

POLINIZACIÓN TRANSTEXTUAL EN LA EDAD DE LA INOCENCIA (1993)

TRANSTEXTUAL POLLINATION IN THE AGE OF INOCENCE (1993)

Sonia García Ruiz

Universidad de Córdoba

Resumen:

La historia del cine es ciertamente atractiva si se estudia de manera transversal, teniendo en cuenta para ello las distintas manifestaciones artísticas que concurren en una misma o distinta época y que comparten rasgos formales que las vinculen. Tomando el filme *La edad de la inocencia* (1993) como caso de estudio, diversas relaciones transtextuales, entre las cuales, la hipertextualidad, la intertextualidad y la metatextualidad, afloran entre disciplinas como la literatura, el teatro, la pintura y la fotografía; todas ellas presentes en la película e imbricadas en un discurso que concierne a las formas de representación de la realidad. Y es precisamente a través de la interrelación del cine con las demás artes donde tiene lugar la Interdiscursividad, como si el cine, a su paso, polinizase varias texturas de diversa naturaleza, dejando en ellas el trazo cinematográfico de su autor.

Palabras clave:

Martin Scorsese; cine; transtextualidad; interdiscursividad

Key words:

Martin Scorsese; film; transtextuality; interdiscursivity

Abstract:

Film history is certainly attractive if it is studied in a transverse way, taking into consideration the diverse artistic manifestations that concur in a same or different time period, which share formal features that relate to them. Taking the motion picture *The Age of Innocence* (1993) as a case study, diverse transtextual relations, among them, hypertextuality, intertextuality and metatextuality, appear between disciplines such as literature, theatre, painting and photography; all of them present in the film and imbricated in a discourse concerned with reality's forms of representation. And it is precisely through the interrelation of film with the other arts, where interdiscursivity takes place, as if film, in passing through, pollinates the various textures of diverse nature, leaving in them the cinematographic track of its author.

1. Introducción

“In reality they all lived in a kind of hieroglyphic world, where the real thing was never said or done or even thought, but only represented by a set of arbitrary signs”¹

E. Wharton. *The Age of Innocence*, 1920. VI: 34

La retroalimentación entre manifestaciones artísticas de diversa naturaleza o *textualidad* hace viable la forja de un vínculo estrecho e íntimo, a la vez que deja fluir y contagiar las texturas propias de cada medio. Este contagio —ya sea inconsciente o de manera no pretendida (influencia) o a modo de una voluntad manifiesta (presencia)²— no ha pasado desapercibido a los estudiosos, llegando a teorizar sobre él, apropiando para ello el concepto de *intertextualidad* según Gérard Genette, es decir, “la relación que guarda toda imagen con otras imágenes” (Gómez, 2005: 34).

Entre las relaciones intertextuales, de especial interés es el encuentro —como ha señalado Santos Zunzunegui— entre el cine y la pintura, en el que “el cine se mira de una u otra forma en el espejo de la pintura” (Zunzunegui, 2008a: 24) y donde se establece un diálogo, revelando en él muchas concomitancias formales y preocupaciones estéticas. Y es que la *artisticidad* de una obra radica en la capacidad de su autor por asimilar el pasado para recuperarlo, recrearlo, reelaborarlo, incluso transformarlo con unos fines expresivos determinados. De ahí que la pintura sea considerada según Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras como “la principal fuente visual de información para cualquier cineasta que intenta poner en imágenes el pasado” (Ortiz, 2006: 49). En este sentido —y en el intento continuo por recrear el pasado de manera verosímil— Martin Scorsese se alza como uno de los artistas más reconocidos en este terreno en el que destaca, entre otros aspectos, por cuidar al detalle la puesta en escena. Y es precisamente eso lo que Scorsese hace en *La edad de la inocencia (The Age of*

¹ En realidad todos vivían en una especie de mundo jeroglífico, donde lo verdadero jamás se decía ni hacía, ni siquiera se pensaba, sino que únicamente se representaba por un conjunto de signos arbitrarios.

² Agustín Gómez establece una diferenciación entre los distintos tipos de intertextualidad que se dan, tomando como ejemplo la pintura y el cine. Por un lado están las *influencias* que es cuando “los realizadores utilizan de manera inconsciente, voluntaria o de forma no pretendida una obra artística como valor expresivo en un film” (2005: 36) y por otro lado están las *presencias* donde “la relación intertextual siempre resulta más evidente cuando los dos textos se relacionan de una manera manifiesta [...] voluntaria” (2005:40-41).

Innocence, 1993), basándose para ello en el texto literario de Edith Wharton de igual título (1920).

El argumento tanto de la película como de la obra literaria se ambienta en Nueva York, en los años setenta del siglo XIX y se centra en un triángulo amoroso protagonizado en el filme por Newland Archer (Daniel Day-Lewis), May Welland (Winona Ryder) y la condesa Ellen Olenska (Michelle Pfeiffer), quien —tras su estancia por Europa— viene a desestabilizar a la comunidad neoyorquina, llegando incluso a perturbar la relación formalizada entre Newland y May. La novela —que es una recolección personal de los aspectos culturales en los que estaba inscrita la autora durante su juventud— es, a su vez, un estudio que disecciona meticulosamente las partes de la alta sociedad neoyorquina del último tercio del siglo diecinueve para llegar a su más íntimo detalle, arrojando para ello algo de luz sobre el comportamiento y las costumbres de este sector. Una luz que el cineasta se preocupa por reavivar e intensificar a través de una mirada enunciativa y su singular movimiento de cámara que al igual que una pluma estilográfica se desliza por unas imágenes que sirven de soporte, quedando en ellas sellados los estilemas de la identidad visual de Scorsese. Y es que “el cine se entiende, cada vez más, como una mera forma de ‘pintar con la luz’” (Zunzunegui, 2008a:22). Viene esta afirmación a confirmar el estrecho vínculo que existe entre la pintura y el cine en relación a la luz; si bien hay que matizar que en la pintura media la mano del artista a la hora de plasmarla sobre un soporte pictórico, el cine —al igual que la fotografía— capta por medio de procedimientos físico-químicos *directamente* los rayos lumínicos. Esta diferencia introduce ya de entrada una dialéctica entre imagen pictórica e imagen *fo-cinema-tográfica* como certeramente lo ha denominado Pedro Poyato (Poyato, 2006:5), todas ellas con una misma preocupación formal y que será abordada más adelante en relación a los procesos metatextuales que operan en la película.

En el filme aparecen tanto presencias como influencias pictóricas que enriquecen, sin duda, el entramado cinematográfico, pero en todo caso es necesario volver a la cita directa de la novela de Edith Wharton que sirve de pórtico a este trabajo, —y que Scorsese retoma en la película a través de una narradora omnisciente en tercera persona— la cual encierra en sí misma la clave

del desciframiento de las representaciones visuales. Y es que “the *real thing*” es “only *represented* by a set of arbitrary signs,” es decir, lo verdadero, lo *real*, sólo es *representado* por medio de un conjunto de signos arbitrarios. Viene esta dicotomía entre realidad y representación a servir de soporte para estructurar este trabajo ya que es en la arbitrariedad del signo donde radica la significación, convirtiéndose la cita de esta manera en la máxima de la novela de Wharton como de la película de Scorsese. Por tanto, más allá de tratarse de una tarea de rastreo de referencias o como certeramente lo han denominado Ortiz y Piqueras “juego de la identificación,” (Ortiz, 2006:12) —entendido éste como un ejercicio romántico consistente en el descubrimiento de intertextos— este trabajo se centra más bien en la descodificación de estos intertextos, pues igual que ocurre con el desciframiento de los jeroglíficos, el significado del mensaje no radica en el signo en sí, sino en la lectura e interpretación de los demás signos que lo componen dentro de un contexto. Además, es precisamente en la interrelación o encadenamiento de los signos o códigos audiovisuales donde anidan las relaciones transtextuales de la película con las demás artes, ya sean éstas literaria, pictórica, teatral, fotográfica y cinematográfica propia que por su naturaleza y puesta en relación, invitan a una reflexión acerca del funcionamiento de las distintas formas de representación, todas ellas con una misma finalidad: imitar la realidad.

Este hecho hace de la película del cineasta neoyorquino una auténtica y minuciosa obra de arte que se traduce en una espectacular puesta en escena, la cual —en palabras de José Enrique Monterde— “no es tan sólo una arqueológicamente comprobable garantía de realismo, sino que adquiere también una función semiótica, y, al igual que los gestos o el lenguaje, además de autenticar, significa” (cfr. Heredero, 1999:28). Por tanto, la puesta en escena de este mundo jeroglífico guarda algunas de las imágenes más representativas de la película, las cuales encajadas como si de un rompecabezas se tratara, se codifican dentro de un *marco* que encuadra, revela e ilumina el trazado cinematográfico de Scorsese; quien opera como un verdadero “pintor con la luz”.

2. Contextualización, documentación y ambientación histórica

Si se hace un recorrido por la filmografía de Martin Scorsese, a simple vista se advierte que *La edad de la inocencia* difiere temáticamente con respecto a las películas de gánsteres contemporáneos con las que el director acostumbra a su público. Pero como han apuntado algunos críticos —y así lo manifiesta el propio director— *La edad de la inocencia* trata tanto sobre los conflictos entre las pasiones e impulsos del individuo y el poder ejercido por el grupo como cualquiera de sus películas más conocidas: *Toro Salvaje (Raging Bull, 1980)* o *Taxi Driver (1976)*, por citar algunas de las más representativas; todas ellas encaminadas a controlar al individuo desde unas sociedades que funcionan a modo de maquinarias. Aun inscrita dentro de un mosaico fílmico heterogéneo, *La edad de la inocencia* forma parte de un tríptico de recreaciones tan remotas como *Casino (1995)* y *Kundun (1998)*, con las que comparte —de acuerdo con Enric Alberich— al menos tres características en común: una “meticulosa reconstrucción de un pasado, [...] la adecuación de su tono narrativo y el ritmo de vida inherente al momento y al ambiente recreados, y [...] el prisma a la vez crítico y sereno desde el que se contempla lo evocado” (Alberich, 1998:349). Esa mirada hacia atrás, hacia el pasado, para reconstruirlo —ya se insistía al comienzo de este trabajo— es la que trae a la luz en *La edad de la inocencia* “el conocimiento riguroso en donde se fragua la rebeldía fundamentada, aquella que es, a fin de cuentas, el garante de la evolución, la portadora de las luces” (Alberich, 1998:350). Unas luces que los protagonistas y la mirada enunciativa activan a su paso por la escenografía donde la descodificación de todos los elementos de la puesta en escena queda a merced del espectador para revelar en ellos la significación que guardan. Scorsese, además, buscaba para la recreación “un tono narrativo que se separara de las adaptaciones literarias de estilo academicista a las que tan a menudo se incurre a la hora de intentar recrear contextos decimonónicos” (Alberich, 1998:351). Aunque la novela se caracterice por una descripción casi al detalle, los guionistas Scorsese y Jay Cocks supieron ver en ella la esencia de la construcción, de ahí que fuese respetada casi íntegramente y se ajustara perfectamente al guión cinematográfico, haciendo de ella un proyecto cinematográfico viable. La actitud crítica que emprende

Scorsese en esta recreación es la de “observar, de dejar que los personajes se muevan en el ambiente que les corresponde, de comprobar cómo ese ambiente les condiciona y hace lo que quiere con sus vidas.” Una crítica con ciertos tintes irónicos que exagera “la tiranía de esos contextos respectivos, sus reglas insalvables y a menudo crueles, sin dejar por ello de comprender a sus víctimas y de solidarizarse con sus contrariedades e infortunios, matizando tanto culpabilidad como los límites de su responsabilidad” (Alberich, 1998:349). En este sentido, la figura de Scorsese se emparenta con la de Wharton en el intento de evocar el ambiente de un sistema social aferrado a sus tradiciones, que se rige por una serie de códigos y que se traducen en un comportamiento restrictivo, revelando para ello las contradicciones que en él anidan.

Tras anunciarse oficialmente el enlace entre Newland Archer y May Welland, Wharton describe este momento en la novela en el que la novia ha de abandonar el hogar familiar como “the savage bride [being] dragged with shrieks from her parent’s tent” (Wharton, 1920: VI, 34).³ Una imagen que Wharton compara irónicamente con las tribus más primitivas y que Scorsese no tarda en visualizarlo con una representación pictórica que recrea la muerte de Jane McCrea (*The Death of Jane McCrea*, 1804) del artista John Vanderlyn.



La sociedad neoyorquina representada irónicamente como una tribu primitiva

Partiendo sobre todo de presupuestos pictóricos, esa “necesidad de situar el referente novelesco en su contexto cultural y estético,” (Ortiz, 2006:71) le llevó a Scorsese y a todos sus colaboradores, entre los que cabe destacar Robin Standefer —quien estuvo más de dos años al cargo de una documentación exhaustiva a través de fuentes literarias y visuales— y Dante Ferreti, encargado de la escenografía de la época para recrear la puesta en escena, cuidando para ello todos los detalles del *atrezzo*. Las representaciones visuales que aparecen para la ambientación histórica a lo largo de la película son en su mayoría reproducciones de “cuadros y estampas [...] del arte americano y europeo del

³ La novia salvaje que grita es arrastrada de la tienda de campaña de sus padres.

último tercio del siglo XIX” (Ortiz, 2006:71) y el resultado se traduce en un “rigurosísimo trabajo de puesta en escena que manifiesta un grado de fidelidad a la obra” (Ortiz, 2006:71). Y es que para la ambientación histórica, además de los cuadros y estampas, “el cine contaba con un precedente al mismo tiempo útil e inadecuado: la escenografía teatral. Útil, porque era un punto de partida ya experimentado; inadecuado porque, como muy pronto se vio, el cine no es teatro” (Ortiz, 2006:50). Viene a ser esta utilidad y, a la vez, inadecuación de la escenografía teatral el punto de partida para abordar cuestiones formales de representación que conciernen también al cine como espectáculo que es.

3. La intertextualidad cinematográfica: *representación dentro de otra representación*

La edad de la inocencia supone un atractivo tanto literario como audiovisual desde el mismo arranque, “en un mundo donde el cine todavía no existía, la forma culta de representación visual de la vida pasaba, en esencia, por el arte pictórico y, adicionalmente, por el teatro o, más en concreto, por la ópera” (Heredero, 1999:41). De ahí que Scorsese opte por empezar de la misma manera que lo hace Wharton en la novela con una representación operística como pretexto para adentrarse en este espacio y presentar a la restringida elite de Nueva York, reunida con motivo de este acontecimiento espectacular no menos que oportunista. Esta fidelidad del cineasta hacia la apertura de la obra literaria y en concreto al relato, le sirve para poner en funcionamiento estrategias fílmicas propias en relación a la representación teatral para abordar ya de entrada un primer tipo de transtextualidad: la intertextualidad. La escenografía teatral será, por tanto, el punto de arranque para establecer las relaciones intertextuales entre el cine y el teatro aunque como se verá, supone, a su vez, —ya lo apuntaba Ortiz— marcar la separación física que limita entre un medio de expresión artístico y otro.

La escena abre con un intertítulo que ubica en espacio y tiempo a la narración: “New York City; the 1870’s” en el interior de un proscenio teatral, un espacio en el que se lleva a cabo una representación *in media res* de *Fausto* (Charles Gounod) y que enlaza directamente a través de los títulos de crédito. Pero como han apuntado Ortiz y Piqueras a propósito de *La edad de la inocencia*: “no se

trata tanto de recoger el argumento o la tonalidad de la novela para visualizar una narración sobre un grupo de personas en determinada época, como de poner en escena lo que ya es una representación en su origen” (Ortiz, 2006:71). Si bien este inciso es esclarecedor como la génesis de la que parte la película, este apartado se centra en las preocupaciones formales que generan dichas obras para determinar las diferencias entre los modos de representación teatral y cinematográfico.

La disposición de la cámara se caracteriza en estas primeras imágenes por un movimiento en continuidad aproximándose y alejándose para ello de los actores sobre el cubo escénico. A partir de aquí, una serie de cortes de montaje fragmentan la imagen general de este espacio compuesto, además del escenario, por el público y las tramoyas. Este cambio de ubicación de la cámara cinematográfica tiene ciertas similitudes con la apertura del filme *Senso* (1954) de Luchino Visconti —ambientada en Venecia unos años antes de 1870, en el seno de la ocupación austriaca y la inminente liberación italiana— y en la que se revela a un tramoyista detrás del decorado. Al igual que ocurre en *Senso*, la cámara cinematográfica en *La edad de la inocencia* va transgrediendo y revelando los límites del escenario, violando consiguientemente la regla de los 180 grados. Y es que como ha señalado Zunzunegui —a propósito de *La carrosse d’Or* de Jean Renoir (1952)—: una imagen “tras el decorado, más allá del alcance de la vista del público, [hace que] el espacio *off* del teatro [pase] a un



mero espacio *in* fílmico” (Zunzunegui, 2008b:53-54) como se visualiza en el fotograma de la película de Scorsese:

Ubicación de la cámara sobre el escenario teatral

Es aquí donde se establece una reflexión sobre la propia representación dado que se trata de *una representación dentro de otra representación*, es decir, “un espacio fílmico que contiene en su interior un espacio teatral que a su vez se descompone y se prolonga en múltiples direcciones sólo accesibles gracias a la posibilidad de ubicación de la cámara cinematográfica” (Zunzunegui,

2008b:54). Cabe cuestionar, entonces, dónde radica la diferencia entre la representación fílmica y la teatral. Zunzunegui ya lo anticipa en su análisis al señalar: “allí donde el teatro define una perfecta separación entre un espectador y una representación frontalmente confrontados, el cine parece otorgar a aquél la posibilidad de rodear y penetrar en, según las necesidades narrativas, el espacio donde se despliega la ficción” (Zunzunegui, 2008b:54). Y es en este espacio donde se le otorga un *plus* cinematográfico al relato de *La edad de la inocencia*, diferenciándolo no ya sólo de la novela de la que parte, sino además del teatro en su dimensión metacinematográfica en tanto que ha conseguido desprenderse de su anclaje gracias a una estrategia formal propia: el montaje, el cual permite a su vez la fragmentación del espacio.

4. La hipertextualidad: del hipotexto (literario) al hipertexto (fílmico)

Partiendo del concepto establecido por Gérard Genette, José R. Valles Calatrava define la *hipertextualidad* como “la vinculación transtextual que une un determinado texto resultante —hipertexto— a otro anterior y previo —hipotexto— sobre el que se construye” (Valles, 2002:401). Este procesamiento —comúnmente conocido como *adaptación*— parte, por tanto, de un hipotexto, la novela, para ser transcodificada “a otro género distinto al inicial propio” (Valles, 2002: 211) y cuyo resultado es el hipertexto o en este caso el filme. Sin embargo, los conceptos *transcodificación* o *transducción*⁴ son más específicos a la hora de definir el proceso que media entre el hipotexto y el hipertexto en tanto que actúa como si de un canal o trasvase se tratara, en el que quedan filtrados los elementos que cinematográficamente pueden o interesan ser procesados, incluso transformados y recreados con unos fines estéticos determinados. Partiendo por tanto de un único código, la palabra, el texto se transcodificada a un código múltiple, visual y sonoro, generando ahora un nuevo sentido del texto de origen.

Tomando lo anteriormente dispuesto como caso de estudio, Scorsese lleva a cabo en *La edad de la inocencia* una tarea de apropiación de un texto literario,

⁴ Se entiende por *transducción* “el fenómeno global de transformación textual que modifica cualquier texto o tipo de texto ‘de partida’ en otro texto o tipo de texto ‘resultante’ mediante cualquier tipo de reescritura y/o reelaboración textual” (Vallés, 2002:586).

dotando para ello “al relato de un *plus* fílmico, un esfuerzo por buscarle al efecto retórico literario su más pertinente correspondencia visual” (Alberich, 1999: 358). Una manera de formalizar esta correspondencia visual del relato se da ya al comienzo de la película, precisamente a través de los títulos de crédito que suponen toda una declaración de intenciones por parte del cineasta y de los responsables Elaine y Saul Bass. El hecho de poner en imágenes “unas letras de caligrafía victoriana que no sólo nos remiten al período en el que se enmarca la acción y al origen literario del film, sino que incluso advierten del carácter novelesco de la trama que se va a presenciar,” (*ibídem*: 359) y que anticipa de alguna manera la complicidad que se está gestando entre lo literario y lo fílmico. Bajo estas letras que progresivamente cambian de color, una serie de rosas eclosionan a un ritmo que va *in crescendo*:



La eclosión de las rosas como anticipo de las pasiones más ocultas

La diversidad cromática de las rosas anticipa los sentimientos más ocultos y reprimidos de la sociedad neoyorquina, convirtiéndose por su abundancia en los códigos más inmediatos de la representación fílmica. Además, estas rosas se encadenan sucesivamente a otras, sobreimpresionadas a una tela de encaje, el cual funciona a modo de entredicho de las pasiones expresadas metafóricamente. El hecho de escoger unas rosas para anticipar la trama, no es casual. Y es que al igual que estas flores cautivan por su belleza, también poseen espinas y consiguientemente son objeto de tentación.⁵ En este despliegue formal se conjugan, por tanto, los elementos necesarios para dotar al relato literario de su dimensión visual. Este hecho es decisivo en tanto que da pie al proceso de polinización de los textos en la imagen cinematográfica por medio de una mirada enunciativa.

⁵ Estas características acerca del encadenado de las imágenes y de los objetos de la puesta en escena como portadores de significación, serán desarrolladas en relación a la pintura, concretamente a través de la presencia directa de cuadros en la diégesis donde operan los mismos mecanismos con unos fines expresivos similares y que los títulos de crédito ya anticipan.

Pero hay una forma de vincular el hipotexto con el hipertexto de manera más íntima, a través de la incorporación de intertextos a modo de citas directas de la novela de Wharton, las cuales se verbalizan por medio de una voz *over* femenina y en tercera persona para, de alguna manera, hacerla explícita dentro del relato cinematográfico, que desde el pasado y de manera omnisciente narra algunos acontecimientos puntuales de la historia. En este sentido, son de especial interés los “planos generales y planos secuencia que permiten apreciar la recreación visual de una época a partir de un texto literario” (Ortiz, 2006:52) y en los que la voz narradora describe algunas representaciones visuales, tomando a menudo como pretexto la figura de un personaje de la trama —casi siempre se trata del protagonista Newland Archer— para guiar al espectador visualmente por los espacios en los que se encuentran situados los cuadros. Uno de estas tomas largas en las que se dan cita la voz *over*, una mirada enunciativa, un



personaje de la trama como guía visual y algunos cuadros, se da justo tras la representación operística de *Fausto*, cuando Newland decide asistir al baile organizado por la familia Beaufort y que tiene lugar una vez al año. Las imágenes abren

con un primer plano de una mesa en el vestíbulo de la casa de los Beaufort y en la que aparecen de forma ordenada una serie de guantes blancos acompañados de su correspondiente letrero en el que aparece escrito el nombre de cada invitado. Desde el fuera de campo entra Newland Archer para coger sus guantes mientras se dispone a subir por las escaleras que dan entrada al salón. Antes de entrar, la cámara cinematográfica se detiene a subrayar el retrato que preside la entrada y que pertenece a la señora Beaufort, quien aparece enfundada en un vestido de corte divino, dirigiendo su mirada hacia el espectador .



Pero atendiendo específicamente el retrato de la señora Beaufort, cabe señalar la semejanza asombrosa que éste tiene con una obra pictórica de León Bonnat titulada *Madame Pasca* (1874) Al igual que en el retrato anterior, en esta representación aparece la figura de una mujer endiosada y envuelta en la misma vestimenta que la señora Beaufort.

Viene a ser ésta, una de las licencias que el cineasta neoyorquino se permite a la hora de *travestir* el pasado, poniendo así de manifiesto a la pintura como principal fuente visual para la recreación del pasado. Además, esta obra pictórica de Bonnat destaca por su “realismo casi fotográfico” (Carroggio, 2001:32-33) y que introduce aquí una dialéctica ya apuntada entre pintura y fotografía en un intento de acercamiento a la realidad por medio del realismo como construcción de ésta.

Una vez dentro del salón principal, la cámara se hace de nuevo presente desde la enunciación, cuando Newland se detiene a contemplar otro cuadro representativo y que es subrayado por la mirada cinematográfica. Se trata de una obra de Jean-Léon Gérôme, titulada *Duelo tras el baile de máscaras* (*Le*



duel au sortir d'un bal masqué, 1857-59) y en la que se representa la muerte de Pierrot (fig. 6); una forma de anticipar metafóricamente a Newland como víctima de la sociedad en la que está inscrito.

Representación pictórica al servicio de la narración

La cámara se independiza del punto de vista subjetivo del protagonista para moverse y bailar libremente en un giro de 360° como un personaje más por el espacio, hasta volver a cruzarse con la mirada de Newland para, de esta manera, adentrarse en los sucesivos salones de la estancia. Finalizando este fragmento, la voz narradora se hace especialmente explícita al comentar que “only by actually passing through the crimson drawing room could one see *The Return of*

Spring, the much-discussed nude of Bouguereau which Beaufort had had the audacity to hang in plain sight”.⁶

Representación pictórica como reflejo de las emociones más reprimidas



Es éste, un ejemplo de cómo la narradora y la cámara son cómplices a la hora de revelar detalles de la personalidad de los personajes por medio de la pintura. Las imágenes que abren esta toma larga se descubren por tanto pertenecientes a una voz *over* femenina en tercera persona que cumple la función descriptiva en tanto que está reforzada por la presencia de un personaje de la trama y una mirada enunciativa, la cual se hace explícitamente presente deteniéndose en algunos cuadros representativos como los que se acaban de mencionar. De ahí que se esté reafirmando la asociación del significado de las representaciones visuales con los personajes de la trama.

4. La pintura como mediación entre literatura y/o cine

En su libro sobre pintura y cine, Ortiz y Piqueras afirman que “la pintura desempeña un claro papel de mediación entre la obra literaria y su adaptación cinematográfica” (Ortiz, 2006:67) y establecen para ello una clasificación que incluye desde referencias y citas más o menos explícitas hasta analizar presencias de cuadros concretos en la diégesis. Por tanto, una forma de mediar entre la literatura y/o el cine es a través de la presencia directa de cuadros que cumplen una función de caracterización temática de los personajes a través de retratos personales; unas representaciones temáticas que anclan la obra literaria y fílmica una vez más en un continuo diálogo descriptivo. Pero hay una forma de mediar expresamente entre la pintura y el cine más compleja, la cual se lleva a

⁶ “En realidad sólo tras haber pasado por el salón carmesí, podía uno ver *El retorno de la primavera*, el tan discutido desnudo de Bouguereau que Beaufort había tenido la audacia de colgar a plena vista.”. Anécdota: En la obra de Edith Wharton la obra de Bouguereau *El retorno de la primavera* había sido confundida por la autora con otra obra del mismo pintor, titulada *Amor victorioso (L'Amour victorieux, 1887)*. “Wandering on the *bouton d'or* drawing-room (where Beaufort had had the audacity to hang “Love Victorious,” the much-discussed nude of Bouguereau) Archer found Mrs. Welland and her daughter standing near the ball-room door” (Wharton, 1920:III, 17)

cabo mediante la articulación de operaciones narrativas y dramáticas con una significación simbólica, incluso metatextual y que será objeto de estudio en este apartado.

La presencia directa de cuadros como objetos en sí mismos abundan a lo largo del filme, por ello se ha seleccionado un ejemplo quizás más conservativo de cómo opera este tipo de representaciones en el *atrezzo* de una vivienda como es la casa de los Van der Luyden, una de las familias más veneradas de la aristocracia y en cuya sala cuelga un retrato de la señora, centrado y simétricamente dispuesto con respecto a los demás cuadros. El retrato caracteriza una de las personalidades más influyentes de la sociedad; tanto, que personajes como Newland Archer junto con su madre no dudan en acudir para pedir su consejo a la hora de tomar una decisión que pueda afectar a la



comunidad. De ahí la función de autoridad que desempeña el cuadro en un mundo aparentemente equi-brado y ordenado.

Disposición del cuadro principal como representación del orden

Otro ejemplo de caracterizar a los personajes —no ya a través de retratos personales, sino más bien mediante cuadros que representan una temática en concreto, operando en clave metafórica, incluso enigmática— es por medio del cuadro de Giovanni Fattori titulado *Signora seduta all'aperto* (1866). Se trata de una pintura perteneciente a los *macchiaioli*, un grupo de pintores preimpresionistas italianos de la segunda mitad del siglo XIX y que la condesa Olenska trae consigo desde Europa. En cierta medida, la pintura —que representa una mujer sentada al aire libre— destaca por su soledad y carácter enigmático, subrayado por ese rostro sin los rasgos definidores de una identidad. Incluso Newland se detiene a contemplar en un acto reflexivo la representación que guarda oculta una significación que él no parece saber descifrar por ahora.



Representación pictórica como reflejo de la identidad de la protagonista



Acto de contemplación reflexiva del carácter enigmático de la pintura

Pero hay una forma de mediar entre la pintura y el cine —ya se ha indicado anteriormente— más atrevida y compleja. Consiste en articular operaciones narrativas y dramáticas en la que el cuadro se *lee* como clave de desciframiento o encadenamiento, cumpliendo de esta manera una función simbólica y metatextual respectivamente. La pintura parece haber sido cómplice no menos que artífice de la atracción entre los personajes hasta este momento, pero el presunto romance que ha ido gestándose entre los protagonistas — Newland y Ellen— ha permanecido si no palpable en el ambiente, ciertamente no expresado visualmente. No será hasta que Newland declare verbalmente su amor hacia Ellen cuando una representación visual sirva de soporte a la narración en este preciso instante de máximo dramatismo y cobre por ello un protagonismo incluso por encima de los propios personajes. Se trata del cuadro titulado *Las caricias de la esfinge* (1896) de Ferdinand Khnopff, el cual representa a Edipo a punto de ser devorado por la esfinge, esta última una representación metafórica del enigma, y que se convertirá en el desciframiento de la relación algo tormentosa de los protagonistas.



Representación pictórica como desciframiento metafórico de los sentimientos de los personajes

Por tanto, interesa estudiar la obra pictórica como objeto en sí mismo dentro de la diégesis y como apoyo a la narración fílmica para descifrar el enigma de la personalidad de Ellen, quien, desde su llegada a Nueva York, ha sido caracterizada como una persona *non grata* en el círculo de amistad de la familia. La obra —que caracteriza la situación que están experimentando los protagonistas— pertenece a la corriente pictórica del simbolismo y como tal “era una nueva manera de ver la realidad, de ir más allá de las apariencias y penetrar en el misterio de la vida para acercarse a sus significados más profundos [...] los pintores privilegian la figura humana, sobre todo la femenina, representada con una doble connotación —angelical o demoníaca— que no carece de alusiones eróticas” (Crepaldi, 2007:312). Y es que la condesa Olenska es la personificación viva de este ser mitológico representado en el cuadro por un guepardo como símbolo de lo exótico y como certeramente ha apuntado Heredero: “el camino emprendido en ese momento por Newland, al confesar su amor a una mujer que es extraña a su mundo y de la que desconoce, incluso, cuáles son y cómo funcionan sus códigos morales, le enfrenta a lo desconocido y puede hacerle perder pie en sus propias certezas” (Heredero, 1999:45).

Pero teniendo en cuenta que la obra pictórica es posterior a la época que recrea, cabría hablar de una anacronía, pues la película está ambientada en la década de los setenta del siglo diecinueve y la obra pictórica data de 1896. Sin embargo, Scorsese se permite esta otra licencia para reafirmar la relación simbólica que los personajes Ellen y Newland están viviendo, además de anticipar y con ello desvelar el desenlace de este amor imposible entre los protagonistas. Este intertexto aunque no siga un orden cronológico es posible porque como ha señalado Dolezel (1998:200):

It is becoming apparent that intertextual analysis differs from influence study in that it is focused on semantic interpretation. The notion of influence is strictly unidirectional, it designates the irradiation of chronologically preceding texts toward succeeding texts [...] Intertextuality is bidirectional, it is a sharing of semantic traces in texts irrespective of their chronological order. Through intertextuality, texts are bound together in a relationship of mutual semantic illumination.⁷

⁷ Parece evidente que el análisis intertextual difiere del estudio de la influencia en tanto que está enfocado a una interpretación semántica. La noción de influencia es estrictamente unidireccional, designa la irradiación de textos que preceden cronológicamente otros textos posteriores [...] La intertextualidad es bidireccional, en tanto que comparte las huellas

De ahí que muchos detractores de Scorsese hayan tachado el filme de anacrónico y, por tanto, no hayan analizado la obra como representación en la que se dan cita otros textos que se iluminan semánticamente al entrar en diálogo. Y el hecho de que *La edad de la inocencia* sea una recreación histórica permite este tipo de diálogos entre intertextos aun no inscritos en un orden cronológico.

5. La imagen pictórica como encadenamiento para crear el efecto cuadro en la imagen cinematográfica

Dentro de las operaciones narrativas y dramáticas de una obra pictórica cabe otra lectura que merece un estudio aparte y que se conoce como el encadenamiento de representaciones visuales que culmina con el efecto creado a partir de la unión de dos texturas de diversa naturaleza: la cinematográfica y la pictórica. Para ejemplificar esta operación, Maurizio Calvesi lo define de la siguiente manera: “la pintura, materialmente fija, pero ópticamente (= mentalmente) móvil, se traduce en algo que es materialmente móvil, pero ópticamente (= mentalmente) fijo” (cfr. Ortiz, 2006:165). Esta definición explica de manera esquemática lo que Scorsese consigue a través del encuadre cinematográfico para evocar una representación pictórica.

Comienza este fragmento en la casa de la señora Mingott (abuela de May) con un plano general en el que aparecen Newland y May a la izquierda del encuadre y la abuela a la derecha, todos ellos conversando y reunidos con motivo de la luna de miel que la pareja acaba de vivir. Tras la notificación por parte de una asistente de la señora Mingott de la presencia de la condesa en los alrededores del jardín de la casa, el plano se detiene para destacar una representación



pictórica en la que aparece una mujer mitológica, cuyo rostro no es visible y que mira hacia el fuera de campo derecho, donde queda el mar.

Anticipación de encadenamiento de imágenes

semánticas en el texto independientemente de su orden cronológico. A través de la intertextualidad, los textos están sujetos a una relación de iluminación mutua y semántica.

Atraído por la noticia, Newland decide ir en búsqueda de Ellen hasta llegar al faro de *Lime Rock* en el que la encuentra sola y de espaldas con respecto al espectador, mirando hacia el lago. La imagen se baña progresivamente de un color rosa-nácar, y una alternancia acusada de plano/contraplano acaba por mostrar un plano fijo de Ellen inmóvil en el que se intensifican los reflejos del agua, los cuales impregnan el rostro de Newland.



Cuadro vivificado

Son éstos, unos planos perfectamente entrelazados por el montaje que desembocan en una de las imágenes más bellas e interesantes desde el punto de vista formal y que a su vez “revela una autorreflexión en torno a la representación visual” (Ortiz, 2006:165). Por sus características formales, además, está anticipando una corriente pictórica que fue innovadora y rompedora en el contexto cultural del clasicismo académico.

Por tanto, la definición que Calvesi establece acerca de las posibilidades de una imagen pictórica fija con la ilusión óptica de movimiento, y viceversa, viene a desembocar en el *effetto dipinto* o efecto pintado (cfr. Ortiz, 2006:65). Tiene este efecto una función intencional con respecto a la anterior imagen en el faro de *Lime Rock*: crear en el espectador una (con)fusión óptica entre realidad e imaginación. La imagen adquiere en este sentido un aura sobrenatural, un halo que contagia el espacio que se fusiona con el encuadre cinematográfico y que transmite la impresión de ser un cuadro vivificado. Esta ilusión de realidad que despierta la imagen cinematográfica, a su vez, incita en el espectador el engaño que este juego cinematográfico permite a través de la luz. Y es precisamente esa impresión la que da lugar a uno de los movimientos pictóricos más revolucionarios: el impresionismo, y que está anticipado en la trama desde las pinturas de los *macchiaioli* de la protagonista Ellen Olenska.

6. La metatextualidad: Características fotográficas y plásticas al servicio de la imagen cinematográfica

La fotografía —al igual que ocurre con las demás representaciones visuales— también juega un papel destacado en la película de Scorsese en tanto que introduce características propias de este medio y que están al servicio del cine para tratar cuestiones como la inversión de la imagen “*fo-cinema-tográfica*” (Poyato, 2006:5). El fragmento en cuestión abre con una imagen de May vestida con el traje nupcial y que se descubre invertida dentro de un dispositivo



fotográfico. Un encadenado da paso a otra imagen de May, esta vez circunscrita dentro de la lente de la cámara fotográfica, mientras se da a conocer al fotógrafo que no es otro que el propio Scorsese en uno de sus cameos, dándole las indicaciones a May

para tomar otra imagen de ella.

Imagen *fo-cinema-tográfica* invertida

Es ésta, no ya una reflexión metatextual sobre el proceso fotográfico, sino incluso metacinematográfico acerca del propio origen de la imagen *fo-cinema-tográfica* que empezó dentro de una caja negra y en la que quedó atrapado un rayo lumínico, dando lugar a una imagen invertida de la realidad.

No menos importante es la autorreflexión sobre el propio proceso pictórico que se materializa en la imagen cinematográfica a través de una pintura y la mano de un pintor. Un plano detalle del soporte pictórico revela la representación de una dama leyendo y que sujeta con la mano derecha un paraguas con el fin de protegerse del sol. Desde el fuera de campo derecho irrumpe en la imagen la mano de un pintor que retoca con el pincel parte del rostro y cuello de la mujer. Un corte de montaje muestra ahora a Newland acercándose para contemplar esta pintura *en plein air* o al aire libre. Mientras Newland alza la vista, un vertiginoso barrido recorre el paisaje para detenerse en una mujer, la cual a partir de la realidad referencial ha servido de modelo para el pintor y que no es otra que Ellen Olenska .



Mediación de la mano del pintor



Realidad referencial

Viene a ser éste, otro ejemplo metatextual sobre el propio procedimiento pictórico —en este caso el del impresionismo— y sus formas de representación en una época en la que la pintura se asimila al realismo fotográfico.

7. Conclusión

La edad de la inocencia se presenta como una obra cinematográfica ejemplar para el estudio de las distintas relaciones transtextuales que en ella operan. Partiendo de la hipertextualidad, el cineasta reelabora el texto literario de origen, incorporando intertextos a modo de citas directas de la novela por medio de una voz *over* femenina, además de hacer uso de la pintura como mediación entre la obra literaria y cinematográfica. La pintura, a su vez, se convierte en cómplice entre el romance de los personajes, llegando incluso a cobrar un protagonismo por encima de éstos. No menos importante son los discursos metatextuales que abre la imagen cinematográfica en relación a cuestiones formales de representación, ya sean éstos entre pintura, teatro y fotografía; todos ellos imbricados en un diálogo interdiscursivo con una finalidad última: imitar la realidad. Se descubre, así, Scorsese como un verdadero “pintor con la luz,” quien a su paso poliniza las distintas texturas de la película.

Referencias Bibliográficas

- VV.AA. (2001): *Gran diccionario de la pintura*. Vol. I: Siglo XIX. Barcelona. Carroggio S.A.
- ALBERICH, E. (1999): *Martin Scorsese. Vivir el cine*. Barcelona. Widescreen Colección.

- BONNAT, L.: “Madame Pasca”. http://www.allpaintings.org/v/Academic+Art/Leon+Bonnat/L_on+Bonnat+-+Madame_Pasca_.jpg.html [Fecha de consulta: 30/06/2009]
- CREPALDI, G. (2007): *Gran atlas del Impresionismo*. Barcelona. Editorial Electa.
- DOLE EL, L. (1998): *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. London. The Johns Hopkins University Press.
- GÓMEZ, A. (2005): “Referencias intertextuales: pintura y cine”. En CANTOS, Antonio y PAREJO, Nekane (coords.). *Dramaturgias de la imagen y códigos audiovisuales*. Málaga. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, pp. 33-48.
- ORTIZ, Á. y PIQUERAS, M. J. (2006): *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona. Paidós
- HEREDERO, C. (1999): *La edad de la inocencia / Eva al desnudo*. Barcelona. Dirigido Por
- POYATO, P. (2006): *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinematográfica*. Granada. Grupo Editorial Universitario
- VALLÉS, J. R. (dir.) (2002): *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada. Editorial Alhulia.
- ZUNZUNEGUI, S. (2008a): Metamorfosis de la pintura. En: GÓMEZ, A. (coord.). *Cine, arte y artistas*. Málaga. Fundación Picasso Ayuntamiento de Málaga, pp. 19-28.
- ZUNZUNEGUI, S. (2008b): *La mirada plural*. Madrid. Cátedra.