

REFERENCIAS:

- La distinción entre autor y productor de discursos es de Barthes, R. (1969): "Autores y escribientes", en Susan Sontag (ed): **La Cuestión de los Intelectuales**. Buenos Aires, Rodolfo Alonso ed.. Referencia citada en Geertz, C. (1989): **El antropólogo como autor**, ed. Paidós. Barcelona.

- La definición de "violencia simbólica" es de Bourdieu y Passeron, en **La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanzas**, ed. Laia; citado en Pross (op. cit) en pág. 71.

- Sobre la americanización de la Escuela de Chicago: de J.J. Pujadas (1994): "Migraciones y procesos de urbanización", en **Etnicidad: identidad cultural de los pueblos**. ed. Eudema.

- Sobre la nación de Lincoln, en Farias, P. (1995): "El novísimo pacto americano" en **Diario 16**, 1 de Marzo.

- Sobre la élite americana 1879-1933, en Jackson, G. (1995): "¿Quién es estadounidense?", en **EL País**, 9 de Mayo.

- Sobre la teoría de construcción de la tradición, en Hobsbawm, E. y Ranger, T. (eds): **The invention of tradition**, Cambridge. Cambridge University Press.

La mayor fortuna que el cinematógrafo ha deparado a la obra dramática de Buero Vallejo, reconoce el mismo autor, es la de haber acabado, las versiones que de sus dramas se hicieron, en el olvido, lejos de la mirada y la memoria de los espectadores. Tan sólo la última película, "Esquilache" (1989), de Josefina Molina, ha alcanzado cierto reconocimiento de crítica y público, además de una notable difusión¹.

Esquilache, con guión de la misma realizadora y de Joaquín Oristrell, lleva a la pantalla cinematográfica el drama de "Un soñador para un pueblo", estrenado treinta años antes en el teatro Español de Madrid. Con esta obra daba por concluido Buero Vallejo un ciclo de escritura "cerrada" en torno a la estética del realismo, que tiene por modelos inmediatos a Ibsen y al teatro de conciencia pirandelliano; e iniciaba otro, que habría de durar aproximadamente una década, dominado por una perspectiva histórica y una escritura "abierto" al modelo de representación cinematográfica que previamente había adoptado el teatro norteamericano. Las referencias las constituyen ahora Bertolt Brecht, que empezaba entonces a ser conocido en España, y Arthur Miller, con quien competía Buero en los escenarios españoles a finales de la década.

Mediante una técnica dramática que se aproxima al montaje narrativo del cinematógrafo consigue nuestro autor ampliar considerablemente su universo, recursos y tratamientos escénicos, multiplicando las posibilidades combinatorias de acciones y espacios, supeditando el tiempo de la historia a la fuerza de la representación, al interés simbólico del contenido. Consciente era Buero del objetivo que se proponía alcanzar con esta nueva escritura, consistente en la recuperación para el espectáculo teatral de un público habituado ya a los modos de representación cinematográfica, y cuyo horizonte receptivo se hallaba determinado, en consecuencia, por la costumbre de asistir a las grandes salas de proyecciones.

"Un soñador para un pueblo" reproduce los antagonismos por los que se caracteriza la dramaturgia de Buero Vallejo desde su primera obra, En la ardiente

oscuridad: antagonismo simbólico entre la luz y la oscuridad, antagonismo social entre individuo y colectividad, antagonismo imaginario entre contemplación y acción, moral entre sinceridad e hipocresía, entre generosidad y egoísmo. Consecuencia de esta estructura dramática es que se produzca un antagonismo escénico entre comunicación e incomunicación, que trasciende de la situación representada a la relación con el público, individualizado como espectador. En esta apertura comunicativa radica el principio esperanzador que Buero Vallejo confiere como solución a sus conflictos trágicos.

El drama se despliega en 23 escenas, ni indicadas ni tratadas al modo clásico como tales. Buero, que en función del tiempo de la representación había ensayado la división en dos partes con "Madrugada" (1953), repite ahora la misma estructura, que habría de convertirse a partir de Un soñador en la más habitual de su teatro. La primera comprende 15 escenas, de carácter fundamentalmente dramático, que impelen al espectador a mantener una actitud activa: se organiza aquí la materia dramática en tres ámbitos: historia, ideología, conciencia; perfectamente delimitados y equilibrados en el reparto de escenas. Articulada en tres ciclos de estructura paralela, la representación avanza desde la exterioridad histórica —ámbito de confusión y violencia: el motín popular— hasta alcanzar la intimidad simbólica —ámbito de la verdad interior obtenida por un proceso de purificación trágica—, en ritmo progresivamente acelerado. El esquema dramático que presenta situaciones y enfrenta a antagonistas podría trazarse del siguiente modo²:

[ex:P] — [ex:P] — [in:C+En] — [in:En+E] — [in:E+Pa] — [in:E+F] —
 — [ex:P] — [in:E+V] — [in:E+Pa] — [in:E+F] —
 — [ex:P] — [in:E+R] — [in:E+En] — [in:E+F] — [ex:P]

La acción dramática parte, pues, de la visión exterior, para introducirse cada vez más profundamente en la conciencia intrahistórica: primero en la crítica de las ideas que han de presidir la acción, luego en la elucidación moral del individuo, para retornar después al nivel histórico e iniciar así un nuevo ciclo. Concluidos los tres, se torna, como si de una *redditio* se tratara, a la visión externa que preludia el arranque de la segunda parte. Es de notar que al final de cada ciclo se halla el único personaje que responde a pura invención del autor, cuya función

consiste en instaurar el principio de comunicación por el que el protagonista agónico podrá emprender la reconstrucción "pirandelliana" de su identidad. En este nivel se torna Buero nuevamente hacia Unamuno, al poner ante nuestra mirada el proceso de construcción de una conciencia —repetimos: intrahistórica— que ha de realizarse, por fuerza, dialógicamente. Pero este personaje también pertenece al pueblo, y representa la única relación que se establece de partida en la obra. Las demás existían ya en la "historia" anterior al discurso dramático. De ahí que la misión narrativa de Fernanda deba entenderse como conectora de ciclos a nivel argumental, haciendo retornar por elevación de la formulación simbólica de la conciencia la visión de la acción histórica moralmente construida. Si el actor histórico precisa del espíritu del pueblo para no manchar de vanagloria su gestión, que a la postre se frustraría en los resultados, el pueblo debe decidir su destino con toda la libertad y responsabilidad que sus manos rinde el escrupuloso gobernante: modificando el famoso dictado de la política ilustrada —al fin y al cabo se trata de un drama del siglo XX— se resumiría la ley moral del buen gobierno en que todo sea hecho para el pueblo, pero con el pueblo. Desde Fernanda el contenido trasciende de la obra para comunicar a los espectadores la lección dramática: el símbolo se traslada así a la reflexión del público, que deja de serlo como tal para convertirse realmente en protagonista de la "historia", ya real, que ha de sobrevivir al discurso.

El esquema revela el cuidado equilibrio entre visión histórica, debate ideológico e iluminación interior que preside la estructura del drama, así como el lugar reservado a cada uno de los personajes, cuyos valores actanciales podrían resumirse así: portaría el de sujeto de la acción Esquilache, obedeciendo los designios de su destinador, el rey Carlos III, y ayudado por su colaboradora Fernanda; en frente de Esquilache se hallarían el pueblo, colaborador, como también el secretario Campos, del Marqués de Ensenada, verdadero antagonista de aquél, y Pastora. El emparejamiento de todos éstos en las estructuras cíclicas señala relaciones funcionales de oposición entre los colaboradores de ambos. Habría que reparar, por último, en el personaje del ciego vendedor de vaticinios, que pregona precisamente el de Torres de Villarroel donde se anuncia la revuelta popular. A este ciego, por más que figura goyesca, se le tiene por trasunto mítico del griego Tiresias —siéndolo Esquilache de Prometeo—, oráculo trágico, además de narrador incipiente. Cierto es que su función referencial consiste en ubicar temporalmente al

espectador, y la narrativa el hilar los cambios de escenas. Pero es de notar que sólo aparece en las cuatro primeras escenas del primer ciclo, en las dos primeras del segundo y en la que reúne a Esquilache y Ensenada en el tercero, por lo que se colige que marca el antagonismo en los planos histórico e ideológico del texto dramático, sin alcanzar, empero, el ámbito de la conciencia íntima. Aquí desaparece, no así el vaticinio de Torres, presente en la última escena entre Esquilache y Fernanda. En la segunda parte del drama el ciego sólo aparecerá justo en la mitad, para cruzar silenciosamente, y en diagonal, el escenario y traer con sus pasos inciertos el alba que habrá de conocer el fin del motín y el triunfo de la Ilustración; así como al final, siendo una de las últimas voces que confirma el desenlace histórico del drama: Esquilache ha sido arrastrado por el motín, provocando su caída.

Dos últimas notas sobre esta primera parte. En el primer ciclo crea Buero Vallejo dos simultaneidades irreales, de carácter pues eminentemente poético, para marcar la importancia de las escenas, que corresponden a la de Esquilache con Ensenada y a la del primero nuevamente con Fernanda. Hay, en fin, un reloj en el escenario que no suena hasta que el planteamiento dramático de la primera parte se da por enteramente desarrollado —escena última entre Esquilache y Fernanda— y sólo entonces el tiempo se deja oír, cuando la obra se dispone a modificar su registro para anunciar que en la segunda parte se narrarán acontecimientos. Esta ostensión privativa del tiempo aleja “Un soñador” del drama social y del puramente histórico.

La segunda parte de “Un soñador” es de extensión notablemente reducida — casi a la mitad— con respecto a la primera. Ocho escenas la componen, correspondiendo la primera y última a acciones en exterior que protagoniza el pueblo. La estructura, en esto al menos, se mantiene semejante a la parte primera. Pero ahora las escenas se hallan menos marcadas dramáticamente, al haber desaparecido la figura del ciego vaticinador. Tan sólo la tercera y sexta, en que Esquilache se queda a solas con el rey Carlos, se distinguen como tales y definen por oposición a las restantes. Los ámbitos de acción —exterior/interior: Esquilache y Fernanda— se funden y concentran, así como el tiempo y el espacio. Los acontecimientos se precipitan, también sus soluciones; los personajes corren a encontrarse con sus destinos, resueltos en puros símbolos. La “narrativización” del drama se realiza por un hábil recurso de las acotaciones internas, que informan de la “historia” en “fuera de campo” escénico. La participación apasionada del autor,

por medio de las acotaciones, se hace de todo punto evidente: informan éstas de estados de ánimo y de la perspectiva autorial antes que sirven de indicadores funcionales para el texto espectacular. Se trata, en definitiva, de una segunda parte épica, que procura una actitud distante, de discernimiento crítico por parte del público.

Para comprender el traslado de “Un soñador” a texto cinematográfico es preciso detenerse todavía en el análisis de los formantes sémicos de la representación dramática. Francisco Nieva ha escrito que el espectáculo concebido por Buero trasciende el sentido de realidad para adentrarse en el ámbito de la intimidad, acaso conceptual, acaso ambiguamente onírica. Hemos de suponer el teatro, hecha la oscuridad, ya en silencio bajo la sugestión de los “risueños compases” —así en la acotación dramática— del Concierto de primavera de Vivaldi. Se alza luego el telón y se ofrece una rara estampa goyesca que la voz del ciego fija históricamente. La música puede tenerse así como una introducción ambiental más, y no cabe duda de que esa función cumple. Anuncia una época optimista, que representa al principio Esquilache, pero que poco a poco irá desvaneciéndose en el desenvolvimiento del drama. Ahora bien, los mismos compases es lo último que oye el espectador al final de la representación, cuando Esquilache ha quedado en melancólica y quieta estampa y el telón se apresta a devolver al público su conciencia reflexiva. Se reclama así un acto de memoria discursiva, de reconocimiento: es de nuevo el principio, pero ahora lo es para el espectador que ha pasado por la experiencia trágica, que ha visto a los hombres libres decidir su destino, y se recupera ahora a sí mismo inmerso en su propio tiempo. La música se empasta con la visión de un Esquilache ya al margen de todo protagonismo histórico, pero que ha consumado su tarea iluminadora y se pierde en el limbo de las imaginarias proyecciones heroicas. Y es a la música a la que así se le encomienda esta postrera voluntad de comunicar con el público, de sembrar en él este ideal individualizado de la heroicidad.

Con el sonido se percibe la luz, de cuya función simbólica ya se ha indicado algo líneas arriba (y que difícilmente podría evitarse en un drama sobre la Ilustración), así como el gesto, la figuración de los personajes y la perspectiva. Todos estos elementos “dicen más” que su simple ostensión, como indicaba antes Francisco Nieva. De ellos, el más llamativo por su novedad —entonces— y su fuerza significante es el escenario. Buero Vallejo puso mucho cuidado en su cla-

boración, respondiendo a un concepto que se alejaba de su propia dramaturgia y del realismo imperante en la escena española desde hacía poco más o menos un siglo. En primer plano, en el proscenio, se contempla un decorado de exterior — una plaza de Madrid— que sugiere metonímicamente un espacio abierto. En este espacio se sucederán las escenas abiertas, exteriores, de naturaleza ilustrativa de la historia. Es el espacio del pueblo, el más próximo al espectador. En superposición con esta perspectiva encuentra la mirada un espacio interior, también sugerido, donde se debatirán los contenidos ideológicos y el sentido moral de los protagonistas del drama, entre los que cuenta —desclasada socialmente y desubicada escénicamente— Fernandita, representante simbólico del pueblo. A la simultaneidad en perspectiva de escenarios y espacios, inevitables en todo momento, corresponde en numerosas ocasiones coincidencia de acciones exteriores e interiores. De este modo la mirada penetra a la vez la estampa histórica y el ámbito de la intimidad, haciendo evidente la encrucijada temporal y social que determina al individuo en su conciencia y en su acción. Más que cualquier otro motivo discursivo, la puesta en escena crea la perspectiva intelectual que cifra el contenido del drama y la lección histórica. Y a la vez reúne símbolo —espacio cerrado, más lejano del espectador y como sobreimpresionado en su percepción— y realidad —espacio abierto, inmediato al público—, haciendo surgir de esta fusión el sentido poético, de indudable fuerza dramática.

Estrenada al filo de la primera huelga general de la democracia, y como motivo más de los fastos que en 1988 conmemoraron el reinado de Carlos III, Esquilache recibió un trato favorable de la crítica cinematográfica. Así, *El Independiente* (3 de febrero de 1989, pág. 33) titulaba “Esquilache, enriquecimiento cinematográfico de un texto teatral” y ponderaba la revitalización del viejo texto de Buero con un lenguaje cinematográfico que superaba con creces los recursos teatrales. En varias entrevistas (*El País*, 30 de enero, pág. 32; *ABC*, 27 de enero, pág. 57) insistía Josefina Molina en la oportunidad política de su *Esquilache*, que pudiera así interpretarse como una censura de la acción planteada por los sindicatos. Más ecuánime y certero, Ángel Fernández-Santos en el mismo número de “*El País*” titulaba su crítica “Un soñador sin un pueblo”. Y es que por varios motivos, *Esquilache* altera profundamente la reflexión que el drama de Buero propone, constituyendo un claro ejemplo de simplificación por trasposición de códigos y lenguajes. Sirve a la vez para ilustrar cómo las perspectivas tem-

porales limitan el horizonte de comprensión, al buscar en los textos una interpretación inmediata y aplicable al momento.

Con respecto al número de escenas teatrales (23) aumenta considerablemente el de secuencias cinematográficas (43). Como se mantiene la misma duración del espectáculo, se toma preciso reducir abruptamente escenas y diálogos, sacrificando así en no pocas ocasiones no sólo la intensidad emotiva del drama, sino incluso su continuidad de sentido. Más aún cuando se introducen secuencias de nueva invención, como la que enfrenta a *Esquilache* con la reina madre, doña Isabel de Farnesio, sin duda una de las mejores de toda la cinta. En su afán por narrativizar la estructura dramática, Molina ha repartido equilibradamente el número de secuencias entre ambas partes, favoreciendo así, con respecto al original, a la segunda, de naturaleza más “épica”, en terminología de Brecht. A la misma intención obedece el que todo el texto repose sobre un ejercicio de memoria: “*Esquilache*” comienza con una visión objetiva del protagonista en su lecho de muerte —no es ocioso el detalle de que la cámara busque la escena atravesando estancias vacías de un palacio—, quien, a las palabras del rey Carlos III que se hace leer por un hijo suyo, recuerda los avatares del Motín. El texto dramático, objetivo o heterodiegético en su constitución original, se torna ahora subjetivo u homodiegético, a partir de una mínima estructura heterodiegética que lo sustenta. A este nivel se retorna al final, en redición —y revisión, podría añadirse— del inicio. No es ésta la única vulneración de la disposición temporal en el nuevo texto cinematográfico. Porque si aquí la narración parte del mismo punto que la historia dramática, no así el discurso. Los guionistas avanzan acontecimientos, de tal manera que el ejercicio memorístico de “*Esquilache*” arranca justamente del inicio de la segunda parte del drama, para retornar al principio del mismo: *Esquilache*, después de recoger a Fernanda en su palacio, asaltado por el populacho, huye en carruaje por las anochecidas calles amotinadas de Madrid hacia el Palacio de Oriente, donde busca refugio. Un nuevo paréntesis en la acción permite al protagonista abrir su memoria, como si recapitulara, a sucesos del pasado mientras dura el aterrorizado trayecto. Estos sucesos, básicamente, son los que constituyen la primera parte de “*Un soñador para un pueblo*”, aderezados con otras ilustraciones de nuevo cuño. Cuando consiguen ponerse a salvo en el Palacio Real, recupera el texto cinematográfico su fidelidad al planteamiento lineal del drama en su segunda parte.

Las consecuencias de esta disposición son de todo extremo decisivas a la hora de establecer la valoración de contenidos. En el texto cinematográfico se nos propone remontar constantemente el curso temporal, hasta un punto remoto —hay que cruzar dos umbrales de memoria— y recóndito en la mente del protagonista moribundo. El pasado, los sucesos, la historia, se hallan en la mente de Esquilache. Todo remite, pues, a su conciencia, y se extingue en el trance de la muerte, que es el tenue presente de la diégesis. Se trata, en definitiva de la experiencia histórica de un individuo al que la misma historia ha vuelto espaldas. El título de la cinta, certeramente elegido, responde a esta interpretación, como también apuntaba el titular de Fernández-Santos antes citado. La película deja ver estos recuerdos de Esquilache, modulando distintos niveles de ocularización, que van desde el grado cero y objetivo hasta el nivel secundario de internalización.

El texto dramático, en cambio, progresaba paralelamente en los niveles histórico y discursivo del relato, desde el punto más remoto para el espectador. Como el espectáculo, ya sea teatral o cinematográfico crea la ilusión de presente, en la representación esa ilusión se mantiene hasta el final, lo que torna al espectador en partícipe de la historia —de ahí el valor de experiencia que entraña—, mientras que en la proyección se destruye inmediatamente este efecto mediante las sucesivas analepsis o flash-back, que “historian” la visión y hacen emerger en la conciencia la sensación de abismo. No se puede participar del presente del texto, que pertenece en exclusiva a la figura histórica de Esquilache. El espectador asiste a la proyección desde su presente, y en ningún momento se siente concernido, incitado a abandonarse en un presente imaginario, “poético”, en el que él mismo se hiciera elemento discursivo de la representación. En esto consiste el efecto estético que el texto de Buero propone —y al que sirve, con descarada “efectividad”, el lenguaje elegido— y ciertamente consigue. Erraba por tal razón el crítico de “El Independiente” cuando apreciaba insuficiencias históricas en el planteamiento de “Un soñador para un pueblo” y el grado de vigencia del texto dramático. Quizá por no haber leído o releído con atención la obra literaria, se dejó confundir por el mismo texto cinematográfico, al que acaso sí se le pudieran hacer reproches de índole semejante. En todo caso, la única posibilidad de “asumir” “Esquilache” sería mediante el establecimiento de un nivel interpretativo alegórico, que por no estar ni siquiera sugerido, requiere un espectador especialmente interesado en dilucidar problemas de conciencia histórica.

Que la versión cinematográfica del drama bueriano produce distancia se debe, pues, no tanto a la naturaleza del espectáculo en primera instancia, sino a la nueva disposición estructural que se ha determinado para la película. En este efecto abundan las modificaciones introducidas en la primera parte con el fin de enmascarar la dramaticidad del texto y hacerlo pasar por narrativo. Así, el empozamiento sucesivo de la memoria en el pasado viene hilado por el presente de Esquilache, huido y emboscado en el tenebroso claroscuro de su carruaje. Los primeros planos marcan esta proximidad temporal y psicológica, frente a planos generales que rinde la memoria. En ningún momento se explican las causas por las que afloran esos recuerdos y no otros, ni la relación de contigüidad que pudieran observar con el presente. Esto es, la memoria aleatoria —en el tiempo remontado y en los motivos elegidos— no consigue trazar un discurso coherente trazado sobre la causalidad. Incluso secuencias de nuevo cuño rompen el orden dramático de referencia. La lógica de la acción dramática progresiva, que suma intensidad y reúne motivos significantes, queda así en la versión cinematográfica vaciada de sentido. El espectador se ve impelido a sentir ante la pantalla una vez más la soledad de Esquilache, de la que no está invitado a participar. Es, en último término, pura visión sin el efecto de catarsis que llevaría a convertir el espectáculo en experiencia.

El simbolismo original de “Un soñador para un pueblo”, con su progresiva y cíclica profundización de niveles hasta alcanzar las raíces morales justificativas de la acción histórica queda convertido en pura anécdota biográfica del protagonista. El texto de Buero, que es existencialmente histórico, ha parado en género de ilustración histórica, en drama poético poco más o menos al modo modernista. Lo mismo cabe advertir en cuanto a recursos escenográficos se refiere. La funcionalidad simbólica de la puesta en escena que brevemente hemos esbozado —y que se acompaña de otros elementos como voz, gesto, etc. en los que no cabe ahora espacio para entrar— queda arrumbada en la versión cinematográfica, que pone en juego otros recursos, como cierta poética de la luz, de los encuadres y sintaxis de planos. Ciertamente es que el cine se beneficia de todas las posibilidades para variar escenarios. De hecho esta variación constituye uno de los principios de narrativización del discurso, según postulaba ya Griffith para “desdramatizar”, precisamente, la ficción cinematográfica. La posibilidad de escoger escenarios históricos, interiores y exteriores, resulta tentadora. Y por esta tentación se ha dejado condu-

cir Josefina Molina. Pero el escenario crea, así, el sentido de "lo natural", que en la ficción histórica resulta un tiempo pasado, inalcanzable. Todo lo contrario de la propuesta simbolista de Buero, que salva el curso temporal en la conciencia histórica del espectador, como venimos repitiendo.

La variación de escenarios produce otro efecto distanciador. Se recurre por lo general a ella para crear amenidad, que ha de modularse entre la unidad y la dispersión de las acciones. En el acierto con que se mida este efecto de variación radicará el sentido armonioso y unitario de la obra, o su dislocamiento fragmentario. Sin que llegue a tal extremo, "Esquilache" recurre a numerosos cambios de escenario. Y el efecto de dispersión se acusa. Dirección bien opuesta imponía a la atención del espectador "Un soñador para un pueblo", pues la puesta en escena, como se expuso más arriba, conduce a la concentración de tiempos, espacios y perspectivas en simultaneidad poética que produce el símbolo.

Despojada de estructuras y personajes que generan el sentido simbólico del texto, roto el principio comunicativo entre personajes —Fernanda y Esquilache ven reducida su relación en la película a un tímido escaqueo amoroso, apenas esbozado— y entre la obra y el público, queda la obra de Josefina Molina como huérfana de sentido, a pesar de ciertos alardes técnicos, intento así frustrado de una ilustración histórica que aspiró a ser lección. "Esquilache" es condenado cinematográficamente a su extinción: carece de la proyección mítica que nos hubiera abierto puerta a nosotros para introducirnos en el universo de valores que recoge su figura dramática. Aquí no es más que un político ilustrado, sin pueblo, y sin sueño, al que el tiempo supera. Cinematográficamente el personaje, como el de Fernanda, están todavía por desarrollar.

NOTAS:

1. Las restantes versiones son: Historia de una escalera (1950) de F. Iquino, sobre la que tengo dudas de que llegara a ser montada; Madrugada (1957) de A. Roman; y En la ardiente oscuridad (1959), de D. Tynaire (argentina). Todas ellas se inspiran, pues, en la primera etapa del teatro de Buero Vallejo.

2. Leyenda: Ex/in=acción exterior/acción interior; P=pueblo; C=Campos, secretario de Esquilache; En=Marqués de la Ensenada; E=Marqués de Esquilache; Pa=Pastora, mujer de Esquilache; F=Fernanda, sirvienta del mismo; V=Duque de Villasanta; R=reyl Carlos III.

El banquete como acción de relaciones públicas: las comidas en "La edad de la inocencia"

MARÍA TERESA OTERO ALVARADO

Introducción.

En el largo proceso de normalización de las relaciones interpersonales de la historia de la humanidad han ido creándose ámbitos favorables a la aculturación entre los que ocupa un lugar privilegiado el banquete. El ser humano debió comprender en épocas muy tempranas la capacidad de persuasión de un buen bocado. En este contexto analizaremos el significado del banquete como acontecimiento especial de relaciones públicas, y la aplicación de las técnicas del protocolo llamado social a través de la película de Martin Scorsese, "La Edad de la Inocencia".

Si las relaciones públicas son "una filosofía gerencial traducida en una serie de acciones, con el fin de crear o modificar la aceptación de una persona natural o jurídica por sus públicos", (Arceo 1988:21) en el Nueva York de 1870 no existían en el sentido que hoy le damos, pero sí podemos apreciar un empeño especial de las familias Mingott-Manson y Archer-Welland-van der Luyden, en persuadir a esa compleja sociedad de integrar y después expulsar de ella a la atípica condesa Olenska.

Por lo que se refiere a los banquetes, son acontecimientos especiales indirectos (exigen una invención previa y tienen unos objetivos que no siempre coinciden con los reales), eventos que se celebran con carácter excepcional como acciones de reclamo. Las nueve comidas que aparecen en la película sirven de hilo conductor para mostrarnos el empeño persuasivo de las dos familias en el desarrollo de la historia.

En cuanto al protocolo social, es una disciplina que incluye "las normas de carácter social o de etiqueta o simples reglas convencionales, variables en el tiempo y en cada país, de carácter no vinculante y cuyo incumplimiento no representa