

La violencia y lo simbólico.

Análisis de *The Quiet Man* (John Ford, 1952)

LUIS MARTÍN ARIAS
Universidad de Valladolid

The violence and the symbolic: Analysis of *The Quiet Man* (John Ford, 1952)

Abstract

Considering violence as something inevitable, and assuming it expresses itself inexorably one way or another, in the sexual and in the social; I will proceed to analyse in the pages that follow a classical text in order to verify which mechanisms, related to the efficacy of the symbolic, allow to manage violence culturally.

Key words: Domestic Violence. Ideological Framing. Political Violence. Symbolic Elaboration.

Resumen

Considerando a la violencia como inevitable y dando por supuesto que la misma se manifiesta inexorablemente, de un modo u otro, en lo sexual y en lo social, se analiza un texto clásico para verificar qué mecanismos, relacionados con la eficacia de lo simbólico, permiten gestionarla culturalmente.

Palabras clave: Violencia de género. Encuadre ideológico. Violencia política. Elaboración simbólica.

ISSN. 1137-4802. pp. 7-25

Ideología y violencia sexual

En nuestra sociedad contemporánea, los discursos dominantes (políticos, periodísticos, sociales) muestran una notable preocupación por esa forma, especialmente despreciable de violencia, que es la que ejerce un hombre sobre una mujer con la que ha mantenido (y quizá todavía mantiene en el momento del crimen) una relación amorosa y sexual.

Pero junto a esa preocupación, sin duda sincera y motivada por un problema real, se da a la vez un curioso fenómeno, claramente ideológico, de ocultamiento discursivo de la realidad. Empezando por la forma de nombrar al fenómeno: violencia de "género"¹, eufemismo que obviamente pretende ocultar el término correcto, que no es otro que el de violencia sexual.

¹ Aunque es de sobra conocido, conviene insistir en que el "género" es un accidente gramatical, propio de determinados signos lingüísticos en algunas lenguas de origen indoeuropeo, entre ellas el español. No ocurre así en inglés, lengua en la que quizá pueda hacerse un uso diferente del término "gender", como equivalente también de "sexo", en un sentido biológico (de hecho, esta es su segunda acepción en ese idioma; acepción que sin embargo no recoge la RAE para el español).

2 Y, no obstante, los datos son tercos. Si revisamos las memorias judiciales españolas de finales de los años 60, por ejemplo, nos llevaremos la enorme sorpresa de comprobar que estos casos de asesinato -que entonces se consideraban como una forma de "parricidio"- eran muy escasos: a veces tan solo uno o dos al año (casos que, sin embargo, suministran el dato más grave, y también el más objetiva-ble, de la violencia sexual realmente ejercida, ya que queda siempre como prueba el cadáver del que, inevitablemente, debe dar cuenta el sistema judicial). Del mismo modo, es una evidencia que las mayores cifras de este tipo de asesinatos se dan en los países socialmente más avanzados, los nórdicos (por ejemplo, en Finlandia), estando todavía España lejos de alcanzarlas, mientras que en África y, en general, en los países subdesarrollados (incluidos los musulmanes), estas agresiones son bastante raras todavía.

Aunque más grave aún nos parece que, contra toda evidencia, no quiera reconocerse claramente, en esos discursos dominantes, el hecho de que la epidemia de violencia sexual que padecemos, especialmente en su manifestación más dañina y brutal (que conlleva el asesinato de la mujer y, muchas veces, el posterior suicidio del agresor) se manifieste como un fenómeno específicamente posmoderno, propio de las sociedades más desarrolladas².

Y es que estos mecanismos discursivos de ocultación y de no reconocimiento de la realidad son, efectivamente, ideológicos, si entendemos "ideología" como un conjunto de ideas determinadas que son ampliamente compartidas, conscientemente, por un grupo social; aunque en este caso habría que precisar que, dado el predominio absoluto de tales ideas, estaríamos más bien ante una forma de "ideología dominante", en tanto que conjunto de discursos previamente admitidos y aceptados como indiscutibles por la mayoría de la sociedad (y no sólo por un determinado grupo social), que aparentemente dotan de (reconfortante) significado a una realidad, que tiene algo de inasumible o inaceptable, pero que queda así reconfigurada en términos mucho más manejables.

Precisemos, antes de nada, que el término "ideología", que aquí estamos manejando, tiene desde luego un origen marxista: para Engels (que tanto empeño puso en definirlo y perfilarlo teóricamente) era un proceso, de características supraestructurales, realizado conscientemente por el así llamado "pensador", pero a partir de una conciencia falsa (que tiene su causa en las condiciones infraestructurales, es decir en la realidad económica, las fuerzas productivas y las relaciones de producción). Sin embargo, este estrecho marco, de estricta base económica (que configura una infraestructura material determinante siempre de la subsidiaria supraestructura cultural) limitaba mucho el alcance del concepto de ideología, impidiendo ir más allá, pues la ideología interesa a la misma "economía psíquica", en su conjunto, del ser humano; por lo cual cabría precisar que, para evitar dicha restricción marxista del término y el equívoco esencial que conlleva, ante todo hay que tener en cuenta cómo la ideología lo que permite (y de ahí su enorme eficacia social y política, que sobrepasa a las meras condiciones económicas) es que el yo consciente evite precisamente la enojosa tarea de pensar libremente, sin condicionantes, facilitando, a partir de la conciencia falsa que el propio encuadre ideológico le suministra, un "pensamiento" o "razonamiento" ya elaborado y además, aunque aparentemente explicativo, falso, pero que no obstante sobrevive muy

bien, y con llamativa terquedad, debido a que, para su legitimación, no precisa en absoluto el contraste objetivo con la realidad social ni, tampoco, lo cual es todavía más importante, con la propia experiencia subjetiva.

Y sin embargo, y por lo que ahora nos importa (que es la aplicación del análisis textual fílmico a una película concreta), es posible sentir la contradicción que en nosotros, espectadores, se produce entre la “ideología dominante” (en tanto guía que la mayoría seguimos, para movernos con seguridad por la realidad cotidiana) cuando dicho constructo se quiebra al ser enfrentado a la realidad de la experiencia, en tanto que “vivencia” (hermosa palabra propuesta por Ortega y Gasset); esa vivencia que conlleva asistir, emocionados, a la proyección de un filme como *The Quiet Man* (*El hombre tranquilo*, 1952) de John Ford. Y es que la ideología, en tanto que discurso ajeno a nosotros, previamente configurado y modelado, se contrapone a la experiencia, que es subjetiva, propia y vivificadora.

La contradicción: pensar / sentir

Contradicción, decimos, que se produce inevitablemente entre los prejuicios ideológicos que llevamos, dentro de la cabeza, cuando vamos al cine, y lo que nos ocurre al ver *The Quiet Man*, pues este filme nos ofrece escenas muy duras, absolutamente inaceptables para la ideología común de un espectador actual, si dichas escenas se extrapolan fuera del contexto, y del texto, que configura la película en sí: pensemos sobre todo en la famosa secuencia en la que Sean Thornton (John Wayne) arrastra contra su voluntad (pero no contra su deseo) a Mary Kate Danaher (Maureen O'Hara) desde la estación de tren hasta el pueblo, Innisfree, para “devolvérsela” con violencia al hermano de esta, “Red” Will (Victor McLaglen).

Sean y Mary son seguidos por todo el pueblo, en un ambiente festivo que quita dramatismo a la escena, la cual, de este modo, adquiere un cierto registro más liviano, de comedia, aunque ello no es óbice para que tenga momentos especialmente “indigeribles” para un espectador actual: así, en el momento más explícito de la misma, cuando Sean arrastra por el suelo a Mary, se le acerca una señora ya mayor que, tras gritarle “Señor, espere”, le dice: “Sean, aquí tiene una buena vara para pegarle a su encantadora esposa” (“Sir, here’s a good stick to beat the lovely lady”), mientras le da un palo o estaca que acaba de recoger en medio del campo. Sean, tras responder, “gracias”, continuará arrastrando a Mary (como si fuera un troglodita).



F1

Pero no se trata, no nos confundamos, de una escena y de un diálogo anacrónicos, propios de una época (años 50) en la que este asunto, el de la llamada violencia de “género”, no era observado con tanta susceptibilidad; una escena y un diálogo que hoy, por tanto, hubieran resultado imposibles de incluir en un filme comercial. No, porque ya en la época en que se estrenó la cinta, en 1952, esta escena resultaba hasta cierto punto indigerible, como demuestra uno de los carteles del filme (F1), en el que hay un dibujo de algo que jamás veremos en la película: Sean llevando, alegremente, en brazos a Mary; imagen que tal y como aparece en el cartel es el fruto de un proceso de elaboración discursiva, llevado a cabo al margen, por completo, del contenido objetivo del texto, de tal modo que nos encontramos con que esa imagen del cartel ya ha sido sometida a lo ideológico (a lo “políticamente correcto”, tal y como cabía imaginarlo incluso en 1952), pero que, precisamente por eso, niega la realidad del propio filme, manipulando sus verdaderas (e impactantes) imágenes para efectuar así, desde el cartel, un relectura marcadamente ideológica (y sin duda atenta a los intereses meramente promocionales y comerciales de un amable producto hollywoodense) de lo que el texto en realidad propone, con absoluta crudeza.

Y, sin embargo, pese a ir literalmente en contra del “razonamiento” o “pensamiento” dominante, toda esa violencia que la escena del filme despliega, incluida la verbal (contenida, por ejemplo, en el hoy inasumible diálogo que acabamos de reproducir), y que indudablemente forma parte del atrayente espectáculo que pone en pie *The Quiet Man*, no nos produce ninguna incomodidad mientras estamos viendo el filme, es decir mientras estamos metidos de lleno en la maravillosa y encantadora historia que este va construyendo y representando. Como ha dicho José Luis Garci, al presentarla en televisión, “esta es una película que produce una alegría y una jovialidad enormes”³. Y es cierto, porque, en contra de toda lógica ideológica, es precisamente eso, ni más ni menos, lo que experimentamos cuando vemos escenas como la que hemos comentado; o cuando asistimos a esa apoteosis final, a esa catártica, larga y violenta escena de la pelea entre los dos colosos, Sean y Will que, arrojados por todo el pueblo, mantienen un sucio y entregado combate, en el que los dientes, arrancados a puñetazos y patadas, salen disparados como si tal cosa de sus bocas. Claro que todo ello ocurre en medio

³ José Luis GARCI. Presentación de “Qué grande es el cine”. TVE2, 5 de enero de 2004. Puede verse en: <http://www.youtube.com/watch?v=9p9x8tHt-M8>.

de un ambiente extraordinariamente festivo, que contagia una alegría y una emoción evidentes al espectador. La alegría de vivir en comunidad; una comunidad sostenida, eso sí, en la potente peana de la emoción producida por la contemplación de un amor que se hace, ciertamente, posible ante nuestros ojos.

Consideraciones en torno a la violencia: el texto clásico

Intentar dar cuenta de esta contradicción, entre lo que conscientemente “pensamos” (ideología) y lo que imparabile y fisiológicamente “sentimos” (configurando una vivencia, una experiencia subjetiva) exige un cierto esfuerzo teórico o, mejor aún, filosófico, pues “philo-sophia” es amor (erótico) a la sabiduría, y de eso se trata de desear saber algo sobre lo que, de manera inopinada, nos ha ocurrido viendo el filme⁴, buscando, en definitiva, un pensamiento epistemológico, o mejor dicho gnoseológico, no ideológico; un pensamiento lo más certero posible, que permita dar cuenta de la realidad y verdad de nuestra experiencia; que no la niegue ni se coloque de espaldas a ella.

⁴ Eso sí, a diferencia de la ideología, que nos reconforta, esta otra forma de (auténtico) conocimiento más bien nos descoloca y, a veces, incluso nos incomoda.

Y, para lograrlo, lo primero que debemos preguntarnos es si la violencia (tan unida desde siempre al ser humano en todas sus manifestaciones) puede (y debe) llegar a eliminarse totalmente, si ese es un objetivo adecuado a nuestro deseo y a lo real. Porque quizá eso que llamamos violencia sea algo natural e ineludible, que no se puede borrar, así sin más, de las relaciones sociales y personales: se puede, eso sí, fantasear que se hace, que se elimina por completo; pero entonces la violencia, denegada mediante un mecanismo imaginario, vuelve, en lo real, incrementada e incontrolable.

Si esto que decimos es cierto, entonces habría que distinguir de inmediato entre unos tipos de violencia descontrolada, ciega y destructiva, (que nos interesa ahora recoger en dos de sus manifestaciones más características: de “género”, por un lado, y de carácter “político”, por otro) y otras formas de violencia que, a diferencia de las anteriores, han sido gestionadas subjetiva y socialmente, y por tanto comparecen como manejables y productivas. Para que esto último ocurra debe mediar, como decimos, una gestión social, si bien no política, que sólo se hará posible a través de determinados ritos y mitos, los cuales permitirán, finalmente, la articulación simbólica de eso tan real que hay siempre (en tanto que energía pura que se desata pulsionalmente) detrás de la violencia humana.

Ejemplos modernos de dichos mecanismos de gestión (cultural) de lo real los podemos encontrar en el arte clásico, de tal modo que el texto clásico (y *The Quiet Man* lo es sin duda alguna) sería aquel que, por serlo, permite reconocer (y desear) la eficacia de determinados procesos de simbolización de lo real de la violencia. En el caso de la película de Ford, que ahora nos ocupa, se trataría de comprobar (y disfrutar) cómo el texto hace posible un logrado y paradigmático trabajo de simbolización de esa violencia ineludible, que habita en el espectador, y que está inevitablemente ligada a la experiencia sexual, por mucho que la ideología dominante haya construido un discurso negador; un discurso alienante que permite delirar la imaginaria existencia de una hipotética sexualidad que se desarrollaría completamente al margen de toda violencia. Es, una vez más, una idea reconfortante, en su elemental "buenismo", pero completamente falsa; ya que la verdad es que el ser humano debe confrontarse con el problema de la violencia siempre que se ve abocado, por la imparabable fuerza de su impulso libidinal, a una experiencia sexual.

Digamos que, en cualquier caso, es precisamente en el marco de esa "sexualidad sin violencia" donde se inscribe la fantasía "pacifista" o "buenista" que se construye Sean para convencerse a sí mismo: él es un civilizado americano, un personaje moderno, que cree posible su relación con Mary al margen de toda manifestación violenta (aunque en el fondo mantiene esta posición porque tiene miedo de las posibles consecuencias; de que emerja lo más real que hay en relación con la violencia, que es, por supuesto, la muerte). Mientras que, por oposición a él, Mary está mucho más en lo real, sabe de la ineludible cita con la violencia que conlleva el encuentro entre el hombre y la mujer, y por eso reconoce que es necesario ritualizarla, someterla a la gestión, simbólica, de lo social (cultural).

Pues, finalmente, el acto sexual conlleva siempre, reconozcámoslo con sinceridad e intentando eludir las trampas de la ideología dominante, una cierta dosis de violencia, la que debe ejercer un cuerpo sobre el otro; la de un hombre que, para poseerla, arremete con fuerza contra una mujer (como, por otra parte, puede verificarse, teóricamente, si pensamos en los dobles sentidos que en todos los idiomas tienen las palabras que designan al acto sexual, las cuales sirven también para dar a entender, en un contexto semántico no sexual, que se fastidia al otro, que se le agrade). Ahora bien, lo que la gestión simbólica de esta violencia real busca es hacerla compatible con la dignidad humana; en primer lugar, por supuesto, de la mujer, pero también con el equilibrio psíquico del hombre, ya que este, en el acto sexual, se ve abocado a dirigir su violencia pulsional

contra una imago que antes le ha seducido, le ha fascinado en un plano puramente visual, imaginario. Debe afrontar, por tanto, ese peligroso y terrible momento, el de la caída del velo imaginario que hacía especialmente atractivo a su objeto amoroso; un objeto amoroso que se había ido construyendo, hasta entonces, hasta la hora de la verdad, a imagen y semejanza de su primer y más valioso objeto de amor: la madre.

La puerta y el acto sexual

El mecanismo fundamental de la gestión "social"⁵ de la violencia sexual es el rito del "matrimonio" y todo lo que este conlleva (en árabe el matrimonio se denomina "akd nikah", que tiene el elocuente significado de "contrato de penetración"). Pero, más allá de lo que la boda tiene de representación, de puesta en escena, el objetivo que persigue el matrimonio es tratar de alcanzar un enlace verdaderamente simbólico.

Sin embargo, y en relación con ese verdadero objetivo que debe perseguir el enlace matrimonial, la boda, sin más, en tanto que teatro, de Sean y Mary no servirá, no será suficiente para dar lugar a ese complicado proceso de simbolización de lo real (de la violencia sexual). Así, recordemos cómo, tras casarse, Mary entra, vestida de novia, en su nueva casa y cierra, delante de Sean, la puerta de abajo, situada en la entrada (F2), mientras Sean le pregunta, sorprendido, por el significado de ese gesto. Sean: "¿Qué significa esto?".

La respuesta de Mary es elocuente: "Creo que está bastante claro" (F3). En efecto se trata de negarle, literalmente, la consumación del matrimonio, el acceso sexual, la penetración de su cuerpo; como connota el hecho de que la puerta inferior tape su sexo: es literalmente una barrera, que protege, frente a Sean, la parte inferior del cuerpo de Mary.

⁵ Entendemos aquí por "social" aquello que hace referencia al grupo humano, en tanto que comunidad cultural; grupo que, por eso mismo, comparte un mismo universo simbólico, siendo por consiguiente esta una categoría que hay que diferenciar claramente de la comunidad política, la cual se debe definir, a partir de una teoría filosófica, en relación con el Estado. El intento de superponer un tipo de comunidad con el otro es lo que define al totalitarismo, especialmente al de tipo nacionalista secesionista.



F2



F3



F4

De este modo se ha producido un desplazamiento metafórico: la puerta adquiere así un vínculo evidente con el sexo, pues traspasar la puerta equivale al acto sexual. Entre el hombre y la mujer se coloca, de momento, esa puerta cerrada que deviene en emblema o significante de su imposible relación sexual (F4).

Gracias a esta operación textual, queda así reconocido, inscrito en el texto, merced a la explicitación que supone el evidente obstáculo que representa la puerta, algo que está bien presente en lo real de la experiencia: que el acceso a la mujer requiere violencia, la misma que ahora se necesitaría para abrir esa puerta por la fuerza. Ahora bien, el texto también nos muestra que, si esa violencia es real (y necesaria), no es ni mucho menos suficiente para resolver, en un plano simbólico, el problema del encuentro entre el hombre y la mujer. Muy al contrario: esa violencia, desplazada del plano simbólico, puede resultar peligrosa e inaceptable.

F5



Y así lo comprobamos de inmediato. Después de la escena en el exterior de la casa, que acabamos de comentar, Mary entra corriendo en el interior, y se atrinchera en la alcoba matrimonial, dando un explícito cerrojazo, tras accionar el cierre situado sobre la parte superior de esa otra puerta (F5): deniega así de manera aún más evidente el acceso de Sean a su cuerpo, allí donde sin embargo debiera producirse durante la noche de bodas: en el lecho matrimonial.



F6

Sean, furioso, abre la puerta de una fuerte patada, explicitando esa violencia que si, por un lado, es necesaria para acceder, carnalmente, a la mujer, por otra parte aquí se manifiesta, en su ambivalencia, como peligrosa, por su posible desplazamiento a un registro no amoroso ni erótico. Sean entra en la habitación sumido en las sombras (F6). Todo apunta a que puede ponerse en escena, en este momento, o bien una siniestra agresión o bien una no menos siniestra violación, es decir un ataque sexual no consentido por la mujer y ejercido por la fuerza.

Pero afortunadamente no es así; sólo se ha apuntado (con la precisión y justeza que caracteriza a los textos clásicos) el peligro, bien real, de que llegue a ocurrir este indeseable desplazamiento hacia esa agresión física que supone ser un acto sexual forzado. Sean coge en brazos a Mary, parodiando el típico gesto propio de recién casados (y que aparece, como ya hemos señalado en F1, en esa imagen del cartel que falsea el sentido de

estas y de otras escenas del filme) y lanza a Mary contra la cama, rompiéndola. La latente connotación sexual de la escena quedará explicitada, en forma de chiste, cuando Michaleen Flynn (Barry Fitzgerald) entre en la habitación, a la mañana siguiente. Michaleen trae una cuna (metáfora de aquello a lo que debe conducir el feliz enlace matrimonial, como acabada simbolización de la relación sexual) y se queda asombrado ante la cama destrozada, exclamando, al imaginar una más que ajetreada noche de bodas, que en realidad no ha tenido lugar: "Impetuous! Homeric!". Señalemos de paso la cadena de asociaciones que aquí se establece: "cama matrimonial destrozada" ⇒ "saco de dormir en el que se ha visto obligado a pasar la noche Sean y que formaba parte de su equipaje cuando llegó, provocando el asombro de los lugareños" ⇒ "cuna que trae Michaleen y que forma parte de la dote de Mary". Sin duda, conseguir eliminar ese elemento intermedio (el saco de dormir) es el paso que falta, para transformar esta cadena significante en enlace simbólico.

El camino a Innisfree

Y es que, como en todo relato clásico, el protagonista debe recorrer un trayecto iniciático, heroico, que, en este caso, le permita conquistar definitivamente a la mujer. Ese trayecto queda metaforizado como "el camino a Innisfree", ese que recorrió Sean al principio del filme, y que se verá obligado a recorrer de nuevo, esta vez arrastrando por la fuerza a Mary, mientras la comunidad hace de testigo de su pública aceptación, por fin, de esa cierta dosis de violencia que acompaña a la realización del deseo sexual.

Tras la huida de Mary, Sean llega a la estación (el mismo lugar, insistimos, donde comenzó su aventura y la nuestra, es decir la película) y, furioso, va abriendo y cerrando con estrépito cada una de las puertas de los vagones del tren, hasta que por fin encuentra a Mary y la saca de allí (F7). Estamos sumergidos, de lleno, en el ámbito metafórico de la puerta, que se cierra y que se abre, como emblema de esa relación sexual en la que, para que todo se produzca de manera adecuada, la violencia debe ocupar un lugar justo, ni más ni menos que el que le corresponde. Pero ese es el problema: localizar, focalizar, de manera eficaz y ética la violencia en el acto sexual.



F7

El siguiente paso, tras la famosa escena "troglodita" del camino de vuelta a Innisfree, se da cuando Mary y Sean abren la portezuela de la



F8

máquina agrícola que estaba utilizando en sus labores de campo Red Will, el hermano mayor de Mary (que ejerce en esta historia una función patriarcal, actuando por tanto como representante paterno en relación con Mary), para quemar el dinero de la dote, que por fin Sean ha arrancado a Will, tras enfrentarse por primera vez a él (F8).

Ahora Mary y Sean abren al unísono, complementándose, una puerta que (no podemos pasar por alto este detalle) se coloca a la altura del sexo de ambos, y cuya apertura muestra el fuego (erótico) que arde entre ellos. Mary abre la puerta (que, como hemos dicho, deja ver la llama del deseo) para que Sean introduzca con decisión el manojo de billetes: el significante (el dinero) apunta ya a su transformación en símbolo (fálico). Porque lo que esta escena demuestra, por si cabía alguna duda, es el sentido simbólico que para Mary (y por fin también para Sean) tiene el dinero de su dote. Ella no lo reclamaba por egoísmo o por tacañería, atendiendo al valor material del mismo, como le reprocha Sean, sin entender precisamente eso, el valor simbólico que verdaderamente tiene ese dinero, que él debe recuperar con violencia, enfrentándose a Will.



F9

Una violencia que ha de ser ritualizada socialmente: así podrá ser neutralizada, gestionada y, finalmente, encauzada hacia el logro del valioso y difícil objetivo simbólico: el enlace matrimonial, la relación sexual productiva entre el hombre y la mujer. De este modo, en la inevitable y festiva pelea entre Sean y Will este saldrá disparado, tras recibir un tremendo puñetazo de Sean, rompiendo la puerta del pub, tras la que se encontraba todo el pueblo arremolinado (F9).

Tenemos ya, por fin, una larga cadena significativa: puerta de la habitación matrimonial que Sean rompe de una patada ⇒ puerta del tren en el que se oculta Mary y que Sean abre con violencia ⇒ puerta de la máquina agrícola de Will, que Sean y Mary abren al unísono para quemar el dinero ⇒ puerta del pub que rompen Sean y Will en su pelea ritual, arrastrando a toda la comunidad, que aparece como cómplice gozoso de esta violencia.

Pero hay todavía otra puerta más, la que debe definitivamente transformar a esta larga cadena significativa, que el relato ha ido construyendo con esfuerzo, en símbolo. Y para ello tenemos que volver al principio, a aquella noche de bodas en la que no se consumó el matrimonio. Sean y Will llegan

finalmente a la casa, bebidos y destrozados tras la pelea, pero reconciliados. Al entrar se encuentran a Mary, que ha dispuesto la mesa para un banquete, el que va a permitir celebrar la verdadera construcción simbólica de la nueva pareja⁶. Entonces Sean lanza con violencia, y alegría, su gorra hacia la puerta abierta de la habitación matrimonial, que se encuentra al fondo, en medio del encuadre (F10).



F10

La puerta está ahora abierta (y es sin duda Mary la que así la ha dispuesto) para que el sombrero de Sean penetre sin problemas en la habitación; penetración metafórica que remite a un acto sexual que ya puede celebrarse, pues hay un marco simbólico que lo acoge. En este sentido, el sombrero de Sean pasa de significante a símbolo fálico.

⁶ Representada ya aquí, como familia en toda su extensión cultural, ya que desde este momento Will pasa a ser, para Sean, su familia "política", tal y como, tan acertadamente, se denomina a ese lazo social en español.

El sombrero: de significante a símbolo

El sombrero de Sean ya había jugado un papel esencial, en tanto que operador de la relación entre él, como hombre, y Mary, como mujer, en la secuencia del cortejo, en el inicio del noviazgo oficial de ambos.

Sean persigue a Mary por el campo, vestido elegantemente, con traje oscuro y bombín, en claro contraste con el verde y húmedo paisaje del fondo, un paisaje emblemático de su "madre tierra"⁷, de su lugar de origen, de esa Irlanda a la que ha vuelto para encontrar a su amor. Cuando Mary, en actitud seductora y provocadora se pierde corriendo entre las verdes praderas del fuera de campo, Sean se echa mano al sombrero (F11).



F11



F12

⁷ Es decir "madre patria", concepto que en este ámbito del relato de los orígenes, aquel que configura, desde el lenguaje, la dimensión fundadora y simbólica del sujeto, debe ser reivindicado, pues articula, de manera no contradictoria, a la maternal con lo paterno (patria procede de "Pater-patris"). Otra cosa muy distinta y ciertamente deplorable es cuando, sacado a la fuerza de este campo subjetivo, el término se instrumentaliza ideológicamente para fomentar el odio político al otro.

E inmediatamente después, en un gesto de aceptación del desafío que ella le propone, lanza ese sombrero allá lejos, sobre las praderas del fondo (F12). Este gesto, como decimos, denota en primer lugar un hacerse cargo,

por parte de Sean, de la ruptura de la estrecha y anticuada etiqueta del cortejo, con la que Michaleen ha tratado de contenerlos y que Mary, provocadora y pícaramente ha transgredido, al buscar perderse fuera del control visual de Michaleen y, sobre todo, al desprenderse de las medias, mostrando sus piernas a Sean, en un gesto de obvia interpelación erótica.



F10



F12



F13

Sean responde por tanto a esa interpelación. Pero se percibe además la connotación sexual del gesto, el de lanzar el sombrero sobre la pradera, si comparamos este plano (F12) con ese otro posterior, que ya hemos mencionado, en el que Sean volverá a lanzar el sombrero, esta vez dentro de la habitación conyugal, donde se encuentra la cama matrimonial (F10).

Finalmente, Sean, despojado del sombrero, va detrás de Mary, despojada a su vez de las medias, en una escena de fuerte carga erótica (F13). Sólo que aquí el deseo, que sin duda sienten el uno por el otro, todavía no ha sido contenido y articulado en lo simbólico. Es decir todavía no se ha producido ese proceso de transformación del sombrero, en tanto que significativo del deseo erótico (F12), en símbolo de una relación sexual articulada, por fin, mediante el enlace matrimonial (F10).

⁸ George BATAILLE en *El erotismo* incluye la fiesta dentro del ámbito de Lo Sagrado, que define por contraposición al registro de Lo Profano. Hay muchas formas de interpretar esta fértil oposición dialéctica pero, en el marco del trabajo que estamos desarrollando, nos interesa precisar que la ideología y la política estarían dentro de lo profano, mientras que la violencia sexual, articulada simbólicamente, entraría de lleno en lo sagrado (no en vano Bataille habla de la violencia sagrada, una sugerencia que luego explotará muy fecundamente René Girard en "La violencia y lo sagrado").

Porque todavía estamos (en F11-F12-F13) en pleno estado de naturaleza (representada por las verdes praderas de Irlanda), es decir todavía nos encontramos metidos de lleno en el despliegue de una pulsión aún no simbolizada (y que estallará al concluir la secuencia que estamos analizando, como amenaza que se presenta bajo la forma de una desaforada tormenta, pletórica de rayos y truenos, que acontece dentro de un cementerio), pues aún no se ha desplegado la violencia en un ámbito sagrado, es decir festivo⁸.

Será esa articulación sagrada de la violencia la que transforme, como ya hemos ido sugiriendo, el significativo en símbolo, el som-

brero de F12 en el sombrero de F10, la naturaleza abierta (y el cementerio rodeado de las ruinas de una civilización perdida) en la que se despliega la energía libidinal (F12) en la habitación matrimonial (F10); un hogar nuevo, reconstruido sobre los viejos cimientos, en el que es ya posible una relación sexual simbolizada, es decir un erotismo sagrado.

En esta operación otro significante, que sacábamos a colación al comienzo de este artículo, la rama o vara (“stick”) que la señora del pueblo entregaba a Sean, mientras este arrastraba con furia a Mary, ha pasado también a ser símbolo. Sin duda, este significante pudo connotar, en aquel momento, algo peligroso, pues podría haber sido el instrumento de una agresión sádica del hombre, utilizando su fuerza bruta sobre la mujer, allí donde una auténtica y sagrada relación sexual no fuera posible (es decir, la entrega de la vara se podría interpretar, en su ambivalencia, en el sentido superficial y desorientado que, tras enmascararse bajo el equívoco concepto de violencia de “género”, nos propone esa ideología dominante a la que nos hemos estado refiriendo con anterioridad).

Pero lo que un texto artístico nos ofrece no es la confirmación ideológica de las doxas que, interesadamente, imaginamos como indiscutibles, sino que, por el contrario, nos conmina a emprender la búsqueda de la verdad, al margen de las siempre tentadoras y fáciles salidas ideológicas. Y esa verdad es que, en un contexto simbólico, la inevitable vara que interviene en toda relación sexual genital (pues todo hombre la pone en juego, quiera o no asumirlo la sexología pánfila propia de la ideología dominante) se va a transformar en el último y definitivo símbolo (fálico), un símbolo que permite clausurar el filme, sugiriendo explícitamente la posibilidad de una relación sexual sagrada que, sin negar la violencia (la fuerza del hombre, ejemplificada en el falo), la sitúe y la redirija sin embargo hacia el lugar adecuado: en el último plano del filme, Mary coge con decisión y picardía la vara de madera que Sean tiene colocada en la entrepierna, muy cerca de su sexo (F14).



F14

Inmediatamente antes hemos visto como Mary le susurra algo al oído a Sean (palabras que por supuesto nunca llegaremos a oír, pero sí a imaginar como sensuales) y después le agarra la vara (F14) y la lanza alegremente al aire, al cielo, al fuera de campo; tras lo cual ambos van decididamente hacia la casa, primero Mary, saltando entre el curso del agua que corre a la entrada y tras ella Sean; en una escena que remite, en todo su fuerte erotismo, a la del cortejo (F11-F12-F13), pero que ahora conduce a

la pareja no al cementerio y la tormenta sino al lugar adecuado: al hogar donde arderá el fuego del deseo para, finalmente, poder ocupar con un hijo aquella cuna que trajo Michaleen y que pertenecía a la dote de Mary.

La violencia y lo sagrado

Al referirse a la gozosa pelea que han iniciado Sean y Will, para regocijo de toda la comunidad, Michaleen utiliza el término "Donnybrook", que en el inglés de Irlanda significa "reyerta" pero que originariamente se refiere a un lugar cercano a Dublín, donde se celebra la feria anual. De este modo se subraya el carácter explosivamente festivo de la violencia que, en ese momento, ya se está comenzando a escenificar en el filme. Emotividad lúdica que no sólo es una intención del texto, sino que de inmediato se produce como un hecho constatable, allí donde la verdad se despliega durante la visión de una película: en la experiencia del espectador. Y es que el goce estético que la secuencia propone va a ser percibido directamente por el propio espectador, experimentándolo en toda su jovialidad festiva, tras sumergirse en una trepidante sucesión de vertiginosos planos de acción. En resumen, aquí la violencia emerge como celebración colectiva, como una fiesta que todos comparten (los personajes entre sí y estos con los espectadores) y que vendría a demostrar esa relación que Bataille establece, en el ámbito de lo sagrado, entre fiesta y violencia, por un lado, y erotismo, por otro; ese erotismo que en esta secuencia subyace, latente, como causa última de la pelea.

Hace algunos años, en un trabajo, por lo demás bastante interesante, sobre este filme, Marilyn Campbell se preguntaba: "¿pueden las reglas del marqués de Queensberry contener la violencia?, ¿puede el matrimonio contener la pasión sexual? (Pues bien) en estos absurdos nos hace creer *The Quiet Man*"⁹. Curioso razonamiento, sin duda también sesgado por la omnipresente fuerza de la ideología dominante, por esa intimidación que produce en Occidente desde hace décadas la, al parecer indiscutible, preponderancia de lo "políticamente correcto".

⁹ Marilyn CAMPBELL: *The Quiet Man*. En: AAVV: *John Ford*. Ed. Filmoteca Nacional. Madrid, 1988.

En primer lugar, la analista estadounidense ignora la propia realidad del texto, pues este no propone en absoluto que las "reglas del marqués de Queensberry" puedan contener o regular la violencia, sino que dice, justamente, lo contrario: cuando se inicia la pelea entre Sean y Will, Michaleen propone que esta se lleve a cabo dentro de dichas reglas, que como todos sabemos son de origen británico y llegaron a constituirse en las leyes que

permitieron regular el boxeo como deporte. Pues bien, nada más decirlo Michaleen, los contendientes prosiguen su pelea a base de patadas en la cara, mordiscos, etc; sin respetar, en modo alguno, dichas normas.

Esta parodia connota, antes que nada, el desprecio, en clave de comedia, que sienten los nacionalistas irlandeses por las leyes británicas, estatales, que ejemplifican esas “reglas del marqués de Queensberry”, pues ellos prefieren regirse por sus propias normas, por sus propias leyes. Por lo demás, esta representación de una pelea entre adultos a mordiscos y patadas, como si fueran niños, es habitual en el cine de Ford (por ejemplo, en *Centauros del desierto*, cuando los dos jóvenes se pelean por la chica, que les contempla vestida de novia), ya que permite dar a la violencia un aire infantil, a la vez transgresor y festivo, que viene muy bien al sentido y al ritmo de la representación fordiana, la cual habitualmente oscila entre el drama y la comedia. Pero en definitiva, lo que aquí interesa señalar es que, al dejar de lado dichas “reglas”, el texto establece perfectamente el proceso que permite articular la violencia (real) en el ámbito de lo sagrado, integrándola en la comunidad mediante la fiesta, pues permite aplicar, ahora sí, una Ley que es esencialmente simbólica, puesto que se distingue perfectamente de esas otras “reglas”, de esas “leyes” propias del ámbito de lo profano. Las “reglas” se refieren, además, al encorsetado y aburrido boxeo británico, que por otra parte remite a la profesión que Sean ha dejado atrás, en los EEUU: frente a ellas es preferible, tanto para Sean como para el resto de la comunidad, la caótica, divertida y festiva pelea irlandesa¹⁰.

La fiesta pone en pie, de nuevo hay que decir que como oportunamente sugiere Bataille, lo sagrado de la transgresión, o si se prefiere la transgresión sagrada (en este caso, y además de otras muchas normas sociales, de las reglas del boxeo profesional). Pero lo curioso es que Marilyn Campbell, a partir de esta evidente mentira, de esta falsificación obvia del sentido del texto, establece una equivalencia entre boxeo y matrimonio: *The Quiet Man* nos “manipula” porque nos hace creer en el matrimonio (igual que en el boxeo). Pero el boxeo, en tanto que violencia reglada y regulada sólo por el significante (el dinero que Sean ganó como profesional) no sirve, lo dice una y otra vez el texto, para dar sentido a la muerte. Y esta evidencia (que el significante, el dinero, por sí solo no da sentido a lo real) emerge de forma abrupta en la secuencia de la boda, mediante el flash-back del combate en el que Sean mató a su contrincante.

¹⁰ Esta distinción puede plantearse, por tanto, como la que verdaderamente existe entre “lo político” (las reglas inglesas del boxeo) y “lo cultural” (la fiesta irlandesa), pero no sólo, ya que, de igual modo, cuando todos los que están en el pub salen corriendo para presenciar el combate que se avecina, el dueño coloca el cartel “Gone to tea”, ironía que pretende remarcar una diferencia, sin duda de intencionalidad política, entre las apasionadas y caóticas costumbres de los irlandeses y los estereotipados hábitos de los ingleses. En este sentido no podemos dejar de señalar la constante y molesta presencia en el texto de un lamentable, aunque quizá inevitable, componente ideológico, propio en este caso del nacionalismo separatista irlandés; es decir de nuevo nos enfrentamos a otra falsa conciencia (aunque la mayoría de los espectadores simpatice con ella), ahora además incrustada en el propio texto, que actúa en contraposición dialéctica con el componente poético del filme, en tanto que verdad estética trascendente. Dado que por fortuna el peso de este último, es decir del componente gnoseológico subjetivo que nuestro análisis pretende poner de manifiesto, se impone por completo al del primero, el componente nacionalista, podemos hablar de obra de arte, en lugar de panfleto político o de discurso ideológico, banal y falsario.

En cambio, lo que el texto clásico nos propone es que la ley simbólica (no las reglas profanas) sí que puede dar sentido a lo real del sexo, de la violencia y de la muerte. Al principio de esta historia, no obstante, se produce un equívoco, pues Sean sitúa exclusivamente en ese marco del significante (del dinero) el problema de la dote de Mary; pero ya hemos señalado cómo ella (y finalmente también Sean) darán a ese dinero, que Will les negaba, pese a pertenecerles según la tradición irlandesa (es decir, de nuevo, según una Ley simbólica), su verdadero valor metafórico.

Por tanto, si bien es verdad que, al igual que el boxeo, el matrimonio puede ser entendido, en una apreciación superficial, como sexo regulado por el significante (por el dinero), del mismo modo que en la reyerta irlandesa hay apuestas y el dinero circula (aunque esto no sea en ella lo esencial), la verdad que nos enuncia el texto es que la única forma de dar sentido a lo real sexual (pulsional) es intentando ir más allá del mero significante, hasta conseguir llegar a dotar al matrimonio de su valor simbólico, inscribiéndolo en lo sagrado; algo que por supuesto (como el filme se encarga de recordarnos) es tremendamente complicado y difícil de alcanzar, pero que no deja de ser un horizonte de deseo para el ser humano, tanto para el hombre como para la mujer, tal y como lo demuestra la entrega emocional del espectador, más allá de su ideología, durante la vivencia de lo que en el filme acontece.

Frente a la mujer: dar la talla

Además de todo lo que hasta aquí hemos ido señalando, conviene ahora subrayar que el auténtico problema que subyace en la relación sexual genital, entre el hombre y la mujer, proviene del hecho de que la energía (libidinal), que alimenta al deseo, emerge directamente de la pulsión y esta, denominada por Freud, en alemán "Trieb", es siempre pulsión de destrucción y de muerte. Es decir, la cuestión es que "eros" y "tánatos" se confunden, pierden sus perfiles, en la indiferencia magmática de lo real, que constituye ese torrente abrasador que es la pulsión¹¹.

¹¹ Esta es una diferencia esencial entre la Teoría del Texto que propone Jesús González Requena, y que aquí estamos manejando, y la mayoría de las corrientes psicoanalíticas vigentes, que hablan, equívocamente, de "pulsiones", en plural, cuando, como acabamos de señalar, lo característico del concepto de "Trieb" es que hace referencia a una única pulsión, pues la misma funde en su interior, es decir en la indiferencia misma de lo real, a eros y tánatos.

Sean debe afrontar la muerte, la que él ha provocado en su contrincante en el combate de boxeo, cuando su nombre de deportista profesional era "Trooper" (y no "Torpedo", como aparece en el doblaje al español), es decir "soldado de caballería", un apodo que alude a los westerns de Ford, muchos de ellos interpretados por el

mismo John Wayne que aquí representa el papel de Sean; aunque "Trooper" también es un apelativo que se refiere al específico problema de la guerra y la violencia que conlleva, ya que *The Quiet Man* es también un descanso en la filmografía del Ford, pues supone algo así como unas vacaciones dentro de la larga serie de dramáticas películas que traducen su empeño por dar sentido, entre otros objetivos, a las terribles "guerras indias" del pasado¹². Es decir, Sean, pese a que huye de la vida social entendida como una "guerra" política, un conflicto que es emblema también de la lucha de clases que debieron afrontar los emigrantes pobres, en el contexto del capitalismo americano de principios del siglo XX, deberá sin embargo, para su sorpresa, hacer frente de nuevo al problema de la pulsión, ahora en el marco de la llamada "guerra de sexos"; aunque al rechazar, por principio, toda violencia, obliterará la energía que permite alimentar el deseo sexual, para que este vaya más allá de lo imaginario, poniendo por lo tanto en peligro su relación con Mary. En resumen, de entrada, Sean no da la talla, pues se niega a afrontar lo real. Y ese no dar la talla lo pone en escena el texto, una vez más, con la precisión propia del cine clásico de Ford.

En la secuencia inicial, en la que Sean hace el primer viaje desde la estación a Inisfree (que luego habrá de repetir con violencia, al final del relato), Michaleen, esa especie de duende en medio de este cuento maravilloso que es *The Quiet Man*, conduce con su coche de caballos a Sean hasta la vieja casa en la que este nació y que, por tanto, remite al concepto mismo de "nación", que no es casual que, como metáfora de la perdida nación irlandesa, se encuentre en ruinas¹³. En ese momento, cuando Sean se queda mirando la casa materna, emerge un fondo musical almibarado, lleno de arpas, que arroja la voz en off de su madre (muerta), la cual hablaba a Sean, desde la nostalgia propia de la vida de emigrantes en los EEUU, de su infancia en Irlanda, describiéndole lo que ahora ve con sus propios ojos, los del adulto que retorna.

Este es el deseo, fuertemente imaginario, que anima a Sean, en tanto que personaje: volver a recuperar la felicidad (imaginaria y perdida) de su infancia, volver a ese momento (imaginario) en el que era niño y por eso estaba ahí, delante de él, su madre (y de paso, reencontrar su perdida nación). Inmediatamente después de este encuentro con la vieja casa materna y la rememoración consiguiente de la voz de la madre, Sean se coloca al lado de un árbol enorme (F15), con lo cual se produce un intere-

¹² Y eso que en el "paraíso" irlandés hay también una guerra (elidida). Justo antes de empezar la pelea final, 'Red' Will pregunta, al ver llegar, junto con todo el pueblo, a un joven paisano, que él reconoce como miembro del movimiento independentista irlandés: "Con que también el IRA está metido en esto", a lo que el interpelado responde: "Si lo estuviese, pelirrojo Danaher, no quedaría piedra sobre piedra ni en el muro ni en tu preciosa casa". Se establece así la diferencia entre violencia autolimitada, que puede representarse (la del ritual festivo) y la violencia política, devastadora, que aniquilaría incluso el hogar que pretende construirse; violencia agazapada como una fiera en el, textualmente latente, nacionalismo irlandés, que sin embargo el filme no puede del todo eludir como instancia ideológica subyacente que lo condiciona; aunque intente articularlo en el contexto narrativo de una ingenua convivencia teatral entre el catolicismo, emblema de lo cultural, y el protestantismo, representante aquí de lo político.

¹³ También el concepto de "nación" debe ser reivindicado desde el campo que configura la dimensión fundadora del lenguaje, pues es ahí donde, precisamente, nace el sujeto: la verdadera patria es la infancia, como dijo Rilke. De nuevo, lo execrable es su utilización ideológica y política.



F15

sante juego de escalas: Sean aparece empequeñecido, como un niño, frente al árbol, metaforizando así el texto ese “no dar la talla” del personaje; ese estar todavía en el deseo imaginario de un niño, dirigido a (y por) su madre. Y por tanto la necesidad de que el personaje madure, crezca, merced a la eficacia enunciativa del relato.

De pronto, aparecerá, como de improviso y por primera vez en el filme, Mary, que entra en campo, por arte de magia, bajo la forma de una encantadora y bucólica pastorcilla (F16).



F16

A esta alturas, tenemos ya plenamente expuesto el deseo de Sean, el de recuperar su nación y su infancia (y con ella el tierno amor de su madre), deseo que se vehiculará narrativamente, mediante la compra de la vieja casa materna (compra que motivará el inicio del conflicto con Will); de tal modo que la concatenación del montaje establece una relación directa entre dicho deseo y la llegada de Mary al relato (incluso ella parece surgir de la misma naturaleza, de la madre tierra, como emblema mismo de la nación irlandesa). Y es así cómo el deseo (erótico) de Sean por Mary se construye directamente a partir de la plantilla imaginaria que le suministra directamente ese otro deseo originario, el de recuperar su infancia (su amor materno). Además, en un momento determinado la imagen, deseable, fascinante y seductora de Mary, cristaliza según una iconografía de tradición católica: la pastorcilla se queda quieta, como puesta en un altar, tal que una virgen, es decir enunciando algo que remite al registro de una “diosa” adorable que emerge de la propia madre naturaleza, de esas verdes praderas de Irlanda, dando cuerpo con su imagen a la nación misma a la que desea (imaginariamente) pertenecer Sean (véase con detenimiento F16).



F17

Tras el encuentro de ambos, en el subsiguiente plano / contraplano con primeros planos de él y de ella (un procedimiento de gran importancia, pues en realidad constituye algo así como el arquitrabe que hace posible la estructura del cine clásico), surgirá una diferencia esencial: mientras que Sean es enfocado mediante una angulación normal (F17), Mary aparecerá focalizada con angulación en contrapicado (F18).



F18

Sean mira a Mary, arrebatado por su presencia, por esa cristalización del deseo esencial que supone la llegada de la mujer, inmediatamente después, no lo olvidemos, de que hayamos visto que Sean todavía no da la talla (F15): es como un niño, sumergido por completo en el deseo más imaginario. Pero lo interesante del plano / contraplano es que la plasmación de esa mirada deseante de Sean, enunciada en el plano F17, no se representa como cabe esperar, en un subsiguiente contraplano "subjetivo" (de mirada, es decir mediante el cual la cámara se coloca en los mismos ojos del personaje, mirando a través de ellos y mostrándonos lo que ve).

En efecto, en el contraplano (F18) la cámara se coloca en contrapicado, y por tanto no se dispone, como cabría esperar, a la altura, digamos empíricamente realistas, que es la que determina la línea horizontal que une los ojos de Sean, sino que se sitúa por debajo de ella, en un lugar imaginario que es desde el que, metafóricamente, mira Sean: él está en la posición de un niño que observa, desde abajo, embelesado a su adorable madre (y de paso, a la fascinante imago de la nación, que en ella cristaliza).

Ese es el problema, que Sean se queda prendado de la imago de Mary porque la adora, como a una "diosa" que surge de la naturaleza irlandesa, de la madre tierra. Frente a tan delicada y adorable figura, que a partir de este momento ha cristalizado en el registro imaginario del protagonista masculino, Sean se negará a ejercer la violencia; esa violencia que sin embargo es necesaria para que, asumiendo el peligro que conlleva romper la imago, comparezca la mujer real, de tal modo que haya relación sexual. Este es el dilema esencial del filme, que en realidad ejemplifica el problema que conlleva la sexualidad humana y la disyuntiva que consiguientemente plantea: la de gestionar de manera gozosa y productiva esa violencia en lo simbólico¹⁴ o bien, por el contrario, la de desplazarla peligrosamente, al denegarla, allí donde lo simbólico no es posible (porque la comunidad ya no confía en la eficacia del rito matrimonial), de tal modo que aparece dicha violencia, incrementada y enloquecida, en el terreno de lo que equívocamente se llama violencia de "género". Otra posibilidad, solo latente en el filme, es que, por preservar al delirio imaginario, alejando de él lo real, la violencia derive hacia la política, haciendo surgir el nacionalismo secesionista, al imponerse el dominio en lo real de la todopoderosa Madre naturaleza.

¹⁴ A esta altura el lector habrá comprendido la importancia que tiene, para el desarrollo de las hipótesis que manejamos en este artículo, situar correctamente el concepto de "lo simbólico", al que continuamente hemos ido haciendo referencia (y que difiere de los variados usos comunes que se suelen dar a este término en español). Dicho concepto lo ha ido perfilando a lo largo de toda su obra Jesús González Requena, pero si hemos de recomendar un libro, al lector interesado en profundizar en este tema, este ha de ser el de *Los tres Reyes Magos. La eficacia de lo simbólico* (Ed. Ákal, 2002).