

real, lo simbólico, por el contrario, es precisamente ese otro campo de lenguaje, ese lenguaje del inconsciente que marca la vía, que hace surco al encuentro con lo real —a un encuentro con lo real que, a diferencia de lo que se deduce una y otra vez del discurso lacaniano, no será inevitablemente vivido de manera siniestra, sino que podrá ser incluso, y no deberíamos perder esta perspectiva si queremos sobrevivir como civilización, sublime.

Luis Martín Arias

THE QUIET MAN: SUJETO Y TEXTO FILMICO CLASICO

1. Introducción: el Yo, el Sujeto.

El objetivo fundamental de este trabajo es poner de manifiesto, mediante el análisis de un texto concreto, la diferencia entre dos importantes conceptos teóricos. Nos referimos a las nociones de Yo y de Sujeto, que pretendemos caracterizar a partir del análisis textual de algunos fragmentos de un filme clásico: *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*), dirigido por John Ford y estrenado en 1952.

Es habitual que los análisis estrictamente semióticos de un texto artístico de carácter narrativo-representativo, como es el filme clásico, se planteen a partir del equívoco de que, por una parte, existe un Yo que mira, escucha y comprende (el lector-espectador, el narratario/enunciario), mientras que frente a él, de modo simétrico, en posición especular, se sitúa (o se ha situado, en el momento del rodaje-montaje) otro Yo (el escritor-director-autor, el narrador/enunciador) que le da a ver y oír, que le cuenta la historia, mediante una determinada puesta en escena. Es así como, para los análisis semióticos, lo yoico (en tanto que construcción semiótico-imaginaria que pretende gobernar la realidad) impera en el texto, reducido de este modo a discurso o mensaje que circula entre dos polos comunicativos (emisor-receptor).

The quiet man: sujeto y texto filmico clásico

Sin embargo, el texto clásico necesariamente suscita, más allá de su contenido discursivo, el problema de la experiencia estética; experiencia que se resiste, en su opacidad, en su misterio, a los procesos comunicacionales conscientes. Tal y como ha planteado Requena (1), allí donde la semiótica sólo percibe en el texto *operadores de lenguaje* (enunciadores, enunciatarios) que configuran un dispositivo comunicativo, es necesario señalar la presencia de determinadas *inscripciones de la subjetividad*.

Puesto que dichos *operadores de lenguaje* remiten al *Yo consciente, cartesiano, que se afirma en el entender-se, ese dispositivo psíquico a la vez imaginario (modelado a partir de la imagen deseable del otro) y cognitivo, es decir, discursivo*; los conceptos semióticos de enunciadador y enunciatario acaban imponiendo el dominio de un Yo que, finalmente, *tiende a obturar la experiencia, a silenciarla bajo su categorización funcional*. Por eso, hay que insistir en la necesidad de trascender los análisis meramente semióticos, aventurándonos a percibir, y sentir, todo aquello que, en el texto artístico, remite al ámbito de la experiencia, a *eso que no puede ser configurado como información susceptible de objetivarse en mensaje y circular entre los agentes comunicativos*. Es así como el *texto artístico devuelve a su lector -que es otra cosa que su destinatario comunicativo- no una información, sino una interrogación situándole en la incertidumbre*; aunque para Requena *incertidumbre* se relaciona todavía en exceso con el registro comunicacional, por lo cual *es necesario hablar de angustia*, si bien *la angustia de la que aquí hablamos -a diferencia de tantas otras- no es un fenómeno exterior al lenguaje, sino uno que se sitúa en el plano mismo de toda semántica*, ya que se trata de *angustia ante la palabra que aguarda, y de la que participarán, en tiempos casi siempre diferentes... escritor y lector* (1).

Inmersos en el ámbito de la experiencia, que no es el del Yo, se plantea entonces la pregunta por el Sujeto. Y para situarla adecuadamente, Requena equipara al texto artístico con el sueño, caracterizándolo como *texto onírico*, ya que, frente al texto artístico, *el escritor, como el lector, se encuentra en posición semejante a la del Yo consciente ante el sueño: algo que tiene que ver con él, algo que en su interior habla, pero que no controla, pues Yo no sueño. Yo no sueño, el sueño me llega ... En el alguien, o más bien algo, habla, ... algo que no es Yo ... el sujeto de la enunciación del sueño no tiene forma de enunciadador, no es ningún Yo*. De este modo, *la interrogación que el texto artístico devuelve a su escritor, como a su lector, es la interrogación por ese sujeto, cuya voz esperan oír* (1).

2. Un tren llega.

Situados respecto al marco teórico que nos interesa, pongámonos ahora manos a la obra. Estamos en los comienzos de *The Quiet Man*, una vez que han concluido los títulos de crédito (ese segmento también llamado Genérico). Es el inicio de la

narración propiamente dicha, de una historia que arranca con esta escena; escena que transcurre en una pequeña estación rural de Irlanda, en los primeros años del siglo XX. Aparece ante el espectador, tras el fundido en negro del final del Genérico, un encuadre que, en escala de Plano General (PG), nos muestra el andén de la estación y un tren de vapor que llega. Una mujer entra en campo por la izquierda del encuadre, tal y como podemos observar en la Foto 1 (F1).

Se trata de un encuadre evidentemente descriptivo, que abre la narración, mostrándonos un escenario, un espacio de representación (la pequeña estación de pueblo, un tren antiguo que se acerca). Por otro lado, cabe señalar que nos encontramos ante un punto de vista, en tanto que lugar desde el que se mira, no atribuible a personaje alguno como figura que, en el texto, se haga cargo de esa mirada.

¿Es, entonces, la cámara, desprovista de toda coartada, la que dice, abiertamente, que está mirando, que está focalizando ese encuadre? A este respecto, la manera en la que está filmada la llegada del tren no puede dejar de recordarnos a la imagen más famosa del nacimiento del cine, a esa *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* de los hermanos Lumière, emblemática como muestra del origen primero. Y son muchas las similitudes entre una y otra escena: el mismo ángulo de toma, parecido encuadre, similar entrada en campo de los personajes, semejanza del decorado, etc. Aunque existe una significativa diferencia: la dirección del tren en la pantalla (de izquierda a derecha) es en este caso simétrica y opuesta a la del tren de la película de los Lumière (de derecha a izquierda). Por otra parte, justo al final y haciendo *raccord* apoyado "en el movimiento" con la llegada del tren y la aproximación hacia él de la mujer, hay un pequeño movimiento de cámara, una suave panorámica hacia arriba que produce un efecto de reencuadre; movimiento de cámara que, por su levedad y por quedar enmascarado en el doble *raccord* apoyado, pasa desapercibido para el espectador.

A partir de las diferencias estructurales señaladas podemos pensar que, más allá de la "cita" que supone una llegada de tren respecto a la otra, entre ambas escenas existe una considerable distancia, pues tienen lugar en el interior de textos fílmicos completamente distintos. En el filme de los Lumière se trataba de manifestar la

(1) GÓMEZ-BUASSA, Jaime: "Textos artísticos, espacio simbólico", en *Guías de la crítica*, nº1. Nerea, 1995.

potencia del aparato, de ese tomavistas-proyector que inauguraba una nueva visualidad, abierta a la pulsión escópica, a un ver más allá de toda mirada empírica anterior; de ahí el vértigo experimentado por los primeros espectadores de *La llegada del tren a la estación de La Ciotat*: su mirada espectral se colocaba en el mismo vértice de una experiencia escópica, en un lugar imposible, donde no cabía situar a una persona (pues daba la impresión de que, con esa cercanía, corría peligro de ser arrollada por el tren) sino a una máquina, algo inhumano que, no obstante, ofrecía una nueva manera de ver, una proximidad a las cosas casi obscena. Se producía una identificación elemental, básica, entre la mirada del espectador y la de una máquina (el cinematógrafo) y, por consiguiente, se inauguraba una determinada posibilidad de goce escópico, de ver aquello que antes no se podía ver, accediendo a un más allá de la mirada; goce escópico que será el motor del "cinematógrafo primitivo".

En el filme de los Lumière el punto de vista es, por tanto, claramente no humano y ofrece, por ello, un lugar desde el que experimentar el vértigo de lo real, pues en el cinematógrafo, en tanto que pura mostración, se da sobre todo una ausencia de articulación discursiva al tiempo que un desplazamiento del espectador: el cine primitivo *no sólo no concede un lugar donde mi Yo pueda acomodarse, sino que, en ese lugar del que se me excluye, se hace presente un artefacto —una máquina— inquietantemente inhumana* (2).

Sin embargo, el encuadre inicial de *The Quiet Man* se inscribe en el modelo narrativo-representativo del cine clásico, un sistema que se basa, en primer lugar, en el hecho de que la identificación es siempre antropomórfica (3). Por eso, en este momento inicial de *The Quiet Man* el espectador no se identifica con la cámara-proyector, pues esta ha sufrido ya, al menos desde Griffith, un *proceso de represión* (3) que está en la base de la construcción del sistema narrativo del cine clásico.

Luego en FI la identificación no puede ser con la máquina, con la cámara. Ahora bien, al espectador se le ofrece un lugar privilegiado desde el que mirar, un punto de vista excepcional, a partir del cual puede observar mejor el transcurso de la narración. Se constituye, por tanto, un lugar, pero, ¿a partir de qué proceso de identificación? Los análisis semióticos del cine hablan, en estos casos, de un *enunciador implícito* o, simplemente, *enunciador* (4), estableciendo una división artificial con los otros planos que enuncian puntos de vistas atribuibles a las miradas de los personajes (colocados así en posición de *enunciatarios*, o representantes implícitos en el interior del discurso del espectador empírico). Este enfoque semiótico propicia una falsa desestructuración del relato, repartiendo las miradas entre figuras que no dejan de ser, por muy sofisticada que parezca la terminología, referencias directas a los dos polos del proceso comunicacional: el

emisor — emisor — narrador — enunciatario, por un lado, y el espectador — receptor — narratario — enunciatario, por otro, con lo que, finalmente, todo vuelve a ser remitido al esquema de la comunicación, donde los que funcionan son procesos cognitivos conscientes; planteándose así una supuesta circulación de discursos que, a modo de mensajes, van de un Yo que controla, en tanto que codifica (el autor) a otro Yo, el del espectador, que también es capaz de controlar el proceso, si está capacitado para descodificar adecuadamente dichos discursos.

Por contraposición a este tipo de análisis semióticos, el análisis textual que pretendemos realizar considera al relato que pone en pie el cine clásico como un todo relacionado con una experiencia subjetiva. De este modo, para nosotros los diversos encuadres o fragmentos del filme (planos) se refieren los unos a los otros, merced a la planificación y al montaje (que conforman un sistema en el que podemos incluir los raccords, las reglas de los ejes, la prohibición de la mirada a cámara, la estructura campo / contracampo...). De este modo, la sucesión secuencial de fragmentos (planos), restituye un espacio narrativo simbólico; un espacio autónomo respecto al Yo consciente del espectador ya que, en tanto espacio simbólico, remite a una determinada subjetividad, que no es el Yo consciente del autor ni el del espectador, pues aquello que articula y, al mismo tiempo, es producto del texto, como relato, es el Sujeto de la Enunciación como Sujeto del Inconsciente, radicalmente distinto del Yo.

El punto de vista, visual y narrativo, que se manifiesta en FI parece decir que, a cierto nivel, la narración se cuenta a sí misma y, en todo caso, convendría insistir en que dicho punto de vista ha de ser siempre puesto en relación con el conjunto de miradas y posiciones narrativas que conforman el relato. De este modo, FI manifiesta la emergencia de una subjetividad, pero ni más ni menos que el resto de los encuadres del filme; una subjetividad que adquirirá sentido en tanto que el relato sea capaz de construir, dándole cabida en su interior, la experiencia de un sujeto que es otra cosa que ese Yo que reconoce, que controla, que cree dominar el discurso: será precisamente lo que en el texto se resista a ese Yo lo que constituya la experiencia de subjetividad a la que nos referimos.

Nos interesa resaltar, por tanto, de qué modo en FI se manifiesta

(2) GONZÁLEZ RIGORINA, Jesús: "Nell'uso del reale: carnevale, fotografia, cinematografo", en *Cinema&Cinema* n.º 63, Editrice Clueb, Bologna, Enero-abril 1992.

(3) GONZÁLEZ RIGORINA, Jesús: "La gestión de la huella del vértigo escópico (la feria) a la atención narrativa (el relato)", en el XXIII Curso de Cinematografía, Universidad de Valladolid, 7-8 agosto 1996 (inédito).

(4) CASERI, Francisco: *El filme y su espectador*, Cátedra, Madrid, 1989.

la existencia de una *tercera temporalidad* (3), que no es la del espectador en el presente mismo de la contemplación del filme, ni la del director en el pasado concreto del rodaje-montaje. Esta tercera temporalidad, que rompe la relación dual imaginaria espectador-autor, es la del “Erase una vez...” del cuento y el relato popular, en tanto que ese tipo de narración mítica es de transmisión oral y autor desconocido.

“Un tren llega...”, un relato comienza a contarse a sí mismo en F1, y esto nos puede servir para diferenciar dos conceptos que suelen ser confundidos: el punto de vista visual y el punto de vista narrativo. En F1 resulta difícil situar un personaje como observador al cual, desde la perspectiva de una reconstrucción verosímil de la escena, pueda ser atribuible esa mirada; pero desde el punto de vista narrativo F1 remite no al “Yo narro” sino a ese arranque mítico del “Erase una vez...”, donde lo que emerge es el “se” de un sujeto que comienza a trazarse.

Dicho esto, se trataría de ir poniendo en evidencia, a través del análisis textual, la radical distinción que es necesario establecer entre el Yo y el Sujeto. Volvamos, para ello, al inicio de *The Quiet Man* y su relación con el filme pionero de los hermanos Lumière. Aquella imagen primera de los Lumière vino a significar la salida al mundo exterior, la emergencia del cinematógrafo, mientras que esta “cita” de *The Quiet Man*, al rimar con aquella, parece querer decir que el relato se encamina hacia un viaje al interior mismo de los orígenes: del cine, del propio Ford y del espectador. La llegada del tren se constituye en metáfora de ese indudable aire infantil, como de cuento de niños para adultos, que el filme propicia tanto a través de la puesta en escena (gracias al uso de colores brillantes y contrastados, por ejemplo) como a partir de la articulación del relato, en el que un personaje, Sean (John Wayne), vuelve a los paisajes de su infancia. En cuanto a la puesta en escena, el primitivismo “pictórico” aparece con frecuencia en el filme: a modo de “tableau” popular en el Genérico o como cuadro pre-rafaelista de tonos populares románticos en la segunda escena, la del encuentro de Sean con Mary Kate Danaher (Maureen O’Hara). Primitivismo que remite directamente al teatro popular y, sobre todo, al cine mudo, en el saludo de los personajes (mediante una puesta en escena que evidencia su condición de actores) al final del filme, algo que sí no rompe la verosimilitud de una película realizada en 1952 es precisamente porque enmarca, con precisión, ese contexto fílmico infantil de vuelta a los orígenes. En resumen, las referencias más o menos metafóricas al cine primitivo y al cine del período mudo, a las estampas y representaciones populares y, sobre todo, a los cuentos, produce un efecto textual, muy pertinente, que entremezcla el primitivismo cinematográfico y la vuelta a la infancia, de Ford, en cuanto Yo interpelado desde la subjetividad, junto con el retorno, también, del propio espectador – lector; interpelación subjetiva, esta última, que tiene lugar en

el presente concreto de cada proyección – lectura de la película.

Para establecer esta relación hemos hablado de la imagen que da a ver la escena inicial de *El hombre tranquilo*, pero también conviene estar atentos a lo que ocurre en la banda sonora: junto al ruido del tren, sonido por tanto diegético, verosímil, aparece la música, sonido no diegetizado, pues su fuente de emisión no aparece en campo ni puede ser justificada narrativamente, pero que sin embargo juega un importante papel como efecto textual metafórico. El tema musical que suena es el mismo que ha aparecido, al final de cada uno de los dos fragmentos (dos planos enlazados mediante fundidos encadenados) del Genérico, subrayando la sobrecimpresión de las palabras *John Ford*, como co-productor en el primer caso y como director en el segundo. Un tema musical que, además, corresponde a la gran pelea final, ese ritual magnífico en el que convergen todos los puntos de vista del filme, y a partir del cual será posible articular los diversos conflictos que configuran la trama del relato. Podemos señalar así un trayecto, que transforma, al establecer la asociación, lo que la semiótica reconocería como el subrayado de la presencia del enunciador (John Ford, director, productor) en el enunciado (los títulos de crédito) en una articulación final de múltiples puntos de vista que, merced al montaje y al relato, remiten a la emergencia de una subjetividad que no es única, en tanto que se apoya en los innumerables personajes; cada uno con su posición frente al conflicto, cada uno con su deseo, tramando y dando forma a esa colectividad que participa y hace posible el ritual final.

El tema musical evoca, también, uno de los significados del relato: un pasajero que vuelve a la tierra de su juventud. Este nivel poético-retórico del discurso enlaza con el carácter conscientemente autobiográfico que Ford (en tanto que Yo) pretende dar al relato. Avala esta intención el hecho de que los pueblos donde se rodó el filme y que, por tanto, contribuyen a crear el *Insíscrit* cinematográfico, están en el mismo Condado en el cual nacieron y vivieron los propios padres de Ford hasta su marcha a los EEUU como emigrantes. Además, el rodaje de los exteriores se realizó en el Condado de Galway, en la verdadera Irlanda. Haciendo un aparte, es curioso constatar cómo, a pesar de este referente “realista” el paisaje aparece en el filme con un irrealismo manifiesto, algo que ha hecho decir a Jean Mitry: *El filme ha sido rodado allí, el pueblo es auténtico, pero por cuantitativa y particularmente conseguida que sea esta obrita yo la daría por cualquier fragmento de El delator y su Dublín de estudio*. Lo cual no hace sino confirmar que verosimilitud y verdad son dos cosas diferentes, y que si una película rodada enteramente en estudio puede resultar muy verosímil, otra, como *The Quiet Man*, cuyo referente es prácticamente documental, resulta poco verosímil a un analista como Mitry, quizá precisamente porque ese espacio se pone en escena acentuando sus aspectos simbólicos, provocando la resistencia de Mitry en tanto que Yo ideológicamente prevenido, y más dispuesto a identificarse

con los marcados, y evidentes, aspectos discursivos de *El delator* (5). Y es que la verosimilitud tiene que ver con la fluidez y la eficacia pragmática, discursiva, mientras que la verdad, en cuanto construcción simbólica y dramática (pues el par oposicional verdad/mentira remite a dos categorías simbólicas), predomina en el texto fílmico clásico sobre la verosimilitud. Finalmente, el filme clásico, en tanto que texto, constituye un espacio simbólico para la cultura que lo produce; un espacio donde todo acto de lenguaje es un acto ético, acto que probablemente Mitry rechaza a partir de un prejuicio ideológico.

Pero volviendo a la presencia de Ford en la historia, podemos también rastrearla a otro nivel: el de los nombres. El nombre verdadero de John Ford, Sean O'Fienne, está repartido entre dos personajes, el protagonista Sean Thornton (John Wayne) y Feeney (Jack MacGowran), el pequeño adulator de Red Will Danaher (Victor McLaglen), el cuñado matón de Sean. Es un reparto del nombre y el apellido no exento de ironía, que enlazaría con el hecho de que Dan Tobin, el vicio de largas barbas blancas, esté interpretado por Francis Ford, hermano de John, mayor que él. Francis Ford empezó a dirigir películas mudas, incluso trabajó con Méliès según algunos autores, y fue el que introdujo a John en Hollywood, interviniendo luego como actor en muchas películas de su hermano (la de *The Quiet Man* sería su penúltima aparición en una de ellas). Fue el hermano mayor el que adoptó el nombre de Francis Ford, al sustituir a un actor de ese nombre, que no pudo actuar, según cuentan las biografías, por encontrarse borracho. Al llegar el hermano pequeño a Hollywood sería conocido por el apellido "prestado" y con él se convertiría en un famoso realizador del periodo mudo del western. En todo caso, no deja de ser significativo que el nombre empírico del "autor" se divida y reparta entre los personajes, metaforizando ese trayecto que va desde cierta eclipsación del Yo a la emergencia del Sujeto mientras que, por otro lado, este juego más o menos consciente del filme no hace sino subrayar la enorme importancia que el nombre tiene para el texto clásico.

En resumen: respecto al regreso, tanto en la prehistoria del filme que supone el rodaje como en la retórica del discurso, de Ford a Irlanda, hemos sugerido la cadena de relaciones que se establece, a través del tema musical, entre Ford director y co-productor (en el Genérico), la llegada del pasajero que anuncia el arranque de la primera secuencia (F1) y la desatada violencia simbolizada como ritual social de la pelea final, lugar y momento de catarsis y sublimación. Por otro lado, hemos señalado como cierta referencia al nombre se establece en esa disolución del Yo en diversos personajes con cuyos deseos y conflictos el espectador ha de identificarse. Pero estas afirmaciones, sugeridas tan sólo al comienzo del filme, deben ser contrastadas y verificadas en el análisis del conjunto de la escena, y de otras posteriores.

3. El Héroe y el Coro o ¿dónde está el narrador?

Del PG inicial (F1), que nos muestra a ese tren que llega, pasamos a un encuadre en escala de Plano Medio Corto (PMC) de Sean (John Wayne) que realiza una mirada-off (dirigida al fuera de campo) a derecha e izquierda del encuadre, tal y como puede observarse en las fotos 2 y 3 (F2 y F3). Al mismo tiempo, mezclándose con los ruidos de la llegada del tren, se oye decir en off (es decir, mediante una voz cuya fuente de emisión no se encuentra en campo) la siguiente frase: *Bien, aquí estamos*. Es la voz de un personaje-narrador, es decir que según los análisis semióticos nos encontraríamos frente al narrador, ese *personaje que cuenta la historia que está viviendo* y que, por tanto, es una figura diferente a la del, ya mencionado, supuesto enunciador de F1, que no sería sino *instancia abstracta, implícita en el texto* (4).

Un narrador que en este momento (F2-F3) es exterior a la escena representada, la cual va describiendo, subrayando lo que vemos. La escena, de este modo, se convierte en ilustración, a modo de flash-back, de una historia que ya ha ocurrido tiempo atrás. Además, esta voz en off, por lo que dice, introduce un interesado equívoco: nos hace pensar que Sean, el personaje que vemos, es al mismo tiempo el protagonista (al ser focalizado muy cerca, en PMC) y el narrador cuya voz escuchamos (ya que el equívoco se refuerza por la ambigüedad del *...aquí estamos*). Si esto fuera así, nos encontraríamos en F2-F3 frente a un relato en primera persona.

Relato en primera persona (si la voz que oímos en off se correspondiera con la de Sean) que se sustentaría además en la representación del punto de vista visual del protagonista, ya que en F2-F3 parece comenzar la puesta en escena de una mirada subjetiva de Sean, en tanto que dicha subjetividad del personaje se representa en el cine clásico mediante una serie sucesiva de planos, serie conformada por la siguiente estructura: plano que muestra al personaje mirando (de este tipo parece ser F2-F3) y, antes o después, plano que ofrece al espectador lo mirado, es decir lo mismo que se supone que está viendo el personaje en ese momento, siendo este el tipo de focalización que los manuales llaman en exclusividad "plano subjetivo" (PS). En todo caso, conviene subrayar cómo la identificación del espectador con la mirada subjetiva de un personaje debe siempre construirse a partir

(5) Mirry, Jean:
John Ford, El
Rialp, Madrid,
1960.

de esta estructura que acabamos de describir, que muestra tanto lo mirado (el PS de manual) como al personaje que mira. No haber tenido esto en cuenta quizá explique el fracaso de experimentos como *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, dirigida por Robert Montgomery en 1946), película toda ella construida en PS, de tal modo que todas las escenas se corresponden con la mirada del detective protagonista, Philip Marlowe, y que, sin embargo, no refuerza la identificación del espectador con él, todo lo contrario, ya que curiosamente se produce un efecto de distanciamiento y, en muchos espectadores, de rechazo.

Luego tenemos, en cuanto a coincidencia de punto de vista, que el texto sugiere lo siguiente: **narrador (voz en off) = Sean**.

Por otra parte, Sean mira ostensiblemente a ambos lados de la ventanilla. Se formula así un cierta interrogación por lo que busca el protagonista; una pregunta por su deseo (¿qué es aquello que le conduce hasta ese lugar?, ¿qué desea encontrar allí?) y, al mismo tiempo, se produce la emergencia del deseo del espectador (por conocer el origen de la fuerza que mueve al personaje, por saber lo que va a ocurrir). En todo caso, el interrogante se dirige al espacio off, al campo ausente que se corresponde con lo que, imaginariamente, se sitúa más allá de los dos lados del encuadre; espacio imaginado, que no es otro, para Sean, que el punto de llegada, el pueblito y su paisaje, los escenarios de su infancia, esa "madre patria" a la que retorna; un lugar de destino que parece movilizar con apremio el deseo de Sean, pues asoma ostensiblemente su cuerpo por la ventanilla, sin esperar a abrir la puerta del vagón.

A continuación vienen dos planos en los que se opera, de nuevo, un cambio escalar: los personajes (el revisor del tren y un obrero ferroviario en F4-F5 y el jefe de estación en F6) quedan cortados por el encuadre en escala de Plano Medio Largo (PML), escala que podría remitir a un cierto código de la importancia (narrativa y dramática) del personaje según el tamaño que ocupa en campo en ese momento. Sin embargo, la disminución de tamaño queda compensada por dos hechos: se trata de un conjunto de personajes, que, además, poseen la capacidad de mirar al campo ausente (allí donde se encuentra Sean).

El viajero recién llegado ha pasado de ser personaje que mira (y que desea) en F2-F3, a personaje mirado en F4-F5-F6: lo reafirma el hecho de que su mirada sea devuelta primero desde la izquierda del campo imaginado, cuando el plano anterior concluía con Sean mirando justo al lado contrario, a la derecha del encuadre. De este modo, la mirada del revisor del tren (F4) se realiza sobre la nuca de Sean (en la reconstrucción imaginada del campo ausente). Es decir, no se trata de un cruce de miradas, como en la dialéctica del campo/contracampo (o plano/contraplano), en la que los personajes miran y son mirados.

En cualquier caso, ¿quién mira, desde qué punto de vista visual está focalizándose

la escena? En principio, a partir de Sean (F2-3), supuestamente en coincidencia también con su punto de vista narrativo, a través de esa voz en off que parece pertenecerle; pero inmediatamente después los acontecimientos pasan a ser visualizados desde la posición de los otros personajes (F4-5-6) que, de este modo, convierten a Sean en objeto de mirada (F7).

Desde F4, ya no es Sean el personaje que mira, este desplazamiento también se opera respecto al punto de vista narrativo que parece explicitar la voz en off; la voz en off que ahora dice lo siguiente: *Empezaré por el principio. Un hermoso día de primavera...el tren llegó a Castletown con el usual retraso*. Dos cosas hay que resaltar: el tono de narrador de cuento popular de la primera frase y la ambigüedad de la segunda, que desliza el punto de vista narrativo desde Sean hacia los que están en la estación, en coherencia con la inversión operada en la posición de Sean, que ha dejado de ser personaje que mira (F2-3), para llegar a ser lo mirado que permanece en fuera de campo (F4-5-6), hasta F7, donde es directamente representado como objeto de la mirada de los otros personajes. La voz en off parece de este modo no corresponder ya a Sean, porque el viajero que llega, que rápidamente es identificado como forastero, difícilmente puede saber si el retraso es usual o no.

Tanto el punto de vista visual como el narrativo ha pasado de un lado a otro, (desde Sean hasta los que están en la estación o bajan del tren) creando una compleja implicación para el espectador: mira/es mirado con Sean, al tiempo que Sean se convierte en objeto de mirada, pues también la mirada del espectador es vehiculizada por los personajes de la estación. Hay pues dos miradas:

SEAN — mirada —> Comunidad / naturaleza = madre (patria)

comunidad — mirada —> SEAN

Las dos miradas que no se entrecruzan, que no se interpelan la una a la otra según la concebida estructura del plano/contraplano; dos miradas además muy diferentes: la de Sean está electrizada por su deseo en lo imaginario, la de los otros personajes formula la interrogación: "¿este señor qué hará aquí?". En todo caso el espectador se coloca alternativamente en las dos, en tanto que son posiciones subjetivas: el Yo se escinde, se eclipsa; al tiempo que emerge, construyéndose punto al relato, otra instancia, desde la cual no es contradictorio identificarse (visual y narrativamente) con Sean y con los demás personajes a la vez y alternativamente, configurando ya una trama (de miradas, de descos, de interrogaciones).

Como hemos sugerido, en F7 se refuerza ese deslizamiento del punto de vista (desde Sean a los demás) que empezaba a operarse en los planos anteriores.

Indudablemente se trata de representar el punto de vista de los personajes de la estación (los que estaban en el andén y los que han bajado del tren, todos ellos conformando eso que hemos llamado la "comunidad"): representarlo visualmente, ya que son ellos los que miran descaradamente, mientras que Sean es mostrado como objeto de mirada (sin que devuelva la mirada, situándose en el centro exacto del encuadre y de espaldas a ellos); pero también representando el punto de vista narrativo de estos personajes (sus gestos, sus miradas fijas dicen claramente: "¿quién será este recién llegado?").

La voz en off concluye el tránsito iniciado en los dos planos anteriores: ...y él se apeó. No tenía aspecto de turista americano, ni cámara, ni siquiera caña de pescar. El narrador (su voz en off) se sitúa, pues, al otro lado, rompiendo ya abiertamente la aparente coincidencia con Sean que parecía sugerirse en F2-3. Luego, cabría pensar que el narrador es alguien situado entre los personajes de la estación, ya que, además, nos describe la impresión que tuvo al ver a Sean. El narrador puede ser, perfectamente, el jefe de estación (con lo que en F7 estaríamos ante un PS suyo): **narrador (voz en off) = Jefe de Estación.**

Por otro lado, hay que tener en cuenta que lo primero que saca Sean del compartimento es el saco de dormir, objeto sobre el que se condensan y cruzan múltiples cadenas significantes a lo largo y ancho del texto: en primer lugar, el saco de dormir señala la provisionalidad y el desarraigo de Sean, pero también marcará el conflicto Sean-Mary Kate expresado a través de la dialéctica saco de dormir/inmensa cama matrimonial de madera, conectando con la connotación anterior a través de las asociaciones: saco de dormir = mundo moderno/cama de madera = mundo tradicional; o, saco de dormir = América/cama = Irlanda o, lo que viene a ser lo mismo, el conflicto de adaptación de un personaje que proviene del exterior en un universo en el que no cumple las normas establecidas, arbitrarias (como cualesquiera otras) pero necesarias para establecer el lazo social. La impostura del saco en este ambiente será convenientemente subrayada a lo largo de todo el filme, sobre todo por parte de Michaelen Flynn (Barry Fitzgerald). La voz en off comienza en F7 ese subrayado al señalarlos, precisamente, los objetos (cámara, caña de pescar) que no traía.

El plano siguiente, Foto 8 (F8), se trata de un PMC con unaligera angulación en contrapicado, que parece introducir una cierta magnificación del personaje, la cual sugiere, de nuevo, la identidad narrador = jefe de estación; supuesta identidad reforzada al dejar de oírse la voz en off y oírse en cambio la suya (la primera que se diegetiviza). Sin embargo, hay algo distante en lo que dice: *Castletown* (una redundancia) y en la composición, un tanto forzada, del encuadre, que hace que su cabeza no sea otra cosa que una letra más del cartel, perfectamente encajada entre la A y la T (y, por tanto, este personaje pasa a ser

uno más entre los del pueblo").

Al moverse el jefe de estación, dará paso a un raccord apoyado en el movimiento que enlaza perfectamente con los maquinistas que llegan. Los maquinistas, avanzando de derecha a izquierda del encuadre, cierran esta parte del campo representado, confluyendo hacia el espacio focalizado en F7 y abrochándolo: en F7 la izquierda del encuadre era ocupada por el resto de la "comunidad", mientras que a la derecha quedaba un hueco que, ahora, será ocupado por los maquinistas y el jefe de estación: todos confluyen sobre Sean, se apiñan en torno a él; entremezclándose y hablando a la vez (F9).

¿Qué ha sido del narrador, donde está, pues su voz en off ya no se escucha? En F9 parece cumplirse el dicho de *que todos los irlandeses son actores, narradores y cantantes* (6) de tal modo que, al haberse apropiado del texto un narrador coral, se anuncia ya como el filme *...parece un encadenamiento casi arbitrario de campearbanas digresiones, con la libertad de incisos, circunloquios y retorcidos que caracterizan los relatos orales, las narraciones de leyendas...* (6).

Al mismo tiempo, y sin que esto sea contradictorio con lo que acabamos de decir, al situarnos en F9 compartimos (de nuevo) el punto de vista narrativo de Sean, pues la puesta en escena expresa su incomodidad y su conflicto (desea ir a Innisfree, pero nadie sabe decirle cómo). Pues bien, en este preciso momento se produce un significativo cambio de punto de vista visual: nos colocamos en el contracampo de F9, a la espalda de los personajes (F10). ¿Quién mira, qué punto de vista es enunciado en F10? Parece que se trata de un plano que expresa el punto de vista visual de un personaje desconocido, que estaba observándolo todo desde ahí atrás, y cuya mirada ahora se actualiza; un personaje que puede ser Michaelen, ya que su inmediata entrada en campo, por la derecha del encuadre, parece reforzar esa suposición; suposición que nos lleva a pensar, además, que, ¡por fin!, la voz en off del narrador ha encontrado a su personaje. Frente a los otros personajes, Michaelen no habla sino que actúa, usando a Sean de su incómoda situación: se llevará el equipaje de Sean, ante su atónita mirada, saliendo de campo por el mismo sitio por el que había entrado (F11). Luego: **narrador = Michaelen.**

(6) Manas, Miguel: "El hombre tranquilo y sus raíces", en *Revista Verónica* nº 3, Madrid, 1992.

Si bien esta nueva posición (F10-11) puede ser atribuida al punto de vista visual y, sobre todo, narrativo de Michaelleen, el estatismo del encuadre a lo largo de todo el plano (F10-11) marca una cierta fractura: al no moverse la cámara el texto marca la distancia entre el comienzo del plano (que puede ser considerado un PS de Michaelleen) y su posterior entrada y salida en campo sin que se modifique el ángulo de toma. Fractura que anticipa cómo tampoco en Michaelleen se da la coincidencia absoluta narrador = personaje.

Este plano (F10-11) describe con gran precisión cual va a ser la singular función textual de Michaelleen: un personaje que calificaríamos como nada deseable en lo imaginario, que se sitúa físicamente en posición de tercero, ya que es una especie de duende que hace y sabe lo que otros no hacen ni saben, localizándose la fuente de ese saber hacer en un lugar enigmático y, acaso, inconsciente. Por eso su extraña manera de entrar en campo le hace comparecer como alguien que ha sido enviado expresamente desde el "exterior" para posibilitar que el relato siga. Parece como si Michaelleen "saliera" de la cámara, pues viene del espacio fuera de campo central, anterior, donde la máquina (empíricamente) se encuentra, en vez del fuera de campo situado a la derecha del encuadre, como es más habitual en el modelo narrativo-representativo hollywoodense. Pero hay que insistir que en el sistema clásico de Hollywood, ese ya no es el sitio donde se localiza a la cámara (como ocurría en el cinematógrafo Lumière), pues esta ha sido desplazada, siendo su lugar ocupado por el Sujeto, de la enunciación y, a la vez, del inconsciente; de ese inconsciente del que parece provenir Michaelleen.

A continuación, el cochero-casamentero, es focalizado mediante un encuadre (F12) que recupera literalmente el punto de vista visual de Sean. El cochero le indica con un gesto explícito el camino que debe seguir (F12), de tal forma que, de nuevo, el espectador mira con Sean y, desde su posición narrativa, se interroga también sobre Michaelleen (¿de donde ha salido, cómo es que conoce el camino que desea seguir el viajero?). Sean saldrá por la misma parte del encuadre por la que salió de campo el cochero, siguiendo con exactitud el camino marcado, hasta que entra en el hall de la estación. Allí, un PMC (F13) nos lo mostrará mirando de una forma equivalente a como lo hacía en F2-F3: mirada a ambos lados del encuadre, falta de seguridad, parándose ostensiblemente para mirar. Mirada, por tanto, dispersa; que nos sugiere cómo su objeto de deseo no es una parte (recortada) del campo ausente sino todo el campo ausente.

El siguiente es un PGS de Sean (F14) de especial importancia, ya que se trata del primer PS del filme, un plano en el que coinciden literalmente los dos aspectos de la enunciación fílmica: mirada y punto de vista narrativo. La composición del encuadre, muy bella, ha hecho decir a J. McBride y M. Wilmington: *...vemos, bajo el punto de vista de Sean, en plano encuadrado a través de la ventana de la estación,*

una imagen tan delicadamente simétrica como un grabado de Dürer (7). La ventana como metáfora del cine de Ford, pero no una ventana que anule la separación entre cine y "realidad", sino una ventana que articula, permitiendo ver a su través, los escenarios de la ficción, constituidos en espacio simbólico.

El espectador está, en este momento (F12-13-14) como en F2-F3, mirando e interrogándose con Sean, compartiendo su posición, que ahora adquiere el carácter de duda, de vacilación: al detenerse en el hall (F13) se sitúa en una especie de frontera, ya que tiene tras de sí el tren en sentido izquierda - derecha (se observa al fondo del campo representado en F13) y frente a él el coche de caballos mirando en dirección contraria, apuntando en sentido opuesto (F14). Es del sentido del trayecto, de la búsqueda que emprende ese héroe que empieza a construir el relato, de lo que aquí se trata. En ese momento, el universo que anuncia F14, el paisaje verde y fértil del fondo, no se le (nos) aparece directamente, sino a través de un cristal. Cuando ese cristal sea traspasado con su mirada (y la nuestra) y, más tarde con su propio cuerpo, comenzará el sueño, a veces dramático, de la realización - construcción de su (nuestro) deseo en lo simbólico, un deseo que hasta ahora sólo se ha expresado por una mirada que vaga, perdida por el fuera de campo.

El héroe se ha detenido en el interior del hall, en el límite que separa dos medios de transporte que pertenecen a mundos distintos (el tren, la modernidad; el coche de caballos, el pasado), pero inmediatamente se decide a traspasar esa distancia, dirigiéndose al coche de caballos que le espera, mientras que la cámara permanecerá en el hall quieta, hasta que acabe de salir. Este plano parece clausurar la primera secuencia, y acaba mostrando una posición visual que remite a una mirada de origen desconocido (es decir, que parece que estamos de nuevo ante lo que la semiótica llamaría la emergencia de un "enunciador").

Al llegar aquí, ¿cuál es el punto de vista visual que está siendo enunciado? No hay que olvidar que acaba de ser "subjetivizada", mediante un PS (F14), la mirada de Sean, y que todo este segmento (F12-13-14) está contado desde su posición (narrativa y visual). El manual diría que, tras la puesta en escena de una focalización realizada por un personaje (el PS de F14), lo lógico sería que a continuación sobreviniera la focalización sobre ese

(7) McBride, J.M. y Wilmington, M.: *John Ford*, Ed. JC, Madrid, 1984.

mismo personaje: el protagonista es aquel que la cámara aísla y sigue. Sin embargo, el plano siguiente nos muestra a todos los personajes de la estación mirando, apoyados en un muro que una panorámica va recorriendo (F15). Luego, el punto de vista desconocido, con el que acababa el plano anterior, puede ser atribuido retrospectivamente a la mirada de este grupo de personajes. Una mirada grupal que queda subraya por la puesta en escena, con esa especie de palco en que se constituye el muro; palco cuyo carácter queda reforzado por el hecho de que no aparezca ningún tipo de decorado naturalista al fondo (en un plano sin profundidad de campo). También el significativo movimiento de la cámara, que nos va mostrando al conjunto de personajes (una panorámica, un recurso estilístico que en el cine de Ford sólo aparece en contadas ocasiones) refuerza esa idea sugerida de mirada compartida, comunitaria.

En definitiva, en F15, que es realmente el plano que cierra esta primera secuencia, el punto de vista visual es el de estos protagonistas corales, que también ocupan la posición narrativa dominante, en tanto que formulan una interrogación que establece un suspense narrativo, una incógnita sobre el héroe: “¿Qué irá a hacer un hombre en Inisfree?”. Dicen esto mientras mueven la cabeza, con lo cual están produciendo un efecto de predestinación narrativa, al dotar de sexo al personaje (“un hombre” y no, por ejemplo o, incluso, este hombre). Estos personajes se constituyen así en una suerte de grupo que dinamiza el relato, y que remite directamente al Coro de la Tragedia griega clásica.

Como conclusión, podemos decir que en el arranque de *The Quiet Man* se hace presente desde el principio un supuesto narrador mediante la voz en off, aunque, en un juego de círculos concéntricos, dicha voz en off va siendo atribuida, falsamente, a los diversos personajes: primero a Sean, después a alguno de los que están en la estación y más tarde a Michaelen. Al tiempo que se ha ido situando el supuesto narrador del lado de cada uno de los diferentes tipos de personaje, estos han ido adquiriendo un estatus específico: Sean, como protagonista, mira y es mirado, aunque su mirada off delata un deseo no fijado en objeto, que se pierde en el campo ausente; los personajes de la estación son el Coro de la Tragedia, y su función será movilizadora a lo largo del relato, a través de la presencia de los habitantes del pueblo y la comarca en múltiples escenas (cuando Sean llega al pueblo, en el ritual del noviazgo, en la pelea final...); mientras que Michaelen desarrollará una función muy interesante, la que corresponde a un personaje en posición tercera, entre el hombre (Sean) y la mujer (Mary), entre los protagonistas y el pueblo-coro.

El texto plantea un cierto enigma en torno a la figura del narrador y, también, acerca del héroe, de su deseo y, más adelante, respecto de su pasado. Junto a la enunciación de estos enigmas se ha desplegado un conjunto de dudas y preguntas

concretas, cada una a partir de una posición narrativa, que van entrelazándose con una diversidad de puntos de vista visuales. Ahora bien, ¿con cual de ellos, con quién, se identifica el espectador? Con todos a la vez, pues a partir de ese entrecruzamiento comienza a configurarse la trama, como red de conflictos, y es con la trama, en su conjunto, con lo que se produce la identificación del espectador, como Sujeto: *el espectador participa del relato en tanto reconoce los deseos de todos (los) personajes. Pero estos deseos son contradictorios, es decir, están llamados* (8).

4. El encuentro, el choque hombre/mujer.

Después del fundido encadenado que ponía fin a la escena anterior en F15, aparece un PG de compleja factura. Se trata de un PG de composición muy “fordiana” (F16) que recuerda a la puesta en escena de muchos de sus westerns (el tren que llega a Shibone al comienzo de *El hombre que mató a Liberty Valance*, por ejemplo). La composición hace que la presencia del cielo cobre una gran importancia, junto al registro del movimiento (en la línea del horizonte) del tren, movimiento que dota al plano de profundidad de campo en contraste con unas formas “pictóricas” que dan al encuadre una sensación de estatismo y planitud.

El tren va en dirección contraria a como le dejamos en la estación (derecha- izquierda del encuadre) con lo cual, o bien se trata de otro tren idéntico al anterior y con el cual se ha cruzado, o se trataría de un “salto” en la disposición de los elementos de la escena que destruye la continuidad espacial empírica con respecto a la escena anterior. Poco importa que sea una cosa u otra, el hecho es que en este filme, como en general ocurre en todo el cine clásico, se supeditan las supuestas reglas a la obtención de determinados efectos de sentido, que se producen en tanto que el texto es capaz de poner en pie un espacio simbólico que no tiene nada que ver, como a menudo tiende a pensarse, con la reconstrucción “realista” de un supuesto referente verosímil.

Ves que, al entrecruzarse de esta manera el movimiento del tren con el del carruaje, justo en el momento en el que este pasa por debajo de las vías, atravesando el túnel, se percibe de nuevo el espesor simbólico de la metáfora: tren que regresa al mundo exterior tras haber dejado a su pasajero (y que recupera la dirección que le dieron los Lumière) haciendo oposición y

(8) GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El manantial de King Vidor*”, en GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (comp.): *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodológicos, ejercicios de análisis*. Ed. Complutense, Madrid, 1995.

contraste con el carruaje que se introduce en el interior de un mundo de ficción, fijado en un pasado que Sean tratará de reencontrar. La metáfora refuerza aquí el efecto de sentido sugerido en la escena del hall de la estación (otra especie de tunel que Sean atraviesa) como pasaje a otro universo (el del deseo, pero también el del encuentro con lo real del sexo, que el relato articulará simbólicamente).

Decididamente introducidos en este mundo del relato observaremos a Sean y Michaelen en su viaje mediante un PMC (F17). Michaelen ha asumido la interrogación que enunciaron los personajes de la estación (F15) así como su curiosidad por saber quién es el forastero, interesándose por su estatura (referencia que subrayará Sean al encender una cerilla en la suela de su zapato) así como por el pasado de su vida en los EEUU, pregunta que Sean contestará de forma alusiva con su frase sobre los hornos y la fundición. En definitiva, en el texto emerge la cuestión del héroe como poseedor de (y poseído por) un enigma, el cual tiene que ver con el “fuego” que “abrsa”, con lo real de la muerte. Junto a dicha cuestión, se formula también la pertinente interrogación por la “estatura” (la talla) del héroe.

Cuando Sean baja del carruaje y se sienta en un muro de piedra (F18) estamos inmersos ya en un paisaje en el que el efecto de inverosimilitud producido por el color y los decorados es notable. Comienza a sonar un arpa. Sean mira de nuevo a ambos lados del encuadre (como en F2-3 y F13), tras lo que fijará su mirada en el campo ausente.

Mediante un PGS (F19) observaremos, a través de la mirada de Sean, un paisaje con una casa, en el que la ladera dibuja una diagonal que divide en dos zonas equivalentes el cuadro: el cielo y la tierra. Refuerza la subjetividad del plano con respecto a Sean, el hecho de que oigamos en off la voz de su madre muerta: *Recuerda Sean* (en diminutivo), *cómo era...*, mientras las arpas comienzan a interpretar el romántico tema musical *The Isle of Inisfree*.

Sean mientras tanto vuelve a mirar a ambos lados del encuadre, de nuevo como en F2-3 y F13, al tiempo que se nos ofrece otro PS del paisaje. Lo que la forma de mirar de Sean ha puesto de manifiesto hasta ahora podría resumirse como una mirada que apunta a un deseo difuminado, “panteísta”, que se pierde en el campo ausente, pero que por un instante se ha polarizado a partir de la visión de la casa materna:

miradas off a ambos lados del campo ausente —————> el paisaje =
la madre patria —————> casa materna

Michaelen tratará de devolver a Sean a la realidad: *Es sólo una casita...*

Tras unos PG de transición, que nos van describiendo el viaje, de nuevo surgirá la sorpresa respecto al narrador, cuya voz en off escuchamos en la secuencia

posterior. En un PG en el que observamos el carruaje al fondo y un personaje que camina de espaldas (F20), volvemos a oír dicha voz en off, la del narrador: *Talabara, aparezco yo, abí, el que pasea...* Un nuevo círculo concéntrico se abre. Otra vez el supuesto narrador da un salto, situándose en el lugar de un personaje que aún no conocíamos, y que resulta ser el cura, el padre Lonergan (Ward Bond): **narrador = padre Lonergan.**

Al igual que Michaelen, el cura desempeña un rol de intermediario entre los personajes que forman el coro (los habitantes del pueblo y la comarca) y los dos personajes protagonistas, Sean y Mary. El hecho de que el padre Lonergan se describa a sí mismo tal y como se ve en la pantalla introduce una distancia entre el narrador y lo narrado, que pone una vez más de manifiesto lo que de representación narrada al estilo de una historia popular de transmisión oral tiene este filme.

El enigmático narrador, simulando estar en la posición de los diversos personajes, perdido entre la proliferación de círculos concéntricos que él mismo va creando, quedará finalmente oculto tras el padre Lonergan (pues a partir de este momento no volvemos a escuchar la voz en off en toda la película), si bien hay que resaltar como la equiparación entre el cura y la voz en off que oímos al principio en la estación es problemática, desde el punto de vista de una reconstrucción exclusivamente verosímil de la historia: es imposible que lo que nos describía al principio pudiera corresponder a su punto de vista visual, porque ahora se hace evidente que no se encontraba allí, en la estación, cuando el tren llegó con Sean.

El texto plantea un cierto enigma sobre el héroe, en tanto que portador de un secreto (¿qué vendrá a buscar a Inisfree? y, más adelante, ¿qué hay en su pasado que le impide enfrentarse al hermano de Mary?), al mismo tiempo que construye otro enigma sobre el narrador de la historia, de tal forma que el análisis de estas escenas nos va conduciendo desde la posición del supuesto enunciadorexplicito, que se pierde y oculta en numerosas figuras, entre los diversos personajes, al tema de la enunciación. Un trayecto que va desde el Yo (enunciador/enunciario) al Sujeto de la Enunciación como instancia oculta, enigmática e inconsciente que se produce a partir de la articulación simbólica, en el texto clásico, de las miradas y las posiciones narrativas de los diversos personajes.

En primer lugar, este ocultamiento del supuesto narrador entre los diversos personajes ha ido conduciendo al espectador, a su Yo, a un proceso de identificación con el texto, pues en el sistema narrativo clásico, el espectador participa de un proceso de identificación, guiado por las miradas de esas figuras que son los personajes, de tal modo que su pulsión escópica es articulada, como deseo. Hay que señalar que, de entrada, lo que todo encuadre manifiesta es un punto de vista inhumano, el de una máquina, la cámara. Pero lo que el sistema

narrativo clásico va a hacer posible es que, parafraseando a Freud, el Yo del espectador esté donde Ello (la cámara) estuvo, es decir que la conciencia logre estar donde ha estado la pulsión escópica (3). De este modo, aunque el espectador esté deslocalizado espacial y temporalmente (quien estuvo allí, en su momento, fue la cámara), el sistema narrativo clásico le ofrece la posibilidad al Yo de colocarse en una serie de lugares, de tal modo que cada personaje es un espejo de su deseo.

El cura y Michaelen se pondrán a hablar, obligando a que Sean se baje del coche, produciéndose de este modo su encuentro con Mary Kate. De esta forma se establece una relación de causalidad entre la aparición del cura y el encuentro con Mary Kate, pues volvemos a insistir en el estatus casi “mágico”, marcadamente del lado del inconsciente, del lado del Sujeto de la Enunciación, de estos personajes, el padre Lonergan y, sobre todo, Michaelen.

En F21 vemos cómo Sean repite el gesto de encender la cerilla en el zapato (gesto que remite al asunto de su estatura). Sin embargo, su tamaño queda empequeñecido por la imponente masa del árbol colocado a la derecha del encuadre. Es esta una cadena significativa que conecta una serie de momentos del texto en los que se juega la oposición grande/pequeño o grande/grande (el enfrentamiento final entre los dos pesos pesados, Sean y su cuñado Red). De nuevo Sean mira al fuera de campo (F22) pero esta vez con una importante variación: fija su mirada sin mover la cabeza a ambos lados del encuadre (hay un proceso de focalización de la mirada). El objeto de deseo que fija la mirada de Sean será contemplado por nosotros a través de un PGS (F23): una mujer que entra en campo por la derecha del encuadre. Se situará en el centro del campo (F23) en una composición, como ya hemos mencionado, de sabor pictóricamente pre-rafaelista, muy popular, en la que los colores chillones (rojo y azul del vestido de Mary sobre el fondo verde intenso del paisaje), junto a las ovejas y otros elementos de la puesta en escena (por ejemplo ella se sube a una piedra-pedestal, con un matorral delante, componiendo una figura que recuerda a una virginal aparición), contribuye a reforzar ese tono ingenuo – romántico de la iconografía del plano.

Mientras tanto escuchamos el tema musical, tras un comienzo con flautas, de sabor pastoril. Se trata de nuevo de *The Isle of Inisfree*, el mismo tema que escuchábamos en F19 acompañando el recuerdo de la voz de la madre. Una conexión une, a través de la música, al PS de Sean contemplando la casa (F19) con este otro PS mediante el que focaliza a Mary Kate (F23):

Mirada de Sean → naturaleza → casa → Mary Kate

Un cambio escalar de PG a PMC (F24) intensifica la emotividad del PS, mostrándonos mucho más cerca a la atractiva mujer que polariza por completo la

mirada de Sean (y, a su través, la del espectador). Pero lo más significativo es el cambio en la angulación: Mary Kate será focalizada en contrapicado (F24), mientras sigue sonando, ininterrumpidamente, el tema musical (que se convertirá a partir de ahora en el tema de la pareja).

El contrapicado enlaza perfectamente con la conexión que acabamos de establecer, porque (y no olvidemos que se trata de un PS de Sean) pone en escena la mirada de un niño: la cámara se sitúa a la altura (metafórica) de los ojos infantiles de Sean. Sean niño, que mira a Mary; una mirada atrapada en un espejismo fascinante, en lo imaginario. Ahora se puede reescribir de otra manera la composición de masas en F21, pues la “pequeñez” de Sean frente a la inmensidad del árbol cobra un nuevo sentido.

En F23–24 estamos de nuevo mirando a través de los ojos de Sean, compartiendo su mirada, como en F14 y en F19: son estos tres momentos que enmarcan la mirada deseante, en lo imaginario, de Sean; pero se trata de tres situaciones que progresivamente van introduciendo entre ellas una determinada intensidad, ya que hemos pasado del paisaje de la madre patria (F14), a la casa materna (F19) para, finalmente, llegar a la contemplación de una imagen fascinante de mujer (F23–24).

No obstante, y esta es una variación esencial, en F24 se produce una transformación: Mary devuelve la mirada a Sean, de tal forma que las miradas de ambos se cruzan, se enfrentan (F22/ F24). Es un cambio notable pues, recordémoslo, en la estación las miradas del coro se dirigían a la nunca de Sean (F7); de igual modo que la posición de Michaelen en el carruaje daba a su mirada una dirección parecida: miraba a Sean desde atrás (F17).

La estructura de campo/contracampo aparece, por primera vez nítidamente como tal en el filme, en F22-F24: es el choque de lo masculino contra lo femenino. Sean mira a Mary (F22) de derecha a izquierda (←) y Mary devuelve esa mirada (F24), de izquierda a derecha (→): *es así como las miradas del hombre y las de la mujer chocan en la bisagra que articula el plano con el contraplano ... Abi es situado eso de lo real que en el sexo aguarda ... no en el plano ni en el contraplano, sino en el punto donde ellos chocan y que permanece siempre fuera de campo* (8).

El espectador, en tanto Sujeto, se sitúa precisamente en el punto de choque, identificándose con el conflicto, con el encuentro entre lo masculino y lo femenino, de tal modo que *encuentra su lugar no en uno u otro de los personajes, pues participa de la mirada –y del deseo– de ambos, sino en el eje mismo donde chocan, en ese lugar nunca mostrado, siempre en fuera de campo, en el que las miradas se encuentran, se abrazan...* (8).

La mirada de Sean está inscrita en lo imaginario, su escala (F21) y el contrapicado (F24) así lo delatan; pero inmediatamente esa mirada es interpelada en lo real del goce, en el choque mismo (F22 / F24): que dé la talla o no, frente a ese encuentro, es de lo que el trayecto que sigue en el texto trata.



F 1



F 2



F 3



F 4



F 5



F 6



F 7



F 8



F 9



F 10



F 11



F 12



F 13



F 14



F 15



F 16

T & F 56 Luis Martín Arias



F 17



F 18



F 19



F 20



F 21



F 22



F 23



F 24

The quiet man: sujeto y texto fílmico clásico 57 T & F