerca del marco temporal, sino también en las pruebas de imprenta. En su estudio de las galeradas, Julia Ehrhardt afirma que la autora había fijado en su mente como inicio de la obra el 27 de enero de 1875, noche en que se representó *Fausto* de Charles Gounod en la

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Véase Candace Waid, «Introduction», en Candace Waid (ed.), *The Age of Innocence: Authoritative Text, Background and Contexts, Sources, Criticism*, Norton Critical Editions, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2003, xv.



Fotografía de la escritora en 1876, con catorce años. Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Academia de Música de Nueva York, y que incluso se había asegurado de que la fecha del domingo de Pascua que aparece en la novela coincidía con la del calendario real de ese año<sup>64</sup>. En una de las últimas pruebas de imprenta, sin embargo, la escritora, quizá queriendo apuntar hacia un Nueva York en plena transformación histórica, planteó un cambio en la apertura: además de situar la acción a finales de los setenta, propuso que fuera Clara Louise Kellog—una innovadora soprano inglesa— quien cantara en *Fausto* en la Academia de Música, en lugar de Christine Nilsson, que figura en las versiones previas. En la versión definitiva, además del momento temporal, que se adelanta a principios de la década de 1870, Edith Wharton restituyó a la cantante sueca en la célebre apertura.

Este canje de intérpretes tiene implicaciones significativas. Christine Nilsson, que había actuado en la Academia de Música en el papel de Margarita desde 1870, dejó de hacerlo en ese teatro en octubre de 1883, cuando se inauguró la Ópera Metropolitana de Nueva York, con una representación de Fausto en la que actuó Nilsson. Se acababa así el monopolio que había disfrutado la vieja oligarquía, que hasta entonces había escuchado a la gran diva en la Academia de Música, institución que adoraban porque su reducido tamaño hacía muy difícil la entrada a los «nuevos ricos». La construcción de la esplendorosa Ópera Metropolitana, promovida por la familia Vanderbilt, J.P. Morgan y otras fortunas recientes, causó un autentico seísmo. Como han documentado algunos historiadores, el magnífico teatro de ópera escenificó una dura batalla por la hegemonía cultural al tiempo que se convirtió en símbolo de un nuevo reparto del poder social<sup>65</sup>. Que la vieja guardia se sintió insul-

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Julia Ehrhardt, «'To Read These Pages Is to Live Again': The Historical Accuracy of *The Age of Innocence*», en Waid, 406.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Donald Albrecht y Jeannine Falino, «An Aristocracy of Wealth», en Donald Albrecht y Jeannine Falino (eds.), *Gilded New York: Design, Fashion, and Society*, Nueva York, Museum of the City of New York, 2013, 22.

tada con su apertura es un dato constatable. La noche de su inauguración la sociedad de «los cuatrocientos» acudió en tropel a la Academia de Música para mostrar su apoyo a una institución que, como dijo la prensa del momento, «estuviera avalada por algo más que sacos de dinero conseguido en especulaciones descaradas»66. Al retrotraer la acción un poco más en el tiempo, y al hacer que Margarita la interpretara Christine Nilsson en la Academia de Música, Edith Wharton se estaba asegurando de que el epicentro de la novela se situaba en la vieja Nueva York, antes de que los Vanderbilt, los Gould y los Rockefeller pusieran en solfa una supremacía que las antiguas familias habían ostentado desde los tiempos de la colonia sin sombra alguna. De haber situado la obra una década más tarde, hubiera hecho inevitable tratar el conflicto de clase entre la vieja casta y los nuevos ricos, como había hecho en La casa de la alegría y Las costumbres nacionales. Si había que rescatar del olvido esa Ilión pasada que fue la ciudad de su niñez, había que hacerlo en su momento de máximo esplendor. Vale la pena observar, no obstante, que su declive ya se anuncia en la primera página, con el rumor de la construcción de una esplendorosa y «competitiva» ópera en Manhattan, que el narrador asocia metonímicamente con «la gente nueva» (Edad, 135). La «edad de la inocencia» que recrea la novela lleva ya escrita su inminente fin.

La «edad», la conciencia de la fugacidad de ese momento en el tiempo, sugerida en «el perpetuo tictac de los disciplinados relojes» (*Edad*, 338), es un factor esencial, que sugiere tanto el momento histórico en que suceden los acontecimientos,

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Citado en Lewis, *Edith Wharton*, 42. Según documenta Lewis, hubo una conocida mujer de sociedad, la señora de Para Stevens, que teniendo palcos en ambos teatros y no queriendo perder influencia en ninguno de los círculos hegemónicos, manejó la situación repartiendo la noche entre los dos recintos.

#### LA EDAD DE LA INOCENCIA



La Academia de Música, c. 1882.

como el tiempo que lo cruza y que alcanza al presente de la mujer que lo interpreta en su escritura. Como sabemos, la mayor parte de la acción se sitúa en los años setenta, con un capítulo final a modo de epílogo en el que han transcurrido casi treinta. El salto de tiempo que media entre los casi dos años en que se sitúa la acción principal, que abarca los capítulos I-XXXIII, y el último capítulo es uno de los aspectos técnicamente más sorpresivos de la obra: en este último capítulo o coda, en una sola frase, contada desde el campo de visión de Archer, pasamos de la biblioteca de su casa en la calle Treinta y Nueve a esa misma biblioteca tres décadas después. Es ahí donde nos enteramos de los hitos que han marcado su vida de ciudadano, esposo y padre, y donde nos enteramos también de la muerte de May, una noticia que nos sorprende y casi sobrecoge por el modo casual en que está contada, en una oración circunstancial. Parece plausible pensar que Edith Wharton,

consciente de que una nueva generación de escritores pronto la haría parecer obsoleta, hubiera querido reivindicarse mediante una maniobra que rompe con su tradicional forma de simbolizar el tiempo, seguramente influida por Henri Bergson, cuya obra ella conocía bien y a cuyas conferencias en la Sorbona había asistido de forma asidua<sup>67</sup>. De hecho, es muy posible que ese momento experimental en *La edad de la inocencia* dejara su huella en Virginia Woolf, quien, a pesar de denostar a Henry James y a Edith Wharton como autores que no tenían nada nuevo que enseñarle, incluye una estrategia casi idéntica en *Al faro* (1927), su obra favorita<sup>68</sup>.

El tema del devenir temporal está también reflejado en el título de la novela, que es una alusión al cuadro al óleo La edad de la inocencia (1788) de Joshua Reynolds. Cynthia Griffin Wolff sostiene que el título constituye un homenaje a Henry James, cuya célebre novela Retrato de una dama (1881) toma el nombre de otro lienzo de Reynolds. Para Wolff, es evidente que la autora tuvo intención de rendir tributo a su gran amigo, expresado en la recreación de una Nueva York que ambos compartieron. Se aprecia no solamente en el hecho de elegir un título pictórico que procede de Reynolds, sino también en el propio nombre de Newland Archer, que evoca de forma inequívoca a la heroína de Retrato de una dama, Isabel Archer. Newland —en inglés, literalmente, «tierra nueva»—, como sugiere su nombre de pila, es un producto del Nuevo Mundo, al igual que Isabel, una americana arquetípica, como también denota su apellido, Archer, del griego arjé, etimológicamente,

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Para una indagación sobre la posible influencia de Bergson en la configuración del tiempo y la memoria en la novela, véase Betsy Klimasmith, «Salvaging History: Modern Philosophies of Memory and Time in *The Age of Innocence*», *American Literature*, 80.3 (2008), 555-581.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Véase John Colapinto, «Virginia Woolf, Edith Wharton, and a Case of Anxiety of Influence», *The New Yorker*, 19 de septiembre de 2014.

«origen». Newland está muy lejos de ser la contrapartida de Isabel Archer, y la novela de Edith Wharton va en dirección opuesta a la de James, haciendo que su protagonista se quede en Estados Unidos, en lugar de ponerse a prueba en Europa. Pero estas concomitancias, aunque no pasan de ser meros juegos verbales, sugieren que Edith Wharton, como alega Wolff, acometió este particular peregrinaje de vuelta a casa llevándose consigo a Henry James<sup>69</sup>.

No obstante lo que expone Wolff, otra capa de sentido se vislumbra cuando observamos el cuadro de La edad de la inocencia. En él aparece una niña de unos cinco años que posa de perfil en un parque pintado con técnica de claro-oscuro. Aunque el lienzo parece representar la niñez de manera seráfica, hay algo de opresivo en él, que se transmite en la mirada seria de la modelo, su soledad y un trasfondo de naturaleza ensombrecido. Hay una fotografía de Edith con seis años que evoca el gesto de la niña que pintó Reynolds: la cámara la captó de perfil, con rostro pensativo y ojos tristes. Tres años más tarde, en 1870, su madre encargó un retrato a Edward Harrison May, un reputado pintor británico-estadounidense que, como Reynolds, inmortalizó a mujeres y niñas de la alta sociedad. En este retrato Edith vuelve a posar solitaria, junto a un jarrón de flores. Como ocurre en la pintura de Reynolds, esta representación no logra transmitirnos la idea de una etapa idílica. La postura es demasiado forzada y el trasfondo resulta demasiado rígido. El pintor, además, alteró la expresión de la modelo para hacerla más convencional, alisándole la frente, suavizando su mentón y borrando de su cara todo rastro de complejidad<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> Wolff, A Feast of Words, 312.

Véase Katherine Joslin, «Images of Wharton», en Laura Rattray (ed.), Edith Wharton in Context, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 211.



La edad de la inocencia (1788), de Sir Joshua Reynolds.

Puede que al elegir un título para una novela sobre su Nueva York natal —un lugar que reprimía cualquier forma de individualidad, sobre todo en las mujeres— Edith Wharton pensara también en su propio retrato de niña y que proyectara en el título de Reynolds una forma velada de autobiografía.

Hay mucho de rúbrica autobiográfica en *La edad de la inocencia*, una obra que está contada desde una perspectiva

- BACHELARD, Gaston, *La Poetique de L'Espace*, París, Les Presses Universitaires de France, 1957 (*La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1965).
- Benjamin, Walter, «Calle de dirección única», en *Obras*, IV.1, Madrid, Abada, 2010, 23-89.
- BENSTOCK, Shari, Women of the Left Bank: Paris 1900-1940, Austin, University of Texas Press, 1986 (Mujeres de la «Rive Gauche»: París 1900-1940, trad. Victor Pozanco, Barcelona, Lumen, 1992).
- Bourget, Paul, *Outre-Mer: Impressions of America*, Londres, Fisher Unwin, 1895.
- CIERAAD, Irene (ed.), *At Home: An Anthropology of Domestic Space*, Syracuse, Syracuse University Press, 1999.
- FOREMAN, John y STIMSON, Robbe Pierce, *The Vanderbilts and the Gilded Age: Architectural Aspirations*, 1879-1901, Nueva York, St. Martin's Press, 1991.
- Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- GOYTISOLO, Juan, El árbol de las letras, Madrid, Alfaguara, 1995.
- Kaplan, Justin, When the Astors Owned New York: Blue Blood and Gran Hotels in a Gilded Age, Nueva York, Plume, 2007.
- KAZIN, Alfred, On Native Grounds, Nueva York, Harcourt Brace, 1942.
- Loos, Adolf, «Ornament und Verbrechen», conferencia presentada en Viena en 1908 (*Ornamento y delito y otros escritos*, trad. Lourdes Cirlot y Pau Pérez, Barcelona, Gustavo Gili, 1972).
- Parrington, V.L., *Main Currents in American Thought*, Nueva York, Harcourt Brace, 1927.
- RIEDER, William, A Charmed Couple: The Art and Life of Walter & Matilda Gay, Nueva York, Harry N. Abrams, 2000.
- RIIS, Jacob A., How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York, Nueva York, Scribner's, 1890 (Cómo vive la otra mitad, trad. Isabel Núñez, Barcelona, Alba, 2004).
- Spacks, Patricia M., *The Female Imagination*, Nueva York, Alfred Knoft, 1974 (*La imaginación femenina*, trad. Paloma Albarca y Soledad Puértolas, Madrid, Editorial Debate, 1980).

#### LA EDAD DE LA INOCENCIA

- Veblen, Thorstein, *Theory of the Leisure Class*, Nueva York, Macmillan, 1899 (*Teoría de la clase ociosa*, trad. Carlos Mellizo Cuadrado, Madrid, Alianza Editorial, 2014).
- WHITE, Edmund, *Proust*, trad. Jaime Zulaika, Barcelona, Mondadori, 2001.
- Woolf, Virginia, *Diario de una escritora*, trad. Andrés Bosch, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2003.

#### Archivos consultados

- The Edith Wharton Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidad de Yale.
- The Edith Wharton Manuscripts Collection, Lilly Library Manuscript Collections, Universidad de Indiana, Bloomington.

## La edad de la inocencia

### LIBRO I

1

Una velada de enero, a comienzos de los años setenta, Christine Nilsson¹ cantaba *Fausto* en la Academia de Música de Nueva York.

Aunque ya se hablaba de la construcción, en remotas zonas metropolitanas, «más allá de la calle Cuarenta», de una nueva ópera² que competiría en opulencia y esplendor con las de las grandes capitales europeas, todos los inviernos la sociedad elegante seguía contentándose con reunirse en los deslucidos palcos rojos y dorados de la vieja y acogedora Academia. Los conservadores la adoraban porque era pequeña e incómoda, lo que mantenía a raya a la «gente nueva» que empezaba a suscitar temor y atracción por igual en Nueva York; los sentimentales le eran fieles por sus reminiscencias históricas, y los melómanos por su acústica excelente, un aspecto siempre muy problemático en los auditorios construidos para escuchar música.

Era el debut de Madame Nilsson aquel invierno, y «un público de primerísimo nivel», como había aprendido a describirlo la prensa diaria, había acudido a escucharla, recorriendo las calles nevadas y resbaladizas en berlinas particulares, amplios landós familiares o en los más humildes, pero también más prácticos, «cupés Brown»<sup>3</sup>. Llegar a la ópera en un cupé Brown era casi tan distinguido como hacerlo en carruaje particular; y marcharse del mismo modo ofrecía la inmensa ventaja de poder subirse al primer vehículo Brown de la fila (con

una traviesa alusión a los principios democráticos), sin esperar a que el propio cochero asomara en el pórtico de la Academia las narices congestionadas por el frío y la ginebra. Una de las intuiciones maestras del gran propietario de coches de alquiler había sido que los norteamericanos deseaban marcharse de los lugares de entretenimiento aún más aprisa de lo que deseaban llegar a ellos.

Cuando Newland Archer abrió la puerta del palco de su club, acababa de alzarse el telón para la escena del jardín. El joven llegaba tarde sin motivo, pues había cenado a las siete, a solas con su madre y su hermana, y después se había entretenido fumando un cigarro en la biblioteca gótica con librerías acristaladas de nogal negro y sillas acabadas con florones, la única habitación de la casa donde la señora Archer permitía que se fumara. Pero, en fin, Nueva York era una metrópolis y, como bien sabía todo el mundo, en una metrópolis no «se estilaba» llegar temprano a la ópera; lo que «se estilaba» o no desempeñaba un papel tan importante en la Nueva York de Archer como lo habían hecho miles de años atrás, en los destinos de sus antepasados, ciertos inescrutables terrores totémicos.

El segundo motivo de su demora era de carácter personal. Se le había pasado el tiempo fumando el cigarro porque en el fondo era un diletante, y sentía más satisfacción al imaginar un placer inminente que al hacerlo realidad, sobre todo cuando se trataba de un placer refinado, como solían ser los suyos; y en aquella ocasión el momento que anhelaba era de una índole tan excepcional y exquisita que, aunque hubiera cronometrado su llegada con el director de la prima donna, no podría haber entrado en el auditorio en un momento más significativo que cuando ella empezaba a cantar: «Me quiere, no me quiere, ¡me quiere!», dejando caer los pétalos de una margarita entre unas notas claras como el rocío.

Por supuesto, no cantaba «me quiere», sino «Màma!», pues una ley inmutable y nunca discutida del mundo de la música dictaba que el texto alemán de las óperas francesas interpretadas por artistas suecas se tradujera al italiano para la mejor comprensión del público de habla inglesa. Para Newland Archer, eso era tan natural como las demás convenciones que daban forma a su vida, como el deber de utilizar dos cepillos con el dorso de plata y su monograma en esmalte azul para hacerse la raya del pelo, o el de nunca mostrarse en sociedad sin una flor (de preferencia una gardenia) en el ojal de la solapa.

«M'ama... non m'ama...», cantó la diva y luego: «M'ama!», en un arrebato de amor triunfal, mientras se apretaba la margarita deshojada contra los labios y alzaba la vista para mirar el semblante refinado del pequeño y moreno Fausto-Capoul<sup>4</sup>, que en vano trataba de parecer, con su ceñido jubón de terciopelo violeta y su sombrero emplumado, tan puro y sincero como su ingenua víctima.

Con la espalda contra la pared trasera del palco, Newland Archer apartó los ojos del escenario y paseó la vista por el otro lado del teatro. Justo enfrente se encontraba el palco de la anciana señora de Manson Mingott, que llevaba mucho tiempo sin asistir a la ópera debido a su extraordinaria obesidad, pero en cuya representación siempre acudían a las funciones elegantes los miembros más jóvenes de su familia. Aquella vez ocupaban la primera fila del palco su nuera, la señora de Lovell Mingott, y su hija, la señora Welland; y, un poco apartada tras aquellas matronas vestidas con trajes de brocado, había una jovencita toda de blanco que miraba embelesada a los amantes en el escenario. Cuando el «M'ama!» de Madame Nilsson reverberó en lo alto de la sala callada (en los palcos siempre se guardaba silencio durante el aria de Margarita), un rosa cálido inundó las mejillas de la chica, extendiéndose por

su ceño hasta las raíces de sus trenzas rubias y tiñendo la curva juvenil de su pecho hasta la línea de un sencillo escote cubierto de tul con una sola gardenia. Poco después, la muchacha posó la mirada en el gran ramillete de lirios del valle que tenía en el regazo, y Newland Archer vio que las puntas blancas de sus dedos enguantados acariciaban ligeramente las flores. Archer inspiró con su vanidad satisfecha y volvió a mirar el escenario.

No se habían escatimado gastos en la escenografía, que consideraron hermosa incluso quienes, como Archer, conocían las óperas de París y Viena. El proscenio estaba cubierto con una tela verde esmeralda que llegaba hasta las candilejas. En la media distancia, unos montículos simétricos de espeso musgo verde, delimitados por unas argollas de croquet, servían de base para unos arbustos con forma de naranjos, pero adornados con grandes rosas rojas y rosadas. Unos pensamientos enormes, bastante más grandes que las rosas y muy parecidos a los limpiaplumas que confeccionaban algunas feligresas para los clérigos elegantes, asomaban en el musgo situado debajo de los rosales; y, aquí y allá, una margarita injertada en una rama de rosal florecía con un vigor que anunciaba los futuros prodigios del señor Luther Burbank<sup>5</sup>.

En el centro de aquel jardín encantado, la señora Nilsson, vestida de cachemira blanca cortada por rayas de satén azul pálido, un bolsito colgado de una faja azul y dos largas trenzas rubias bien acomodadas a los lados de su blusa de muselina, escuchaba con la vista baja las galanterías apasionadas del señor Capoul y fingía poseer la ingenuidad necesaria para no comprender sus intenciones cuando, con miradas o palabras, el hombre le señalaba con insistencia una ventana de la planta baja de la primorosa casita de ladrillo que asomaba al sesgo de los bastidores de la derecha.

«¡Amor mío! —pensó Newland Archer, volviendo la vista a la muchacha que sostenía los lirios del valle—. Ni se imagina

qué significa esto». Y contempló la cara absorta y joven con un estremecimiento de posesión en el que el orgullo del iniciador masculino se mezclaba con una tierna veneración por la hondísima pureza de la joven. «Leeremos *Fausto* juntos... a orillas de los lagos italianos...», pensó, confundiendo vagamente la escena de su planeada luna de miel con las obras maestras de la literatura que tendría el privilegio varonil de revelarle a su esposa. Solo esa tarde May Welland había dejado traslucir que él le «importaba» (la frase consagrada en Nueva York para la declaración de una señorita), y ya la imaginación de Archer, saltándose el anillo, el beso de compromiso y hasta la marcha de *Lohengrin*<sup>6</sup>, la imaginaba a su lado en una escena encantada de la vieja Europa.

En absoluto deseaba que la futura señora de Newland Archer fuese una cabeza hueca. Albergaba la intención de que (gracias a su iluminadora compañía) cultivara el tacto y la vivacidad necesarios para valerse por sí sola ante las mujeres casadas más admiradas del «círculo joven», donde era costumbre suscitar el homenaje masculino para rechazarlo con bromas. De haber descendido hasta el fondo de su vanidad (como a veces casi lo hacía), Newland habría hallado el deseo de que su mujer tuviese tanto mundo y don de gentes como la mujer casada que lo había embelesado con sus encantos a lo largo de dos años bastante ajetreados, aunque, naturalmente, sin el asomo de debilidad que tan cerca había estado de estropear la vida de aquel desdichado ser, desbaratando sus propios planes durante todo un invierno.

No se había parado a pensar en cómo podía crearse y perdurar tal maravilla de hielo y fuego en un mundo hostil, pero le bastaba hacerse esa idea sin analizarla, sabiéndola propia de los caballeros bien peinados, de chalecos blancos y flores en el ojal que iban sucediéndose en el palco del club, intercambiando con él amistosos saludos para después enfocar los gemelos

críticamente en el círculo de damas que eran producto del sistema. En asuntos intelectuales y artísticos, Newland Archer se sentía claramente superior a esos especímenes cabales de la antigua sociedad neoyorquina; con seguridad, había leído más, pensado más e incluso visto mucho más mundo que cualquiera de ellos. Por separado, cada uno acusaba su inferioridad; pero en grupo representaban a «Nueva York» y, debido a la solidaridad masculina habitual, Archer aceptaba su doctrina en todas las cuestiones consideradas morales. Por instinto, intuía que en ese sentido podía ser muy problemático —y también de muy mal gusto— ir por libre.

-¡Caramba! -exclamó Lawrence Lefferts, apartando rápidamente los gemelos del escenario. Por regla general, Lawrence Lefferts era la mayor autoridad de Nueva York en materia de «formas». Sin duda había dedicado más tiempo que nadie al estudio de aquella cuestión compleja y fascinante, pero el estudio por sí solo no explicaba su competencia absoluta y natural. Bastaba con mirarle, desde su frente despejada y la curva del hermoso bigote rubio hasta los largos pies con zapatos de charol en los que acababa su persona esbelta y elegante, para intuir que el conocimiento de las «formas» debía de ser congénito en alguien que sabía vestir con descuido tan buena ropa y mover semejante estatura con tanta indolente gracia. Como había dicho de él un joven admirador: «Nadie como Larry Lefferts sabe decirle a otro cuándo debe ponerse pajarita negra vestido de etiqueta y cuándo no». Y nunca se había cuestionado su autoridad en materia de zapatos de gala abiertos o los «Oxfords» acordonados de charol.

—¡Dios mío! —dijo, y le pasó en silencio los gemelos a Sillerton Jackson.

Newland Archer, siguiendo la mirada de Lefferts, vio con sorpresa que la exclamación respondía a la entrada de una nueva persona en el palco de la señora Mingott. Se trataba de una mujer joven y delgada, algo menos alta que May Welland, con el tupido pelo castaño rizado contra las sienes y sujeto con una fina diadema de diamantes. El «estilo Josefina» del tocado, según se decía entonces, se completaba con un vestido de terciopelo azul oscuro, ceñido de un modo bastante teatral bajo el busto con un cinturón provisto de un broche grande y anticuado. La dueña de aquel traje inusual, por lo visto sin darse cuenta de cuánto llamaba la atención, se quedó un momento de pie en mitad del palco, debatiendo con la señora Welland sobre la conveniencia de sentarse a su lado en el extremo izquierdo de la primera fila; luego cedió con una ligera sonrisa y se sentó en la misma línea que la cuñada de la señora Welland, la señora de Lovell Mingott, que se hallaba en la otra esquina.

El señor Sillerton Jackson le había devuelto los gemelos a Lawrence Lefferts. Todo el club se volvió instintivamente para escuchar al anciano. Porque el viejo Jackson era una autoridad tan grande en materia de «familias» como Lawrence Lefferts en cuestiones de «formas». Conocía todas las ramificaciones de los parentescos neoyorquinos y no solo podía aclarar cuestiones tan complejas como el vínculo entre los Mingott (por intermedio de los Thorley) y los Dallas de Carolina del Sur, o la relación de la rama más antigua de los Thorley de Filadelfia con los Chivers de Albany (que en modo alguno debían confundirse con los Manson Chivers de University Place), sino que también era capaz de enumerar los rasgos principales de cada familia: por ejemplo, la fabulosa avaricia de los Lefferts jóvenes (los de Long Island); o la fatal tendencia de los Rushworth a los matrimonios imprudentes; o la locura que reaparecía cada dos generaciones en los Chivers de Albany, con quienes sus primos de Nueva York siempre se negaban a casarse, con la desastrosa excepción de la pobre Medora Manson, que, como bien se sabía... pero su madre era una Rushworth.

Además de aquel bosque de árboles genealógicos, el señor Sillerton Jackson llevaba también en sus estrechas y cóncavas sienes, bajo su suave mata de pelo plateado, un registro de todos los escándalos e intrigas que habían bullido en los últimos cincuenta años bajo la serena superficie de la sociedad neovorquina. De hecho, disponía de una información tan extensa y su memoria tenía un poder de retención tan agudo que se le suponía el único hombre capaz de decir quién era en realidad Julius Beaufort, el banquero, y qué había sido de Bob Spicer, el padre de la anciana señora de Manson Mingott, que había desaparecido en circunstancias misteriosas con una gran suma de dinero en fideicomiso apenas un año después de contraer matrimonio, el mismo día en que una hermosa bailarina española, que había encandilado al público en la antigua ópera de Battery<sup>7</sup>, subiera a un barco con rumbo a Cuba. Pero esos misterios, como otros muchos, estaban bien guardados en el pecho del señor Jackson; pues no solo su gran sentido del honor le impedía repetir lo que le confiaban en privado, sino que era muy consciente de que su fama de hombre discreto le daba más posibilidades de averiguar lo que deseara saber.

En el palco del club, por consiguiente, reinó el suspense hasta que el señor Sillerton Jackson le devolvió a Lawrence Lefferts los gemelos. Por un momento, el primero miró escrutador al atento grupo con sus ojos azules de párpados venosos; luego se retorció pensativamente el bigote y se limitó a decir:

—No imaginaba que los Mingott se atreverían a tanto.

2

Newland Archer, en esos momentos, se sintió extrañamente avergonzado.

Le incomodaba que la atención indivisa de los hombres de Nueva York se centrara justo en el palco donde su prometida estaba sentada entre su madre y su tía; y por un momento no reconoció a la señora del vestido estilo imperio, ni entendió por qué su presencia generaba tal conmoción entre los iniciados. Luego se hizo la luz en su mente, y con ello tuvo un fugaz arranque de indignación. Pues no, claro; nadie habría pensado que los Mingott se atreverían a tanto.

Pero lo habían hecho, no cabía duda, pues los comentarios en voz baja que oyó a sus espaldas confirmaron que aquella mujer joven era la prima de May Welland, a la que siempre se referían en la familia como «la pobre Ellen Olenska». Archer sabía que uno o dos días antes había vuelto de Europa de improviso; incluso la señorita Welland le había comentado (sin desaprobación) que había ido a visitar a la pobre Ellen, que se hospedaba en casa de la anciana señora Mingott. Archer estaba muy de acuerdo con la solidaridad familiar, y una de las características que más admiraba en los Mingott era la resolución con la que defendían a las pocas ovejas negras de su intachable linaje. Nada había de mezquino o poco generoso en el corazón del joven, y se alegraba de que su futura esposa no permitiera que una falsa mojigatería le impidiera ser cariñosa (en privado) con una prima desdichada; pero recibir a la condesa Olenska en el seno familiar era cosa muy distinta que presentarla en público, para colmo en la ópera y en el mismo palco donde se encontraba la jovencita cuyo compromiso con él, Newland Archer, iba a anunciarse en cuestión de semanas. No, se sintió como se había sentido el viejo Sillerton Jackson. ¡No imaginaba que los Mingott se atreverían a tanto!

Por supuesto, sabía que la vieja señora de Manson Mingott, la matriarca de la familia, era tan osada como el que más (dentro de los límites de la Quinta Avenida). Siempre había admirado a aquella anciana altiva, que, pese a haber sido Catherine Spencer de Staten Island, con un padre caído misteriosamente en descrédito, y sin el dinero ni la posición necesarios como para que el hecho se olvidara, había formado una alianza con el cabeza del adinerado linaje de los Mingott, había casado a dos de sus hijas con «extranjeros» (un marqués italiano y un banquero inglés) y había coronado sus audacias al mandar construir una enorme casa de piedra color crema (cuando la piedra de arenisca marrón parecía lo único adecuado, como llevar levita por la tarde) en una tierra virgen inaccesible, cerca de Central Park<sup>8</sup>.

Las hijas extranjeras de la vieja señora Mingott se habían vuelto legendarias. Nunca regresaron a visitar a su madre, y esta última, que era corpulenta y de hábitos sedentarios, como muchas personas de mente activa y voluntad dominante, se había quedado en casa con filosofía. Pero la edificación color crema (que al parecer copiaba las residencias de la aristocracia parisina) siguió siendo una prueba tangible de su fuerza moral, y la anciana siguió reinando plácidamente en medio de su mobiliario previo a la Revolución y los recuerdos de las Tullerías de Luis Napoleón (donde había brillado en su madurez), como si no tuviera nada de extraño vivir más allá de la calle Treinta y Cuatro, o contar con ventanas francesas que se abrían como puertas en vez de ventanas guillotina de las que se levantan.

Todo el mundo, incluido el señor Sillerton Jackson, coincidía en que la vieja Catherine nunca había poseído gran belleza, un don que, a los ojos de Nueva York, justificaba todos los triunfos y excusaba unos cuantos defectos. Las malas lenguas decían que, como su tocaya imperial, Catherine se había labrado el camino del éxito con su fuerza de voluntad y su corazón de piedra, así como con una altiva desfachatez enmendada en cierto modo por la gran decencia y dignidad de su vida privada. El señor Manson Mingott había muerto cuando ella solo

tenía veintiocho años, habiendo tomado la precaución de «asegurar» sus bienes por la desconfianza general que le inspiraban los Spicer; pero su joven y decidida viuda se abrió camino audazmente, frecuentó a la alta sociedad extranjera, casó a sus hijas en Dios sabe qué círculos disolutos y elegantes, se codeó con duques y embajadores, trató a papistas con gran familiaridad y trabó una amistad íntima con la señora Taglioni<sup>9</sup>; y en ningún momento (como proclamaba Sillerton Jackson antes que nadie) se dijo nada sobre su reputación; el único aspecto, agregaba siempre, en el que difería de la otra Catalina<sup>10</sup>.

Hacía tiempo que la señora de Manson Mingott había conseguido desbloquear la fortuna de su marido y llevaba medio siglo viviendo en la abundancia; pero los recuerdos de las primeras estrecheces la habían vuelto excesivamente ahorradora. y, si bien se aseguraba de comprar lo mejor cuando de un vestido o un mueble se trataba, no se avenía a gastar mucho dinero en los placeres fugaces de la buena mesa. Por consiguiente, la comida que se servía en su casa era tan mísera como la de la señora Archer, y en nada la resarcían sus vinos. Sus parientes consideraban que la frugalidad de su mesa desacreditaba el buen apellido de los Mingott; pero la gente seguía visitándola pese a sus «guisados» y su champán sin burbujas, y ella respondía a las protestas de su hijo Lovell (que intentaba recuperar el crédito familiar con el mejor chef de Nueva York) diciendo entre risas: «¿De qué sirve tener dos buenos cocineros en una familia, si ya he casado a las chicas y no puedo comer salsas?».

Newland Archer, al reflexionar sobre esas cuestiones, había vuelto a posar los ojos en el palco de enfrente. Notó que la señora Welland y su cuñada afrontaban al semicírculo de críticos con el aplomo mingottiano que la vieja Catherine había inculcado en toda su tribu; solo May Welland dejaba entrever, en su tez encendida (quizá sabiendo que él la observaba), cierta con-

ciencia de lo grave que era la situación. La causante del revuelo, por su parte, permanecía sentada en su rincón del palco con los ojos clavados en el escenario y, al inclinarse hacia delante, revelaba una porción de los hombros y el busto mayor de la que Nueva York solía ver, al menos en las mujeres que tenían motivos para desear que nadie se fijara en ellas.

A ojos de Newland Archer pocas cosas eran peores que un atentado contra el «buen gusto», esa lejana divinidad de la que las «formas» eran un mero representante y vicegerente visible. El rostro pálido y serio de Madame Olenska le pareció apropiado para la ocasión y su desdichada situación personal, pero se sintió ofendido y contrariado por la forma en que su vestido (sin tul en el escote) se retiraba en curva de sus hombros delgados. No le gustaba nada pensar que May Welland estaba expuesta a la influencia de una joven tan poco atenta a los dictados del «buen gusto».

- —Pero, entonces —oyó que decía uno de los jóvenes que tenía detrás (todo el mundo hablaba en las escenas de Mefistófeles y Marta)—, ¿qué pasó exactamente?
  - —Bueno, abandonó a su marido; nadie pretende negarlo.
- —El tipo es un monstruo, ¿no? —prosiguió el joven indagador, un sincero Thorley que evidentemente se aprestaba a salir en defensa de la dama.
- —De lo peor; lo conocí en Niza —dijo Lawrence Lefferts con autoridad—. Un sujeto medio paralítico, pálido y socarrón. Bastante guapo de cara, pero con demasiadas pestañas en los ojos. En fin, era de esos que, cuando no andan con mujeres, coleccionan porcelana. Tengo entendido que pagaba lo que fuese por las dos cosas.

Estalló una carcajada general, y el joven defensor dijo:

- —;Y entonces…?
- —Y entonces ella se escapó con el secretario de él.
- —Ah, entiendo.

La cara del defensor se descompuso.

- —Pero la cosa no duró mucho: a los pocos meses me contaron que estaba viviendo sola en Venecia. Creo que Lovell Mingott fue a buscarla. Según él, Madame Olenska era muy infeliz. De acuerdo; pero exhibirla así en la ópera se pasa de castaño oscuro.
- —Tal vez —aventuró el joven Thorley— está tan desconsolada que no pueden dejarla sola en casa.

La réplica suscitó una risa irreverente, y el joven se sonrojó intensamente y fingió que había querido insinuar lo que los entendidos llaman un doble sentido.

- —En cualquier caso, es raro haber traído a la señorita Welland —dijo alguien en voz baja, mirando de reojo a Archer.
- —Formará parte de la campaña: sin duda son órdenes de la abuela —dijo Lefferts, riendo—. Cuando la gran dama hace algo, lo hace a fondo.

El acto tocaba a su fin, así que empezó a haber movimiento en el palco. De pronto, Newland Archer se sintió obligado a actuar de manera decisiva. El deseo de ser el primero en entrar en el palco de los Mingott, de proclamar ante el mundo su compromiso con May Welland y de ayudarla a superar las dificultades, cualesquiera que fuesen, que pudiera traerle la situación anómala de su prima, ese impulso barrió abruptamente con todos sus escrúpulos y vacilaciones, e hizo que recorriera a toda prisa los pasillos rojos que llevaban hasta el otro extremo del teatro.

Cuando entró en el palco y sus ojos se cruzaron con los de la señorita Welland, vio que ella había comprendido al instante sus motivos, si bien la decencia familiar que ambos consideraban una virtud suprema le impedía decírselo. Las personas de su mundo respiraban una atmósfera de insinuaciones ligeras y delicadas sutilezas, y el hecho de que él y May se entendieran sin mediar palabra le pareció al joven acercarlos más de

lo que lo habría hecho cualquier explicación. Los ojos de la muchacha decían: «Ya ves por qué me ha traído mamá»; y los de él respondían: «Por nada del mundo hubiera preferido que te quedaras en casa».

- —¿Conoce a mi sobrina, la condesa Olenska? —preguntó la señora Welland mientras estrechaba la mano de su futuro yerno. Archer se inclinó sin extender la mano, como se estilaba al ser presentado a una dama; y Ellen Olenska agachó un poco la cabeza, sin apartar las manos con guantes claros de su enorme abanico de plumas de águila. Después de saludar a la señora de Lovell Mingott, una rubia corpulenta vestida con raso crepitante, Archer se sentó al lado de su prometida y dijo en voz baja:
- —Espero que le hayas dicho a Madame Olenska que estamos comprometidos. Quiero que lo sepa todo el mundo. Quiero que me permitas anunciarlo esta noche durante el baile.

La cara de la señorita Welland se puso rosada como el amanecer, y ella lo miró con los ojos radiantes.

—Si puedes convencer a mamá... —dijo—. Pero, ¿por qué cambiar lo convenido? —Él solo contestó con los ojos, y ella añadió, con una sonrisa más confiada—: Cuéntaselo a mi prima tú mismo: te doy permiso. Ella me ha dicho que jugaba contigo cuando erais niños.

La señorita Welland lo dejó pasar echando la silla hacia atrás, y enseguida, y de manera bastante ostentosa, Archer se sentó al lado de la condesa Olenska, deseando que todo el teatro viera lo que hacía.

—Pues sí que jugábamos juntos, ¿no? —le preguntó ella, posando sus ojos serios en Archer—. Eras un niño muy travieso, y una vez me besaste detrás de una puerta; pero yo estaba enamorada de tu primo Vandie Newland, que nunca me miraba. —Su mirada barrió el semicírculo de los palcos—. Ah, este lugar me trae muchos recuerdos. Los veo a todos de pantalón

corto y calzones largos —dijo con un deje de acento extranjero, para luego volver los ojos a Archer.

Por amable que fuera su expresión, al joven le escandalizó que aquellos reflejaran una imagen tan indecorosa del augusto tribunal ante el cual, en ese mismo momento, se juzgaba su causa. Nada había de peor gusto que la ligereza en el momento inapropiado; así que respondió de un modo bastante envarado:

- —Sí, has estado fuera mucho tiempo.
- —Siglos... —dijo ella—. Tanto tiempo que casi seguro estoy muerta y enterrada, y este teatro viejo y querido es el cielo.

Por razones que no pudo definir, a Newland Archer esas palabras le parecieron un modo aún más irrespetuoso de describir a la sociedad neoyorquina.

3

Ocurría siempre del mismo modo.

La señora de Julius Beaufort nunca faltaba a la ópera cuando daba su baile anual; de hecho, siempre ofrecía el baile en una noche de función para recalcar que estaba muy por encima de las preocupaciones domésticas y que tenía un cuerpo de criados tan competente que podía ocuparse de todos los detalles de la gala en su ausencia.

La casa de los Beaufort era una de las pocas de Nueva York que poseía salón de baile (de fecha anterior incluso al de la señora de Manson Mingott y el de los Headley Chivers); y, en una época en que empezaba a considerarse «provinciano» desplegar una alfombra en el piso del salón y trasladar los muebles arriba, la posesión de un salón de baile sin ningún otro fin, que permaneciera cerrado y a oscuras durante trescientos sesenta y cuatro días al año, con las sillas doradas apiladas en un rin-